Reflexos
ISSN : 2260-5959
Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

1 | 2012
Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone

Bangue-bangue na roça – O cômico Mazzaropi e o faroeste

Pan-pan à la cambrousse — le comique Mazzaropi et le western
Pan-Pan in the Backwoods — Mazzaropi's Comedy and the Western

Cristina Duarte-Simões

http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/493

Référence électronique
Cristina Duarte-Simões, « Bangue-bangue na roça — O cômico Mazzaropi e o faroeste », *Reflexos* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 02 janvier 2026, consulté le 07 janvier 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/493

Droits d'auteur
CC BY

Bangue-bangue na roça — O cômico Mazzaropi e o faroeste

Pan-pan à la cambrousse — le comique Mazzaropi et le western
Pan-Pan in the Backwoods — Mazzaropi's Comedy and the Western

Cristina Duarte-Simões

PLAN

I. *Uma pistola para Djeca* (Ary Fernandes, 1969)
II. *O grande xerife* (Pio Zamuner, 1972)

TEXTE

1 Amácio Mazzaropi foi, durante quase trinta anos, o ator cômico mais popular do cinema brasileiro. As trinta e duas comédias em que atuou, e que na maior parte das vezes também produziu, lotavam salas de norte a sul do país. E na capital paulista, a cada estreia, seus filmes provocavam tumultos pois o público insistia em ver de perto o artista que tanto admirava. Com habilidade, Mazzaropi soube integrar tradições cômicas já existentes no país e criar uma personagem ímpar que se incorporou definitivamente na cinematografia brasileira. Além disso, manifestou uma grande visionariedade ao focalizar em suas comédias questões que preocupavam os brasileiros naqueles anos em que esses filmes foram criados.

2 Fazendo rir e castigando costumes, Mazzaropi encenou o racismo, a onipresença da religião, a invasão da telenovela, a imigração, a questão agrária... De uma análise atenta de sua vasta filmografia, dois eixos delineiam-se claramente: um de tradição mais antiga, composto por referências de fundo, que constituem de certa forma o alicerce do cinema que compôs, conjunto que poderíamos chamar de «biblioteca fixa»; e um outro, que leva em conta o momento que vivenciava então o Brasil e o tipo de cinema ali proposto, e que poderia constituir uma certa «biblioteca circunstancial». Talvez tenha sido a articulação sábia e talentosa dessas duas fontes de inspiração que fez de Amácio Mazzaropi o expoente do cinema popular brasileiro.

3 De origem modesta, o ator nasceu em São Paulo em 1912, de mãe portuguesa e pai italiano. A família transferiu-se em seguida para a cidade de Taubaté, a cem quilômetros da capital. Desde criança, Amácio revelou dons prodigiosos de imitação, sendo a sua personagem favorita o caipira paulista, aquele homem do campo ingênuo e desengonçado[1]. O texto preferido de suas apresentações informais era o monólogo *Ó Chico* de autoria de um certo Pedro Augusto, que narrava a história de um tipo roceiro chegando à grande cidade[2]. Aos catorze anos de idade, ciente do rumo que desejava tomar, o cômico deixou a casa paterna para trabalhar num circo e viajar pela região, usando um documento falsificado que lhe atribuía o estatuto de maior de idade. «Deus me deu um filho só, e me deu louco», lamentava-se na época Clara Mazzaropi[3], sem sequer imaginar que o jovem iria se tornar o ator mais popular do Brasil.

4 Rapidamente, o anti-hérói dos primeiros números cômicos que fazia rir platéias do interior do Estado de São Paulo foi enriquecido por novos elementos. Primeiramente, Mazzaropi transferiu-lhe traços significativos da personagem Jeca Tatu criada pelo escritor Monteiro Lobato em 1914, em dois artigos publicados no jornal paulistano *O Estado de São Paulo*: «Velha praga» e «Urupês». Esses textos fixaram a figura de Jeca Tatu enquanto símbolo do homem rural paulista e, de forma mais geral, do brasileiro do interior das terras: «Jeca Tatu é um piraquára do Paraíba[4], maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie»[5]. Mazzaropi integrou completamente a aparência dessa personagem lobatiana: calça curta, velha e remendada, botina furada, camisa surrada e também remendada, chapéu de palha desfiado. E, além da preguiça e da acomodação, acrescentou a ela novas características psicológicas tais como uma grande bondade e infinda generosidade.

5 Num segundo momento, o ator inspirou-se nos então famosos irmãos Arruda que desde 1916 vinham imitando personagens roceiras em apresentações por cidadezinhas do interior, obtendo com isso grande sucesso. Mazzaropi rememorou essa época remota: «Genésio [...] e seu irmão Sebastião estavam no auge e eu procurei fazer o mesmo, principalmente imitando o Sebastião, que me parecia mais pacato.»[6] Esses foram os elementos decisivos para a caracterização da personagem que o cômico iria interpretar durante praticamente toda a sua carreira.

