A representação das classes populares no cinema brasileiro: o Cinema Novo e nos filmes de Mazzaropi[1]

Carlos Eduardo Ribeiro[2]
Josias Pereira[3]

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

Resumo

Notaremos no presente artigo algumas obras do Cinema Novo e outras produzidas por Amácio Mazzaroppi, dada a sua proximidade temporal entre si e diferença estética, narrativa e de público. Visamos refletir sobre a forma com que as classes sociais são representadas no cinema brasileiro, especialmente as classes populares, tendo como questionamento também a relação entre as classes sociais retratadas e a classe social dos realizadores do filme, assim como a recepção de público e crítica para tais representações. Passaremos por uma comparação mais detalhada entre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Jeca Contra o Capeta* (Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi, 1975).

Palavras-chave: classe social; Cinema Novo; Mazzaropi; representação.

Introdução

Nesta análise serão levados em conta dois contextos de realização que fazem retratos distintos das classes populares e estão em relação de relativa contemporaneidade entre si, sendo estes o Cinema Novo e as produções de Amácio Mazzaropi. É evidente, traçada essa relação, a diferença nos seus objetivos com a produção cinematográfica e recepção de público e crítica. Com o foco na representação das classes sociais no cinema brasileiro, esta pesquisa passará por uma análise do contexto desses indivíduos como realizadores e sujeitos de classe, passando por um estudo de suas obras, seguida de uma comparação mais detalhada entre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Jeca Contra o Capeta* (Pio Zamuner e Mazzaropi 1975), sem deixar de notar as reações de crítica e público para tais representações.

Para compreender a ideia de classe social usaremos conceitos de Pierre Bourdieu (2007) e suas traduções para a realidade nacional pelo sociólogo Jessé de Souza (2009; 2012). Tal abordagem propõe que as diferenças não se mostrem apenas no nível *material*,

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Estudante de graduação do curso de Cinema e Animação da UFPEL. dudaduba@hotmail.com ou dudaribeirodudaribeiro@gmail.com

[3] Professor orientador do trabalho. erdfilmes@erdfilmes.com.br

como o acesso a dinheiro ou bens de consumo, mas que sejam também *simbólicas*, ou seja, reafirmadas por capitais sociais, saberes invisíveis e esquemas de *habitus* e *gostos* que separam as classes.

Num primeiro momento lançaremos um olhar sobre o Cinema Novo, este marcado pelo que Glauber Rocha chamaria de "estética da fome" e um teor político e denunciativo das mazelas sociais nacionais. Para aprimorar este entendimento, passaremos pela crítica desse período feita por autores como Jean Claude Bernardet (1985) e Pedro Simonard (2006). A seguir notaremos a carreira de Amácio Mazaroppi, protagonista e produtor de frequentes recordes de bilheteria e filmes com mais de 3 milhões de espectadores[4], em representações cômicas/trágicas do universo das classes populares.

Por último, levando em conta as proposições de Hall (1994) de que as identidades se constroem dentro das representações, sondaremos as possíveis relações entre a maneira com que esses diferentes cineastas retratam as classes populares, tendo em vista análises feitas sobre os filmes, pesquisas na recepção de crítica e público, comparações entre os mesmos, e também através de indícios de uma identificação de classe dos próprios sujeitos realizadores, através de marcas de seu *habitus* e *gosto* em sua obra, carreira ou vida, partindo de dados provenientes de críticas e entrevistas pesquisados.

O conceito de classe social

Entendemos que o pertencimento a determinada classe social diz respeito não apenas ao capital econômico, mas também aos capitais culturais, estes atrelados às noções de *habitus* e *gosto* presentes na obra de Pierre Bourdieu, especialmente no livro *A Distinção* (2007). Segundo Loïc Wacquant *habitus* refere-se a "capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados" (2005, online p. 2), ou seja, representa uma maneira de se comportar atrelada a cada classe, como uma "segunda natureza" dos sujeitos. Essa diferença não-material se reflete em vários âmbitos da vida como "o gosto gastronômico e a cosmética feminina" (CANCLINI, 2005, p.71), ou, dentre muitos possíveis exemplos, "o bairro em que seus membros vivem, a escola para a qual enviam seus filhos, os lugares em que passam as férias" (p.74).

Uma perspectiva das classes sociais que leva em conta as diferenças simbólicas além das materiais pode ser útil no sentido de esclarecer, através das ações representadas na tela,

[4] Segundo dados da Ancine, desde 1970 Mazzaropi fez 10 filmes com mais de um milhão de ingressos vendidos, 3 destes com pelo menos 3 milhões, sendo estes *Jeca Macumbeiro* (1975) *Jeca contra o capeta* (1976), *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977), dirigidos por Pio Zamuner e Mazzaropi. Dados disponíveis em < http://goo.gl/2T3SQL >, acesso em 5/6/2014.

marcas de um proceder como sujeito de classe nas personagens, bem como elucidar uma escolha impressa no filme originária do *gosto* do próprio realizador[5].

> o *gosto* não é apenas uma dimensão estética, mas, antes de tudo, uma dimensão moral, uma vez que constitui um estilo de vida e espelha todas as escolhas que dizem quem a pessoa é ou não é em todas as dimensões da vida (SOUZA, 2012, p.49).

Bourdieu (2007) distingue os níveis culturais, ou *gostos*, em três: legítimo, médio e popular.

