



Jeca Tatu Contra o Capeta (1975). Direção de Pio Zamuner e Mazzaropi. Fonte: divulgação.

As classes populares no cinema brasileiro: Caravana Farkas e Mazzaropi

Carlos Eduardo Ribeiro¹

Graduado no curso de Cinema e Animação da UFPEL

Resumo: O trabalho pondera sobre a forma com que as classes populares foram representadas no cinema brasileiro em determinados filmes das décadas de 1960 e 1970, sendo estes algumas obras produzidas por Amácio Mazzaropi e da Caravana Farkas. Posta a simultaneidade entre os contextos de produção, fica também evidente a diferença estética, narrativa e de público entre os filmes. Por fim, passaremos por uma comparação entre *Viramundo* (1965) e *Jeca Contra o Capeta* (1975) no que diz respeito à representação da religião entre os populares.

Palavras-chave: classe popular; cinema brasileiro; Cinema Novo; Caravana Farkas; Mazzaropi.

Abstract: This work ponders over the way popular classes were represented in Brazilian cinema in determined movies during the 1960 and 1970 decades, having as objects of study some films produced by Amácio Mazzaropi and Caravana Farkas. Noticing the chronological proximity amongst the production contexts, some differences in the narrative, aesthetics and audience are plain. Finally, a comparison among *Viramundo* (1965) and *Jeca Contra o Capeta* (1975) in what concerns to the representation of religion in the popular class.

Keywords: social class; Brazilian cinema; Cinema Novo; Caravana Farkas; Mazzaropi.

INTRODUÇÃO

No presente artigo serão levados em conta dois contextos de realização cinematográfica que estão em relação de relativa contemporaneidade entre si, mas fazem retratos distintos das classes sociais, sendo estes o Cinema Novo e as produções de Amácio Mazzaropi. Nosso olhar se direcionará com maior atenção para alguns filmes feitos há cerca de 50 anos, em um período imediatamente anterior

¹ dudaribeirodudaribeiro@gmail.com

ao golpe militar, ou no máximo, dez anos posterior ao mesmo. É evidente, esboçada a comparação entre estes filmes, a diferença nos objetivos e resultados com a produção cinematográfica, assim como a recepção de público e crítica. O presente trabalho, com o foco na representação das classes populares no cinema brasileiro, além de notar as diferenças citadas, passará por uma análise da obra e do contexto desses cineastas, este não apenas histórico, mas também como realizadores e sujeitos de classe. Por último, nos deteremos em uma comparação mais detalhada entre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Jeca Contra o Capeta* (Pio Zamuner e Mazzaropi 1975).

Numa revisão teórica que precede as análises buscaremos conceitos de Pierre Bourdieu (2007) e suas traduções para a realidade nacional pelo sociólogo Jessé de Souza (2009; 2012) no sentido de compreender o que delimita a “classe social”. A abordagem desses autores propõe que as diferenças não se mostrem apenas no nível *material*, como o acesso a dinheiro ou bens de consumo, mas que sejam também *simbólicas*, ou seja, reafirmadas por capitais sociais e culturais, saberes e disposições invisíveis que separam as classes nas formas de viver.

Durante a análise, amparados pela crítica desse período feita por autores como Jean Claude Bernardet (1985) e Pedro Simonard (2006), começaremos por lançar 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. Dentro deste movimento, nos deteremos mais especificamente nos documentários produzidos por Thomas Farkas, dada a evidência do retrato do povo nos mesmos e também a fim de evitar os inconvenientes de uma abordagem ainda mais vasta, tendo em vista a extensão do artigo. A seguir notaremos a mesma época na carreira de Amácio Mazaroppi, protagonista e produtor de frequentes recordes de bilheteria e filmes com mais de 3 milhões de espectadores², em representações cômicas/trágicas do universo das classes populares.

2 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.