6 Após ter passado pelo circo, pelo rádio e até mesmo pela televisão — sempre com grande êxito — o ator transpôs para o cinema o tipo que criara, encontrando ali um sucesso ainda maior. Com efeito, a partir de 1959, com o filme *Jeca Tatu*, Amácio Mazzaropi passou a ser indissociável da personagem lobatiana que personificara e aprimorara. Apesar de já ter atuado em nove filmes, *Jeca Tatu* constituiu o marco mais importante da carreira do ator. A partir dali, Mazzaropi vai apresentar, em uma longa série de comédias, as aventuras desse simplório homem do campo paulista que, apesar de pobre e preguiçoso, tem bom coração e está sempre pronto para lutar contra as injustiças.

7 Essa caracterização de Amácio Mazzaropi acrescenta, porém, à personagem do humilde e rústico homem rural, algo completamente inédito: uma síntese de culturas entre o caipira do interior das terras e o imigrante italiano que aos poucos se adaptava ao país, elementos que foram cristalizados na dupla figura do Jeca-Mazzaropi [7], que dissolveu completamente o ator em sua personagem. Com seu andar hesitante, braços lançados para trás, avançando aos trancos e barrancos, Jeca-Mazzaropi mostrava, na roça, o homem do campo lutando para conservar a sua terra e a sua honra; e na cidade, o migrante ou a imigrante pobre tentando obter um lugar na sociedade brasileira. E o falar da personagem indicava essa dupla filiação: era o dialeto caipira mesclado com o sotaque italiano. Num momento em que a vocação rural do país colidia com a necessária urbanização dos anos 50 [8], essa personagem encarnava perfeitamente o que a maior parte dos brasileiros experimentava naquela época. Era a luta contra a sociedade de consumo, a industrialização desumanizada, a predominância do capital, a marginalização das classes sociais inferiores...

8 De 1959 a 1981 — ano de sua morte —, Amácio Mazzaropi inventou diversas situações em que a personagem vive as mais engraçadas aventuras, encenadas em vinte e três filmes. Aliás, antes de criar essa figura Jeca/Mazzaropi, o ator já atuara em nove comédias enquanto herói principal, interpretando vários papéis, mas sem ter ainda fixado definitivamente esse tipo roceiro. À medida em que sua filmografia aumentava, a personagem Jeca/Mazzaropi ia se tornando inseparável do cômico Amácio Mazzaropi pois em todos os filmes o ator passou a adotar a mesma maneira de andar, de falar, de agir. Embora pudesse interpretar outra personagem com outro nome, a referência passou

sempre a ser o Jeca, fenômeno que o espectador brasileiro integrou definitivamente:

> [...] Seu [de Mazzaropi] Jeca é um herói, baluarte de resistência de uma cultura que não se dobra à lógica do mercado de consumo. Sua moral é operária, é campesina, é a do trabalhador, que não se envergonha de conquistar melhores condições de vida ou mesmo de galgar novas posições na escala hierárquica de uma sociedade de classes, através do suor, do trabalho e que se orgulha em ostentar a família como o núcleo gerador do progresso individual, não se furtando ao culto religioso e à fé no poder divino da transformação [9].

9 Desta forma, a partir dessa composição de base inspirada na personagem de Monteiro Lobato e nos números dos irmãos Arruda, Amácio Mazzaropi vai conceber diversos filmes de ficção ligados à atualidade brasileira, filmes que podemos considerar como pertencendo a uma «biblioteca circunstancial» do autor. São obras sobre o racismo, a proeminência da televisão, os conflitos pela terra na zona rural, o machismo, as questões religiosas, o fanatismo pelo futebol, a imigração portuguesa, a japonesa... ou seja, o cômico levou às telas a vida cotidiana da maior parte dos brasileiros. «Mazzaropi era um intelectual do povo, um homem que compreendia perfeitamente a forma popular de enxergar o mundo, que tinha organicidade com a forma através da qual o trabalhador vê o mundo.» [10] E a personagem que criou funcionou eficientemente nessa identificação necessária com o povo brasileiro:

> Sob uma aparente aceitação das estruturas sociais como se apresentam, a personagem Jeca está sempre solapando as estruturas de um sistema de dominação, através da matreira capacidade que possui de inverter sua condição de submissão em relação ao *status quo* [11].

10 Por outro lado, em 1958, um pouco antes de rodar *Jeca Tatu*, Mazzaropi decidiu se tornar o próprio produtor de suas obras e para tanto fundou a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi). Adquiriu uma vasta propriedade rural, a Fazenda da Santa, nos arredores da cidade de Taubaté, e esse formidável estúdio ao ar livre será o cenário de todos os filmes que virão em seguida [12]. O ator foi também diretor da maior parte deles. Desta forma, livre, independente, gerenciando ele

mesmo sua carreira e o rumo da mesma, Mazzaropi vai se tornar o maior empresário do ramo da cinematografia brasileira [13].