> A diferença entre os níveis culturais se estabelece pela composição dos seus públicos (burguesia/classes médias/populares), pela natureza das obras produzidas (obras de arte/bens e mensagens de consumo de massas) e pelas ideologias político-estéticas que os expressam (aristocratismo esteticista/ ascetismo e pretensão/pragmatismo funcional). Os três sistemas coexistem dentro da mesma sociedade capitalista, porque esta organiza a distribuição (desigual) de todos os bens materiais simbólicos. Tal unidade ou convergência se manifesta no fato, entre outros, de que os mesmos bens são, em muitos casos, consumidos por distintas classes sociais. Então, a diferença se estabelece, mais do que nos bens de que cada classe se apropria, no modo de usá-los (CANCLINI, 2005, p.78).

Jessé de Souza (2009; 2011), sociólogo brasileiro que pretende "estudar as classes sociais mais importantes do Brasil contemporâneo de maneira não economicista e quantitativa"[6] transpõe com revisões os três níveis culturais de Bourdieu (2007) para a realidade nacional chamando-os: ricos, batalhadores e ralé.

Os diferentes níveis culturais no Brasil

O presente trabalho leva em conta que o *gosto dominante* e *o gosto médio* conforme propostos por Bourdieu são representados no Brasil principalmente por uma classe média que tem acesso privilegiado a educação e bens culturais conforme proposto por Souza (2011)[7] e que estabelece, a partir de si, um modo "correto" de ver a arte, assim tendendo a estruturar os demais gostos (CANCLINI, 2005). Souza aponta que esta classe representa

[5] Em seus estudos Bourdieu nota "que aquilo que um grupo social escolhe como fotografável revela o que este grupo considera digno de ser solenizado, como estabelece as condutas socialmente aprovadas, a partir de quais esquemas percebe e aprecia o real. Os objetos, lugares e personagens selecionados, as ocasiões para fotografar mostram o modo pelo qual cada setor se distingue dos outros" (CANCLINI, 2009, p.70). É importante notar que tal perspectiva que valoriza a dimensão *simbólica* não exclui a importância *material* na constituição das diferenças, portanto levamos em conta também este aspecto no decorrer do trabalho.

[6] Segundo entrevista concedida à Uirá Machado, pela *Folha de Sâo Paulo*, publicada em 13/12/11. Disponível em: < http://goo.gl/gbH6O >. Acesso em 22/11/13.

[7] "O filho ou filha da classe média se acostuma, desde tenra idade, a ver o pai lendo jornal, a mãe lendo um romance, o tio falando inglês fluente, o irmão mais velho ensinando os segredos do computador brincando com jogos" (SOUZA, 2012, p.24).

uma parcela diminuta população nacional, diferente da França dos estudos de Bourdieu, onde estas eram a base da sociedade.

Sobre as classes populares, representadas por 2/3 do povo brasileiro[8] e principal foco desta pesquisa:

> guiam-se por uma "estética pragmática e funcionalista". Recusariam a gratuidade e a futilidade dos exercícios formais, de toda arte pela arte. Tanto suas preferências artísticas quanto as escolhas estéticas de roupa, móveis ou maquiagem se submeteriam ao princípio da "escolha do necessário", no duplo sentido daquilo que é tecnicamente necessário, "prático" e daquilo que "é imposto por uma necessidade econômica e social que condena as pessoas 'simples' e 'modestas' a gostos 'simples' e 'modestos' (CANCLINI, 2005, p.84).[9]

Segundo Souza (2012), no Brasil pode-se identificar dentro das classes populares um *habitus popular* nas classes trabalhadoras, como também a existência de um *habitus precário*, este relativo a um grupo de sujeitos que sofre abandono político e social, posicionados na base da pirâmide do capital simbólico e econômico.

> O processo de modernização brasileiro constitui não apenas as novas classes sociais modernas que se apropriam diferencialmente dos capitais cultural e econômico. Ele constitui também uma classe inteira de indivíduos não só sem capital cultural nem econômico em qualquer medida significativa, mas desprovida, este é o *aspecto fundamental* (sic.), das precondições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação. Essa classe social que designamos, em livro anterior a este, de "ralé" estrutural. (p.25)

Tal grupo, socialmente compreendido como "um conjunto de indivíduos carentes ou perigosos", não tem "precondições sociais" (SOUZA, 2012 p.25) que lhes dê acesso aos mesmos capitais culturais e familiares que são transmitidos nos setores das classes médias ou no topo das classes trabalhadoras e portanto são vítimas de uma "distribuição desigual de recursos simbólicos: uma formação que os exclui da sofisticação nos hábitos de consumo" (CANCLINI, 2005, p.85), formas de trabalho, *et al*.

Caravana Farkas/Cinema Novo

Nas décadas de 1960 e 1970, dentro do fenômeno do Cinema Novo, Thomaz Farkas, húngaro naturalizado no Brasil, produziu uma série de documentários que ficou conhecida como Caravana Farkas. Esses filmes tinham como assunto o povo brasileiro, especialmente as classes populares, num contexto bastante emblemático da história política nacional. É

[8] Tal dado é corroborado por Souza (2012) e pela narração de *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman 1965), filme integrante do Cinema Novo e referente à época estudada por este artigo.
[9] É importante levar em conta que as proposições de Bourdieu de que o gosto popular é subordinado ao gosto dominante ou de que a estética das classes populares é ligada a um gosto "simples" já foram superadas ou relativizadas, tendo em vista que essas classes compartilham de um universo simbólico próprio.

fato que não alcançaram ampla visibilidade pelos grupos retratados, seja pelo seu discurso que não era atrativo para as classes populares, pela distribuição dificultada pelo governo militar, *et al*. No caso de *Cabra Marcado pra Morrer* (Eduardo Coutinho), as filmagens foram interrompidas por perseguição política em 1964 e o filme só foi concluído 20 anos depois. Os filmes mais usados nesta pesquisa para ilustrar esse contexto serão *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1961), que leva um grupo de realizadores ao interior do nordeste para filmar sobre o analfabetismo, entrevistando majoritariamente cortadores de cana, em um momento que não era permitido o voto aos analfabetos; e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que retrata a imigração de nordestinos para a cidade de São Paulo e seu emprego na indústria ou construção civil, além de diferentes práticas religiosas entre esses operários[10].

