

Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo

O Ciberjeca

André Nóbrega Dias Ferreira

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Março de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

André Nóbrega Dias Ferreira

O Ciberjeca

Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica

Orientadora: Profa. Dra. Jerusa Pires Ferreira

Março de 2009

Banca examinadora

Orientadora: _____

Examinador 1: _____

Examinador 2: _____

Examinador 3: _____

Examinador 4: _____

Epígrafe

“sou gente, não sou fenômeno, e não quero que ninguém me estude”

Amácio Mazzaropi, revista Manchete, 18/07/1970

Contra-epígrafe

“lamento, mas a escolha não é sua”

O autor, 25/03/2009

Dedicatória

Dedico este trabalho a meu filho, Bruno Duran Ferreira, nascido apenas cinco dias após a minha qualificação.

Agradecimentos

Ao CDPH da Unitaú;

À Virgílio Roveda, pelo material cedido ainda na fase de pesquisa do pré-projeto

À Capes pelo apoio através da bolsa Modalidade 2

Resumo

O projeto de pesquisa e a realização desta tese têm como objetivo a passagem da comédia popular para um meio digital tendo como foco central um de seus representantes: Mazzaropi. Não se trata apenas da simples digitalização de fotos, filmes e dados diversos, busca-se também compatibilizar novas tecnologias com memória cultural, depois da recuperação de dados a partir dos achados obtidos pela garimpagem de materiais espalhados, depois da morte do mesmo.

O problema da localização, tanto de materiais perdidos quanto de inéditos, foi o ponto central da pesquisa de campo. Localizar pessoas de que se não tem notícias e colher seus depoimentos, além do desenvolvimento de um método de pesquisa que, partiu da história pessoal do comediante, abrangendo a cobertura de cidades em todo Estado de São Paulo, e até fora dele, onde houvesse real possibilidade de existência destes materiais.

Uma vez recolhidos, foram usados na construção de um ambiente cuja abordagem específica fosse capaz de incorporar a atitude cômica do artista, condicionando toda essa navegação e criação de interface, baseada na construção humorística transposta para um ambiente multimídia interativo, produzindo-se um protótipo deste ambiente.

Os problemas referentes ao arquivamento tornam difícil a recuperação da memória viva do comediante. Ao se trabalhar com sua obra e respectiva transposição para uma mídia moderna, recupera-se a memória de um grupo, pertencente ao universo caipira, este que constituiu um grande público nos cinemas. Reconstruir esta memória dispersa, constitui também o ato de colecionar o material reunido, disponibilizá-lo ao alcance de todos, ou pelo menos daqueles que têm acesso a um computador, vindo agregar a recuperação social e reafirmação de um imaginário de práticas artísticas e culturais esquecidas.

O protótipo vai para além da mera distribuição de material. Como um prêmio, ele vai operar para os usuários que vencerem os obstáculos impostos pelo ambiente, regulados pela agência baseada na atitude humorística do artista. Ocorrerá então a visualização de parte de uma apresentação circense reconstituída a partir de uma performance executada por ele, recuperando-se, em parte, a tatilidade espacial.

Palavras-chave: Mazzaropi; hipermídia; humor; interface; cinema popular, arquivos

Abstract

This research has the subject the passage of popular comedy to a digital media using, as main focus, one comedian: Mazzaropi. It is not the simple digitalization of pictures, movies and another data, but also share new technologies with cultural memory, after of the recovery of data got from the prospection of spare materials, after the death of the comedian.

The problem of the localization, of lost material and new ones, was the central point of the field research. Locate people who no one knows and get their speech, was started from the personal history of the artist, and the cities where he was in the state of São Paulo, and others, place where there was material existence possibility.

Once got, the material was used to built an environment whose the specific approach could get the comic behaviour as a condition of the navigation and creation of the interface, based in the humoristic transposition into a interactive multimedia environment, doing a prototype.

The problems concerned to the archiving made difficult the recovery of the artist's live memory. In the transposition to a modern media, it is also recovery the memory of a group, belonging to the caipira univers, who was his great movie audience. Rebuilt this memory, get an act of collect the material, share then to everyone, at least those who has computer access, to put together a imaginary of artistic and cultural practices lost.

The prototype will beyond of the release of material. As a prize, it will operate to the users who won the obstacles of the environment, regulated for the agency based in the artist's humoristic attitude. In this momento, will happen the visualization of part of a circus performance remade from another one recorded, recovering, in part, the spacial tativity.

Keywords: Mazzaropi; hypermedia; humor; interface; popular cinema; files

Sumário

Para ler esta tese	12
Introdução	15
Início da jornada	17
A quase pleitude de um século	18
O domínio da mídia básica	21
Tatilidade, tempo e espaço	22
Muitas mídias, muitas performances	26
Pavilhão	28
Teatro de câmara	32
O longo mergulho na impessoalidade	33
Uma nova coisa: a televisão	36
O novo caminho	38
Descendo a serra com a marcha ré engatada	40
Performance cinematográfica	43
O próprio caminho	49
Cimentando a usual analogia	50
Riso	53
Riso e humor	54
Explicando a piada	54
Riso, jogo e conservadorismo	55
Picardias burlescas	60
O gênero clown	62
As tramas cômicas no cinema - comic plots	68
Estrutura cômica nos filmes de Mazzaropi	72
Seus filmes	75
O estilo clown de Mazzaropi e seu papel na construção de seu cinema	93
O riso exato: a teoria matemática do humor	98
A respeito de que faz o humor	100
A pessoa Mazzaropi	103
Morte	105
Dispersão	106
Navegação	116
Busca diligente	124
Resultados da busca de materiais	131

Protótipo	132
Capitulando sorrindo: a memória e o esquecimento nas artes populares	133
Memória e esquecimento nos meios de comunicação de massa	138
O cinema e esquecimento	142
Dupla mediação: o valor dos produtos dos meios de comunicação de massa	146
Memória pessoais, memórias mediadas	149
Arquivamento: um colecionismo digital. Ou será que não?	154
Ter. E como manter?	157
Estratégias de preservação de longa duração digital	161
Para além da comunicação de massa	163
Fim do poder do autor	166
Resposta do usuário	169
A navegação não cria obras	172
A barreira da pós-humanidade	174
O Ciberjeca	177
O percurso	179
Estética	180
Navegação	181
A metáfora do diamante	182
Incidência de luz	183
Conceito de rachadura no prisma	183
O humor matemático como controle	184
Saida de materiais	185
Recompensa: experiência circense	186
Bibliografia geral	187
Creditação compromissada de fotos	203

Para ler esta tese

Esta tese propõe um caminho diferente para todos que se aventuram a lê-la. O texto busca um padrão diferente no percurso narrativo.

O objetivo inicial do projeto é compatibilizar tecnologias digitais, memória cultural e recuperação de dados. Garimpando e disponibilizando o arquivo multimídia do comediante dentro de uma interface que conduza a um ambiente que se assemelhe à condição circense das apresentações feitas no pavilhão, uma espécie de circo itinerante em que eram apresentadas peças dramáticas, transpassando por um banco de dados interativo.

Ou seja, a jornada que conduz a argumentação terá o mesmo local de início e de fim do trajeto, o circo, e a condição performática que este demanda.

Tal trajetória será, portanto, circular.

Para o protótipo que se propões como produto final do percurso é necessário, antes de qualquer discussão sobre tecnologia, uma profunda reflexão sobre a performance empregada pelo objeto de estudo, o comediante Mazzaropi, sobre humor, e como este o trabalhava, já que tal comportamento será usado como base para a construção dos comportamentos que conduzirão a navegação dos usuários no ambiente interativo em determinado momento.

Desta forma, o trajeto se divide em quatro partes distintas, duas delas focadas na perda da tatilidade e as demais em sua recuperação. As duas partes que formam a primeira

metade são *O início da jornada* e *Riso*, enquanto as últimas *Morte* e *Protótipo*.

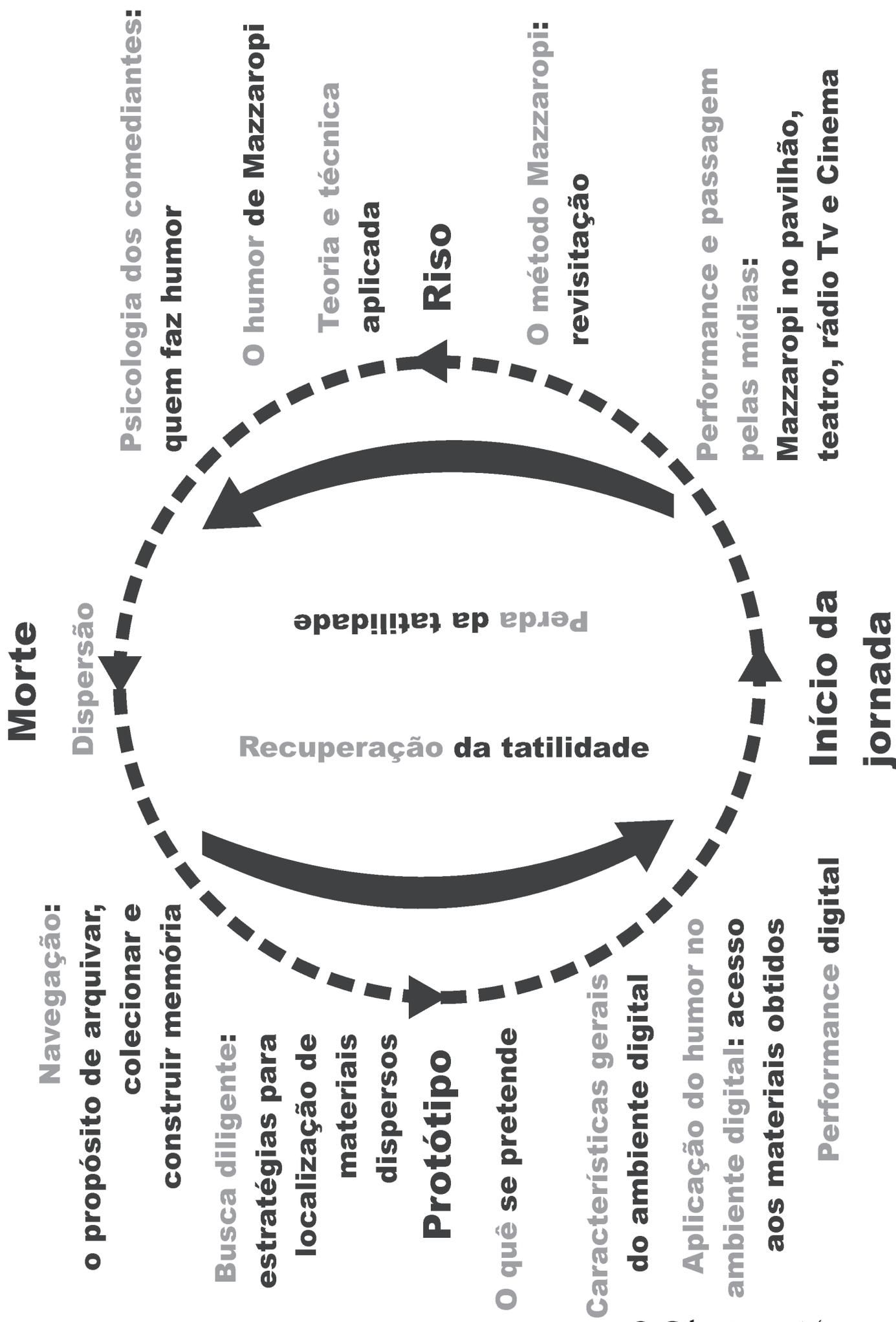
A caminhada se iniciará, não necessariamente mantendo a ordem ou mantendo os nomes enquanto marcas de capítulos, narrando a passagem do comediante pelas várias mídias que foram se desenvolvendo no início do século XX. Retratando desde as apresentações iniciais a um público, ato este que remonta a séculos de arte mambembe, e sua transformação e adaptação para outros formatos, como: o teatro, o rádio, a televisão e o cinema.

Deste percurso será traçado o método que o comediante desenvolveu para dialogar e conduzir seu discurso dentre as diferenças de cada um deles.

No que diz respeito ao *Riso*, se trará uma luz sobre as teorias e técnicas da construção do mesmo pertinentes ao trabalho, em seguida, a psicologia dos comediantes, como pensam e o que querem aqueles que fazem o humor, e, finalmente, o humor de Mazzaropi.

Já as partes que tratam da perda da tutilidade, se iniciam como a narração da destruição da memória do comediante através de longas disputas judiciais e o esfacelamento do acervo do próprio humorista. Em seguida, é tratado o tema da recuperação da memória, uma vez dispersada, através do colecionismo, pelo qual será reconstituído um acervo a ser ofertado de maneira diferente para cada usuário do protótipo. A estratégia para isso também será discutida.

E, por fim, todas as escolhas feitas para a construção do protótipo.



Introdução

O texto que se segue é a conclusão de um caminho tão longo quanto o percorrido pelo próprio objeto de estudos. Ainda vivem na minha memória por motivos inexplicáveis os dois primeiros filmes com os quais entrei em contato com o tema pela primeira vez. O primeiro, quando eu sequer sabia ler, com cerca de cinco anos, foi Nadando em dinheiro, em uma exibição na televisão. O segundo filme, Sai da frente, assisti anos mais tarde na TV Cultura, isso em 1986. Na graduação, o primeiro trabalho foi desenvolvido em 1993, como monografia para a disciplina Cultura Brasileira. Trabalho esse que originou o Mestrado, que ocorreu de 1996 a 2001. Este novo trabalho, em todos os sentidos, é a conclusão de toda esta trajetória, é a contribuição derradeira para a memória do artista Mazzaropi, que implica em sua reconstrução e disponibilização em meios digitais.

Nem tudo desaparece. Partindo desta curta sentença esta tese lança mão de amplos meios de recuperação de memória para reconstruir uma que foi perdida nas fogueiras posteriores à morte de seu principal colecionador, o comediante Mazzaropi. Ciberjeca, não é só o nome que será dado ao protótipo que ira gerir a navegação do usuário e conduzi-lo a um percurso baseado no riso, para dar aceso à parte do acervo reunido, mas também a passagem teórica de materiais provenientes de várias mídias para o virtual e toda a sua problemática de conservação.

Mas como é possível recuperar uma memória dilacerada por um belicoso litígio que durou anos? Muitas estratégias foram abordadas. Em primeiro lugar, foram consultados

todos os arquivos públicos possíveis foram visitados. As, mesmo que poucas, pessoas que tiveram contato com a pessoa ou estiveram na produção de filmes, ou em qualquer outro momento da carreira do mesmo, foi contatada. E, finalmente, uma campanha de doações e estabelecimento de contatos foi feita, através de anúncios em jornais, em todo o estado.

Os materiais obtidos foram todos digitalizados para a utilização no protótipo.

Mas disponibilizá-los, simplesmente, nunca foi o objetivo do trabalho de pesquisa. Para se obter tais elementos, dentro, como citado, de um ambiente agenciado pelo riso e conduzindo o usuário a uma experiência circense, inclusive remontando o espaço tátil performático, especialmente, o ambiente circense em que este iniciou sua carreira, partiu-se de certos pressupostos.

O primeiro deles é que a passagem da atitude cômica do comediante e seu material de memória para um ambiente virtual representaria uma forte conexão com a experiência circense do objeto de estudo. Também se pensou que a memória circense do comediante seria a ponte necessária para a construção de um ambiente virtual. E, finalmente, que as relações de riso a serem aplicadas no ambiente, em relação ao usuário, se dariam através de um sistema que utilizaria a imprevisibilidade como elemento constitutivo deste próprio riso, da mesma forma como acontece em uma situação ao vivo, em se tratando da relação comediante/público.

Para se atingir tais objetivos, será proposta uma ampla abordagem teórica analisando, separadamente, cada aspecto constitutivo à recuperação de memória e à produção do protótipo. Todavia, o próprio trabalho não é por definição conclusivo, fechado, optou-se por uma narrativa que mantivesse a amplitude que o desenvolvimento do tema possibilitou durante o processo de produção do mesmo.

Início da jornada

A quase plenitude de um século

Muito já foi dito sobre o século XX e seu legado para a cultura. Foi o século em que se desenvolveram os meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema (surgidos no final do século anterior) e a televisão, o vídeo, a internet, dentre outros.

Tal desenvolvimento foi baseado no surgimento de corporações capitalistas que aceleraram tanto sua evolução técnica como o de sua linguagem num ritmo equivalente ao da produção industrial, recebendo a designação de meios de massa.

Outra característica importante é que, em se tratando dos três primeiros, é que todos, em seus primórdios, mas mais especificamente o cinema, moldaram suas linguagens características através das “formas populares de cultura” comuns na época de seu surgimento, É como salienta Arlindo Machado, “ele [o cinema] reunia na sua base celulóide, várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomina, a feira de atrações e aberrações etc”¹.

A cultura acadêmica, por esta razão, dissociou-se do rádio, da televisão e do cinema num primeiro momento, abraçando-os apenas algumas décadas depois ao atribuir-lhe o valor artístico inicialmente negado.

E foi exatamente o período que compreende este lapso de atenção das camadas mais cultas que estes meios foram tomados de assaltos pelos artistas oriundos desta longa tradição popular em todos os lugares. Artistas, em sua maioria comediantes, como

1 MACHADO, Arlindo. Pré-cinema e pós-cinema. São Paulo: Papirus, 1997

Chaplin, originário do teatro de variedades, Cantinflas, vindo do circo e teatro, Harold Loyd, Bem Turpin, Jacques Tati, Totó, Fernandel, Buster Keaton e Eddie Cantor, para citar apenas alguns.

No Brasil não aconteceu de forma diferente. Mesmo que, por vezes, se tentasse um cinema mais intelectualizado, os filmes que obtinham sucesso eram aqueles estrelados por atores que se originaram destes mesmos guetos. A lista também não é pequena: Grande Otelo, Ankito, Oscarito, Teixerinha, Golias, Genésio Arruda, Hebe Camargo, Dercy Gonçalves, Costinha, Renato Aragão e Mazzaropi. Todos estes nomes, em determinado momento, passaram para os meios de massa oriundos do circo ou teatro, ou mesmo de ambos.

O último citado, que também é nosso objeto de estudo, iniciou sua carreira no pavilhão, uma forma hoje inexistente de circo em que o enfoque não era dado às acrobacia, malabares, palhaçadas ou animais domados, e sim ao teatro popular, com a exibição de um repertório variado de peças teatrais, de drama à comédia.

O humorista passou a se apresentar em teatros, mais tarde em rádio, inaugurou a primeira televisão no Brasil e, por fim, chegou a cinema. Ele, especificamente, passou por todos os meios de comunicação que testemunhou, deixando de participar apenas dos meios digitais que surgiram no final do século em razão de sua morte no início dos anos 1980.

Mesmo que nem todos os citados acima tenham participação em todos os meios disponíveis, aqueles que viveram o início do século XX tiveram, sem dúvida, uma chance única de darem vários saltos entre as linguagens propiciada por cada um deles separadamente, gerando um ganho qualitativo impensável em relação a seus predecessores do século XIX, que trabalhavam em condições que pouco haviam mudado desde a Idade Média.

Mas o que, além da fortuita guinada dos meios de comunicação de massa para a cul-

tura popular, ajudou esses artistas a obterem tal sucesso em todas as mídias pelas quais passaram?

A resposta: a performance.

O domínio da mídia básica

A performance como conceito artístico estabelecido também é um fruto do século XX, curiosamente, um conceito recuperado pelas vanguardas artísticas. Inicialmente adotada pelo futurismo e em seguida por todos os outros movimentos subjacentes, a relação direta entre autor e espectador, no sentido em que ambos estivessem presentes no momento da criação artística, que seria a própria performance, era usada para construir com o espectador, mesmo se ele não quisesse, uma relação com o discurso adotado, seja ele oral ou visual.

“a performance era o meio mais seguro de desconectar um público acomodado. Dava a seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou como performers”² (GOLBERG - 2006, p. 4-6)

Mas, na verdade, a performance é um importante elemento da comunicação há alguns séculos, uma vez que ela é importante elemento da cultura oral, dominante no período anterior à invenção da imprensa, antes do século XV, quando Gutenberg idealizou os tipos móveis em 1441. Neste momento histórico, quando o número de pessoas letradas era pífio, a voz não era somente o único pilar pelo qual a cultura se propagava, a oralidade também englobava as expressões que a representava, ou seja, o corpo da pessoa que passava o conhecimento.

Estabelecia-se neste momento um jogo entre o enunciador ou locutores e os destinatários, este que dependia de uma interação física entre as partes em que o teor emocional da mensagem fosse transmitido pela performance e não pela boca somente, que eleva esta comunicação ao nível de poesia oral.

2 GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

Outra característica importante é que, embora pareça senso comum, a performance é sempre diálogo. O executante sempre estabelece uma troca com aqueles que o assistem, mesmo que estes não emitam qualquer som. O contato entre ambos contribui para a condução do discurso do enunciador, que o faz lendo as reações de sua platéia, transformando uma figura pretensamente amorfa em participante ativo do discurso que esta sendo proferido no calor do momento.

Deste modo, um ator, ou no caso um comediante, tem seu próprio corpo como mídia primária, usando o potencial da performance como meio para influenciar as outras pessoas em uma relação concreta estabelecida no aqui-agora.

O rito estabelecido da materialização da mensagem através da unicidade de um momento por esta situação foi abordado por Renato Cohen:

“É então pela figura do comediante, que funciona como uma espécie de “corrente elétrica” por onde todas as energias vão passar, que se reduzem todas as questões ontológicas do teatro. (...) Através de alterações na conduta do comediante, criam-se gêneros diferentes de teatro. É fácil notar que a simples falas, em tempo alterado, de um texto realista faz com que ele soe surreal ou absurdo”³ (COHEN - 2004, p.94)

3 COHEN, Renato. *Perormance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004

Tatilidade, tempo e espaço

Paul Zumthor, que trabalhou com a oralidade e a performance, nomeou de tatilidade a mediação direta através do corpo entre emissor e receptor pela performance, que acontece uma vez em certo lugar e certo tempo com a presença física real.

Conceito que, desta forma, não estaria presente através de outras mediações, como as que foram introduzidas no final do século XIX e todo o XX, já que estes o retiram da performance quando a enfocam.

“É indiscutível que a transmissão mediática tira da performance muito de sua sensualidade. O rádio (disco ou cassete) só deixa substituir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo, um rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real”⁴. (ZUMTHOR - 2005, p.70)

Salientando que, virtualidade, no sentido empregado por Zumthor, relacioná-se-se às infinitas possibilidades de recepção de uma performance fisicamente emanada.

Segundo este raciocínio, os, então, novos meios de comunicação de massa ou simplesmente de registro audiovisual, possibilitaram que a comunicação oral lentamente recuperasse a supremacia perdida desde o advento da imprensa e a mudança para o modelo escrito, que permaneceu absoluto por cerca de 500 anos, mesmo sabendo-se que o papel do corpo não desapareceu com a comunicação escrita, como deixou claro o próprio autor em outra oportunidade.

Os meios sonoros, como a radiofusão e a gravação permanente de sons (em discos de cera, vinil, fitas magnéticas ou suportes digitais), assim como os visuais (cinema, vídeo, televisão, digitais ou analógico) como ou sem som, resgataram em certa medida a uni-

4 **ZUMTHOR**, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005

cidade de uma performance. Entretanto, era uma unicidade una, por assim dizer. Era gravada em um tempo e um lugar, mas estes eram congelados e reproduzidos. No caso do rádio e televisão, que possibilitam transmissões ao vivo (na medida em que estão ocorrendo), acontecia numa época em que não haviam formas de registro, como a fita cassete e o disco vinil e o vídeo-tape, em um grau um pouco menor, já que a unicidade era maior mesmo que não com tatilidade.

Este fato não inviabiliza o uso de tais meios como elementos de performance, como saliente Renato Cohen, ao afirmar que

“podemos entender a performance como uma função de espaço e tempo $P=(s, t)$; para caracterizar uma performance algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Neste sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma performance, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma seqüência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo”⁵ (COHEN, 2004 p.28).

Tendo isto em vista, é necessário desde já re-avaliarmos a tatilidade que estamos buscando recuperar neste trabalho.

A proposta inicial de um protótipo que se baseie na carreira e na vida do comediante para através da navegação conduzir uma simulação de experiência circense para o usuário, de acordo com os caminhos percorridos dentro do programa, entretanto, pelas características apresentadas, a tatilidade não poderá ser recuperada em sua plenitude. Se a performance é tempo e espaço em uma relação que ocorre em momento único, este trabalho apenas será capaz de contemplar a questão do espaço não a do tempo.

Isto se dará uma vez no trabalho que se pretende reconstruir em 3D a partir da única cena de uma apresentação circense de Mazzaropi de que se tem registro, um curta apresentação em seu filme mais auto-biográfico, *Betão ronca ferro*. A estrutura do circo

recriada para o filme remete diretamente às apresentações do comediante no início de sua carreira, como analisaremos mais adiante, e o objetivo é atribuir ao usuário apenas um lugar específico de visualização do palco pela câmera, que se localizará em uma certa cadeira da audiência com um ponto de vista específico para cada percurso de usuário diferente. Embora o número de assentos seja irremediavelmente finito, é muito mais que o suficiente para saciar a exigência de um espaço 'único'. Já a questão tempo permanecerá estática. Isto porque o áudio da apresentação do humorista será o mesmo contido no filme. Não será possível a construção de um novo áudio de Mazzaropi por razões óbvias.

Muitas mídias, muitas performances

A carreira do comediante Amácio Mazzaropi, nascido em 1912, seguiria o mesmo rumo de qualquer comediante de origem da classe trabalhadora, muito mais ligada à cultura popular, quase marginal, que a um estilo acadêmico clássico. E foi exatamente isto que aconteceu.

Embora paulistano de nascimento, mudou-se com seus pais para Taubaté quando estes foram trabalhar na CTI – Companhia Taubaté Industrial, antiga empresa da área têxtil. E foi nesta cidade, um dos dois grandes pólos irradiadores da cultura caipira da época (duas cidades se destacavam nesta época: Taubaté, por ser a cidade de Monteiro Lobato e Tietê, por ser a cidade de Cornélio Pires, o grande divulgador desta cultura no início do século), onde a criança tomou contato com aquela que seria a paixão de sua vida: o circo.

Aos seis anos de idade, na ocasião da inauguração da primeira estação de trem da rede Central do Brasil no Vale do Paraíba, na cidade de Tremembé, em 1918, seu avô paterno, José João Ferreira, passou a se apresentar publicamente com sua viola neste mesmo espaço, e com ele iam seus dois netos ‘italianos’: Amácio Mazzaropi e Vitório Lazzarini. Rapidamente o garoto tornou-se fã dos irmãos Arruda, Genésio e Sebastião, famosa dupla de comicos da época especializados no tipo caipira, ou Jeca, sendo que, o último era seu preferido por ter um estilo mais contemplativo na caracterização do personagem, o que não ocorria com Genésio.

A família Mazzaropi retornou a São Paulo e com a morte do avô violeiro retornaram novamente para Taubaté. Mazzaropi já se iniciava na arte do humor, seja declamando o Monólogo Chico do livro Lyra Teatral ou montando seu próprio nini-circo, fazendo inicialmente apresentações para colegas e posteriormente para os adultos. Aos quinze anos, quando já obtinha algum reconhecimento por estas apresentações, seu pai, preo-

cupado com as ambições mambembes do filho, lhe deu um ultimato para abandonar de vez este sonho. Ao ouvir a negativa, Bernardo Mazzaropi, seu pai, tomou uma medida corretiva que acabou por iniciar a carreira do filho: enviou o adolescente para a casa do tio, em Curitiba, para trabalhar na malharia da família.

O próprio Mazzaropi narra esta passagem de sua vida em uma rara entrevista a um jornal, em 1946.

“Cheguei em Curitiba na casa de meu tio, ainda meio choramando. Eu não queria saber de balcão, pois meu sonho era ser artista de teatro mesmo!

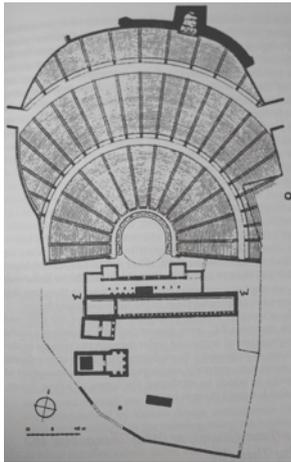
Mas comecei a trabalhar. Lembro perfeitamente da cara que fazia quando media os metros de fazenda. Tinha a impressão de estava representando a cada novo freguês, me parecia um comparsa da peça que nós todos, ali, na loja, representávamos.

De vez em quando, entretanto, surgia meu tio e lá iam por terra os sonhos e os palcos, para dar lugar à dura realidade e à minha insignificante posição de balconista de uma pobre casa de casemiras... (...) Aos poucos, porém, fui como que educando meu tio e dando vazão a meu desejo de representar. E comecei a tomar parte em uma porção de festivais na cidade e arregimentando cada vez maior número de “fans” e conseqüentemente de pedidos para novos espetáculos. Para encurtar a história, meu caro, logo deixei de vez a casa de casemiras e segui com a companhia teatral. E passei então de amador para profissional.

Viajei uma porção de tempo”⁶ (Jornal indefinido - 1943).

6 ANÔNIMO. *De violenta tempestade nasceu o grande pavilão do querido ator Mazzaropi*. Periódico não conhecido, cidade não conhecida, 1943 (provalvemente)

Pavilhão



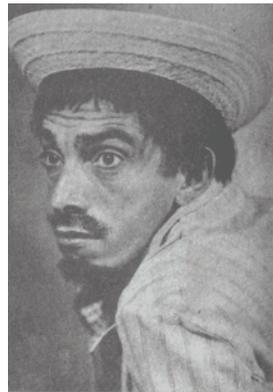
A ilustração do alto é a representação do anfiteatro de Dionísio; A segunda é a representação do Pavilhão Mazzaropi; como mostra a última foto.

Sem argumentos para contradizer o veio artístico do filho, que voltou a Taubaté com os pés devidamente calejados pelo duro picadeiro das ribaltas do interior do Brasil, os pais encerram os negócios na cidade e partiram com o filho em seu pavilhão.

Segundo registros, o Pavilhão Mazzaropi, como ficou conhecido, tinha uma estrutura de 15 por 40 metros de área, com paredes de madeira, estrutura também de madeira e cobertura de lona (posteriormente substituída por uma de zinco para se estabelecer na capital). Fusões subseqüentes com outras duas companhias de teatro mambembe, a de Olga Krutt e Nilo Nelo, transformaram seu pavilhão em uma companhia teatral de respeito, onde peças como *Deus lhe pague* eram encenadas de forma completa, em meio a outros esquetes e atrações.

Em termos de ambiente, a exemplo do que ocorria no teatro grego, a interpretação teatral em pavilhões (ou circos), exigia do ator uma relação e estratégia completamente diferente do teatro convencional atual. O ambiente em si era diferente em ambos os casos, o teatro grego era composto por um palco redondo, e arquibancadas que, por vezes, acompanhavam os 360° da circunferência deste. Já os pavilhões assemelhavam-se a retângulos, onde o palco permanecia visível em um dos lados menores através de um ângulo raso.

Entretanto, as diferenças não vão muito além da percepção espacial. Ambos eram espaços em que a platéia conversava e comia



As fotos acima mostram a tipificação do comediante na época do Pavilhão

e os lugares que se ocupava, fossem estes quais fossem, a visualização do espetáculo acontecia sem nenhum obstáculo para todos os espectadores.

Desta forma o pavilhão garantia uma totalidade plena em relação à platéia. Os esquetes humorísticos não tinham necessariamente um texto pré-definido, o que não ocorria nas peças teatrais, mesmo as apresentadas no pavilhão seguiam um roteiro. Nas apresentações de humor este fator tátil era fundamental na construção de seus espetáculos e a relação com o público. Agostinho Martins Pereira, técnico da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, responsável pela ida do comediante para a produtora nos anos de 1950, conseguiu, em certo momento, fazer com que Mazzaropi revelasse, pelo menos em parte, o seu procedimento em relação ao público e sua atuação como humorista:

“pedi que ele me mostrasse o livro de piadas, aquele que todo o humorista tem. Ele me mostrou e pediu segredo. Era um caderno meio vagabundo todo escrito à mão e pedi que ele me explicasse como funcionava. Ele disse ‘o negócio é o seguinte: eu tenho uma piada aqui e vou contando, conforme vai rendendo eu vou esticando, esticando, e não termino deixo para o próximo espetáculo. Assim eu não gasto a piada’. Ele tinha uma técnica que era impressionante”⁷ (Pereira,2000, depoimento).

À medida em que ele aproveitava ou não, suas piadas eram sempre definidas em relação a cada público que assistia suas apresentações. Este jogo entre os elementos de uma performance, fazem não só o espectador ganhar o nível da alteridade, já que sua presença é determinante neste mesmo jogo, como bem definiu Zumthor, como o comediante, ou mesmo a pessoa que se expres-

7 Agostinho Martins Pereira, depoimento colhido em 2000.

sa pela performance, seu comportamento é, necessariamente, de observador da reação do público a cada uma de suas ações.

“O performer atua como um observador. Na realidade ele observa sua própria produção, ocupando duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance). Isto porque a conversão do objeto em signo exige-se que quem o utilize simultaneamente o observe, a fim de provocar no espectador, mediante a re-codificação, uma atitude similar: a expectativa. O mecanismo da mimesis, substituído ao nível da performance, é transportado, assim, para o público”⁸ (GLUSBERG - 2007, p.76)

No ambiente do pavilhão, a única mediação possível era o próprio corpo do comediante, ou de qualquer um que se apresentava, lembrando que, nestes esquetes (como são chamados estes atos cômicos), não havia o conceito de quarta parede, quando atores fingem ser a platéia uma parede imaginária, não interagindo com as pessoas.

Tal característica influenciava a construção visual de seus personagens caipiras: vestimentas caricatas com remendos típicos de festas juninas; bigode e barba rala e mal feita, e dentes banguelas pintados de preto.

O personagem, a tipificação e a forma de atuação para dar vida a este, nascia e era mantido pelo imaginário popular, mesmo que, em alguns casos, ele coincidissem com imaginário urbano a respeito do Jeca.

Certa vez, o renomado e temido crítico teatral paulistano dos anos de 1940, Francisco Sá, assistiu a uma das primeiras apresentações de Mazzaropi na capital e lhe fez críticas positivas em um texto intitulado *Um artista que promete*. Entretanto, o artista não escapou de ter seu trabalho analisado de um ponto de vista academicista:

“Vi-o, primeiro, o galã cômico da comédia “Era uma vez um vagabundo”..., e desde logo me convenci que, para este moço vencer, precisa apenas de duas coisas: mudar o nome – que é anti-teatral – e arranjar um guia e um ensaiador. Mazzaropi tem habilidade. Por vezes, na co-

8 GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2007

média, dá-nos a impressão de Procópio, tais são as suas inflexões e atitudes. Move-se bem em cena. Tem defeitos, é claro. Mas fáceis de corrigir. Interpretando o caipira, chegou a nos fazer lembrar com saudades o velho e inimitável Sebastião Arruda. Mazzaropi, quando mais não seja, tem uma grande qualidade: não exagera, não recorre à pornografia para fazer rir. É sombrio e mete-se com justiça na pele de nosso Jeca, moleirão e atoleimado. É a primeira vez que ele vem a São Paulo. Embora aqui nascido, foi sempre artista do interior. Se estudar, se tiver quem o guie e oriente, Mazzaropi poderá ser, ainda, um cartaz dentro do nosso teatro ligeiro. Não deve, porém, se envaidecer. Precisa estudar, observar e procurar melhorar, fugindo aos vícios próprios de quem aparece, tem valor e está à frente de um conjunto”⁹ (SÁ - 1943).

9 SÁ, Francisco. *Um artista que promete*. Periódico não conhecido, São Paulo, 1943.

Teatro de câmara



As fotos mostram a tipificação do comediante no teatro

A diferenciação estabelecida no título, remete a uma diferenciação que deve ser feita. No pavilhão também haviam peças teatrais exibidas, como já dito. Mas o comediante também se apresentou em teatros regulares, ou seja, edifícios construídos especificamente para comportar um espetáculo acusticamente apurado.

Mazzaropi se apresentou nos teatros Colombo e Oberdã antes de partir para o rádio. As mudanças para este novo ‘modelo’ foram poucas, mas significativas. Nestas casas de espetáculos o recurso da quarta parede foi usado. Mais que isso, a relação com a estrutura do teatro gerou mudanças de imagem na representação do personagem, além é claro da diminuição do contato direto entre o ator e os espectadores, já que a estrutura do palco separava mais a audiência. A barba rala desaparece, ficando somente um bigode fraco, as vestimentas caricatas adquirem um aspecto mais *clean*, com alças monocromática, botas de lavrador camisa listrada e gravatão. Tudo isto para facilitar a visualização de pessoas mais distantes do palco, já que nos teatros de câmara o público poderia ser bem maior que em uma estrutura desmontável como no pavilhão.

O longo mergulho na impessoalidade

A partir de 1946, o comediante deu início a uma nova fase em sua carreira que culminaria para torná-lo um dos mais lembrados comediantes do Brasil ainda hoje. Também foi o início da escalada atuando em meios que, cada vez menos, limitavam o contato com o espectador.

O primeiro deles se deu com o rádio. Sua ida para o rádio aconteceu em um momento de fragilidade pessoal. Até aquele ponto, sua carreira tinha sido uma seqüência de êxitos, até que, neste mesmo ano, ficou doente. Foi nesta mesma época que Agostinho Martins Pereira, que viria mais tarde a dirigir dois filmes com ele, conheceu o humorista.

“Eu morava aqui no Itaim, eu tinha uns vinte e poucos anos, e ele tinha um Pavilhão, uma noite eu fui lá e vi ele contando piadinhas no palco, achei uma porcaria, dei as costas, e fui embora. Depois, em 1946, tinha a campanha para a Presidência da República, e o Mazzaropi tinha sido convidado para animar o comício. Então ele estava lá, tinha um chapéu, uma botina... Começou o show e eu achei ele um gênio! Além disso, ele tinha ficado doente e fechado o pavilhão. Ele morava em uma casa onde todo o pessoal do circo morava com ele para poupar despesas. Quando ele ficou doente, todos o abandonaram. Então passou a ir no Largo do Paissandu, onde, nas segundas-feiras, o pessoal do circo se juntava para procurar trabalho, e ele começou a ir lá também, isso ainda em 1946. Depois de passar a freqüentar este gueto, ele foi descoberto por um dos diretores da Rádio Tupi, passando a fazer uma crônica ao meio dia, de cerca de cinco minutos, ganhando o apelido de Bernard Shaw do Tucuruvi”¹⁰. (PEREIRA, 2000 depoimento)

O diretor da rádio era Demerval Costa Lima. Neste primeiro momento foi contratado por três meses, como o sucesso, ganhou um programa próprio e passou a fazer parte do elenco da emissora.

O rádio, nesta época, ainda guardava características do teatro, já que alguns progra-

10 Iden cit. 7

mas eram produzidos em auditórios, como o próprio Rancho Alegre, como foi batizado o de Mazzaropi, utilizava por vezes o auditório da Rádio Tupy, no bairro do Sumaré. Este programa conseguiu muito sucesso, era irradiado aos domingos às 19h45, e era dirigido pelo jovem Cassiano Gabus Mendes. A fórmula do show caipira agradou, e este permaneceu no ar por sete anos, sendo que a emissora recebeu cerca de 2 mil cartas endereçadas ao programa apenas na sua primeira semana.

