

**MAZZAROPI E ROBERTO SANTOS: CONFLUÊNCIAS ENTRE DOIS
FILMES URBANOS BRASILEIROS DO FINAL DOS ANOS 1950¹****Iury Peres Malucelli²
Eduardo Tulio Baggio³**

Resumo: Pretende-se com este artigo averiguar traços que indiquem confluências e oposições entre dois filmes brasileiros lançados em 1958: *O Grande Momento*, dirigido por Roberto Santos em um contexto que precede o Cinema Novo, e *Chofer de Praça*, primeira produção da PAM Filmes, produtora de Amácio Mazzaropi. A análise comparativa permite que percebamos elementos particulares de cinemas envolvidos por propostas distintas, além de possibilitar que apontemos em que lugares essas visões de cinema dialogam entre si, tendo em vista que ambos os filmes fazem parte de um mesmo contexto histórico de cinema brasileiro. Dialogamos com bases bibliográficas referentes à história e crítica do cinema brasileiro, de autores como Fernão Ramos e Paulo Emilio Sales Gomes, além de obras biográficas e arquivos de entrevistas dadas pelos cineastas analisados. A pesquisa possibilitou descobertas de similitudes formais e narrativas entre as obras no que diz respeito ao registro urbano, ao diálogo com a chanchada e a pontos na narrativa e construção de personagens. Concluímos que a visão mais detida ao material fílmico, feita através da análise, torna perceptível uma relação mais complexa entre dois filmes que a princípio parecem polarizados.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Amácio Mazzaropi; Roberto Santos.

**MAZZAROPI AND ROBERTO SANTOS: CONFLUENCES BETWEEN
TWO URBAN BRAZILIAN MOVIES FROM THE END OF THE 1950'S**

Abstract: This article intends to investigate traces that imply confluences and oppositions between two Brazilian movies released in 1958: *O Grande Momento*, directed by Roberto Santos in a context that precedes the Cinema Novo movement, and *Chofer de Praça*, the first movie produced by PAM Filmes, Amácio Mazzaropi's production company. The comparative analysis allows us to perceive particular elements from two types of films involved by distinct propositions, while also enabling us to point out the places in which these visions of cinema engage in dialogue, in view of the fact that both movies are part of the same historical context of Brazilian cinema. We dialogue with bibliographies related to the history and critic of Brazilian cinema, from authors such as Fernão Ramos and Paulo Emilio Sales Gomes, as well as with biographic works and archives of interviews given by the analyzed film makers. Formal and narrative discoveries were found in the research, concerning the urban filmic register, the dialogue with the "chanchada" genre and specific points in the narrative and character construction. As a result, we can say that a more detained analytical look on the filmic material, turns perceptible a complex relation between two movies that, at first, seem polarized.

Keywords: Brazilian cinema; Amácio Mazzaropi; Roberto Santos.

1 Artigo realizado em Projeto de Iniciação Científica – PIBIC, com apoio financeiro do CNPq.

2 Graduando do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É membro do grupo de pesquisa Cinecriare – Cinema: Criação e Reflexão (PPG-CINEAV/Unespar/CNPq). E-mail: iuryperes@gmail.com.

3 Docente do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É co-líder do grupo de pesquisa Cinecriare – Cinema: Criação e Reflexão (PPG-CINEAV/Unespar/CNPq). Integra o ST Teoria de Cineastas da Socine desde 2016 e o GT Teoria dos Cineastas da AIM desde 2015. E-mail: eduardo.baggio@unespar.edu.br.

INTRODUÇÃO

Dois contextos do mesmo período histórico do cinema nacional estão colocados neste artigo. De um lado o cinema independente paulistano que começa a se articular após a tentativa fracassada do estabelecimento de um polo de cinema industrial da Vera Cruz no país, e do outro o cinema produzido pela PAM Filmes, produtora e distribuidora de Amácio Mazzaropi, que fazia comédias populares de grande sucesso de bilheteria, carregando traços da chanchada e do trabalho teatral de Mazzaropi. Pautados por visões distintas, propõe-se um choque analítico entre esses dois cinemas, a fim de estabelecerem-se traços do que os une e o que os separa, sendo que ambos são fundamentais para a apreensão da história do cinema brasileiro.

O cinema nacional é aqui pensado como um conjunto de esforços não unificados que seguem caminhos diferentes para a solidificação de uma cinematografia, comercial e esteticamente. Como veremos, ainda que Amácio Mazzaropi e os outros cineastas analisados lancem investidas que buscam chegar a lugares distintos uns dos outros, seus esforços se cruzam em diversos pontos. Essa análise é vital na medida em que coloca em perspectiva produções de cinema que são muitas vezes pensadas de forma isolada, mesmo nunca estando separadas de seus contextos, existindo concomitantemente a seus contemporâneos. Portanto, é cabível e relevante analisar a forma como encaravam a sociedade e o cinema dentro deste período através dos filmes.

Este artigo é resultado de um projeto de Iniciação Científica que, inicialmente, previa trazer a comparação analítica das produções de Mazzaropi com filmes tidos como pertencentes ao Cinema Novo. O avanço na pesquisa revelou pontos de interesse no cinema independente de São Paulo num período que precede o movimento cinemanovista, nos anos 1950.

Com fins de clareza e delimitação dos objetos de pesquisa, dividimo-los em duas partes: a primeira é a “urbana”, concentrada em obras ambientadas na cidade grande, que permite a relação fílmica de Mazzaropi e de Roberto Santos com o ambiente urbano no final dos anos 1950. Para isso, dois filmes foram selecionados: *O Grande Momento* (1958,

Roberto Santos), considerado um filme precursor do Cinema Novo, e *Chofer de Praça* (1958, Milton Amaral), primeira obra produzida e distribuída pela PAM Filmes. Ambos se situam na cidade de São Paulo.

