

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

SAMUEL QUINTINO MACHADO

**COLOCANDO A SANTAIDA PRA JOGAR BOLA: ELEMENTOS DA  
CARNAVALIZAÇÃO DO SAGRADO EM *JECÃO... UM FOFOQUEIRO NO CÉU*  
(MAZZAROPI, 1977)**

JUIZ DE FORA  
2022

SAMUEL QUINTINO MACHADO

**COLOCANDO A SANTAIADA PRA JOGAR BOLA: ELEMENTOS DA  
CARNAVALIZAÇÃO DO SAGRADO EM *JECÃO... UM FOFOQUEIRO NO CÉU*  
(1977)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para a obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto.

JUIZ DE FORA

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Machado, Samuel Quintino.

Colocando a santaida pra jogar bola: elementos da carnavalização do sagrado em Jecão... Um Fofoqueiro no Céu (Mazzaropi, 1977) / Samuel Quintino Machado. -- 2022.

53 f. : il.

Orientador: Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto  
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2022.

1. Cinema Brasileiro. 2. Religião. 3. Carnavalização. I. Couto, Carlos Eduardo Mendes de Araújo, orient. II. Título.

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 24 dias do mês de março do ano de 2022, às 10:30 horas, por *webconferência*, conforme Resolução nº 10/2020-CONSU/UFJF (que suspende as atividades acadêmicas presenciais na universidade) e Resolução 24/2020-CONSU/UFJF (que autoriza, em caráter excepcional, a realização de orientações e apresentações finais de Trabalhos de Conclusão de Curso de forma remota), ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pela aluna Samuel Machado Quintino, matrícula 201666063B, tendo como título "Colocando a santaiada para jogar bola: elementos da carnavalização do sagrado em 'Jecão... Um fofoqueiro no céu' (1977)".

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Professor Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto, orientador, (Mestre, UFJF)


Professora Alessandra Souza Melett Brum, examinadora, (Doutora, UFJF)

Professora Doutor Frederico Pieper Pires, examinador, (Doutor, UFJF)


Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado

(X) APROVADO ( ) REPROVADO. Com a nota 90 (noventa).

Eu, Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto, Professor – Orientador, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.



Professor Ms. Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto – ORIENTADOR



Professora Doutora Alessandra Souza Melett Brum – EXAMINADOR



Professor Doutor Frederico Pieper Pires – EXAMINADOR

\* Todos os membros da banca e o discente participaram remotamente da sessão e a acompanharam na sua integralidade.

\*\* Os membros da banca deram anuência para que o Presidente da banca assinasse por eles.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de deixar aqui registrado a minha gratidão a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma neste trabalho.

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional durante todos esses anos de faculdade.

Agradeço a Rayani, Raquel e Taynara por serem minhas amigas mais antigas, e estarem comigo desde que eu me lembro.

Agradeço ao Ramiro por ter sido meu amigo e ter me apoiado nesses últimos anos.

Em especial, agradeço imensamente ao meu orientador Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto. Sem o seu apoio e paciência não teria sido possível realizar esse trabalho.

Assim como a todo o corpo docente da Universidade Federal de Juiz de Fora com quem tive a oportunidade de aprender durante esses anos.

*(...) Há quem sustente inclusive que Mazzaropi só faz filme para analfabetos. (...) Ou que o melhor dos seus filmes é simplesmente ele próprio. Amado pelo “povão”, esnobado por alguns, esquecido por poucos, criticado por outros, ele se incorporou, seja qual for a opinião a seu respeito, ao universo da cultura popular brasileira.*

José Wolf para a *Folha de São Paulo*, publicado em 02/07/1978

## RESUMO

Amácio Mazzaropi foi um dos mais proeminentes diretores do cinema brasileiro. Ele teve uma influência enorme na cultura popular brasileira e possuía um público fiel que o seguiu por mais de 40 anos. A presente pesquisa tem como objetivo pensar a relação entre o seu cinema e a religião. Mais especificamente esse trabalho utiliza de uma análise do seu filme *Jecão um fofoqueiro no céu* (1977) como uma forma de pensar essa relação. A conexão dos filmes de Mazzaropi com a religião é mais complexa do que pode parecer inicialmente. Nesse estudo iremos analisar as ideias de sagrado e profano, principalmente de Mircea Eliade, e os conceitos de carnavalização e realismo grotesco desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e a relação desses elementos com o cinema, especialmente com as obras de Mazzaropi.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Religião; Carnavalização

## ABSTRACT

Amácio Mazzaropi was one of the most prominent directors of Brazilian cinema. He had a huge influence on Brazilian popular culture and had a loyal following that followed him for over 40 years. The present research aims to think about the relationship between his cinema and religion. More specifically, this work uses an analysis of his film *Jecão um fofoqueiro no céu* (1977) as a way of thinking about this relationship. The connection of Mazzaropi's films to religion is more complex than it might initially appear. In this study we will analyze the ideas of sacred and profane, mainly by Mircea Eliade, and the concepts of carnivalization and grotesque realism developed by Mikhail Bakhtin and the relationship of these elements with cinema, especially with the works of Mazzaropi.

Keywords: Brazilian Cinema; Religion; carnivalization



## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Inter-relacionamentos de conceitos transcendententes .....	16
Figura 02 - Um grande público aguarda a estreia do filme <i>O Noivo da Girafa</i> em 1957 .....	28
Figura 03 - Cartaz de <i>Jecão... um fofoqueiro no céu</i> (1977) .....	32
Figura 04 - Imagem de divulgação de <i>Jecão... um fofoqueiro no céu</i> (1977) .....	33
Figura 05 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - Créditos iniciais do filme .....	35
Figura 06 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - O céu e o inferno na imaginação do jéca .....	36
Figura 07 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - O povo da cidade procura Jecão para saber o que ele fara com o dinheiro .....	37
Figura 08 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - A freira briga com o padre e a elite da cidade por eles não se importarem com o orfanato .....	38
Figura 09 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - O céu anunciando a morte de Jecão .....	39
Figura 10 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - O anjo indo buscar o espirito de Jecão .....	40
Figura 11 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - Jecão e o seu anjo da guarda indo a caminho do céu .....	41
Figura 12 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - Jecão conversando com Santo Antônio logo após chegar ao céu .....	42
Figura 13 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - Jecão defende o preto velho .....	43
Figura 14 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - Jecão conversando com os santos .....	43
Figura 15 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - Jecão conversando com Nhonhô .....	44
Figura 16 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - A festa de carimbó no céu .....	45
Figura 17 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - Os santos interrompem a festa ...	46
Figura 18 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - O demônio no seu trono .....	48
Figura 19 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - O balé infernal .....	48
Figura 20 - <i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i> (1977) - Jecão reencarnado .....	49

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1. O CINEMA E O SAGRADO</b> .....	11
1.1 O Sagrado e o Profano .....	11
1.2 Hierofania .....	13
1.2. O Cinema e o Sagrado .....	14
<b>2. A NARRATIVA CARNAVALIZADA</b> .....	18
2.1 Os Ritos e Espetáculos .....	19
2.2 Obras Cômicas Verbais .....	21
2.3 Diversas Formas e Gêneros do Vocabulário Familiar e Grosseiro .....	22
2.4 Realismo Grotesco .....	23
<b>3. MAZZAROPI, O ARAUTO DA DESCOLONIZAÇÃO CULTURAL</b> .....	26
<b>4 O CÉU E O INFERNO NA IMAGINAÇÃO DO JECA</b> .....	31
<b>05 COLOCANDO A SONTAIA DA PRA JOGAR BOLA</b> .....	35
5.1 Os vivos, classe e religião .....	35
5.2 Levando o carnaval pra o céu .....	39
5.3 O Jeca e o Demônio .....	47
5.4 Reencarnação .....	49
<b>CONCLUSÃO</b> .....	50
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	51