Mesmo com uma pequena platéia que participasse, por vezes, do programa, a amostragem era muito pouca para as dimensões do alcance do veículo. Mesmo assim não acho prudente considerar sua participação neste meio como contribuidor para a talilidade, o número de espectadores era pequeno, composto basicamente de um grupo citadino específico que freqüentava as gravações no bairro (que aliás não era tão acessível e central como hoje em dia). Seu contato com o público continuou vindo dos circos, onde se apresentou até há um ano antes de sua morte, em 1981.

O dia-a-dia do rádio não acontece com apresentações ‘ao vivo’, nem tampouco com as difíceis gravações em auditórios, lugar onde vários fatores devem ser considerados e muitos funcionários exigidos para se conseguir uma boa gravação (pelo menos tecnicamente). A maior parte do material é produzida em estúdios pequenos e isolados do som externo. Os apresentadores conversam com um microfone e olhavam de frente para um operador de áudio, do lado de fora de sua cabine, comunicando-se com ele por sinais, para não comprometer a captura do som que está sendo emitido.

Sendo assim, o rádio foi o primeiro meio de comunicação industrial impessoal com o qual o comediante passou a lidar. Como manter o show vibrante mesmo apenas imaginando o público mediado pela estrutura do rádio? Com o circo.

O comediante adotou a estratégia que hoje é chamada por alguns de *hard copy* ou *cross section*. Ele levou o programa de um meio para o outro. Ele montou um esquete no circo chamado de Rancho Alegre, também. E este funcionava como laboratório durante

a semana para o programa de domingo. Além do comediante levar alguns artistas que conheceu nos estúdios para se apresentar com ele.

Embora este procedimento, hoje, tenha se tornado até ultrapassado, não era na época. Desta forma, Mazzaropi deu início a um ciclo repetido por quase todos os atores a partir do rádio: contrabalançar a participação em meios impessoais e pessoais ao mesmo tempo. A forma atual mais comum hoje são os atores de televisão que fazem teatro concomitantemente. Os últimos artistas de destaque que mantinham participação no cinema, televisão e circo foram *Os Trapalhões*. Hoje, seus dois últimos remanescentes também o fazem, separadamente e de forma não contínua.

Concluindo, como o rádio não era predominantemente performático, em que a relação de jogo entre executante e espectador é o elemento principal, as poucas performances executadas pelo comediante em apresentações de auditório eram provenientes ainda do circo, assim como sua composição de personagem.

A passagem pelo rádio foi um bom aquecimento para os dois outros meios em que o artista iria atuar.



Vê-se nesta foto de cena a tipificação do caipira na televisão, no programa Rancho Alegre.

Uma coisa nova: a televisão

A televisão chegou ao Brasil em 1950, bem antes do que o país estava preparado para recebê-la. Fruto da vaidade de Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, que montou os estúdios sem que uma única televisão tivesse sido vendida em São Paulo, local onde ocorreriam as primeiras transmissões. Para montar a programação, foi convidado Cassiano Gabus Mendes, vindo da rádio, e que dirigia o programa Rancho Alegre.

Dentre os artistas convocados para terem um show no novíssimo meio estava Mazzaropi. Seu Rancho Alegre passava agora a ser com imagens em movimento.

Este foi o maior desafio até então. O público era, para dizer o mínimo, quase inexistente, já que poucos podiam arcar com os altos custos da compra de um aparelho, de ter energia elétrica constante em suas casas, e, acima de tudo, ter residência dentro da área de transmissão das antenas, cuja potência era baixa.

Desta vez não havia a possibilidade de utilizar o circo como plataforma para o programa, e, mesmo sendo gravado 'ao vivo', a performance cômica em um estúdio de televisão não permitia nenhum contado com público, já que os shows de auditório não surgiram neste primeiro momento inaugural.

Os resultados de seu show televisivo foram discutíveis. Mesmo dividindo o palco com João Restif e Geny Prado, seus quadros e bordões não agradaram muito ao público ultra-elitizado que dispunha de tv. Mesmo assim seu programa durou cerca de quatro

anos na emissora. Curiosamente, ele foi o único a participar das inaugurações das duas primeiras emissoras. Em 1951, Mazzaropi abria as transmissões da TV Tupi do Rio de Janeiro, com um sucesso tamanho que, como convidado que foi de São Paulo, seu tempo no set, desta vez em um auditório, foi aumentado várias vezes, graças às gargalhadas que arrancou do público carioca, tradicionalmente resistente a seu tipo caipira.

Estava claro que a televisão havia representado um impasse no modo de atuação performático de Mazzaropi. Até aquele momento tudo aconteceu rapidamente, mas, para se manter em qualquer meio sem tutilidade era necessário um novo processo de aprendizado. O ator precisou ouvir mais do que falar, caso contrário sua carreira corria o risco de regredir para ambientes menos sofisticados. Esta chance surgiu com o cinema.

O novo caminho

Aprender tudo de novo. Esta foi provavelmente a principal intenção do comediante ao aceitar o desafio de iniciar a carreira cinematográfica.

Em dissertação de mestrado, me debrucei sobre a construção do personagem Jeca de Mazzaropi a partir dos escritos de Monteiro Lobato, no que diz respeito à carreira cinematográfica, foi possível identificar quatro fases distintas de produção nos seus trinta anos de carreira nas telas. Recorreremos a elas para nos guiar: *Fase de aprendizado*, engloba os oito primeiros filmes em que o ator atuou apenas como subordinado de um diretor ou empresa; *Fase clássica ou típica*, os primeiros filmes produzidos pelo próprio comediante, que agora se tornaria também produtor, diretor e roteirista, estende-se de Chofer de Praça – 1959, a O corintiano – 1967, período este em que se encontram os filmes de melhor qualidade de sua lavra; *Fase de experimentação*, de Jeca e a Freira – 1968 a Portugal... Minha saudade – 1974, época em que ele explorou fórmulas novas em seus filmes, muitas delas de ação, já que, talvez temeroso com os danos que a censura causaria em seus filmes, deixou de lado os problemas do homem rural, principalmente os filmes com motivos políticos; e *Fase final*, que acompanha a decadência do personagem com o público, assim como com a saúde de Mazzaropi, são filmes feitos, basicamente, em escala industrial, esta fase estende-se de Jeca macumbeiro – 1975 a Jeca e a égua milagrosa – 1980.

Cada um dos oito primeiros filmes de sua primeira fase contribuiu de maneira diferente para o amadurecimento do cineasta Mazzaropi. Destes, ele observou e compreendeu a estrutura do cinema, tanto em escala micro, dentro dos sets de filmagem, quanto em macro, produção, distribuição e exibição.

Levado à Companhia Cinematográfica Vera Cruz por Agostinho Martins Pereira, seu conhecido, para participar da seleção de atores para uma comédia, Mazzaropi en-

trou em uma empresa muito endividada, e que necessitava, desesperadamente, de filmes de grande apelo popular, a exemplo do que a Chanchada carioca conseguia na época. A Vera Cruz, montada com muita megalomania, havia afastado Alberto Cavalcanti da direção e dado espaço para outros diretores tentarem melhor sorte. Um destes novos nomes foi Abílio Pereira de Almeida, já renomado teatrólogo, ficou encarregado de fazer as comédias populares, realizando três filmes com o ator.

A produção do primeiro filme foi o retrato da falta de habilidade da companhia que nasceu elitista para tratar com temas populares.

Descendo a serra com a marcha ré engatada

Sai da frente foi o primeiro dos oito filmes da primeira fase. A idéia era narrar uma viagem de ida e volta da capital à Santos e suas peripécias. Simples. Mas como fazer a situação se tornar engraçada? Como fazer um filme mais ligado à brasilidade quando os técnicos mal falavam o português?

As tentativas de se estabelecer uma linguagem mais popular foram, neste primeiro filme, quase pueris. Em primeiro lugar o personagem era pobre, mas urbano. Porém, Mazzaropi não estranhou já que era um motorista de caminhão morador de um cortiço ‘italiano’ na capital, que, alias, era esta a descrição do bairro e sua família quando este nasceu no bairro de Santa Cecília.

Mas Abílio tomou o estilo do cinema mudo como referência para construir o ambiente de Sai da frente. Optou por um humor visual de volumes, como um despertador gigante, a personalização de objetos e animais, como a aparente autoconsciência do caminhão Anastácio e do cachorro Coroné, e outros chistes já gastos pelo uso, como o picolé que Mazzaropi tira do bolso em meio à descida da Serra do Mar.

Eva Bueno complementa, a este respeito, o tipo de construção de metamorfoses que este tipo de humor utilizou neste filme:

“Se o caminhão e o cão podem se transformar em serem humanos (ou humanizados), os humanos também podem se transformar em animais. O homem que contrata Isidor para levar a mobília até Santos chama sua mulher de “minha gata” e ela o chama de “meu gato”. Mas quando Isidoro finalmente chega em Santos, ele está convencido que a mulher é realmente uma “onça”¹¹. (BUENO – 1999, 40/41)

Além disso, houve problemas atrás das câmeras. Não havia muita organização, apesar

11 BUENO, Eva. *O artista do povo*. Maringá: Eduem, 1999

de enorme estrutura e qualidade técnica e de pessoal especializado, o próprio Mazzaropi se recordou, em entrevista à revista Manchete, deste episódio do picolé, quando na ocasião, por não haver possibilidade de se manter um sorvete refrigerado em meio à locação na Via Anchieta, Abílio parou toda a equipe e mandou que os carpinteiros fizessem um picolé de madeira para terminar a cena. Este tempo ocioso onera a produção, e fazer cinema nunca foi barato, e a produção desta película durou intermináveis sete meses. Mesmo depois de rodado, houve muito desperdício de material filmado não aproveitado, culpa até hoje atribuída ao montador Oswald Haffenhichter, que havia sido indicado ao Oscar por seu trabalho no filme *O terceiro homem*, por não ‘entender’ o humor de Mazzaropi.

Mesmo com todos estes problemas o filme foi um sucesso. A aposta no comediante tinha sido bem sucedida. E o que garantiu este sucesso, mesmo com estes problemas? Foi o bom diálogo estabelecido entre Mazzaropi e Abílio Pereira de Almeida.

O comediante elegeu o diretor como seu tutor na arte do cinema. Acompanhava-o, perguntava incessantemente, dava idéias e contribuía na realização do filme. E percebendo o conhecimento que o comediante tinha do público, o diretor deu muitas liberdades para o ator. Galileo Garcia lembra que

“o Mazzaropi era um sujeito que, com a experiência que tinha do circo, não tinha nenhum problema em gravar ao ar livre, com multidão, de repetir muitas vezes. Ele ficava algumas vezes mais desconfortável porque ele tinha os seus ponto de vista, sabia o gosto do público e ali o que valia era a opinião do diretor. Mas o Abílio não era refratário a sugestões e ele influía bastante, como nos maneirismos do personagem, o jeito de andar”¹² (GARCIA, 2000 depoimento)

Com o sucesso, Mazzaropi tomou ciência de que ele era o lastro financeiro da Vera Cruz, e, além de tentar participar de todos os processos na produção de um filme, co-

12 Galileo Garcia, depoimento colhido em 2000

meçou a imaginar-se como produtor do próprio trabalho. O mesmo Galileo lembra que o ator conseguia mais dinheiro comprando e vendendo carros que com o trabalho no cinema, onde já era bem remunerado. Não lhe faltavam veias de comerciante.

Após obter uma boa vitória para a companhia moribunda, Abílio cometeu um erro. Ele decidiu fazer a seqüência do primeiro filme, mas, desta vez, o personagem deixaria a boleia para vestir um fraque. Em *Nadando em dinheiro*, o personagem Isidoro Colepícula, ganha uma herança inesperada e rende-se às vicissitudes da vida. Este foi um papel em que o ator não se sentiu à vontade, e, além disso, havia as mesmas estruturas de humor próprias do cinema mudo como robôs que o atacavam. Mesmo com uma história pior o filme não deu prejuízo, porém, não deixou saudades.

Mas Abílio se recuperou logo deste revés, com uma idéia ótima. Fazer um filme com o primeiro personagem caipira de Mazzaropi no cinema a partir de um texto clássico da literatura, *Cândido ou o otimismo*, de Voltaire.



O trabalho em Candinho exigiu a caracterização tanto para ambientes rurais quanto urbanos

Performance cinematográfica

Candinho foi o papel mais complexo criado para Mazzaropi esta fase de aprendizado, e Abílio Pereira de Almeida passou a ser um grande influência nos futuros roteiros escritos pelo comediante.

O ator levou bastante a sério a construção deste personagem. Pela primeira vez desde a infância e adolescência ele precisou fazer laboratório para a construção do tipo caipira, observando novamente os lavradores ou capiais para atualizar sua própria interpretação. O resultado desta atualização foi a reformulação do aspecto de tempo de sua performance.

Os aspectos físicos do novo caipira Candinho não foram tão diferentes dos trabalhos anteriores: chapéu de palha, roupas simples e gastas, e andar descalço (enquanto na fazenda). Estas vestes não apresentam os remendos das usadas no pavilhão, teatro e televisão.

A questão do tempo transformou radicalmente o estilo de interpretação do comediante, já que o espaço foi constantemente mudando em cada nova mídia anterior, com reduções contínuas. Mazzaropi, com ajuda de Abílio, transformou os gestos marcantes (de grande amplitude) que costumava praticar em um pequeno palco ou picadeiro, em gestos muito mais contidos, já que, mesmo que soe estranho, no cinema há muito menos espaço de atuação que no pavilhão, isto porque por mais amplo que seja o estúdio o espaço de atuação é aquele que a câmera enfoca, uma

diversidade de planos, mas a grande maioria fechados e não gerais. Além disso, os gestos, mesmo os amplos pelos quais Mazzaropi ficou conhecido no cinema, foram re-pensados para dar maior atenção aos detalhes. O andar característico de suas apresentações circenses, que havia sido muito reduzido, embora não apagado, em seus primeiros filmes, reaparece de forma mais ‘elegante’, ou seja, mais perceptível. A fala não apela para dialetos caipiras quase ininteligíveis, o sotaque é reduzindo para que todas as palavras proferidas pelo personagem fossem entendidas pelos espectadores de locais variados no Brasil.

Abílio reconheceu sua influência no sucesso do comediante em uma entrevista gravada no sindicato dos produtores e publicada no livro *Burguesia e Cinema*:

“eu me sinto o criador do Mazzaropi no cinema, não simplesmente porque fui eu que o levou para cinema, mas porque eu criei especialmente para ele um personagem diferente do que ele fazia até então. O Mazzaropi conservou o tipo, que foi desenvolvendo, a partir de Sai da Frente, Nadando em dinheiro, Candinho, O gato de madame. Ele tinha um talento muito grande e uma extraordinária comicidade inata, mas além disso era um admirável profissional; muito trabalhador e com uma certa dose de humildade também, sempre procurando acertar”¹³ (Galvão 168 - 1981)

Esta mudança no aspecto do tempo garantiu o sucesso do estilo de Mazzaropi no cinema, e ao contrário do que aconteceu na televisão, ele pode ter tempo de estudo e orientação para disciplinar a si mesmo em um meio que trabalha com imagens em movimento e também é completamente impessoal.

O quarto filme, também teve a participação de grande parte do grupo técnico da Vera Cruz, mas o filme rodado foi uma produção independente: *A carrocinha*. Walter George Durst havia vencido um concurso com o roteiro deste filme, na ocasião do quarto centenário da cidade de São Paulo, e a produção foi de Jaime Prades, da Fama Filmes, que contratou os serviços técnicos da Vera Cruz. O segundo personagem caipira de Mazzaropi

13 GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981

era urbano, isto é, que vivia na parte central de uma pequena cidade do interior. O prefeito desta, revoltado com o cão de sua esposa, inaugura uma carrocinha para capturar os cães da cidade, mas principalmente o da esposa do prefeito. Em termos de construção o personagem de Mazzaropi pouco acrescenta aos primeiros na Vera Cruz. Entretanto, esta película serviu para que o comediante mostrasse seu amadurecimento dentro da hierarquia cinematográfica. Consciente de que ele, e apenas ele, era o responsável pelo público crescente de seus filmes, passou a se portar de maneira vaidosa e egocêntrica durante a produção, não cedendo facilmente seu espaço no filme para outros atores obtivessem destaque.

O diretor Agostinho Martins Pereira lembra que

“comigo dirigindo Mazzaropi não tinha nenhum problema. Só houve algumas coisas que ele fez que eu não gostei durante as filmagens de A carrocinha. Houve uma cena em que era dada mais importância ao personagem Salvador, de Adoniran Barbosa, que na história era o pai de Ermelinda, feita por Doris Monteiro, o par romântico de Jacinto, personagem de Mazzaropi. E ele viu antes pelo roteiro que a cena era do outro. Enquanto a gente preparava o equipamento, ficou o Mazzaropi conversando com o Adoniran. Quando chegou a hora de rodar a cena o Adoniran estava arrasado. O Mazzaropi tinha destruído ele por dentro. Ai eu chamei o Adoniran e falei que se ele não fizesse a cena e esquecesse o Mazzaropi, eu pararia a filmagem naquela hora e mandaria ele de volta para São Paulo e chamaria outra pessoa. (...) Tinha outra cena em que eram mostrados os cachorros presos e a mulher gritando. Era uma cena patética da mulher e eu pedi para que ele ficasse fora de cena enquanto eu filmava a atriz. Depois de pronto, eu fui ver o filme no Art Palácio e o público de repente começou a rir nesta cena, na hora eu reparei que ele estava fazendo caretas no fundo da cena”¹⁴. (PEREIRA, 2000 depoimento)

O comediante tinha razão em se achar o centro das atenções. O filme foi uma das grandes bilheterias de seu tempo. Na época, mesmo sem uma aferição oficial, que no Brazil só passou a existir em 1971, o filme foi o terceiro, ficando atrás de *O ébrio* e de *O*

cangaceiro. Na capital ele teve 360 mil espectadores, enquanto *O cangaceiro* 420 mil.

No filme seguinte, já não havia Vera Cruz. A companhia havia sido desmembrada para tentar resolver seus problemas financeiros. Então seu quinto filme com a mesma equipe tinha a Brasil Filmes como produtora. O filme *O gato de madame* em si foi um retorno à temática de *Sai da frente*, um personagem urbano se vê atrás de um gato perdido de uma milionária, cuja recompensa este queria. Em nada acrescentou ao tipo de Mazzaropi. A única coisa digna de nota foi a confusão política que este filme causou. O então diretor do Museu do Ipiranga, Sérgio Buarque de Holanda, autorizou, provavelmente sem se dar conta da estrutura necessária para se fazer um filme, as gravações de cenas nas dependências do museu. Galileo Garcia conta que, ao ver um enorme e barulhento gerador de eletricidade no saguão principal, saiu e voltou para sua casa, instruindo a secretária a informar que ele estava doente, durante todo o período de filmagem.

Livres dentro do museu, os produtores não perderam a chance de, de fato, usarem os artefatos históricos como elementos de cenografia. Em especial, o fato da atriz Odete Lara ser filmada vestindo as roupas originais conservadas da Marquesa de Santos dentro do museu gerou calorosas discussões no plenário da câmara de deputados do Estado de São Paulo, na ocasião do lançamento do filme.

Na ausência da produtora paulista, Mazzaropi assinou contrato com a Cinedistri, de Aníbal Massaini, para fazer quatro filmes, mas no término do terceiro, o comediante rescindiu o contrato para rodar seu primeiro filme independente.

Na nova produtora, que primava muito menos pela qualidade de seus filmes populares, ele foi apenas um empregado. Não lhe foi dado nenhum espaço adicional além daquele que estava em contrato, o que, para alguém já havia se conscientizado de sua importância no sucesso de um filme, passou a ser uma tortura. A experiência serviu para que ele visse o esquema de distribuição de Massaini, muito superior ao da Vera Cruz, que o ajudaria na construção de sua própria produtora e distribuidora.



Chico fumaça (acima) foi o único personagem caipira feito na Cinedis-tri

Os dois filmes seguintes, *O noivo da girafa* e *O fuzileiro do amor*, eram compostos por personagens em ambiente urbano. O primeiro era um funcionário de um Zoológico, cuja infância foi passada no interior, onde tinha um parente rico e moribundo, que tem seu exame de sangue confundido com o da girafa e erroneamente diagnosticado com uma doença fatal.

Aproveitadores tramam um casamento oportunista para herdar a fortuna da morte iminente um seu parente distante. A armção é desmascarada, o erro do exame é reconhecido e o personagem casa-se com uma garota que realmente o amava, e, depois, recebe a fortuna.

Já em *O fuzileiro do amor*, um simplório sapateiro da capital, vê-se na posição de se alistar no grupo de fuzileiros navais para provar sua virilidade para o pai de sua amada. Sem jeito para a disciplina militar, o sapateiro é confundido com seu irmão gêmeo, há muito desaparecido, que, de fato é um fuzileiro de carreira. O encontro dos irmãos e as peripécias dos sapateiro na caserna determinam o sucesso de seu noivado.

Em termos de representação, no primeiro o personagem mesmo oriundo do interior não difere muito de Isidoro Colepícula de *Sai da frente* e *Nadando em dinheiro*. Já o segundo, repete a formula do primeiro, mas desta vez é visível que o ator recebeu instruções para forçar a imagem caricata do sapateiro para se contrapor com a do irmão. No final das contas, era um caricato urbano com a pitada do estilo de Mazaropi, não propriamente um personagem caipira, diferente do filme seguinte.

Chico fumaça foi o último filme protagonizado por ele na Cinedistri. Também foi o único personagem caipira de fato dos filmes feitos com Massaini. Neste filme, Chico, ao salvar um trem do descarrilamento, ganha fama e status de herói. É levado de sua cidadezinha para o Rio de Janeiro, então capital federal. Lá ajuda a desbancar uma rede de contrabandistas em meio a situações cômicas de um matuto na cidade.

Neste filme, ele retoma o ponto de Candinho, mas, como no filme anterior, seus gestos são exagerados de mais, talvez por orientação da direção. Não seria este o momento para que Mazzaropi criasse definitivamente o seu Jeca, que é diferente dos feitos anteriormente por outros comediantes.

O próprio caminho



Chofer de praça (segunda imagem) foi a retomada da temática de Sai da frente (primeira imagem)

No primeiro filme produzido pelo próprio comediante, a temática de *Sai da frente* é recuperada. *Chofer de praça* fala da história de um dono de um sítio no interior, que outrora já foi taxista em São Paulo, que retorna à capital para viver com o filho universitário, este ligado com o rock.

E escolha por este tema se deveu basicamente porque, até aquele momento, Mazzaropi havia interpretado quatro personagens completamente urbanos e apenas dois totalmente caipiras. E, sendo assim, achou que era mais seguro iniciar a produção do filme que havia lhe custado quase todas as suas posses e economias em algo que já havia dado certo antes.

Terminado o filme ele sofreu para conseguir distribuir, chegou até a tentar vender o filme para o próprio Aníbal Massaini, como o qual havia acabado de romper contrato. Se este último não tivesse se recusado a comprar o filme por 35 mil Cruzeiros Velhos, talvez não haveria mais nenhum filme posterior de Mazzaropi. Ele então colocou seu filme na fila de exibição, esperando um espaço no Art Palácio, que na época pertencia ao circuito Serrador. O filme estreou e não decepcionou. Com os lucros ele pode pagar suas dívidas e preparar um novo filme. Passado o batismo de fogo, ele necessitava de um grande sucesso e bilheteria para dar continuidade às suas ambições como realizador.

Cimentando a usual analogia

O novo produtor de cinema, planejava voltar a interpretar seu tipo mais característico, o caipira. E para seu novo filme já tinha um alvo escolhido: a adaptação de Jeca Tatuzinho.

Era de se esperar que o mais conhecido ator da época pelo tipo caipira se aproximasse na história do personagem mais popular dos almanaques da época. O que se estranha é que apenas em 1960 isso tenha ocorrido. Na época, os almanaques do Biotônico Fontoura tinham uma tiragem de quase um milhão de exemplares por mês de Jeca Tatuzinho, um absurdo para a época.

A empresa de medicamento recebeu, sem ônus, os direitos da história de Monteiro Lobato, o criador do personagem, mais especificamente o último capítulo do livro *Problema vital*, que se diferencia da história distribuída pela adição de um simples parágrafo no final da narrativa. Mazzaropi também recebeu os direitos para adaptar o personagem para o cinema sem ônus.

A grande vantagem comercial em se adaptar tal história é que o filme já iria aos cinema com a publicidade feita pelo almanaque. Mas nem tudo era tão favorável.

Esta adaptação, ao contrário da feita na Vera Cruz com Candinho, não seria feita de livro clássico acessível a pessoas de um certo nível cultural, a história já tinha adquirido o status de massa, e para que sua atuação não se chocasse com o imaginário do povo, muito trabalho era necessário. Casos desastrosos em que isso ocorreu não são tão raros no cinema brasileiro. Como exemplo temos o filme *Tieta*, de Carlos Diegues, que é uma adaptação da obra homônima de Jorge Amado, fracassou no cinema exatamente porque a versão televisiva, apresentada em forma de telenovela, ainda estava viva na lembrança do público, e desta forma, a versão filmada, mesmo que mais fiel à obra da literatura, foi rejeitada pelo público.



A caracterização cinematográfica de Jeca Tatu guardou notáveis referências do almanaque Biotônico Fontoura

Nestas condições, Mazzaropi, pela primeira vez em sua carreira, precisou se anular o suficiente para que o público visse Jeca Tatu e não o caipira Mazzaropi na tela. Tal relação entre ator e personagem sempre foi de fundamental importância na arte da representação teatral, Renato Cohen discute esta relação na medida em que “um ator não pode ‘ser’ e construir um outro ser (a personagem) ao mesmo tempo. É a impossibilidade física de dois corpos ocuparem o mesmo lugar no mesmo instante, e também a impossibilidade psíquica de haver dois egos numa só psique”¹⁵ (COHEN – 2007, 94)

O autor comenta ainda que esta mesma situação foi definida por Julian Olf como “dialética da ambivalência”. Mazzaropi então foi obrigado a lutar contra seus próprios instintos para privilegiar o personagem.

Outro problema foi o fato de que o texto do gibi mal seria suficiente para se fazer um curta metragem, quanto mais um longa. No texto original havia apenas quatro personagens, um dos quais era um cachorro, outro um italiano que pouco falava, o médico e o Jeca Tatu. Ao contrario de Candinho, adaptado de um livro com inúmeras histórias das quais se podia selecionar as mais propícias a uma linha narrativa, para a adaptação de Jeca Tatuzinho seria necessário incluir todo um universo novo, completamente exterior ao enredo original.

Para a caracterização do personagem o comediante teve dar um passo para trás. Ele recuperou características de seus caipiras do pavilhão, a barba rala e mal feita retornou, talvez sob in-

15 COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

fluência das próprias ilustrações contidas no popular almanaque. O ator também teve que readaptar a sua performance cinematográfica desenvolvida na Vera Cruz, para que o personagem usasse ainda menos espaço que o mínimo utilizado na primeira produtora. O personagem pedia, ainda, certos procedimentos anti-cinematográficos, como um lentidão exagerada, o fato de não olhar para a câmera no nível dos olhos para manter o ar subserviente do lavrador. Estas mudanças exigiram um extremo cuidado para o personagem não se tornasse caricato.

Com relação à história, Mazzaropi fez mudanças inteligentes que, ironicamente, tornaram a história de Jeca Tatu muito mais factível com a realidade do interior. No almanaque, Jeca tatu é pobre e preguiçoso porque seu ânimo é roubado pelas verminoses que o atacam. Ele parte para uma rota de sucesso e riqueza depois que um médico surge e lhe receita um vermífugo.

No enredo do filme, o italiano, que no original era usado apenas como comparação, é elevado ao nível de rival de Jeca. Este vai comprando lentamente as terras do lavrador, pedaço por pedaço, em troca do perdão momentâneo das dívidas que este tem no armazém local, já que não trabalha sua terra porque não quer.

Após ter seu casebre incendiado, Jeca Tatu consegue chegar à riqueza, mas não com seu trabalho. Os demais lavradores, chocados com a suposta ação do italiano, abandonam as grandes lavouras mecanizadas do europeu e partem em auxílio ao colega. Para conseguir novas terras para o Jeca, todos vendem seus votos a um político, que, em troca, dá ao Jeca mais terras do que ele possuía antes. Também foi necessário incluir uma história de amor secundária entre o filho do italiano e a filha do Jeca.

O filme foi um sucesso gigantesco. Com o lucro, o produtor conseguiu comprar uma fazenda onde seriam rodados os seus filmes subsequentes, assim como um estúdio e alojamentos para os atores e técnicos. E mais importante ainda, agora Mazzaropi estava livre para desenvolver seu próprio personagem caipira no cinema.

Riso

Riso e humor

Explicando a piada

Falar sobre riso não é algo novo nem tampouco fácil em razão disto. Um número considerável de grandes pensadores já se debruçou sobre o tema, mas nunca houve consenso entre eles. Hoje existem mais de vinte teorias sobre humor, nenhuma delas definitiva. Individualmente, muitos contribuíram para esclarecer ou estudar aspectos pontuais do riso e do humor, contribuições estas como as de Platão, Kant, Aristóteles, Schopenhauer, Freud, Locke, Darwin, Bakhtin, Hobbes, Aristófanes, Bergson... E a lista continua.

Esta área, nas últimas décadas, vêm sendo consistentemente abordada, o que não é estranho já que muitos classificam o século XX como o do riso. A psicologia é talvez a que mais empreende esforços para mapear o “fenômeno” do riso. Seus métodos de pesquisa estão englobando grandes amostragens de dados, e, muitas vezes, resultando em fórmulas complicadas para se ilustrar suas descobertas, numa tentativa clara de solidificar alguma teoria sobre o assunto. Pesquisar sobre o humor, então, criou o incômodo paradoxo de ter se tornado algo tedioso.

Desta forma, o percurso delineado para o estudo do riso, tanto em linhas gerais quanto em específicas, neste trabalho será regulado pela relevância deste no objeto de estudo, ou seja, aqueles que têm relação com o comediante Mazzaropi e/ou como o trabalho proposto.

Riso, jogo e conservadorismo

Até agora vimos a relação performática do comediante em relação aos vários meios de comunicação pelos quais passou, sendo que sua relação primária, que é a atuação circense, se estabeleceu nos moldes medievais. Com o riso não foi diferente, as raízes do estilo inicial do comediante se encontram também na Idade Média.

Um dos principais pesquisadores do riso na era medieval e Renascimento foi Bakhtin, através do livro *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Esta obra, mesmo sendo altamente questionada no dias atuais, levou o foco para esta precisa época.

O autor, se viu na necessidade de retratar tanto o Renascimento como o período que o antecedeu historicamente por analisar a figura de Rabelais, um literato situado historicamente entre estas duas épocas que guardava em seu estilo influências mútuas. Em seu texto, Bakhtin divide as manifestações do riso na idade média em três grandes grupos:

“1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc); 2. Obras cômicas verbais (inclusive paródias) de diversas naturezas: orais ou escritas, em latim ou em língua vulgar; 3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc”¹ (Bakhtin, p4 2008).

Para o escritor russo, todos eventos ou obras divididos nestas três categorias mantinham em seu cerne o que ele mesmo chamou de “dualidade de mundo”, já que, na Idade Média, tais festas “ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos

1 BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec, 2008

quais eles viviam em ocasiões determinadas”² (Bakhtin, p4/5 2008).

O que isto significava é que, em tempos de carnaval ou outra festividade, havia uma completa abolição das normas e hierarquias sociais, um período licencioso que se tornava o grande nivelador social daquele longo período, o que já havia acontecido com outras civilizações em outros períodos da história, como as termas romanas e nas ágoras gregas, mas desta vez, independente do Estado completamente.

Hoje, o posicionamento de Bakhtin é questionado, como dissemos antes.

“Essa concepção [de Bakhtin] abre perspectivas fecundas para o estudo das mentalidades populares. Ela se depara, contudo, com numerosas críticas depois de sua publicação, em 1965. Em particular, Aaron Gourevitch considera que Bakhtine não se deu conta do contexto cultural global, sobretudo religioso. Ele o reprova por ter negligenciado os elos fundamentais existentes entre o riso, o medo e a raiva ou por haver extendido à cultura popular conclusões tiradas apenas do estudo do carnaval, realidade exclusivamente urbana do fim da Idade Média. Aos olhos de Gourevitch, Bakhtine na verdade projetou, para a Idade Média, a realidade soviética dos anos 1960, com uma sociedade em níveis: o oficial, ideológico, e o da vida real, sob a cobertura fictícia mantida pelo partido”³ (Ninois, 159/160 2003).

É um fato que a visão do russo só se aplicou ao fim do período, o que se chama de ‘baixa Idade Média’, tempo este em que a Igreja aceitou e incorporou o riso depois de vários séculos de luta mal-sucedida contra tal manifestação. Durante o período inicial, a ‘alta Idade Média’, o riso foi associado como o demônio, com o pecado de Adão e Eva e à expulsão do paraíso, prova da humanidade decaída. Foi apenas depois de séculos, quando a partir do trabalho de intelectuais católicos, como Santo Agostinho, que o riso passou a ser encarado como aspecto humano, a recompensa pelo calvário, o resultado do fim da penitência.

Mais que isso, o riso desta época se caracterizava pela paródia. “É o riso de uma so-

2 IDEN CIT. 1

3 MINOIS, Georges. *A história do riso e do escárneo*. São Paulo: Unesp, 2007

cidade que se vê em um espelho deformante”, já que “ela evolui em um quadro que não é confortável, mas coerente”. (...) Uma sociedade que aceita maciçamente seus valores fundamentais e confia em seus dirigentes como se fossem crianças está muito inclinada para o jogo parodístico”⁴ (MINOIS, 155 2003).

A paródia sempre foi, desde seu surgimento, uma importante forma de auto-reflexão, e não necessariamente é ridicularizador, como subentende o senso comum a respeito da palavra. Na verdade, seu sentido original significa oposição, e ela trabalha com os conceitos de inversão, repetição e distanciamento. Mas como se dá o jogo da paródia? Segundo Linda Hutcheon, que se ateu à mesma pergunta, a paródia “é um gênero sofisticado nas exigências que faz aos participantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo”⁵ (Hutcheon 50 1985).

No jogo da paródia, portanto, ambos devem estar inseridos no mesmo universo e a par das mesmas situações para que a decodificação da forma e do conteúdo seja plena, há de se estar familiarizado com o objeto original para então reconhecer seu oposto distanciado, para efeitos cômicos ou não. Aqui também a relação de jogo é dialógico.

Sob este novo prisma devemos re-analisar as afirmações de Bakhtin que defendiam que o carnaval, assim como todas as festas populares, eram, via de regra, uma manifestação não oficial. Durante a baixa idade Média, período estudado pelo russo, o carnaval, assim como outras festividades, faziam parte de um calendário oficial, e, ao contrário do que se imagina, o riso parodiador praticado não tinha características de enfrentamento a uma ordem estabelecida, seja ela o governo ou a Igreja, se é que estes eram separados na época, resultando em uma festividade tão ritualizada quanto as festas oficiais as quais ela se diferenciaria. Desta forma, tais festas têm caráter de aceitação social e não de revolta, como atesta Georges Minois:

4 Idem cit 3

5 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. São Paulo: Martins Fontes,

“O riso da festa coletiva na Idade Média recorre à paródia, porque a cultura, essencialmente oral, era muito ritualizada, repetitiva, e o ritual, conhecido por todos, pode facilmente derivar para a paródia cômica. Esse riso de grupo, tirânico, é poderoso fator de coesão social e conformismo. Ela parodia para reforçar as normas e os valores, não para atacá-los. (...) Rir da paródia do poder não é rir do poder; este adquire um aumento de legitimidade. É um jogo que se deve vigiar, mas que na Idade Média respeitava as regras, tanto que o sistema de valores vigente é unanimemente aceito”⁶ (MINOIS, 181 2003).

O riso coletivo propiciado pelas festas neste período tinha seu caráter “tirânico”, como citado, exatamente pelo fato de ser ritual, ou seja, as pessoas eram impelidas a participar, sob voto de desconfiança de uma comunidade em caso de recusa.

Entretanto, esta não era a única modalidade de riso que ocorria na Europa. Há outros, dentre eles outro que nos interessa como meio de comparação: a farsa.

Ao contrário do riso das festas, o da farsa não é coletivo, é individual. O gênero retrata o universo privado, através da encenação de pequenas intrigas e para isso simplesmente se preocupava em retratar a realidade, que por si só, na Idade Média, já era engraçada. “A arrogância e o privilégio são questionado, mas isso, em cada caso particular, sem idéia de revolução de princípio. (...) O espírito crítico exprime-se sob forma cômica – a hierarquia social é contraposta a outra hierarquia, a da astúcia, que se acha em oposição àquela da sociedade”⁷ (SCHOELL – 2003, p.203).

A realidade exposta pela farsa é conformista e pessimista, ela não é, entretanto, contestadora, já que não retrata nenhum ponto de mudança possível à situação enfocada. Sob o ponto de vista moderno este posicionamento da farsa pode soar como um aspecto alienante, porem, faz todo o sentido de analisado à luz da Idade Média.

Dentro desta perspectiva, o riso propiciado pela farsa é a

6 Ibidem cit 3

7 SCHOELL, K. op. cit. MINOIS

“expressão do individualismo em um mundo que privilegia a coletividade. O riso da festa, obrigatório e tirânico, expressa o interesse do grupo; o riso farsesco, egoísta e amoral, é o único meio de o indivíduo ter uma desforra sobre as coletividades nas quais ele é integrado à força e que o oprimem e protegem, ao mesmo tempo: paróquia, religião, família, senhoria, corporação, bairro...”⁸ (MINOIS, 204 – 2003).

8 Ibidem cit. 3

Picardias burlescas

Durante a época da Renascença, o riso era considerado uma forma legítima de se encarar a existência, não é por outro motivo que os primeiros modernos se utilizaram da cultura popular e do riso para transformarem os valores defendidos no Feudalismo, neste período surgiu na Espanha uma outra figura: o pícaro.

O riso picaresco é “mais áspero, amargo ou mórbido, porque ele é marcado pelo pecado original”⁹ (MINOIS, 301).

Isto que dizer que o riso, nas aventuras picarescas, não pertencia ao universo divino, ao jardim do Éden, ele era associado à falta, à decaída de Adão e Eva para o mundo terreno, carregando também uma pitada da influência do diabo na expulsão do paraíso, isso segundo crença. O homem é mau, a vida uma tortura e seu riso conduz à inevitabilidade da morte.

Mas esta situação privilegiada de convivência com o riso não durou muito no mundo moderno. Já a segunda metade do século XVI se iniciava com a necessidade de se ‘estabilizar’ o mundo civilizado europeu para que este pudesse colonizar as novas terras recém-descobertas na África, Ásia e principalmente América. Houve uma campanha por parte de governos em encerrar as expressões de riso, que passou a não ser mais uma maneira de se encarar o mundo para voltar a se tornar algo mal visto.

É de se esperar que esta ofensiva contra o divertimento fracassasse. E o que resultou dela, no início do século XVII, foi o burlesco. Este último, sim, foi uma forma de riso que era tanto cômica quanto contestatória. Pode também ser visto como uma reação de igual força às tentativas oficiais de erradicação anteriores ou domesticação, transgrediu todos os tabus e ironizou a todos e a tudo, já com o Iluminismo chegando, a liberação do burlesco conduziu à liberdade de pensamento. Rir de tudo e de si mesmo, a liberação do

9 Ibidem cit. 3

burlesco “é acompanhada de perpétua autoderrisão, brinca freqüentemente com a morte e com o macabro, desmistifica, relativiza, zomba dos absolutos, denuncia a hipocrisia das aparências. O burlesco é uma atitude típica de período de crise de valores, quando o mundo perde sua inteligibilidade, gerando uma vertigem de pensamento”¹⁰ (MINOIS 394 2003).

