
**A Performance Cômica em Mazzaropi:
aspectos da realidade brasileira pelas lentes do humor no cinema¹**

Juliana Junqueira²

Lara Lima Satler³

Universidade Federal de Goiás

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de refletir sobre a performance cômica desenvolvida pelo cineasta Amácio Mazzaropi e investigar a potencialidade do cômico em representar e criticar realidades sociais. Para isso, propomos a investigação do cinema dentro do campo de estudos de performances culturais e trazemos um breve referencial teórico sobre comicidade com base nos trabalhos de Propp e Saliba. A partir de então, desenvolvemos uma análise fílmica, sob a ótica de Vanoye e Golliot-Lété, de sequências do filme “Jeca e a Égua Milagrosa” de 1980. Consideramos que a utilização de elementos cômicos pode revelar aspectos sociais e culturais da sociedade brasileira.

Palavras chave

Cinema; Cômico; Mazzaropi; Performance.

Introdução

Nascido em 9 de abril de 1912 na cidade de São Paulo, com falecimento em 13 de junho de 1981 no mesmo local, Amácio Mazzaropi foi um dos principais nomes do cinema brasileiro apesar de muitas vezes ignorado pela crítica especializada. Filho de imigrantes italianos e portugueses que fixaram residência em Taubaté, interior de São Paulo, se destacou na infância por seus talentos artísticos.

A trajetória profissional do cineasta começou no teatro, mas em 1952 ele faz a sua entrada no mundo do cinema ao receber da produtora Vera Cruz o convite para protagonizar “Sai da Frente” (ALMEIDA, 1952). Com 40 anos de idade e experiente em representar a figura caipira, Mazzaropi desenvolve uma atuação de verve cômica e simples, longe do padrão americanizado perseguido na época. Essa dinâmica viria a se repetir pelo resto de sua carreira, em seus 32 filmes. Artista e também empreendedor, Mazzaropi funda, em 1958, sua própria companhia de cinema, a PAM (Produções Amácio Mazzaropi) e passa não só a produzir, mas distribuir os filmes em todo o Brasil. O

¹ Trabalho apresentado no GP CINEMA, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás, e-mail: julianajunqueirago@gmail.com

³ Professora-pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGPC) e Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom), Universidade Federal de Goiás. E-mail: satlerlara@gmail.com

primeiro filme da nova produtora é “Chofer de Praça” (AMARAL,1958). Em 1975, a produtora inaugura seu próprio estúdio em Taubaté, São Paulo, que ocupa uma área de 160 mil m², com 20 apartamentos luxuosos, restaurantes, estúdio de 1.000 m², piscina, lago, alojamentos para equipe técnica e artistas, reserva técnica, oficina de cenários, carpintaria e outras instalações.

Entre destaques da sua carreira cinematográfica podemos citar o filme “Tristeza do Jeca” (MAZZAROPI, 1961). Considerado como o mais premiado da carreira do autor⁴, o filme foi lançado em 1961 e é sua primeira obra colorida, com revelação e trucagem feitas na cidade do México. Pela primeira vez, um filme de sua autoria era exibido na TV, no Festival de Cinema Brasileiro da TV Excelsior⁵.

Outro filme que merece destaque é "O Jeca e a Freira" (MAZZAROPI, 1967) que foi elogiado pelo então presidente da Academia Brasileira de Letras, Austragésilo de Athayde. Athayde envia à Mazzaropi um bilhete com a mensagem “Mazzaropi alcançou, no cinema, o mais alto nível de sua arte. É hoje, sem nenhum favor, um artista de categoria mundial”⁶. Em 1969, o cineasta lança "Uma pistola para Djeca" (FERNANDES,1969) que se torna um dos grandes sucessos de bilheteria do país e garante com que Mazzaropi receba do Instituto Nacional de Cinema (INC), o prêmio de Cr\$ 186.168,43 – correspondente a 5% da renda do filme. Mazzaropi assumidamente roteirizou, dirigiu e atuou nos seus filmes com o intuito de divertir o público, mas é possível que neles tenha incluído críticas à valores e crenças da época?