A segunda parte da pesquisa caracteriza-se por filmes “rurais”, focada no ambiente interiorano e no deslocamento das câmeras dos centros urbanos para as regiões agrárias do Brasil, deslocamento este que define a primeira fase do Cinema Novo (RAMOS, 1987, p. 320). Para esta análise, os filmes são *Jeca Tatu* (1959, Milton Amaral) e *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos). Estes filmes trabalham, respectivamente no interior de São Paulo e do Nordeste, com a representação do homem do campo e do ambiente rural, articulando cada um da sua forma e com os próprios fins as mazelas e características de tais parcelas da população.

Este recorte baseado na dualidade urbano/rural, mesmo que não nos aprofundemos nessa discussão em um âmbito sociológico, permite uma confluência temática entre os focos de pesquisa, visto que em ambos os casos há a presença de manifestações culturais e sociais de determinados povos e comunidades brasileiras somadas a um interesse em retratá-las, ainda que cada um com suas particularidades formais.

Neste artigo está colocada somente a análise dos filmes da parte “urbana”, visto que por si só oferecem matéria para um estudo compreensivo numa pesquisa com potencial irrestrito de continuidade⁴.

O artigo está estruturado da seguinte maneira: partiremos de um aprofundamento de contextualização do período e dos cineastas⁵ estudados para a primeira parte da análise, que consiste na exposição e comparação das visões de cinema e influências de Roberto Santos e Amácio Mazzaropi. Feito isso, seguiremos para a análise comparativa dos filmes *O Grande Momento* e *Chofer de Praça*, que nos encaminhará às considerações finais.

4 Como parte do projeto, produzimos um vídeo-ensaio que reflete sobre os filmes da parte “rural” da pesquisa, que pode ser assistido no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q2RLRPGaBFU>>.

5 Preferimos, para este artigo, usar o termo “cineasta” e não “autor” para nos referirmos a Amácio Mazzaropi e Roberto Santos, visto que o estatuto de ambos como “autores” cinematográficos, nos termos da política dos autores da *Cahiers du Cinéma*, é questionável. Mazzaropi, por exemplo, nem mesmo dirigiu o filme que analisaremos aqui, *Chofer de Praça*. Mesmo assim, muito da nossa bibliografia confirma o controle criativo que ele estabelecia sobre sua personagem e suas narrativas fílmicas.

CONTEXTO – CINEMA INDEPENDENTE NA SÃO PAULO DOS ANOS 1950

Após atuar no teatro, no rádio e na televisão, Mazzaropi inicia sua carreira cinematográfica pela companhia de cinema Vera Cruz com o filme *Sai da Frente!* (1952, Abílio Pereira de Almeida). A partir daí, jamais deixará de protagonizar ao menos um filme por ano, passando, além da Vera Cruz, por algumas outras produtoras de cinema nos anos 1950, como a Cinedistri e a Cinelândia Filmes (MATOS, 2010, p. 255), até começar a própria companhia em 1958, a PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi, que seria encarregada da produção e distribuição de todas as suas obras até o fim da sua carreira.

As suas comédias de apelo popular eram fenômenos de bilheteria, o que permitia um contínuo investimento por parte de Mazzaropi em seu projeto de cinema. Em entrevistas que concedeu podemos identificar seu firme posicionamento frente a um cenário de cinema posterior ao fim da Vera Cruz, companhia paulista que, nos anos 50, investiu na possibilidade da criação de uma indústria do cinema nacional que, por motivos financeiros aliados a problemas no acordo de distribuição dos filmes, foi à falência em 1954.

Mazzaropi pretendia, através da produtora/distribuidora, colaborar para que o cinema nacional se tornasse uma realidade no campo financeiro (MAZZAROPI, 1968, p. 27), o que aconteceria com o estabelecimento de uma indústria que se encarregasse de todo o processo de produção e distribuição, produzindo filmes de apelo popular, um “cinema feito apenas para divertir o público, por acreditar que cinema é diversão” (MAZZAROPI, 1970).

A visão industrial da Vera Cruz também se relaciona, ainda que de outra forma, a uma movimentação que ocorria nos anos 1950 simultaneamente aos filmes de Mazzaropi.

Nelson Pereira dos Santos é um nome que, desde o início dos anos 1950, teve um grande envolvimento nas discussões sobre o caráter do cinema brasileiro, tornando-se, nos anos seguintes, um nome pivô para aquilo que seria o Cinema Novo. Fernão Ramos escreve que “ao examinarmos mais de perto a ambiência ideológica que cerca a tentativa de implantação de uma produção industrial em São Paulo, veremos em germe muitos dos pontos que mais tarde compõem o discurso mais característico da geração cinemanovista” (1987, p. 301).

Muito dessa ambiência ideológica está presente nos Congressos de Cinema que aconteceram em 1952 e 1953, congressos estes que, “sob a forma de discussão e exposição de teses, tiveram lugar num momento de efervescência e debate de ideias no campo cinematográfico” (*ibidem*, p. 302). Foi no primeiro congresso que Nelson Pereira dos Santos apresentou uma tese em que problematizou a situação de dependência econômica que sofria o cinema brasileiro, afirmando a necessidade da produção de filmes com assuntos essencialmente nacionais, decorrendo na “capitalização para a indústria pátria de boa parte desse dinheiro que se evade anos após anos” (SANTOS, *apud ibidem*, p. 303). A temática de caráter nacional seria decisiva, pois para Nelson “na medida em que se veja na tela, o povo responderia com a sua presença aos filmes nacionais” (SALEM, 1987, p. 75).

Roberto Santos, cineasta que começou sua carreira trabalhando em equipes de filmagens da companhia Multifilmes, logo passou a se envolver nesses debates e questionamentos, conhecendo e se amigando de Nelson (SIMÕES, 1997, p. 31). Outro fator de incômodo para esses realizadores era a rigidez da hierarquia nas produções de grandes estúdios, já que “quem estava embaixo, na função de continuador ou anotador de continuidade, como Roberto Santos, não podia se dar ao luxo de pensar em filmes ou realizações pessoais” (*ibidem*). É perceptível que a forma de produção vigente não abarcava as concepções e expectativas que muitas pessoas começavam a construir para o cinema nacional na época.