Independentes da iniciativa pública ou privada, os filmes produzidos por Farkas retratavam um momento de crescente urbanização, este ligado à ideia de "modernidade periférica" de Martín-Barbero (2004, p.286). O Cinema Novo lutava pela consolidação de uma cultura nacional e, portanto, contra um estilo pretensamente norte-americano de realizar cinema, este ligado à Vera Cruz que entrava em declínio enquanto indústria; ou satirizado, embora reafirmado, nas diversas chanchadas realizadas no Brasil da época (SIMONARD, 2006). Em sua busca por usar a classe trabalhadora como tema, educar e dar voz à mesma, os realizadores envolvidos deparavam-se também com um problema de linguagem e perspectiva, como colocou Jean-Claude Bernardet:

> Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. (1985, p.6)

Ou seja, para o autor, como seria possível imprimir a impressão do povo nesses filmes se os realizadores não pertenciam às classes retratadas?[11] Eram alheios aos indivíduos entrevistados os meios de produção bem como a escolha da trilha sonora que cantava sobre suas vidas. À exemplo de *Viramundo*, embora houvesse eventuais entrevistas com atores sociais, não era concedida completa autonomia a tais falas, dado que os entrevistados estavam sempre em diálogo com um entrevistador, submetidos a uma montagem e frequentemente contextualizados por uma narração, esta aparentemente omnisciente.

[10] A migração de famílias do campo para a cidade transpassa o quadro histórico desta pesquisa, influenciando a formação de público desses filme e de população e práticas nas cidades. Como explica José Luís Romeu "houve uma espécie de explosão de gente, na qual não se podia medir quanto era maior o número e a decisão para que se contasse com eles e lhes ouvisse. Eram as cidades que começavam a se massificar" (apud MARTÍN-BARBERO 2004, pag. 280).

[11] "O criador pertence a um certo país, a uma certa classe social, a grupos determinados, em resumo, a meios sociais, tendo cada um suas representações coletivas, seus costumes que pesam sobre o indivíduo com toda a força da tradição" (BASTIDE, 1979, pag. 73).

> A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar de sua superfície. Os migrantes, de que os entrevistados são a amostragem, são o objeto da fala do locutor, que se constitui em sujeito detentor do saber. Sua participação na experiência seria a própria negação de seu saber, já que dentro da experiência só se obtém dados individuais, parciais, fragmentados. (BERNARDET, 1985, p.14)

Tal condição cria um distanciamento entre o realizador e os atores sociais e põe em cheque alguns dos princípios fundadores do movimento, uma vez que o mesmo pretendia atingir diversos setores sociais do país. "Sem acesso ao grande público não seria possível combater o imperialismo e o colonialismo cultural; não seria possível criar o novo homem brasileiro; não seria possível desalienar o povo" (SIMONARD, 2006, p.43).

Os idealizadores do Cinema Novo tinham formação acadêmica, embora não ligada diretamente ao cinema. Muitos militavam no Partido Comunista do Brasil ou de outras maneiras, e todos frequentavam diversos cineclubes ou o Centro Popular de Cultura[12], tendo esses processos colaborado na sua formação enquanto intelectuais, críticos e/ou cineastas.

Em relação ao reconhecimento das classes médias, Simonard coloca que esses filmes e cineastas só receberam atenção no Brasil após ser alvo reconhecimento no exterior, o que corrobora a ideia de "xenofilia" contra a qual esses artistas se posicionavam.

> Ao criticar a chanchada e afastar-se do público cultivado por ela, o Cinema Novo relegou-se a um enorme isolamento. Desligando-se de sua classe de origem, criticando-a pela sua xenofilia (...) ele perdeu o apoio que ela poderia lhe dar. Em contrapartida, (...) o povo não se sentia representado por esses jovens que só lhe dirigiam a palavra para mostrar-lhe o quanto agia erradamente. Isso criou um enorme problema de comunicação e relacionamento. (...) A burguesia e a classe média não viam [esses filmes] porque não gostavam da imagem do Brasil que lhes era mostrada. (SIMONARD, 2006, p.42)

O cinema de Mazzaropi

Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo em 1912 e estudou até o ginásio, o ensino médio da época. Antes de fazer filmes, trabalhou com pintura de cenários circenses, teatro, rádio e televisão. Estreou no cinema com *Sai da Frente* (1952, Abílio de Almeida), pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a convite do diretor do filme e de Franco Zampari, fundador da companhia. Em 1958, após outros dois filmes pela produtora e cinco com

[12] O CPC foi um movimento criado pelos membros do Teatro de Arena e que também se articulou com a UNE e ISEB, e, assim como o Cinema Novo, acreditava que "o artista popular e o povo eram alienados porque submetidos à ideologia da classe dominante" (SIMONARD, 2006, p. 85).

outras, produziu com recursos próprios o seu primeiro longa, *Chofer de Praça* (Milton Amaral), com equipamentos alugados da Vera Cruz através de recém fundada Produções Amácio Mazzaropi Filmes, conquista esta alcançada apenas após investir praticamente todos os seus bens, tendo em vista que não teve sócios.