11 O arguto ator/produtor/diretor soube, então, sintonizar seus filmes com as principais questões que interpelavam a sociedade brasileira naquelas décadas, introduzindo neles problemáticas que interessavam particularmente o povo brasileiro. Por outro lado, sempre esteve atento ao que se propunha no país do ponto de vista cinematográfico. Vigilante, desde que um filme, nacional ou estrangeiro, obtinha sucesso, Mazzaropi transpunha para uma nova produção da PAM Filmes a temática tratada: *Lampião, rei do cangaço* (Carlos Coimbra, 1964) inspirou, no mesmo ano, o engraçadíssimo *O Lamparina*; *O exorcista* (William Friedkin, 1973) influenciou *Jeca contra o capeta*, em 1975. E esse sistema foi aplicado até mesmo à televisão pois a novela de grande sucesso *Beto Rockfeller* (1968-1969), foi a inspiradora, em 1970, da comédia *Betão Ronca Ferro* [14].

12 Desses filmes de circunstância, dois nos interessam particularmente neste estudo pois as referências contemporâneas do autor — ou seja, a sua biblioteca ocasional — não se limitaram a questões sociais da época, mas remeteram igualmente a um gênero cinematográfico bem definido. Trata-se de *Uma pistola para Djeca*, realizado em 1969 e de *O grande xerife*, rodado em 1972, cuja filiação é o faroeste e, mais particularmente, o faroeste *spaghetti*.

13 O ano de 1964 assistiu ao sucesso imprevisto do filme *Por um punhado de dólares* de Bob Robertson, pseudônimo do diretor italiano Sergio Leone [15]. Rodado na Espanha — nos arredores da cidade de Almeria cuja paisagem lembrava sobremaneira aquela do Oeste norte-americano — o filme foi realizado com baixo orçamento e com atores então desconhecidos tais como Gian Maria Volonté e Clint Eastwood. O enorme sucesso dessa obra marcou o renascimento de um gênero moribundo pois o faroeste estava praticamente desaparecendo nos Estados Unidos [16].

14 Outros filmes foram lançados em seguida, sempre no mesmo registro: *Por mais alguns dólares* (Sergio Leone, 1965), *Uma pistola para Ringo* (Duccio Tessari, 1965), *Django* (Sergio Corbucci, 1966), *Eles me chamam Trinity* (Enzo Barboni, 1970), etc. O público internacional aceitou com deleite essa nova proposta estética e quatrocentos faro-

estes italianos foram rodados entre 1964 e 1973. No ano de 1968, esses filmes representaram quase 30% da produção italiana [17].

15 E finalmente, em que consistia o faroeste *spaghetti*? Se para Michel Boujut, tratava-se somente do «faroeste maltratado pela paródia» [18], para Sérgio Leone essa denominação —que surgiu nos Estados Unidos com o seu segundo filme [19] — significava, simplesmente, «faroeste italiano», mas com todas as mudanças que o rompimento da tradição implicava, como por exemplo mocinho sujo, violento e nem sempre positivo [20].

16 Mais recentemente, a autora Laurence Schifano propôs uma definição pertinente para esse sub-gênero ou, como sugere, para esse «filão» [21]:

> Um toque pessoal dado pelos italianos a uma leitura desiludida, humorística ou saturada de violência, da epopeia do Oeste americano através dos duelos entre os diversos Ringos, Djangos, Sartanas, Sábatas, Trinitás, que se repetem, sempre iguais, de filme em filme [22].

17 Ora, os espectadores que iam assistir a um filme de Mazzaropi/Jeca esperavam um certo tipo de espetáculo. Havia entre o artista e o público um contrato, uma aliança implícita que consistia em rir, evidentemente, mas com um certo pudor; em sentir medo, ouvir canções, presenciar lutas e brigas, mas contar com um final feliz assegurado. Havia uma certa repetição que garantia o retorno de vários elementos. Mazzaroppi não tinha muita possibilidade de mudar seus filmes pois não podia — e com certeza nem queria — alterar a caracterização da personagem que criara; propunha novas obras dentro de um quadro pré-estabelecido que não admitia grandes variações. Jeca/Mazzaropi era o herói e esse dado era imutável. E foi o que sempre fez: interpretou o mesmo papel e respeitou os elementos acima citados: final feliz, pudor, sua personagem assimilada ao Bem... Dispunha de uma margem de mudança muito reduzida pois a mínima alteração desses elementos de base podia acarretar a não-identificação do público com a personagem e colocar em perigo toda a arquitetura do conjunto.

18 Mazzaropi procurava, então, diversificar sem mudar. Após ter rodado vários filmes ambientados na roça paulista, propôs cenários diferentes: o Nordeste em *O Lamparina* (1964), a colônia japonesa em *Meu*

Japão brasileiro (1964), uma estação de esqui argentina em *Um caipira em Bariloche* (1973) e a capital portuguesa em *Portugal minha saudade* (1973). Todas essas obras foram filmadas na Fazenda da Santa e, quando nas duas últimas, são propostas algumas imagens de Bariloche ou de Lisboa, são imagens rápidas, quase fugidias, com pressa de voltar para o rincão.

19 O Grande Oeste mítico holllywoodiano não podia faltar nessa galeria, principalmente num momento de renascimento do gênero e êxito do bangue-bangue com sotaque italiano. Mazzaropi rodou então *Uma pistola para Djeca*, em 1969, e *O grande xerife*, três anos depois. Para tanto, os pastos da roça taubateana transformaram-se no idílico *Far West*, com diligências, *saloons*, púdicas mocinhas de vestido longo, índios, xerifes, mocinhos e bandidos. Heróis e vilãos ali se confrontaram em cavalgadas, brigas e tiroteios inesquecíveis. A Fazenda da Santa foi o Monument Valley de Amácio Mazzaropi.