Entretanto, diferente das festas alegres proporcionadas na Idade Média, o burlesco sofre muita influência do gênero picaresco, já que seus personagens, embora cômicos, são tristes e maus. As autoridades são mesquinhas e gananciosas e a população, tola, faz por merecer tal liderança, características do que Minois chamou de “riso amargo”¹¹.

Desta melancolia nasceu Charles Sorel, um romancista parisiense que incorporou todos estes elementos em sua literatura: “seus heróis, imorais, evoluem num mundo que se divide em dois: a massa estúpida e os mestres odiosos. (...) A existência é uma trivialidade cômica, e, diante da zomabria, é única atitude possível”¹² (MINOIS 397 2003).

Mas ao contrário do que se poderia esperar, o desfecho é diferente do picaresco que o influenciou. A enorme zombaria carrega um aspecto de esperança e não de morte, como o estilo original, o objetivo da crítica é a vontade de fazer as pessoas transcendê-las através da razão.

O impacto deste tipo específico de riso, satírico a tudo e a todos, mas esperançoso, guardará enormes semelhanças com o trabalho cinematográfico de Mazaropi, em se tratando dos filmes de sua própria lavra.

10 Ibidem cit. 3

11 Não sabemos se há aqui uma paródia sobre o conceito e o famoso filme neo-realista italiano.

12 Ibidem cit. 3

O gênero clown

Em se tratando de cinema e os formatos cômicos que ele estabeleceu no século XX, surge o mais básico de todos os gêneros de comédia, o gênero clown (palhaço – traduzido ao pé da letra), cujo principal objetivo é fazer rir.

Neste gênero, a linha narrativa característica permite o uso de vários ‘ganchos’ com os quais o comediante estabelece os elementos de sua persona cômica. O que não acontece com outros que são orientados pela temática, assim como a comédia romântica, esta depende exclusivamente da figura(s) central(is): o(s) comediante(s). Isto não quer dizer, todavia, que todo comediante é independente de todos os outros gêneros de comédia, muitas vezes os comediantes de personalidade demonstram muita afinidade com algum outro gênero.

Entretanto, mesmo quando fazem outro tipo de comédia em que eles não sejam o objeto central, o foco das atenções permanece sempre em seu tipo cômico, dada a força que a figura do clown adquire. Este foi o caso citado da participação e conseqüente rebeldia de Mazaropi nas filmagens de *A carrocinha*. Mas na Vera Cruz nem tudo foi um mar de rosas também. Ruth de Sousa, sua companheira de filmagens em *Candinho*, não guarda boas recordações da pessoa do comediante, salientando que

“Mazaropi era uma pessoa muito difícil e era muito pão-duro. Era até um pouco racista. Ele não me dava muita atenção. Não era meu amigo. Nunca foi! Ele não era nenhum pouco generoso. Quando o caminho está aí você é que tem que abri-lo, não precisa prejudicar ninguém porque o que é seu, é seu! Eu acredito nisso”¹³. (JESUS, 95-96, 2004)

O primeiro componente deste gênero são os trejeitos que o comediante desenvolve que ele acaba carregando de filme para filme. Quanto mais universais forem estes mais

13 JESUS, Maria Angela de. *Estrela negra*. São Paulo: Imprensa oficial, 2004



Foram os Keystone Kops que impuseram o ritmo da comédia cinematográfica

fácil se tornara a transição do comediante para o cinema.

O segundo componente é a grande importância que o humor, principalmente o norte americano, cuja vertente cinematográfica moldou o gênero em todos os outros cinemas nacionais do mundo, dá para a comédia física e visual.

Com relação à comédia visual, Gehring salienta que

“para o gênero cinematográfico clown, a comédia visual realmente começa antes da história, porque os comediantes parecem engraçados. Através do figurino, maquiagem, forma do corpo, ou o gestual harmônico do corpo e da face, o comediante deste gênero passa a mensagem que será mostrada. Sua aparência cômica é a chave do gênero clown, mesmo que a personalidade cômica possa ser relacionada mais com o humor verbal. (For the film-genre clown, the visual comedy often begins before the story, because clowns look funny. Thought costume, make-up, body shape, or fluid contortions of face and body, clown telegraph the message that this will be a showed. Their funny appearance is a key in the clown genre, even when the comic personality might be more linked to verbal humor”¹⁴ (GEHRING – 12, 1997).

O caráter físico está mais relacionado ao fator tempo, ou seja, ao ritmo. O maior exemplo de comédia física são as, ainda hoje, marcantes figuras dos *Keystone Kops* perseguido os vagabundos. Seu criador, Mack Sennett, artista oriundo do Burlesco e do Vaudeville, introduziu tais figuras que, em seu tempo, realizaram o perfeito casamento do ritmo da ação com o ritmo da filmagem. Lembrado que a velocidade das filmagens no início do século, no caso 1910, eram feitas em 16 quadros por segundo e não nos atuais 24. Chaplin também obteve sucesso neste aspecto. O consagrado andar de Carlitos (ou gestual físico) também combinou

14 GEHRING, Wes D.. *Personality comedians as genre*. Westport: Greenwood Press, 1997



Acima vemos o filme da dupla Lewis e Martin O menino (You're never too young), abaixo cena de Hog Wild, da dupla O gordo e o magro

eficazmente como a velocidade de 16 quadros, tanto que, nos filmes em que se usa a outra velocidade tem-se a impressão de que esta não foi atualizada desde o surgimento do personagem.

O período do cinema mudo foram os anos do grande desenvolvimento do gênero clown para o cinema, com a chegada do som em 1927, estas características foram em muito minimizadas, em especial o humor físico, que só retomou sua força no início dos anos 1940, quando o gênero teve sua fórmula rejuvenescida.

A novidade ficaria por conta de que não era necessário mais um clown, mas dois. Era chegado o tempo da dupla Idiota e Espertalhão (Idiot and Wiseguy). A mais notória delas foi formada por Jerry Lewis, o idiota, que usava e abusava do humor físico através de suas caretas e requebros, e Dean Martins, o espertalhão bem apessoado.

Outra característica do gênero é que os personagens são todos pobres e/ou marginalizados mas que, mesmo assim, tem um comportamento incompetente cômico. Como disse Gehring,

“ a inadequação do clown incompetente são geralmente mostradas em tarefas físicas básicas, assim como Laurel & Hardy [a dupla O gordo e o magro] tentando instalar uma antena de rádio no telhado (Hog Wild), com resultados previsíveis (the incompetent clowns' inadequancies are often showcased in some basic physical task, such as Laurel & Hardy trying to put a radio antenna on the roof, with predictable results, in Hog Wild (1930)”¹⁵ (GEHRING – 17, 1997).

No caso de duplas de comediantes como O gordo e o magro, esta relação se estabelece entre um deles que pensa em um plano



O trabalho sempre foi uma constante com o personagem de Chaplin, como em Dia do pagamento (*Pay Day*), acima, em que é um empregado da construção civil

para superar a adversidade e o outro que transforma o ato num caos. Este tipo de formação, também comum, é diferente daquela em que atuavam Jerry Lewis e Dean Martin, aqui, funciona o esquema do comediante e do escada, este último preparava a piada para o primeiro. No caso o gordo (Oliver Hardy) preparava para o magro (Stanley Laurel), assim como, no caso brasileiro, Dedé (Santana) preparava as piadas para Didi (Renato Aragão).

Esta relação entre capacidade e incapacidade de um personagem não foi absoluta nas mãos de Charles Chaplin. O seu vagabundo era pretensamente incompetente e até mesmo pretensamente vagabundo. São inúmeros os exemplos em que o personagem Carlitos aparece trabalhando nas mais diferentes situações, e com objetivos tangíveis, como no filme *As luzes da cidade* (*City Lights*), quando Carlitos vê-se na necessidade de se tornar lutador de boxe para conseguir dinheiro para a operação da jovem vendedora de flores cega, ou mesmo a sua habilidade ímpar na organização de tijolos, conseguida através do uso do recurso de velocidade inversa, no filme *O dia do pagamento* (*Pay Day*). Esta quebra de modelo operada por Chaplin também influenciou vários outros comediantes mundo afora.

Outra característica é o nomadismo dos personagens. Característica esta que os liga aos personagens picarescos, como Dom Quixote de La Mancha. Além do já citado Chaplin, basta buscar na memória os encerramentos dos filmes *O Circo* (*The Circus*) e *Tempos Modernos* (*Modern Times*), outros, como a dupla Bob Hope & Bing Crosby, utilizaram deste artifício. Estes últimos na



A dupla Bob Hope e Bing Crosby foi uma das mais bem sucedidas de sua época

série de filmes Road to, que dentro eles havia o filme *Road to Rio*, pretensamente ambientado no Brasil.

Wes D. Gehring atribui quatro razões cômicas para que os personagens viajassem. A primeira, daria ao clown um estoque quase inesgotável de material para as situações cômicas; a segunda é a possibilidade de se colocar o personagem na posição de *era uma vez*, uma oportunidade para se dar início a uma paródia, como Chaplin, com suas roupas habituais, escalando as Montanhas Rochosas para procurar ouro; a terceira serve para justificar a presença de personagens de apoio, afinal o nômade por si só não precisaria de ninguém; e a quarta é posicionar o personagem como fugitivo da lei, recurso largamente utilizado desde o início do cinema.

Mais uma característica do gênero clown, é a importância menor dos atores de suporte cômico. A necessidade de interação para se obter o humor no cinema sempre pede por mais de um personagem, mais ainda em longas-metragens, mas tal presença é quase não notada. É esta interação que diferencia este gênero de outros da comédia, como o stand-up, um formato solo de riso em palcos. A chegada do som, particularmente, fortaleceu a relação de interação na comédia, o que favoreceu o conceito de times de comediante, como os já citados Laurel & Hardy, Lewis & Martin e Hope & Crosby.

E, por fim, o meio social em que está o clown que sempre sustenta a sociedade. Como explica Gehring:

“Os clowns confortam as nossas curtas vidas com sua re-

silência cômica, tanto física quanto espiritual. Na mesma medida, a sociedade parece mais fascinada com o comediante que mostra uma essência trágica – a habilidade de provocar lágrimas apesar da amargura pessoal (Clowns comically comforts us in our short lives with their reilience, both Physical and spiritual. Along the same lines, society seems most fascinated with the clown who reveals tragic roots – the ability to provoke laughter despite personal sadness)¹⁶ (GEHRING – 25, 1997).

As tramas cômicas no cinema – comic plots

Acabamos de nos ater ao gênero clown no cinema, mas como a dramaturgia é elaborada nos filmes? Em que situações são colocados os personagens para que desenvolvam as características do gênero? Muitos autores, especialmente aqueles que ensinam as técnicas de construção de roteiro de cinema, tem teorizado sobre isso, mas vamos utilizar a contribuição de Gerald Mast, um dos poucos a analisar as estruturas narrativas em comédias.

Para Mast as tramas de comédias podem ser divididas em oito grupos ou tipos. O primeiro deles ele chamou de tramas familiares da nova comédia. Tais tramas giram em torno de problemas amorosos e as dificuldades de se amar. Este modelo estrutural é próximo do melodrama, em que o herói se vê obrigado a percorrer um árduo caminho para conseguir permanecer ao lado de sua amada, entretanto, na comédia, a conclusão romântica surge, exclusivamente, da própria complicação amorosa.

O segundo tipo é a paródia ou burlesco de algum outro gênero de filmes. Assim como Buster Keaton, que fez o filme *The tree ages* para parodiar o filme *Intolerância* de D. W. Griffith, ou os irmãos Kucker fizeram *Apertem os cintos que o piloto sumiu* (*Airplane*) como paródia, principalmente, aos filmes *Aeroporto* e *Aeroporto 77*. Este tipo de filme é propositalmente artificial, eles imitam a imitação da realidade.

Em seguida temos o tipo *reductio ad absurdum*. Neles, um simples erro ou questão social é ampliada reduzindo a ação em caos e a questão social ao absurdo. A diminuição de um problema a uma situação social absurda é uma forma de argumento que remete a Aristófanes e também serve como função didática, embora nem todas as comédias chegam a este ponto. No cinema este tipo tem servido como base para comédias tanto próximas à farsa quanto às de conteúdo intelectual. Woody Allen usa muito deste artifício. No filme *Take the money and run*, que é no geral uma paródia dos filmes de ação, tem uma



O filme *Ladrão trapalhão* (*Take the money and run*), de Wood Allen é uma paródia dos filmes policiais de ação

seqüência em que se reduz ao absurdo, na ocasião em que o protagonista tenta assaltar um banco e entrega ao caixa um papel com as instruções para colocar o dinheiro calmamente em uma sacola e este não entende sua letra. Todas as pessoas do banco são propelidas a tentar ler e, neste meio tempo, a polícia consegue chegar para prendê-lo. Também Chaplin se utilizou deste recurso para produzir um filme inteiro em *Monsieur Verdoux*. No filme, ele interpreta um serial killer que utiliza o assassinato para fins sociais, sendo que o filme também serve de elemento didático. Em seu final, prestes a encarar o pelotão de fuzilamento, o personagem revela que o assassinato não compensa apenas se for praticado em pequena escala, não através do uso de armas atômicas como os governos moralmente aceitam.

Outro tipo que é variação deste é o que Mast chama de aceleração do *reductio e absurdo*. Segundo as palavras do próprio autor,

“Esta estrutura pode ser descrita como uma investigação dos trabalhos em uma sociedade particula, comparando-se as respostas de um grupo ou uma classe com os de outra, comparando as respostas de pessoas diferentes aos mesmos estímulos e respostas similares a diferentes estímulos (This structure might be described as an investigation of the workings of a particular society, comparing the responses of one group or class with those of another, contrasting people’s diferente responses of the same stimuli and similar responses to difererent stimuli)”¹⁷ (MAST 6 – 1973).

Um exemplo claro deste tipo mais rápido, que tem origem franco-inglesa, é, no teatro, a peça *Muito barulho por nada*, em

17 MAST, Gerald. *The comic mind*. London: New English Library, 1973

que, dentre as várias histórias, duas pessoas que se repelem são levadas a se apaixonarem por amigos que embutem esta idéia em ambos através de diálogo indiretos.

O quinto tipo de trama é a jornada picaresca. É a comédia que segue o 'herói', examinando suas respostas e reações em várias situações, cuja função é condenar as pessoas e eventos que cercam o personagem demonstrando a superioridade do personagem cômico em relação a estes. Exemplos para isto não faltam. O filme *Forrest Gump* é um bom exemplo disto. Na película o personagem é confrontado por uma variedade enorme de situações, e, através de sua visão limítrofe, adquirem aspecto de ridículo, sejam elas guerras ou situações escolares. A jornada picaresca o faz testemunhar de perto os acontecimentos de seu país em três décadas de conturbada história.

O tópico seguinte é denominado de riffing ou goofing, que pode ser trabuzido, com algumas perdas, como pastelão ou comédia de erros. É um tipo comum de comédia, em especial no início do cinema, nas comédias silenciosas, principalmente naquelas feitas por Mack Sennett, o descobridor de Chaplin e inventor dos filmes *Keystone Kops*, como já citado. Seu esquema se dava através da repetição em ritmo sempre acelerado de uma situação cômica em um determinado espaço com os personagens reaparecendo a cada nova cena cômica. Esta trama cômica, surgida exclusivamente no cinema, dada a necessidade do espaço, energia física do atores e movimentação, não se restringiu ao cinema mudo. Um dos filmes do Beatles, nos anos 1960, *A hard day's night*, utilizou este mesmo artifício.

Outro tipo de trama é o melodrama. Aqui, o personagem é forçado, ou mesmo escolhe, a trilhar um caminho difícil, muitas vezes se arriscando no processo, para vencer uma disputa ou o amor de uma moça. Devido à enorme experiência brasileira no melodrama em telenovelas nenhum exemplo será necessário para descrever tais situações.

E, finalmente, os erros durante uma jornada. Este tópico, assim como o anterior, servem também a filmes não-cômicos. Nele o herói, em certo ponto da história, se dá conta

de que cometeu um erro em sua jornada. Filmes de humor como *The producers*, em que dois produtores de teatro fazem um musical com o objetivo de conseguir um fracasso de bilheteira para escapar do imposto de renda e conseguem um espantoso sucesso no processo, e em comédias mais intelectuais como *Se meu apartamento falasse*, de Billy Wilder, em que um subalterno empresta seu apartamento para os encontros extra-conjugais de seu chefe e acaba se apaixonando pela amante do mesmo, fazem parte desta categoria.

Estrutura cômica nos filmes feitos por Mazzaropi

Um prólogo

Vamos retomar a divisão em quatro fases da obra do artista, anteriormente citada, e apenas a primeira desenvolvida. Reitero, também, que o interesse em se esmiuçar suas atitudes cômicas não vem do fato de estarmos analisando sua produção para fins biográficos, é necessária, porém, enquanto estudo do riso e do humor operado pelo artista no cinema para que, estes últimos, sirvam de apoio à ‘construção’ de uma atitude cômica para o protótipo digital coerente com a adotada por ele em vida.

Um segundo aspecto ao qual devemos nos ater é o fato de que, na primeira fase descrita do trabalho cinematográfico do artista, ele trabalhava como assalariado, mesmo que com um grau maior de influência, no caso dos filmes na Vera Cruz, ou menor, no caso da Cinedistri, no andamento da produção, não se pode atribuir ao ator a condição de intencionalidade em qualquer dos filmes. Afirmar que o ator teve a intenção de qualquer coisa na realização dos filmes é ultrapassar os limites de uma interpretação. O cinema praticado a partir de 1959, este sim carrega a marca autoral, nos 24 filmes seguintes, ele ora produzia, ora dirigia, ora escrevia seus filmes, isto quando não desempenhava todas as funções ao mesmo tempo.

A diferença é nítida entre a primeira fase e as três seguintes: o riso que os produtores buscavam nos filmes em que Mazzaropi era contratado para executar era o da farsa, enquanto o que ele próprio buscou quando começou a conduzir seus trabalhos foi o burlesco.

A diferença é sensível entre os dois tipos, como vimos anteriormente. O riso da farsa,

mesmo que individual e parodístico, é um riso conservador, conformista e pessimista, que até, por vezes, mostra o problema, mas não propõem nada para modificar a situação. Já o burlesco, por sua vez, há o elemento contestador, e, no caso de Mazzaropi, há uma aproximação com a visão de Chales Sorel, ao dar à influencia picaresca de suas obras um desfecho sempre denotando de esperança.

Mesmo com estas diferenças significativas, poucos perceberam estes dois níveis até hoje. Por exemplo, a crítica contemporânea do comediante, paradoxalmente, atribui à sua fase mais burlesca o conservadorismo executado nos seus primeiros oito filmes, frutos de companhias de cinema oriundas das faixas intelectualizadas da sociedade, que paradoxalmente, recebiam críticas muito mais condescendentes destes mesmos críticos. A explicação para isso se deve exatamente à palavra ‘crítica.’ Quem fazia esta? Nos anos de 1960 ela foi desempenhada por pensadores ligados à esquerda que emergiam junto com um cinema de caráter mais revolucionário, bem mais revolucionário que o estilo burlesco de Mazzaropi, cujos ecos ouvem-se até hoje nas páginas de jornais ou mídias eletrônicas.

Uma das poucas pessoas que conseguiu enxergar a produção do ator por fora desta caixa foi Eva Bueno. Em seu livro *O artista do povo*, ela aponta o confronto inevitável entre a produção de Mazzaropi a produção intelectualizada do mesmo período, representada pelo movimento do cinema novo:

“Pode-se dizer que a polaridade entre os diretores do Cinema Novo e Mazzaropi é compreendida pela sua luta, própria de cada um, para arrebatam o silêncio da população rural e transformá-lo em voz do interior da nação brasileira. Evidentemente, esse processo jamais poderia ser apolítico: cada um queria assegurar o peso ideológico de que tal acréscimo à nação brasileira podia significar. Os intelectuais do Cinema Novo, contudo, evocam o trabalhador rural a partir da suposição hegemônica do intelectuais metropolitanos. Após sua exposição à cultura cinematográfica européia, tal evocação partiu da posição renovada e autorizada para eles falarem em nome do país diante do estrangeiro. Embora trabalhasse a partir

da cidade, Mazzaropi não participava do grupo de diretores reconhecidos como intelectuais e sérios. Além disso, seus trabalhos representavam um Brasil rural não muito em voga no Cinema Novo. Em outras palavras, o “caipira” ou não é suficientemente exótico ou não suficientemente étnico ou não suficientemente trágico para merecer a atenção do Cinema Novo. (...) Desde o início, o trabalho de Mazzaropi e sua receptividade por brasileiros oriundos de todos os cantos do país desafiou com muita eficácia a certeza da representação do país por intelectuais metropolitanos. Em o fazendo, desafiou o ponto de vista hegemônico do homem do interior como sendo apenas objeto da tragédia. Os filmes de Mazzaropi recusam-se a colocar seus personagens nessa posição putativa. Esses personagens, ao contrário, são mantidos dentro de sua vida social complexa, dentro de seu conhecimento folclórico, em sua profundidade psicológica e até sua sabedoria política”¹⁸ (BUENO – 13/14 1999).

Desta forma, verificamos que os únicos filmes intencionalmente apolíticos são aqueles oriundos das classes intelectualizadas, estes que, curiosamente, são os mais exibidos na televisão brasileira, exatamente por não pertencerem à confusa herança do comediante, e ajudam a perenizar uma imagem humorística/dramatúrgica que não corresponde à realidade do cinema praticado pelo comediante.

18 BUENO, Eva, *O artista do povo*. Maringá: Eduem, 1999

Seus filmes

Em sua primeira fase como produtor, já nomeada de fase clássica ou típica, esta que reúne o maior número de produções, 11 das 24, e de melhor qualidade, o produtor iniciante tratou se cercar de técnicos competentes para conseguir obter a melhor qualidade possível de suas produções iniciais.

O primeiro de seus filmes foi *Chofer de Praça*, de 1959. No filme, um ex-motorista de praça, que em determinado momento abandona a cidade e migra para o interior, assim como o próprio de Mazzaropi havia feito décadas antes, retorna com a esposa para a capital para acompanhar o último ano e a formatura em medicina de seu filho mais velho. Sua esposa seria a mesma atriz que era sua parceira na época da televisão, Geny Prado. O filme apresenta uma estrutura melodramática, em que o filho, ligado à rebeldia dos jovens burgueses com os quais divide a sala de aula, renega seus pais enquanto na capital, sequer dando-lhes o direito de assistirem sua formatura. O encerramento é positivo, com o filho pródigo reconhecendo seus erros na ocasião da partida dos pais de volta ao interior.

O início de sua filmografia independente não poderia ser menos ousado. Mas isto era algo esperado, já que ele havia investido demais, pessoal e financeiramente na realização deste filme.

Seu filme seguinte, todavia, representou ao mesmo tempo um grande risco e uma grande oportunidade de se firmar como cineasta de sucesso. Ao decidir levar às telas *Jeca Tatu*, como já mencionado, Mazzaropi calculou o risco para obter um grande sucesso de bilheteria. Por outro lado, a adaptação desta história introduziria o enredo burlesco pela primeira vez. Ao contrário da história de Lobato, a condição do pequeno agricultor rural é abordada e introduzido o elemento da grilagem pela qual Jeca acaba por perder suas terras para seu vizinho. A recuperação desta se dará através de uma manobra política



A primeira cena foi retirada do encerramento do filme *Vida de cachorro* (Dog's Life) de Chaplin, já a segunda do encerramento de *Jeca Tatu*

engendrada por ele e os demais lavradores na venda de seus votos para um deputado da capital. Vê-se aqui o estilo picaresco de representação próximo ao de Sorel. O filme não deixa de ridicularizar a situação do protagonista e o ambiente em que vive, assim como também não deixa de retratar uma realidade da situação rural da época (e atual) de forma contestatória e, apesar disto, encontra um desfecho otimista de esperança, através de um ato também de contestação. No final do filme há um breve referência ao filme de Chaplin *Vida de cachorro* (*Dog's life*).

Seu terceiro filme é, por assim dizer, a própria narração da jornada picaresca. Em *As aventuras de Pedro Malazartes*, Mazzaropi encarna o personagem do cancionista sulista do Brasil que, para sobreviver, se vê obrigado a praticar vários golpes explorando a arrogância, a mesquinhez e a hipocrisia das pessoas que cruzaram seu caminho. Cada um deles pensou estar levando vantagem em relação a Pedro, mas são eles as logradas. Neste filme, embora a trama seja picaresca, a motivação também é um drama familiar. Malazartes, vitimado pelos irmãos na divisão da herança, vê-se como mendigo errante. Em seu percurso, começa a arrebanhar meninos carentes e pratica seus golpes para alimentá-los. Sua namorada, novamente interpretada por Geny Prado, parte em seu encalço quando é informada da partilha fraudulenta. A boa índole do trapaceiro é atestada em tribunal. Este é apenas um dos vários filmes em que a idéia de justiça estará presente para atribuir a esperança ao desfecho.

O filme seguinte, *Zé do periquito*, é um filme intermediário.

Trata-se de um drama familiar em que o personagem principal, um servente apaixonado por uma jovem de classe alta, vai para cidade do litoral sobreviver como tocador de re-alejo que revela a sorte das pessoas. Nesta cidade, associa-se com uma moradora de rua para revelar os segredos dos moradores através do periquito. Zé faz fortuna e gera o caos na cidadezinha que o expulsa. De volta a São Paulo, desta vez rico, Zé desposa a garota, forçada pela família, já em dificuldades financeiras. Seu romance é atrapalhado pelos amigos dela que, apesar de tudo, decide permanecer com o protagonista.

Para seu filme seguinte, o ator se apropriou do título de uma famosa música sertaneja, *Tristeza do Jeca*. Mas é neste filme que começa a delinear a figura do Jeca de Mazzaropi.

Já liberto do esteriótipo criado por Lobato e agora como produtor independente, seu Jeca iria manter o andar e a fala do inicial, mas a atitude em relação aos acontecimentos e sua participação na sociedade rural em que estava inserido seria algo completamente novo. Neste filme, um grupo de lavradores é assediado por um fazendeiro rival a votares no candidato contrário ao do proprietário das terras em que trabalham como meeiros. Jeca exerce liderança dentre o grupo, e é ele quem alerta os colegas a respeito da situação política. É exatamente por isso, que o fazendeiro rival envia seu filho para enamorar a filha de Jeca a fim de fazer os lavradores votarem contra seu senhorio. A reação deste último é de seqüestrar o filho pequeno do colono para garantir que todos os lavradores honrem o compromisso ligado ao trabalho da terra. Jeca, então, coordena toda a ação para garantir que candidato do partido rival vença a eleição, isso como represália ao seqüestro. Com a derrota, os lavradores são expulsos da terra, partem para conseguir novas glebas na fazenda do pai do namorado de sua filha, e este nega-lhe ajuda e o falso namoro é desnascarado. A tragédia é contornada quando o prefeito eleito, interpretado por Genésio Arruda, amigo inspirador do produtor na época do pavilhão e ator do primeiro caipira do cinema brasileiro sonoro em *Acabaram-se os otários*, rebela-se contra seu apoiador e abriga todas as famílias despejadas.



Em *Tristeza do Jeca*, o personagem exerce liderança sobre os lavradores

A diferença é notável em relação ao apático Jeca Tatu, que só dá a virada em sua vida impulsionado pelos outros lavradores. Na jornada picaresca o novo personagem Jeca é obrigado a reverter as situações mais adversas para garantir a felicidade de sua família, e, mais importante, de sua comunidade.

Em seu filme seguinte, talvez seu melhor filme urbano, *O vendedor de lingüiça*, o ator retoma o arquétipo do morador de cortiço oriundo da Vera Cruz. O linguiceiro, é um trabalhador morador da então periferia de São Paulo. Suas aventuras giram em torno da inadequação deste, seus costumes e juízo de valores, em relação às classes ricas da cidade, com a qual é obrigado a conviver já que um de seus filhos pretende casar-se com um membro da elite. A comédia de absurdo gira em torno desta questão durante todo o filme e o meio termo é obtido.

O produtor, em seguida repete sua fórmula ao se apropriar de outra música sertaneja de sucesso para sua nova película, *Casinha Pequeninha*. Mazzaropi tinha grandes planos para este filme. Ele foi o mais bem feito de todos os que produziu, contou com grandes nomes, e, como contam algumas pessoas próximas a ele, seria o filme com o qual ele ambicionava conseguir projeção fora do país, mantendo até o dia de sua morte uma cópia de negativo dublado em espanhol em seus escritório. O filme é um épico rural na época anterior à libertação dos escravos. Para interpretar seu filho foi escalado Tarcisio Meira e para o colega de seu filho, Luiz Gustavo. A boa ambientação recriada pelo diretor, Glaucio Mirko Laurelli foi evidenciada pelo fato do filme ter sido realizado em



Acima, Tarcísio Meira e Luiz Gustavo em *Casinha Pequena*, abaixo, Lamparina, sátira dos filmes de cangaço

cores, o segundo de Mazzaropi. O personagem enfrenta e vence com artifícios próprios as agruras da escravidão imposta por seu patrão aos escravos, dentre outras coisas conseguindo carne para os escravos comerem. Já seu filho, como em outros filmes é alvo de um conluio num noivado para garantir o silêncio da mãe que queria casar sua filha. O filme se encerra com a alforria.

O filme seguinte foi a primeira verdadeira paródia de Mazzaropi. Verdadeira porque há casos em que apenas o título é parodiado, não o conteúdo do filme. No filme *O Lamparina*, a família Jeca toma o sentido contrário da imigração e vai para o Nordeste do país tentar a sorte, resultado: acabam todos envolvidos contra a vontade com o cangaço. A paródia do filme *Lampião o rei do cangaço*, de Aníbal Massaini, seu antigo empregador, também tem seqüências usurpadas de *O cangaceiro*, realização da Vera Cruz, na época em que trabalhava na mesma produtora. As subtrama interna girava tanto em torno de sua filha enamorada pelo filho do cangaceiro que em certo momento os capturava, o filho do Jeca com uma local e sua esposa por um comerciante local, uma vez que Lamparina é tido como morto por um ano enquanto permanecia preso sem comunicação com os seus.

Em seu terceiro filme em cores, Mazzaropi escolheu retratar a colônia nipônica. Em *Meu Japão brasileiro*, pequenos comerciantes e pequenos lavradores, tanto brasileiros quanto orientais, se vêm prejudicados pelos atravessadores que os empobresse pagando quase nada pelas suas colheitas unem-se para montar uma cooperativa. Os problemas passam a ser direcionados ao Jeca,



Nas fotografias acima a comparação entre os filmes *Geisha boy* de Jerry Lewis e *Meu Japão brasileiro* de Mazzaropi

que aqui também exerce liderança dentro o grupo. Desta vez é sua esposa que é seqüestrada como intimidação. Este também é um outro cãs evidente de contestação às condições a que está inserido, e, além disso, é apresentada uma opção viável de saída para a situação. Este filme é uma das muitas referências aos filmes de Jerry Lewis encontrados nos filmes do comediante. Este, em especial, a *O rei dos mágicos (Geisha boy)*, em que o humorista americano, interpretando um mágico falido, vai ao Japão como escala para entreter as tropas americanas na guerra da Coréia. Embora tenha sido comparado com Charles Chaplin inúmeras vezes, há mais referências à carreira do comediante americano do que do inglês nos filmes do brasileiro.

No filme seguinte, a paródia volta a tomar corpo, mas desta vez não a um filme específico, mas sim a uma marca geracional. Exatamente no meio dos anos 1960, é lançado *O puritano da rua Augusta* como resposta aos arroubos da juventude transviada paulista, cuja cultura já se havia multiplicado pelas televisões, rádios, palcos e ruas das capitais. Este é o primeiro e único personagem urbano rico que Mazzaropi interpreta. Trata-se de um industrial da capital paulista, que, na ocasião da morte de sua mulher, se refugia no interior, onde adquire hábitos morais radicais. Sua empresa é deixada nas mãos dos jovens filhos, que, como diz o título, se entregam aos prazeres da vida transviada. A certa altura, como uma nova esposa e um filho pequeno, retorna para a capital. Não conseguindo dissuadir seus filhos resolve juntar-se a eles em suas aventuras, extrapolando e mostrando a eles como



As duas faces do personagem em *O puritano da rua Augusta*

tal comportamento é ridículo. Os filhos caem em si e passam a tomar atitudes mais responsáveis em relação à administração do negócios sem contudo mudarem seus gostos pessoais. O ridículo é explorado em ambos os comportamentos extremos, os dos jovens e dos moralistas.

O último filme desta fase é *O corintiano*. Neste filme, pela última vez, o ator encarna um personagem urbano. Desta vez trata-se de um ex-jogador de futebol, que vive uma situação inversa a esperada nos tratos sociais. O ex-atleta do Corinthians, e também torcedor fanático do time, vive uma intensa rivalidade com seu vizinho palmeirense. Este, tem um filho que se torna jogador de futebol, enquanto o casal de filhos de Mazzaropi partem para carreiras diferentes, a da medicina e a do balé. O fato da equipe em questão não conseguir um campeonato há alguns anos ajudaram na promoção da comédia.

A terceira fase de seu trabalho no cinema, marca a mudança de rumo na condução de seus filmes. Neste momento, já com mais experiência na produção e um tino muito mais apurado sobre o público que havia formado, Mazzaropi não mais fez questão de escalar profissionais de primeira linha para conduzir seus filmes. Ele próprio moldaria a realização dos filmes e supriria as ocasionais deficiências da equipe. E foi a partir desta decisão que as produções começaram a perder gradativamente qualidade, esta que nunca mais atingiria o nível de antes. Além disso, esta fase é chamada de fase de experimentação exatamente porque ele passa a buscar outros níveis e gêneros narrativos ora por vontade pró-



As fotos acima mostram as cenas do filme *E o vento levou...* com suas referências no filme *O Jeca e a freira*.

pria, ora por limitações impostas pelo AI-5, as quais Mazzaropi, assim como os outros produtores que dependiam do cinema para sobreviver, contornou ou evitou confrontos desnecessários.

A desorganização pela qual as produções da PAM Filmes ficariam conhecidas se iniciaram logo no primeiro filme desta fase.

O Jeca e a freira era uma produção também de época, entretanto, era apenas uma caricatura da qualidade atingida em *Casinha Pequeninina*. O roteiro era inspirado no filme *E o vento levou...*, mas pessimamente acabado. O filme foi dirigido pelo próprio produtor, seu roteiro era praticamente inexistente, filmava-se a gosto do diretor, e não havia nenhuma harmonia no nível do elenco. O vilão era interpretado por Maurício do Vale, ator que conseguiu notoriedade no cinema brasileiro interpretando Antônio das Mortes em dois filmes de Glauber Rocha, o galã era Roberto Pirilo, um dos coadjuvantes era Ewerton de Castro, então com 18 anos incompletos, a freira que, aparentemente, seria a atriz principal, mas não o foi, era Elizabeth Hartmann, experiente atriz de cinema, teatro e televisão, que, na época, fazia muito sucesso com a peça *Boing Boing*, e para interpretar a mocinha Paulete Bonelli, uma completa desconhecida.

A continuidade do filme atingiu a beira do caos quando o jovem Ewerton de Castro foi incumbido de organizá-la. Este, também coreografou o minueto do baile, já que era o único com uma formação mais clássica de teatro, cena que só foi incluída no filme quando Mazzaropi ‘lembrou’ que o filme em que ele se baseou também tinha uma cena de dança. Aos tranco e barran-



No paraíso das solteironas (segunda foto) e seu filme de inspiração O terror das mulheres (Ladies man)

cos, a história que se viu na tela era o da filha do Jeca, que desde pequena havia sido criada pelo vilão da história, cuja tutora era a freira do título da película, vivia uma vida abastada até descobrir que era filha de um pobre lavrador. Seus irmãos biológicos continham seus impulsos porque sabiam do laço de irmandade, varias vezes confirmados no filme pela frase “ah... se ela não fosse minha irmã!”, desta gag surgiu o nome do personagem de Mazzaropi neste filme, Sigismundo, paródia de Sigmund (Freud). Como em quase todos os finais, a filha retorna à sua família, casa com o galã e os planos do vilão são vencidos.

Apesar da desorganização o filme fez sucesso assim como todos os outros anteriores.

Seu filme seguinte, *No paraíso das solteironas*, novamente inspirado em um filme de Jerry Lewis, desta vez *O terror das mulheres* (*The ladies man*), o produtor abandona de vez a noção de realidade em suas histórias. Em uma época incerta, mas visivelmente no século XIX, o caipira é demitido de seu posto em uma fazenda e vai tentar algum trabalho na parte urbana da cidadezinha a fim de poder sustentar a família. Lá, percebe que há poucos homens na cidade, pois estes foram servir na guerra (provavelmente a do Paraguai), deixando a cidade cheia de mulheres solteiras, vilões, padres, e ciganos. A gag da confusão com o nome dado a um animal, no caso a vaca do protagonista, a Espinafra, é recuperada do filme *Candinho*, da Vera Cruz, em que o personagem descobre ter o mesmo nome de seu burro de estimação. A dona casadoira de uma pensão tem o mesmo nome da vaca e, ao ouvir por



O filme *Uma pistola para Djeca* e suas referências no cinema internacional: *Django* e *Uma pistola para Ringo*.

engano as juras de carinho para com o animal acha ser ela a destinatária das palavras do matuto e, rapidamente, organiza uma casamento, logo desacreditado. Já a jovem filha do protagonista passa a ser assediada por vilões, o delegado e um cigano, e o seu pai perseguido pelos dois primeiros. Desta vez a situação é completamente forçada. Mesmo com um número alto de mulheres disponíveis na cidade, todos estão atrás da filha do caipira, que acaba desposando o cigano.

O filme seguinte, já sob a égide do Ato Institucional, é uma guinada de 180 graus para o lado da paródia de aventura. Receoso, o produtor eliminou qualquer embasamento social, por mínimo que fosse, de seus filmes, e esta situação durou muito tempo. *Uma pistola para Djeca* é uma dupla paródia com os filmes italianos de faroeste, em alta na época, no caso com *Django* e *Uma pistola para Ringo*. O filme também abandona algumas inocências do drama de família. Basta dizer que a primeira seqüência do filme mostra o estupro da heroína filha do Jeca, interpretada por Patrícia Mayo. A perpretação resulta em um filho bastardo, que carrega este estigma durante o filme, já que o tempo cronológico também é o passado. Após o desenrolar da história, o garoto é reconhecido como filho do herdeiro moribundo do grande proprietário de terras e também vilão do filme. Há neste filme alguma referência ao filme *O garoto* (*The kid*) de Chaplin.

Dois anos depois, 1971, Mazzaropi retornaria ao cinema com uma paródia apenas no nome da novela *Beto Rockfeller*, mas que na verdade é um filme autobiográfico de sua experiência circense



O filme de DeMille foi a inspiração para Betão ronca ferro.



Acima uma cena de Betão ronca ferro e sua referência abaixo, o filme Hollywood or bust.

inspirado no filme de Cecil B. DeMille *O maior espetáculo da terra* (*The greatest show on earth*). Esta referência não é algo inesperado, a não citação do filme *O circo* (*The circus*) de Chaplin é que é estranha. Os trapalhões quando cerca de quinze anos mais tarde também fizeram um filme autobiográfico circense, *Os saltimbancos trapalhões*, não fizeram outra coisa. Outra referência é feita ao filme *Ou vai ou racha* (*Hollywood or bust*) de Jerry Lewis, mas esta é pequena se comparada com as últimas.