Além de atuar, Amácio passa a produzir, roteirizar e às vezes dirigir os próprios filmes. Conseguiu criar e controlar uma rede sustentável de realização cinematográfica, através da qual ficou milionário[13] e produziu cerca de 25 longas, descontados os de antes de sua criação. Seus filmes levavam milhões de pessoas ao cinema[14] sem contar com o apoio da televisão, como no caso de produções humorísticas posteriores de foco popular e semelhante marca como Os Trapalhões ou Xuxa.

O personagem que vivia, do tipo caipira da zona rural paulista, é sempre característico de setores populares. Tal se deve, possivelmente, à formação de Amácio como ator através do circo; à própria criação do personagem Jeca[15], que precede os seus filmes e passa por teatro, rádio e tv; *et al*. Austragésilo de Athayde, então presidente da Academia Brasileira de Letras, uma vez disse que considerava Mazzaropi "um fiel intérprete de Monteiro Lobato" ao que o artista admite, em entrevista à Folha de S. Paulo: "Nunca estudei o Monteiro Lobato. Pela própria vida, conheço a figura do caipira tão bem quanto ele" [16].

Os filmes de Mazzaropi, ora em ambientes urbanos e ora em rurais, percorrem um universo que mostra desde agricultores em perigo de serem desalojados, como em *Tristeza do Jeca* (Mazzaropi, 1961), até uma classe média paulistana bem estabelecida, visível em *O Vendedor de Linguiça* (Glauco Mirko Laurelli, 1962), traçando grande número de representações das diferentes classes sociais brasileiras tendo em vista a extensão da obra. Embora sua intenção não fosse um retrato cru ou denunciativo da realidade ou um discurso questionador das linguagens e práticas populares, alguns temas políticos e relativos à forma de viver do brasileiro ou às identificáveis classes sociais transpassam os seus filmes.

[13] Ou bilionário, segundo informa o biógrafo Paulo Duarte, autor de *Mazzaropi Uma Antologia de Risos* (2009), para entrevista com Marina Azaredo publicada no site *Terra* em 14/4/12, acessado em 24/5/12 e disponível em < http://goo.gl/kwqRGA >. Tal dado é contestado em publicação de Armando Salem, que diz que o diretor "desmente" a história, segundo publicação na revista Veja nº73, de 28/1/70, disponível em < http://goo.gl/A0gLsM >, acesso em 26/5/14. Nesta mesma publicação, o diretor se queixa de um suposto excesso de curiosidade da imprensa nos seus ganhos financeiros.

[14] "Nenhum dos 33 filmes que Mazzaropi protagonizou foi fracasso comercial, e a maioria deles – como *Candinho* (1954), *Chico Fumaça* (1956), *Jeca Tatu* (1960), *O Lamparina* (1964), *O Corintiano* (1967) e *Jeca contra o Capeta* (1976) – levava de três a seis milhões de espectadores às salas em todo o país" coloca Marcelo Miranda em artigo do dia 8/4/12 para o site Pipoca Moderna, acessado em 24/5/14 e disponível em < http://goo.gl/4xTB9S >.

[15] Jeca é o nome que alguns dos títulos de seus filmes levam, embora as suas personagens variem de nome no mundo diegético de cada obra. Seus longas e algumas de suas apresentações prévias, entretanto, usam o seu verdadeiro nome e sobrenome, o que em muitos casos favoreceu uma confusão para terceiros entre o sujeito e o personagem representado.

[16] Por Paulo Moreira Leite em 8/6/77, acesso em 26/5/14, disponível em < http://goo.gl/7SAlBR >

Muitos destes temas e abordagens, dados aspectos do enredo ou opiniões expressas pela sua personagem, podem ser considerados conservadores, reacionários, ou pelo menos controversos em algum sentido se vistos aos olhos de hoje ou aos olhos da crítica especializada da época. Em *O Vendedor de Linguiça* (Glauco Mirko Laurelli, 1962) é visível na dinâmica social entre as lavadeiras do cortiço que a única negra é foco de menos reconhecimento dentre o grupo. No mesmo filme, Mazzaropi manda de maneira rude a esposa ir dormir enquanto estavam conversando com amigos na frente de casa e é prontamente obedecido, para citar apenas um caso que pode ser considerado machista dentre os vários encontráveis na filmografia. Nos lançamentos dos filmes, geralmente concomitantes com o aniversário da cidade de São Paulo, ia ao palco contar piadas "como aquela da moça que se abaixou para pegar um lenço no chão e mostrou até a nuca"[17].

Em *Jeca contra o Capeta* (Pio Zamuner e Mazzaropi, 1975) o protagonista luta contra a existência do divórcio. No filme, um dos maiores sucessos de público do realizador, o principal personagem que louva a "lei do divórcio" é um estuprador. "Mazzaropi defende, em todos os seus filmes, a unidade da família e a autoridade paternal" (BERNARDET, 1978, p.79). O seu público parecia nem sempre ver mal na sua abordagem, como sugere o depoimento de uma espectadora desse filme publicado em 1976:

> Gosto do Mazzaropi porque ele é contra o divórcio e a favor da pobreza. Aonde já se viu isso. Também sou do contra. Já tiraram tanta coisa da gente, agora só falta tirar o nosso marido também com esse tal de divórcio[18].