I. *Uma pistola para Djeca* (Ary Fernandes, 1969)

20 O título desse filme[23] remete, forçosamente, ao faroeste *spaghetti* pois utiliza dois de seus títulos mais famosos: *Uma pistola para Ringo*, dirigido por Duccio Tessari em 1965, et *Django*, dirigido por Sergio Corbucci em 1966. Por outro lado, o Djeca do filme faz referência implícita à personagem criada por Mazzaropi — o Jeca — e com a qual o público se identificava. Embora o ator interpretasse no filme outra personagem de nome Gumercindo, nunca deixava de ser o Jeca, ou melhor, o Jeca/Mazzaropi, naquela fusão já mencionada. Do ponto de vista diegético, o ator podia interpretar um papel diferente, ter outro nome, viver no longínquo Oeste; para o público brasileiro, ele nunca deixava de ser o Jeca.

21 A trama desse filme é bastante clara do ponto de vista narrativo, aliás como todas as obras do autor: o simplório Gumercindo trabalha e vive em uma fazenda em companhia da filha Eulália. Esta trabalhava como empregada doméstica na casa do patrão – o «coronel» Arnaldo — e, num dia de festa, foi estuprada e engravidada por Luiz, filho do mesmo. Nove anos depois, a criança que nasceu desse crime, cujo nome é Paulinho, é alvo de desprezo e xingamento por parte dos ou-

tros meninos do lugar, simplesmente por não ter pai. Procurando ajudar o neto, Gumercindo pressiona uma vez mais o fazendeiro para que Luiz contraia matrimônio com Eulália a fim de pôr um termo a essa situação constrangedora. Ora, o «coronel» Arnaldo é um homem sem escrúpulos e sem sentimento que, com seus capangas, rouba gado das fazendas da redondeza.

22 O desonesto termina por expulsar Gumercindo de suas terras, mas este forma aliança com outros fazendeiros dos arredores para lutar contra o malandro ladrão. Enquanto isso, Luiz, o estuprador, prepara o casamento com uma moça rica do lugar, a filha de um outro homem poderoso, o «coronel» Bezerra, que no entanto declara-se abertamente contra essa união. Luiz é assassinado e as suspeitas recaem sobre Eulália que é presa e levada a julgamento. Como se não bastasse, o menino Paulinho é sequestrado pelo capataz do ardiloso Arnaldo.

23 Tudo termina num processo estrondoso em que os maus são castigados, os bons reconhecidos, e o final feliz assegurado pois Paulinho é liberado e Eulália acaba por aceitar o amor de Agenor, um jovem honesto que há muito tempo a amava. E Gumercindo termina por contrair matrimônio com Eufrásia, uma senhora digna que não cessava de declarar abertamente o seu amor por ele.

24 O título do filme vem de uma das cenas em que o honrado Jeca/Gumercindo, consciente de sua inferioridade face à malvadeza do «coronel» Arnaldo e de seus homens, aceita a pistola que lhe oferece Eufrásia, arma que pertenceu ao avô da mesma. «De hoje em diante você será o Djeca do sertão!», nomeia com ênfase a generosa dama.

25 A sequência inaugural do filme mostra um baile animado nos salões da rica moradia do «coronel» Arnaldo. O vestuário é colorido e bem cuidado. Vestidos longos e penteados antigos deixam entender que a ação não é contemporânea do momento da realização do filme. Contudo, não há neste nenhum elemento que permita determinar a época diegética. Mostra-se a residência, uma vasta casa com extensa varanda, gramado e inúmeras mucamas negras que atravessam as cenas. Sem saber exatamente em que época situa-se a ação do filme, o espectador percebe que nessas descrições generosas existe algo de *...E o vento levou.* [24]

26 Contrastando com todo esse luxo, surge o ranchinho de Gumercindo, feito de pau-a-pique e com telhado de palha, situado à beira de um rio. Sem nenhum conforto, sem luz elétrica, de chão de terra, a casa é pobre mas as pessoas que ali vivem são felizes. Eulália trabalha como lavadeira e passa a maior parte do tempo à beira do rio, esfregando e ensaboando. Gumercindo trabalha para o «coronel» e toma conta do neto.

27 Entre esses dois pólos, há uma cidadezinha representada por sua igreja, delegacia e uma venda/*saloon* que constitui o lugar de encontro dos caubóis e o palco de uma das brigas violentas do filme. Em pleno campo, rodeadas de gado e de vegetação, encontram-se as moradias dos outros vaqueiros. Cavalgando pelas colinas, beiras de rios caudalosos, estradinhas de terra e verdes campinas, os mocinhos e bandidos do filme salientam a fotogenia da paisagem da Fazenda da Santa. Entre buganvílias e ipês em flor, cavalos e charretes, nascem as histórias de amor e as vinganças dos pistoleiros.