Neste filme o seu pavilhão é recriado na forma do cirquinho Quin-quim, no qual o personagem Betão trabalha como caixa, a mesma função que seu falecido pai Bernardo Mazaropi desempenhava no pavilhão original, e sua filha, uma trapezista, é a grande atração do pequeno picadeiro. Esta, por sua vez, é assediada por um jovem rico, que causa a desunião do circo ao noivar a moça rapidamente. O novo genro, ao contrário dos outros pretendentes dos filmes anteriores, não é uma boa pessoa. Embora tenha casado com ela a contragosto da família, ainda mantém uma relação extraconjugal com sua antiga namorada. A repulsa da família da noiva faz com que o sogro dê uma quantidade grande de dinheiro para Betão comprar o pequeno circo em que trabalha e possa viajar para os confins do país. O melodrama atinge o ápice quando o, agora grande circo retorna, com o nome de The New York Circus, e a filha infeliz se reencontra com a família. Cansada da vida burguesa, esta retorna, levando seu filho pequeno, para a vida mambembe do trapézio do circo, onde sofre uma queda, assim como acontece no filme de DeMille. O desfecho é



O grande xerife, acima, foi inspirado no filme *Pardners*, abaixo, de Jerry Lewis

surrealista: o marido, para tentar reconquistar sua esposa, resolve matar a sua amante. Sendo em seguida preso por isso. Neste filme há, também, o único registro visual de uma apresentação circense de Mazzaropi em um circo, mesmo que mediada pelo cinema, este trecho servirá como base para a construção do ambiente cuja navegação conduzirá o protótipo a ser executado junto com este presente trabalho.

Em seguida, há a realização de outra paródia do faroeste, desta vez o filme é *O grande xerife*. Neste filme, sem qualquer relação com o universo brasileiro, uma vez que nunca houve xerifes em nossas polícias, a paródia do bang-bang americano tem o falso padre da cidade como vilão, que aterroriza a cidade, corrompida pelas vicissitudes do velho oeste, que, em certo momento, acaba jogando na mão do Jeca a responsabilidade para derrotar os bandidos. Há também aqui influência do trabalho de Jerry Lewis, com o filme *O rei do laço* (*Pardners*).

Os dois filmes seguintes encerrarão esta fase do cinema de Mazzaropi. Em cada um deles, o produtor rompeu as barreiras nacionais com dois filmes parte produzidos no exterior. O primeiro deles *Um caipira em Bariloche*, leva o Jeca a conhecer a neve no balneário argentino.

Já no roteiro, se é que se pode dizer que havia um, o gênero ambicioso dá um golpe com seu comparsa, que tem uma amante argentina, que não é partidária do golpe. O Jeca e sua esposa visitam a cidade natal da portenha, e, enquanto isso, perde a posse de sua grande propriedade rural. De volta ao Brasil, a posse é re-

tomada a bala.

Em *Portugal... Minha saudade*, Mazzaropi vai filmar na terra de seus parentes maternos. Sua mãe, ainda viva, o acompanhou. Na história, dois irmãos gêmeos portugueses são separados ainda bebês. Um deles é enviado ao Brasil. O enredo é semelhante ao filme *O fuzileiro do amor*, quando o comediante ainda era contratado pela Cinedistri. O irmão que permaneceu em Portugal prosperou e mantém contato como seu irmão brasileiro, que, apesar de ter dado estudo para seu filho, tem uma vida difícil com sua esposa. O filho, já casado, renega os pais e estes passam a morar num asilo, local em que a esposa falece pouco tempo depois. Chocado com a situação o português vem ao Brasil em socorro e leva o irmão de volta à terra natal. Mas o Jeca se vê obrigado a retornar já que sua neta sente a falta do avô. O curioso neste filme, é que, mesmo Mazzaropi sendo reconhecido como um bom homem de negócios, ele levou um golpe das autoridades de turismo portuguesas. Com a promessa de injeção financeira no filme, órgãos ligados ao turismo luso o convenceram a adicionar cenas aéreas, que o diretor Pio Zamuner filmou e editou no filme, já o dinheiro não apareceu.

Os anos de 1970 foram marcantes na obra do ator e produtor. Foi durante esta década que ele percebeu o esgotamento de seu personagem junto ao público, ao mesmo tempo, descobriu ser portador de câncer na coluna vertebral, este que cresceu no lugar de um antigo ferimento sofrido por ele durante as filmagens de Jeca Tatu, anos antes, E também porque seus filmes passaram a enfrentar pesada concorrência nas salas de exibição, principalmente com Os trapalhões, que batiam suas bilheterias e divulgavam seus filmes a partir da televisão.

Desta forma, seus filmes em sua fase final foram marcado por um declínio acentuado na qualidade de produção, desorganizações muito mais freqüentes, muita briga nos bastidores, isto aconteceu por que Mazzaropi montou uma equipe fixa, além daquela que era contratada para a realização de seus filmes, e os tratou como família, até que em de-



Jeca contra o capeta é uma paródia aberta do filme O exorcista (foto de baixo)

terminado momento ela se tornou uma família de fato. Mesmo gravemente enfermo ele fazia os filmes para manter estas pessoas empregadas, e, além disso, pelo fato de ser solteiro, iniciou-se uma intensa briga de bastidores pela sua grande herança. Uma boa coisa foi que, com a abertura política que acontecia no país, ele voltou a incluir assuntos de interesse social em seus filmes.

O primeiro de seus derradeiros filmes se chamava *Jeca macumbreiro*. Tratá-se de um filme pessimista, pessoal e, segundo alguns, bastante intimista. Isto porque neste filme é retratado o universo fantasmagórico, até então refutado pelo artista, que pessoas próximas a ele entenderam que se tratava de sua relação com a doença. Além disso, no filme, um amigo do Jeca, prestes a morrer, deixa para este um saco cheio de dinheiro, e uma das linhas narrativas é exatamente o uso de tal dinheiro, referência à nascente disputa por sua fortuna pessoal. O filme conta com Jofre Soares outro ator tarimbado, que atuou em vários filmes brasileiros, intelectualizados ou não, como *Vidas secas*.

Mas foi o filme seguinte em que Mazzaropi, novamente, rompeu suas próprias barreiras. *Jeca contra o capeta* é um filme interessante, para se dizer o mínimo. Nele estão presentes também os elementos fantasmagóricos, o diabo, e Jesus. O filme retrata a subversão social que ocorre em uma cidade do interior com a aprovação da lei do divórcio, algo corriqueiro nos centros urbanos, mas merecedor de nota em sociedades rurais. O roteiro do filme é bem trabalhado, ele segue os princípios americanos de cinema narrativo, com o *turning point* e outras estruturas defen-

didadas pelos autores técnicos de narratologia de cinema, como Syd Field. Mas a grande questão é que a lei do divórcio passaria a ser uma autorização estatal para se assediar mulheres e homens casados e se destruir famílias. Poluído, o nome do Jeca neste filme, é assediado por uma ex-namorada que, agora rica, faz uma artimanha para separar o casal Jeca e assim desposar o divorciado. Ela, assume as feições do diabo, e para ajudar o personagem Jesus se faz presente para aconselhamento. O mesmo ocorre com sua nora que é assediada por um bandido local, que depois de assassinado, ameaça a liberdade de seu filho, o principal suspeito. Nesta comédia de erros, em que grupos de padres partem para a violência para defender a instituição do casamento, o desfecho é esperado, a lei ainda não havia entrado em vigor, portanto Jeca continuava casado, e o culpado pela morte do facínora é preso. O filme também conta com sequências inteiras parodiadas de *O exorcista*, na ocasião da suposta possessão de Bomba, sua esposa, por um espírito maligno.

No filme seguinte, a óptica ocultista permanece. Em *Jecão... Um fofoqueiro no céu*, Mazzaropi é assassinado, já que ganhou um grande prêmio na loteria esportiva e passou a ser assediado por toda sorte de pessoas interesseiras. Outra metáfora de sua situação corrente. Há algumas coisa dignas de nota neste filme. A primeira delas é que este é, de longe, o pior filme feito por ele, os cenários são mal feitos a ponto de se perceber as sombras dos refletores e projetores de luz nas cenas de estúdio do céu e as dobras de papel pintado imitando as paredes das catacumbas do inferno horrivelmente visíveis. Outra é o reencontro no paraíso de Jeca com o personagem de que lhe deixou o saco de dinheiro no filme *Jeca macumbeiro*. Este é outro tópico surrealista dos filmes de Mazzaropi, uma vez que ambos os filmes apresentavam personagens diferentes que viviam em localidades distintas, com famílias composta por outros elemento e, mesmo assim, são tratados como iguais. O céu acabou sendo um lugar metafísico no universo de seus filmes. O personagem freqüentemente retorna ao mundo dos vivos como espírito (ou encosto) para cuidar de sua família. Em tempo seu dinheiro escondido é achado e sua família passa a



A banda das velhas virgens (primeira foto) foi uma paródia do filme *Se meu dolo falasse*, já em *Jeca e a égua milagrosa* há a crítica à abertura política, crítica próxima à feita em *Tristeza do Jeca* (última foto)

viver melhor. Já o Jeca, depois aborrecer todos os santos e o diabo, reencarna em uma criança. O filme dialoga com dois livros de cordéis famosos: *A chegada de Lampião no céu* e *A chegada de Lampião no inferno*.

A produção seguinte, *Jeca e seu filho preto*, foi uma das mais problemáticas. Inicialmente dirigida por Berilo Faccio, que substituíra Pio Zamuner, diretor de muitos outros filmes do ator, basicamente por problemas de bebida, mas oficialmente por que este último tinha outro compromisso na ocasião da filmagem, gerou problemas na condução do mesmo, já que Faccio não era muito experiente. A produção atrasou, Zamuner foi chamado às pressas para ajudar no término da película, que, por estar com grandes problemas de roteiro, continuidade e montagem, o roteirista Rajá de Aragão foi também convocado às pressas para corrigir os problemas. O filme em si, trata da substituição da filha nascida de Jeca por um bebê negro, que por sua vez foi seqüestrado de um casal de cor, para substituir a filha recém nascida do caipira, que também foi seqüestrada pelo coronel local para substituir seu próprio bebê natimorto. Depois de adultos, ambos se apaixonam, não com a ajuda do falso pai da garota, que começa a incorporar espíritos como punição pelo seu pecado. A abordagem do tema do preconceito racial é tardia na obra de Mazzaropi, talvez porque houve o hiato na abordagem de temas social em decorrência do AI-5, mas ela existe. No final a verdade vem à tona, o vilão é punido, e o casal permanece junto.

O penúltimo filme do comediante, *A banda das velhas vir-*

gens, é uma paródia da pornochanchada, em forte evidencia na época já que foi a fórmula obtida pelos pequenos produtores de cinema para sobreviver, como opção viável de público na competição com os filmes estrangeiros cheios de efeitos especiais. A família Jeca, que tira seu sustento de um aterro sanitário (paródia do filme *Se meu dólar falasse*, de Aníbal Massaini), tem um filho deficiente, um cadeirante. Mas é o seu último filme, o de despedida, que novamente chama a atenção.

Jeca e a égua milagrosa é outro filme singular, assim como *Jeca contra o capeta* o foi. Neste filme, Mazzaropi rompe por completo o modelo de cinema que ele próprio havia construído para si e dá adeus ao personagem e a seu público cativo. O enredo principal gira em torno de uma eleição para a prefeitura de uma pequena cidade em que os candidatos são dois líderes espirituais responsáveis cada um por seu terreiro. O personagem do terreiro mais freqüentado, é um mistificador, que retira suas falsas profecias de uma égua santa. A situação por si só já remonta o romancista da Idade Média, mas há mais. O outro candidato é pobre, honesto, com raízes ligadas ao povo e um verdadeiro pai de santo. Torna-se evidente que a fé é uma metáfora para a ideologia de cada um. O fato de um personagem popular estar legitimamente inserido em uma disputa pelo poder concorrendo contra um representante das antigas oligarquias, como as duas que disputavam o poder em *Tristeza do Jeca*, que por sua vez recorre aos mesmos artifícios de compra de voto, condenados abertamente por Jeca no filme, é uma mudança de postura radical na sua filmografia. Além disso, seu personagem é viúvo. Sua esposa, que o assombra, é a voz conservadora de seu passado, ou mesmo do passado do personagem, já que, desta vez, Jeca mostra-se inteiramente favorável às mudanças de comportamentos pelas quais a sociedade passou, lembrando que já estamos em 1980. Suas anedotas, pela primeira vez também, deixam a inocência de lado e passam a ser maliciosas, como as que nascem da incapacidade de realizar qualquer tarefa de Seu Pinto, um velho que está nas últimas e deixa sua esposa como herança para Jeca após sua morte.

O personagem resolve agir e decide a eleição em favor do candidato pobre. Aproveitando-se de uma jogada do falso profeta, casa-se com a tal égua e a leva para o terreno do outro, já que ele é o marido e a esposa deve acompanhá-lo.

A última cena da carreira de Mazzaropi se dá, exatamente, no mesmo lugar onde ele escolheu ser comediante, na estação de trem de Tremembé, local onde seu avô materno levava ele e seu primo para acompanhar as suas apresentações de moda de viola. Seu ciclo estava finalmente completo.

O estilo clown de Mazzaropi e seu papel na construção de seu cinema

Até este momento descrevemos as características do gênero, pormenorizamos as narrativas de comédias exemplificadas na obra independente de Mazzaropi. Agora vamos nos ater exclusivamente na formação individual do personagem através da adoção do mesmo gênero e seu resultado junto ao público. Lembramos que o comediante não intencionava apenas fazer um filme, desejava também criar seu próprio espaço no cinema brasileiro e construir sua própria indústria cinematográfica nacional, que ele conseguiu enquanto vivo.

Desta forma, o ator e produtor, se viu na condição de postulante a enfrentar ao que os críticos chamam de praga de Chaplin (Chaplin Disease)¹⁹. Que consiste em ser um teste para o humorista que deseja ser ator, escritor, produtor e diretor de seus próprios filme. Isto é tratado como praga porque, além de Chaplin, e em menor proporção Woody Allen, nenhum outro conseguiu este feito em Hollywood.

O próprio Chaplin só conseguiu este feito porque soube como e quando romper com o gênero.

Carlitos, à primeira vista, é um anti-herói incompetente como os demais do período, mas isto não é verdade. O personagem, embora caracterizado como mendigo, aparece em muitos filmes trabalhando, e muito. O personagem sempre estava inserido em histórias de cunho político e social, como quando enfocava a pobreza em *Pawnshop* e *The Immigrant*, o alcoolismo em *The cure* e *One A. M.*, a inépcia das classes ricas, que contrasta com seu vagabundo, em *The idle class*, *The ring*, e a corrupção urbana como em *The fireman*. Além disso, Carlitos obtem sucesso em seus planos, mais tarde revela-se uma boa figura paterna, em *O garoto (The kid)* e obtem o mesmo sucesso seja em ambientes rurais ou urbanos.

19 Ibidem cit. 14

Já o anti-herói de comédia, como salienta Gehring,

“em contraste, a comédia anti-heroica despolitiza a frustração urbana, fazendo-s parecer humoristicamente inevitável, ou pelo menos mais palatável, relacionando o problema em um mundo de absurdo cômico (in contrast, a inheroic comedy depoliticalized urban frustration, making it appear humorously inevitable, or at least more palatable, by packaging the problem in a world of comic absurdity)”²⁰ (GEHRING – 51)

O caso do personagem Jeca de Mazzaropi é notoriamente semelhante. Ele é pretensamente preguiçoso. Mesmo que ele não seja, de fato, mostrado trabalhando, como o caso de Chaplin, os índices de sua labuta permanecem externos, mas presentes, na narrativa. Como em *Tristeza do Jeca*, em que ele é um lavrador e líder de comunidade, sabe-se que ele não teria este status se não trabalhasse. Este trabalho diegético é comum em todos os seus filmes em ambientes rurais, como em *No paraíso das solteironas*, em que por estar trabalhando em outra parte da fazenda, Jeca chega tarde para obrigação com o patrão e é demitido, rumando para a parte urbana da cidade. O conteúdo político e social, como já dito é freqüente em seus filmes, é um pai e avô cioso e carinhoso, apesar dos maus tratos verbais à esposa, também tem aptidões para o trabalho urbano e sempre é bem sucedido em seus planos. O Jeca, portanto, é um herói e não um anti-herói do cinema brasileiro. O aspecto nômade é minimizado no cinema rural de Mazzaropi. Foi apenas com *O Lamparina* que o personagem mudou-se de sua terra para se aventurar no Nordeste. Em geral, quando há esta mudança de localidade espacial, muda-se da região da roça do município para sua pequena parte urbana, ou seja, sem mudança. Considerando aqui a parte urbana como sob o mesmo julgo social, mesma esfera de poder, mesmos valores. Enfim, sem a falsamente atribuída dicotomia cidade-interior atribuída às construções dos filmes do mesmo.

Já com seus personagens urbanos é diferente. Eles não são caracterizados propriamen-
20 ibidem cit. 14

te como jecas, embora no aspecto físico, o andar e o falar, haja as mesmas características reduzidas ao mínimo para manter o ‘gancho’ com o público. Em *O vendedor de lingüiças*, o personagem fabrica seu próprio produto, em *O puritano da rua Augusta*, é um industrial de sucesso, em *Zé do Periquito* é um tocador de realejo, em *Chofer de praça*, um taxista, em *O corintiano*, um barbeiro, e em *Betão ronca ferro*, primeiro um funcionário circense, depois o proprietário e a atração principal do circo. A única exceção é o personagem em *Um caipira em Bariloche*, que é um personagem rural e o proprietário de uma viçosa fazenda almejada pelos vilões.

A capacidade de adaptação do personagem foi fator imprescindível em sucesso de público. Ao contrário do foi levantado pela crítica, O público de Mazzaropi não se constituía de caipiras imigrantes do interior que assistiam seus filmes como forma de saudosismo, ou mesmo um riso saudosista sobre a imagem que se tem do atraso do outro. O público de Mazzaropi era grande porque ele foi construído para ser assim.

Para justificar tal afirmação vamos nos ater à ordem de produção de seus filmes tendo em vista que, com público sempre crescente, o arrebanhamento é essencial. Em seu primeiro filme independente, *Chofer de praça*, ele trouxe de volta às salas o público que sempre teve, utilizando uma temática já consolidada. No filme seguinte, *Jeca Tatu*, agregou todo um imenso público já cultivado pelo almanaque Biotônico Fontoura. A partir deste momento, ele buscou filmes que se relacionavam a grupos específicos da população brasileira: *As aventuras de Pedro Malazartes*, a população gaúcha, *Tristeza do Jeca* e *Casinha Pequeninina*, o público sertanejo admirador destas músicas, *O vendedor de lingüiças*, os imigrantes e descendentes de italianos, *O Lamparina*, o público do Nordeste, *Meu Japão brasileiro*, os orientais e descendentes, *O puritano da rua Augusta*, a nova juventude transviada, *O corintiano*, a massa de torcedores da equipe paulista, e assim por diante.

Mas nem só de semelhanças com o modelo do cinema mudo foi responsável pelo su-

cesso de Mazzaropi, também houve aspectos discordantes.

A compreensão das características, vantagens e limitações do gênero clown, deu, aos comediantes que a enxergaram, uma grande vantagem em relação ao controle do público. O primeiro grande nome internacional da comédia no cinema, ainda na fase silenciosa, Jhon Bunny, morto precocemente, e, hoje, praticamente ofuscado pelos comediantes que o sucederam, foi o primeiro a compreender os princípios do estilo para esta nova mídia de então: ele passou a mostrar um personagem cujo comportamento era ligado à vulgaridade e rudeza, algo impensável no teatro, mas que no cinema funcionava muito bem. Nem Chaplin escapou disto. Basta lembrar de seu personagem no filme *Tempos modernos*, quando, enlouquecido pelo movimento repetitivo de apertar as porcas em uma esteira rolante, corre para fora da fábrica com sua chave apertando todos os parafusos que encontra, inclusive botões em forma semelhante posicionados primeiro no dorso de uma bela mulher, depois na posição dos mamilos de uma senhora opulenta e carrancuda.

Salvo em seu último filme, Mazzaropi nunca fez de seu Jeca partidário deste tipo de humor fácil, que ele não havia praticado nem mesmo em sua fase circense. O ator e cineasta Ary Fernandes, que dirigiu Mazzaropi no filme *Uma pistola para Djeca*, o conheceu quando menino em uma apresentação circense e narra sua não disposição para este tipo de humor através de uma conversa com o comediante depois do espetáculo:

“Naquela mesma época tinha um humorista chamado Simplício, que trabalhou durante muito tempo na Praça da Alegria, ele tinha um circo e fazia piadas baseadas em coisas maliciosas para a época, tanto que ele chamava a mulher que contracenava com ele de Maria Cabeluda, o que seria um tipo de vedete de circo. E ele fazia muita piada usando a mulher. E o Mazzaropi quando montou seu pavilhão, eu nunca me esqueço, ele estava parado na frente do pavilhão, isso um dia à tarde, ele comentou sobre o Simplício comigo, que estava passando por lá: “sacanagem como essa eu também sei fazer. Eu me sento numa mesa com o pé da mesa no meio das minhas

pernas e digo que estou sentido um negócio no meio das minhas pernas”²¹ (Fernandes, 2000, depoimento).

Outro fator é uma crença pessoal de Mazaropi, a de que ele teria mais sucesso se não sobrecarregasse sua própria audiência no cinema com aparições na televisão. Curiosamente, tanto a esta crença intuitiva quanto a resistência do comediante a anedotas maliciosas revelaram-se cientificamente corretas para o uso em cinema.

Um estudo psicológico realizado por Pollio e Edgerly²² a respeito da recepção da comédia por parte do público baseada no contexto desta recepção, concluiu que há diferenças notáveis no comportamento do público em relação ao riso. Comediantes que usam deste artifício obtêm resultados produtivos quando os membros da platéia já tem uma relação anterior. Por exemplo, amigos que vão em grupo a uma apresentação ou exibição de uma comédia estão mais propensos a rir de gags de malícia. Já em se tratando de audiências em que não há uma relação entre as pessoas, a eficácia deste tipo é praticamente nula, enquanto que um tipo de humor sem estes elementos obtém sucesso.

Sendo assim, para se obter riso em uma sala de cinema com pessoas de mais variada origem o posicionamento de Mazaropi era o mais eficaz que se pode adotar.

21 Ary Fernandes, depoimento colhido em 2000

22 **POLLIO**, Howard & **EDGERLY**, John. *Comedians and comic style*. in **CHAPMAN**, Antony J. & **FOOT**, Hugh. *Humor and laughter*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1995

O riso exato: a teoria matemática do humor

Dentre as várias teorias propostas para o riso, uma em especial chama a atenção. Trata-se da contribuição de Igor Krichtafovitch, a fórmula da gargalhada (*formula of laughter*). Com uma certa arrogância, o matemático e engenheiro da ex-União Soviética, mas que também é conhecido poeta satírico, discorda de todas as teorias em que o riso é tratado como algo complexo e dos que o estudam como fenômeno natural, e sem confirmação experimental, ou seja, quase todos que já refletiram sobre o tema.

Ele defende que para que cada anedota provoque o riso ela deva propor para o participante um ‘enigma’, um problema de cálculo, cuja resolução eleva o espectador socialmente e o faz rir. Com suas próprias palavras,

“ao nossos olhos, uma pessoa recebe as maiores prazeres quando faz operações (cálculos) subconscientes que correspondem à elevação dos limites de suas habilidades (to our eyes, a person receives the most pleasures when he makes subconscientius operations (calculations) wich correspond to the upper limitis of his abilities)”²³ (KRICHTAFOVITCH – 50, 2006).

Sua fórmula consiste em:

$$EH=PE*PSR(C/Tp)+BM$$

Onde: EH – Efeito do humor; PE – Empatia pessoal; PSR – o prazer obtido em se resolver a charada; C – Complexidade do enigma; Tp – tempo gasto para resolver o enigma; BM – condição de ânimo.

Segundo ele, o efeito de humor obtido resulta em mudança social, que varia da soma da resolução da charada (com valor variável de 0 a 0,5), que é obtida graças à máxima complexidade do enigma resolvido pelo ouvinte no menor período de tempo, e das condições de ânimo (com valor de 0 a 0,5), multiplicado pela empatia de que conta a piada

23 **KRICHTAFOVITCH**, Igor. *Humor theory*. Denver: Outskirts Press, 2006

(que varia de 1 a -1). Todo resultado igual a zero indica que a anedota não teve graça, enquanto os negativos geram revolta do público, os valores superiores a $+0,5$ indicam o sucesso da gag.

Mesmo para quem não é matemático tal fórmula deixa transparecer uma limitação. Trata-se de uma fórmula empírica, apesar dos esforços experimentais do autor. O que quer dizer que tal fórmula não apresenta constantes, como a de Newton na teoria da gravitação universal (segunda lei), e portanto não é aplicável para se antecipar uma situação de humor, serve apenas para analisar a resposta de um grupo à comicidade. O único valor que pode se considerar absoluto (ou quase) é a complexidade de um enigma, mesmo assim a resposta em termos de tempo para a solução do problema não é mensurável, da mesma forma que não é a condição de ânimo.

Se esta fórmula não consegue prever a reação do riso por que ela foi citada neste trabalho? A resposta é que uma abordagem matemática funciona bem num ambiente computacional, que é um ambiente mais controlado. Mais adiante aplicaremos uma variação desta abordagem no humor no protótipo.

A respeito de quem faz o humor

Até agora, analisou-se estruturalmente as narrativas, as formas e técnicas de fazer humor e o ponto de vista do público. É chegada a hora de nos perguntarmos qual é o posicionamento do humorista em relação aos aspectos. O estudo com o qual será baseado este tópico é o desenvolvido por Fisher & Fisher²⁴ em 1981. Neste trabalho científico, foi realizada uma pesquisa psicológica de comediantes, palhaços e atores, para se mapear o perfil daqueles que resolveram fazer do ato das pessoas rirem uma profissão. Por que e como pessoas se atiram para o desafio árduo de divertir uma platéia.

Quanto às suas origens, o cômico se inicia muito cedo, ainda em idade escolar. O comportamento controvertido geralmente é usado para chatear algum professor ou colegas, o que é interpretado geralmente como algo ruim pela direção da escola. Num primeiro momento odiado, já que a sala de aula é um local de disciplina, os comediantes, geralmente, abandonam a escola tão rápido quanto podem. Mas isto não é uma regra. Mas é na escola em que eles encontram o primeiro palco para chamar a atenção.

Mas se descobrir como uma pessoa engraçada é só o começo. Fazer as pessoas rirem tem seus aspectos tanto positivos quanto negativos, mas seja qual for o desconforto, tudo é recompensado, segundo os comediantes, pelo poder que a pessoa engraçada tem de fazer as pessoas gargalhar.

Além disso, eles têm a visão de si próprios como analistas ou cronistas da vida cotidiana e da sociedade.

“O comediante é como um cientista social que perambula procurando por novos padrões e novos pontos de vista sobre o comportamento das pessoas. Em vez de publicarem suas descobertas em um jornal científico, ele imediatamente incorpora o ato no palco metafórico da comédia (The comedian is like a social scientist who prowls around looking for new patterns and new insights about how pe-

24 FISHER, Seymour & FISCHER Rhoda. *Pretend the world is funny and forever*.

ople behave. Instead of publishing his findings in a scientific journal, he immediately acts them out in the board metaphors of comedy)²⁵ (FISHER & FISHER - 9, 1981).



Harold Lloyd deu um ar de pessoa comum ao personagem com o uso de óculos. Nos filmes, este, muitas vezes sequer tinha nome, sendo chamado apenas de o jovem

Os estudos mostraram que os comediantes apresentam reações características, como a de minimizar ou mesmo negar coisas ruins ou ameaçadoras; são preocupados com questões de bem e mal (ou da bondade e maldade); tem fascinação pelas dimensões e magnitudes das coisas; assim como entre o alto e o baixo.

Tais preocupações não são de se surpreender, já que a figura do cômico tem sido freqüentemente associada à perversidade amorral e ao mau comportamento, as pessoas que fazem a comédia têm a preocupação que as pessoas o enxerguem com os mesmos olhos quanto às suas vidas pessoais. Quase sempre, este comportamento também transparece em seus trabalhos ou tipificação.

Por exemplo, Harold Lloyd, quando construiu seu tipo cinematográfico, um jovem que entra, sem intenção, nas mais incríveis confusões, exigido do mesmo extrema habilidade e sorte para se safar delas, fez questão de incorporar um par de óculos como marca registrada. Isto, de fato, fazia seu personagem ser visto como um garoto normal, simpático, quieto e limpo, estereótipo perfeito das virtudes da boa juventude americana. O senso de bondade, desta forma, ajuda a construir personagens moralizantes, como ocorreu com outros comediantes, como o vagabundo de Chaplin, basta lembrar seus discursos finais nos filme *O grande ditador* (*The great dictator*) e *Monsenhor Verdeoux* (*Monsieur Verdoux*), testemunho público da moralidade e integridade

do personagem.

Os pesquisadores comentam a respeito de como tais profissionais imaginam suas próprias imagens em relação à da figura cômica, para eles os

“comediantes e palhaços que estudamos nos convenceram que estes indivíduos que têm necessidade de sentir que estão fazendo o bem, em algum ponto de suas vidas. Entretanto, geralmente eles não podem se assegurar quanto à bondade em seus próprios relacionamentos com suas famílias e outros pontos íntimos em suas vidas privadas, eles quase sempre montam sua figura como de quem usa o humor para ajudar a curar as pessoas. Encontramos repetidamente depoimentos em que os comicos querem nos dizer que eles são profissionais dedicados à virtude da mesma maneira que um médico e outros curandeiros presumidamente são. Eles consideram sua comédia como uma ajuda para as pessoas se sentirem melhor e viverem a vida de uma maneira melhor (comedians and clowns we studied convinced us that these individuals who had a pressing need to feel that they were doing good, at some level in their lives. Although they often could not reassure themselves of their goodness in terms of their personal relationships with their families and other intimates in their lives, they almost invariably did so by picturing the professional comic as someone who uses humor and help to heal people. We found repeatedly that the comics wanted to tell us they were professionally dedicated to virtue in the same sense that physicians and other healers presumably are. They perceive their comedy as helping people to feel better and to live life in better way)”²⁶ (FISHER & FISHER, 48, 1981).

Mesmo com um senso de fazer o bem para as outras pessoas e nem tanto para si próprio, os comicos enfrentam o seu maior teste que é de onde vem sua maior recompensa pela sua comicidade: o público.

Fazer uma apresentação, seja ela qual for, é muito desgastante, pois a cada uma delas o comediante é julgado. Uma vez que o comportamento de cada platéia se deve a vários fatores, nenhum comico se dá ao luxo de deixar de temer a reação de cada uma delas, que pode ser radicalmente diferente com diferentes horários, mesmo com o mesmo conteú-

26 Ibidem cit. 24

do sendo apresentado. Este sentimento de contínua apreensão é o resultado da maneira em que os comediantes enxergam seu público.

O grupo de pessoas distintas é algo a ser conquistado e controlado. As pessoas que os assistem serão obrigada a rirem, serão manipuladas para este fim. Cada um deles é viciado pela sensação de poder que eles adquirem com sua prática que resulta, ao mesmo tempo, em atenção recebida e distância mantida com a platéia. Isto porque, lembrando, comediantes começam a desenvolver cedo seus talentos, quase sempre em ambientes inadequados, como a escola, em que são vistos como problema, e, desta forma, excluídos de muitas atividades em grupo.

A degradação de suas relações com o grupo social, se deve por outro fator levantado pela pesquisa do casal Fisher: a maior parte dos comediantes se viu em um situação em que foram obrigados a assumirem responsabilidades muito cedo, encurtando sua infância, além de terem relação não muito estáveis com seus pais. Embora cerca de metade dos comediantes ouvidos tenham família de origem artística, a entrada no mundo do espetáculo não é fácil, muitos abandonam o lar para tentarem a sorte, entrando cedo na vida profissional.

A pessoa Mazzaropi

Seguindo os conceitos de Fisher & Fisher, podemos aplicar o mesmo raciocínio à pessoa do comediante Mazzaropi.

Ele também foi uma criança solitária, sem irmãos e com os pais distantes em razão do trabalho, que, assim como os comediantes analisados pelos psiquiatras, se destacou muito cedo na escola por seu talento em fazer os colegas rirem. Provavelmente sofrendo as mesmas conseqüências descritas.

Quando finalmente se firmou como comediante, teve de enfrentar a perda prematura

e traumática do pai, Bernardo Mazzaropi, além de ser tratado com pária pelo resto de sua família por ser homossexual.

Em sua vida pessoal, assim como comprovado pela pesquisa dos autores citados, era discreto, mantendo seus assuntos longe dos holofotes da mídia. Embora alguns perfis de sua personalidade fossem vez por outra publicados em revistas, ele era muito cuidadoso com quem se aproximava dele.

Sua auto-imagem era negativa, e também enxergava seu ofício como o de fazer o bem para as pessoas, o de curar pelo riso. O que o levou a ter um conceito de ‘família base’ de seus espectadores como um modelo um tanto moralista. Por muitos anos não fazia uso de piadas picantes, ou mesmo de duplo sentido, ou como confidenciou a pessoas próximas, queria que seus filmes fossem assistido pelos pais e pelos filhos, e que estes não sentissem nenhuma restrição no cinema.

As mudanças que ocorreram em sua forma de humor só aconteceram quando o próprio público mudou.

Adentrar em um ambiente que se propõe regulado pelo, entre outros aspectos, caráter do comediante, será, como veremos mais à frente, uma tarefa árdua, já que é um lugar onde um estranho não será bem-vindo.

Morte

Dispersão

Às oito horas do dia 13 de junho de 1981, no quarto 1129 do hospital Albert Einstein, morria aos 69 anos o comediante Amácio Mazzaropi. Este é o fato, pois, a partir daí, tudo o que se sabe dos momentos imediatamente anteriores e principalmente posteriores à morte são nebulosos.

Diagnosticado com câncer na medula espinhal em 1976, mesma parte do corpo em que havia sofrido um acidente automobilístico em 1961, homossexual, sem filhos naturais, apenas com Péricles Moreira, adotivo (ou de criação, para ser mais exato), e com a mãe, Clara Ferreira Mazzaropi, ainda viva, deu-se o início da corrida pelos seus despojos.

Mesmo seriamente enfermo, ele continuava fazendo seus filmes. O último, *Jeca e a égua milagrosa*, de 1980, já apresentava a despedida do personagem Jeca, já saturado, no mercado cinematográfico brasileiro. Como o próprio disse em um diálogo neste filme, após finalizar uma canção: “vamos embora. Este rio já deu o que tinha que dar”.

Houve boatos sobre um próximo filme, que de fato começou a ser produzido antes dele ser internado. Mas sobre este filme criou-se muita lenda.

A primeira delas é que ele havia deixado um roteiro inédito ainda não filmado. Mentira. Havia apenas um argumento escrito por Pio Zamuner, com o nome de *O jeca e a Maria Tomba Homem*. Também se diz que Tônia Carrero seria a estrela. Novamente errado. O filme seria o primeiro em que Mazzaropi não seria o ator principal, a estória se

passaria em um bar nos moldes do descrito em *Gabriela Cravo e Canela* de Jorge Amado, mas com uma protagonista feminina. A interprete já estava escolhida, era Denise Assunção, irmã do cantor Itamar Assunção, atriz negra e muito magra que já havia trabalhado com ele em alguns de seus últimos filmes. A direção não caberia desta vez a Pio Zamuner, diretor de 11 de seus filmes, mas a Virgílio Roveda, um técnico de Zamuner, que já havia, inclusive, assinado o contrato para sua primeira direção.

No dia 12 de junho, na véspera da morte do comediante, a atriz Elizabeth Hartman, que também contracenou em alguns de seus filmes, retornava de uma gravação com uma equipe da TV Cultura e, ao passar por Taubaté, indicou para os colegas a localização do hotel fazenda em que ele rodava seus filmes, o *PAM Filmes Hotel*.

Nesta mesma noite, no hospital, Mazzaropi teria acordado no meio da noite e pedido por suco de lima. Aturdidos, as pessoas que estavam com ele rodaram a cidade até encontrarem limas. Feito o suco, ele bebeu, perguntou sobre os preparativos de seu 33º filme, o 25º de produção própria, dormiu, e faleceu poucas horas depois. Embora seja esta uma cena bastante lúdica, ela não aconteceu desta forma.

Dorival Gonçalves, seu técnico de captação de som, acompanhou seus últimos momentos. Enquanto ele estava no hospital, ele e Carlos Garcia, capataz de suas fazendas e muitas vezes ator de seus filmes, receberam este pedido de suco de lima na última semana, não na noite.

O que de fato ocorreu em sua última noite foi uma boa melhora de seu estado geral, talvez o que os médicos chamam de *superficialização de nível de consciência*, neste momento ele discutiu com ambos a produção do filme, que já tinha alguns cenários encaminhados. Mazzaropi achava que sairia em cerca de uma semana sairia do hospital, mas eles sabiam que ele não mais sairia do quarto.

Na ocasião de sua morte recebia a visita de Geny Prado, atriz que interpretou sua esposa no cinema em grande parte dos filmes, foi durante esta visita que seu coração parou.

A equipe de emergência conseguiu ressuscitá-lo e pediu que todos deixassem o quarto. Cerca de meia hora depois ele estava morto.

Geny Prado, que já estava no hospital, Hebe Camargo, uma amiga de longa data, e David Cardoso, que foi iniciado no cinema pelo comediante, também foram ver o corpo. Elizabeth Hartmann, logo de manhã, chocou-se ao ouvir a notícia da morte na primeira informação veiculada logo que ela ligou o rádio. Em seu enterro, na cidade de Pindamonhangaba, compareceram apenas três personalidades: Hebe Camargo, David Cardoso, e o ex-Governador de São Paulo Laudo Natel. Quase nenhuma cobertura da imprensa a respeito do, até então, maior comediante brasileiro do cinema. A causa da morte foi Septicemia e Hemorragia Gastrointestinal, o atestado foi assinado pelo Dr. Yoran Weissberger.

A disputa final sobre a herança do comediante já havia se iniciado mesmo antes de sua morte ser atestada. Mazzaropi era um extraordinário homem de negócios, sua fortuna na época, dizem os mais próximos, era de cerca de US\$ 50 milhões, obtida basicamente através do cinema, e no Brasil apenas. Dias antes, no hospital, o advogado Wilton Maurélio foi chamado pelo comediante para lavrar seu testamento. E para isso foi chamado o tabelião Fernando de Almeida Nobre, do 10º Cartório de Notas. Na noite de 22 de maio, às 22h, foi lavrado um testamento. Segundo outro mito estalecido, ele teria repartido suas posses da seguinte forma: 45% para Péricles Moreira; 45% para Carlos Garcia; e 10% para sua mãe, sob a tutela dos dois primeiros.

Na verdade, a escritura de testamento, lavrada no 10º Tabelionato de Notas, reconhecia sua mãe, Clara Ferreira Mazzaropi, como única herdeira necessária, e deixou para ela, mesmo em estado em estado vegetativo, 50% de seus bens, incluindo o imóvel onde morava, na rua Paes de Araújo, 162. À Maria Nogueira do Amaral, foram deixados Cr\$ 2 milhões; à Dirce Rasteli Caçador, Cr\$ 200 mil; à Dra. Orozina de Brito Cr\$ 300 mil; à afilhada (na verdade afilhado, Alexandre Robie Protazzio da Silva) de batismo cujo

nome não se recordava na hora em que manifestava seus últimos desejos, filha do Sr. Galampito (José Moreira da Silva), um funcionário da rádio de Pindamonhangaba, Cr\$ 300 mil; e Cr\$ 3 milhões a serem divididos entre as associações Casa do Velhinho e Lar Jesus Menino ambas situadas em Taboão da Serra, Orfanato Santa Verônica de Taubaté. O restante de seus bens foram deixados para legatários: Gentil Rodrigues Pereira, 3%; Helia Parras de Mauro, 4%; Pedro Francelino de Souza, 3%; Péricles Moreira, 45%, e a Carlos Garcia, 45%. O testamenteiro seria o Dr. Wilton Maurélio.