## INTRODUÇÃO

Amácio Mazzaropi (1912 - 1981) foi um fenômeno único na história do cinema brasileiro. Durante a sua produtiva carreira ele dirigiu 13 filmes, e participou de 32 filmes como ator. Ele é constantemente referido na imprensa como o "único artista que ficou milionário com o cinema no Brasil"<sup>1</sup>, apesar dessa informação ser impossível de se verificar, pois toda a documentação do seu estúdio e dos seus filmes desapareceu em um incêndio no escritório da PAM-Filmes (Produções Amácio Mazzaropi) um pouco antes da sua morte, o que tornou impossível avaliar a sua fortuna e vários dados referentes aos seus filmes. (DUARTE, 2009, p. 251).

Apesar da sua imensa popularidade, ou talvez por causa dela, ele sempre foi desprezado pela crítica e pela imprensa. Mesmo com todas as críticas negativas, ele sempre recusou a alterar os filmes que ele fazia, sempre mantendo em mente o seu público. A sua ambição como cineasta era retratar a vida das pessoas do interior, ao mesmo tempo que o seu público também queria se ver retratado na tela.

Um tema recorrente em sua filmografia era a religião. O campo religioso tem uma grande influência na arte, assim como a arte também acaba tendo uma grande influência na religiosidade popular. Dessa forma, entender como a religião é apresentada nos filmes de Mazzaropi pode ser uma maneira de entender como o povo brasileiro, principalmente as pessoas da área rural, se relacionava com a religião. O cinema pode ser estudado como uma manifestação de uma época, mas também pode ser usado para criar uma reflexão sobre essa mesma época.

Os dois primeiros capítulos têm como objetivo explorar alguns conceitos que serão utilizados para analisar os elementos religiosos na obra de Mazzaropi. O primeiro capítulo explora os conceitos de sagrado e profano e a sua relação com o cinema. O texto busca uma fundamentação teórica em alguns dos principais autores que estudam ciência da religião, Émile Durkheim e Mircea Eliade, assim como estudiosos da relação entre cinema e religião, principalmente os trabalhos de Paul Schrader e Henri Agel.

No segundo capítulo são explorados os conceitos de carnavalização e realismo grotesco cunhados por Mikhail Bakhtin na sua obra *A cultura popular na idade média*

---

<sup>1</sup> Mazzaropi: Cinema fez dele um milionário... A Gazeta de Notícias - Rio de Janeiro, 7 de julho de 1968. Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/sucesso/mazzaropi-cinema-fez-dele-um-milionario/> Acesso em julho/2021

*e no renascimento: o contexto na obra de François Rabelais (1965)*. O texto utiliza tanto a obra de Bakhtin, como estudiosos, da sua obra como referência.

O terceiro capítulo tenta contextualizar a relação que Mazzaropi possuía com o seu público, e a recepção que a crítica possuía dos seus filmes e como isso acabou o influenciando. A relação que Mazzaropi possuía com o seu público é importante, pois como os seus filmes eram feitos para serem populares, essa relação com o público exercia uma enorme influência em seu processo criativo.

No quarto capítulo é abordada a relação que o cinema de Mazzaropi possuía com a religião, como também é explorado o contexto em que o filme *Jecão, um fofoqueiro no céu (1977)* foi produzido, e a sua recepção na época do lançamento. Essa pesquisa foi feita utilizando textos de pesquisadores sobre Mazzaropi, assim como entrevistas que o diretor concedeu, e artigos de jornais da época.

Por fim, no último capítulo, são utilizados o contexto e os elementos explorados nos capítulos anteriores para fazer uma análise dos elementos religiosos carnalizados no filme *Jecão, um fofoqueiro no céu (1977)*. Essa análise tem como objetivo começar um pensamento sobre a religião nos filmes de Amácio Mazzaropi através de um exemplo.

## 1 CINEMA E O SAGRADO

O cinema desde os seus primórdios se interessou em contar histórias de temáticas religiosas. Apesar de existir estudos anteriores sobre o tema, estudo da relação entre cinema e religião toma uma forma mais estruturada a partir da década de 1970.

Uma das formas de pensar a relação do cinema com o sagrado seria refletir o cinema como um veículo para o sagrado, onde o sagrado se manifesta no cinema através da sua narrativa, como também através da linguagem cinematográfica: movimento de câmera, enquadramento, montagem. A linguagem cinematográfica conduziria à “criação de uma supra realidade pela qual todas as características do criado são elevadas a mais alta significação” (AGEL, 1963 *apud* PIEPER, 2015, p. 32).

Antes de entrar na relação entre o sagrado e o cinema é necessário estabelecer alguns conceitos, como o que seria sagrado, profano, e a sua intercessão com o cinema.

### 1.1 O sagrado e o profano

Em sua obra *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (1912) o sociólogo e antropólogo francês Émile Durkheim estabelece que a religião seria acima de tudo um fenômeno puramente social. A religião seria um sistema social e construído coletivamente, assim a religião sempre colocaria as causas coletivas acima das aspirações individuais dos seus participantes.

A principal função dos ritos religiosos seria manter essa coletividade, por causa da origem social que a religião possuía. O autor descreve os ritos religiosos como "maneiras de agir que só surgem no interior de grupos coordenados e se destinam a suscitar, manter ou refazer alguns estados mentais desses grupos." (DURKHEIM, 1996, p. XVI).

Na análise apresentada por Durkheim, o sagrado "é uma realidade antropológica" (DURKHEIM *apud* MARCHI, 2005, p.38). O sentimento do que é o sagrado seria criado no próprio ambiente social da comunidade. O sagrado e os valores religiosos seriam um reflexo dos valores da sociedade na qual aquela religião se originou.

Para Durkheim, a principal característica que definiria todas as crenças religiosas, não importando o quão simples ou complexas essas crenças sejam, seria a divisão de todas as coisas existentes, sejam elas físicas ou apenas ideias, em duas categorias distintas: o sagrado e o profano. Para o autor, essa dicotomia existente no mundo entre o sagrado e religioso seria umas das principais características do acontecimento religioso. Em seu livro *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália* (1989) ele clarifica essa divisão:

O característico do fenômeno religioso é que ele supõe sempre uma divisão bipartida do universo conhecido e conhecível em dois gêneros que compreendem tudo o que existe, mas que se excluem radicalmente. As coisas sagradas são aquelas que as proibições protegem e isolam; as coisas profanas, aquelas a que se aplicam essas proibições e que devem permanecer à distância das primeiras. (DURKHEIM, 1996, p. 24).

O principal objetivo de um participante de uma religião seria sair desse mundo profano e conseguir transcender para o mundo sagrado. Para os praticantes da religião existe uma relação hierárquica entre o sagrado e o profano, com o sagrado sendo considerado mais elevado em relação ao profano.