Mazzaropi morre em 1981 com 33 filmes no currículo, sendo que o último “Maria tomba Homem” não foi finalizado. O polêmico produtor, ator e diretor levou ao cinema cerca de 200 milhões de espectadores nos 32 longas-metragens que protagonizou e

⁴ O filme ganhou os prêmios: Prêmio Saci em 1961 de Melhor Ator Secundário para Genésio Arruda, Prêmio Governador do Estado de São Paulo em 1961 de Melhor Roteiro para Milton Amaral, Melhor Fotografia para Rodolfo Iesey, Melhor Composição para Hector Lagna-Fietta e Melhor Som para Constantino Varnowck. Levou ainda o Prêmio Cidade de São Paulo, 1961 do Júri Municipal de Cinema de Melhor Ator Secundário para Genésio Arruda e Melhor Composição Hector Lagna-Fietta.

⁵ A TV Excelsior foi uma rede de televisão aberta brasileira sediada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, sendo elas, matriz e filial, respectivamente. Pertencia ao empresário Mário Wallace Simonsen, que também era sócio da extinta companhia aérea Panair do Brasil. Foi inaugurada no dia 9 de julho de 1960 na capital paulista, e no dia 1 de setembro de 1963 na capital fluminense. Devido a vários problemas financeiros, além de relações conturbadas com o governo militar, foi tirada do ar no dia 30 de setembro de 1970.

⁶ Quadro a Quadro. Museu Mazzaropi. Disponível em: < <https://museumazzaropi.org.br/mazzaropi-quadro-a-quadro/>>. Acesso em 25.jun.2019

acumulou uma fortuna estimada em 30 milhões de dólares. Números impressionantes considerando a indústria cinematográfica brasileira do século XX.

Neste artigo, pretendemos iniciar uma reflexão sobre a performance cômica desenvolvida por Amácio Mazzaropi. Considerando que o cinema pode ser estudado e compreendido enquanto uma performance cultural, apresentamos brevemente conceitos deste campo de estudos e refletimos sobre a comicidade. A partir de então, desenvolvemos uma análise fílmica, com base na teoria de Vanoye e Golliot-Lété (1994), de sequências do filme “Jeca e a Égua Milagrosa”.

Performances Culturais e Cinema

Para compreendermos e analisarmos a performance cômica nos filmes produzidos por Mazzaropi, é importante abordar dois conceitos fundamentais para este trabalho: performance e comicidade. A palavra performance possui dezenas de significados podendo ser utilizada para explicar o desempenho de um atleta ou artista, uma apresentação cultural, um espetáculo teatral ou até mesmo um campo de estudos o qual fundamenta essa reflexão.

Em 1955, o antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994) utilizou a designação Performances Culturais pela primeira vez para tentar explicar a potencialidade do termo. Para Singer (1959), performance não é apenas uma manifestação cultural ou artística determinada, mas o estudo, a observação e a percepção de tudo o que se relaciona a ela. Por isso, o vocábulo não pode ser compreendido apenas como o estudo de uma determinada performance ou como uma forma específica de estudo de um fenômeno, ou mesmo como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber (CAMARGO, 2013).

Essa nova visão de pesquisa, centrada na interdisciplinaridade e na transdisciplinaridade, influenciou os estudos de diversos teóricos como Erving Goffman (1959), Richard Schechner (1973) e Victor Turner (1987) que passaram a advogar em favor da convergência entre diferentes áreas de pesquisa. Turner (1987) e Schechner (1973) defendem, por exemplo, que o trânsito entre a teoria do teatro e as ciências sociais proporciona a compreensão das relações sociais para além dos aspectos exclusivamente teatrais. Os diversos encontros entre os investigadores interessados nesta nova forma de

enxergar os objetos de pesquisa impulsionaram o surgimento de um novo campo de estudo batizado por Schechner (1973) de Teoria da Performance.

Assim, as Performances Culturais propõem uma visão ampla sobre determinado acontecimento, fato histórico ou manifestação cultural. Este campo de estudos propõe a intersecção entre os diversos campos do conhecimento e sugere a investigação de objetos de pesquisa muitas vezes menosprezados como manifestações da cultura popular, por exemplo, danças, rituais, culinária, modos de vida, entre outros aspectos.