28 Mazzaropi afirmou ter ficado satisfeito com o resultado obtido:

> É o meu filme mais caro e mais bem cuidado. Colorido especial, guarda-roupa especialmente feito para o filme, que está, realmente, muito bonito. Procuro sempre melhorar a qualidade técnica dos filmes que produzo. É este o algo mais que eu procuro dar ao público [25].

II. O *grande xerife* (Pio Zamuner, 1972)

29 Neste filme [26], a cidadezinha de Vila do Céu vive um verdadeiro inferno pois é constantemente assaltada por uma quadrilha de bandidos chefiada pelo temido João Bigode, misteriosa personagem apoiada secretamente pelas autoridades corruptas do lugar. No início do filme, o bando de malfeitores ataca a casa do fazendeiro Badaró, que apesar de ter defendido corajosamente a propriedade e a filha Terezete, acaba sendo assassinado pelos bandidos. O traidor Júlio, que trabalha enquanto capataz nessa mesma fazenda, faz parte da corja e tenta saber onde a jovem escondeu o dinheiro da família, fingindo

nutrir por ela sentimentos amorosos. Uma mucama negra que trabalha na propriedade observa com desdém as manobras do impostor.

30 Numa rixa no *saloon* local — o Bar da Meia-Noite — João Bigode assassina o delegado/xerife e, por troça, coloca em seu lugar o chefe do correio, o humilde e ingênuo Inácio Pororoca, interpretado por Mazzaropi. Viúvo e pai da jovem Mariazinha, o funcionário exemplar é o morador mais antigo do vilarejo e vive em companhia da filha numa humilde choupana às margens de um rio, em terras do prefeito Herculano Santiago, cúmplice dos bandidos.

31 Apesar de desajeitado, o novo xerife investe-se na função imposta com honestidade e dedicação; e com o auxílio de outros moradores honestos, vai conseguir desmascarar o temido bandido. Para tanto, conta com a ajuda do índio Tupic-Nico, que se encontra na cadeia por ter posto a mão na cintura de uma moça. Liberto pelo novo delegado/xerife, recebe deste uma missão: juntar-se aos bandidos para espionar as ações criminosas que planificam.

32 Inácio Pororoca/Jeca descobre que João Bigode — com a peruca e o bigode que o caracterizam — é na verdade o padre da cidadezinha, função que usurpara sem que os habitantes tivessem percebido, acreditando ser ele o novo pároco enviado. Todos os vilãos são desmascarados e eliminados num longo tiroteio final. Pela diligência chega à cidade o novo pároco, em companhia do bispo, e Inácio é nomeado delegado oficial. Vila do Céu volta a ser a pacata cidadezinha de outrora.

33 Como o filme anterior, *O Grande xerife* foi rodado nas vastas terras da Fazenda da Santa. A primeira imagem, uma das mais frequentes do faroeste, é a de um caubói solitário atravessando um rio montado em seu cavalo, apesar da paisagem tomar aqui cores locais, com palmeiras e outras árvores tropicais. Outro elemento típico do gênero utilizado neste filme é a figura do índio, que aliás não constitui um inimigo, mas um cúmplice do herói. E seu nome — Tupic-Nico — é bastante cômico pois, foneticamente, lembra o ridículo «penico». Como *Uma pistola para Djeca*, essa segunda obra reivindica claramente a filiação ao faroeste *spaghetti* pelo título proposto e pela época de sua realização.

34 Contudo, as similaridades entre esses dois filmes de Mazzaropi e o faroeste italiano param aí. Com efeito, se analisarmos as principais características desse sub-gênero, constataremos rapidamente que Mazzaropi não propôs o mesmo tipo de estética. Por exemplo, em relação às personagens do «filão», Laurence Schifano fala em degradação do herói, ambiguidade e pessimismo, ausência de luta entre o Bem e o Mal e um cultivado realismo com mocinhos suados, barbudos, tiranos e sádicos [27]:

> Matadores, caçadores de prêmios, *killers* sádicos e dândis do gatilho, a maior parte deles são maníacos, «brutos», «assassinos», traidores ou covardes. Rodeada por personagens espessos e brutais, a figura solitária e misteriosa do forasteiro interpretada por Clint Eastwood, virilizado pela barba, pelo largo poncho, pelos eternos charutos, representa o que há de melhor numa humanidade sem piedade [28].

35 E, em relação à estética cinematográfica propriamente dita, a mesma autora lembra que o faroeste *spaghetti* possuía:

> [...] o sentido agudo de uma teatralidade trágica na escolha dos espaços — os desertos, os cemitérios sem delimitação precisa, as praças de cidadezinhas perdidas, a geometria dos rituais e das coreografias de morte —, a escassez de personagens (principalmente mulheres), a força dos *closes*, a dilatação anormal da duração e o emprego lancinante da música de Ennio Morricone constituem os diversos elementos de uma renovação fundamental da narração cinematográfica [29].