O homem em sociedades arcaicas tentava passar o maior tempo possível na presença do sagrado ou de objetos consagrados. Para esses homens o sagrado era equivalente ao poder, e a realidade. O homem religioso desejava “ser, participar na realidade, estar saturado com poder.” (ELIADE, 1959, p.13)

Para Durkheim, a heterogeneidade seria a principal característica definidora da relação dos mundos do sagrado e do profano. A relação que sagrado possuiria com profano não seria como a do calor e do frio, por exemplo, onde eles são polos opostos, mas ao mesmo tempo são graus diferentes de uma mesma medida. O sagrado e o profano seriam realidades que possuíam naturezas completamente distintas. O historiador da religião Mircea Eliade descreve o sagrado e o profano como “duas formas de existir no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história” (ELIADE, 1959, p. 14)

Durkheim coloca o sagrado e o profano não somente como separados, mas como possuindo uma relação hostil e de rivalidade. Você não poderia pertencer aos dois mundos simultaneamente, você só poderia pertencer a um mundo após ter abandonado completamente o outro. Caso alguém possuía o desejo de levar uma vida completamente dedicada ao sagrado, ele teria que abandonar todos os aspectos

profanos presentes em sua vida. Essa relação ainda é muito facilmente observada nas religiões atuais.

Apesar dessa separação o autor nos alerta que se o profano e o sagrado não se relacionassem de nenhuma maneira, o sagrado não possuiria nenhuma utilidade. Para o sagrado tocar uma pessoa que vive no mundo profano, ele teria que se manifestar no mundo profano de alguma forma.

Essa separação durkheimiana vem sendo repensada atualmente. Se colocarmos o sagrado e o profano como completamente separados sem que haja nenhum tipo de intercessão entre eles na vida dos participantes, a religião ficaria restrita a apenas alguns momentos ritualísticos e estaria completamente ausente da vida cotidiana. (PINEZZI; JORGE, 2012, p. 87)

## **1.2 Hierofania**

A principal forma que o homem tem para perceber o sagrado é o seu contraste com o profano. Para Eliade, o homem só possuiria a capacidade de perceber o sagrado porque ele se manifesta de forma oposta ao profano. Essa contraposição com o mundo profano seria essencial para que a realidade sagrada possa ser percebida. (ELIADE, 1959)

O sagrado se manifesta em objetos comuns do cotidiano, fazendo com que esses objetos se tornem um veículo para uma nova realidade. Segundo Eliade, para o homem moderno seria difícil aceitar que um objeto comum como uma árvore possa ser um veículo da manifestação do sagrado. A árvore sagrada não seria adorada pela árvore em si, mas sim pelo sagrado que está se revelando através dela. (ELIADE, 1959)

Apesar de todos os objetos possuírem o potencial para se tornarem um veículo para o sagrado, apenas alguns acabam assumindo essa função. Todas as árvores podem possuir a capacidade de serem árvores consideradas sagradas, mas apenas algumas acabam sendo eleitas. Se todas as árvores fossem igualmente sagradas, entraríamos em um paradoxo onde nenhuma árvore seria realmente sagrada.

Para designar esse ato de manifestação do sagrado através de objetos profanos Eliade propõe o termo “hierofania”:

Para designar o ato de manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. É um termo adequado, porque não implica nada mais; não expressa mais do que está implícito em seu conteúdo etimológico, ou seja, que algo sagrado se mostra a nós. (ELIADE, 1959, p.11)<sup>2</sup>

A hierofania acaba sendo um fenômeno muito presente em eventos religiosos durante toda a história da religião. A maioria das religiões adoram o sagrado através de um objeto ou uma pessoa que seria a manifestação física pelo qual o sagrado se manifesta. Mas é importante reiterar que quando um grupo religioso adora algum objeto que é considerado sagrado por eles, eles não adoram o objeto em si, mas sim o aspecto do divino que está se manifestando através daquele objeto.

O fenômeno da hierofania é um evento de natureza paradoxal. Uma árvore sagrada não deixa de ser somente uma árvore. Do ponto de vista comum, não existe nada que diferencie essa árvore de qualquer outra árvore. Mas para o indivíduo que experiencia o sagrado através daquela árvore, a árvore é muito mais que uma árvore. Ela é capaz de transmutar toda uma realidade profana para uma realidade sagrada.

### 1.3 O cinema e o sagrado

Essa forma transcendente de observar o mundo também pode ser utilizada quando falamos sobre cinema. Amédée Ayfre sugere que o cinema nos ajudaria a entender o mundo como Deus o criou. Para ele, o cinema poderia funcionar como um veículo para a manifestação do sagrado. Ele defendia o papel da imaginação como um importante aspecto da vida e da civilização, pois ela nos ajudaria a ver além da realidade profana:

Grandes obras-primas de arte, em todas as épocas, sempre pretenderam evocar uma realidade sagrada que está justamente localizada, por definição, fora do alcance humano. O cinema, embora tenha nascido muito tarde, em um mundo em grande parte dominado por um estilo de vida secular, produziu inúmeros filmes com o mesmo objetivo. (AYFRE, 1960/1988, p. 105 *apud* QUICKIE, 2005, p. 241)<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Tradução do trecho: *To designate the act of manifestation of the sacred, we have proposed the term hierophany. It is a fitting term, because it does not imply anything further; it expresses no more than is implicit in its etymological content, i.e., that something sacred shows itself to us.* (ELIADE, 1959, p.11)

<sup>3</sup> Tradução do trecho: *Great masterpieces of art, in every era, have always pretended to evoke a sacred reality that is justly located, by definition, outside human grasp. The cinema, though born very late, in a world very largely dominated by a secular lifestyle, has produced numerous films with that same goal.* (AYFRE, 1960/1988, p. 105 *apud* QUICKIE, 2005, p. 241)



Nessa forma de pensar a relação entre cinema e religião, o cinema possuiria o poder de apontar para o sagrado, através de elementos do filme. Qualquer elemento presente em um filme, como a iluminação ou enquadramento, poderia apontar para uma realidade que vai muito além de si mesmo, para uma realidade transcendente. O sagrado se manifestaria em um filme através de seus elementos.

A palavra transcendência não quer dizer que os elementos presentes em um filme apontam para Deus ou para uma realidade religiosa, mas sim que eles apontam para uma realidade mais profunda daquele filme.

O cineasta e escritor Paul Schrader, em seu livro *Transcendental Style in Film* (1972), define transcendente:

O Transcendente está além da experiência sensorial normal e aquilo que ele transcende é, por definição, o imanente. ... O termo "transcendental" pode significar primeiro o Transcendente, o Santo ou o próprio Ideal, segundo o transcendental, atos ou artefatos humanos que expressam algo do Transcendente, e terceiro, transcendência, a experiência religiosa humana. (SCHRADER, 1972, p. 37)<sup>4</sup>

Uma pessoa importante para pensarmos o cinema dessa maneira transcendente foi o professor e crítico francês Henri Agel. Para Agel, a principal diferença entre um bom diretor e um mau diretor era que o bom diretor conseguiria “mostrar o relacionamento entre os eventos meramente ordinários na nossa vida e o sagrado” (Quicke, 2005). Na visão do autor o sagrado no cinema é entendido como a capacidade que um filme teria de mostrar o que é imaterial através do material.