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 e indícios de uma identificação de classe dos próprios realizadores. Para isso observaremos pistas de *habitus* e *gosto* em sua obra, carreira ou vida, tendo em vista análises feitas sobre os filmes e comparações entre os mesmos, assim como também através da recepção de crítica e público, dados estes provenientes de publicações e entrevistas pesquisados.

O CONCEITO DE CLASSE SOCIAL

Entendemos que o pertencimento a determinada classe social diz respeito não apenas ao capital econômico ou acesso a determinados bens de consumo; mas também aos capitais culturais, estes atrelados às noções de *habitus* e *gosto*, desenvolvidas na obra de Pierre Bourdieu, especialmente no livro *A Distinção: crítica social do julgamento* (2007). Estes funcionam como bens simbólicos, internalizados diferentemente entre as distintas classes sociais. 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, social, dos sujeitos. Essa diferença 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” (ibid, p.74)³.

Uma perspectiva das classes sociais que leva em conta as diferenças simbólicas, além das materiais, pode ser útil no sentido de es-

3 “Bourdieu busca estabelecer desde cedo que as práticas culturais juntamente com as preferências em assuntos como educação, arte, mídia, música, esporte, posições políticas, entre outros, estão ligadas ao nível de instrução, submetidas ao volume global de capital acumulado, aferidas pelos diplomas escolares ou pelo número de anos de estudo e, secundariamente, à herança familiar. Na verdade, trata-se de desmistificar afirmações da ordem do senso comum quando se assevera que o gosto sobre determinada matéria não se discute; mais do que isso, o gosto classifica e distingue” (ALVES, 2008).

clarecer na análise, através das ações representadas na tela, marcas de um proceder como sujeito de classe nas personagens, bem como elucidar uma escolha impressa no filme originária do *gosto* do próprio realizador⁴.

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).

Os níveis culturais, que representam diferentes esquemas de *habitus* e *gostos*, são divididos por Bourdieu (2007) 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).

4 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).

Portanto, o *habitus* e *gosto* são categorias impressas na própria visão de mundo e *hexis* corporal dos sujeitos, tomando parte na distinção social. Jessé de Souza (2009; 2011), sociólogo brasileiro que pretende “estudar as classes sociais mais importantes do Brasil contemporâneo de maneira não economicista e quantitativa”⁵ transpõe com revisões os três níveis culturais de Bourdieu para a realidade nacional chamando-os: ricos, batalhadores e ralé.

OS DIFERENTES NÍVEIS CULTURAIS NO BRASIL

Ao considerar a obra de Souza (2011), o presente trabalho leva em conta que o *gosto dominante* e o *gosto médio* conforme propostos por Bourdieu, que têm acesso privilegiado a educação e bens culturais, são representados no Brasil principalmente por uma classe média⁶. Esta representa uma parcela diminuta da população nacional, diferente da França dos estudos de Bourdieu, onde eram a base da sociedade.

Sobre as classes populares, principal foco desta pesquisa e representadas por 2/3 do povo brasileiro⁷ na época de nosso interesse:

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

5 Segundo entrevista concedida a Uirá Machado, *Folha de São Paulo*, publicada em 13/12/11. Disponível em: < <http://goo.gl/gbH6O> > Acesso em 22/11/13.

6 “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).

7 Tal dado é proveniente da narração de *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman 1965), filme integrante do Cinema Novo, quando se referindo à época de sua realização. Tal estimativa é repetida por Souza (2009) ao tratar do Brasil atual, que afirmou também que o país manteve teimosamente seus excluídos sociais.

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).⁸

Segundo Souza, dentro das classes populares brasileiras pode-se identificar, além de um *habitus popular*, também a existência de um *habitus precário*, este representando “ainda quase 1/3 da população brasileira”⁹ e relativo a um grupo de sujeitos posicionados na base da pirâmide do capital simbólico e econômico, vítimas de sistemático abandono político e social.