Todas essas questões passam para o terreno da realização em filmes independentes como *Rio, 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos) e *O Grande Momento* (1958, Roberto Santos). Essa produção alternativa apostava em temas cotidianos de regiões urbanas do país, como o domingo de futebol no Rio de Janeiro em *Rio 40, Graus* ou o dia de casamento de um trabalhador da classe operária do Brás em *O Grande Momento*.

Podemos notar um efervescente cenário de discussão ideológica no cinema nacional coexistindo com um cinema popular que, também nacional, se estabelecia com Mazzaropi enquanto ele protagonizava filmes produzidos por outras companhias (como, por exemplo, *O Noivo da Girafa*, de 1957, pela Cinedistri e Cinelândia Filmes), até fundar a própria.

É desse contexto que surgem os filmes urbanos analisados neste artigo. Nota-se, a princípio, uma oposição clara entre os dois cinemas, visto que Mazzaropi buscava, a sua maneira, dar continuidade a uma produção dita industrial de filmes, com uma aparelhagem mais complexa e apelo popular de massa, enquanto cineastas como Roberto Santos buscavam alternativas a esse esquema de produção, apostando em estratégias de financiamento coletivo, redução das equipes e filmagens nas ruas.

Essa oposição de fato existe, podendo ser analisada como causadora de muitas das diferenças entre esses cinemas. Um exemplo é o sucesso de público de Mazzaropi em relação à dificuldade de atingir um público amplo que muitos dos cineastas independentes (e, depois, muitos dos cinemanovistas) tiveram que superar. Em considerações menos detidas, poderíamos nos limitar a essa discordância entre “industrial” e “independente”, mas há muitos detalhes que corroboram com a hipótese de uma relação mais complexa do que a oposição categórica poderia revelar.

VISÕES DE CINEMA DE MAZZAROPI E ROBERTO SANTOS

Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos começavam suas produções de cinema na década de 1950. Ambos traziam, na prática cinematográfica, influências do Neorealismo Italiano⁶. Enquanto Nelson posiciona o papel do Neorealismo como o de “uma nova forma de produção que apareceu no mundo e que influenciou toda a produção independente, todo o Terceiro Mundo, todos os países que, como nós, sonhavam em fazer filmes” (SADLIER, 2012, p. 149), Roberto Santos coloca, na relação do Neorealismo com seu filme de 1958, *O Grande Momento*, que “se há influência, está no gênero que escolhi, de expor as coisas simplesmente como elas acontecem, nos seus próprios cenários, muito à maneira neorrealista” (SIMÕES, 1997, p. 42).

Essa influência pode ser colocada como mais um elemento relevante desse afastamento da produção independente do cinema de grande porte da Vera Cruz. Cineastas buscariam na realidade ao seu redor a alternativa ao cinema vigente, que dependia de uma grande hierarquia, do estrelato e de um aparato técnico elaborado. Roberto Santos conta

6 Movimento cinematográfico que emerge no Pós-Guerra italiano, cuja visão estabelece o trabalho com a escassez de recursos técnicos frente à destruição da Segunda Guerra Mundial e a levada das equipes de filmagem e do olhar fílmico às ruas, às ruínas do conflito e ao cotidiano das vidas nesse contexto.

que, após assistir ao filme *Esquina da Ilusão* (1953, Ruggero Jacobbi), produção da Vera Cruz situada no Brás, bairro de São Paulo onde Roberto crescera, o cineasta se ofendeu com a forma com que o filme construía o retrato do lugar, “como um covil de delinquentes, de vagabundos” (*ibidem*, p. 34), transformando “o coração de São Paulo num antro de perversão” (*ibidem*). Ele decide contrapor esse retrato com um filme que representasse o Brás como “o seio de uma família humana e laboriosa, cheia de alegrias e decepções, mas habitado por seres humanos - úteis acima de tudo e sensíveis” (*ibidem*). Daí surge *O Grande Momento*, com direção/roteiro de Roberto Santos e produção/produção executiva de Nelson Pereira dos Santos.

Há nesse discurso, nessa tentativa de “expor as coisas como elas realmente acontecem” e na investida de encontrar a humanidade nos objetos retratados, uma forte vontade de aproximar-se de uma certa realidade através da imagem, uma vontade de elaborar um retrato fidedigno, que revele contradições e essências referentes às pessoas em quadro. Trata-se da tentativa de retratar a vida do homem comum, “a vida daqueles que nunca estão a cavaleiro dos processos de transformação social. Ao contrário. São aqueles que vivem as mudanças sem ter consciência do processo” (*ibidem*, p. 40).

Em *O Grande Momento* Zeca (Gianfrancesco Guarnieri) é o protagonista, jovem morador do Brás que precisa enfrentar uma jornada de problemas financeiros no decorrer do dia do seu casamento para ter uma boa cerimônia. Dentre as muitas coisas pelas quais passa, está o momento em que precisa vender sua bicicleta para conseguir dinheiro. Dá então uma última volta com ela pela cidade onde, num momento de grande liberdade, pedala pelas ruas de São Paulo e sente o vento em seu rosto enquanto a câmera o acompanha com um *travelling*. Trataremos mais sobre isso, mas é uma cena que se destaca pela sua suspensão narrativa, pelos minutos de leveza e despreocupação em um filme que trata das angústias financeiras de uma família de trabalhadores.

Em entrevista, Roberto expressou o seu gosto pelo filme *Ladrões de Bicicleta* (1948, Vittorio de Sica), dizendo considera-lo um dos melhores produtos do Neorealismo (*ibidem*, p. 42). O filme Italiano trata de um pai e seu filho que buscam pela bicicleta roubada que o

pai precisa recuperar para trabalhar. Pode-se dizer que Roberto homenageia e se inspira pela obra Neorrealista, na decisão de deslocar a bicicleta de um trabalhador em Roma para as ruas de São Paulo com um trabalhador do Brás.