Agel escreve sobre a relação entre o cineasta e a busca pelo sagrado:

A busca por Deus é uma parte intrincada da experiência humana e cada aspecto dessa experiência tem uma relação direta com o sagrado. É então o trabalho do cineasta revelar aquela dialética contínua entre a mera carnalidade, os acontecimentos diários e o reino do sagrado. (Tiffoche, 1988, p. 64 *apud* QUICKIE, 2005, p 240)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Tradução do trecho: *The Transcendent is beyond normal sense experience and that which it transcends is, by definition, the immanent. ... The term "transcendental" can mean first the Transcendent, the Holy or Ideal itself, second the transcendental, human acts or artifacts which express something of the Transcendent, and third, transcendence, the human religious experience.* (SCHRADER, 1972, p. 37)<sup>4</sup>

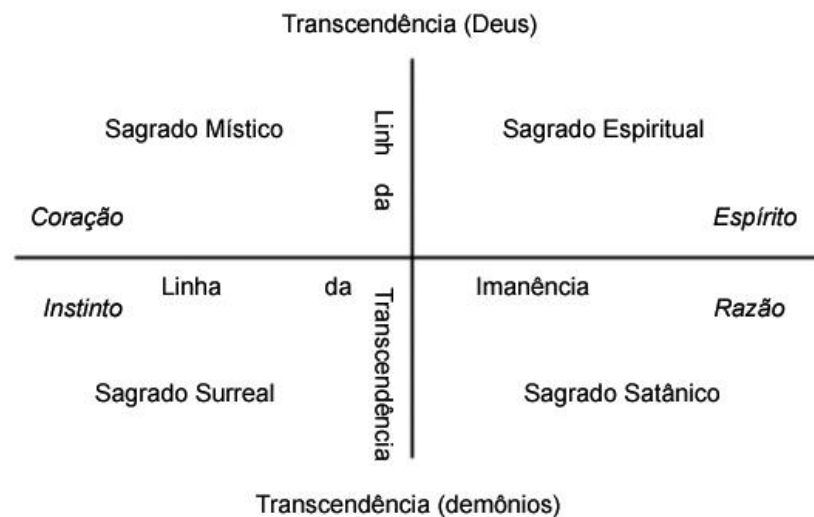
<sup>5</sup> Tradução do trecho: *the search for God is an intricate part of the human experience and every aspect of that experience has a direct relationship with the sacred. It is then the work of the filmmaker to reveal that continual dialectic between mere carnality, the daily happenings, and the realm of the sacred.* (TIFFOCHE, 1988, p. 64)

Quando ele utiliza a palavra a sagrado, ele não se refere somente ao sagrado cristão, a palavra também engloba qualquer evento e elemento que possa nos levar a um plano mais profundo de existência. Esses planos que nos levam para longe de nossa vida humana podem ser tanto pagãos como cristãos. Além de representar o transcendente, o cinema também teria o poder de mostrar como o sagado se manifesta através de hierofanias em objetos cotidianos.

Além da divisão em cristãos e pagãos, esses planos também podem ir em uma escala vertical para cima ou para baixo. Para baixo eles iriam por um caminho da transcendência demoníaca, onde ela seria atingida através da morte, do sexo e da violência. Ou subindo através do sacrifício e do amor incondicional para um estado de transcendência místico. (QUICKIE, 2005).

Tiffoche (1988 *apud* QUICKIE, 2005, p. 240) criou uma representação gráfica desses conceitos:

Figura 01: Inter-relacionamentos de conceitos transcendentess<sup>6</sup>



Embora Agel concentre a maior parte de sua pesquisa em filmes de temática explicitamente religiosa, não é a temática religiosa que tornaria um filme espiritual. O que tornaria um filme espiritual seria uma condução para além de si mesmo. Um filme que seja sobre um evento ou personagem considerado sagrado por um grupo, poderia ser considerado muito mais um filme histórico do que um filme religioso. Enquanto um

<sup>6</sup> Tradução do gráfico original

filme que não utilize símbolos explicitamente religiosos pode ser considerado espiritual sem ser considerado religioso. (PIEPER, 2015).

A partir desse conceito que ele estabelece de cinema transcendental, ele estabelece uma classificação de filmes que poderiam ser considerados dotados de poder religioso. É importante notar que apesar de ele dizer que para ele não existia cinema religioso, apenas cinema (QUICKIE, 2005), a maior parte dos filmes citados por ele são de temática religiosa.

É importante notar que para esse tipo de categorização a questão estética é de extrema importância. Essas suspensões do mundo profano pelo filme só são possíveis porque "a obra de arte não é somente conteúdo (o que ela diz), mas é forma (como ela diz)" (PIEPER, 2015 p. 32-33).

Os filmes podem promover a suspensão do mundo profano de três maneiras possíveis. Uma delas seria pela renúncia dos prazeres carnis e materiais. Paul Schrader cita *A Paixão de Joana D'Ark* (1928) e *Diário de um pároco de aldeia* (1936) como exemplos dessa primeira categoria... Uma segunda quando o sagrado se manifesta através da religiosidade presente no cotidiano, onde o sagrado se manifesta através do dia-a-dia. Por fim, a manifestação do sagrado através do ser humano, onde o hierofania acontece através dos personagens e das suas ações

## 2 A NARRATIVA CARNAVALIZADA

Durante a idade média, o riso não comumente era visto com bons olhos pela igreja. Na maior parte do tempo fazer uma piada com o sagrado era algo que poderia ser considerado digno de punição. As bases da vida de um devoto deveriam ser a seriedade e a ordem, mas tudo isso era posto abaixo durante os festivais carnavalescos, onde as regras sociais eram quebradas, e com a anulação temporária das hierarquias existentes o riso se tornava a nova ordem social.

Presdeen (2000, p.42 *apud* HALNO, 2006, p.39) descreve os festejos carnavalescos como “uma revolução prazerosa e divertida, onde aqueles normalmente excluídos do discurso do poder podem levantar a sua voz em raiva e celebração”<sup>7</sup>. É interessante pensar como os maiores carnavais modernos, como o desfile do Rio de Janeiro por exemplo, acabaram se tornando uma celebração do *status quo*. Com seus camarotes para celebridades e políticos, enquanto o povo assiste passivamente da arquibancada, ela é uma festa oficial que reforça as hierarquias existentes na sociedade.

De acordo com Serpa (SERPA, 2009, p.2), a cultura cômica popular e o riso popular são áreas que acabam não sendo muito frequentemente estudadas. Além disso nos poucos estudos que acabam existindo sobre o riso popular, eles acabam aparecendo deformada por ser visto sobre uma perspectiva de uma cultura e uma estética burguesa. Quando tentamos analisar a cultura popular tendo somente a cultura burguesa como ótica principal, o elitismo acaba distorcendo a cultura popular.

Um dos principais autores no estudo da cultura cômica popular e da carnavalização foi Mikhail Bakhtin, em seu texto clássico: *A cultura popular na idade média e no renascimento* (1965), onde ele busca examinar a importância do riso popular na obra de François Rabelais. O autor já havia escrito um pouco sobre o conceito de carnavalização na sua obra *Problemas na poética de Dostoiévski* (1929), mas é na sua tese de doutorado que ele se aprofunda nos conceitos de carnaval e de carnavalização.

Bakhtin estende o seu conceito sobre carnavalização para além de somente as práticas e festejos populares que normalmente são associados com a palavra

---

<sup>7</sup> Tradução do trecho: “carnival is a playful and pleasurable revolution, where those normally excluded from the discourse of power may lift their voices in anger and celebration” (PRESDEEN, 2000, p.42 *apud* HALNO, 2006, p.39)

carnaval. Seu conceito de carnavalização também se estende para abrigar as obras escritas e verbais que se utilizam de uma linguagem carnalizada que é derivada dos festejos populares.