A pretensa ingenuidade da sua personagem e sua tentativa de representação[19] de um sujeito popular tipicamente brasileiro agem no sentido de uma naturalização dessas falas e comportamentos. Soma-se a isso, além do grande interesse gerado nas classes populares, o fato de que seus filmes não tinham grande apelo sexual e portanto eram considerados familiares, nesse sentido como uma "antipornochanchada"[20].

Em muitos casos na sua obra a narrativa procura redimir os comportamentos do personagem. Em *O Vendedor de Linguiça*, por exemplo, cenas após a citada demonstração de poder frente à esposa, Mazzaropi, ao receber em sua casa uma senhora de classe média,

[17] Como conta Paulo Moreira Leite em 8/6/77 para a Folha de S. Paulo, acesso em 26/5/14, disponível em < http://goo.gl/7SAlBR >.
[18] "Meu nome é Maria Josefina, doméstica e bem casada no bairro Itaim Bibi". Retirado de artigo de Caco Barcelos para o Jornal Movimento, em 5/4/76, disponível em < http://goo.gl/zZlnHU >, acesso em 26/5/14.
[19] Ou "caricatura", conforme colocado por alguns críticos como Orlando L. Fassoni em 8/6/77 para a Folha de S. Paulo, disponível em < http://goo.gl/9zHBcx >, acesso em 26/5/14.
[20] Termo que elucida uma diferença no uso da sexualidade, tendo e vista a semelhança de público. Apropriado de artigo de Zulmira R. Tavares publicado no Jornal Movimento em 5/4/76, acessado em 26/5/14 e disponível em < http://goo.gl/gN2QVr >.

faz uma declaração de apreço à esposa, à família e ao estilo de vida que constituíram juntos, mesmo dada a sua pobreza, exaustivo trabalho, *et al*. Jean-Claude Bernardet[21] escreveu:

> Esse comportamento é característico de "Mazza": levanta a lebre e, a seguir, esvazia tudo. Um objeto que aparece com freqüência em diversos de seus filmes, talvez possa ser encarado como símbolo desse comportamento: a espingarda torta. A espingarda é uma expectativa de agressividade, de enfrentamento dos problemas, de resposta à altura da situação, de defesa dos interesses do camponês. Mas, por ser torta, ela é também a negação de qualquer forma de ação. Um jogo entre a identificação dos problemas e um convite à passividade.

Mazzaropi e o Cinema Novo

É possível num comparativo entre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Jeca contra o Capeta* (Pio Zamuner e Mazzaropi, 1975) notar diferentes representações dos *habitus* e *gostos* populares, principalmente se tendo em vista que os filmes tocam em alguns pontos em comum, embora o primeiro retrate nordestinos imigrantes em São Paulo[22], e o segundo, hipotéticos paulistas de uma cidade do interior.

Começando a análise pela forma, pode-se dizer que *Viramundo*, documentário, é recortado por uma narração que representa um saber "científico/sociológico" e portanto "real" (BERNARDET, 1985), que visa quebrar as possíveis ambiguidades interpretativas, enquanto as ficções de Mazzaropi legam ao espectador uma interpretação mais livre, muitas vezes usando a fuga do verossímil como elemento narrativo ou discursivo.

O modo de fala, moda e o trabalho braçal dos atores sociais identificáveis em *Viramundo*, típicos de homens de uma vivência rural, bem como a vida pregressa sobre a qual contam para o entrevistador e os processos de violência e dominaçãosimbólica a que estão submetidos, se assemelham a Mazzaropi e as outras personagens que compõe o universo de *Jeca contra o Capeta*. O analfabetismo, fator em que comungam 80% dos nordestinos que chegam a São Paulo segundo o documentário de Geraldo Sarno, é declarado pelo protagonista em *Jeca contra o Capeta* ao ter que assinar um documento do seu próprio interesse.

O tratamento que se dá para a religião é central na estrutura desses filmes e nessa comparação. Em *Jeca contra o Capeta* o personagem do vigário se mostra como uma pessoa boa a prestativa, aliado e conselheiro do protagonista, e em mais de uma cena Jesus Cristo faz aparições para Mazzaropi nas quais os dois conversam. Em determinada cena,

[21] Crítica publicada no jornal *Última Hora*, de 22-23/7/78, disponível em: < http://goo.gl/Cq3Syh >. Acesso e 26/5/14.
[22] O filme *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1952), protagonizado por Mazzaropi e produzido pela Vera Cruz, terceiro da carreira do ator, trata da imigração de um sertanejo para São Paulo. O filme é uma adaptação de um conto de Voltaire, filósofo do iluminismo.

num encontro casual com o vigário da cidade, Mazzaropi, após pedir a benção, começa uma conversa exaltando os tempos em que havia procissão. Em um momento o padre diz "Mas um dia nós vamos ter de novo aquela mesma procissão com toda aquela beleza", ao que o protagonista responde "Mas se Deus quiser nós ainda vai vortá pro tempo antigo". Após mais algumas falas, a conversa ruma para necessidade da fé em Deus: "O homem sem fé vira uma besta, tem que ter fé!", diz o personagem de Mazza.