36 Ora, nada disso se encontra nos dois filmes citados. Apesar da falsa pista dos títulos e da circunstância, trata-se de duas obras que estão bem mais próximas de um faroeste tradicional do que das inovações transgressoras do faroeste à italiana. Com efeito, o Bem e o Mal são perfeitamente distintos, sem nenhuma ambigüidade. Os mocinhos são asseados, estão de barba feita, e até mesmo o aspecto «jeca» [30] de Mazzaropi cheira a limpeza: a calça curta é velha, remendada, mas limpa. As duas personagens interpretadas por ele são bem-arrumadas, não transpiram e, no máximo, Jeca/Mazzaropi fuma um cachimbinho de vez em quando. Nenhuma cena dos filmes é rodada em cemitério ou outros lugares de delimitação imprecisa. Muito pelo contrário, a organização do espaço diegético é bem estabelecida em

ambas as obras: a casinha do herói (Jeca/Gumercindo/Inácio Pororoca), o vilarejo com sua praça, delegacia e venda/*saloon*; e o refúgio dos bandidos: casa do «coronel» Arnaldo ou acampamento no mato.

37 Se os filmes analisados encontram-se a grande distância da estética do faroeste *spaghetti*, a que tipo de intertextualidade pertenceriam então? Ou melhor, que relação arquitextual [31] entreteriam com o gênero que os define e qual seria esse arquitexto?

38 Ora, em relação à categoria à qual (falsamente) se referem — a do faroeste *spaghetti* — os dois filmes de Mazzaropi não podem ser considerados pastiches pois não há neles nenhuma imitação clara do estilo de outros diretores [32]. Embora algumas cenas possam lembrar, por exemplo, *...E o vento levou*, não se trata de algo constante. Mazzaropi também não fez paródia dos filmes italianos pois não imitou nem desviou as intenções da obra original com intenção satírica [33]. Se o faroeste à italiana pode ser considerado uma paródia do faroeste de referência, os dois filmes propostos não têm, de forma alguma, essa mesma intenção satírica. Embora as réplicas do herói/Jeca façam rir o público pelo seu despropósito, embora seu andar trôpego seja algo burlesco, a personagem encerra certos aspectos dramáticos bem visíveis, num registro completamente ausente do faroeste *spaghetti*. Não há nas duas obras aquela zombaria constante do gênero que marcou esses filmes italianos. Pelo contrário, as encenações de Mazzaropi levam muito a sério o gênero que estão propondo e a história que estão contando. Prova disso os diversos monólogos moralizadores proferidos por Jeca/Mazzaropi que explicam e justificam a atitude do herói. Após ter sido traído, desprezado, ele acaba sempre por mostrar aos habitantes das cidadezinhas que tinha razão e que sempre esteve do lado do Bem.

39 A pista do sub-gênero italiano revela-se então inoperante. Neste caso, voltemos ao texto fundador, ou seja, ao verdadeiro faroeste. Se considerarmos que o faroeste *spaghetti* constitui uma paródia daquele arquitexto, Mazzaropi, ao tomar emprestado elementos desse sub-gênero (os títulos, a época), transgrediu de certa forma os códigos pois, sob a aparência de *spaghetti*, fez faroeste dramático, num fenômeno de circularidade bastante original.

40 E conclui-se então que o faroeste de Mazzaropi é dos mais clássicos, algo bastante tradicional: mocinho asseado, roupas limpas, nenhuma

ambigüidade entre o Bem e o Mal, utilização também clássica da música e da decupagem cinematográfica, e um total respeito dos enquadramentos do gênero, sem os insistentes *closes* do faroeste à italiana. Talvez Amácio Mazzaropi tenha composto dois daqueles filmes que o crítico francês André Bazin chamou de «faroeste romanesco», ou seja, aquelas obras do gênero realizadas após 1950 e que, retomando as características dos filmes do início do faroeste, acrescentavam, no entanto, algo novo que as ligava ao romance [34].

41 Para Bazin, o faroeste passou por três fases distintas: o «faroeste clássico» cujo apogeu encontra-se em *No tempo das diligências* (*Stagecoach* John Ford, 1939); o «metafaroeste [35]» (*sur-western*) dos anos 1940-1950 que, envergonhado de ser um mero faroeste, tenta se enriquecer com estetismos, teses psicológicas, sociológicas, políticas, etc., e cujos exemplos mais importantes seriam *Matar ou Morrer* (*High Noon*, Fred Zinneman, 1952) e *Os Brutos também amam* (*Shane*, Georges Stevens, 1953); e, finalmente o «faroeste romanesco», que a partir de 1950 procura retornar ao início do gênero, propondo pela mesma ocasião situações e personagens singulares, como os dos romances [36]. Para o autor francês, este último podia ser definido em três palavras: sentimento, sensibilidade, lirismo [37]. Ora, essas características correspondem exatamente à proposta estética de Amácio Mazzaropi. Seus faroestes roceiros transmitem bons sentimentos e uma moral impecável em que os maus são punidos e os bons recompensados. São também líricos pois há neles uma boa dose de subjetividade, além do fato de cada obra apresentar duas ou três canções. Por exemplo, no início de *O Grande xerife*, Jeca/Inácio Pororoca entoa uma canção romântica enquanto, a cavalo, galga colinas e atravessa campinas, numa imagem clássica do caubói solitário....