Para o autor, a cultura popular e todas as suas manifestações podem ser divididas em três subcategorias: Em primeiro lugar temos as formas de risos e do espetáculo, que seriam os festejos populares em si. Em seguida, as obras cômicas e verbais, essas obras sendo obras verbais que se apropriam da linguagem utilizada nos carnavais. E, por último, as formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, que seria a linguagem que surgiria na praça pública graças a abolição temporária da hierarquia que acontecia. É importante notar que todas as três categorias estão interrelacionadas entre si, pois elas acabam sendo faces de um mesmo aspecto cômico do mundo.

## 2.1 Os ritos e espetáculos

As festas carnavalescas possuíam um lugar de grande destaque na vida do homem medieval, chegando a ocupar meses durante o ano. Além do carnaval existiam várias outras celebrações e ritos cômicos presentes durante todo o ano, como por exemplo a “festa dos tolos” (festa *stultorum*), a “festa do asno” e o “Riso pascal” (*risus paschalis*). Durante esse período era muito comum que a maior parte das festas religiosas possuíssem um lado cômico e popular. (BAKHTIN, 1987, p 4)

Bakhtin fala sobre a sua procura pela origem etimológica original da palavra carnaval. Ele afirma que vários autores alemães defendem a origem alemã da palavra. A sua etimologia seria formada por *Karne* ou *Karth*, que significa “*lugar santo*”, em referência às comunidades de origens pagãs e aos seus deuses, e por *val* (ou *wal*) que significa morto ou assassinado. O autor chegou à conclusão de que em sua origem etimológica a palavra carnaval significaria: “a procissão dos deuses mortos” (SOERENSEN, 2011, p.319)

Esses ritos e espetáculos cômicos possuíam uma diferença principal em relação aos cultos oficiais: eles ofereciam uma visão de mundo completamente não oficial e desligada da igreja e do estado. Essa nova visão de mundo que se instaurava acabava criando uma dualidade entre realidades, uma dualidade entre o riso e o sério, entre o oficial e o não oficial, entre o restrito e o popular. (BAKHTIN, 1987, p 5)

Essa dualidade que era criada durante o carnaval entre o sério e cômico, é uma dualidade que existe desde o princípio da humanidade. Nos folclores de povos antigos juntamente aos cultos sérios também existiam os cultos cômicos. Esses cultos ao mesmo tempo que adoravam as divindades, também as transformavam em alvos de blasfêmia. (BAKHTIN, 1987, p 5).

Em um regime em que não existiam classes sociais nem estado, possivelmente os aspectos cômicos e sérios das divindades e da vida eram igualmente importantes. Mas quando esse regime é instaurado se torna impossível dar direitos iguais aos aspectos sério e cômico da vida. Com isso as formas cômicas acabam sendo renegadas a um caráter não oficial. (BAKHTIN, 1987, p 5)

Quando essas celebrações alegres e cômicas vão perdendo o seu caráter oficial, ao mesmo tempo elas também vão perdendo o seu lado ritualístico. Com essa desritualização, essas celebrações cômicas acabavam se transformando em novas modalidades de expressão popular.

A festa carnavalesca medieval se encontraria em lugar único, entre a vida cotidiana e a arte. Bakhtin reflete sobre a relação entre os festejos carnavalescos e o teatro, para ele o mais provável é que o teatro medieval se inspire nos festejos carnavalescos. Para o autor a principal diferença entre o carnaval da idade média e o teatro é que no carnaval não existe nenhuma diferença entre ator e espectador.

O carnaval possui um desprezo pelo palco, pois a separação do público e do palco, onde as pessoas só assistiriam passivamente destruiria o carnaval:

“Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial” (BAKHTIN, 1987, p 6).

O carnaval concedia ao povo uma liberdade temporária que eles não possuíam em outros momentos. Uma liberdade de “todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1987, p 8). Essa liberdade acabava possuindo um significado muito especial para esse público.

Durante o carnaval o corpo individual se dissolve por um momento e se une ao coletivo através das fantasias e máscaras. Por um breve período de tempo o povo marginalizado se tornava o centro simbólico da sociedade. “A festa carnavalesca é o

momento de total inversão do regime dominante: a liberação, ainda que provisória, a abolição das hierarquias, regras e tabus, o congraçamento pagão.” (MIRANDA, 1997 p.129).

## 2.2 Obras cômicas verbais

Existe uma grande ligação entre essas obras cômicas populares e as festas carnavalescas. As obras em línguas latina e vulgar utilizavam a linguagem das formas carnavalescas e em sua maioria estavam intrinsecamente ligados aos festejos carnavalescos, que a parte literária dessas obras também costumava representar. Nessas obras literárias o riso costumava ser ambivalente e festivo.

Essa literatura cômica medieval se desenvolveu ao longo de um milênio, e esse período pode ser ainda maior se pensarmos que a sua origem remonta à antiguidade cristã. Durante esse tempo existência essa literatura acabou sofrendo várias mudanças, acabaram surgindo novos gêneros e variações estilísticas. (BAKHTIN, 1987, p12)

Uma das formas dessa literatura era a literatura latina paródica ou semiparódica, que era extremamente difundida durante a idade média. Essa literatura se tratava de manuscritos de narravam através de um ponto de vista cômico todos os ritos e ideologia da igreja católica. Existiam uma quantidade significativa desses manuscritos. O riso conseguiu chegar até as mais elevadas camadas do mensamente e do culto religioso.

A obra mais célebre dessa literatura paródica era *A ceia de Ciprião (Coena Cypriani)*, que recontava a bíblia e os evangelhos revestidos com um espírito carnavalesco. Esse tipo de paródia era permitido pelo riso pascal (*risus paschalis*) e pelos vestígios das saturnais romanas. (BAKHTIN, 1987, p 12)

Com o tempo acabaram surgindo versões paródicas de todos os elementos do culto e do dogma religioso. Surgem paródias dos evangelhos, das orações, dos hinos religiosos, dos salmos. Os milagres e a moral cristã acabam sendo todos carnavalizados em diferentes graus. “O riso e o deboche são traficados para o interior da fé e dos mistérios” (MIRANDA, 1997 p.130).

Essas obras são chamadas de paródia sacra, descritas por Bakhtin como “um dos elementos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval”

(BAKHTIN, 1987, p.12). Esse gênero de parodia sacra era autorizado pela igreja, e era tolerado até certo ponto.

A literatura cômica em língua vulgar era igualmente rica e conseguia ser ainda mais diversificada. Apesar de nela também encontrarmos textos que seriam análogos à paródia sacra, o que realmente dominava eram as paródias que escarneciam do regime feudal. Essas obras em língua vulgar estavam fortemente ligadas com o carnaval de praça, e utilizavam as fórmulas e o simbolismo do carnaval de forma mais ampla que os escritos em latim.

### **2.3 Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro**

Durante os carnavais de praça, com o seu clima de festa e ideias utópicas, acabavam ocorrendo uma abolição temporária de diferenças e de hierarquias, esse contato entre grupos diferentes que não era possível de acontecer na vida ordinária acabava criando um novo tipo de comunicação por causa de um contato único que existia apenas nesse ambiente.