Mazzaropi, é verdade, não era bem querido pela maioria de sua numerosa família, nem da parte paterna nem tampouco da materna, o motivo: homossexualismo. Como ele próprio confidenciou para muitas pessoas em diversas vezes, estes, nunca o trataram com respeito quando ainda não era rico, depois só apareciam para pedir dinheiro.

Os parentes da mãe, quando souberam da partilha, revoltaram-se. Para eles ela era a única herdeira, e rapidamente começaram a se mobilizar.

Nas semanas que se passaram, uma grande boataria se espalhou a respeito do sumiço de jóias, dinheiro, conteúdos de cofres arrombados, entre outras coisas. Os documentos da distribuidora de cinema mais bem sucedida do Brasil foram queimados, desaparecendo, neste momento, uma valiosa metodologia da qual o cinema brasileiro sempre careceu.

Aquele que seria o advogado de Carlos Garcia no ano seguinte, Romeu Goffi, acredita ser esta estória uma fantasia,

“primeiro porque, se isto tivesse ocorrido, seria crime e as autoridades deveriam ter sido notificadas. Isto começou como boato e ganhou a imprensa. Tudo o que foi apurado como bem foi vendido em leilão, o que aconteceu antes disso eu não sei dizer, mas eu não acredito, pois já havia uma guerra entre os parentes, muitos vigiando as propriedades, se isto realmente tivesse ocorrido teria havido a instauração de um inquérito policial. Houve muito boato e, efetivamente, pouco fato nestas histórias”¹. (Goffi, 2008, depoimento 18/01)

1 Romeu Goffi, depoimento concedido em 18/01/2008

Mas apesar do ceticismo de Goffi, este fato realmente aconteceu, tendo algumas testemunhas, como Norival Gonçalves.

A batalha pela herança também chegou à imprensa. Muito se foi falado, matérias em grandes jornais como em *O Estado de S. Paulo*, reportagens no *Programa Flávio Cavalcanti*, e também no *Programa da Hebe Camargo*, para citar apenas alguns deles.

O fato é que Péricles Moreira, nos meses subsequentes à morte do comediante, negligenciou de forma ostensiva o tratamento dado à Clara Ferreira Mazzaropi, sua mãe de criação, deixando de pagar várias contas hospitalares, que só foram quitadas após protestos do advogado dela, Wanfrido Warde, até o momento de sua morte.

Mas o maior golpe contra a legitimidade do testamento ocorreu após a publicação da matéria *A herança do Jeca*, publicada no dia 11 de maio de 1982, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Nela é narrada a feitura do testamento como tendo, e de fato tinha, acontecimentos estranhos. Como o fato do testamento ser autenticado por Mazzaropi com o polegar do dedo esquerdo, o que encontra correspondência verdadeira na escritura original do testamento. O estranho é que o humorista era destro, sinal interpretado por alguns como evidência de um testamento forjado.

“Este testamento foi respeitado. Mas os herdeiros de Dona Clara, que eram uma infinidade, e outros citados no testamento, tinham direito a uma parte. O Carlos (Garcia), nesta época, ficou angustiado, queria responder às acusações feitas na imprensa. Então eu falei para ele: Carlos, se a imprensa resolvesse os problemas não haveria necessidade do Poder Judiciário. Se você falar, pode ser mal interpretado, um repórter pode gravar seu depoimento e depois publicar o que lhe for conveniente. Não seja estúpido. O quê adiantaria você ir ao programa da Hebe? Se as pessoas se julgarem lesadas elas que entrem na justiça. O André Luiz Toletto, que era amigo do Mazzaropi, na época, não mais amante dele, e que não havia sido contemplado, foi um dos que a iniciou”². (Goffi, 2008, depoimento 18/01)

2 Idem cit. 1

Mas a história nunca foi simples deste jeito. A própria situação do primeiro testamento não convenceu nenhum dos familiares, apesar de muitos outros fora da família acharem justa a distribuição dos bens neste testamento. Goffi, apesar de não ter participado do início deste processo, salientou que todos “diziam que o testamento era falso, então, quem apresentasse uma prova que o anulasse, mas isto não aconteceu”³. Mas esta prova existia.

Enquanto a família empreendia esforços desunidos para contestá-lo, Fuad Abraão Assis, amigo confidente, despachante e marido de uma sobrinha neta de Dona Clara, prima de segundo grau de Mazzaropi, segundo ele, a conseguiu. Era a cópia de um cheque, assinado de próprio punho por Mazzaropi, no dia seguinte à feitura do testamento. O que indicava que o comediante estava inconsciente durante a legitimação do testamento.

Fuad contratou um advogado e entregou a cópia deste cheque. Repentinamente, este mesmo advogado mudou de lado, passou a defender os interesses de Péricles Moreira, levando o cheque com ele. O banco o que emitiu foi adquirido no processo de fusões das últimas décadas, mas mesmo assim, os bancos não guardam as cópias microfilmadas de cheques por prazos maiores que cinco anos, tornando-se impossível a corroboração desta história. Mais um mito surge.

Em relação ao seu dinheiro, o humorista não confiava em ninguém. Talvez exceto o próprio Fuad, para alguns assuntos. Ele tinha que registrar sua assinatura em cartório várias vezes, já que até o cozinheiro do hotel fazenda sabia como imitar a assinatura de Mazzaropi, este fez isto algumas vezes para assinar cheques.

Uma grande parte da renda de seus filmes e apresentações circenses era levada em enormes sacos cheios de dinheiro trocado, fato que ele mesmo parodiou no filme *Jeca Macumbeiro*, e levados a uma pequena agência de Taubaté do Banco do Vale do Paraíba. Lá, ele convertia tudo em títulos ao portador, para driblar a legislação vigente. Os dois

3 Idem cit. 1

gerentes, se transferiram desta agência pouco depois de sua morte. E não houve como confirmar se a quantidade apresentada no inventário ao tribunal fosse correta.

Quanto aos herdeiros, Fuad, que tinha trânsito livre à casa de Mazzaropi, assim como nas filmagens, a seu trailer, diz que

“dos herdeiros do primeiro testamento, tinha o Péricles Moreira, que era um viadinho (sic), e diversas vezes eu ia ajudar o Mazzaropi a recolhê-lo na sargeta. Hoje ele desapareceu.

Já o outro beneficiado, Carlos Garcia, acompanhou o Mazzaropi a vida inteira, eles brigavam e desbrigavam, o mandava embora para depois o recontrar. O Mazzaropi, aqui dentro da minha casa, comprou a empresa Arrastadora São José, e deu de presente para o Carlos Garcia”⁴.
(Fuad, 2008, depoimento 18/01)

Há que se dizer novamente que, desde a formação da PAM Filmes, o comediante montou uma equipe fixa estimulando um clima familiar entre eles. Com o passar do tempo os interesses foram aumentando com todos palpitando e tentando receber uma parte do bolo. Havia ainda um segundo filho adotivo, João Batista de Sousa, nascido em sua casa filho de uma empregada, conhecido como Joãozinho, trabalhou em muitos filmes enquanto criança, na adolescência se envolveu com álcool e simplesmente desapareceu. A concorrência aumentava com o passar dos anos.

Fuad comenta sobre um estranho fato ocorrido pouco antes de se fazer o suposto falso testamento. Caso ele morresse sem um testamento oficializado Dona Clara receberia tudo, e quando esta morresse, isto seria dividido entre todos os herdeiros dela. A mãe de Mazzaropi estava em estado vegetativo, descerebrada, internada primeiro em sua casa e depois no hospital, e incapacitada.

“Um dos advogados (do Péricles) teve uma idéia genial. Pegaram uma das enfermeiras do hospital, que, num belo dia, saiu gritando pelos nos corredores - ‘A dona Clara voltou e falou! A dona Clara voltou e falou! Ela disse para

4 Fuad Assis, depoimento concedido e, 18/01/2008

mim, na minha frente e de outras testemunhas, que o Péricles era o único herdeiro dela. Que todas as coisas dela deveriam ser do Péricles!'. O grupo das, ditas, testemunhas fizeram B.O. depois disto, juntaram os depoimentos e toda a papelada necessária para a oficialização. Foi nesta hora que nós (os familiares) mostramos os atestados médicos que confirmavam a situação dela, que era, há tempos, alimentada por tubos, que não havia como ela ter voltado à lucidez e falado qualquer coisa"⁵. (Fuad, 2008, depoimento 18/01)

Com a morte de Dona Clara, os familiares iniciaram a grande ofensiva contra os legatários. Havia vários grupos querelantes, todos com seus respectivos advogados. Então o juiz, para evitar uma grande confusão, permitiu que apenas os representantes de direito (com procuração) dos herdeiros entrassem no gabinete. Onde foi formalizado um acordo para a divisão de bens, o que é um fato raro, a resolução rápida deste tipo de partilha. O acordo mantinha a legitimidade do testamento original, quanto a parte que cabia à Clara Mazzaropi, seria leiloada. Primeiro os bens móveis, depois os bens imóveis. Tal acordo foi assinado por todos os advogados, concordando assim com a sentença do leilão. Acordo este, que após a execução, gerou outra guerra, por ser considerado remissivo demais aos herdeiros de Dona Clara.

Já os direitos sobre os filmes, foram separados em cotas, e distribuídos por sorteio entre os familiares e legatários. Cotas estas, que foram sendo adquiridas pelo advogado de Péricles no decorrer dos anos.

O primeiro leilão foi dos bens móveis, equipamentos de estúdio, automóveis, um estúdio móvel que era um caminhão, aconteceu em um teatro na rua Ruy Barbosa. Depois foi feita a venda dos bens móveis, que era o que mais interessava, o principal deles o PAM Filmes Hotel, o hotel fazenda onde ele rodava seus filmes e onde ficava seu estúdio.

Naquela ocasião, Carlos Garcia, procurou Goffi informando que havia um interessado

5 Idem cit. 4

na compra,

“mas o valor era muito baixo, na época, um milhão de cruzeiros, que era um valor irrisório. E que os outros legatários já estavam de acordo. Os interessados os tinham convencido de que era melhor liquidar aquilo de uma vez. Eu disse para ele não havia como impedir o leilão, na ocasião o maior lance levaria. Só havia uma possibilidade: encontrar uma pessoa que cobrisse este lance”⁶. (Goffi, 2008, depoimento 18/01)

Na véspera do leilão, à noite, uma outra pessoa se dispôs a cobrir o lance, chagando até três milhões, um preço um pouco menos ridículo que o primeiro, mas igualmente baixo. O interessado era João Roman Júnior, conhecido de Mazzaropi desde a época do pavilhão.

No momento do leilão, todos já estavam organizados, os compradores, a comissão a ser recebida, os advogados... Quando começou o leilão eles deram dois milhões de lance, aconselhado por Romeu, João Romam Júnior deu um único lance de três milhões, para não dar chance de reação aos concorrentes.

Os herdeiros reclamaram alegando que dois milhões já era muito bom. O advogado de Carlos Garcia reuniu todos e disse: “meus caros, vocês não querem ganhar mais?”, - mas já está tudo certo, eles responderam. “Como está tudo certo se isto aqui é um leilão, e vence que der o melhor preço. E vocês querem abdicar de ganhar mais?”⁷.

Dado o lance de três milhões, eles não cobriram, e o hotel ficou com o João Roman Júnior. No dia seguinte houve o leilão de cinco chácaras em volta, que também eram do Mazzaropi, e o mesmo João as arrematou.

Já Carlos Garcia, que ainda morava lá, recebeu um prazo 60 dias para sair. Pois o novo proprietário queria fazer reformas para transformá-lo em um hotel novamente. Carlos não cumpriu a palavra, por motivos diversos, pediu um novo prazo, aceito com relutân-

6 Idem cit. 1

7 Idem cit. 1

cia, e ao final deste desocupou o hotel, que, a partir deste momento, se chamaria *Hotel Fazenda Mazzaropi*, permanecendo este até os dias de hoje em Taubaté.

Já as roupas de cenografia, algumas delas de qualidade, feitas em veludo francês, e usadas em filmes de época, como *Casinha Pequeninina* e *O jeca e a freira*, foram vendidas por quilo para um brechó, o do Genaro, conhecido até hoje na cidade.

Da herança material do comediante, poucos familiares conseguiram algum lucro, a maioria recebeu uma querela do montante que nunca foi avaliada com certeza. Os dois maiores beneficiados, Péricles Moreira e Carlos Garcia, ou torraram toda a fortuna, ou desapareceram.

Já o legado da memória do comediante e do cinema brasileiro ardeu em uma das várias fogueiras de documentos, incluindo muito do material de divulgação. Os direitos dos filmes encontram-se hoje nas mãos de Sandro Zaffarani, o advogado de Péricles, e de André Luis Toledo, que comprou os títulos que couberam a Carlos Garcia. Mais tarde vendendo um deles, *Jecão, um fôfoqueiro no céu*, para o Hotel Fazenda, que mantém um museu sobre a vida do artista.

Nesta longa história de brigas e destruição de memória, a única pessoa que, com certeza se divertiu com toda esta situação, deve ter sido o próprio Mazzaropi, de onde ele tiver assitado.

Navegação

Fragmentadas, ou separadas, pelo longo processo de partilha, materiais, pessoas e objetos associados ao comediante se espalharam ou simplesmente desapareceram. Após sua morte, apenas duas coisas continuaram com seu nome. A primeira delas é a produção cinematográfica. Esta foi relançada totalmente em VHS no final dos anos 80, tanto os 24 filmes independentes quanto os oito das demais produtoras. A outra, é o hotel fazenda que ele usava como estúdio de gravação. Antes chamado de PAM Filmes Hotel, tem hoje o nome de Hotel Fazenda Mazzaropi.

A contribuição de ambas tem sido diferentes para a manutenção da imagem do comediante na mídia e enquanto patrimônio. Quanto aos filmes, divididos inicialmente entre várias pessoas e lentamente re-agrupados nas mãos de André Luiz Toledo e a Sylvio Zaffarani.

Nestes 25 anos de finalização do processo, os direitos dos filmes foram cedidos para produtoras de vídeo, que pouco repassavam aos herdeiros os dividendos das vendas e locações. Por vezes, os possuidores tentavam vender os direitos de exibição a canais de TV, geralmente à extinta Rede Manchete, do Rio de Janeiro. Nas vezes em que isto ocorreu, eles cobraram preços exorbitantes para exibição de cada filme.

O valor geralmente pago pela exibição de um filme qualquer na TV gira em torno de R\$ 5 mil por dois anos ou vinte exibições. Quem realmente lucra com exibição em TV são os grandes estúdios americanos, que vendem seus filmes mais cobiçados dentro de

um pacote com dezenas de filmes de qualidade inferior, com a obrigação do comprador de exibi-los durante este mesmo período e com o mesmo preço unitário.

A emissora carioca, mais de uma vez, aceitou o preço, exibiu os filmes, conseguiu tirar bons pontos de IBOPE da Rede Globo, até então com larga vantagem sobre os demais canais concorrentes em audiência, e não pagou por nenhum deles. Os 24 filmes produzidos por Mazzaropi foram exibidos cerca de duas a três vezes cada, num intervalo de tempo de 18 a 20 anos. Pouco.

Os filmes que mantiveram o acesso do público ao trabalho do comediante foram exatamente os mais antigos, quatro dos quais, *Sai da Frente*, *Nadando em dinheiro*, *Candinho* e *O gato de Madame*, pertencentes ao Estado de São Paulo, que ficou com o estúdio e os filmes da Vera Cruz após a execução das dívidas da produtora paulista, são exibidos muitas vezes pela TV Cultura, que pertence ao mesmo governo. Nesta emissora também eram exibidos os três filmes feitos pela Cinedistri, *O fuzileiro do amor*, *O noivo da girafa* e *Chico Fumaça*; além de *A carrocinha*, filme independente propriedade de um particular. Há apenas pouco tempo, os compradores dos filmes dos legatários tomaram ciência da realidade, e aceitaram preços mais realistas para que os filmes pudessem ser convertidos para o formato DVD. Mesmo assim, os preços iniciais das caixas (em que foram divididos os 32 filmes) eram altos demais. Atualmente, pode-se encontrar todos estes mesmos filmes disponíveis em bancas de jornais, além de freqüentemente exibidos no Canal Brasil, de TV a cabo.

Já a família do comprador do Hotel Fazenda, foi a primeira a se preocupar com a memória do comediante que é indissociável ao estabelecimento que administram. Criaram o *Museu Mazzaropi*, inicialmente com o pouquíssimo material que encontraram nas dependências da construção, e lentamente adquirindo o que podiam encontrar nos mercados de pulga e sebos, além de contar com doações.

Pouco tempo depois, mais especificamente o Professor Carlos Rodrigues e a Professora Olga Roiz, deram início ao que seria o *Museu do Homem Caipira*, no qual Mazzaropi

seria uma das figuras centrais. Ambos desenvolviam este trabalho na Universidade de Taubaté – UNITAU, no Centro de Documentação e Pesquisa Histórica - CDPH. Todo o material de divulgação restante e cópias de filmes em rolos de 35mm para exibição comercial, foram obtidos através de um acordo feito com Carlos Garcia, um dos legatários, em troca de atendimento gratuito pelo hospital da universidade. O CDPH foi, o segundo lugar que passou a agrupar elementos e, principalmente, depoimentos ligados à Mazzaropi, embora a organização de um museu não tenha acontecido. A ação conjunta de ambos, resultou em algumas exposições e ações sociais de sucesso não só em Taubaté, mas em outros lugares do Estado. A profa. Olga, encabeçou este o centro até meados de 2003. Após sua saída, os materiais foram removidos de lugar e suas instalações demolidas em nome da restauração da casa do Barão de Tremembé, que se situava no mesmo terreno, embora não juntos.

Além destes, apenas alguns colecionadores ou fãs saudosos mantiveram algum material intacto preservado.

Parte importante desta tese é exatamente a garimpagem, em diversas localidades, destes materiais particulares perdidos e outras pessoas que possam dar depoimentos das diversas fases da produção, e da vida, do comediante por todo o Estado de São Paulo e fora dele. Tanto de sua passagem pelo circo, quanto rádio e cinema. Fazendo isto, passaremos de garimpeiros a colecionadores de material.

Colecionar, além ser um conceito sociológico importante, também encontra reflexo no comportamento do próprio objeto a ser aqui colecionado: Mazzaropi era um grande colecionador. Ele colecionava ardorosamente carros, novos e antigos, e também outras coisas menores. Desta forma, ele não foi exceção à maioria das pessoas, já que

“Colecionar e selecionar está entranhado no processo cognitivo humano não apenas em termos de reconhecimento das diferentes coisas que existem no mundo, como objetos e bens materiais. Para entender o mundo, o homem também colecionou modos de entendimento e

as cosmologias que elaborava na forma de mitos”¹. (MENE-
GAT, 2005, p. 5)

O ato de colecionar foi importante gerador da cultura nos primórdios das civilizações, quando surgiram as primeiras bibliotecas e os primeiros museus, como forma de classificar e ordenar este mesmo conhecimento adquirido através de uma coleção. Nos últimos 20 anos, em que passamos pela revolução da informação, o ato de colecionar ganhou muito mais força. Através de materiais digitalizados, fotos, livros, textos, houve um grande aumento tanto na oferta de elementos a serem colecionados quanto de colecionadores como demanda.

Um dos autores mais citados quando se fala do ato de colecionar é Walter Benjamin, mais especificamente o texto ‘desempacotando a minha biblioteca’. Neste há uma tentativa de reflexão sobre os colecionadores, os objetos, e a “arte de colecionar”. Embora ele próprio reconheça que seus apontamentos são meramente empíricos baseados na maneira em que ele próprio adquiriu seus livros, suas idéias influenciaram muito a concepção de colecionismo desde a metade do século XX.

Para ele o colecionador vive entre a “tensão dialética entre a ordem e a desordem”. Não propriamente um ordenador sistemático, é alguém que se auto-renasce através da excitação gerada pela compra de um livro (que pode ser generalizada para a compra de qualquer coisa colecionável).

“Renovar o mundo, velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador em adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos esta mais próximo da fonte do colecionador que o interessado em novas edições luxuosas”². (BENJAMIN, 1995, p. 229)

A relação entre a posse e o possuidor passa a ser íntima. Tais posses, desta forma, refle-

1 MENECAAT, Rualdo.. A epistemologia e o espírito do colecionismo. Episteme, Porto Alegre, nº20, Páginas 5-12, jan./jun. 2005

2 BENJAMIN, W. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1996

tem o próprio possuidor e não o oposto. Já com relação aos objetos antigos, Jean Baudrillard coloca que eles são

“sempre, no sentido exato do termo, um ‘retrato de família’. Existe sob a forma concreta de um objeto, a imortalização de um precedente – processo que equivale, na ordem imaginária, a uma elisão de tempo (...) como mito de origem”³. (BAUDRILLARD, 2006, P. 84)

Baudrillard, então, desenvolve o que Benjamin rapidamente chamou de renascimento ao se comprar um livro, ao mito da origem. Esta que, segundo o primeiro, deve ser entendida como sob os dois aspectos: “nostalgia pelas origens e obsessão pelo autêntico”. Sendo que, o primeiro aspecto, nos remete a um passado ligado à natureza e aos conhecimentos primitivos, já o segundo se baseia na idéia de exatidão, pelo qual foi criado em um único e preciso momento do tempo. O oposto a ele é o “objeto funcional”, que não se presta a qualquer tipo de regressão.

Mas este autor concorda que para os objetos se tornarem coleções o caráter afetivo é indissociável. Ele ainda acrescenta, que é necessário que o objeto, para ser colecionado, ou “possuído”, deve ser deslocado de sua função primária:

“Todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra de ser possuído. A primeira depende do campo de totalização prática do mundo pelo indivíduo, a outra um entendimento de totalização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo. (...) Em última instância, o objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função e abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção”⁴. (BAUDRILLARD, 2006, P. 94)

A coleção, também, é a organização pela qual os objetos se relacionam uns com os outros na abstração do sentido de posse.

3 BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2006

4 Idem cit. 33

Tento todos estes conceitos em vista é hora de nos perguntarmos: como vamos colecionar uma memória completamente destruída pelos herdeiros e enterrada por processos judiciais? A resposta é simples: não vamos. Os arquivos, artigos e propriedades de Mazzaropi, devidamente arquivados e numerados sistematicamente (figurinos, cenários, roteiros, equipamentos...), que poderiam ter se tornado o museu da PAM Filmes, não existem mais. O material restante, dejetos quase apodrecidos de produções antigas, constituem a base dos acervos citados constituídos a partir da morte do comediante e empresário. Entretanto, este acervo é localizado próximos às fontes de pesquisa originárias do Vale do Paraíba, região onde ele vivia e produzia seus filmes.

O processo pelo qual duas pequenas coleções em Taubaté deram origem a um pequeno museu e a um centro de documentação foi basicamente o mesmo ocorrido na época do Iluminismo: coleções, que antes eram pessoais, passaram a ser montadas para serem exibidas, como fez Demon, por exemplo, formando museus com as peças dos botins das guerras napoleônicas.

Philipp Blom, deflagra sérias críticas ao processo de passagem das coleções para os museus. Segundo ele,

“as coleções deixaram de ser instrumento de exploração para serem instrumento de conservação, exploratórios apenas na medida em que continham os espécimes que serviam para definir plantas ou animais, estilos artísticos ou tipos de mineral. Do lugar que ocupavam na vanguarda intelectual, questionando os limites da própria qualidade do conhecimento humano, as grandes coleções de história natural e de história da arte que tinham se desenvolvido a partir de velhos gabinetes se tornaram, pelo menos como tendência, profundamente conservadoras; instituições dedicadas à classificação e à representação, e à prevenção do declínio e da corrupção, tanto material como moral. (...) Agora era a vez do comum, não do que estava fora do alcance da compreensão humana, mas do que já fora submetido a ela. O sistema era fundamental, os objetos, meras ilustrações da supremacia da mente

Desta forma, os museus desvirtuam as coleções na medida em que eles passam a conduzir uma linha narrativa de acordo com convenções pré-estabelecidas pelos que os gerem, o que se opõe à figura do colecionador, cuja já mencionada ordem não se dava por atributos institucionais e sim afetivos. A coleção não fazia nenhum sentido sem a figura do colecionador. Foi isto o que aconteceu com o Museu Mazzaropi, traçou uma linha sobre o que era ou não representativo para ilustrar sua figura. Por sua vez, isto não aconteceu no caso da UNITAU, já que a idéia do Museu do Homem caipira não vingou, restando apenas um centro de documentação, onde não há este enfoque, mantendo-se o aspecto de coleção.

Desde o primeiro projeto, a intenção desta tese, acrescida de um protótipo multimídia, visa disponibilizar todo o material obtido para o usuário. Entretanto, o protótipo pretende limitar o acesso a um ou outro documento, este se estabelecerá pela própria interface e a navegação do usuário. Nesta, por sua vez, apenas o percurso de navegação dará ao usuário acesso total, parcial, ou limitado ao material disponível. A questão é busca de elementos para a construção de uma coleção, de forma colaborativa ou não, para ser introduzida dentro de uma base de dados, sem a preocupação de se criar qualquer linha condutora, nem tampouco selecionar qual elemento seria mais importante que outro. De depoimentos captados, por exemplo, manteremos tanto os verdadeiros quanto os fantasiosos, não nos cabe julgar qual será o uso de cada um deles pelos usuários como instrumento de pesquisa.

Falaremos e disponibilizaremos os fatos e materiais relacionados a Mazzaropi de acordo com a mesma complexidade em que ele viveu, afetiva e publicamente.

Mas qual é o sentido em fazer o usuário passar por caminhos tortuosos? Apenas para conseguir algum material, que dependendo de suas necessidades pode ser conseguido facilmente pela internet de forma mais direta? Não. O percurso, tem como finalidade

conduzir o usuário a uma experiência específica: a do circo. Do pavilhão, para ser mais exato.

Baseado no, até então, único trecho filmado de uma apresentação circense, recriada no filme *Betão ronca ferro*, este referido trecho será reconstruído em 3D, possibilitando que o usuário, de fato, assista parte da apresentação de um lugar diferente da arquibancada, dependendo de seu percurso ao navegar dentro do protótipo. Caso este não tenha selecionado as opções que demonstrem que tal usuário tenha afinidade com o comediante, a partir de definições que serão elaboradas e justificadas neste trabalho, o ponto de vista deste será pior (nas últimas fileiras de um canto do pavilhão, por exemplo, ouvindo mais ruídos típico do ambiente que a canção e com a visão obstruída).

Mazzaropi foi uma pessoa muito reservada em sua vida pessoal, e o acesso a esta privacidade deverá ser merecido por aquele que se aventura a desvendá-la. Seria como o labirinto inicial dando acesso ao próprio corpo do comediante, nas entranhas de sua mente.

Busca diligente

Certo. Coleccionar, nos termos a que nos propomos a fazer, não tem a mesma aplicação de como fazem os grandes museus, com a busca de originalidade etc. Mas temos uma grande vantagem sobre estas grandes instituições, nosso objeto a ser colecionado é um objeto que também é da produção em massa. O que torna as coisas bem mais interessantes.

Nossa busca, em vez de se concentrar naquilo que é único, passa a buscar várias versões deste dito único. Como exemplo, suponhamos que em uma *première* de algum de seus filmes, Mazaropi foi a uma cidade. Diversas pessoas fotografaram este acontecimento gerando vários pontos de vista, também únicos, é verdade, de um acontecimento público. Isto não é possível sem a produção de massa, ou seja, as técnicas de reprodução fotográficas, cinematográficas e sonoras. Supondo que o artista tenha levado consigo um pacote com fotos para divulgação, do Press kit do filme, e distribuído entre os pagantes. Embora reproduzidos em massa, uma das centenas de cópias feitas a partir de um original, estes não deixam de ser objetos dignos de coleção. Um conjunto de fotos de tal kit de divulgação foi impresso com um número determinado de modelos e versões.

Foi o próprio Bejamin, quem primeiro levantou estas questões sobre a produção de massa e seu impacto frente às obras de arte clássicas. Segundo ele, a reprodução em massa exigia pouco trabalho e quase nenhuma técnica, em se comparando com as artes tradicionais, ela beneficiaria os maus artistas, já que estes sempre teriam direito a outras

tentativas para filmar, fotografar ou gravar qualquer coisa, pois o registro é mecânico. Escultores, na sua visão, por exemplo, se cometessem um erro em um busto só poderiam iniciá-lo de novo da estaca zero.

Além disso, o mais importante apontamento se dá na questão da aura da obra de arte, que seria inexistente nas técnicas de reprodução. Esta noção de aura foi completamente demolida pelos artistas plásticos do pós-segunda guerra. Artistas como Marcel Duchamp, que utilizavam materiais frutos de produção em massa para produzir obras artefatos, objetos retirados de sua função original para gerar outro tipo de representação pela intervenção do artista. A semelhança com a forma de coleção afetiva é nítida.

Em se tratando de coleções na era da massificação, Blom introduz um novo enfoque a respeito destes objetos relegados ao desprezo por estarem ao alcance de todos.

“Antes deste momento, colecionadores de arte, de objetos naturais, de conchas, moedas, instrumentos científicos ou retratos, antiguidades e livros não podiam ter esperança de alcançar a integralidade. (...) Coleccionar era, pela própria natureza, algo sempre aberto, e sempre haveria outras peças, outros exemplares, a serem encontrados e acrescentados. A produção em massa mudou tudo. Mesmo que aparentemente tenha sido produzida uma série infinitamente variada de bonecas Barbie (...) sabemos que seu número é finito, (...) em princípio a coleção pode ser completada”¹. (BLOM, 2003, p. 185)

Esta gama de objetos colecionáveis não pára de se expandir no mercado, desde o dia que alguns comerciantes alemães, por volta de 1870, que ao buscarem uma forma de vender sua arte fabricada para os turistas, em geral americanos, e não apenas para os burgueses. Estes últimos que eram o principal público consumidor de arte desde o Renascimento. Esta massificação deu acesso às classes médias, que começavam a se estruturar, à arte. Surgiu então o verkitschen, arte fabricada para uso basicamente doméstico, do qual se origina tanto a palavra quanto o conceito de Kitsch.

1 BLOM, Philip. Ter e manter. São Paulo: Record, 2003

“Criatura da produção em massa, o kitsch nos permite recuperar um momento de presença de espírito, a ilusão da individualidade; favorecendo e estimulando o sentimento de segurança de um fio narrativo, da moldura de um quadro ou de uma canção, ele se torna substituto eficaz da emoção em primeira mão sem fim determinado. Nada se livra do kitsch. Até mesmo a arte mais elevada”². (BLOM, 2003, p. 185)

Desta forma, as fotos distribuídas na exibição do filme, entregues pelo artista ou não, autografadas ou não, embora algumas iguais, pertencem a uma série finita, assim como os Lobby Cards, aquelas cenas do filme em forma de quadros outrora fixadas nas portas de cinema, quando estes se localizavam na rua, são todos objetos de coleção.

Estes mesmos instantâneos eram, e ainda são, fartamente distribuídos para a imprensa na forma de Press Kits, primeiramente com fotos em preto e branco, depois coloridas, em cromos (slides), e atualmente digitalizadas em um CD ou DVD. Tanto os cromos quanto as fotos em papel, podem ser encontradas em arquivos de jornais, ou acervos estatais, para onde são encaminhados os arquivos dos jornais que encerram suas atividades. Após a manipulação do material de divulgação, este passa a conter as marcas de sua utilização, como, por exemplo, marcas de dobras e retoques feitos antes de sua publicação. Desta forma, os objetos de massa, não só se tornam artefatos, já que sua integridade foi desvirtuada, com um recorte, como ela recupera, de certa forma, o conceito de aura, já que estão presentes neste objeto de massa as marcas da interferência única de alguém. Como uma pegada de dinossauro preservada na lama solidificada. Objetos de produção em massa, desta maneira, são também alvo de nossas buscas. Tão importantes quanto depoimentos de pessoas, gravações, filmagens ou fotografias inéditas. Estes supomos ser pequenas coleções pertencentes a pessoas comuns.

Se não há limites ortodoxos quanto aos materiais a serem levantados, resta-nos estabelecer o método pelo qual serão garimpados.

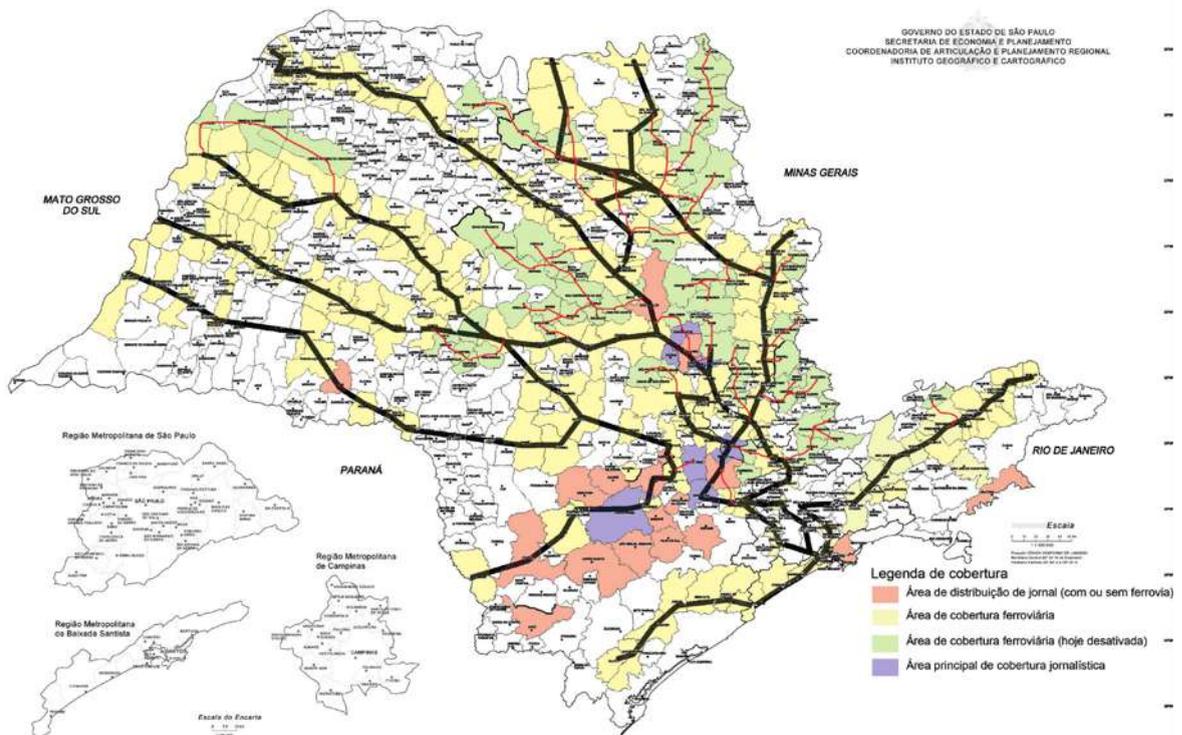
2 Idem cit. 1

Além de recorrer a fontes conhecidas, como familiares e estudiosos, para uma forma segura de identificar outros possíveis sítios, onde quer que se encontrem, devemos analisar a menos documentada fase de sua carreira: o pavilhão. Estes onde eram encenados esquetes e pequenas peças teatrais, mas se deslocavam de cidade em cidade através de trens.

Desta forma nos concentraremos nas cidades atendidas pelas linhas férreas existente nos anos 30 e 40. Visitar todas já seria tarefa árdua, saber que pessoas possuem fotos ou objetos, dentro delas seria impossível. Para isto adotaremos uma estratégia mista.

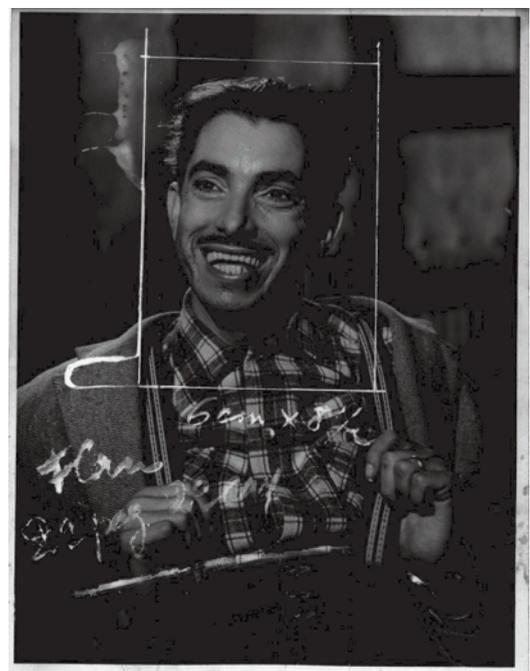
Em primeiro lugar, identificar e entrar em contato com museus de cidades, daquelas que mantiverem museus. Procurar pelos jornais mais antigos em atividade no Estado de São Paulo, consultar seus arquivos, e até mesmo fontes por este indicadas. A forma principal de atuação será a publicação de vários anúncios em jornais que, no todo, cubrirão todas as cidades atendidas pelas ferrovias daquela época. Disponibilizar para contato um telefone, uma caixa postal, um e-mail e um blog de internet com explicações adicionais a respeito do projeto. Após o contato positivo, agendar visita ao local onde se encontram os materiais para digitalização, ou o envio deste por correio, a digitalização, e a devolução pelo próprio correio.

O objetivo não é se apropriar de lembranças de outras pessoas, mas reproduzi-las com as devidas autorizações. Um compartilhamento da memória dispersa do comediante, através de seus admiradores ou conhecidos, para reconstruir esta uma nova memória baseada nestes materiais. Uma construção colaborativa a ser disponibilizada no protótipo pretendido.



O mapa acima representa de forma ilustrativa como será feito o acompanhamento e rastreamento dos possíveis sítios (fontes) de materiais relacionados ao comediante. Busca-se depoimentos, fotografias, recortes de jornal, filmes em Super8, gravações etc, tudo que possa compor a base de dados. As cidades cortadas pelas linhas de trem, atuais ou desativadas, tendo-se em vista a cobertura através de anúncios dos jornais locais. Na região metropolitana da capital será feita uma busca muito mais minuciosa.

A fotografia ao lado representa o tipo de material encontrados em arquivos públicos ou de jornais. A foto, originalmente produzida em massa e concebida para fins de divulgação, carrega as marcas da intervenção de alguém. Adquirindo um status que esta não possuía.