42 Por outro lado, são filmes «quase« históricos, pois o tempo diegético não está fixado em nenhuma época precisa, embora a ação seja contemporânea à da época da rodagem, fenômeno que pode ser ilustrado por exemplo, pelo pobre agricultor viúvo que vai ser expulso das terras pelo rico fazendeiro. Na verdade, são obras «de fantasia», no sentido próprio e figurado do termo: as personagens estão fantasiadas à moda do Velho Oeste e Mazzaropi, por sua vez, imaginou duas belas fantasias, inventando duas histórias da carochinha, num ímpeto nostálgico daquilo que nunca aconteceu em seu país.

43 Se, numa primeira visão, *Uma pistola para Djeca* e *O grande xerife* possam parecer obras «ingênuas», elas apresentam porém um interesse formidável para o cinema brasileiro pois certos aspectos mais realistas surgem quando se observa os diversos elementos do contexto dessas produções. Sob o faroeste romanesco, falsamente *spaghetti*, é a roça taubateana que emerge, com suas paisagens, seus habitantes, suas cercas, porteiras e cupinzeiros... Entre tiroteiros e cavalgadas, é a festa junina que transparece com bandeirinhas de papel de seda e danças tradicionais. E toda aquela indumentária que parece ser típica do Velho Oeste, não é outra senão a dos casamentos caipiras e das quadrilhas das festas de São João. No lugar dos Djangos e outros pistoleiros, é o homem rural paulista que se revela com seu falar típico, sua forma de agir simplória e preguiçosa. Mazzaropi sempre esteve ciente disso:

> Eu represento os personagens da vida real. Não importa se um motorista de praça, um torcedor de futebol ou um padre. É tudo gente que vive o dia-a-dia ao lado da minha plateia. Eu documento muito mais a realidade do que construo [38].

44 Esses dois filmes marcaram fortemente, no capim da Fazenda da Santa, o desejo mazzaropiano de escrever ali uma parte do mito do Velho Oeste, buscando uma forma de adaptar em terras sertanejas, a longínqua aventura hollywoodiana que retratava o nascimento de uma nação. Esse enorme esforço de adaptação fornecido constitui, ao nosso entender, o aspecto mais interessante dos dois filmes. Não se assiste a um faroeste clássico, e menos ainda a um faroeste *spaghetti*; o que *Uma pistola para Djeca* e *O grande xerife* desvendam é o desejo profundo de Amácio Mazzaropi em oferecer para o seu público fiel o que julgava ser o melhor do ponto de vista cinematográfico. Neste caso, não é mais a atitude crítica que vence, mas um reconhecimento imenso por aquele que dedicou sua vida inteira ao cinema popular brasileiro.

BIBLIOGRAPHIE

Livros

ABREU, Nuno César, «Anotações sobre Mazzaropi. O Jeca que não era Tatu»,

Revista Filme Cultura, p. 37, Embrafilme, 1981, http://museumazzaropi.com.br

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

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?* Poitiers/Ligugé, Editions du Cerf, 1981.

COELHO, Renato, «André Bazin e o western: idéias do crítico francês sobre o gênero», *Rua- Revista Universitária do Audiovisual*, edição n° 40, setembro 2011, http//www.ufscar.br/rua/site

GARCIA, Galileu, Mazzaropi, *o caipira mais caipira do Brasil*, São Paulo, Idelis, 2009. MATOS, Marcela, *Sai da Frente! A vida e a obra de Mazzaropi*, Rio de Janeiro, Desiderata, 2010.

RIEUPEYROUT, Jean-Louis, *La grande aventure du western – 1894-1964*, Saint-Amand, Editions Ramsay, 1987.

SALEM, Armando, «O Brasil é o meu público», *Veja*, 28/01/1970, http://www.museumazzaropi.com.br

SCHIFANO, Laurence, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours – crise et création*, Paris, Armand Colin, 2007.

SIMSOLO, Noël, *Conversations avec Sergio Leone*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2006.

Filmes

Uma Pistola para Djeca, Dvd Cinemagia, 90 minutos, colorido. Produção PAM Filmes, argumento de Amácio Mazzaropi, fotografia de Pio Zamuner, direção de Ary Fernandes, 1969.

O *Grande xerife*, Dvd Cinemagia, 95 minutos, colorido. Produção PAM Filmes, argumento de Marcos Rey, fotografia e direção de Pio Zamuner, 1972.

NOTES

1 Marcela MATOS, Sai da Frente! A vida e a obra de Mazzaropi, Rio de Janeiro, Desiderata, 2010, p. 18-19.

2 Marcela MATOS, *op. cit.*, p. 17.

3 Marcela MATOS, *op. cit.*, p. 29.

4 Referência ao Vale do rio Paraíba do Sul, no Estado de São Paulo, onde se encontra Taubaté, cidade natal do escritor, e lugar onde Mazzaropi passou grande parte de sua vida.

5 Monteiro LOBATO, *Urupês*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1959, 9ª edição, p. 280.

6 Nuno César ABREU, «Anotações sobre Mazzaropi. O Jeca que não era Tatu», Revista Filme Cultura, p. 37, Embrafilme, 1981, http://museumazzaropi.com.br

7 Glauco BARSALINI, *Mazzaropi, o Jeca do Brasil*, Campinas, Editora Átomo, 2002, p. 36.

8 Glauco BARSALINI, *op. cit.*, p. 35.

9 Glauco BARSALINI, *op. cit.*, p. 42.

10 *Ibid.*, p. 41.