Como resultado dessa nova forma de comunicação que surgia durante os carnavais, acabavam surgindo novas formas linguísticas. A principal característica dessa linguagem de praça pública era o uso frequente de grosserias. Mas o que mais nos interessa são as grosserias blasfematórias dirigidas a divindades. Essas grosserias blasfematórias constituíam uma parte fundamental dos cultos cômicos mais antigos, e possuíam uma função mágica e encantatória (BAKHTIN, 1987, p 15).

Essas grosserias blasfematórias possuíam uma essência ambivalente, ao mesmo tempo que elas caluniavam os seus alvos elas sabem os regeneravam. Ela possuía uma função bem diferente da parodia moderna, onde os seus alvos são apenas injuriados.

Durante os festejos carnavalescos essas grosserias acabavam perdendo a sua função mágica e acabavam adquirindo um caráter universal. Com essa mudança os palavrões passavam a contribuir para criar a atmosfera de liberdade e os aspectos cômicos do mundo que existia durante o carnaval.

A linguagem familiar que se originou durante o carnaval acabou se tornando um reservatório das expressões verbais que eram proibidas na comunicação em outros contextos.



## 2.4 Realismo grotesco

Em seu estudo sobre a obra de Rabelais, Bakhtin aponta a predominância de princípio da vida matéria e corporal (“imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais, e da vida sexual”) (BAKHTIN, 1987, p 16) como uma de suas principais características. Essas imagens do princípio material e corporal são uma herança da cultura cômica popular, da concepção da estética da vida comum. A esse estilo onde prevalecem essas imagens Bakhtin deu o nome de realismo grotesco.

No realismo grotesco o princípio da vida material e corporal é profundamente positivo, ele aparece sempre sob uma ótica universal, festiva e utópica e com isso ele se opõe “a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo” (BAKHTIN, 1987, p 17). O porta-voz desse princípio da vida material e corporal não é um indivíduo, mas sim o povo.

O ponto principal das imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a fartura, isso é o que determina o caráter alegre e festivo do realismo grotesco.

Bakhtin cita o rebaixamento como a característica mais marcante do realismo grotesco. Rebaixamento é a transferência para o plano terreno e material, tudo o que é de origem elevada e espiritual, é a transferência das coisas que são sagradas para o dia-a-dia. É o caso por exemplo da já citada Ceia de Ciprião (*Coena Cypriani*) e de outras paródias sacras da idade média. (BAKHTIN, 1987, p 17),

O que ordena o realismo grotesco é o riso popular, um riso popular que possui uma clara ligação com o baixo material e com o corporal. Bakhtin descreve esse riso popular como um riso que degrada e materializa. (BAKHTIN, 1987, p18)

No realismo grotesco o baixo e o alto e possuem significados extremamente rígidos. O alto representa tudo o que é elevado e espiritual, o céu e o sagrado. Enquanto o baixo se refere ao profano, a terra. A terra representa o princípio de absorção e ao mesmo tempo de nascimento e de ressurreição. (BAKHTIN, 1987, p.18).

No campo do corpo humano o alto é representado pela cabeça e pelo rosto, pelas ideias e pelos pensamentos. Enquanto baixo é representado pelo ventre, os órgãos sexuais e as nádegas. Presdeen escreve sobre a importância do corpo grotesco no carnaval para Bakhtin:

[Bakhtin] vê o carnaval como uma celebração da conectividade do corpo com o mundo... Esta posição é completamente oposta a sobriedade do corpo clássico, separado do processo da vida... De fato, o carnaval inverte a estrutura social, então também inverte o corpo, pois no universo carnavalesco a cabeça (a localização da razão) é descoroada pelo estômago, os genitais, e pelo traseiro. Fezes e peidos, o arrotos e a gargalhada se tornam parte integral da lógica do carnaval (PRESDEEN 2000, p. 39 *apud* HALNO, 2006, p.38)<sup>8</sup>

A degradação não possui um significado estritamente negativo, mas possui também um lado positivo, ela é ambivalente, ao mesmo tempo que nega, também afirma. O baixo não é somente o destrutivo, mas também é no baixo onde acontece a concepção e nascimento, é na terra onde tudo cresce abundantemente. “O baixo é sempre o começo” (BAKHTIN, 1987, p 19)

Bakhtin escreve sobre a sua definição de rebaixamento e sobre o seu caráter ambivalente:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio da absorção e, ao mesmo tempo, do nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida logo em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais.” (BAKHTIN, 1987, p 19)

A paródia medieval é diferente da paródia moderna, a paródia moderna também degrada o seu alvo, mas ela possui uma conotação estritamente negativa, sem nenhuma ambivalência regeneradora.

A imagem grotesca pode ser descrita como um estado de metamorfose ainda incompleta, presente simultaneamente na fase da morte e do nascimento. Essa atitude em relação ao tempo e a evolução é uma característica indispensável na construção da imagem grotesca. O segundo traço indispensável que ocorre em decorrência do primeiro é a ambivalência. Os dois estados da metamorfose são expressos ao mesmo tempo de alguma forma. (BAKHTIN, 1987, p 22)

---

<sup>8</sup> Tradução do trecho: “[Bakhtin] sees carnival as a celebration of the connectedness of the body to the world... This position is wholly opposed to the sobriety of the classical body, separated from the process of life... Indeed, as carnival inverts the social structure, it too does it invert the body, for in the carnival universe the head (the location of reason) is uncrowned by the stomach, the genitals and the arse. Faeces and the fart, the burp and the belly laugh all become integral part of the logic of carnival” (PRESDEEN 2000, p. 39 *apud* HALNO, 2006, p.38)

### 03 MAZZAROPI, O ARAUTO DA DESCOLONIZAÇÃO CULTURAL

A principal intenção de Mazzaropi quando produzia um filme era agradar ao seu público. O diretor sempre dizia abertamente em entrevistas quando perguntado sobre o assunto que ele fazia filmes para o público e não para agradar “intelectuais”, como ele se referia aos críticos e estudiosos de cinema. Seu amigo, o diretor e jornalista Oswaldo Mendes, relembra em uma reportagem sobre o seu falecimento de Mazzaropi, que ele costumava dizer: “O que é que eles querem? Que eu perca dinheiro? Só é bom quem fracassa? Se eles querem que eu faça um filme que ninguém assista, isso não farei nunca. Não vou trair esse público só para que a crítica fale bem de mim. (MENDES, 1981)”<sup>9</sup>. O seu principal propósito era fazer filmes que seriam um grande sucesso de bilheteria, e ele foi extremamente bem sucedido nesse objetivo.

Ele possuía um público grande e fiel, que existia graças a identificação com os personagens e histórias que apareciam em seus filmes. Um público composto de pessoas que se sentiam representados pelos personagens de origem humilde, e histórias que passavam no interior do Brasil. Quando eles riam de um personagem de filme de Mazzaropi, eles riam do seu reflexo que estavam vendo na tela. Ele foi capaz de desafiar a homogenia de histórias sobre a identidade brasileira feita por e para as metrópoles intelectuais. Mazzaropi foi capaz de criar uma audiência fiel, em momento em que a maior parte dos filmes exibidos no Brasil eram filmes estrangeiros.