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 condições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação. Essa classe social que designamos, em livro anterior a este, de “ralé” estrutural. (SOUZA, 2012, p.25)

Tal grupo, essencialmente diferente dos demonstrados por Bourdieu, é socialmente compreendido como “um conjunto de indivíduos carentes ou perigosos” (ibid.). 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 e etc, não têm acesso aos mesmos capitais culturais e familiares que são transmitidos no topo das classes trabalhadoras brasileiras.

Portanto, ao observar o recorte das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, podemos considerar que a maior parte das pessoas não compartilha de um *habitus* médio ou *dominante* equivalente àqueles

⁸ 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.

⁹ Como colado por Souza em entrevista, disponível em: < <http://goo.gl/Hb8myL> > acesso em 1/7/14.

colocados por Bourdieu ao observar a França do mesmo período. Como notado anteriormente nesta seção, dentro da classe popular brasileira, esta a mais numerosa, especificamente na sua parte mais mal posicionada, exista ainda o que o sociólogo Jessé de Souza chamou de *habitus precário*, no esforço de caracterizar um grupo de indivíduos desprovidos inclusive das pré-condições das classes trabalhadoras tradicionais e portanto muitas vezes impedidos de uma vida digna, sem equivalente nos estudos de Bourdieu.

CINEMA NOVO E CARAVANA FARKAS

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 e que tinham como assunto o povo brasileiro, especialmente as classes populares. Esses filmes não alcançaram ampla visibilidade pelos grupos retratados, tanto por ter a distribuição dificultada pelo governo militar¹⁰ quanto pelo seu discurso sociológico que não era atrativo ou familiar para essas pessoas. Os filmes mais usados nesta pesquisa para ilustrar esse contexto serão *Majoria 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.

Independentes da iniciativa pública ou privada, os filmes produzidos por Farkas retratavam um momento de crescente urbanização no país, 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

¹⁰ 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.

enquanto indústria; ou satirizado, embora reafirmado, nas diversas chanchadas realizadas no Brasil da época (SIMONARD, 2006).

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 Cultura¹¹, tendo esses processos colaborado na sua formação enquanto intelectuais, críticos e/ou cineastas. Em sua busca por usar a classe trabalhadora como tema, educar e dar voz à mesma, esses realizadores, mais especificamente na Caravana Farkas, deparavam-se 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 proclamar as impressões do povo nesses filmes se os realizadores eram basicamente de classe média?¹² Aos indivíduos entrevistados eram alheios os meios de produção bem como a escolha da trilha sonora que cantava sobre suas vidas. Em *Viramundo*, por exemplo, embora houvessem eventuais entrevistas com atores sociais, nunca era concedida completa autonomia a tais falas, já que os entrevistados estavam sempre em diálogo com um entrevistador, submetidos a

11 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).

12 "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). "Este é um dos pontos centrais das discussões no início dos anos 60: a questão do *popular*. Seria o cinema popular aquele que é a imagem do povo, aquele feito pelo povo, ou aquele em favor do povo?" (ALMEIDA, 2003, p.49)

uma montagem e frequentemente contextualizados por uma narração, esta aparentemente onisciente e dotada de saberes que não faziam parte do cotidiano dessas pessoas.

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 as classes representadas e põe em cheque alguns dos princípios fundadores do movimento, uma vez que o mesmo pretendia atingir todos os 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). Em relação ao reconhecimento nas classes médias, Simonard coloca que esses filmes e cineastas só receberam atenção no Brasil após serem elogiados no exterior, o que corrobora a ideia de "xenofilia" brasileira 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. (ibid., p.42)

Apesar do distanciamento entre o Cinema Novo e a maior parte do público de sua época, como sustentado ao longo desta seção e melhor demonstrado por Bernardet (1985); é importante notar que críticos e teóricos ao longo dos anos reconhecem grande importância antropológica, política e estética nesses filmes, além de serem recorrente foco de interesse acadêmico. Na seção a seguir nos debruçaremos sobre outro grupo de filmes, foco menos comum de pesquisas científicas e, em seu tempo, amplamente rechaçado pela crítica especializada.