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

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

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

Em seu artigo "O que é performance" (SCHECHNER, 2006), o pesquisador cita o exemplo de um vídeo caseiro feito pelos pais de uma bebê enquanto ela come. Essa bebê cresce, torna-se mãe e exhibe o vídeo do qual foi protagonista para sua ou seu filho. Para Schechner (2006), essa exibição pode ser considerada uma performance:

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

Schechner (2006) já despertava para o fato de que representações mediadas por equipamentos eletrônicos também podem ser estudados enquanto performances. Alguns autores como a alemã Erika Fisher Lichte (2005) não consideram gravações de espetáculos em filme, pela televisão ou em vídeo como performances, uma vez que não se verifica a co-presença física de atores e espectadores no mesmo lugar e ao mesmo tempo. Contudo, argumenta-se que as representações que ocorrem no cinema, telejornais, programas de televisão, programas de rádio, livros e até mesmo quadrinhos podem ser consideradas dentro do conceito aqui discutido. As manifestações artísticas transmitidas por meio dos *media* são repletas de performatividade⁷ e podem constituir novas realidades sociais, despertar sentimentos nos espectadores e inclusive influenciar a ação destes.

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

Segundo análise de Langdon ("Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs"), **as performances distinguem-se do rito pelo seu caráter estético e seu apelo à experiência.** Além desses elementos próprios à performance, outros parecem ficar evidentes no cinema: **a exibição do comportamento dos atores frente aos outros, a competência destes, a avaliação que a situação demanda por parte dos participantes - o público - , os gestos especiais, as expressões utilizadas pelos atores etc.** Tudo isso, submetido à linguagem cinematográfica, confere a uma “simples” sessão de cinema experiências de fruição estética e de performances, na medida em que convida o outro a viver, a *experimentar* aquele momento em cena. (LAGE, ABDALA, 2013, p.2 - grifo nosso)

Surpreendentemente, a própria Erika Fischer-Lichte abre a possibilidade de que outras manifestações artísticas sejam consideradas como performances ao afirmar que "O

⁷ Erika Fisher-Lichte (2005) explica performativo como ações que auxiliam na construção de identidades, constituem uma nova realidade social e que causam impacto naqueles que participam dos atos performáticos, seja como observadores ou fazedores. Não é necessário que alguém assista ao ato para que ocorra o performativo. Ela explica da seguinte forma: “Quando estou lendo um livro e certas emoções surgem, há um impacto em mim e ninguém percebe – isso é performativo, mas não “é teatral” (FISHER-LICHTE, 2005, p.132). A performance difere-se do performativo porque a primeira exige a presença de espectadores e o segundo não.

potencial inovador, que o conceito da performance implica, tem ainda de ser descoberto e explorado pelos estudos culturais e pelos estudos artísticos (2005, p.80)”, portanto não podemos ignorar manifestações artísticas apenas pelo fato de que estas não possuem a presença física de um ou outro elemento.

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

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

O cinema se enquadra nos elementos essenciais de performance trabalhados acima. Primeiro porque, conforme advoga Schechner, performance é ação e o cinema pode ser compreendido por um conjunto de ações caracterizado pela experiência estética e poética. Para Ismail Xavier (2008)⁸, além de técnica e estética, cinema é movimento, não como evidência de imagens moventes na tela ou como som que é sempre um dinamismo, mas como um princípio ontológico que permite afirmar que o cinema é forma do tempo. Também podemos visualizar os elementos da performance trazidos por Bauman e Langdon na arte cinematográfica. Podemos verificar o *display*, já que atores e atrizes

⁸ Xavier, Ismail. Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar. Entrevista a Revista Educação e Realidade. Revista Educação e Realidade. p.13-20, jan/jun 2008.

performam para o público; a responsabilidade da competência, já que é preciso treinamento e preparação para interpretar os papéis; a avaliação do público, mesmo que não haja a interação entre atores e público no momento da exibição de um filme, é possível avaliá-lo após o término.