Ele estava ciente que essa identificação era o grande motivo dos seus filmes serem imensos sucessos de bilheteria, ele sabia do grande apelo popular que essas obras possuíam. E esse era o seu objetivo. Ele tentava mostrar histórias e personagens que ele via no dia-a-dia, para que as pessoas pudessem se ver nos seus filmes. Ele disse em uma entrevista à revista *Veja* em 1970, sobre a sua vontade de documentar pessoas comuns:

Eu represento os personagens da vida real. Não importa se um motorista de praça, um torcedor de futebol ou um padre. É tudo gente que vive o dia-a-dia ao lado da minha plateia. Eu documento muito mais a realidade do que construo.<sup>10</sup> (SALEM, 1970)

---

<sup>9</sup> MENDES, Oswaldo. "Querem que eu mude. Pra quê?". Última Hora. Junho de 1981. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_14jun1981.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_14jun1981.htm). Acesso em: julho/2021

<sup>10</sup> SALEM, Armando. "O Brasil é o meu público". Revista *Veja*. 28.01.1970

Ele falava sobre o povo brasileiro, para o povo brasileiro. Seus filmes não possuíam nenhuma projeção internacional, porque eles eram feitos tendo o público interno em mente. Era um cinema que não tinha medo de ser popular, pelo contrário, tinha orgulho disso. “Minha responsabilidade é com esse público, essa gente simples que só vai ao cinema uma vez por ano, quando eu lanço os meus filmes” (MENDES, 1981)<sup>11</sup>, costumava dizer o Diretor.

Mazzaropi nasceu em uma família pobre, e trabalhou por anos viajando com um circo, ele conhece as histórias que ele conta, porque essas são histórias de um público que ele teve contato durante toda a sua vida. Ele afirmava: "Nunca estudei o Monteiro Lobato. Pela própria vida, conheço a figura do caipira tão bem quanto ele"<sup>12</sup>. O seu ponto de vista sobre o Brasil e o seu povo não é o único correto, ou o que representa todo o país, mas é um ponto de vista extremamente válido, e que várias pessoas até o dia de hoje ainda se identificam profundamente.

Essa sua vontade de apelar para o grande público acabava sendo vista com grande desdém pelos críticos e elite intelectual da sua época. Essa relação hostil que a crítica possuía com ele acaba se estendendo para o público dos seus filmes, que eram chamados pelos críticos de “menos exigentes” e “ingênuos”. Os seus filmes chegavam a ser colocados como um polo oposto, e inferior, do cinema novo. Eva Paulino Bueno (2012) escreveu sobre a dualidade presente entre os filmes de Mazzaropi e o cinema novo:

Pode-se dizer que a polaridade entre cineastas do Cinema Novo e Mazzaropi pode ser compreendida como a respectiva luta para acabar com o silêncio das áreas rurais e transformá-lo em uma voz dentro da nação brasileira. Obviamente, isso está longe de ser um processo sem interesses: cada um queria garantir o peso ideológico que significaria o acréscimo dessa voz à nação brasileira. O símbolo de Mazzaropi está corporificado no Caipira. Mas, do ponto de vista dos intelectuais urbanos, o Caipira ou não é exótico o suficiente, ou não é étnico o suficiente, ou não é trágico o suficiente para merecer sua atenção. (BUENO, 2012, p.09)<sup>13</sup>

<sup>11</sup> MENDES, Oswaldo. "Querem que eu mude. Pra quê?". Última Hora. Junho de 1981. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_14jun1981.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_14jun1981.htm) Acesso em: julho/2021

<sup>12</sup> LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood caipira. Folha de S. Paulo. 08.06.1977  
Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6240&anchor=4243417&origem=busca&originURL=&pd=bb059800d209890b4a74ddc89aca84a7> Acesso em: julho/2021

<sup>13</sup> Tradução do Trecho: “*One can say that the polarity between Cinema Novo filmmakers and Mazzaropi can be comprehended as their respective struggle to wrest the silence of the rural and to transform it into a voice within the Brazilian nation. Obviously, this is far from a disinterested process: each wanted to secure the ideological weight that the addition of this voice to the Brazilian nation would mean. Mazzaropi’s symbol is embodied in the Caipira. But from the standpoint of the urban intellectuals, the*

Ele mesmo chegou a aceitar essa posição oposta ao cinema novo, onde assumia o lado do representante do cinema popular, ele disse em sua entrevista à revista *Veja* quando perguntado sobre o movimento cinematográfico:

Não, eu não tenho nada contra ele [cinema novo]. Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense. Não adianta tentar dar a ele um punhado de absurdos: no lugar da boca põe o olho, no lugar do olho põe a boca. Isso é para agradar intelectual.<sup>14</sup> (SALEM, 1970)

Mazzaropi e o cineastas do cinema novo possuíam objetivos e público alvo completamente diferentes. O objetivo aqui não é comparar de uma forma competitiva quem está mais correto na sua representação do Brasil, mas sim usar contraste com cinema novo como uma forma de ver mais claramente o cinema de Mazzaropi.

Figura 02: Um grande público aguarda a estreia do filme *O Noivo da Girafa* em 1957



Fonte: Site do Museu Mazzaropi<sup>15</sup>

O cinema de Mazzaropi é um cinema político. E o seu apelo popular é uma das coisas que o torna político. Seus filmes falavam sobre diversos aspectos da cultura brasileira, principalmente sobre a cultura das áreas do interior do Brasil. Incluindo

*Caipira is either not exotic enough, or not ethnic enough, or not tragic enough to merit their attention.* (BUENO, 2012, p.09)

<sup>14</sup> SALEM, Armando. "O Brasil é o meu público". Revista *Veja*. 28.01.1970

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/2020-mazzaropi-foi-um-visionario-do-cinema-brasileiro> Acesso 16 de agosto de 21

problemas sociais como classe, racismo e machismo, apesar de na maioria das vezes não se aprofundar nesses assuntos para manter o tom leve e jocoso dos seus filmes.

Ele falava sobre problemas sociais, com uma linguagem acessível e para um público imenso. Um público que ele possuía uma influência enorme. Que se identificavam tanto com ele, que na maioria das vezes iam ao cinema só quando era para ver um de seus filmes. Em uma entrevista para o programa *Fantástico* da Rede Globo no ano de 1975, ele falou sobre a sua contribuição para a sociedade e para a cultura brasileira com os seus filmes, e como ele via o sucesso financeiro como algo importante nessa contribuição que ele fazia:

O que eu faço já é a cultura popular. E eu tenho um meio de contribuir com a cultura e tenho contribuído, e muito. Se eu fizer uma fita sofisticada, que ninguém vá ao cinema, então eu não contribui com nada porque ninguém viu o que eu fiz. Não deu dinheiro e, portanto, o governo não recolheu impostos. Todos impostos incidem no faturamento, logo eu não fiz nada. Eu ajudo a cultura, e muito. <sup>16</sup>

Apesar do grande desdém que a crítica da época possuía pelo seu trabalho, já era possível ver certa aceitação do seu cinema como um cinema político, e a influência que ele exercia na sociedade brasileira. O jornalista Ely Azevedo escreveu um artigo para o Jornal do Brasil em 1978 chamado “Jeca, o descolonizador”<sup>17</sup> onde diz que é necessário que os intelectuais do cinema deem mais atenção os aspectos políticos do cinema de Mazaropi, “O arauto da descolonização cultural”, como ele o chama. Apesar de ele reconhecer a importância política de Mazaropi, ele termina o seu artigo dizendo que o seu filme mais recente, *Jeca e o seu filho preto* (1978), é insuportável de assistir se você for um amante do cinema.