Já em *Viramundo* é notável uma diferenciação na representação das verdades do grupo de sociólogos/cineastas, estes militantes de um projeto político e ligados a uma ideia de modernidade, em contraponto com os nordestinos recém chegados a São Paulo e retratados em estações rodoviárias ou rituais religiosos. O filme sugere em seu terceiro ato uma ideia de alienação das classes populares por meio da religião, o que, dentro de sua narrativa, explica a falta de organização política e "estratégias familiares" (SOUZA, 2012, p.124) das classes retratadas. Tal relação[23] demonstra como os representantes e os representados apresentam dois esquemas distintos de "espiritualidade" (FOUCAULT, 2010) e, portanto, crenças e "gostos" (BOURDIEU, 2007) diferentes.

> *Viramundo* foi realizado em 1965, planejado em 1964 e tenta responder a uma pergunta latente: por que o golpe de Estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava se mobilizando num sentido revolucionário? O filme responde: eis a situação da classe operária, ou pelo menos do contingente nordestino da classe operária paulista (classe operária que é a principal do país e cujo contingente nordestino é extremamente elevado (...)). Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação. (BERNARDET, 1985, p.27)

As diferentes representações de classes aparecem nesses dois filmes de forma que explicitam que foram feitos para públicos diferentes. Em *Jeca contra o Capeta* a maioria dos personagens são caipiras ou vivem numa pequena cidade do interior, à exceção dos dois vilões, únicos que moram em casas vistosas, empregam o português formalmente, possuem grandes heranças, são familiarizados com assuntos burocráticos, *et al*. *Viramundo*, por sua vez, retrata os imigrantes como "outros" a serem estudados, enquanto coloca um "senhor empresário" como auxiliar da locução do filme, sugerindo dessa maneira este ser mais próximo do público que os imigrantes entrevistados.

Em contraponto aos cinemanovistas, os filmes de Mazzaropi faziam grandes sucessos de bilheteria, batendo sucessivos recordes, e promoviam uma sensação de

[23] Essa relação é melhor esmiuçada *em Viramundo e a relação entre sujeito e verdade no documentário moderno brasileiro* (ROSA, 2012).

identificação nos setores populares da sociedade[24]. Levando em conta que "o consumo é também um espaço decisivo para a constituição das classes e organização de suas diferenças" (CANCLINI, 2005, p.73) e entendendo os hábitos de consumo como estruturantes do gosto conforme proposto por Bourdieu, é possível tentar relacionar a constituição do seu público com o momento histórico de urbanização das cidades latino-americanas e formação de suas classes populares (MARTÍN-BARBERO, 2004) em que estava inserido. Mazzaropi[25]:

> Ninguém pode obrigar a alguém ouvir *Beethoven* se ele gosta de *Tonico e Tinoco*. Não adianta pagar caro um fino bailarino estrangeiro, bem maricas no palco, que o povo larga pedrada em cima dele. O povo quer ir no cinema para rir e chorar. Para ele tanto faz o drama e a comédia.

Sobre a cultura e gostos populares na época de interesse desse artigo Martín-Barbero nota:

> *Meio feita* (sic), como a urbanização física, a cultura da maioria dos habitantes está a meio caminho entre a cultura rural em que nasceram –eles, seus pais ou, ao menos, seus avós –já quebrada pelas exigências impostas pela cidade, e os modos de vida plenamente urbanos. O aumento brutal da pressão migratória nos últimos anos e a incapacidade dos governos municipais para deter ao menos a deterioração das condições de vida da maioria estão fazendo emergir a "cultura do lixo", que devolve vigência a "velhas" formas de sobrevivência rural, que vêm a inserir, nos aprendizados e apropriações da modernidade urbana, saberes e relatos, sentires e temporalidades fortemente rurais. (2004, p. 291-292)

Pode-se imaginar que o retrato e interpretação das classes populares feito em *Viramundo* como alienadas ou destituídas de capitais sociais dominantes ainda conservaria um pouco do mesmo sentido se o filme fosse selado não com a experiência dos atores sociais em rituais religiosos, mas sendo notada a sua afeição pelo cinema de Mazzaropi. Paulista, sem ensino superior e originariamente ligado à Vera Cruz[26] era cerca de 20 anos mais velho que muitos dos cinemanovistas, estes, predominantemente universitários concentrados no Rio de Janeiro e em sintonia com as tendências cinematográficas internacionais além de Hollywood. Não muito diferente destes, o criador da PAM Filmes

[24] "Mazzaropi não atinge a classe A, mas a B e a C. Tenho certeza porque sou fiscal, empregado dele (...) A maioria do povo assiste Mazzaropi no centro e deixa de ver ele no bairro. Porque lá no bairro, eles ficam com vergonha de entrar no cinema e o vizinho ver" afirma Acir Camargo em depoimento presente em artigo de Caco Barcelos. *Jornal Movimento* em 5/4/76, disponível em < http://goo.gl/ZkcqqS >. Em complemento à essa informação, Paulo Moreira Leite diz que o mesmo tinha a simpatia dos "hippies do Paissandu" e grande apreço do ex-presidente Médici, tendo e vista que "ainda no governo, seu serviço de relações públicas deu muita divulgação a uma sessão de *Casinha Pequenina* (Glauco Mirko Laurelli, 1963), feita em plena Guarujá do Riacho Fundo, especial para o general e a família". Publicado na Folha de S. Paulo em 8/6/77, ou disponível em <http://goo.gl/7SAlBR >. Acessados em 26/5/14.

[25] Amácio Mazzaropi em depoimento para Caco Barcelos em artigo publicado dia 5/4/76 no *Jornal Movimento*, disponível em < http://goo.gl/ZkcqqS > e acessado em 26/5/14.