O CINEMA DE MAZZAROPPI

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* (Abílio de Almeida, 1952), 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 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, sem 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 que levava o seu próprio nome, através da qual ficou milionário e produziu cerca de 25 longas, descontados os de antes de sua criação. Seus filmes vendiam milhões de ingressos¹³ sem contar com o apoio da televisão, como no caso de posteriores produções humorísticas de foco popular e semelhante marca como *Os Trapalhões* ou *Xuxa*.

13 “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> >.

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; ou à própria criação do personagem Jeca¹⁴, que precede os seus filmes e passa por teatro, rádio, televisão, dentre outros. Austragésilo de Athayde, então presidente da Academia Brasileira de Letras, uma vez disse que considerava Mazzaropi “um fiel intérprete de Monteiro Lobato”, o que o artista responde, em entrevista à Folha de S. Paulo: “Nunca estudei o Monteiro Lobato. Pela própria vida, conheço a figura do caipira tão bem quanto ele”¹⁵.

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 Linguíça* (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.

Muitos destes temas e abordagens, se observados os aspectos do enredo ou opiniões expressas pelo protagonista, 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 Linguíça* (Glauco Mirko Laurelli, 1962) mais de uma vez o único casal negro do cortiço é gratuitamente representado como foco de menos reconhecimento social dentre os moradores. No mesmo filme, Mazzaropi manda de maneira rude a esposa ir dormir enquanto estavam conversando

14 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.

15 Por Paulo Moreira Leite em 8/6/77, acesso em 26/5/14, disponível em < <http://goo.gl/7SAIBR> >

com amigos na frente de casa e é prontamente obedecido, sem parecer inferir desconforto em nenhum dos presente; dentre vários outros casos que poderiam ser analisados. 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”¹⁶.

Em *Jeca contra o Capeta* o protagonista luta contra a existência do divórcio. Neste, um dos maiores sucessos de público do realizador, o principal personagem que louva a “lei do divórcio” constantemente assedia as mulheres da comunidade, provavelmente um estuproador. “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 forma de representar o mundo, 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 divórcio¹⁷.

O sucesso de público, a pretensa ingenuidade da sua personagem e sua tentativa de representação¹⁸ de um sujeito popular tipicamente brasileiro apontam no sentido de uma naturalização dessas falas e comportamentos pelos espectadores; bem como evidencia o hábito desse público com as formas de comportamento representadas. Soma-se a isso o fato de que seus filmes, de abordagens tipicamente populares, não tinham grande apelo sexual e

16 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/7SAIBR> >.

17 “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.

18 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.

portanto eram considerados familiares, nesse sentido como uma “antipornochanchada”¹⁹.

Em muitos casos na sua obra a narrativa procura redimir os comportamentos do protagonista. Em *O Vendedor de Linguíça*, por exemplo, cenas após a citada demonstração de poder frente à esposa, Mazzaropi, ao receber em sua casa a visita de uma senhora de classe média, faz uma declaração de apreço à esposa, à família e ao estilo de vida que constituíram juntos, mesmo dada a sua pobreza, exaustivo trabalho, e etc. Jean-Claude Bernardet²⁰ 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 imi-

19 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> >.

20 Crítica publicada no jornal Última Hora, de 22-23/7/78, disponível em: < <http://goo.gl/Cq3Syh> >. Acesso em 26/5/14.

grantes em São Paulo²¹ capital, e o segundo, uma década depois, hipotéticos paulistas de uma cidade do interior.

Começando a análise pela forma destes filmes, pode-se dizer que *Viramundo*, documentário, é recortado por uma narração que representa um saber “científico”, portanto, que se coloca como “real” (BERNARDET, 1985) e visa quebrar as possíveis ambiguidades interpretativas. As ficções de Mazzaropi, por sua vez, legam ao espectador uma interpretação mais livre e amena da realidade, 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 dominação simbólica 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 esses filmes dão para a religião é central na sua estrutura e na comparação que estamos estabelecendo. Em *Jeca contra o Capeta* o personagem do vigário se mostra como uma pessoa boa, 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, num encontro casual com o vigário, 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 rumo para a necessidade da fé em Deus: “O homem sem fé vira uma besta, tem que ter fé!”, diz o personagem encarnado por Mazzaropi.