Além disso, a cena não é um grande acontecimento narrativo, mas ainda assim muita atenção lhe é dada, pois é justamente para esses momentos que Roberto Santos propõe-se a apontar seu olhar: são as banalidades do cotidiano, as pequenas tristezas, alegrias, conflitos e batalhas de pessoas comuns, momentos que abordam a dignidade e os sonhos de moradores de um bairro de São Paulo.

Roberto Santos já havia, na época, trabalhado em filmes dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, com uma interrompida função em *Rio, 40 Graus* (*ibidem*, p. 33) e uma articulação de financiamento em *Rio, Zona Norte* (SALEM, 1987, p. 138). Em *O Grande Momento*, Nelson assume a produção. Quanto ao seu papel de produtor, afirma em entrevista: “Não tenho nenhuma posição tomada com relação a temas. Minha única preocupação é a de fazer um cinema de características brasileiras, vigorosas, de luta, como uma tentativa de afirmação da nossa cultura” (SANTOS, 1959, *apud ibidem*, p. 138 - 139).

Em termos orçamentários, diz-se que o processo foi de uma “pobreza comovente” (SIMÕES, 1997, p. 37). Com o atraso na liberação do financiamento do Banco do Estado de São Paulo (SALEM, 1987, p. 138), muitas alternativas foram colocadas em prática. Um exemplo é o emprego do som direto no filme, já que a dublagem acarretaria num custo proibitivo para a produção (SIMÕES, 1997, p. 37). É relevante considerar as escolhas do processo de realização, não só porque também fazem parte do todo ideológico com teor de afastamento das grandes estruturas de filmagem, mas também porque acarretam em resultados estéticos específicos, aliando o resultado fílmico a escolhas que nascem de processos de produção alternativos.

Amácio Mazzaropi, por sua vez, seguia o próprio caminho, com outras ideias de cinema em mente. Com o trabalho desenvolvido no teatro, na rádio e na televisão, além do protagonismo anual em filmes no decorrer dos anos 1950, ele parte para a construção da produtora PAM Filmes, que estreia em 1958 com o filme *Chofer de Praça*, situado na cidade de São Paulo. Nessa época, Mazzaropi ainda não havia comprado a Fazenda Santa, onde construiria os estúdios da sua produtora, então nesses primeiros anos suas produções

dependiam muito do sucesso e influência que havia adquirido anteriormente. Vendeu bens pessoais para alugar equipamentos da Vera Cruz e viabilizar as filmagens do que seria a sua primeira empreitada como produtor (MATOS, 2010, p. 73), em determinado momento usou a própria casa como locação para o filme (*ibidem*, p. 141) e apostou num roteiro ambientado majoritariamente em externas, evitando assim a necessidade extrapolada do uso de estúdios que ainda não possuía.

Também podemos perceber aqui certa adequação do processo criativo à viabilidade dos meios de produção. Isso não necessariamente aproxima, em um nível conceitual, o filme de Roberto Santos com o filme de Mazzaropi, pois para Roberto o processo é parte de uma visão de cinema pautada justamente pelos recursos moderados e pelo olhar para as ruas, enquanto no caso de Mazzaropi falamos sobre os primeiros passos de um projeto de porte industrial, o que torna o final dos anos 1950 uma fase transitória da sua filmografia. Isso sem falar que, devido ao seu grande contingente de público, Mazza já era uma figura influente no cenário do cinema popular nacional, assegurando para si sucesso de bilheteria e, por conseguinte, mais opções e maior facilidade no financiamento, incluindo uma proposta do produtor Oswaldo Massaini, recusada por Mazzaropi, que em pouco tempo faria a companhia explodir por si só (MATOS, 2010, p. 74).

É interessante notar essa breve interseção nos processos, pois ainda que se originem de objetivos distintos, abrem espaço para similaridades temáticas e formais no resultado final das obras, que viabilizam caminhos para análises comparativas do discurso cinematográfico desses cineastas culturalmente relevantes, mas que raramente se cruzam ou são enquadrados como parte de uma mesma conjuntura.

Mazzaropi também passaria a controlar com afinco a distribuição dos próprios filmes, empregando fiscais e garantindo o levantamento do número de espectadores presentes nas sessões de cinema pelo país (MATOS, 2010, p. 75). A importância dada à distribuição demonstra a consciência de Mazzaropi quanto a um dos problemas essenciais do cinema brasileiro de então, fator que, mal administrado, fora parcialmente responsável pela falência da Vera Cruz. A responsabilidade que Mazza assume por todo o processo fílmico, da concepção do argumento à chegada dos filmes ao público, é reflexo da visão de alguém preocupado em nutrir o cinema e fazer circular suas obras no mercado interno.

No que se refere ao conteúdo dos filmes, Mazzaropi é conhecido por interpretar o caipira do interior de São Paulo, de jeito simples, partidário de certos valores religiosos e familiares, trajando chapéu de palha e camisa xadrez com pés descalços. Para Mazza, “um simples caboclo entre os milhões que vivem no interior brasileiro” (MAZZAROPI, 1970). Seus filmes são, na época, comédias populares que recuperam o traço musical das chanchadas (GOMES, 1996, p. 79) e que sempre giram em torno das peripécias verbais e corporais da personagem caipira. Algumas de suas características são seus trejeitos, os braços abertos, o cachimbo, a espingarda torta, o andar desajeitado, o forte sotaque característico do interior e a atitude rebelde para com tudo que lhe é estranho, que coexiste com certa ingenuidade frente aos avanços do mundo moderno. Esse retrato surge em um contexto de desenvolvimentismo industrial e êxodo das populações rurais para os grandes centros metropolitanos, fazendo com que parte do público das suas sessões fosse composto por pessoas que se identificavam com a familiaridade do tipo e estilo de vida representado em tela.