A	Bariri	Cafelândia	Garça
Álvares Machado	Boracéia	Cosmópolis	Guarantã
Assis	Borborema	Conchal	Guaiçara
Arandu	Bragança Paulista	Corumbataí	Glicério
Avaré	Batatais	Chaqueada	Guararapes
Adamantina	Brodowisk	Campos do Jordão	Guaraçai
Areópolis	Barrinha	Cristais Paulistas	Guapiaçu
Avai	Boa Esperança do Sul	Cabralia Paulista	Guarujá
Avanhandava	C	D	Guarulhos
Araçatuba			Guararema
Andradina	Caiua	Dois Córregos	Guaratinguetá
Araraquara	Cândido Mota	Dobrada	Gavião Peixoto
Aguai	Canitar	Diadema	H
Alumínio	Cordados	Dourado	
Americana	Castilho	Duartina	Hortolândia
Araras	Cosmorama	Divinolândia	Herculândia
Américo Brasiliense	Cedral	Descalvado	
Alambari	Chavantes		I
Aparecida	Catinguá	E	
Arealva	Catanduva		Indiana
Amparo	Cândido Rodrigues	Estrela D'Oeste	Itararé
Atibaia	Colômbia	Estiva Gerbi	Itapeva
Arthur Nogueira	Colina	Espírito Santo do	Ipaussu
Analândia	Cravinhos	Pinhal	Inúbia Paulista
Altait	Casa Branca	Elias Fausto	Iacri
Antinópolis	Campinas	Embu Guaçu	Ianabi
	Cajamar	Embu	Ibaté
B	Caieiras	Engenheiro Coelho	Ibirarema
	Capivari		Itatinga
Bernardino de Campos	Cordeirópolis	F	Ituperava
Buri	Cerquillo		Ipuã
Barrinha	Campina do Monte	Flórida Paulista	Itobi
Bauru	Alegre	Fernando Prestes	Itirapina
Birigui	Conchas	Franco da Rocha	Itu
Bento de Abreu	Cajati	Francisco Morato	Indaiatuba
Bálsamo	Cubatão	Fernandópolis	Iracemópolis
Barretos	Cotia	Ferraz de Vasconcelos	Itatiba
Bebedouro	Caraguatatuba	Franca	Ipeúna
Brotas	Caçapava		Iperó
Boituva	Canas	G	Itapetininga
Botucatu	Cachoeira Paulista		Itariri
Bocaina	Cruzeiro	Gália	Itanhaem

Itapecerica da Serra	Mirassol	Pirajuí	Ribeirão Bonito
Itapuna	Monte Azul Paulista	Promissão	Rifânia
Irapuru	Miguelópolis	Penápolis	Restinga
Itapuí	Morro Agudo	Pompéia	
Ibitinga	Mococa	Pindorama	S
Itápolis	Moji Mirim	Pederneiras	
Itobi	Mogi Guaçu	Pontal	Santo Anastácio
Itupeva	Mombuca	Pitangueiras	Salto Grande
	Miracatu Matão	Pradópolis	Santo Cruz do Rio
J	Mongaguá	Piracicaba	Pardo
	Mauá	Pedro de Toledo	Santa Mercedes
João Ramalho	Mogi das Cruzes	Peruíbe	São Manuel
Junqueirópolis	Monte Alegre do Sul	Praia Grande	Santa Clara do Oeste
Jales		Poá	Santa Rita do Oeste
Jaú	N	Pindamonhangaba	Santa Fé do Sul
Jaboticabal		Potim	Santana da Ponte Pensa
Jundiaí	Nova Odessa	Pereira Barreto	Santa Salete
Jacupiranga	Nova Europa	Piratininga	São José do Rio Preto
Juquiá	Novo Horizonte	Porto Ferreira	São Simão
Jacareí	Nova Granada	Pirassununga	Santa Rita do Passa
Jarinu		Pedreira	Quatro
Jardinópolis	O	Porto Feliz	São José do Rio Pardo
		Pradópolis	Sertãozinho
L	Ourinhos	Pedregulho	São Carlos
	Ouro verde	Piracaia	Santa Adélia
Lucélia	Oswaldo Cruz	Paulínia	São Joaquim da Barra
Lençóis Paulista	Oriente		Santa Ernestina
Lins	Ortolândia	Q	Santa Lúcia
Lavínia	Osasco		Salto
Louveira	Orlândia	Quatá	Santo Antônio de Posse
Limeira	Olímpia	Quitanda	São João da Boa Vista
Laranjal Paulista		Quatapará	Sorocaba
Lorena	P	Queluz	São Roque
Lavrinhas			Santana do Parnaíba
Leme	Presidente Prudente	R	Sumaré
Luis Antônio	Presidente Bernardes		Santa Bárbara do Oeste
	Presidente Venceslau	Regente Feijó	Santa Gertrudes
M	Presidente Epitácio	Rancharia	São Vicente
	Paraguaçu Paulista	Ribeirão Preto	Santo André
Martinópolis	Palmital	Rubiácea	São Caetano do Sul
Manduri	Parapuã	Rincão	São Paulo
Marília	Piquerobi	Rio das Pedras	Santos
Mairinque	Panorama	Rio Claro	São Bernardo do
Mirandópolis	Paulicéia	Registro	Campo
Mutinga do Sul	Pacaembu	Rio Grande da Serra	São Sebastião
Meridiano	Presidente Alves	Ribeirão Pires	Suzano

Santa Branca	Sales Oliveira	Taubaté	Vera Cruz
São José dos Campos	Serrana	Tremembé	Vera Cruz
Santo Antônio do Aracangua	Serra Azul	Trabiju	Vargem Grande do Sul
Sud Mennucci	Severina	Tabatinga	Valparaíso
São Sebastião da Grama	T	Taiuva	Valentim Gentil
Santa Cruz das Palmeiras	Três Fronteiras	U	Votuporanga
Socorro	Tambau	Urânia	Votorantim
Serra Negra	Tapiratiba	Uchoa	Várzea Paulista
Santa Cruz da Conceição	Taquaritinga	Ubatuba	Vinhedo
São Pedro	Tietê	V	Valinhos
	Tatuí		Vargem Grande Paulista
	Taboão da Serra		Vargem
	Tupã		

Resultados da busca de materiais

Fotos de cena: 2625

Lobby cards: 98

Fotos diversas: 145

Fotos de bastidores: 124

Videos: 9

Entrevistas de audio: 16

Capitulando sorrindo: a memória e o esquecimento nas artes populares

Nas últimas décadas, grande parte dos teóricos sobre memória, principalmente em relação ao cinema e à fotografia, vem se deparando com a questão fundamental do esquecimento como parte importante da conservação da própria memória.

Tais questões ganharam fôlego a partir dos anos 80, oriundas dos estudos de pesquisadores como Lotman nesta ocasião o esquecimento passou a ser visto como parte integrante da memória. Dentro da impossibilidade de se conservar tudo, cada cultura internamente seleciona o que deve ou não ser esquecido. Caso haja uma mudança no 'sistema' que organiza ou atribui importância sobre o que deve ser valorizado, naquele momento, o que foi anteriormente esquecido pode retornar e o que antes era importante pode passar ao esquecimento. É um jogo sempre dinâmico regido pela cultura. Esta última, sim, é a palavra-chave que guia toda uma escola de teóricos da comunicação.

Segundo palavras do próprio Lotman, “é importante destacar o princípio de acordo com o qual a cultura é informação”¹ (SCHNAIDERMAN – 32, 1979).

Esta, que poderia sempre ser recuperada tipológica e estruturalmente, a partir dos textos culturais que compõem uma linguagem, que por sua vez, como “qualquer sistema de signos que sirva à comunicação e à produção de cultura, no mais amplo sentido do termo”² (MACHADO - 2007, p. 27).

Tais textos culturais são as células do sistema idealizado pelo pensador russo. Se sub-

1 SCHNAIDERMAN, Bóris. Semiótica russa. São Paulo: Perspectiva, 1979

2 MACHADO, Irene (org.). Semiótica da cultura e Semiosfera. São Paulo: Annablume, 2007

dividindo em categorias menores, subtextos, estes que interagem entre si e com os códigos que os tornam decifráveis para gerar novos textos e assim renovar as linguagens. Já estas últimas são instâncias modelizantes agrupadoras de textos que fazem o mesmo movimento ao se relacionarem com outras linguagens modelizantes para se combinar e formar linguagens novas, dentro de um ambiente denominado Semiosfera.

Para que algo possa ser chamado de texto é necessário “que haja, no mínimo, dois tipos de codificação, já que ele é um espaço de relação por excelência”³ (MACHADO - 2007 p. 31), e detêm três funções básicas: comunicativa, geradora de sentidos, e memória da cultura. A primeira delas se relaciona à função básica de se passar informação, uma vez que a segunda, tem caráter criador, já que, através da leitura de certos códigos, alguns sentidos novos são obtidos. Alguns lingüistas chamam isso de “ruído”, mas Lotman chamou de “complicação progressiva”⁴ (LOTMAN - 1996, p. 67). Já o terceiro ponto é o que está ligado à memória.

Nas palavras do próprio pensador, é

“ a capacidade que têm certos textos que chegam até nós do obscuro passado cultural, de reconstruir camadas emocionais de cultura, de restaurar a lembrança, é demonstrada de forma patente por toda a história da cultura da humanidade (La capacidad que tienen distintos textos que llegan hasta nosotros de la profundidad del oscuro pasado cultural, de reconstruir capas internas de cultura, de restaurar el recuerdo, es demostrada patentemente por toda la historia de la cultura de la humanidad)”⁵ (LOTMAN - ,1996, p.89)

Nesta função, os texto adquirem uma característica simbólica, e tais símbolos adquirem autonomia em seu contexto cultural funcionando como “corte sincrônico da cultura”⁶ (LOTMAN - 1996, p.89), e passam a circular livremente na cronologia da

3 Idem cit. 2

4 LOTMAN, Iuri M. La semiosfera I. Madrid: Ediciones Catedra, 1996

5 Idem cit. 5

6 Idem cit. 5

cultura, detonando toda a sua complexidade ao se relacionar com outro símbolo mais atual, fazendo emergir a memória que carrega.

Um texto é memória, mas não necessariamente tudo pode ser texto, ou memória por extensão. Os elementos provenientes da realidade, a priori, são todos não-cultura, ou seja, externos ao ambiente da Semiosfera, a incorporação à cultura se dá através do texto, que após a mediação dupla, passa a ser informação e portanto memória.

Para Lotman, então, a cultura é memória e combate o esquecimento. Sobre este aspecto do pensamento do russo, como comenta Jerusa Pires Ferreira, Zunthor analisou esta forma de expulsão dos elementos indesejáveis dizendo que

“ele [Zumthor] nos lembra que os dois semióticos [Lotman e Uspênski], esboçando os princípios de uma tipologia da cultura, enfatizam de que modo o esquecimento é um mecanismo explorado por uma instituição hegemônica, tendo em vista excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva. E é interessante ver como aí o esquecimento pode se transformar num mecanismo de memória, pois “uma cultura concebe-se a si própria como existente, identificando-se com as normas constantes da própria memória”, sendo que eles contatam e nos passam a noção de que a continuidade da memória e da existência neste caso coincidem”⁷ (FERREIRA - 2004, p.76-77)

A memória pode também ser informativa, que conserva o resultado de certo processo cognitivo subordinada à cronologia, ou criativa, como a memória da arte, que carrega consigo toda a complexidade da dinâmica cultural e não pode ser reduzida a uma mera fórmula.

E é esta independência em relação a uma linha temporal definida que torna a memória criadora que a torna a parte atuante na dialética com o esquecimento e atualização.

“Desta foram, pois, este aspecto da memória e da cultura tem um caráter pancrônico, espacial-contínuo. Os textos atuais são iluminados pela memória, mas os atuais não desaparecem, mas como se tivessem perdido a luz, pas-

7 FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da memória. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

sando a existir em potência. Esta disposição dos textos não tem um caráter sintagmático, mas contínuo, e forma em sua totalidade um texto, que não se deve associar com a biblioteca ou à memória de uma máquina nas formas tecnicamente possíveis atuais, mas como um filme do tipo de O espelho de A. Tarkovski ou Agnus Dei de Miklos Jancso (Asi, pués, este aspecto de la memoria de la cultura tiene um caráter pancrónico, especial-contínuo. Los textos actuales son alumbrados por la memoria, pero los actuales no desaparecem, sino que és como se apagan, pasando a existir em potencia. Esta disposición de los textos no tiene um caráter sintagmático, sino contínuo, y forma em su totalidad um texto, que no se debe asociar com la biblioteca o la memória de maquina en las formas tecnicamente posibles en el presente, sino con una cinta cinematografica del tipo El espejo de A. Tarkovski o Agnus Dei de Miklos Jancso)”⁸(LOTMAN - 1996, p.159)

Embora Lotman tenha elucidado a forma com a qual a recuperação e o esquecimento funcionam, como elementos passivos na escuridão que voltam a receber luz na medida em nós apontamos nossos holofotes para a sua direção, e cujo movimento para qualquer lado ou ilumina ou obscurece as memórias, sua metáfora em relação ao cinema é muito discutível. Partindo do exemplo o filme de Tarkovski, em que é empregado o plano-sequência, uma técnica em que a câmera a movimentação de cena dos atores sem dividir a narrativa com cortes, elemento este valorizado muito pela crítica européia, particularmente a partir dos anos 50, em que se entende seu uso como a valorização da realidade. Este posicionamento, introduzido pelos autores da revista francesa Cahiers du Cinema, chegava a elogiar seu uso como procedimento realista mesmo quando usado por cineastas que não se preocupavam em reproduzir a realidade, como Mizogushi, por exemplo. Mas no filme citado, o plano sequência introduz vários outros planos refletidos no espelho enquanto se desloca pela casa.

Tal procedimento em que se possibilita a inserção de vários planos dentro de um outro, na verdade, atribui a ambos uma relação de igualdade, ou seja, não há nenhuma hierarquia ou contigüidade entre eles, como em outros casos haveria na sequência em que

8 Idem cit. 5

um plano médio (de conjunto de pessoas) fosse sucedido por um primeiro plano (do busto de uma pessoa). Desta forma, o procedimento usado por Tarkovski é sintagmático, já que opera pela similaridade.

Em um segundo momento de reflexão, creio que Lotman citou este filme como exemplo intencionando atribuir ao funcionamento do esquecimento e da recuperação de memória um toque de improbabilidade, em que os gatilhos que disparam ou a recuperação ou o esquecimento sejam dados de maneira não totalmente planejada, pelo menos não hierarquicamente ou seguindo alguma fórmula específica pré-concebida. O mesmo se aplica aos exemplos citados de biblioteca e memória de máquina. Creio que ele quis citar apenas a forma de armazenamento estático de tais arquivos de memória, não o seu uso em um mecanismo de busca de memória, que guarda sempre o elemento da improbabilidade também, em maior ou menor grau.

Enfim, tal movimento da cultura faz com que os textos produzidos, postos de lado, e recuperados com toda a carga histórica de seu desenvolvimento e esquecimento, é o que impede que qualquer texto mediado desapareça da cultura.

Entretanto, há o que escape deste ciclo.

Por outro lado, Jerusa Pires Ferreira, tem uma postura crítica em relação ao simples aspecto do não esquecimento como numa transformação em um mecanismo de memória, já que esta memória coletiva não é infinita, há de se haver um ponto em que memórias são subtraídas para a inserção de novas:

“existe um profundo abismo entre esquecimento enquanto elemento da memória e enquanto instrumento de destruição desta memória. Ocorre levar em conta que uma das formas mais agudas de luta social na esfera da cultura é a imposição de uma espécie de esquecimento obrigatório de determinados aspectos da experiência histórica (...) há um esquecimento que não é par dialético da lembrança, aquele que é não-cultura, que é desordem e fragmentação”⁹ (FERREIRA - 2004, p.79)

9 Idem cit. 7

Memória e esquecimento nos meios de comunicação de massa

A conservação como legado

O conservação da memória, em se tratando de cinema não se dava de forma fácil. O material do qual os filmes eram feitos era nitrato de celulose, um material volátil e de fácil combustão, muitas vezes espontâneas se estocado junto a outros rolos de filme sem estar em temperatura baixa. A combustão era garantida caso a película entrasse em contato com a lâmpada incandescente o projetor ou mesmo se a velocidade deste diminuísse. E como o processo químico de combustão do nitrato liberava oxigênio, que por sua vez retro-alimentavam as chamas, as queimas de depósitos de filmes eram espetaculares, razão pela qual o nitrato de celulóide é ainda usado na indústria bélica.

Durante anos, os filmes de nitrato eram a memória moderna que se autodestruía.

A primeiro país a tentar preservar as imagens em nitrato foi a Inglaterra, que eliminou o calor e a umidade no armazenamento para descobrir que isto apenas não bastaria: em 1915, “um experimento britânico no qual filmes foram estocados – não usados e intocados – em um depósito hermético. Após apenas cinco anos, o estoque estava coberto de fungos. (a british experiment in wich film was stored – unused and untouched – in a airtight vault. After only five years, the stock inside was covered with afungus)”¹⁰ (MCGREEVEY e YECK - 1997, p.6).

Esta situação delicada gerou um comportamento comum de destruição histórica acelerada sem precedentes com qualquer nova forma de comunicação até então. Os produtores, temendo incêndios, destruíam qualquer matriz de estoque desnecessária para que

¹⁰ MCGREEVEY, Tom e YECK, JOanne L. Our movie heritage. New Jersey: Rurgers University Press, 1997

esta não prejudicasse a estocagem de qualquer cópia de um filme novo, ainda em cartaz. Ou mesmo destruídos para a reciclagem da prata existente na camada fotossensível impressa na base de nitrato.

Nos primórdios do cinema, a preservação acontecia quase sempre de forma acidental, com latas de filmes esquecidas em algum lugar ou material falsamente catalogado. Apenas cerca de 10% dos filmes produzidos os anos de 1910 e 20% do de 1920 sobreviveram. Um caso de inadequação legal dos Estados Unidos com relação ao cinema acabou, surpreendentemente, salvando o pouco que restou desta leva. Na ocasião, os estúdios eram obrigados a imprimir em papel cada fotograma de um filme para fins de registro quanto ao copyright. Um ex-policial obstinado, Carl Gregory, criou o “the Renovare Process”, que consistia na copia destes fotogramas impressos em filmes de 16mm, mais tarde transformados em 35mm. Além de ganhar, merecidamente, o Oscar especial em 1955, seu esforço salvou do esquecimento filmes como O garoto (The kid) de Charles Chaplin. O mesmo processo foi utilizado, anos mais tarde, pela UCLA (University of California – Los Angeles) para gerar cópias de maior qualidade.

O problema de combustão do nitrato só foi resolvido nos anos de 1940, e não por vontade dos produtores em guardar o legado dos filmes para futuras gerações, mas a urgência de matéria prima para a construção de bombas durante a Segunda Guerra Mundial que transformou a película cinematográfica em algo seguro, sendo constituída de celulose de triacetato, ou simplesmente acetato.

Mas nem tudo era perfeito. A nova película também tinha seus problemas com estocagem em certas temperaturas. A umidade e a temperatura decompunham o ácido acético presente na nova fórmula gerando um vapor ácido com cheiro de vinagre. Razão pela qual este processo foi chamado de *vinegar syndrome*.

Em se tratando de filmes em cores, em que, quimicamente, o pigmento substitui a reação química na película, estes, simplesmente evaporam com o tempo, gradualmente

transformando o frame de colorido para transparente. Este processo é chamado de *fading*.

Esforços coordenados de preservação de acervos só tomaram corpo nos anos 40. Nos Estados Unidos, em 1943, a Biblioteca do Congresso inaugurou o primeiro arquivo de filmes, enquanto na França, mesmo durante a ocupação alemã, começou-se a guardar filmes americanos no intuito de exibi-los como forma de contra-propaganda nazista, o que resultou na criação da Cinemateca Francesa.

Os produtores não investiam na memória de filmes simplesmente porque os filmes raramente tinham mais de uma vida, ou seja, iam a circuito comercial uma única vez. O televisão, que passou a consumir os filmes de cinema, só se desenvolveu nos anos de 1950. O mercado de filmes domésticos, através de cópias de filmes em super8 vendidos para a exibição doméstica aos consumidores finais só se desenvolveu nos anos de 1960 e atingindo seu ápice em 1970, o vídeo, nos anos de 1980, o DVD ou Laser Disc, nos anos 1990. Para que preservar filmes de vários rolos que exigiam espaço e cuidados especiais se não se poderia mais lucrar com tais filmes? Nestas condições, seria impensável para esta visão de negócios que os filmes mudos, superados em 1929, pudessem ter uma nova vida comercial, como na primeira onda dos filmes super8, que eram sem som, a princípio.

Em outros lugares sem uma industria de cinema instalada, entre eles o Brasil, passaram a depender do Estado para manterem seus acervos. O que causou muito descaso com as produções locais, inclusive aqui. Nestes casos, sim, a manutenção da memória fílmica é um investimento a fundo perdido.

Certa vez, já em 1981, 30 anos depois que se passou a agrupar o parco acervo disponível, Carlos Augusto Calil, ainda lutava por condições mínimas para a manutenção dos filmes da Cinemateca Brasileira:

“A única maneira conhecida de se evitar a destruição dos filmes novos ou sobreviventes é a constituição de um arquivo central de matrizes de filmes, climatizado segun-

do os parâmetros adotados internacionalmente. A esses arquivos deveria estar agregado o laboratório técnico de restaurações já existente, no momento, e está fadado ao insucesso: de que adianta restaurar um filme sem contar com a infra-estrutura de conservação?"¹¹ (CALIL in EMBRAFILME - 1981, p.13).

Questionamento este que ainda luta para ser respondido de maneira convincente. A própria idéia de conservação, nos moldes citados acima, está sendo questionada.

11 Cinemateca imaginária. Rio de Janeiro, Embrasilme, 1981

O cinema e esquecimento

Paolo Usai, um dos principais questionadores a respeito da preservação de filmes é também uma das principais vozes que trabalha a memória cinematográfica a partir do ponto de vista do esquecimento. O autor e pesquisador coloca o cinema, e por extensão outras formas de reprodução em massa, no mesmo patamar das demais formas de memória humana, principalmente a oral, no que trata do desgaste e desaparecimento.

Partidário da mesma visão de Lotman, ou pelo menos daquela que deriva de seus escritos, como no caso de Jerusa Pires Ferreira, de um processo seletivo sobre o que vira memória e o que é esquecido, ou excluído por motivos de relevância, é o que, na visão de Usai, torna possível uma visão do cinema como objeto potencial de história, já que ele próprio não acredita ser o cinema objeto estabelecido da mesma.

“O presente é invisível e opressor, enquanto o passado no apresenta uma quantidade limitada de escolhas sobre a qual nós aplicamos nossos conhecimentos da forma como o podemos vislumbrar sob a perspectiva do que sobrou. Se todas as imagens estivessem disponíveis, o fato massivo de sua presença impediria qualquer esforço para se estabelecer um critério de relevância – deste modo, de fato, se [o material] fosse todo obliterado, por ele mesmo, pelo menos, a compreensão seletiva seria substituída pela pura conjectura. (That is to say, the present is invisible and overwhelming, while the Past present us with a limited set of choices on which to exercise such knowledge as we are able to glean from the range of perspectives that remain. If all moving images were available, the massive fact of their presense would impede any effort to establish criteria of relevance – more so, indeed, than if they had all been obliterated, for then, at least, selective comprehension would be replaced buy pure conjecture)”¹²
(USAI - 2001, p.19)

Ele salienta o fato de que se todas as imagens em movimento, mesmo as fotográfica,

12 USAI, Paolo, Cherchi. The death of cinema, London: British Film Institute, 2001

tivessem a característica de serem modelos¹³, não haveria a necessidade em se pensar em história, no caso a do cinema. Para se construir uma história de um meio de comunicação de massa, assim como para qualquer outra história, destruir (esquecer por extensão) é fundamental. E esta perda funciona como uma “ideologia” nascida do próprio equipamento cinematográfico que tornou a captura de imagens possíveis, uma vez que a imagem de cinema não pode ser apreendida sem mediação, ou seja, é necessário sempre uma explicação sobre o que está sendo visto na tela já que a vida, o ambiente e a sociedade, são apenas eventos que podem ser “relembrados”, mas com a necessidade de contextualização.

A característica modelizante de uma imagem, vendida pelos realizadores do cinema comercial, sejam eles grandes ou pequenos estúdios, de que todos que pagam pela entrada terão o ‘direito’ de assistir o mesmo filme, evidencia a impossibilidade da existência da mesma imagem, já que a existência de uma imagem cinematográfica que permaneça estável frente ao desgaste é uma utopia mercadológica.

“A suposição é de que o espectador é indiferente ao fato de que as imagens em movimento é oriunda de uma matriz, e acredita na possibilidade de ver algo de novo nas mesmas condições que antes. Deste ponto de vista, assim como a literatura oral, o cinema não é baseado na reprodução. É uma arte da repetição. (The assumption is that the spectator is indifferent to the fact that the moving image is derived from a matrix, and believes in the possibility of seeing it again under the same condition as previously. From that standpoint, as much as oral literature, cinema is not based in reproduction. It is an art of repetition)”¹⁴ (USAI - 2001, p.59)

A inocência de tal pensamento a respeito de uma *Imagem Modelo*, sequer se sustenta na própria constituição física do filme, já que, mesmo considerando que uma determinada cópia jamais fosse usada em um projetor, que sempre a adultera, seja por mau uso do

13 Imagem potencial seria aquela que assim que é vista, detona um processo de contínua degradação e passa a ser objeto de história pelo abandono do ideal de perfeição

14 Idem cit. 12

projeccionista ou pela simples passagem pelo mecanismo, a própria matriz sofre o mesmo efeito de corrosão que suas cópias, uma vez que é composta de material semelhante. O outro ponto abordado por ele, a repetição (de uma experiência de prazer, como explica o autor em outro trecho), pode ser entendida como a repetição de um texto.

A questão do esquecimento é uma constante também no cinema. Mesmo se estabilizarmos os meios de degradação do material fílmico (estabilizar apenas, não deter, o que é impossível), e os depositarmos em lugares em que não haja interferências químicas ou humanas, também há o próprio movimento social para se considerar, uma vez que tais materiais depositados passarão, invariavelmente, por períodos de iconoclastia, sendo destruídos como parte de um processo de reconstrução social. Exemplos não nos faltam: o nazismo e a queima de livros e filmes; o período de ditadura no Brasil e a perseguição dos livros ‘comunistas, o index da Igreja Católica, e, recentemente, a depuração ideológica dos Talibãs no Afeganistão. A este movimento, Usai chamou de “Lei do equilíbrio”, ao qual a simples idéia de conservação nestes moldes ser uma tarefa infrutífera. Desta forma, a tentativa de preservação de um filme no mesmo estado de conservação em que ele surgiu para que o objeto preservado tenha uso em um futuro, tem potencial e é limitadora, se justificando por gerar implicações férteis (criativas), esta postura, segundo as palavras do autor, um “erro necessário”¹⁵ (USAI - 2001, p.67).

Sob este mesmo ponto, Fausto Colombo, ao retratar o cinema como catálogo movel, já que a é diferente dos estáticos proporcionados pela fotografia pela existência cinética do movimento, possui os aspectos *textum* – organização – mais forte que o *testis* – testemunho –, diferente do que ocorre com a fotografia. No que se refere à conservação do filme,

“não é tanto que ele fale deste ou daquele fato, mas sim que o próprio filme exista e continue a existir, no tempo e no espaço, que se torne, em suma, memória de si mesmo,

15 Idem cit. 12

e vença o possível esquecimento”¹⁶ (COLOMBO - 1986, p.54).

Paolo Usai, ainda aponta para o derradeiro objetivo de se preservar a memória fílmica da comunicação de massa: é a “transformação em outra entidade”. É o ato de se preencher através da narração as lacunas de material que já não mais existem para restaurar a imaginação do que um dia foi o filme e o que este representou. Retomando-se a idéia de texto no que ele chamou de repetição, este ao se relacionar com o texto do espectador, mesmo sendo o mesmo à mesma pessoa, tal relação sempre resultará em algo novo, uma experiência nova em cada exibição, uma adição exótica à percepção do filme exibido.

“preservação de imagens em movimento devem ser tratadas como equivalentes à performance musical. Assim como a imagem em movimento, cada experiência de aura é de fato um único evento, ambas são forçosamente sujeitas a variações na transformação para outro objeto (escala musical e matriz), sua moldura (concerto ou exibição em tela), sua repetição (gravação sonora e cópia de exibição). (preservation of the moving image ought to be treated as an equivalent to musical performance. As with the moving image, each aural experience is in fact a unique event, both are subjected to variations due to their transfer to another object (musical score and matrix), their display (concert and screening), their repetition (sound recording and viewing print)”¹⁷ (USAI - 2001, p.103).

16 COLOMBO, Fausto. Os arquivos imperfeitos. São Paulo: Perspectiva, 1986

17 Idem cit. 12

Dupla mediação: o valor dos produtos dos meios de comunicação de massa

Fotografia, cinema, e qualquer outro produto cultural de massa necessitam também da dupla mediação para adquirirem status de texto, e, conseqüentemente, terem valor para se tornarem memória.

O cinema, por exemplo, através dos vários casos citados, dependeu da primeira mediação, a do público de baixa renda, que enchia suas salas de exibição, e, em segundo, dos meios intelectualizados. Apenas após estas duas ele passou a ser enxergado como meio legítimo de expressão artística, não um mero subproduto para distrair as massas cansadas ansiando por liberdade.

Entretanto, este duplo reconhecimento, no caso dos produtos de massa, não ocorre de maneira simultânea. E é neste hiato, que no caso do cinema durou cerca de três décadas, em que a maior parte dos filmes se perdeu.

A idéia do descarte por falta de valor ainda foi reforçada pela tiragens em números gigantescos. Se existem tantas cópias por que uma única é importante?

Muitos filmes deixam de ser considerados perdidos por mero acidente. Em uma oportunidade isto aconteceu nos Estados Unidos. O circuito de distribuição dos filmes, invariavelmente, se encerrava no Alasca, o estado mais desolado e menos populoso da federação. Os distribuidores nem se davam ao trabalho de recolher as cópias após a exibição, e o número de latas de filmes não parava de crescer. Os moradores tinham que fazer uso daquele material, já que na época o estado era carente de todos os recursos.

Certa vez, quando um prédio antigo foi demolido, as equipes que retiravam os entulhos perceberam que as fundações do prédio eram constituídas apenas de rolos e rolos de filmes em celulóide. Todos da época do início do cinema e muitos considerados de-

saparecidos. E, por sorte, o clima frio do círculo ártico conservou todos em condições excelentes.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado para outros produtos da cultura de produção de massa. E a improbabilidade de que tais elementos podem ser preservados, independente da fragilidade do meio que o compõe, não pode ser medida, mas ela é constante.

Por exemplo, Sabemos que Mazzaropi fez 32 filmes como ator, certo? Errado. Durante o desenrolar desta pesquisa descobrimos a participação do comediante em um 33º filme. A foto abaixo mostra o comediante durante as filmagens de O Cangaceiro, ainda na Vera Cruz, ao lado de Mariza Prado. Esta participação não foi creditada, e esta imagem é talvez o único resquício desta.



Tal foto se encontrava na Inglaterra, junto com algumas outras que foram distribuídas internacionalmente pela Columbia Pictures, produzidas em massa e esquecidas. Foram a leilão no ebay, arrematada por um usuário, e perdeu-se novamente.

Não há como se saber que tipo de material será encontrado ou mesmo os que existem. Pessoas variadas com certeza retiveram material de massa, colecionando-os, atribuindo-

lhe valor, uma outra mediação individual que somada à mediação coletiva das platéias de cinema deu as tais materiais o valor de memória antes das castas intelectualizadas. Outros produziram material individual e pessoal, estes sim, em caráter unitário que tem outra relação.

Memórias pessoais, memórias mediadas

Parte do processo de garimpagem a que nos referimos diz respeito às memórias pessoais, aquelas que as pessoas mantêm devido ao valor afetivo ou aos relacionamentos que o suscitam.

A tecnologia tem uma forte relação com as memórias pessoais, tanto em sua produção (com fotografias, filmes caseiros, vídeos caseiros, construção de sites, etc.), quanto ao seu armazenamento (álbuns, rolos super8, fitas VHS, etc.), e que por consequência sempre produz ‘artefatos culturais’.

“Tecnologias da mídia e objetos, longe se serem instrumentos externos para ‘fixação’ do passado – ambos em termos da nossa vida privada e história. Memória e mídia tem sido considerada metaforicamente como um reservatório, mantendo nossa experiência passada e conhecimento para uso futuro. Mas nem as memórias nem a mídia são passivas às intermediações: sua mediação molda intrinsecamente a maneira como nós construímos e retemos um senso de individualidade e comunidade, de identidade e história. (Media technologies and objects, far from being external instruments for “holding” versions of the past – both in terms of our private lives and history large. Memory and media have both been referred to metaphorically as reservoir, holding our past experience and knowledge for future use. But neither memories nor media are passive go-betweens: their mediation intrinsically shapes the way we build up and retain a sense of individuality and community, of identity and history)”¹⁸ (DIJCK - 2007, p.2).

O pesquisador, José van Dijck, considera tais memórias pessoais como “o ato e os produtos para lembrar em que cada indivíduo se compromete para fazer sua vida ter sentido em relação às vidas que o cercam, situando a si próprio em tempo e espaço (the acts and products of remembering in which individuals engage to make sense of their lives in relation to the lives to their surroundings, situating themselves in time and place)”¹⁹ (DIJCK - 2007, p.6).

18 DIJCK, José van. Mediated memories in the digital age. Stanford: Stanford University Press, 2007

19 Idem cit. 18

Para ele, a memória individual se coloca de maneira diferente e oposta à memória coletiva. Esta que, segundo ele, é tratada comumente para se referir a algo que foi perdido, uma reserva de memórias comum de histórias relevantes organizadas para o esquecimento, como uma amnésia coletiva. Ele se apóia no que tem sido chamado recentemente de “nova memória coletiva”, aquela que é constituída pelos depoimentos de pessoas a respeito de acontecimentos históricos, cujo maior exemplo é o projeto da Shoah Foundation, idealizado por Spielberg, que coleciona relatos, fotografias, cartas, e tudo que seja produto de memória individual, para reconstruir a memória das vidas perdidas no holocausto. Entretanto, lembra o autor, estes relatos individuais não conseguirão nunca se sobrepujar à memória coletiva do evento.

Mas o próprio termo mediação é enganoso. Ele induz à conclusão errônea de que trata-se de uma interface entre ambas quando na verdade a mediação é o agente que transforma ambas. O que diferencia a ação da mediação atual com a propiciada pela memória coletiva, que é vivida, é “o fato de que os indivíduos não precisam mais compartilhar uma localidade para obter um senso comum; a grande disponibilidade de experiências mediadas cria ‘novas oportunidades, novas opções, novas áreas de auto-experimentação’”²⁰ (DIJCK, 2001, p. 18). Isto sem se fazer distinção entre comunicação de massa e mídia doméstica.

Percebemos, neste ponto, outra linha de pensamento compartilhada com Lotman. Memória e mídia, seguindo tal raciocínio, são ambas texto, que se modificam quando uma em relação à outra, também adquirindo papel ativo na relação da memória pessoal com a memória coletiva, já que o indivíduo afirma a sua individualidade pela mediação e ao mesmo tempo tem confirmada sua posição coletiva no grupo.

“Indivíduos fazem as seleções a partir da cultura que o rodeia, ele já molda correntemente a coletividade que chamamos de cultura. Memória cultural, desta forma, não é uma categoria epistemológica – algo que nós possuímos,

20 Idem cit. 18

esquecer ou perder – e tampouco a mediação é a inevitável destruição, distorção, ou a intensificação da memória humana. Memória cultural pode ser vista como um processo e performance, a conscientização do quão indispensável para a constante atividade humana de construir sistemas culturais para conectividade social. As memórias mediadas refletem este processo cultural executado pelos agentes – indivíduos, tecnologia, convenções, instituições, e outros – as ações e produtos as quais nós devemos examinar como enfrentamentos entre individualidade e coletividade. (Individuals make selections from a culture surrounding them, yet they concurrently shape that collectivity we call culture. Cultural memory, hence, is not an epistemological category – something we can have, lack, or lose – and neither is mediation the inevitable effacement, distortion, or enhancement of human memory. Rather, cultural memory can be viewed as a process and performance, the understanding of which is indispensable to the perennial human activity of building social systems for cultural connectivity. Mediated memories reflect this cultural process played out by agents – individuals, technologies, conventions, institutions, and so forth – whose acts and products we should examine as confrontations between individuality and collectivity)²¹ (MCGREEVEY e YECK - 1997, p.25)

Desta forma, fotografias, textos, depoimentos de experiência direta ou indireta, como o objeto desta presente tese, ao serem colecionadas, estarão carregando a mediação daqueles indivíduos que as produziram, sejam em artefatos externos, como filmes e fotografias, ou depoimentos contidos em suas próprias memórias, também entendidos como performance, já que remetem a uma seleção da cultura ao seu redor. Eles são recortes de culturas (memórias) individuais, afirmações de individualidade, que em certo ponto se transformam por mediação em objetos pertinentes à reconstrução da memória do co-mediante executada neste trabalho.

Vamos a um exemplo. A fotografia a seguir foi tirada, inicialmente, para se fotografar um específico ‘ponto turístico’ da cidade de Ubatuba: o poste adornado da iluminação pública local. Entretanto, ao fundo, vê-se a imagem de um cinema onde está sendo exibido o filme *O grande xerife*, de Mazzaropi.



Tal fotografia é um artefato produzido por uma mídia pessoal, no caso um slide produzido por uma máquina fotográfica semi-profissional, portanto, uma memória mediada. Este carrega a intencionalidade do fotógrafo ao retratar em primeiro plano o detalhe da iluminação pública. Como registro fotográfico, criou-se um texto que é mais que o planejado, contendo outro texto interno que se combina com o primeiro dentro da própria fotografia.

Este recorte da cultura revela que o interesse do fotógrafo não estava em Mazzaropi, já que a imagem do cinema está em segundo plano na composição, sendo esta pessoa um elemento que não fazia parte do público atingido pelo comediante, as camadas populares.

Tais recortes são, assim, novos textos que surgem impregnados de individualidade que se somará ao todo do ambiente interativo pretendido e que gerará outros textos no processo.

Tal característica da fotografia como texto é compartilhada por Colombo. Para ele,

“A função memorial é garantida pela identidade de quem realizou a foto e quem a olha ou a conserva (...) o álbum de família, a coleção pessoal de imagens do mundo é uma

primeira, elementar exteriorização da própria lembrança, uma objetivação das próprias funções memoriais que leva ao caminho do arquivo e de sua lógica armazenadora”²² (COLOMBO - 1986, p.49-50).

Arquivamento: um colecionismo digital. Ou será que não?

Para Fausto Colombo, a explosão no desenvolvimento e surgimento de meios de comunicação de massa, ou mesmo pessoais, também foi seguida de um igual evento, uma “mania arquivista”. Dentre os meios de comunicação surgidos, o que mais se baseou no arquivamento foi a informática. Mas ela não foi a única.

A fotografia e o cinema também foram alvo do ideal arquivista. A fotografia para este autor é uma “lembrança materializada”, já que está ligada ao passado, este anterior à sua perda ou transformação, faz o objeto retratado se transformar da simples representação material para adquirir uma força ante-deteriorização. A característica de arquivamento se acentuou com a popularização da fotografia.

“A utilização e a comercialização coletiva da fotografia acentuaram o caráter arquivístico da memorização icônica, levando-a às extremas conseqüências: com um paradoxo* apenas aparente”²³ (COLOMBO - 1986, p.50)

A comercialização da fotografia gerou um número não mensurável de produtores culturais que mantinham o produto de suas ações em arquivos pessoais, que foram ampliados com a comercialização do cinema, através do surgimento das filmadoras caseiras, de 16mm e Super8, e o meio que o sucedeu, o vídeo, que também foi comercializado, através dos videocassete, primeiramente, e depois de algum tempo, com as filmadoras portáteis. Desta forma “o arquivamento do fenômeno social confinado a instituições transformou-se em prática pessoal e individual”²⁴ (COLOMBO - 1986, p.57).

Particularmente o videocassete foi capaz de introduzir uma mudança de paradigma, já que qualquer pessoa que possuísse o aparelho poderia montar sua videoteca, e não estamos nos referindo apenas ao comércio de cópias ilegais, uma vez que, diferente dos filmes anteriormente vendidos no formato Super8 para os consumidores finais, a dupli-

23 Idem cit. 16

24 Ibidem cit. 16

cação do vídeo era simples e barata, mas sim a gravação da programação da tv, onde os filmes eram exibidos sem qualquer ônus. O cidadão comum pôde, naquele momento, arquivar suas lembranças em imagens estáticas e em movimento. Mas, segundo o autor, as gravações caseiras de vídeo (e também as caseiras de cinema, que desempenham o mesmo propósito) são dominada pelo caráter testemunhal (ou *testis*), diferente das imagens geradas pelo cinema comercial, focado este na narrativa (*textum*).