21 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.

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 relação²² 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 das classes populares 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, dentre outras características das classes dominantes. *Viramundo*, por sua vez, coloca os imigrantes como “outros” a serem estudados e apresenta

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

didaticamente o seu universo, enquanto um “senhor empresário” é personagem auxiliar na locução do filme, funcionando como uma ponte entre o público e os nordestinos imigrantes.

Em contraponto aos cinemanovistas, os filmes de Mazzaropi faziam grandes sucessos de bilheteria, batiam sucessivos recordes dentre a cinematografia nacional da época e promoviam uma sensação de identificação nos setores populares da sociedade²³. 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. Segundo Mazzaropi²⁴:

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:

23 “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/ZkcqS> >. Em complemento a 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 Pequena* (Glaucio 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/7SAIBR>>. Acessados em 26/5/14.

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

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 culturais dominantes ainda conservaria o 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 Cruz²⁵ era cerca de 20 anos mais velho que muitos dos cinemanovistas, estes, predominantemente concentrados no Rio de Janeiro. Não muito diferente destes, o criador da PAM Filmes cresceu sem dificuldades financeiras, filho de um dono de mercearia. Segundo artigo de 1970²⁶ Amácio 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

25 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/7SAIBR> > e acessado em 26/5/14.

26 De Armando Salem, publicado na revista *Veja* nº73, em 28/1/70, disponível em < <http://goo.gl/A0gLSM> > e acessado em 26/5/14.

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.²⁷

É clara uma maioria de publicações negativas em relação aos filmes do “maior ícone de massa do cinema brasileiro”²⁸, bem como a consciência dele a esse respeito e um certo ressentimento com os críticos e cinemanovistas. Um número reduzido de pesquisas são encontráveis hoje sobre o realizador, se em comparação com o Cinema Novo. Orgulhoso de nunca ter dependido do Instituto Nacional de Cinema para fazer um filme ele afirma em entrevista à *Veja*²⁹ 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 afirma que o 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 indústria³⁰.

27 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> >. É notável também, ao pensar o *habitus* de Mazaropi e dos demais realizadores audiovisuais, que o próprio *tempo livre* necessário à apreensão dos capitais culturais ligados à execução dessa tarefa, assim como o tempo dispendido na realização das mesmas, é mais disponível às classe bem estabelecidas.

28 Marcelo Miranda em artigo do dia 8/4/12 para o site *Pipoca Moderna*, disponível em < <http://goo.gl/4xTB9S> > acessado em 24/5/14

29 De Armando Salem, publicado na revista nº73, em 28/1/70, disponível em < <http://goo.gl/A0gLSM> > e acessado em 26/5/14.

30 Sobre o crescimento econômico brasileiro e as implicações sociais do mesmo, ponto interessante para contrapor os anseios de Mazaropi e dos cineastas do Cinema Novo, o sociólogo Jessé de Souza afirma, ao notar o processo de modernização do Brasil sofrido em meados do século XX, data de interesse desse artigo: “Temos a tendência de achar que o mero crescimento econômico por si só trará todas as mudanças de que o país precisa. Que isto não é verdade já foi mostrado de modo claro como luz do sol. O Brasil cresceu mais que qualquer outra sociedade entre 1930 e 1980 e manteve teimosamente seus excluídos sociais”. Trecho recortado de entrevista publicada no *Instituto Humanitas Unisinos*, em post do dia 13/1/13. Acesso em 1/7/14. Disponível em: < <http://goo.gl/Hb8myL> >.