[26] Em artigo de 8/6/77 diz que observando essas produções que aprendeu "tudo o que sei hoje". Por Paulo Moreira Leite na Folha de S. Paulo, disponível em < http://goo.gl/7SAlBR > e acessado em 26/5/14.

cresceu sem dificuldades financeiras, filho de um dono de mercearia bem sucedido embora sem ensino superior. Segundo artigo de 1970[27] vivia em um bairro de classe média em São Paulo. Seu estilo de vida, se baseado nas palavras do biógrafo Paulo Duarte, é identificável com o que Bourdieu (2007) ou Souza (2012) definiriam como um *habitus* dominante.

> Mazzaropi morava em uma casa com lareira, tinha amigos na Academia Brasileira de Letras, frequentava teatros, gostava de ópera, de música clássica, então era o falso caipira. Na verdade, o personagem era um caipirão, mas ele mesmo não. Vestia-se bem, era vaidoso, estava sempre de terno e gravata. Usava até smoking.[28]

Os filmes do "maior ícone de massa do cinema brasileiro"[29] não eram bem aceitos pela crítica da época. É clara uma maioria de publicações negativas em relação a Mazzaropi, bem como a consciência dele a esse respeito e um certo ressentimento com os "críticos" e "intelectuais", assim como um número reduzido de pesquisas encontráveis hoje sobre este realizador. Orgulhoso de nunca ter dependido do Instituto Nacional de Cinema para fazer um filme ele afirma em entrevista à *Veja*[30] que "nunca recebeu uma crítica construtiva da crítica cinematográfica especializada (...) Crítica que aplaude um cinema cheio de símbolos, enrolado, complicado, pretensioso, mas sem público". Na mesma entrevista Mazzaropi afirma que a forma do seu cinema, baseada no que "o público gosta" é uma maneira de gerar dinheiro e investi-lo na indústria cinematográfica nacional, assim como diz não saber como o Cinema Novo pode ajudar tal indústria.

> Muita gente faz cinema no Brasil para consumo próprio e não percebe que não faz sucesso porque vive divorciada do povo, falam uma linguagem intelectual e o povo não gosta de pensar. Analisem bem o *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), os americanos fazem e levam o dinheiro daqui. Me dá uma vontade de dar um soco nos beiços daquele bonecão quando ele aparece com aqueles dentão na tela. Porque nós não fizemos para o dinheiro ficar aqui mesmo?[31]

Esse posicionamento combativo em relação ao domínio das salas de cinema nacionais pelas produções norte-americanas é compartilhado pelos cinemanovistas. Mazzaropi, sob uma perspectiva *material*, impediu que uma grande quantidade de dinheiro saísse do país ao emplacar diversos filmes campeões de bilheteria no Brasil e concentrar aqui uma indústria. Sob uma perspectiva *simbólica*, embora não diretamente oposto à

[27] De Armando Salem, publicado na revista Veja nº73, em 28/1/70, disponível em < http://goo.gl/A0gLsM > e acessado em 26/5/14.
[28] Paulo Duarte em entrevista à Marina Azaredo, publicada no site *Terra* em 14/4/12, acessado em 24/5/12 e disponível em < http://goo.gl/kwqRGA >.
[29] Marcelo Miranda em artigo do dia 8/4/12 para o site *Pipoca Moderna*, acessado em 24/5/14 e disponível em < http://goo.gl/4xTB9S >
[30] De Armando Salem, publicado na revista nº73, em 28/1/70, disponível em < http://goo.gl/A0gLsM > e acessado em 26/5/14.
[31] Depoimento para Caco Barcelos, publicado no *Jornal Movimento* em 5/4/76, disponível em < http://goo.gl/ZkcqqS > e acessado em 26/5/14.

linguagem cinematográfica norte-americana, sua obra às vezes pagava tributo à mesma, como em *O Grande Xerife* (Pio Zamuner, 1972) que mistura uma lógica western com o universo "caipira" brasileiro, ou *Jeca Contra o Capeta* (Pio Zamuner, Mazzaropi, 1975) que cita o universo de *O Exorcista* (William Friedkin, 1973).

Devido ao momento histórico da década de 60, muitas vezes a crítica especializada generalizava os filmes de Mazzaropi como uma extensão do trabalho da Vera Cruz ou como uma forma modificada de chanchada. Também pode-se especular que notando a extensão de sua obra e sua consolidação de uma indústria cinematográfica auto-suficiente baseada no retrato das classes trabalhadoras para as classes trabalhadoras, a sua constante e sistemática falta de posicionamento crítico direto em relação às situações de dominação retratadas nos filmes ficavam evidentes à crítica e aos setores de esquerda da sociedade, principalmente quando em contraste com as contemporâneas produções do Cinema Novo. Sobre este movimento Mazzaropi afirmou:

> Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense. [32]

Conclusão

Acreditamos que o cinema de Mazzaropi se mostra particularmente importante para compreender os gostos e identidades do povo brasileiro de sua época, dada a sua singularidade enquanto personagem, extensão da obra e notável sucesso de público dentro do Brasil. Os filmes deste cineasta, mesmo que nem sempre bem aceitos pela crítica e intelectuais, traçam um retrato particular dos diferentes setores da sociedade paulista e brasileira na década de 1960 e da seguinte, especialmente das classes populares.

O Cinema Novo desenrolou-se como um movimento intelectualmente muito ativo, gerador de uma série de obras ricas no sentido de uma pesquisa histórica/antropológica sobre a sociedade e povo brasileiro, especialmente as classes populares, assim como no desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica. Com muito menos recursos financeiros que a PAM Filmes, estes diretores, às vezes estreantes, buscavam um retrato mais fiel e combativo das mazelas sociais nacionais e representam um importante marco na história do nosso cinema.