Em um texto sobre a obra do cineasta, o crítico Paulo Emílio Sales Gomes afirma que essa representação consiste de lugares-comuns que “se acumulam tanto que o terreno acaba cedendo e como as minas descobertas ao acaso de desbarrancamentos, de repente desponta dessas fitas incríveis uma inesperada poesia” (GOMES, 2006, p. 139), fato que aconteceria nos momentos mais banais da sua existência, como quando “está apenas olhando, andando ou pondo fumo no pito” (GOMES, 2006, p. 139).

Mazzaropi coloca esse interesse quando perguntado sobre a cultura popular, respondendo que a entende como “as raízes do povo brasileiro”. E, continuando: “acho que cultura é justamente não esquecer o passado, não esquecer nossas tradições. O meu público está comigo há 40 anos e não me larga. Quer dizer que ele me entende.” (MAZZAROPI, 1978, *apud* ABREU, 1982, p. 38). Tal apoio do público, que para Mazzaropi advém do entendimento mútuo das “raízes do povo”, somado ao modelo industrial de produção que ele põe em atividade, implica numa produção de filmes que se encaixam nos códigos da construção do discurso clássico no cinema, no que diz respeito ao naturalismo da diegese⁷

7 A diegese é o universo narrativo, tudo aquilo que é interno ao mundo e à trama que vemos no decorrer de uma narrativa cinematográfica. A diegese é naturalista quando não há recursos formais que quebrem com a continuidade e ilusão de realidade do universo diegético sendo retratado no filme.

e à transparência do discurso. Mazzaropi preocupava-se em, através da solidificação de um cinema financeiramente sustentável, representar os costumes e tradições de um povo de forma divertida e acessível, pois “o público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense” (MAZZAROPI, 1970). E ainda coloca: “Eu represento os personagens da vida real. Não importa se um motorista de praça, um torcedor de futebol ou um padre. É tudo gente que vive o dia-a-dia ao lado da minha plateia” (*ibidem*).

Esse posicionamento o aproxima, de certa maneira, dos projetos de cinema independente levados pelos cineastas abordados anteriormente. Na tese de 1952 de Nelson Pereira dos Santos ele aponta em sua análise que o público brasileiro espera ver a si mesmo nas telas, ver “o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos” (SANTOS, *apud* RAMOS, 1987, p. 303). Por um lado, parece ser uma análise que se aproxima das intenções populares de Mazzaropi, tendo em vista suas declarações e o texto de Paulo Emílio, centrada na ideia do comum, do banal e de origens culturais do povo em questão.

Por outro lado, Nelson partiria para a produção independente de baixo orçamento, aproximando-se das ruas com uma abordagem apoiada nas ideias Neorrealistas, outra àquela de Mazzaropi. Enquanto Amácio se interessava pelo retrato do caipira através da comédia popular e do estereótipo, garantindo um humor acessível para seu público e rentável à sua companhia, Nelson partiria para filmes que olhavam para a injustiça social dos contextos em frente à câmera. Juntando-se com Roberto Santos em *O Grande Momento*, produz um filme que, de acordo com Jean-Claude Bernardet, “preocupava-se com a vida urbana, não com a intenção de apenas retratá-la, mas sim de analisá-la” (2007, p. 111).

Nos cabe agora observar os aspectos formais e narrativos da linguagem cinematográfica empregados nos filmes, que definem como a vida urbana está posicionada neles.

OS FILMES – A CIDADE, AS PESSOAS, A COMÉDIA

Das confluências entre *O Grande Momento* e *Chofer de Praça*, talvez as que mais saltem aos olhos sejam as temáticas. São dois filmes sobre trabalhadores, os dois se passam em São Paulo e têm em seu cerne questões familiares.

O *Grande Momento* é um filme sobre Zeca (Gianfrancesco Guarnieri), jovem trabalhador que, no dia do seu casamento, precisa resolver vários detalhes e pagar as dívidas da cerimônia, podendo assim ter a sonhada festa matrimonial em família. Já *Chofer de Praça* é um filme sobre Zacarias (Amácio Mazzaropi), homem do interior que se muda para a cidade grande com sua esposa para trabalhar e juntar dinheiro para pagar a faculdade de medicina do filho, que já vive em São Paulo. Zacarias então consegue um trabalho como chofer, comprando um carro velho que é seu companheiro nas trapalhadas pelas ruas da cidade.

Nota-se que “conseguir dinheiro pelas ruas da cidade” figura um ponto considerável para o andamento das narrativas. *O Grande Momento* pode ser facilmente dividido em duas partes: a primeira metade acompanha Zeca nos preparativos do casamento e a segunda trata da festa em si, com as relações entre os familiares e todos os problemas de um casamento simples, de pessoas simples.

É mais difícil estabelecer essa divisão em *Chofer de Praça*. *O Grande Momento* tem a proposta singular de se passar no decorrer de um dia, enquanto *Chofer* se espalha pelo dia-a-dia de Zacarias e sua esposa, a partir de uma narrativa mais convencional. Ainda assim, é correta a afirmação de que ambos os filmes têm uma relação próxima com a noção de cotidiano. Cotidiano dos trabalhadores, das mazelas de Zeca num dia feliz da sua vida, em cenas que se passam em lugares banais, nas ruas, nos estabelecimentos, na sua casa. Em que precisa receber o pagamento, pagar pelo alfaiate, pelas fotografias da festa.

Em uma cena, Zeca vai ao parque de diversões receber o pagamento pelo conserto de uma maquinaria. Seu colega o vê de longe e diz pra si mesmo: “Hoje um pique casório, amanhã um ‘Pacaembuzinho’...”. A cena é casual e inconsequente, um breve plano de conjunto que revela esse cotidiano de pessoas comuns que esperam pelo casamento dos amigos, que vão ao estádio no final de semana depois da jornada de trabalho. Roberto Santos não esconde o linguajar dessa gente, prefere tê-las em quadro da forma como aparentam no dia-a-dia, pois é a partir desse todo ordinário que o filme se constrói, valorizando o dia-a-dia dos trabalhadores assalariados do Brás, o “coração de São Paulo” (citado em SIMÕES, 1997, p. 34), em toda sua força humana e indispensavelmente comum.