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

E por último, temos o *keying*, que representa ações ou símbolos que indicam o início de uma performance. No cinema, tanto nas salas específicas para tal fim ou mesmo em casa, podemos observar várias manifestações de *keying*, como por exemplo, quando terminam os trailers que antecedem os filmes, há alguns segundos de tela preta e extremo silêncio. Isso significa que a performance vai começar. O próprio Amácio Mazzaropi, em entrevista ao Jornal Correio Paulistano em 1952, exalta as potencialidades do cinema, o classificando como uma experiência:

Toda experiência é proveitosa e, em arte, é uma fonte de inspiração. Minha experiência cinematográfica foi, portanto, uma esplêndida coisa que me aconteceu. Creio que o cinema oferece perspectivas ilimitadas e, por isso mesmo, dignas de serem tentadas. (MAZZAROPI, 1952, s/p).⁹

Assim, podemos considerar os filmes produzidos por Mazzaropi como performances e que podem ser analisados dentro do campo de performances culturais já que são manifestações cinematográficas que podem afetar o público, são marcadas pela teatralidade dos atores, pela necessidade do público, transmitem mensagens e sentimentos, representam identidades e culturas e provocam relações e interações.

De onde vem o riso: breves reflexões sobre comicidade

O humor foi, e é, frequentemente utilizado como forma de representação da história brasileira. Investigando as produções humorísticas no Brasil, podemos observar

⁹ MAZZAROPI, Amácio (Entrevista). Jornal Correio Paulistano, 1952. Disponível em: <https://museumazzaropi.org.br/sucesso-e-critica/entre-a-comedia-e-o-drama-o-publico-prefere-a-primeira-porque-para-chorar-ja-basta-a-vida/> Acesso em 25.jun.2019

que, nos primeiro e segundo reinados (1822-1889), charges e caricaturas eram publicadas nos periódicos da época para criticar a presença dos imperadores portugueses em território tupiniquim e as condições econômicas e sociais do país. Mesmo depois da proclamação da República, os humoristas, por meio das manifestações cômicas que circulavam pelos jornais, folhetins e panfletos, conseguiram retratar a desilusão republicana brasileira e a crise da modernidade pelo qual o país passava com a consolidação das cidades a partir da primeira década do século XX. O cômico da época demonstrou com maestria o modernismo doloroso que se consolidou no Brasil.

O Brasil era livre da coroa portuguesa, mas as condições de vida permaneciam as mesmas da época do Império. Os humoristas faziam o que muitos não tinham coragem, criticavam o poder dominante e ao mesmo tempo provocavam risos (e a ira de alguns). As condições políticas e econômicas do Brasil serviram de material para a produção cômica de diversos humoristas como Angelo Agostini (1843-1910), Bastos Tigre (1882-1957), José do Patrocínio Filho (1853 - 1905), Emílio de Menezes (1866- 1918), entre outros.

As caricaturas, charges e poemas de vertente cômica publicados nos folhetins e jornais impressos das primeiras décadas do século XX passaram a ocupar também os programas de rádio, televisão e cinema. Diversos artistas e produtores de conteúdo enxergaram neste formato uma fórmula para atrair espectadores. Um dos exemplos de sucesso foi o programa radiofônico Rancho Alegre, veiculado pela Rádio Tupi de São Paulo entre 1946 e 1950 e inclusive apresentado por Amácio Mazzaropi. O sucesso do programa foi tanto que a TV Tupi¹⁰ optou por exibi-lo também na televisão a partir de 1950, sendo o primeiro programa humorístico da televisão brasileira.