11 *Ibid.*, p. 42.

12 Essa vasta propriedade foi uma das moradas de Amácio Mazzaropi, bem como o cenário de quase todos os seus filmes.

13 Galileu GARCIA, *Mazzaropi, o caipira mais caipira do Brasil*, São Paulo, Idelis, 2009, p. 106.

14 Marcela MATOS, *op. cit.*, p. 119.

15 Em homenagem ao pai, ator e diretor conhecido sob o pseudônimo de Roberto Roberti, Sergio Leone passou a usar o nome de Bob Robertson, ou seja, Robert, o filho de Robert. Seu pai dirigira o primeiro faroeste italiano, filme no qual a mãe interpretava o papel de uma índia (*La Vampira indiana*,1913). Noël SIMSOLO, *Conversations avec Sergio Leone*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2006, p. 13).

16 Laurence SCHIFANO, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours – crise et création*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 63.

17 Laurence SCHIFANO, *op. cit.*, p. 63.

18 «Cinéma de l'enfance/enfance du cinéma», préface *in* Jean-Louis RIEUPEYROUT, *La grande aventure du western – 1894-1964*, Saint-Amand, Editions Ramsay, 1987, p. III.

19 Noël SIMSOLO, *op. cit.* p. 109.

20 *Ibid.*, p. 109.

21 Laurence SCHIFANO, *op. cit.*, p. 62.

22 *Ibid.*, p. 63. A tradução foi feita por nós.

23 Dvd Cinemagia, 90 minutos, colorido. Produção PAM Filmes, argumento de Amácio Mazzaropi, fotografia de Pio Zamuner.

24 *Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939.

25 Armando SALEM, «O Brasil é o meu público», *Veja*, 28/01/1970, http://www.museumazzaropi.com.br (consultado em 21/05/2007), p. 5.

26 Dvd Cinemagia, 95 minutos, colorido. Produção PAM Filmes, argumento de Marcos Rey, fotografia de Pio Zamuner.

27 Laurence SCHIFANO, *op. cit.*, p. 67-68.

28 *Ibid.*, p. 68. A tradução é nossa.

29 *Ibid.*, p. 69. A tradução é nossa.

30 O nome próprio deu origem, no Brasil, a um adjetivo bastante usado enquanto sinônimo de ridículo ou de mau gosto.

31 Gerard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 88.

32 Joëlle GARDES-TAMINE e Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 142.

33 Joëlle GARDES-TAMINE e Marie-Claude HUBERT, *op. cit.*, p. 142.

34 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?* Poiters/Ligugé, Editions du Cerf, 1981, p. 230-239.

35 Adaptamos aqui a denominação proposta por Renato COELHO em seu artigo «André Bazin e o *western*: idéias do crítico francês sobre o gênero», *Rua - Revista Universitária do Audiovisual*, edição n° 40, setembro 2011, http//www.ufscar.br/rua/site acessado em 03/10/2011.

36 André BAZIN, *op. cit.*, p. 236.

37 André BAZIN, *op. cit.*, p. 235.

38 Armando SALEM, *op. cit.*, p. 4-5.

RÉSUMÉS

Português
O ator brasileiro Amácio Mazzaropi (1912-1981) foi, durante quase trinta anos, o artista mais popular do Brasil. Integrando diversas tradições cômicas já existentes no país, soube criar uma personagem ímpar que se incorporou definitivamente na cinematografia brasileira: o Jeca. Seus filmes utilizavam também elementos circunstanciais, como por exemplo o faroeste spaghetti, relação que constitui o objeto do presente estudo.

Français
Figure majeure du cinéma populaire brésilien, Amácio Mazzaropi (1912-1981) fut, pendant près de trois décennies, l'artiste le plus populaire du pays. En articulant différentes traditions comiques préexistantes, il a donné nais-

sance à un personnage emblématique, le Jeca, devenu une référence durable de la cinématographie brésilienne. Les films de Mazzaropi mobilisent en outre des éléments circonstanciels, notamment ceux du western spaghetti, au cœur de l'analyse proposée dans cette étude.

English
The Brazilian actor Amácio Mazzaropi (1912–1981) was, for nearly thirty years, the most popular performer in Brazil. By drawing on several comic traditions already present in the country, he succeeded in creating a unique character that became an enduring figure in Brazilian cinema: Jeca. His films also incorporated circumstantial elements, such as the spaghetti western, a relationship that constitutes the focus of the present study.

INDEX

Mots-clés
Mazzaropi, cinéma brésilien, caipira, Jeca Tatu, western spaghetti

Keywords
Mazzaropi, Brazilian cinema, caipira, Jeca Tatu, spaghetti western

Palavras chaves
Mazzaropi, cinéma brasileiro, caipira, Jeca Tatu, faroeste spaghetti

AUTEUR

Cristina Duarte-Simões
Maître de ConférencesUniversité de Toulouse - Jean Jaurèsduarte@univ-tlse2.fr