Na vida de Zacarias, o chofer de praça, o cotidiano está nas idas e vindas do seu veículo, na comédia dos seus encontros com habitantes da cidade. Zacarias é desajustado no ambiente metropolitano, seu lugar é o campo e está em São Paulo só para ganhar dinheiro para o filho. Entra em conflito com todos os clientes, uma mulher carregando as compras, um homem que não cabe no veículo e jovens da classe média. O caipira, teimoso, enfrenta todos com seus trejeitos e seu modo de falar, aspectos do seu ser que insiste em preservar.

Ele pergunta para uma cliente: “Onde é que vai?”. Ela responde: “Pacaembu”. Zacarias, com seu jeito debochado, retruca: “Vai vé o Pelé”. E então, percebe que a mulher encheu seu veículo com uma cesta de compras, fica irado e joga tudo pra fora, inclusive uma galinha viva. O humor de Mazzaropi se caracteriza pela troça, e é dessa forma que passa seus dias, zombando de estereótipos citadinos e evidenciando a graça da própria personalidade. Há um ritmo narrativo que faz protuberar essas interações, que nada têm a ver com a dramaticidade ou a progressão do enredo. São momentos cotidianos da vida assalariada, aqui explorados através de recursos cômicos e do jeito de ser Mazzaropiano. Assim como em *O Grande Momento*, o teor corriqueiro das interações do protagonista é demarcado na obra.

Nas andanças de Zeca e Zacarias a cidade e o ritmo urbano vão se construindo, estabelecendo retratos particulares de São Paulo. Na primeira metade de *O Grande Momento* as calçadas, os locais de trabalho e as frentes das casas são as locações. Transeuntes passam no fundo dos quadros: policiais, engravatados, crianças brincando. Há uma simplicidade nesse retrato, tudo ali se aproxima do que é ordinário em ambientes urbanos humildes, não há a reiteração de prédios importantes da cidade de São Paulo, que são relegados para o fundo dos enquadramentos, servindo de cenário às vidas em primeiro plano.

A primeira cena do filme já estabelece essa ordem. Ela abre com um plano geral de uma rua com pessoas indo atrás de seus afazeres (figura 1). À distância vemos as construções do centro histórico de São Paulo (SALVADORE, 2005, p. 91), uma parte da cidade que não será o foco do filme, já que logo se destaca entre as pessoas um carteiro com correspondência para a família de Zeca e a câmera o segue num *travelling*, nos

realocando para o outro lado da rua, a parte da cidade em que a narrativa se situa: o Brás, com casas menores e fachadas mais simples, onde moram as pessoas de interesse desse olhar cinematográfico.

Em *Chofer de Praça*, podemos ver esse retrato urbano espalhado por uma diversidade maior de locações. Zacarias dirige pelas ruas da cidade, mas elas muitas vezes estão inabitadas, servindo como pano de fundo para as interações cômicas de Mazza com os passageiros. Há, porém, o cenário da moradia do protagonista, o conjunto de habitações onde vive com sua esposa (figura 2). Esse cenário é construído de forma diferente, contrastando com o vazio das ruas. Existe ali um ecossistema e um jeito de ser de pessoas que vieram de lugares distintos. As senhoras fofoqueiras que compartilham suas experiências (em diálogo: “- Eu fui criada nos colégios, depois casei com um insignificante e vim parar aqui.” “- E eu! Sei falar ‘ingrês’, francês, mas vou falar com quem aqui?”), as crianças que brincam de ciranda na praça, o vendedor de frutas com um carregado sotaque italiano. O ambiente, fechado pelos prédios habitacionais e lotado de moradores, contrasta muito com os planos citadinos de largas ruas pelas quais o carro de Zacarias transita, carregando pessoas dispersas e separadas umas das outras. Existe ali uma familiaridade e uma vida nas falas e nos gestos que contrasta com a existência hostil de Zacarias pelo cenário metropolitano.

Com isso em mente, podemos ver nas duas obras um retrato urbano simpático a bairros e regiões da cidade onde vivem trabalhadores de baixa renda, pessoas humildes em moradias simples que compõem a paisagem urbana. Enquanto Roberto Santos tem esse ambiente como algo a ser visto, a ser revelado em meio a um clima de tensão econômica, Mazzaropi o tem como um lugar seguro, talvez um pedaço da terra natal no meio da cidade grande, onde Zacarias pode até mesmo levar o prato de macarrão para a rua e comer sentado no meio-fio. Como na exploração do cotidiano, os traços que constituem a representação urbana desses filmes se cruzam, mas são atravessados por discursos que levam a destinos diferentes. Em Mazza o espetáculo cômico e em Roberto o retrato humano e social.

Figura 1 - Plano inicial do filme *O Grande Momento*, de Roberto Santos



Figura 2 - Plano da residência em *Chofer de Praça*, de Milton Amaral



Outro ponto sobre o qual vale nos debruçarmos são os momentos de interrupção narrativa nas obras. Paulo Emílio Sales Gomes coloca Mazzaropi como “a maior contribuição paulista à chanchada brasileira” (1996, p. 79), pois além da comédia corporal e da brincadeira com estereótipos, o cineasta não é estranho aos números musicais de apelo popular nos quais trazia nomes da música da época para interpretar canções temáticas nos filmes. Agnaldo Rayol, Lana Bittencourt e o próprio Mazzaropi figuram como cantores em *Chofer de Praça*.