Rancho Alegre influenciou a produção de novos programas humorísticos como Família Trapo (Record, 1967), Faça Humor Não Faça Guerra (Globo, 1970), Tv Pirata (Globo, 1988), Casseta e Planeta (Globo, 1992), entre outros. A comicidade também foi bastante explorada no cinema nacional, através de sátiras do dia a dia, do comportamento humano, humor politicamente incorreto e esquetes políticas. O humor contido nos filmes, nos programas televisivos ou radiofônicos se confundem com a história da própria

¹⁰ A Rede Tupi de Televisão foi uma rede de televisão brasileira fundada na cidade de São Paulo em 18 de setembro de 1950 pelo paraibano Assis Chateaubriand. Foi a primeira emissora de televisão do Brasil, da América do Sul e a quarta do mundo e fazia parte do grupo Diários Associados. Em 18 de julho de 1980, devido aos vários problemas administrativos e financeiros, a concessão foi cassada pelo governo brasileiro. Outras 6 emissoras que foram afiliadas dela também saíram do ar.

comunicação e cultura em nosso país. Mazzaropi foi um dos artistas brasileiros que elegeram a comicidade como elemento fundamental para sua filmografia, criando uma performance cômica muito particular.

Para Saliba (2002) o cômico é caracterizado pela concisão, rapidez, trocadilho, antítese, uso de estereótipos, ambiguidade, oposição entre contextos, pela quebra do determinismo da vida, pelo inusitado e excêntrico. A utilização da língua macarrônica, ou seja, a mistura de dois idiomas que resulta em uma terceira língua anárquica, o que também é uma forma de produzir este efeito. O autor diz ainda que o riso provocado pelo cômico brota do contraste, da estranheza e da criação de novos significados. Para ele, o humor é o espaço do indizível, do não dito e até do impensado.

Saliba (2002) discorre ainda que, durante a belle Époque brasileira (1870 à 1931), pesquisadores tendiam a classificar o cômico entre o humor do bem e o humor do mal. O humor do bem era caracterizado por um tipo de comédia sutil, leve, ingênua, não agressiva, que não atacava ninguém em específico e que provocava risos descompromissados. Este tipo de humor não tinha como objetivo a crítica de personalidades ou situações, apenas a intenção de provocar risos despreziosos. Já o humor do mal era classificado como de baixo calão, perverso, imoral, irreverente, que tinha nas situações degradantes o elemento principal para uma boa risada. Os humoristas praticantes do “humor do mal” como Emílio de Menezes, Juó Bananére, Cornélio Pires, entre outros, eram discriminados pela elite intelectual da época. Como afirma Chauvin¹¹ de modo geral, o humor praticado pelos poetas e prosadores brasileiros ainda é percebido com desconfiança por uma parcela de nossos estudiosos, em particular os historiadores literários.

Propp (1992) defende que não é possível dividir o humor entre bom e mau, pois essas duas realidades coexistem na maioria das manifestações humorísticas. O autor critica a separação do cômico entre comicidade de ordem superior e comicidade de ordem inferior. Propp explica que nesta teoria dos dois aspectos da comicidade adotada, segundo

¹¹ CHAUVIN, Jean Pierre. MODALIDADES DO HUMOR NA BELLE ÉPOQUE. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002914711.pdf>> Acesso em 28.06.2019

ele, por filósofos como Schopenhauer, Hegel, Vischer (*apud* PROPP, 1992), o aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e de origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão. O autor afirma que, se adotássemos essa visão dualista (e reducionista), teríamos que descartar um patrimônio significativo dos clássicos mundiais. Ele traz como exemplo as comédias do dramaturgo grego Aristófanes que tinham forte conteúdo político mas exibiam também elementos de farsa, elemento considerado vulgar (PROPP, 1992, p.22). Concordamos aqui com Propp e defendemos que não é possível reduzir a comicidade à esta dualidade de conceitos. É preciso estudar a comicidade, nas mais diversas manifestações artísticas e culturais, como um todo, sem pré-determiná-la em má ou boa, em alta ou baixa, em estética ou não estética. Devemos recusar qualquer conceituação abstrata e o enquadramento do gênero como um problema estético ou filosófico.

Partiremos desta perspectiva para analisarmos uma das obras de Amácio Mazzaropi neste artigo. Antes de procedermos com a análise, vale ressaltar alguns aspectos, que segundo Propp (1992) podem caracterizar a comicidade. Para ele, o cômico pode surgir da relação do homem com a natureza, da semelhança e da diferença entre os homens, da ridicularização das profissões, da paródia, da mentira, dos alogismos e dos instrumentos linguísticos. O humor brota do contraste, da estranheza e da criação de novos significados.