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. Mazaropi, 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*, não diretamente oposto à 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* que cita o universo de *O Exorcista* (William Friedkin, 1973). Muitas vezes a crítica especializada generalizava os filmes de Mazaropi como uma extensão do trabalho da Vera Cruz ou como uma forma modificada de chanchada. Também se pode especular que, notando a extensão de sua obra e sua consolidação de uma indústria cinematográfica autossuficiente 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 representadas nos filmes ficavam evidentes, principalmente quando em contraste com as contemporâneas produções do Cinema Novo. Sobre este, Mazaropi 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

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.

vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense.³²

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que o cinema de Mazaropi se mostra particularmente importante para compreender os gostos e identidades do povo brasileiro de sua época, dada a sua representação de um tipo popular, extensão da sua obra e notável sucesso de público no Brasil. Os filmes deste cineasta traçam um retrato particular e vasto 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 gerador de uma série de obras ricas no sentido de uma pesquisa histórica/antropológica sobre a sociedade e povo brasileiro, assim como no desenvolvimento da linguagem cinematográfica nacional e retrato de determinados setores populares. Com muito menos recursos financeiros que a PAM Filmes, esses diretores, às vezes estreados, buscavam um retrato mais fiel e combativo das mazelas sociais nacionais e representam um marco na história do nosso cinema neste sentido.

Buscamos, ao longo da sequência de análises demonstradas, através de um recorte 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

32 Recorte de entrevista pra Armando Salem, que responde a seguir “Você parece ter muita raiva dos intelectuais”. Mazaropi replica: “E tenho mesmo. É fácil um fulano sentar numa máquina e escrever: *Hoje estreia mais um filme de Mazaropi. 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 juizes 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.

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 os quais falamos (p.75).

Assim, é impossível dissociar o movimento do Cinema Novo, ou mais especificamente os filmes da Caravana Farkas aqui citados, do discurso de representação e transformação da realidade social brasileira, que os costura e dá forma. Os filmes de Mazaropi, por sua vez, ordenam-se por buscar o divertimento do seu público cativo e a continuidade de uma indústria, sem priorizar inculcar no espectador questionamentos acerca do senso comum, do Brasil, da situação do camponês, etc; resultando em representações que poderiam ser interpretados como “conformismo” (BERNARDET, 1978), “confirmação dos preceitos morais vigentes” (ALMEIDA, 2003, p.49), ou noutras machistas, racistas ou fundamentalistas, como demonstrado anteriormente neste trabalho. 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 pelo tema da classe popular. Assim como demonstrado por Bernardet (1985) quando estudando os documentários da Caravana Farkas mas também válido para Mazaropi, 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 social³³.

Restaria refletir, nos cinquenta anos decorridos entre a juventude cinematográfica de Mazaropi e efervescência do Cinema Novo até os dias de hoje, o quão real tornou-se o plano da consolidação de uma indústria cinematográfica nacional autossustentável, conforme proposto pelo primeiro; ou dos avanços sociais e constru-

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

ção de uma linguagem cinematográfica essencialmente brasileira, conforme os segundos. Embora Mazaropi tenha vivido um sucesso financeiro e de público com a PAM Filmes, a mesma foi leiloada e desarticulada 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, sem nunca terem sido populares no *gosto popular*.

Conscientes de que não encerramos essas questões, esperamos que este artigo estimule o fazer cinematográfico e científico, dando, a partir dessa visão sobre o passado do cinema brasileiro, ali-cercas para que surjam novos trabalhos no futuro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, L. O. **Do povo ao público: a crítica de Jean-Claude Bernardet ao cinema de Amácio Mazzaropi**.

Boletim de Pesquisa NELIC, v. 5, p. 45-57. 2003.

ALVES, E. R. **Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais**. In: revista Sociedade e Estado, vol.23, nº1. Brasília. 2008.

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

BERNARDET, Jean-Claude. **O Lamparina**. Jean-Claude Bernardet: trajetória crítica. 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. **Mazaropi 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

WACQUANT, Loïc. **Habitus**, in: International Encyclopedia of Economic, London: Routledge, p. 315-319. Traduzido por José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira. 2005.