Logo que Zacarias começa a trabalhar como chofer há uma quebra musical que interrompe o fluxo narrativo. A personagem de Mazza, ao encontrar seus colegas de trabalho, observa um homem sentado num banco, aflito por uma profunda tristeza. Seus colegas de repente tiram instrumentos musicais de um porta-malas e puxam a melodia da canção *Não Chores*, de Bolinha, que é cantada por Mazzaropi (figura 3).

A decupagem se detém na performance, na cantoria, no violão e no acordeon, até que a senhora do carrinho de compras, impaciente com a demora, se aproxima do carro do chofer e toca a buzina, interrompendo a música e trazendo-nos de volta para o fluxo narrativo. A nostalgia da canção caipira é invadida pelo som estridente da cidade e, quase como que acordando de um sonho, Zacarias se afasta dos músicos para lidar com o problema. Já não é mais tão fácil conciliar seu passado rural, impresso na musicalidade, com o que lhe é exigido do mundo urbano.

O Grande Momento também tem uma cena que suspende, por instantes, a progressão narrativa. O último passeio de bicicleta de Zeca antes de vendê-la para conseguir pagar as suas despesas é o maior momento de desprendimento no filme (figura 4). Essa sensação está cerceada por todos os lados pela lamentável necessidade de vender a bicicleta, mas quando Zeca decide dar uma última pedalada antes de entrega-la, e quando Roberto Santos decide acompanhá-lo nessa empreitada, livrando sua câmera dos enquadramentos estáticos e das panorâmicas para segui-lo com o uso do *travelling*, é como se o filme também optasse por livrar-se do ‘peso’ de alguns dos mecanismos da narrativa clássica pelos quais está pautado, peso este que por si só não é pejorativo, mas que dentro do contexto que estudamos é cenário para um dos casos, nessa década transformadora do cinema brasileiro, em que um cineasta pôde se permitir retratar a singeleza de um instante pelo o que ele é, com toda a mistura de alegrias e tristezas da vida de seu protagonista.

Diferente de *Chofer de Praça*, aqui a pausa narrativa dá ênfase a pequenos momentos da realidade do protagonista, evidenciando o valor desse passeio de bicicleta ao torna-lo singular na estrutura do filme. No filme de Mazzaropi, a canção parece suspender a realidade narrativa para um número musical que existe estritamente no roteiro da obra, enquanto no caso de *O Grande Momento* a suspensão narrativa se dá com um mergulho na realidade da personagem. As duas cenas, ambas responsáveis por certo encantamento momentâneo que é paralelo ao enredo, conversam entre si, mas seguem seus próprios caminhos, a visão do espetáculo e a vontade de revelar o real.

A partir da cena da bicicleta começa a segunda metade de *O Grande Momento*, que narra a festa familiar do casamento de Zeca. O curioso é que toda essa sequência assume um tom mais cômico se comparado à primeira metade, com tipos de sotaque forte e voz elevada, situações engraçadas envolvendo os convidados e a algazarra de uma festa com toda a família. Isso tudo coloca a obra no lugar de uma “comédia triste, com momentos graves e líricos, mas com cenas cômicas e até burlescas, próximas ao tom da chanchada” (BERNARDET, 2007, p. 111).

Figura 3 - Plano do número musical em *Chofer de Praça*, de Milton Amaral



Figura 4 - O último passeio de bicicleta em *O Grande Momento*, de Roberto Santos



Essa relação com o cômico da chanchada mostra que Roberto, mesmo influenciado por um movimento italiano, não se esquecera das formas de cinema desenvolvidas no Brasil até então, e trazia no seu fazer fílmico traço de tais formas, assim como em Mazzaropi.

Em se tratando do final dos filmes, o tema do “retorno” se faz presente nos dois. No final de *Chofer de Praça*, após serem barrados na formatura de medicina do filho, pois o mesmo tinha vergonha dos pais caipiras, Zacarias e sua esposa decidem deixar a cidade grande. Zacarias dá um sermão de tom moralizante no filho, como herói da história, reiterando os valores que representa no decorrer do filme: a importância da família, das raízes, da união, do trabalho duro e das tradições.

Parece impossível conciliar os valores de Zacarias com a nova vida do filho na cidade, e cada um deve seguir seu caminho. Zacarias volta para o interior e o filho permanece em São Paulo, marcando um choque de gerações que também é um choque cultural. O retorno é uma espécie de lugar comum nos filmes de Mazzaropi. De alguma forma as coisas sempre se acertam e voltam para a normalidade, se não a mesma de antes, então a mais próxima possível. Aqui, ela se dá de forma literal, com um retorno físico de Zacarias para sua terra.

A cena final de *O Grande Momento* se passa logo depois da festa de casamento. Os recém-casados vão para a rodoviária pegar um ônibus para Santos, onde passarão a lua de mel. Logo desistem da viagem, pois Zeca confessa que já estão quase sem dinheiro, e então pegam um bonde para voltar. O filme termina com um plano das personagens dentro do bonde, que se afasta na escuridão da noite paulistana enquanto voltam para casa.

Esse retorno indica, na análise de Jean-Claude Bernardet, “uma aceitação de não poder cumprir o ritual até o fim; devemos nos satisfazer com aquilo que é da gente mesma” (*ibidem*, p. 110). Depois de toda a jornada cômica da festa de casamento, o filme volta ao tom de labuta esperançosa de antes, deixando as personagens com sua vontade de viver e com as mesmas tribulações cotidianas da vida de trabalho na cidade, pois agora precisam recuperar as economias gastas na festa.

É um retorno ao lar que sugere conformismo à realidade, mas um conformismo otimista, que reitera que a vida continuará, e por isso Zeca continuará vivendo, mesmo com as condições adversas. Esse final não difere muito do final de *Chofer de Praça*. Zacarias perdoa o filho por ter sentido vergonha dos pais antes de partir e o conflito se resolve. Seu filho já está formado em medicina, portanto Zacarias volta ao lugar que lhe pertence, longe da confusão metropolitana, de certa forma também se conformando de que seu lar não é ali.