A performance cômica seria portanto um conjunto de ações realizadas por *performers* treinados, que visam transmitir uma mensagem ao público utilizando-se dos diversos recursos da comicidade. Assim, a performance cômica de Mazzaropi utiliza-se de um meio de comunicação de massa, o cinema, para transportar o espectador a outra realidade. A performance cômica se caracteriza pela ação, pelos elementos poéticos, pela competência dos performers, pelo *keying* e pelo uso de recursos cômicos como a sátira, a linguagem corporal, a ironia, a linguagem macarrônica, entre outros.

Desse modo, o estudo e a pesquisa da comicidade nos permitem a compreensão de vários aspectos culturais da nossa realidade social. Para Oswald de Andrade (1992, p.69) a comicidade, na forma de sátira, está ligada a sociedade. A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua função é, pois, crítica e moralista.

Para Magalhães Júnior (1957), o humorismo não é apenas uma expressão literária, mas um reflexo do próprio caráter do povo brasileiro, representando uma forma de desabafo da alma popular contra injustiças sociais, ou um meio de aliviar a pressão sob a qual vivemos, nas horas de crise. Também Saliba (2002) destaca que o riso, nas suas mais diversas manifestações, funciona como um libertador de emoções reprimidas. O autor diz que o humorismo rompe o senso comum e leva a reflexão, sendo o espaço do indizível, do não dito e até do impensado.

Metodologia

Para este artigo, fizemos um recorte e trouxemos as quarta e quinta sequências do filme “Jeca e a Égua Milagrosa” para realizarmos a análise fílmica. Escolhemos estas porque elas contêm elementos que explicam toda a narrativa da trama. O longa metragem possui ao todo 1h45m, sendo que as sequências do nosso *corpus* estão entre os 12 e 19 minutos. Grilo (1958) explica que a sequência é uma noção especificamente cinematográfica, tendo sobretudo uma associação lógica entre planos em torno de uma ação ou de uma continuidade dramática determinada. Deste ponto de vista, a sequência pode agrupar fatos, os gestos e os acontecimentos.¹² Para Rokenbach (2017), a sequência corresponde à unidade de ação de um filme que normalmente estabelece uma unidade narrativa em si. Ela é composta por vários planos, o que nos permite avaliar de que forma a montagem contribui para criar um sentido, passar uma ideia, uma sensação ou ampliar os significados do que ocorre no plano.¹³

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

Em relação à sequência, os autores apresentam alguns aspectos importantes que auxiliam o desenvolvimento da análise do filme. Segundo os autores, é preciso observar os

¹² GRILO, João Mário. As lições do cinema :manual de filmologia. (Manuais universitários). Disponível em <<http://rakuten.livrariacultura.com.br/imagem/capitulo/42197830.pdf>> Acesso em 27.06.2019

¹³ ROKENBACH, Fábio Luís. Como ler um filme? Disponível em: <<https://revistamoviment.net/como-ler-um-filme-38f250c90e19>> Acesso em 27.06.2019

elementos visuais, escala de planos, movimentos, passagens de um plano para outro (raccords), relação entre sons e imagens, trilha sonora (diálogos, ruídos, músicas, transições sonoras, rupturas/continuação musical). Os autores destacam também que o grau de precisão da observação depende do objetivo buscado pelo observador. Como nossa intenção é analisar a performance cômica de Mazzaropi, buscaremos na análise, quais elementos são responsáveis pela comicidade da trama.

Análise Fílmica: Jeca e a Égua Milagrosa

Sinopse

O Jeca e a Égua Milagrosa, de 1980, é considerado o último filme dirigido e estrelado por Mazzaropi já que a “Maria Tomba Homem”, roteirizado e com gravações previstas para o referido ano, não foi iniciado devido a um câncer de medula óssea que provocou a morte do cineasta em 1981. A trama do filme gira em torno de dois fazendeiros, Libório e Afonso, que disputam votos para ganharem a eleição para a prefeitura de uma pequena cidadezinha do interior. Os dois têm terreiros de umbanda e candomblé, utilizando os espaços para ganharem frequentadores e votos.