Mas a grande mudança proporcionada pelo vídeo foi que este meio foi o primeiro a trabalhar com informação eletrônica, pelo menos no que diz respeito á produção de imagens caseiras. A passagem de um suporte óptico-químico para um magnético, que posteriormente evoluiu para o digital, tornou também possível a construção de imagens sem a necessidade de um original, o que Colombo chamou de produção “ex-novo”, como em imagens criadas em 3D, por exemplo.

O surgimento técnico da imagem digital, para o autor, é uma “poupança econômica e cultural, conexo à indispensável homogeneização dos meios utilizados”²⁵ (COLOMBO - 1986, p.65).

Será mesmo? Fausto Colombo não escreveu estas palavras assistindo à explosão do consumo, e conseqüente produção, de câmeras e imagens digitais. O resultado disto foi uma produção econômica apenas no que se diz respeito ao custo de produção, mas não o foi em termos de memória ou arquivo.

Como exemplo ilustrativo citaremos o caso do escândalo jornalístico do arbitro Edílson Pereira de Carvalho que vendia os resultados dos jogos em que trabalhava. Embora em todos os jogos dos quais tenha participado tenham sido feitas inúmeras fotos dele, tanto em jogo quanto nas famosas fotos das equipes antes das partidas, os jornais e revistas não tinham fotos do árbitro para estampar suas matérias quando o escândalo ocorreu. Apesar da gigantesca produção de imagens digitais, conseqüência da facilidade de memória física das novas câmeras que passaram a armazenar grandes quantidades de

25 Idem cit. 16

material, o arquivamento destas é muito inferior ao das antigas imagens químicas das câmeras analógicas.

A quantidade de material produzido só é comparável à quantidade de material apagado. Isto considerando apenas aquelas imagens que os autores consideram boas o suficiente para manter na memória física da máquina, há aquelas que são deletadas tão logo são capturadas.

Aparentemente, estamos vivendo novamente o vácuo da dupla mediação responsável pelo desaparecimento de quase toda a produção cinematográfica inicial. Isto porque o meio digital nem sequer se estabilizou ainda, como no caso da internet em que ainda não se chegou a uma linguagem de consenso já que há várias formas de recepção de seu conteúdo, um monitor de 22 polegadas ou uma micro-tela de telefone celular. Tal linguagem, talvez se consolide apenas após o fim da revolução digital, o que está marcado para acontecer ao mesmo tempo em que ocorrerá a crise definitiva do petróleo, afinal, revolução digital se dá com energia barata.

Desta forma, os meios digitais possibilitaram características inteiramente novas no que diz respeito à conservação arquivista e a longevidade de seus produtos.

Ter. E como manter?

Com um número incerto de computadores operando no mundo e a rápida obsolescência de modelos novos, a pergunta não reside mais sobre a forma como o conhecimento está sendo digitalizado, mas como esta sendo preservado.

A chegada, de fato, do computador pessoal ao mercado de forma sistemática mal completou 30 anos, e o rastro de dados perdidos e de suportes para armazenamento dos mesmos tirados de linha acontece em um volume sem precedentes.

A prática do back-up se tornou corriqueira na operação das máquinas, prevenções contra acidentes de funcionamento e qualquer outra situação imprevista que acabe por tornar os dados inúteis. Mas dentro de um curto período os próprios suportes em que estes eram feitos tornam-se obsoletos. A lista é grande, em se tratando apenas dos computadores pessoais: as fitas k7 foram as primeiras formas de registro pessoal e caseiro, foram as primeiras a desaparecer, sucedidas pelo cartucho de memória que poça saudade deixou, depois os disquetes de 5 ¼, os discos de 3 ½, os discos ópticos SyQuest, os Zip disks, os JAZZ disks, e outros com menor penetração no mercado, todos eles dispositivos de armazenamento de memória já esquecidos. Neste ritmo é provável que todas as pessoas que vivem percam seus documentos antes que sua vida natural termine.

Mas se esta é uma situação tão instável, por que continuar nela? Simplesmente porque toda nova informação, nos dias atuais, é produzida diretamente em forma digital, sendo que grande parte delas nunca será impressa, ou passada para um ambiente físico.

Muitos destes documentos serão trabalhos que devem ter propósito de preservação de longo período. E mesmo se depositados em sistemas de salvaguarda este podem sofrer o mesmo mal dos filme em cores, o *fading*. A informação pode simplesmente desaparecer caso seja mantida em ambientes úmidos muito mais rápido que qualquer película em cores: menos de cinco anos, no caso de um CD gravado em um CD Burner casiero,

e uma vez iniciado o processo os dados permanecem indecifráveis.

Lentamente, as pessoas tomam consciência disto, e preferem dar um passo atrás e imprimir boa parte de suas memórias. Para fins de comparação, o papel fotográfico das primeiras fotos coloridas, se armazenadas corretamente, duram cerca de 75 anos sem perder a qualidade, já os papéis modernos 200 anos. Os preto e branco muito mais.

Mas em se tratando de projetos desenvolvidos durante a vigência de uma outra geração de computadores, que muitas vezes se apoiavam nas limitações dos mesmos como elemento criativo, o que o futuro aponta chega a ser irônico.

Vamos supor que uma pessoa tenha desenvolvido um site em que durante o tempo de carregamento de um vídeo rodasse uma arte, especialmente desenhada para este fim, enquanto o usuário olhasse para a tela na qual estaria estampado o texto 'carregando o vídeo'. Este tipo de situação só funcionaria nos computadores da geração em que o site foi originalmente produzido, em computadores exponencialmente mais rápidos este efeito desapareceria. O arquivo de salvaguarda, muito provavelmente, estaria gravado em uma destas mídias desaparecidas acima citadas. Então como ler o arquivo e como garantir sua integridade original de desempenho?

Por incrível que pareça, tanto instituições como usuários comuns estão chegando à mesma solução: manter hardwares obsoletos em uma era de multiplicação de desempenho dos computadores.

Museus de hardware estão surgindo no mundo inteiro de forma mais rápida do que se pensa. E serão estes que manterão equipamentos fora de linha em condições de uso para que os usuários possam acessar seus arquivos em processo de corrupção para, talvez, migrá-lo para outro módulo de memória mais atual.

Esta contra-revolução digital tem como principal símbolo a NASA. A própria Agência espacial usa muitos computadores fora de linha, e com razão. Estes, tem uma plataforma muito mais estável que os equipamentos ultra-modernos, já que eles sofreram

upgrades ocasionados pelo uso em grande escala, e são eles que melhor dialogam com as sondas espaciais que, lançadas anos antes de atingirem seus alvos celestes, não dependem do fator tempo para seu desempenho. O envio de uma foto da superfície de Marte, por exemplo, não precisa chegar rápido, precisa chegar bem. Além disso, o fato destes equipamentos já terem passado pelo grande mercado de computadores, suas peças de reposição são baratas e abundantes.

Dadas estas condições, é provável, como já prognosticou o chefe de pesquisas e desenvolvimento da Disney, Danny Hills, que

“Os historiadores do futuro vão olhar para este período e encontrar muito pouca informação. Uma ‘lacuna digital’ vai se formar a partir do início disseminado do uso de computadores até o momento em que nós resolvamos este problema [de preservação digital] (Historians will look back on this era and see a period of very little information. A ‘digital gap’ will span from the beginning of the widespread use of the computer until the time we eventually solve this problem)”²⁶ (MELOAN - 1998).

O período em que estamos vivendo, no qual há uma produção sem precedente de conhecimento é, ao mesmo tempo, aquele em que há menos registros confiáveis e preservação mais incerta. Há aqui que se estabelecer as diferenças entre três definições: preservação, conservação e restauração. O último é a criação de uma nova versão que se pretende ser feita para se reduzir um dano no original. Como acontece com as películas de cinema que começam a sofrer os danos do tempo, parte-se para a produção de outro original. Conservação é a proteção de determinado documento original mantendo-o em condições ideais e acesso limitado, como os livros raros em uma biblioteca volumosa. Já preservação é manter um documento em condições de acesso a qualquer tempo com a mesma qualidade de quando produzido originalmente. E para o obter sucesso em se garantir tal direito ao usuário do futuro em relação ao material produzido hoje “a

26 MELOAN, 1998, No way to run a culture. <http://www.wired.com/news/culture/0,1284,10301,00.html>

preservação digital é urgente se nós não queremos perder o conteúdo de nossa herança cultural – que nós encararemos como perda inevitável se a ação não for imediata (digital preservation is urgent if we are not to lose the cultural heritage content – that we face inevitable loss if action is not prompt)²⁷ (GLADNEY - 2007, p.50).

27 GLADNEY, Henry M. Preserving digital information. Saratoga: Springer, 2007

Estratégias de preservação de longa duração digital

Ao mesmo tempo em que a informática abre a porta para o caos do esquecimento total ela também fornece os elementos para preservar sua memória, assim como aconteceu com outras tecnologias surgidas no passado.

“Abordagens técnicas para a preservação de longa duração de documentos digitais caem em duas categorias: as abordagens da primeira categoria intencionam preservar o documento em seu estado original com o sistema adequado para executar o documento em seu formato original. A segunda categoria foca na contínua transformação dos documentos digitais em formatos atuais de uso de sistema que ao mesmo tempo mantém a aparência original (technical approaches to long-term preservation of digital documents fall into two categories: approaches in the first category aim to preserve the original state of documents along with system that are suitable for rendering the documents in their original format. Approaches in the second category aim to continually transform the digital documents into formats of state-of-the-art rendition systems and at the same time to retain their original “look and feel”)²⁸ (BORGHOFF e RÖDIG - 2005, p.13).

Duas das principais estratégias dentro desta óptica, desconsiderando os museus de hardwares já citados, que se encaixam nestes dois eixos de ação, estão a migração e a emulação.

Relacionada à segunda categoria, a mudança de formato em formato (de computador), apoiado no fato de que a cópia na informática é tão fiel quanto o original, apresenta vantagens e desvantagens: é um método seguro, torna o arquivo rapidamente atual e mantém a qualidade do original, entretanto, toda a migração necessita de pequenos ajustes internos para correção, o que exige conhecimento do usuário do software, e apenas migrações simples podem ser automatizadas, algumas necessitam o conhecimento técnico do formato em que o arquivo antigo será migrado.

28 BORGHOFF, Uwe M. RÖDIG, Peter, e outros. Long-term preservation of digital documents. Saratoga: Springer, 2005

Já a emulação se relaciona à primeira característica. Um emulador de sistema é um software que funciona dentro de um sistema que o faz executar o sistema de outro computador, no caso um sistema mais antigo, como acontece com um emulador do antigo MSX ser usado em um PC moderno para executar aos softwares e arquivos do sistema anterior. Os emuladores possibilitam que os arquivos sejam acessados pelo software no qual foi desenvolvido, de forma integral, em qualquer sistema novo, seu custo é baixo, já que é apenas um software, e a autenticidade do original é alta uma vez que não necessita de manipulações. Já os problemas da emulação se encontram no próprio hardware. Para se criar um emulador funcional deve-se ter a correta especificação do hardware, o que não é muito fácil de se conseguir com os fabricantes.

Estes são pontos nos quais devemos permanecer atentos para a escolha estrutural do protótipo Ciberjeca.

Para além da comunicação de massa

No espaço da comunicação de massa, e nos meios que a compõem, está embutida a idéia de informação unidirecional, ou seja, de alguém ou alguma coisa que emite a mensagem e uma ou várias pessoas que a recebem, além do fator de produção industrial. Tal concepção englobou no século XX as mídias impressas, o rádio, o cinema, e atingiu seu auge com a televisão.

Já os meios de comunicação posteriores à televisão surgiram apoiados na idéia de uma busca e produção descentralizada de conhecimento e, principalmente, que dependiam, em maior ou menor grau, na resposta do usuário.

Busca

A primeira pessoa que agrupou estes três aspectos para formular uma idéia, ou pelo menos um conceito, foi o pesquisador Vannevar Bush. Tido por muito como pai teórico do micro-computador e da internet, ele buscava por uma forma de melhorar a produção do conhecimento humano para se equiparar à montanha de dados gerados pela ciência durante a Segunda Guerra Mundial. Baseado na então novíssima tecnologia da época, a válvula eletrônica, a fotografia seca, a fotocélula, o Vocoder, o Estenógrafo e o microfilme, ele visualizou um equipamento futurista chamado Memex (Memory Extender), cujas funções são praticamente idênticas a um moderno desktop, a fim de ajudar os ho-

mens (pesquisadores) a pensarem melhor. E de forma isto ocorreria? A máquina faria o trabalho matemático liberando criatividade científica, sendo que este também possibilitaria a consulta e manipulação de arquivos diversos, da mesma forma que possibilitaria novos registros produzidos guardadas as relações entre eles em um sistema de “trilhas”, e o espaço para toda esta memória seria compacto, com a maior parte do equipamento dedicado à mediação entre a máquina e o usuário.

O primeiro ponto em que VannearBush se dedica é a substituição do modelo regular de biblioteca. Ele não foi o único, aliás, a se rebelar contra o outrora símbolo do conhecimento, status recebido desde a construção da biblioteca de Alexandria solidificado com a criação da imprensa, muitos outros criticaram a artificialidade das formas de organização e pesquisa em uma biblioteca, assim como o fato de que o conhecimento que se pode ser adquirido nestes ambientes está limitado fisicamente pelos volumes que esta disponibiliza.

“Este é um ponto muito mais complexo que a pura extração de dados com propósitos de pesquisa científica; envolve todo o processo pelo qual o homem lucrou através da herança de seu conhecimento adquirido por gerações. A primeira ação do uso é a seleção, e aqui nós estamos estacionados. Pode haver milhões de bons pensamentos, e a conta da experiência na qual eles estão baseados, tudo revestido dentro de paredes de pedra na forma arquitetônica aceitável; mas se o estudioso puder chegar pelo menos uma vez por semana através de busca diligente, suas sínteses não manterão a situação atual (This is a much larger matter than merely the extration of data for the purposes of scientific research; it involves the entire process by wich man profits by his inheritange of acquired knowledge. The prime action of use is selection, and here we are halting indeed. There may be millions of fine thoughts, and the account of the experience on which they are based, all encased within stone walls os acceptable architectural form; but if the scholar can get at only one a week by diligent search, his syntheses are not likely to keep up with the current scene)”¹(MONTFORT &

1 BUSH, Vannear. As we may think. In: MONTFORT, Nick, WARDRIP-FRUIIN, Noah. The new media reader. Cambridge: The MIT Press, 2003

Mas ele reconhece que o problema da seleção é de caráter maior. Não se resumindo ao esgotamento dos modelos de conservação de conhecimentos das bibliotecas. Ele lança a idéia de um sistema de organização feito à imagem do funcionamento do cérebro humano, que segundo ele opera por associações livres entre diferentes pensamentos feitas a partir de uma rede complicada de neurônios. Desta associação ele construiu o conceito de trilhos mecanizados. Em vez das conexões biológicas entre neurônios no cérebro, estes que, em estando sem uso, atrofiam-se e desaparecem, seriam mantidos infinitamente pelo memex. Tanto os registros novos quanto os antigos estariam relacionados pela ação do usuário, todo este percurso pode ser recuperados quando outra pessoa que acesse um único ponto da cadeia de trilhos.

Os esforços do cientista para uma comunicação, ou forma de produção de conhecimento, como uma rede (no caso dele neural), foram recuperados cerca de 20 anos depois por Theodor Nelson. O filósofo atualizou o conceito de Bush forjando o conceito de hipertexto. Segundo as próprias palavras deste,

“como ‘hipertexto’, me refiro a uma estrutura não seqüencial, a um texto que bifurca, que permita que o leitor escolha e que seja melhor lido numa tela interativa”. Em outras palavras, se trata de uma seqüência de blocos de textos conectados entre si por nós de informação, que pode formar diferentes percursos de leitura para o usuário.

Fim do poder do autor

O surgimento e desenvolvimento do conceito de hipertexto, como uma forma de escrita não linear, levou outros estudiosos, desta vez ligados à análise do discurso, dentre eles Roland Barthes. Em sua busca pelo texto plural, visualizou um texto segmentado por pequenos blocos de texto chamados de *lexias* B.

E tal divisão arbitrária ou adição ao texto acontece com o objetivo de se descartar a figura do autor de determinado texto. Sem a ordem de leitura dos parágrafos proposta pelo autor original, cada leitor percorria seu próprio percurso afirmando sua própria voz em detrimento da do autor. Para Barthes, afinal, quanto mais difícil situar a origem da enunciação, mais plural é o texto.

Desta forma, cada leitor não só superava a barreira da linha narrativa do autor original, este que fazia o texto ter uma voz única, mas, com a possibilidade da seleção da ordem de leitura aplicada às várias *lexias* possíveis com tal desmembramento, cada um escrevia um novo livro apenas lendo os trechos por estes selecionados, cada leitor se transforma num autor apenas lendo:

“Vemos, assim, que a escritura não é comunicação de uma mensagem que partiria do autor e iria até o leitor; é especificamente a própria voz da leitura: no texto, fala apenas o leitor”² (BARTHES, 1992, p173).

Os conceitos introduzidos por Barthes formaram a base do desenvolvimento teórico e tecnológico do hipertexto, nos anos 1980 e início dos 1990, particularmente no trabalho de George P. Landow.

Este autor, contemporâneo das primeiras redes de computador, do lançamento bem sucedido dos primeiros computadores pessoais potentes, com HDs (Hard drives) e sis-

2 **BARTHES**, Roland, *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova fronteira

temas operacionais nativos e amigáveis, que já rodavam com os primeiros sistemas de banco de dados hipermidiáticos, utilizou a obra do francês como base para seus estudos que culminaram nos livros *Hypertext* e *Hypertext 2.0*.

Com a primeira edição lançada antes da criação da wide world web, que aconteceu no mesmo ano, o livro descreve os sistemas hipertextuais como uma analogia a uma rede neural, no estilo de Vannevar Bush, em que a navegação se dá através de nós (ou hyperlinks), como disse Nelson, estes que acessavam a diferentes textos ou lexias, da mesma forma que Barthes.

Este sistema, para ele era por definição polifônico, uma vez que não foi feito para se admitir uma “voz tirânica”, como a de um autor de um livro, a voz, nasce, aqui, da mesma forma que com o autor francês, através da “experiência combinatória do enfoque do momento, da lexia que alguém está lendo e da narrativa em contínua formação segundo o percurso de leitura”³ (LANDOW, 1992, p. 11).

Para o caso da internet, é necessário ampliar este conceito para toda a rede, o percurso de leitura de todos os usuários em atividade em determinado momento também é um percurso único para cada usuário individual.

Landow ainda prossegue salientando que a quebra de um texto único, ou o desdobramento do conteúdo possibilitado por um hipertexto soluciona o problema com relação à autoria de um texto através do percurso de leitura, ele diminui as possibilidades de se estabelecer um texto culturalmente coerente apenas através da ‘navegação’ neste sistema através de nós. Seu modelo de hipertexto, baseado no que lhe era familiar, resolveu este problema através da solidificação de um sistema pretendido por Bush: a busca.

Os mecanismos de busca operados dentro dos primeiros CD-Roms, assim como também na internet, com o Google, Yahoo, Altavista e outros, são capazes de pesquisar elementos dentro dos textos disponíveis em uma rede, não apenas nos títulos, mas também no seu interior.

3 LANDOW, George P. *Hipertext*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992

Os primeiros teóricos percorreram caminhos ainda desbravados na então nova era digital, muito do que foi por eles defendido em relação à navegação como autoria já foi reavaliado. Entretanto há outro aspecto, também desenvolvido por eles, em que também foi necessária uma revisão: a interatividade.

Resposta do usuário

Foi apenas pouco tempo depois do artigo de Bush que Norbert Wiener lançaria as bases de uma nova especialidade da ciência que viria a influenciar a informática e todos os produtos oriundos diste, como a arte, por exemplo.

O pesquisador nomeou como cibernética a área de estudos que se preocupa com a interação entre homens e máquinas e entre duas máquinas.

O feedback surgia como medida de comunicação entre ambos como um instrumento de controle. Nas palavras de Lúcia Santaella,

“na cibernética, a idéia cartesiana do corpo como máquina se juntou a uma concepção informacional do corpo como um sistema auto-regulativo. Mecanismos de observação, baseado em mensagens codificadas de computação, derivados de indivíduos e grupos, são estendidos para dispositivos de controle ou servomecanismos que podem simular ou regular um comportamento de um organismo qualquer ou estrutura complexa através de sistema de feedback”⁴ (SANTAELLA, 2004, p98)

Para Wiener, a comunicação entre pessoas e máquinas não eram muito diferentes. Segundo ele, quando uma pessoa se comunica com a outra ela está controlando a resposta desta, e este controle pode ser comprovado com a resposta correspondendo à ordem original. Desta forma, a partir de sua visão simplista do ato da comunicação, pode se fazer o mesmo com uma máquina, já que o processo de se receber e usar uma resposta nada mais seria que o processo de contínuo ajuste ao meio ambiente. Isto seria obtido com o que o cientista chamou de behaviors (comportamentos), que eram ações programadas junto ao computador para este procedesse um certo padrão de resposta dependendo da interação do usuário, o feedback.

4 SANTAELLA, Lúcia. Cultura e artes do pós-humano. São Paulo: Paulus, 2004

Este modelo bidirecional de comunicação entre o mecanismo, mesmo que muito limitado em seu início, já era uma grande evolução em relação aos meios de comunicação de massa, e mesmo que, neste primeiro momento, não pudesse ser considerado uma mídia de peso no cenário comercial, o era em relação ao artístico. As possibilidades que o controle em relação ao usuário (ou espectador) abria caminho para surgir a ciberarte, ou arte interativa.

Roy Ascot, salienta que para que um objeto artístico que se pretende estar sob uma “visão cibernética” ele deve estar aberto às possibilidades propiciadas comportamentos, ou seja, à uma, segundo suas palavras, “participação criativa”.

“Esta tendência comportamental domina a arte agora em todos os seus aspectos. O artista, o artefato e o espectador estão todos envolvidos em um contexto comportamental (...) este fator predomina não na participação ativa no ato da criação; estende, através do artefato, a oportunidade de se tornar envolvido em um comportamento criativo em todos os níveis da experiência - física emocional e conceitual. O fluxo de feedback é estabelecido da mesma forma que a evolução da obra de arte/experiência é governada pelo envolvimento íntimo do espectador. Como o processo é de final em aberto o espectador agora se engaja em um jogo de decisões (This behavioural tendency dominates art now in all its aspects. The artist, the artifact and spectator are all involved in a more behavioural context (...) these factor predominate not active participation in the act of creation; to extend him, via the artifact, the opportunity to become involved in create behaviour on all levels of experience – physical, emotional and conceptual. A feedback loop is established so that the evolution of the artwork/experience is governed by the intimate involvement of the spectator. As the process is open-ended the spectator now engages in decision-making play)”⁵ (JORDAN & PACKER, 2001, p97/98)

O espectador passou a interagir com as obras de arte que tinham esta característica cibernética, entretanto, sua participação estava sempre limitada pelo conjunto de opções que lhe era oferecida, foi uma mudança do conceito do objeto perfeito, vindo da

5 ASCOT, Roy, The behavioural tendency in modern art. in: JORDAN, Ken e PACKER, Randall. Multimedia. New York: Norton & Company, 2001

tradição modernista, para o novo conceito de sistema perfeito, incorporado da própria cibernética, na busca por um sistema auto-regulador. É uma evolução do conceito de artefato em que a participação do espectador é necessária para completar a obra de arte, como dizia Duchamp. Agora, é o espectador que inicia a própria obra de arte.

A ciberarte, embora com alto grau de participação do espectador, não eliminou a autoria de obra nenhuma. “O artista agora se tornou um facilitador da experiência da arte com a obra interativa passando a ser, de certa forma, uma extensão da educação, uma aprendizagem criativa com participação ativa”⁶ (RUSH, 2006, p198)

Afinal, é o artista que fez o dispositivo ou o ambiente e estabeleceu as regras de participação neste através de behaviours. Isto também acontece com relação à realidade virtual, ambientes tridimensionais, imersivos ou não.

A questão da autoria em ambientes virtuais ganhou novos conceitos quando se introduziu o conceito de agenciamento.

6 RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006

A navegação não cria obras

Até o início dos anos 1990, a discussão sobre a questão de autoria em ambientes virtuais era dominada pela idéia proveniente de Barthes de que o usuário se elevaria a este status apenas por percorrer os links de qualquer sistema hipertextual, ou seja, simplesmente navegando na internet ou em qualquer sistema interativo. Tais conceitos não se sustentam mais. Uma das principais vozes a se levantar contra tal designação foi Janet Murray.

A autora, que chama a posição adotada por estes pesquisadores de “tradição pós-moderna do hipertexto”, nega ao usuário, interactor como ela o classifica, a condição de autoria em um ambiente apenas por percorrê-lo.

“Esta afirmação é enganosa. Há uma distinção entre encenar um papel criativo dentro de um ambiente autoral e ser o autor do próprio ambiente. (...) os interactor podem apenas atuar dentro das possibilidades estabelecidas quando da escritura e da programação de tais meios”⁷
(MURRAY, 2001,p.149)

E, para ela, a inteligência artificial que coordena os movimentos dos interactor dentro de um ambiente virtual (lembrando que ela dá exemplos de narrativas de vídeo game), que é programada para ‘gerir’ estas regras de funcionamento nas quais a interatividade é estabelecida e mediada é a agência. Tal elemento pode, em determinado momento, selecionar um agente computadorizado para, em meio ao percurso do jogador do game, estipular desafios para que este possa prosseguir apenas após sua resolução, como a luta com um chefe de fase para chegar ao próximo nível de dificuldade, por exemplo.

Esta autoria em relação às regras e possibilidades narrativas é chamada de procedimental. Quanto ao desempenho do usuário, ela apenas admite que

7 MURRAY, Janet. Hamlet no holodeck. São Paulo: Unesp, 2001

“talvez se possa dizer que o interactor é o autor de uma performance em particular dentro de um sistema de história eletrônica, ou o arquiteto de uma parte específica do mundo virtual”⁸ (MURRAY - 2001, p.149-150)

Já Arlindo Machado vai mais além ao renomear estes dois protagonistas das novas narrativas, salientando que

“em outras palavras, nos novos ambientes de imersão possibilitados pelos simuladores de acontecimentos virtuais, boa parte das estratégias narrativas que habitualmente eram atribuídas ao sujeito narrador interno à diegese passa agora a ser assumida por dois sujeitos simultaneamente: de um lado o interactor, o sujeito-EU que se deixa emergir na simulação, espécie de Demiurgo que faz desencadear os acontecimentos da diegese; de outro, um sujeito-SE [agência ou sujeito-robô, como chama mais tarde], um programa de geração automática de situações narrativas, que dialoga com o primeiro”⁹ (MACHADO, 2007, p.144)

Este sujeito-SE, agente de um jogo, ou personagem artificial opositor ao protagonista, o sujeito-EU, ou seja, o usuário ou interctor, é regulado por behaviours, constituídos por algoritmos matemáticos, que regulam seu comportamento em determinada ação. Machado comenta que não há consenso se o comportamento executado por qualquer personagem é completamente determinado pelo autor do sistema de agenciamento tem o controle sobre eles ou, se em determinado momento, eles passa a apresentar um comportamento errático imprevisível. Talvez a performance dos agentes também tenha sua importância, afinal de contas. Mas aqui não chegaremos a desenvolver este pensamento.

8 Idem cit. 7

9 MACHADO, Arlindo. O sujeito na tela. São Paulo: Paulus, 2007

A barreira da pós-humanidade

Com o desenvolvimento da cibernética, que introduziu o corpo como sistema e o feedback como alimentação deste através de elementos externos, e sua atualização, pouco mais de uma década depois, em que o outro passou a ser considerado um sistema diferente e possível de ser analisado, somado à evolução dos meios digitais, que suplantaram em termos de possibilidades os meios de comunicação de massa unilaterais, fizeram com que o corpo humano, como era entendido até a metade do século XX, passasse por uma reavaliação. Isto porque a cibernética não inspirou apenas a arte e os teóricos da comunicação, ela também impulsionou a biomedicina, que passou a fabricar próteses para substituir partes danificadas do corpo humano, transformando as pessoas em híbridos mecânicos.

Citando o trabalho de Catherine Hayles, Santaella comente que

“o pós-humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componente humanos e não-humanos, tanto chips de silício quanto tecidos orgânicos, bits de informação e bits de carne e osso. Neste sentido o pós-humano deve ser traduzido como transhumano, mais que humano”¹⁰ (SANTAELLA, 2004, p.192).

Embora Hayles, em uma outra ocasião afirme que o que torna as pessoas pós-humanas não seja uma contingência tecnológica através de implantes que nos tornam ciborgues, mas a construção da subjetividade e o processo informacional, como ela mesmo saliente que as “pessoas se tornam pós-humanas quando elas pensam que são pós-humanas (people became posthumam when they think they are posthumam)”¹¹ (DIXON, 2007,

10 Iden cit. 4

11 DIXON, Seteve. Digital Performance. Cambridge: The MIT Press, 2007

p152), a idéia de que o corpo real é o mesmo corpo virtual presente.

Em termos de performance, o pós-humano trouxe um colapso dos limites do corpo, da mesma forma como antecipou McLuhan, o corpo e a mídia se combinaram, entretanto, não foi sem resistência que os teóricos da performance aceitaram a postura de Hayles, acima citada. Partindo de tal pressuposto, segundo Dixon, as performances digitais deveriam ser criadas por pessoas que eram, ou se achavam ser, pós-humana para pessoas pós-humanas, ou seja, em um ponto de vista mais abrangente a questão da ausência ou presença do corpo não seria um aspecto relevante para a informação e comunicação dentro de um discurso cibernético. Ponto de vista este que bate de frente com as teorias de autores importantes, como Zumthor, que consideraram o corpo como mídia primária básica.

“A intervenção de tecnologias mediatizadas alteran a cadeia da informação corporal e produção de comunicação na performance? Não se se aceitar sempre esteve ao julgo da virtualidade, e onde a transformação do do corpo humano sempre foi a quinta-essência: externamente (figurino, maquiagem, iluminação, ações físicas) e internamente (foco mental e caracterização psicológica). Além disso, a noção de ‘real’ nunca foi satisfeita a contento em relação ao teatro e à performance, não obstante o teatro realista preocupado com a verossimilhança. O teatro sempre foi uma simulação; se posiciona for de si mesmo. Teatro é o inautêntico mascaramento como autenticidade; o irreal postado como real (does the intervation of mediating thecnologies alter the chain of bodily information and communication production in performance? Not if one accepts that theater has always been the will to virtuality, and where the tranformation of the humam body has always been quintessential: by external (costume, make-up, lighting, physical actions) and internal means (mental focus and psychological characterization). Moreover, the notion of the ‘real’ has never sat happily whitin theater and performance, notwithstanding realist theater’s concern for verisimilitude. Theater is always-ready a simulation; it stands for something outside to itself. Theater is a inauthentic masquerading as the authentic; the unreal posited as the real)”¹² (DIXON, 2007, p.153).

12 Idem cit. 11

Esta recente falta de sintonia entre teoria e prática com relação ao digital, lacuna esta que não existia no início do século XX, quando a performance estava atrelada às vanguardas artísticas, acabou gerando performances que caminham no sentido contrário à corrente do pensamento da realidade virtual e da cultura digital. Em vez de se alinhar com a fragmentação e a quebra da subjetividade, o que é praticado pelos performers “digitais/pós-humanos”, atos que buscam a coesão, o significado, a unidade, e conexões cibernéticas íntimas entre o orgânico e tecnológico começaram a surgir.

“Performance digital é mais comumente uma busca pela unificação da subjetividade (duplicada, não partida, mas muitas facetas de uma individualidade expressa em relação à convergência como uma), um estruturalismo dentro de um projeto pós-estruturalista, a busca para expressar mitos universais e metáforas sobre a condição humana. (Digital performance is more commonly a quest for unified subjectivity (though doubled, not split, but many facets of a self exposed in order to converge as one), a structuralist rather than poststructuralist project, a search to express universal myths and metaphors about the human condition)”¹³ (DIXON, 2007, p.155)

13 Ibidem cit. 11

O Ciberjeca

O protótipo que leva no nome do subtítulo acima pretende ser um banco interativo de dados que possa disponibilizar o material a respeito do comediante, selecionados a partir de sua própria navegação dentro deste ambiente.

O usuário será colocado dentro de um percurso que, no final, o conduzirá a assistir um trecho de uma apresentação circense, dentro de um ambiente virtual, reconstituída a partir de uma seqüência do filme *Betão ronca ferro*. Um esforço para devolver, desta forma, pelos menos a tutilidade espacial de tal situação.

Os pressupostos que comporão este percurso se recorrem aos conceitos de performance, riso e memória. Há também o aspecto pós-humano da experiência, em que Mazzaropi, evidentemente, não poderia emprestar seu corpo para ser plugado à rede, mas emprestará os resquícios reagrupados através do colecionismo formando um ‘corpo recuperado refacetado’, por assim dizer, que servirá como base para se construir a base de comportamentos que regulará a atuação do usuário no ambiente, o sistema de agência, por definição.

Para tal sistema interativo, semelhante aos da web, Arlindo Machado salienta que “a função da máquina geradora de narrativas automáticas consiste basicamente em administrar a entrada e a saída dos diversos interactores, bem como controlar seu comportamento”¹⁴ (MACHADO, 2007, p.149)

O suporte escolhido para a execução é um DVD-Rom, escolhido basicamente por ser
14 Iden cit. 9

um sistema fechado e estável, que tem a vantagem de, se arquivado corretamente, como visto, pode guardar a informação sem perdas, uma vez que carrega a informação digital. Embora seja facilmente adaptado para um formato shockwave de web, uma vez que esta sendo desenvolvido com o software Director MX, a internet, como já dito, é um dos meios mais instáveis de registro, em termos de memória.

Além disso, o programa de computador gera um arquivo executável, apto a funcionar em um grande variedade de sistemas operacionais Windows, assim como em sistemas sob emulação deste sistema operacional, mais adaptado à longevidade do material em termos de conservação e memória.

O percurso

O percurso oferecido ao usuário será uma jornada picaresca. O fato de alguém, no caso o usuário, querer adentrar na sua intimidade do artista, que, quando vivo, ele defendia avidamente, fará com que o navegante seja tratado pela agência como uma pessoa intrometida, a possibilidade de se retirar material do 'site' como um aproveitador. Para ganhar a confiança do sistema, este deve demonstrar conhecimentos sobre o comediantes como forma de respeito, fatos estes que não serão narrados no seu conteúdo e, ainda mais, difíceis de serem confirmados na internet.

O objetivo principal da agência Ciberjeca é se livrar do intruso, fazer dele alvo de gozação e, sempre que possível, eliminá-lo do sistema.

Já para os usuários que se mantiverem no sistema, conseguirão mais e mais informação e, ao final, assistirão à apresentação do artista reconstruída em um ambiente virtual, a ser comentado à frente.

Esta jornada picaresca proposta se assemelha de certa maneira a um vídeo-game, na medida em que este possa ser considerado um simulador de comportamentos, no caso o comportamento do artista enquanto agência. Mas os obstáculos colocados ao usuário serão intelectuais, muitas vezes informações obscuras e sem nenhuma pista prévia para sua resolução. Restando aos eliminados do ambiente apenas iniciá-lo de novo.

Estética

O ambiente será construído esteticamente como sendo continuação de sua última fase cinematográfica. Esta, como já foi dito, aconteceu concomitante com o desenvolvimento de seu câncer na coluna, tornando-se uma estética rude, para dizer o mínimo. Seus cenários eram construídos com papel pintado, sombras de câmeras e spots de iluminação que vazavam para a área de filmagem, alguns atores de quinta categoria e, principalmente, o uso de materiais refugados de outras produções.

Desta forma, o ambiente não apresentará qualquer esmero em relação aos elementos que o compõem. Não haverá botões animados, fundos trabalhados, ou interfaces interativas em Flash, por exemplo. As páginas se utilizarão elementos sólidos constituídos em cores complementares, os botões serão apenas texto, e acionarão os hiperlinks correspondentes.

O pouco aprumo, quando houver algum, será relacionado a elementos exteriores à obra de Mazzaropi, como a edição do Almanaque Biotônico Fontoura. Não será um ambiente para o usuário/invasor se sentir bem, e a estética será condizente.

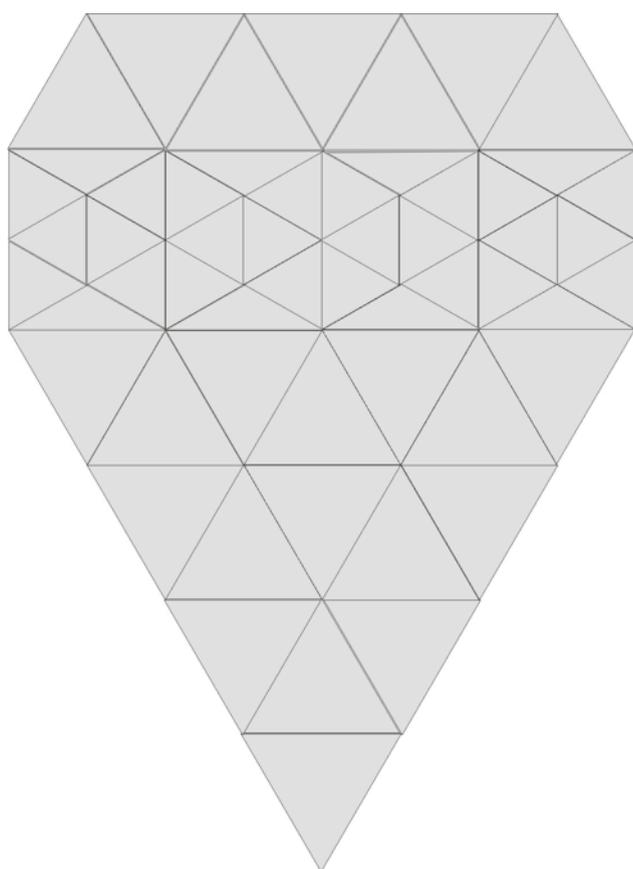
Navegação

Como desde o início se tratou de um protótipo que se relacionou com a pessoa de Mazzaropi, e o acesso restrito à memória deste. A arquitetura de tal sistema para a navegação do usuário deve ser pensada de forma cuidadosa. É necessário se construir um mapa em que esteja presente a analogia psicológica, da mesma forma que, como o objetivo é ou conduzir o usuário para um determinado ponto ou eliminá-lo, não deve este ser uma construção rizomática, ou seja, não múltiplo, não modificável, e tampouco com muitas entradas e saídas.

A metáfora do diamante.

O formato do mapa de navegação escolhido foi o do diamante. Esta figura geométrica é ao mesmo tempo multifacetada, com vários níveis, e, principalmente, em forma cônica. Tal configuração torna o formato perfeito para se pensar no emaranhado limitado que os usuários devem percorrer e o afunilamento das passagens entre níveis, em que muitos viajantes serão excluídos.

No nível raso, há uma descrição inicial, baseada em informações lugar-comum sobre sua pessoa. Já para se adentrar a níveis mais específicos de conhecimento e acesso aos materiais de pesquisa colecionado e disponibilizados, o usuário passará por níveis intermediários para avaliação de conhecimento, para ser reclassificado em um dos sete níveis



7 iniciais

Intermediários
conteúdo geral

Conteúdo de cinema

Conteúdo jornalístico

Conteúdo de teatro

Conteúdo de rádio

Lugar no
circo

de acesso disponíveis inicialmente. Tais níveis, tornam acessíveis materiais de maior ou menor qualidade, exclusivos ou facilmente localizáveis. Já no nível seguinte há apenas cinco níveis, que são atingidos através de outros testes intermediários. O afunilamento acontecerá até se chegar a apenas um único nível e este dará acesso ao ambiente circense em 3D.