Os dois filmes terminam com cenas de ônibus (um bonde, em *O Grande Momento*) que partem para o lar de seus respectivos protagonistas, personagens marcadas por uma jornada que em diversos momentos se define pela visão de cinema dos realizadores das obras. A partir do momento que entramos em contato com o resultado dessas visões de cinema, é pertinente considerarmos as divergências e convergências estéticas que resultam da prática cinematográfica. A partir desse contato com os filmes surgiu a necessidade de coloca-los em perspectiva e analisar os elementos que aproximam cineastas que, mesmo vindo de formações distintas, faziam cinema dentro do mesmo país, no mesmo contexto histórico e na mesma cidade, o que torna inevitável o surgimento de afinidades e correspondências no meio do caminho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abrimos este artigo posicionando duas importantes linhas de realização do cinema nacional, o cinema independente da São Paulo da década de 1950 e a produção da PAM Filmes, levantando nelas duas obras lançadas em 1958: *O Grande Momento* e *Chofer de Praça*, e colocando-as a questão: em quais pontos tais produções, tidas como distantes uma da outra, convergem e se distinguem? Nos aprofundamos nas visões de cinema dos

cineastas em questão, Roberto Santos e Amácio Mazzaropi, e então partimos para a análise dos filmes, observando na forma e estrutura os momentos em que as visões de cinema se revelam, permitindo a análise comparativa.

Pudemos perceber que na análise fílmica as obras se aproximam numa medida próxima a análise das visões dos cineastas. O encontro dessas concepções de cinema é por vezes sutil, encontrado em traços e instantes pontuais no pensamento, na prática e na forma fílmica. A comparação que trouxemos a cabo neste artigo habilita o reconhecimento da pluralidade de vozes presentes no nosso cinema, e também coloca os cineastas em um contato mais amplo com seu contexto histórico, diminuindo o risco de se pensar os filmes sem levar em conta as reflexões e processos particulares que os levaram a existir na conjuntura específica que determinamos.

Nos apontamentos referentes aos filmes estão as similitudes na abordagem do registro urbano, bem como os diálogos em pontos da estrutura narrativa e da construção das personagens. A relação constante com convenções da chanchada enquanto gênero cinematográfico também é marcada, e os cineastas apresentam, nos dois filmes, momentos de pausa que evadem a narrativa e enveredam para outro tipo de registro, no número musical de *Chofer de Praça* e na corrida de bicicleta em *O Grande Momento*. Com esses traços, pode-se pensar duas obras que ocupam lugares distintos na história do cinema brasileiro através do mesmo enquadramento temático, seja no estudo da manifestação da chanchada como gênero ou no aprofundamento das características formais das filmagens urbanas daquela década.

Mazzaropi demonstra em seu filme um apelo comercial de maior porte, e sua visão industrial de cinema corrobora com o seu sucesso de público, seja no cinema, na televisão ou na rádio. No filme de Roberto Santos podemos ver mais claramente que o interesse comercial não é tão pronunciado, não só pelo processo de produção, mas pelo discurso que dá ênfase ao retrato urbano de injustiça social e dificuldade econômica. Ruídos dessa condição social também aparecem em *Chofer de Praça*, mas dificilmente podemos coloca-los como o foco temático da obra. Mazzaropi realizava filmes de cunho

popular, espetáculos onde apresentava a performance de sua personagem. Roberto trazia influências Neorrealistas em um filme de observação da sociedade, homenagem ao bairro em que cresceu, mas também consciente dos processos sociais que por ali se passavam.

São cinemas distintos, mas que ocasionalmente demonstram traços similares por sua vontade de abordar o homem comum, trabalhador urbano ou morador do campo, pelos elementos que carregam da chanchada e pela tentativa, cada um a seu modo, de estabelecer no país cinemas únicos e vibrantes, cheios de características que dizem respeito à nossa sociedade e ao povo que lhe dá um rosto. Com isso pode-se formar um quadro do cinema brasileiro, com vozes e imagens que se digladiam, se cruzam, se opõem e se apoiam umas nas outras, evidenciando que a realidade em quadro é complexa e viva.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. Anotações sobre Mazzaropi: O Jeca que Não Era Tatu. **Revista Filme Cultura**, Brasília, n. 40, p. 37-41, ago.-out. 1982.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi – o Jeca do Brasil**. Campinas: Editora Átomo: 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHOFER de Praça. Direção de Milton Amaral. Brasil. Produção PAM Filmes - Produções Amácio Mazzaropi, 1958. 1 filme (96 min): son.; preto e branco; suporte DVD.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Uma situação colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JESUS, Maria Angela de. Mazzaropi: uma fábrica de sonhos. In: **Glauco Mirko Laurelli: um artesão do cinema**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007 (p. 99-111).

O GRANDE Momento. Direção de Roberto Santos. Brasil. Produção Santa Clara Filmes, 1958. 1 filme (80 min): son.; preto e branco; suporte DVD.

MATOS, Marcela. **Sai da Frente!** A vida e a obra de Mazzaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.

MAZZAROPI, Amácio. Cineastas em Depoimento. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, v.8, p. 26-33, mar. 1968.

MAZZAROPI, Amácio. “O Brasil é o meu Público”: de Jeca a Djeca, um secesso de 25 anos: com os cinemas sempre lotados. Entrevista cedida à revista **Veja**. Entrevistador Armando Salem. *Veja*, n. 73, 28 jan. 1970. Disponível em: < <https://palavrastodaspalavras.wordpress.com/2008/01/23/o-brasil-e-o-meu-publico-mazzaropi-entrevistado-por-armando-salem-para-a-revista-veja-em-28011970/>>. Acesso em: 31 jul. 2020.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro S.A.,1987.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SADLIER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SALVADORE, Waldir. **São Paulo em preto & branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60**. São Paulo: Annablume, 2005.

SIMÕES, Inimá. **Roberto Santos – a hora e vez de um cineasta**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

Recebido em: 03/10/2020

Aceito em: 26/02/2021