Libório tem uma égua à qual as pessoas atribuem poderes milagrosos de cura. Certo dia, moradores da cidade veem o animal se declarando para Raimundo, mas mal sabem eles que a voz que escutaram é da falecida esposa do protagonista. Por causa desse fato, Libório é obrigado a se casar com a égua. “Jeca e a Égua Milagrosa” faz uma crítica a prática de curral eleitoral que era comum em eleições locais e aos valores tradicionais adotados pelos moradores das cidades do interior.

Descrição das sequências

A quarta sequência do filme se passa em um clube recreativo, com piscina, mesas e cadeiras de sol. Raimundo (Amácio Mazzaropi) está sentado observando as moças com trajes de banho em companhia do padre da cidade. Eles conversam sobre como está a vida de Raimundo na condição de viúvo e sobre o clube ser um lugar inadequado para o religioso.

Durante a conversa, eles são surpreendidos por uma senhora que busca ajuda do padre para rezar por seu marido, que está doente. Nesta cena também, ouvimos a voz da esposa falecida do protagonista que repreende o viúvo por estar admirando as jovens moças. Além de Raimundo e do padre, também estão no clube um casal de namorados:

Teresa e Arnaldo, filhos de Libório e Afonso, respectivamente. Arnaldo critica a crença da namorada na Égua Milagrosa mantida no terreiro de Libório.

Na quinta sequência, temos Raimundo pedindo bênçãos à égua milagrosa. Após de uma moita, dois trabalhadores da cidade observam a cena. Eis que a voz misteriosa da falecida mulher surge novamente falando que ainda ama o marido e pedindo um beijo. Raimundo e os trabalhadores acreditam que a voz é da égua. Raimundo beija o animal. Os trabalhadores saem correndo amedrontados. Desesperados, eles contam o caso da égua divina e faladeira ao padre. Fim da quinta sequência.

Raimundo, a égua, o cômico e a sociedade: Crítica por meio do riso

Com um andar arrastado, vestido com chapéu, camisa listrada e botinas, Raimundo caminha pelo clube esportivo para se sentar em uma mesa junto ao padre. Nesta cena temos então um caipira e um padre de batina em meio a dezenas de jovens vestidos com trajes de banho. No figurino dos personagens, já podemos verificar um dos elementos que provocam o riso, a diferença. Propp (1992) explica que toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula. Para ele, quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade. Os diretores¹⁴ de “Jeca e a Égua Milagrosa” parecem ter feito questão de exaltar, por meio das roupas, do figurino, o desajuste de Raimundo dentro de uma sociedade modernizada.

A surpresa é outro elemento que confere comicidade à trama. No decorrer da sequência, o simples Raimundo, homem do campo, viúvo e que sofre por ter perdido a mulher recentemente, dá um “tapinha” nas nádegas de uma jovem de maiô que passa por ele. A jovem ri e o padre que está do lado dele também parece não se importar. Nesse contexto, a situação é cômica pois não é esperado que Raimundo aja dessa forma e nem que o religioso em sua companhia veja a situação com naturalidade. Embora, atualmente, essa situação não seria considerada engraçada, muito pelo contrário, poderia ser classificada como agressiva e condenável, o cômico da cena está na relação machista que o personagem estabelece com a jovem, algo que o religioso não condena. Nesse sentido, Propp (1992) exalta que o risível pode se alterar com a mudança dos valores sociais. Para

¹⁴ A obra foi dirigida por Amácio Mazzaropi e pelo diretor italo-brasileiro Pio Zamuner. Zamuner foi um dos principais colaboradores de Mazzaropi, tendo dividido a direção dos filmes com ele em nove ocasiões.

ele cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas (PROPP, 1992, p.32).

O cômico também está presente na maioria dos diálogos das duas sequências aqui analisadas por meio do trocadilho e da ambiguidade. Saliba (2002) classifica esses dois elementos como configurativos da comicidade. Em uma das cenas da quarta sequência ocorre o seguinte diálogo entre Raimundo, a moradora da cidade que procura ajuda para o marido enfermo e o padre:

Mulher: Oiá Seu Padre, eu tô muito triste.