[32] Recorte de entrevista pra Armando Salem, que responde a seguir "Você parace ter muita raiva dos intelectuais". Mazzaropi replica: "E tenho mesmo. É fácil um fulano sentar numa máquina e escrever: *Hoje estréia mais um filme de Mazzaropi*. *Não precisam ir ver, é mais uma bela porcaria*. Mas não explicam por quê. Talvez com raiva pelo fato de eu ganhar dinheiro, talvez por acreditarem que faço as fitas só para ganhar dinheiro. Mas não é verdade, porque o maior de todos os juízes fugiria dos cinemas se isso fosse verdade - o público". Disponível na revista *Veja* de 28/1/70 ou em < http://goo.gl/A0gLsM >. Acesso e 26/5/14.

Buscamos, ao longo da sequência de análises expostas nos capítulos anteriores, através de um recorte específico e temporalmente desconectado de hoje, estudar a representação das classes sociais brasileiras no cinema do País. Talvez seja proveitoso neste momento lembrar Hall ao propor as identidades nacionais e étnicas como um *posicionamento* (1994, p.70), ou o cinema

> não como um pobre espelho erguido para refletir o que existe, mas sim como essa forma de representação que é capaz de nos constituir como sujeitos e temas de novos tipos, permitindo-nos, por conseguinte, descobrir lugares *desde* (sic.) os quais falamos (p.75).

Se tratando de classe social, a pesquisa aqui relatada aponta que todos esses realizadores eram, em uma medida significativa, dotados de *habitus*, capitais econômicos e culturais equivalentes às classes médias, embora, no que tange às suas obras, sensibilizados pela classe popular como tema. Assim como demonstrado por Jean-Claude Bernardet (1985) quando estudando os documentários da Caravana Farkas, mas também válido para Mazzaropi, notamos que os discursos produzidos pelas classes médias e dominantes a respeito das classes populares têm uma limitação inerente devido a essa "terceirização" do retrato social.

É flagrante a não abundância na cinematografia nacional de filmes feitos pelas classes populares sobre si mesmas, especialmente tendo em vista o recorte temporal estudado neste artigo, décadas antes da popularização das câmeras digitais ou dos computadores pessoais. Filmes dessa característica atualmente são, por exemplo, *A Cidade é uma Só?* (Adirley Queirós, 2011) ou *5x Favela –Agora por nós mesmos* (Wagner Novais, Manaíra Carneiro, *et al.*, 2010).

Restaria refletir, nos cinquenta anos decorridos entre a juventude cinematográfica de Mazzaropi e efervescência do Cinema Novo até os dias de hoje, o quão tornou-se real o plano da consolidação de uma indústria cinematográfica nacional auto-sustentável, conforme proposto pelo primeiro; ou dos avanços sociais e construção de uma linguagem cinematográfica autônoma e brasileira, conforme os segundos. Embora Mazzaropi tenha vivido um grande sucesso financeiro com a PAM Filmes, a mesma foi leiloada logo após a sua morte. As denúncias do Cinema Novo, por sua vez, embora transpassem hoje a nossa sociedade e fazer cinematográfico, viram um fim e deram lugar a outras tendências.

Conscientes de que não encerramos essas questões, esperamos que o presente artigo estimule o fazer cinematográfico e científico, dando, a partir dessa visão sobre o passado do cinema brasileiro, alicerces para que surjam outras pesquisas sobre este período ou tema.

Referências bibliográficas

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade** (3ª edição). São Paulo: editora Nacional. 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Lamparina**. Jean-Claude Bernardet: trajetória critica. São Paulo: Polis, 1978.

_____ **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern, Guilherme j. F. Teixeira. São Paulo, SP: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Pierre Bourdieu: a diferença lida a partir da desigualdade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

DUARTE, Paulo. **Mazzaropi Uma Antologia de Risos**. Editora Imprensa Oficial, Coleção Aplauso Especial. São Paulo. 2009.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France** (1981-1982). 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2010.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora.** Tradução: Regina Helena Fróes/Leonardo Fróes.Título original "Cultural identity and diáspora", publicado em P. Williams e L. Chrisman (eds.) Colonial discourse and post-colonial theory, Nova York: Columbia University Press, 1994.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Anos 1990: Pensar a sociedade desde a comunicação –uma agenda para a mudança do século.** In: Ofício de cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ROMEU, José Luis, **Latinoamerica: la ciudad e las ideas.** Siglo XXI. México, 1976.

ROSA, Guilherme da. **Viramundo e a relação entre sujeito e verdade no documentário brasileiro moderno.** Revista Orson, Pelotas/RS. Online. Disponível em < http://goo.gl/qj6HkO >. Acesso em 12/7/14. 2012.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2006.

SOUZA, Jessé de. **A ralé brasileira**: **quem é e como vive**. Belo Horizonte/BH, UFMG, 2009.

_____ **Os batalhadores brasileiros; nova classe média ou nova classe trabalhadora?** 2a ed. Belo Horizonte/BH, UFMG, 2012

WAQCQUANT, Loïc. **Habitus**, publicado originalmente em International Encyclopedia of Economic Sociology (Jens Beckert e Milan Zafirovski, eds.), London: Routledge, 2005, p. 315-319. Traduzido do inglês por José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira; Disponível em: < http://goo.gl/KS3ZrW > acesso em 20/11/13.