Incidência de luz

O caminho do usuário também seguirá uma metáfora, a da luz. Esta, para iniciar a aplicação, também classificará o usuário, segundo critérios de agenciamento, a iniciar em um dos sete pontos de partida dos níveis rasos, que acessarão as perguntas correspondentes.

Conceito de rachadura no prisma

O modelo de diamante como elemento de navegação também carrega a noção de imperfeição. As rachaduras do prisma ocorrerão para dar acesso às informações mais íntimas do comediante, estas que ele não divulgou enquanto vivo.

Para acessar estas informações, deve-se encontrar as passagens, ou links, para elas de forma espontânea na interface, ou seja, links não sinalizados e, a primeira vista, inexistentes.

Mesmo quando isto ocorrer, os resultados serão informações em frases curtas, cuja saída da tela excluirá o usuário do sistema.

O humor matemático como controle

As perguntas, cujas respostas servem como controle de acesso do usuário, serão registradas segundo os apontamentos matemáticos de Kichtafovitch. Como já analisamos, sua fórmula matemática¹⁵ do humor não é boa para prever mas para analisar acontecimentos ligados ao riso.

Ela será usada aqui para orientar as respostas. A fórmula pode funcionar mais em um ambiente limitador como o DVD-Rom em questão, isto porque, ele congela uma série de variantes que tornam esta fórmula precária para uso em um ambiente de interação social. Estamos falando basicamente da condição de ânimo, descrita por ele como elemento de sua fórmula. Sem uma platéia, o navegador individual não tem o apoio de um grupo. Desta forma, facilita-se o uso do fator tempo em se resolver a complexidade de um enigma.

Tendo isto em vista, além de se testar os conhecimentos do usuário, as respostas também se basearão no tempo de resposta, ou seja, quanto mais demorar, os destinos acessados pelo link da resposta certa mudarão com a demora em se responder qualquer questão proposta.

15 $EH=PE*PSR(C/Tp)+BM$ Onde: EH – Efeito do humor; PE – Empatia pessoal; PSR – o prazer obtido em se resolver a charada; C – Complexidade do enigma; Tp – tempo gasto para resolver o enigma; BM – condição de ânimo.

Saída de materiais

Quando consideramos a questão da memória e do arquivamento, consideramos que a segunda mediação transformava qualquer coisa em algo com valor de memória. Além disso, também argumentamos que tecnologias como o vídeo transformou o arquivamento em prática social e individual.

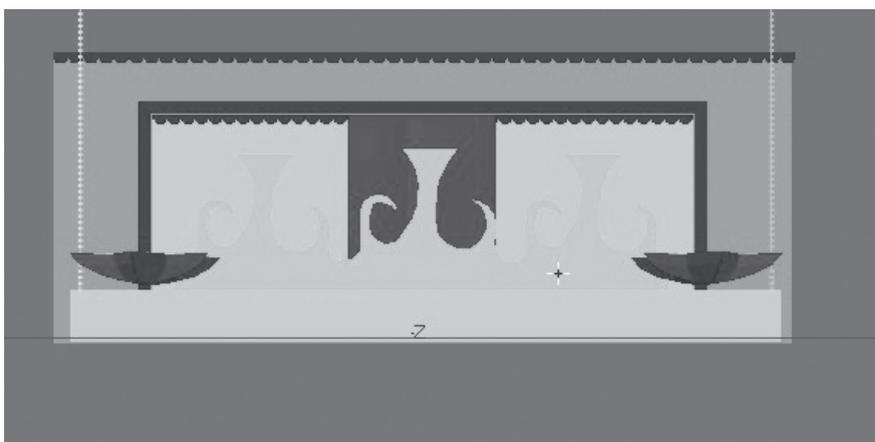
Mais que isso, a disseminação de cópias, como uma segunda mediação por parte do usuário (lembrando que a primeira é referente ao próprio arquivo em que se depositam), pode adquirir outro valor com o tempo, já que a multiplicidade pode gerar situações inesperadas de memória, como os filmes enterrados no Alasca.

Desta forma, as cópias dever ser retiradas de duas formas diferentes do sistema: cópias digitais das fotos originais no formato mais popular de arquivo, o JPG; cópias impressas, já que, como salientado, é um formato ainda privilegiado por quem zela por conservação e memória pessoal.

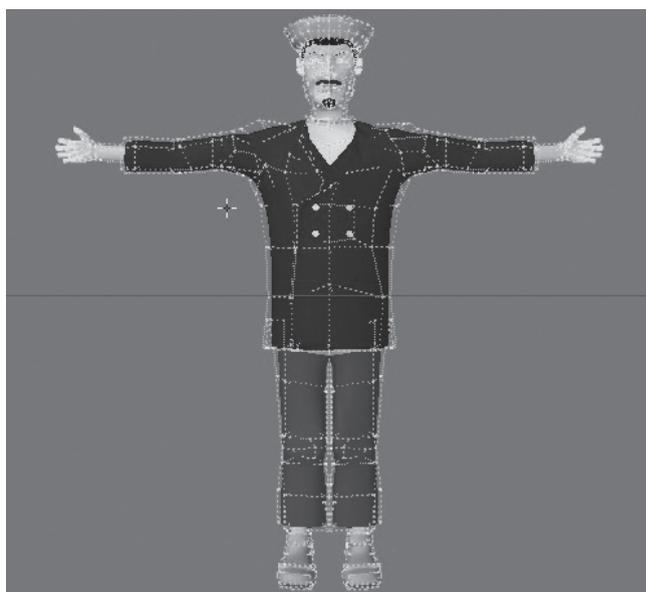
Recompensa: experiência circense

O ambiente circense será reconstruído a partir da curta seqüência encenada no filme *Betão ronca ferro*. Será utilizado o áudio original do filme e serão reconstituídos os movimentos de parte da apresentação encenada no filme.

Dependendo da navegação de cada usuário lhe será dado um lugar para assistir a apresentação que permita melhor ou pior visualização do palco.



A construção, do ambiente do circo e do personagem, foi feitos em 3 dimensões para se recuperar a tatilidade espacial do ambiente circense recriado pelo comediante em seu filme *Betão ronca ferro*, baseado em sua própria experiência na ribalta



Bibliografia Geral

Bibliografia de Mazzaropi

FILHO, Camões. O pensamento vivo de Mazzaropi. *Vale Paraibano*, São José dos Campos, 21/06/81

Mazzaropi no paredão. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 18/07/70

O povo está preparadíssimo. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, São Paulo, 02/07/78

SALEM, Armando. “O Brasil é meu público”. *Revista Veja*, São Paulo, 28/01/70

Bibliografia sobre Mazzaropi

ABRANCHES, Ana e CONSOLINO, Hércio. Mazzaropi morreu há dez anos e foi esquecido. Mas seu Jeca é imortal. *Vale Paraibano*, São José dos Campos, 13/06/91

ABREU, Nuno César. Anotações sobre Mazzaropi. O Jeca que não era Tatu. *Filme Cultura*, São Paulo, ago.-out./82

ALENCAR, Mírian. E nem o céu dá jeito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/09/77

AMARAL, Alcides. Caipira Mazzaropi ainda é um rei de bilheteria. *Diário da Noite*, São Paulo, 29/01/64.

AMARAL, Alcides. Lamparina. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 01-fev-1964

ANDRADE, Valério. Jeca e seu filho preto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02/08/78

ARAÚJO, Astoufo. A banda das velhas virgens. *Revista Isto é*, São Paulo, 22/08/79

ARAÚJO, Inácio. Vingança do caipira Mazzaropi contra a cidade volta na TV Cultura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09/02/92

A herança do Jeca. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11/05/82

Aos 69 anos, morre Mazzaropi, maior sucesso do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo,

19/06/81

AVELAR, José Carlos. O milagre. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 03-ago-1979.

AZEVEDO, Ely. Jeca o descolonizador. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 3-ago-1978, p.2.

AZEVEDO, Luiz Carlos. Mazzaropi: o homem. *Última Hora*, São Paulo, 29/06/73

As descobertas e o sucesso do comediante Mazzaropi. *Diário Popular*, São Paulo, 21/10/80

A saga caipira em filmes de 1959 a 1980. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22/06/95

BARBOSA, Alvim. Mazzaropi no Japão. *Revista Cinelândia*, Rio de Janeiro, 10/63

BARCELOS, Caco. O Jeca contra o tubarão. (Depoimento exclusivo de Mazzaropi). *O Movimento*, Caderno Cinema Brasileiro, São Paulo, 05-abr-1976, p. 15-6. No verso crítica de **TAVARES**, Zulmira R.. De pernas pro ar. p.17.

BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi - O Jeca do Brasil*. Editora Átomo: Campinas, 2001.

BERNARDES, Marcelo. Jeca Tatu volta para divertir as noites de sábado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29/05/93

BERNARDET, Jean-Claude. O Lamparina. *Última Hora*, São Paulo, 1964

_____. Nem pornô, nem policial: Mazzaropi. *Última Hora*, São Paulo, 23/07/78.

BIÁFORA, Rubens. A banda das velhas virgens. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02- set- 1979.

BIÁFORA, Rubens. Jeca contra o capeta. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07-mar-1976.

_____. Jeca e seu filho preto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16/04/78

BOTELHO, Fred. Filme de Mazzaropi é marco da produção paulista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15/03/90

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Casinha cheia de (boa) gente nova. *Última Hora*, São Paulo, 1963

BUCCI, Eugênio. Mazzaropi é o Brasil que o Brasil não reconhece. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21/02/91

BUENO, Eva Paulino. *O artista do povo*. Eduem: Maringá, 1999.

_____. The adventures of Jeca Tatu: Class, Culture and Nation in Mazzaropi's films. *Studies in Latin American Popular Culture*, New York, 2000.

Cofre vazio leva curador a pedir que inventariante se afaste. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06/09/82.

CAMÕES FILHO. O pensamento vivo de Mazzaropi. *Valeparaibano*, São José dos Campos, 21-jun-1981.

Chega a atriz que vai filmar com Mazzaropi, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28-out-1971.

Cinema para Mazzaropi é uma história bem contada e bem feita, tem nada de novo ou velho. Seu grande sonho: uma indústria nacional do filme. (snt), jan-1970

Cinema Indústria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19-out-1971.

CUNHA, Itamar. Mazzaropi prefere os palcos do interior para seus espetáculos. *Diário Popular*, São Paulo, 10/05/79.

DELLA PASCHOA JÚNIOR, Pedro. A imagem do caipira. Filmes sertanejos, música sertaneja, drama no circo e teatro popular. *Revista Filme Cultura* nº40, Embrafilmes, Rio de Janeiro, ago-out-1982, 15 (40): 32-36.

As Descobertas e o sucesso do comediante Mazzaropi. *Diário Popular*, São Paulo, 02-out-1980.

Dia de glória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19-out-1971.

DUARTE, J.B. Dia cheio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27-jan-1965, p.4

_____. "A Casinha Pequeninina". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30/01/63

Em menos de três anos, onze milhões de pessoas viram Mazzaropi no cinema. Conheça os motivos. *Diário Popular*, São Paulo, 04/06/77

Empresa de cinema reclama do sistema. *O estado de S. Paulo*, São Paulo, 25/10/70

Este homem é o cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06/02/70

Especial Mazzaropi. *Revista Ângulo*, Lorena, janeiro/Junho, 2000.

FASSONI, Orlando S. Sai de baixo Mazzaropi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08-jun-1977.

FERREIRA, Edmar. Jeca e seu filho preto. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17/04/78

FERREIRA, Jairo. A alma caipira do cinema que deu certo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13/06/91.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Os disfarces de um caipira. IN: *A imagem de um caipira*. Taubaté: Universidade de Taubaté / São Paulo: SESC, jun-1994. p.37

FILHO, Rubens Ewald. Mazzaropi, fiel a seu público. *O Estado de São Paulo*, São Pau-

lo, 08-set-1979.

FILHO, Rubens Ewald. Mazzaropi, fiel a seu público. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08/09/79.

GOMES, Paulo Emílio Salles. O segredo de um homem que a crítica nunca elogiou. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19-abr-1973.

LARANJEIRA, A. Dinheiro é com esse Jeca. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20/01/69

LEDESMA, Vilmar. Mazzaropi, o Jeca total, em seus melhores momentos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18/04/90.

Jeca contra o capeta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07/03/76

Jeca de Mazzaropi fez sucesso mais de trinta anos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16/05/95

Jeca Tatu. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26/01/60

Jeca Tatu. *Diário da Noite*, São Paulo, 03/02/60

JOHNSON, Randal. Popular cinema in Brazil. *Studies in Latin American Popular Culture*, New York, v. 3, 1984.

LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood caipira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08/06/77

_____. Muita fofoca e pouco filme. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31/05/77

LIMA, Wladimir Tavares. Mazzaropi, rico, famoso, um pouco triste, muito só e definitivo: sai de mim televisão. *Revista Intervalo*, São Paulo, 1969, p.27

LIMA, Wladimir Tavares de. "Sai de mim, televisão!". *Revista Intervalo*, São Paulo, 1969.

LOYOLA, Ignácio. A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso. *Última Hora*, Cine Ronda, 14-fev-1965.

MACIEL FILHO, Luiz. Mazzaropi – “meus filmes são de baixo nível, por quê?”. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 16/10/76.

MARCOS, Plínio. Quem diria, até você Mazzaropi ... *Revista Isto é*, São Paulo, 01-maio-1976, p.208-12.

Mazzaropi: cinema fez dele um milionário. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07/06/68

Mazzaropi - o herói sertanejo nas telas de vídeo. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 26/09/91

Mazzaropi, o morto alegre. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21/02/91

Mazzaropi faz seu 29º filme. *Jornal do Brasil*, São Paulo, 01/05/77

Mazzaropi promove guerra entre terreiros de umbanda. *Vale Paraibano*, São José dos Campos, 01/05/80

- Mazzaropi quer mudar de imagem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02/11/77
- Mazzaropi terá trechos de filmes reconstituídos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29/10/97.
- Mazzaropi** no paredão. Sou gente, não sou fenômeno, e não quero que ninguém me estude. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 18-jul-1970, p. 142-4.
- Mazzaropi** veio ao DF e falou com Passarinho sobre o cinema. (snt), Brasília, out-1971.
- MENDES, Oswaldo. Para onde nos leva o cinema nacional. *Última Hora*, São Paulo, 08/03/78.
- _____. Querem que eu mude. para que ? *Última Hora*, São Paulo, jun-1981.
- Mini notícias. *Folha da Tarde*, São Paulo, 21/02/79.
- Meu** Japão Brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28-jan-1965.
- MOLES, Oswaldo. Festival de cinema é festinha só para grã-finos. *O Tempo*, 17/02/54
- MOTA, Carlos M. Jecão... Um fofoqueiro no céu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05/06/77.
- Novo filme de Mazzaropi. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06/07/73
- O homem que mais ganha dinheiro no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/10/70
- O milagre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03/08/79
- O novo filme de Mazzaropi. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29/07/61
- OLIVEIRA, Luiz Carlos Schroder de. *Mazzaropi: a saudade de um povo*. Londrina:Editora CEDM, 1986
- Ótimo tipo num filme sem unidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26/01/59
- PEREIRA**, Edmar. Jeca e seu filho preto. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 17-abr-1978.
- _____. Jecão... Um fofoqueiro no céu. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06/06/77
- RIBEIRO, José Hamilton. Mazzaropi. *Revista Realidade*, São Paulo, 26/04/69
- RIBEIRO, Ana Lúcia. Jeca está vivo no Vale do Paraíba. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23/06/92.
- RIZZO**, Sérgio. O artista e o empresário. IN: *A imagem de um caipira*. Taubaté: Universidade de Taubaté / São Paulo: SESC, jun-1994. p.39.
- RODRIGUES**, Carlos R. & **SOUZA**, Olga Rodrigues Nunes de. Mazzaropi: a releitura de um sonho vivenciado. IN: *Uma história do cinema brasileiro*. São Paulo: SESC Pompeia, jul-1995. p.27-30.
- RODRIGUES**, Carlos R. & **SOUZA**, Olga Rodrigues Nunes de. Mazzaropi por ele mesmo. IN: *A imagem de um caipira*. Taubaté: Universidade de Taubaté / São Paulo: SESC, jun-1994. p.9-26.

- SALÉM**, Armando. O Brasil é meu público. *Revista Veja*, São Paulo, 28-jan-1970, p.3-6.
- SATURNINO, Pedro. Murmúrios e comentários. *A Voz do Vale do Paraíba*, Taubaté, 12/02/65 s.n. *O Município*, São João da Boa Vista, 07/07/43.
- SILVEIRA**, Miroel. Jeca Mazzaropi, uma síntese de culturas. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 19-jun-1981, p.30.
- STERNHEIM, Alfredo. Estatísticas e conclusões do anuário da Embrafilme.
- TAMBELLINI, Flávio R. Candinho. *Diário da Noite*, São Paulo, 27/01/54
- _____. Conversando com a platéia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/08/78
- TAVARES, Zumira R. De pernas pro ar. *Movimento*, 05/04/76.
- TOSTA**, Wilson. Mazzaropi e o cinema caipira. *Revista Rio Festival*, Rio de Janeiro, 23-nov-1984, p. 12.
- Valeparaibano**, São José dos Campos, 1980, p. 1.
- Voz** do Vale do Paraíba, Taubaté, 07-set-1978.
- VITTA, Oswaldo. Um caipira que chegou a todos os cantos do Brasil com produção de 32 filmes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15/06/95
- WOLF**, José. Mazzaropi: caipira sabe votá sim ! O povo está preparadíssimo. *Folha de São Paulo*, Caderno Folhetim n.º 76, São Paulo, 02-jul-1978

Bibliografia sobre Cinema

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1992.
- AMONT, Jacques; e outros. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- AVELAR, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- BARBOSA, Marialva Carlos. *Percursos do olhar*. EdUFF: Niterói, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Polis, 1974.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas de uma história*. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 1979.

- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: ed. Annablume, 1995.
- CHION, MICHEL. *O roteiro de cinema*. São paulo: Martins , 1996.
- DELEUZE, Guilles. *A imagem movimento*. Assírio & Alvin: Lisboa, 2004.
- _____. *A imagem tempo*. Brasiliense: São Paulo, 1990.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- EISENSTEIN, S.M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- HOWARD, David; Mabley, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São paulo: Editora Globo, 1996.
- JESUS, Maria Angela de. Ruth de Souza - Estrela negra. São Paulo: Imprensa oficial, 2004
- JOHNSON, Randal, Stam, Robert. *Brazilian Cinema*. Columbia University Press: New York, 1995.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema - Macunaíma: no modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- MARTIN, Marcel. *Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- METZ, Christian; GUATARI, Felix e outros. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- NANIERI, Flávio César Trindade. *Cinema e Literatura: narrativas diferenciadas*. Porto Alegre: UFRGS, 1985.
- PEREIRA JR., Araken Campos. *Cinema brasileiro 1908 - 1978*. Santos: Casa de Cinema de Santos, 1979.
- RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais - anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: PUC,

1993.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira,

1963.

SEGER, Linda. *El arte de la adaptación*. Madrid: Ediciones Rialp, 1993.

_____. *Creating unforgettable characters*. New York: Henry Hold books, 1990.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

STAM, Robert. *Espectáculo interrompido*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; e outros. *New Vocabularies in films semiotics*. New York: Routledge, 1994.

STAM, Robert. *Tropical multiculturalism*. Los Angeles: Duke University Press, 1998.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. São Paulo: Papyrus Editora,

1994

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. *O discurso cinematográfico*. Petrópolis: Paz e Terra, 1980.

_____. *Sertão mar - Glauber Rocha e a estética do fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Bibliografia sobre Literatura

ALVES, Maria Marcelita Pereira. *Do épico ao dramático*. São Paulo: 1992.

BALOGHI, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções, Transposições*. São Paulo: ed. Annablume, 1996

BARTHES, Roland. *Literatura e Semiótica*. Petrópolis: ed. Vozes 1972.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1992.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. *Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: ED. 34, 12001.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

GOLOBOVANTE, Maria da Conceição. *Literatura e publicidade: a confluência possível*. São Paulo, 1998. (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria paródica*. Lisboa: Edições 70, 1985.

- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- KOTHE, Flávio R.. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- LUKACS, Gyorgy. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MEIRA, Cécil. *Introdução ao estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Forense, 1974.
- MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- ORTIZ Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RIBEIRO, Darci. *Os brasileiros: teoria do Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1980.
- RICHARDS, Ivor Armstrong. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre: Globo, 1967.
- SEGOLIN, FERNANDO. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Universidade São Marcos, 1999.
- PROPP, WLADIMIR. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Ática, 1996.
- WELLEK, Rene. *História da Crítica Moderna*. São Paulo: Herder, 1967.

Bibliografia sobre Teatro

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- _____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004
- GUZIK, Alberto. *TBC 1948-1964*. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1980.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1990.
- MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. *Sober o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1992.
- PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. *Corpo do ator - Metamorfoses, Simulacros*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zaar, 1995.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Bibliografia sobre multimídia, Hiperídia etc.

- AARSETH, Espen J. Cibertext. Baltimore: John Hopkins Press, 1997
- AIDAR PRADO, José Luiz (org). *Crítica das práticas midiáticas*. Hacker Editores: São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Editora Nova Fronteira: Rio e Janeiro, 1992.
- BENADIKT, Michael. Cyberspace. Massachussets: MIT Press, 1992
- BORGHOFF, Uwe M.; RÖDIG, Peter, e outros. *Long-term Preservation of Digital Documents*. Springer: Berkley, 1998.
- BURNETT, Ron. *How ImagesThink*. MIT Press: Cambridge, 2005
- DARLEY, Andrew. *Visual Digital Culture*. Roulledge: Londrês, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Graal: São Paulo, 2006.
- _____. *Foucault*. Brasiliense: São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – vol. 1*. Editora 34: São Paulo, 2006.
- _____. *Mil Platôs – vol. 2*. Editora 34: São Paulo, 2006.
- DIJCK, José van. *Mediated memories in the Digital Age*. Sanford University Press: Stanford, 2007.
- DIXON, Steve. *Digital Performance*. MIT Press: Cambridge, 2007.
- GLADNEY, Henry M.. *Preserving Digital Information*. Springer: New York, 2007.
- GRAU, Oliver. *Arte visual: da ilusão ~a imersão*. São Paulo: SENAC-Unesp, 2005.
- _____. *Virtual art: from illusion to immersion*. MIT Press: Cambridge, 2003.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose- um novo paradigma estético*. Editora 34: São Paulo, 2006.
- HANSEN, Mark B. N.. *New Philosophy for New Media*. MIT Press: Cambridge, 2006.
- HANSON, Manson. *The end of celluloid*. RotoVision: Route Swisse, 2004.
- HARRIGAN, Pat, WARDRIP-FRUIIN, Noah (editores). *First Person*. MIT Press: Cambridge, 2004.
- _____. *Second Person*. MIT Press: Cambridge, 2007.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da interface*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1997.
- LAUREL, Brenda. *Computer as theatre*. Adson - Wesley, 1993
- LANDOW, George P.. *Hipertexto*. Paidós: Barcelona, 1995.
- _____. *Teoria Del hipertexto*. Paidós: Barcelona, 1997.

- LEÃO, Lucia (org.). *O chip e o caleidoscópio*. Editora Senac: São Paulo, 2003.
- _____. *O labirinto da hipermídia*. Editora Iluminuras: São Paulo, 2005.
- MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós: Buenos Aires, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*. Paulus: São Paulo, 2007.
- MONTFORT, Nick; WARDRIP-FRUIIN, Noah. *The new media reader*. MIT Press: Cambridge, 2003.
- MURRAY, Janet H.. *Hamlet no Holodeck*. Editora Unesp: São Paulo, 2003.
- PACKER, Randal; JORDAN, Ken. *Multimedia – from Wagner to Virtual Reality*. Norton: New York, 2002.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Papirus: Campinas, 2000.
- REIESER, Martin, ZAPP, Andréa (editoras). *New Screen Media*. BFI Publishing: Londres, 2004.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano*. Paulus: São Paulo, 2004.
- _____. *Cultura das mídias*. Experimento: São Paulo, 2003.
- _____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. Paulus: São Paulo, 2007.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento*. Iluminuras: São Paulo, 2005.
- _____. *Navegar no ciberespaço*. Paulus: São Paulo, 2004.
- _____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. Paulus: São Paulo, 2007.
- SCHETTINO, Paulo B. C.. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. Ateliê Editorial: Cotia, 2007.
- SCHWARZ, Hans-Peter. *Media Art History*. New York, Prestel 1997
- SHAW, Jeffrey, WEIBEL, Peter (editores). *Future Cinema – the cinematic Imaginary after film*. MIT Press: Cambridge, 2003.
- SUCHMAN, Lucy A.. *Human-machine Reconfiguration*. Cambridge University Press: New York, 2007.
- VIRILIO, Paul. *A bomba da informática*. Estação Liberdade: São Paulo, 1999.

Bibliografia sobre Humor, Memória e Performance

ALBERTI. *O riso e o risível*. Rio de Janeiro: Zaar, 1998.

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Martins Fontes: São Paulo, 2006.
- _____. *Memória e Vida*. Martins Fontes: São Paulo, 2006.
- _____. *O Riso*. Martins Fontes: São Paulo, 2007.
- BORGHOFF, Uwe M.; RÖDIG, Peter e outros. Long term preservaion of digital documents. Berlin: Springer, 2003
- BLUMM, Phipipp. *Ter e manter*. Record: São Paulo, 2003.
- CHAPMAN, Antony J. e FOOT, Hugh C. Humor and Laughter. New Jersey: Transaction Publishers, 1995.
- Cinematoteca Imaginária*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1986.
- DENNISON, Steaphanie, SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brasil*. Manchetes University Press: New York, 2004.
- DIJCK, José van. *Mediated meries in the digital age*. Stanford: Stanford University Press, 2007
- DIXON, Steve. Digital performance. Massachussets: MIT Press, 2007
- FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da memória. São Paulo: Ateliê editorial, 2004
- _____. O livro de São Cipriano. São Paulo: Perspectiva, 2001
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2007.
- FISHER, Seymor; FISHER, Rhoda L.. *Pretend the World is Funny and Forever*. LEA Publisher: New Jersey, 1981.
- GEHRING, Wes D. Personality comedians as genre. Londres: Greenwood press, 1997
- GERBAUER, Günter, WULF, Christoph. *Mimese na cultura*. Annablume: São Paulo, 2004.
- GLADNEY, Henry. Preserving digital information. Berlin: Springer, 2007
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Perspectiva: São Paulo, 2007.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. São Paulo: Martinz Fontes, 2003.
- GRAINGE, Paul. *Memory and Popular Film*. Manchester University Press: Manchester, 2003.
- HELITZER, Melvin. Comedy. Ohio: Lawhead Press, 1984
- HENGEN, Shannon (edit.) Performing gender and comedy. Ontario: Gordon and Breach Publishers, 1998
- KRICHTAFOVITCH, Igor. Humor Theory. Denver: Outskirts Press 2006.
- LOTMAN, Iuri. *Lasemiosphera I*. Madrid: Ediciones Catedra, 1996

- _____. *Lasemiosphera II*. Madrid: Ediciones Catedra, 1996
- LYRA, Bernardette; SANTANA, Gelson. *Corpo & Media*. A&CEditora: São Paulo, 2003.
- MAST, Gerald. *The comic mind*. Londres: New English Library, 1973
- MCGREEVEY, Tom, YECK, Joanne L.. *Our movie heritage*. Rutgers University Press: New Jersey, 1997.
- MACCABE, Colin. *The eloquence of the vulgar*. BFI Publishing: Londres, 1999.
- MACHADO, Irene (org). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2007
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo*. Edições Loyola: São Paulo, 2004.
- MEIRELES, Willian Reis. *Paródia e Chanchada*, Londrina: Eduel, 2005
- MILANESI, Luiz. *Ordenar para desordenar*. Brasiliense: São Paulo, 1989.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Editora Unesp: São Paulo, 2003.
- NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *A memória na mídia*. Anablume: São Paulo, 2001.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Editora Ática: São Paulo, 1992.
- RODMAN, Selden. *Genius in the Backlands – Popular artists of Brazil*. Devin-Adair: Old Greenwich, 1977.
- SALIBA, Elias Thomé. *Razes do riso*. Cia das Letras: São Paulo, 2002.
- SANDERS, Barry. *Sudden Glory*. Boston: Beacon Press, 1995.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva e Teoria Social*. Annablume: São Paulo, 2003.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- USAI, Paolo Cherchi. *The death of Cinema*. BFI Publishing: Londres, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê editorial, 2005
- _____. *Performance, recepção, leitura*. Cosacnaify: São Paulo, 2007.

Bibliografia geral

- ARISTÓTELES; HORÁCIO E LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- _____. *Cultura popular na Idade média*. Brasília: UNB, 2008
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Perspectiva: São Paulo, 2006.
- BEINJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Brasiliense: São Paulo,

1996.

_____. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Brasiliense: São Paulo, 1996.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o milênio*. CIA da Letras: São Paulo, 2001.

CORVIN, Michel. *Dictionarie Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1995.

Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: SENAC, 2000.

FISKE, John. *Reading the popular*. New York: Routledge, 1997.

HEGEL. *Estética: o belo artístico ou idela*. in *Os Pensadores*, São Paulo: Nova Cultural, 1999.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e poética*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MIRANDA, LUIZ F. A.. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: ART Editora, 1990.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira – da roça ao rodeio*. Editora 34: São Paulo, 1999.

SANTAELLA, Lúcia; Nöth, Winfried. *Semiótica - bibliografia comentada*. São Paulo: Experimento, 1999.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação*. Bossa Nova Editora: São Paulo, 2007.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da montagem*.

VALENTE, NELSON; BROSSO, RUBENS. *Elementos de Semiótica*. Rio de Janeiro: Panorama, 1999.

VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Rio de Janeiro: L&PM, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular – temas e questões*. Editora 34: São Paulo, 2001.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. Editora Unesp: São Paulo, 2000.

Lista de filmes

A BANDA das velhas virgens (filme-vídeo). Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner. São Paulo: Cinemagia, 1979. 101 min., color., som., DVD.

BETÃO ronca ferro (filme-vídeo). Direção: Geraldo Afonso Miranda, Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi. São Paulo: Cinemagia, 1970. 103 min., color., som., DVD.

UM CAIPIRA em Bariloche (filme-vídeo). Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner. São Paulo: Cinemagia, 1972. 100 min., color., som., DVD.

CANDINHO (filme-vídeo). Direção: Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Cinemagia, 1954.

100 min., PB., som., DVD.

A CARROCINHA (filme-vídeo). Direção: Agostinho Martins Pereira. São Paulo: Cinemagia, 1955. 100 min., PB., som., DVD.

CASINHA pequenina (filme-vídeo). Direção: Glauco Mirko Laurelli. São Paulo: Cinemagia, 1963. 93 min., color., som., DVD.

CHICO fumaça (filme-vídeo). Direção: Vítor Lima. São Paulo: Cinemagia, 1985. 101 min., PB., som., DVD.

CHOFER de praça (filme-vídeo). Direção: Miltom Amaral. São Paulo: Cinemagia, 1958. 87 min., PB., som., DVD.

O CORINTIANO (filme-vídeo). Direção: Miltom Amaral. São Paulo: Cinemagia, 1966. 95 min., PB., som., DVD.

O FUZILEIRO do amor (filme-vídeo). Direção: Eurides Ramos. Rio de Janeiro: Cinemagia, 1956., 90 min., PB., som., DVD.

O GATO de madame (filme-vídeo). Direção: Agostinho Pereira. São Paulo: Cinemagia, 1956. 86 min., PB., som., DVD.

O GRANDE xerife (filme-vídeo). Direção: Pio Zamuner. São Paulo: Cinemagia, 1971. 94 min., color., som., DVD.

JECA contra o capeta (filme-vídeo). Direção: Pio Zamuner. São Paulo: Cinemagia, 1976. 95 min., color., som., DVD.

JECA e a égua milagrosa (filme-vídeo). Direção: Pio Zamuner. São Paulo: Cinemagia, 1980. 105 min., color., som., DVD.

JECA e a freira (filme-vídeo). Direção: Amácio Mazzaropi. São Paulo: Cinemagia, 1968. 100 min., color., som., DVD.

JECA e seu filho preto (filme-vídeo). Direção: Pio Zamuner, Benício Facio. São Paulo: Cinemagia, 1958. 100 min., color., som., DVD.

JECA macumbeiro (filme-vídeo). Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi. São Paulo: Cinemagia, 1978. 87 min., color., som., DVD.

JECA tatu (filme-vídeo). Direção: Miltom Amaral. São Paulo: Cinemagia, 1959. 92 min., PB., som., DVD.

JECÃO...um fofoqueiro no céu (filme-vídeo). Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi. São

Paulo: Cinemagia, 1958. 91 min., color., som., DVD.

LAMPARINA (filme-vídeo). Direção: Glauco Mirko Laurelli. São Paulo: Cinemagia, 1963. 83 min., PB., som., DVD.

MEU Japão brasileiro (filme-vídeo). Direção: Glauco Mirko Laurelli. São Paulo: Cinemagia, 1964. 100 min., color., som., DVD.

NADANDO em dinheiro (filme-vídeo). Direção: Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Cinemagia, 1952. 95 min., PB., som., DVD.

NO PARAÍSO das solteironas (filme-vídeo). Direção: Amácio Mazzaropi. São Paulo: Cinemagia, 1969. 95 min., PB., som., DVD.

O NOIVO da girafa (filme-vídeo). Direção: Vítor Lima. São Paulo: Cinemagia, 1957. 85 min., PB., som., DVD.

UMA PISTOLA para Djeca (filme-vídeo). Direção: Ary Fernandez. São Paulo: Cinemagia, 1970. 103 min., color., som., DVD.

PORTUGAL... minha saudade (filme-vídeo). Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi. São Paulo: Cinemagia, 1973. 101 min., color., som., DVD.

O PURITANO na rua Augusta (filme-vídeo). Direção: Amácio Mazzaropi. São Paulo: Cinemagia, 1965. 94 min., color., som., DVD.

SAI da frente (filme-vídeo). Direção: Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Cinemagia, 1952. 80 min., PB., som., DVD.

TRISTEZA do Jeca (filme-vídeo). Direção: Amácio Mazzaropi. São Paulo: Cinemagia, 1961. 95 min., PB., som., DVD.

O VENDEDOR de lingüiças (filme-vídeo). Direção: Glauco Mirko Lauretti. São Paulo: Cinemagia, 1962. 90 min., PB., som., DVD.

ZÉ do periquito (filme-vídeo). Direção: Amácio Mazzaropi e Osmar Porto. São Paulo: Cinemagia, 1967. 98 min., PB., som., DVD.

Creditação compromissada de fotos

As fotografias a seguir são de propriedade do CDPH da Unitaú, cuja reprodução para fins de pesquisa desta tese foram obtidas com a condição de se atribuir crédito. Na impossibilidade de se fazer isto dentro do próprio protótipo, segue a relação das foto por filme.

Extra-oficialmente, tais digitalizações foram doadas para o próprio CDPH, que, inclusive, disponibilizou a primeira leva em seu site.



Universidade de Taubaté
Autarquia Municipal de Regime Especial
Reconhecida pelo Dec. Fed. Nº 78.924/76
Recredenciada pela Portaria CEE/GP nº 30/03
CNPJ 45.176.153/0001-22

PREX - Pró-reitoria de Extensão e Relações Comunitárias
Avenida 9 de Julho, 199 Centro Taubaté-SP 12020-200
tel.: (12)3625.4227 fax: (12)3625.4176 prex@unitau.br
CDPH/CME - Centro de Documentação e Pesquisa
Histórica e Centro de Memória da Educação
Rua Barão da Pedra Negra, 559 - 12020-000
tel.: (12)3632.5186

TERMO DE COMPROMISSO DE EMPRÉSTIMO E UTILIZAÇÃO DE MATERIAL HISTÓRICO

Pelo presente Termo de Compromisso,

ANDRÉ NOBREGA DIAS FERREIRA, brasileiro
(a), portador do RG nº 24288035-6, CPF
nº 197618048-00, residente e domiciliado à
RUA SOBRAL JÚNIOR, 499,
na cidade de SÃO PAULO, Estado de SÃO PAULO,

declara para fins e efeitos legais, que nesta data procedeu o empréstimo do material histórico abaixo relacionado, de exclusiva propriedade do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade de Taubaté (CDPH-UNITAU):

- 1- ALBUNS DE FOTOS DE CENA DOS FILMS DE MAZANOFF
- 2- _____
- 3- _____
- 4- _____
- 5- _____

assumindo o compromisso intransferível de divulgar, de forma clara e objetiva, o crédito relativo a utilização. Para que produza os seus jurídicos e legais efeitos, assina a presente, em duas vias de igual teor, juntamente com a coordenação do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade de Taubaté.

Taubaté, 29 de JULHO de 2008

Coordenação do CDPH-UNITAU

Cessionário

Chofer de praça



Jeca Tatu





Tristeza do Jeca





Casinha Pequenininha



Meu Japão brasileiro



O puritano da rua Augusta







O corintiano

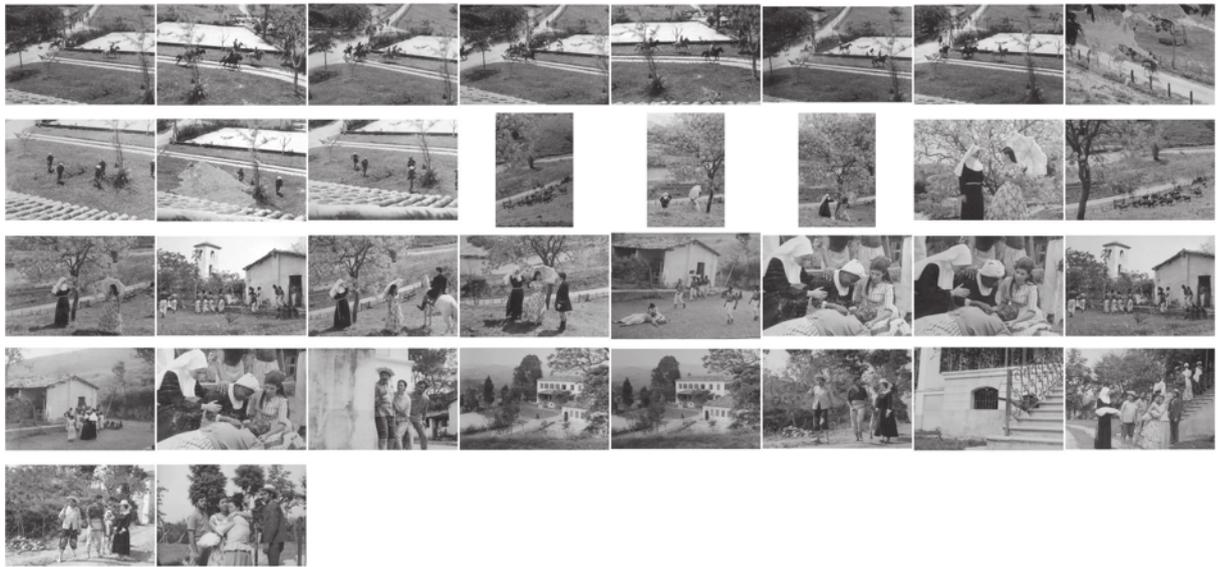




O Jeca e a freira







No paraíso das solteironas





Uma pistola para Djeca







Betão ronca ferro







O grande xerife







Portugal... Minha saudade





Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)