Padre: Que foi que aconteceu? Seu Pinto ficou doente outra vez?

Mulher: Ele caiu e tá desesperado.

Raimundo: Precisa tomar cuidado, porque é perigoso, pode não levantar mais.

Padre: Eu vou lá para reanimá-lo. (MAZZAROPI, 1980)

O riso acontece devido à construção do diálogo que explora a relação do nome do enfermo com a situação da “queda”. Por meio do cômico, essa cena nos revela, pelo menos, um aspecto social interessante: a ausência de assistência médica nas cidades do interior que acaba transformando os líderes religiosos em solucionadores de grande parte dos problemas locais.

Na quinta sequência concentram-se as cenas mais emblemáticas, críticas e cômicas da trama: a relação de Raimundo com a égua milagrosa. Aqui temos um aspecto do cômico que já havia sido trabalhado por Propp (1992) que é a potencialidade risível dos animais. No filme, a égua é milagrosa o que a torna uma protagonista com importância maior do que a do próprio Raimundo. Atribuir poderes divinos a um animal em um país que tem por tradição a adoração de santos e divindades com características humanas é engraçado e até ridículo, daí vem o riso. Através da égua divina, os diretores da película fazem críticas a líderes religiosos que são capazes de transformar qualquer elemento em sagrado para conseguir dinheiro dos fiéis. Também criticam a influência desses líderes religiosos na política local.

Considerações finais

Enxergamos no campo de performances culturais uma enorme potencialidade para se estudar cinema já que, nesta perspectiva, podemos ir além dos aspectos imagéticos e

semânticos do filme para analisarmos aspectos sociais e culturais que foram fonte de inspiração para os roteiristas e diretores cinematográficos.

Neste artigo, objetivamos demonstrar também que a análise da comicidade pode revelar dados e informações relevantes sobre a sociedade brasileira. A utilização da ambiguidade, da sátira, da diferença, da surpresa, entre outros elementos, podem conter muito mais do que uma simples intenção ao risível. A investigação dos filmes de Mazaropi, cineasta marginalizado nos estudos de cinema, pode ser um bom caminho para aproximarmos as performances culturais, o cinema, a comicidade e aspectos da cultura brasileira. Afinal, a não aceitação dos humoristas brasileiros pela elite intelectual se deve, entre outros fatores, à busca desenfreada pela modernização do país e pela necessidade de aproximação com a literatura e cultura praticada nos países europeus considerados como desenvolvidos. Neste sentido, corrida pelo ideal de primeiro mundo afastou o Brasil de suas próprias características e renegou o talento, a potencialidade e criatividade dos humoristas nacionais.

REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Roberto e LAGE, Micheline Madureira. **História & cinema: performances e diálogos audiovisuais** *Karpa* 6 (2013):In. pag.
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/abdala1.html>
- BAUMAN, Richard. 1977. **Verbal Art as Performance**. Prospect Heights, IL: Waveland Press.
- _____. **Folcklore, Cultural Performances, and popular entertainments**. NY, Oxford:Oxford University Press. 1992.
- CAMARGO, Robson Corrêa. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Disponível em:
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html> 2013 -
Califórnia State University Acesso em: 02.06.2019
- FISCHER-LICHTE, E. (2005). **A cultura como performance: desenvolver um conceito**. *Sinais De Cena*, 73-80. Disponível em <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12426> Acesso em 20.06.2019
- LANGDON, ESTHER. **A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, ano 5, n. 12, (13-36), dez. 1999.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. ‚Apresentaçõ‘. In: _____. (Org). **Antologia de Humorismo e Sátira**. 2a ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, s/d, pp. 7-8.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SCHECHNER, Richard. **Drama, Script, Theatre and Performance**. The Drama Review, New York, n. 17, set. 1973.
- _____. **Restoration of behavior: Between theater and anthropology**. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____. What is Performance in: Performance Studies - an introduction, second edition. New York and London: Routledge, p.28-51, 2006.
- VANOY, Francis; GOLLIÓT- LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise filmica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.