No mesmo ano, Jean-Claude Bernardet escreveu para o jornal *Última Hora* uma crítica sobre *Jeca e o seu filho preto*, onde fala sobre como o cinema de Mazaropi levanta várias questões políticas, apesar de não se aprofundar neles:

As importantes discussões que se desenvolvem atualmente sobre o que seja cinema “popular” não podem ignorar os filmes de “Mazza”. Não porque sejam

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida ao programa Fantástico da Rede Globo em 1975. Entrevista concedida a Marília Gabriela. Transcrição disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/entrevistafantastico1975/?fbclid=IwAR1nqrcDixKHKIXFskrow210RMkJv5WXzwDxXcjKKMe2rfwVVzxDZQq65T4>

<sup>17</sup> AZEREDO, Ely. Jeca, o descolonizador. Jornal do Brasil. 03.08.1978  
Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazaropi-nas-materias-de-jornal/> Acesso em: julho/2021

produtos comerciais de grande audiência, nem porque se pensaria em imitar a linguagem desses filmes e enxertar nela mensagens não conservadoras o que seria uma tolice. Mas porque esses filmes só têm um efeito alienante, na medida em que se comunicam com público a partir dos seus problemas, canalizando sua tensão dentro de uma sociedade de classe. Há muitas outras maneiras de abordar o cinema de Mazaropi, mas desde já fica essa afirmação: o cinema de “Mazza” é um cinema político atuante.<sup>18</sup> (BERNARDET, 1978)

Com isso eu não quero afirmar que ser político era o principal objetivo do cinema de Mazaropi. O seu principal objetivo era atingir o maior público possível. O seu lado político acaba sendo mais um reflexo da observação do dia a dia, em busca de histórias que o povo possa se conectar.

---

<sup>18</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Nem pornô, nem policial: Mazaropi. Última Hora. 23.07.1978  
Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastos-de-mazaropi-nas-materias-de-jornal/> Acesso em: julho/2021

#### 4 O CÉU E O INFERNO NA IMAGINAÇÃO DO JECA

Religião sempre foi um tema que sempre esteve muito presente durante toda carreira de Mazaropi. Temáticas religiosas sempre estiveram presentes nos seus filmes, desde *Gato de madame* (1956), um dos primeiros filmes da sua carreira, até *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1980), o último que ele finalizou antes de falecer.

Os filmes de Mazaropi possuem uma relação muito interessante com a religião. Já nos seus primeiros filmes durante a década de 50 ele representava cerimônias espíritas, mesmo que durante essa época isso fosse algo desconhecido da maior parte da classe média brasileira.

Essas religiões "não-oficiais" vão compartilhar quase o mesmo nível de importância que o catolicismo durante toda a sua filmografia. Com os diversos aspectos da religiosidade brasileira, principalmente o sincretismo, sendo representados em seus filmes. Mazaropi era uma pessoa extremamente atualizada sobre o estado religião no Brasil, e isto é visível em seus filmes.

Durante toda a sua carreira como roteirista e diretor, religião sempre foi um tema importante, especialmente a relação entre a religião e a política, sendo que figuras religiosas possuem um grande poder político em cidades do interior. Todas as figuras religiosas não estão isentas de serem suspeitas em seus filmes, e o fato delas serem líderes religiosos não significa que elas estão automaticamente corretas. Eva Paulino Bueno (2012) escreveu sobre a relação entre política e religião no cinema de Mazaropi:

O trabalho de Mazaropi constrói uma discussão sobre as dinâmicas envolvendo educação, privilégio, e acumulação de capital. A luta resultante serve como uma maneira de refletir sobre a redefinição não somente da religião, mas também das direções culturais e estéticas do país. Nunca os padres estão automaticamente certos; nunca os espíritas e outras figuras religiosas estão necessariamente erradas.<sup>19</sup> (BUENO, 2012, p. 77)

Em 1977, escrito e dirigido por Pio Zamuner e Amácio Mazaropi, é lançado mais um grande sucesso de bilheteria, apesar de ser considerado um de seus piores

---

<sup>19</sup> Tradução do trecho: "*Mazaropi's work builds a discussion about the dynamics involving education, privilege, and accumulation of capital. The resulting struggle serves as a way to reflect upon the redefinition not just of religion, but also of the cultural and aesthetic directions of the country. Never are the priests automatically right; never are the Spiritists and other religious figures necessarily wrong.*" (BUENO, 2012, p. 77)



filmes, *Jecão... um fofoqueiro no céu*. O filme é uma semi-continuação de *O Jeca Macumbeiro*, a (1974).

Figura 03: Cartaz de *Jecão... um fofoqueiro no céu* (1977)



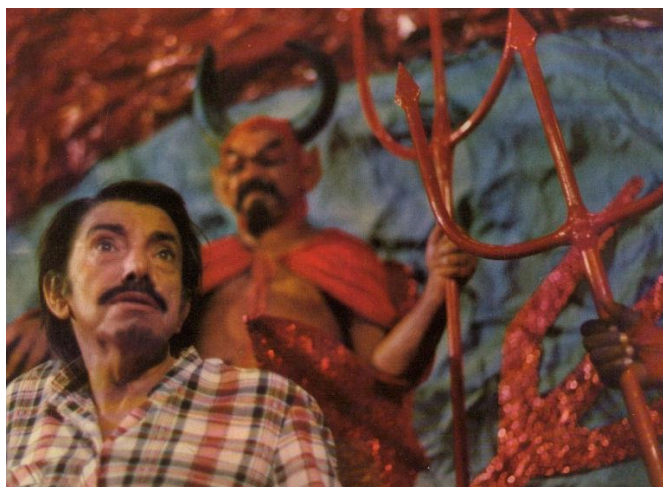
Fonte: Site do Museu Mazzaropi<sup>20</sup>

*Jecão... um fofoqueiro no céu* conta a história de Jecão (Mazzaropi), um morador da cidade de Saracutica, que retorna para a sua cidade natal após ganhar na loteria. Apesar de não ser uma pessoa muito popular antes de se tornar rico, quando volta ele se torna alvo de bajulação de várias pessoas da sua cidade, que estão interessadas em seu dinheiro.

Seu filho Martinho (Paulo Castelli), namora Jaqueline (Denise Del Vecchio), filha de Chico Fazenda (Dante Ruy). Chico Fazenda está de olho no dinheiro de Jecão, e com a ajuda de seu capaz Robertão (Edgard Franco), ele planeja uma maneira de pegar o dinheiro de Jecão, mas Jecão acaba sendo assassinado. Jecão acaba indo para o céu, mas volta para terra para ajudar a prender quem o matou.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/filmes/jecao-um-fofoqueiro-no-ceu/>. Acesso 16 de agosto de 21

Figura 04: Imagem de divulgação de *Jecão... um fofoqueiro no céu* (1977)



Fonte: Site do Museu Mazzaropi<sup>21</sup>

Apesar de ter sido um imenso sucesso de bilheteria, com mais de três milhões de espectadores<sup>22</sup>, o filme não foi bem recebido pela crítica no seu lançamento, sendo considerado um dos seus piores filmes. Orlando Fassoni escreveu na sua crítica do filme na *Folha de S.Paulo* em 08 de junho 1977:

Mazzaropi conseguiu, aqui, realizar o seu pior trabalho. Um monumento em primarismo, mau-gosto e falta de sensibilidade, pecados que, creditados a ele, podem ser também levados à conta de seu inseparável colaborador, Pio Zamuner, a eminência parda do Jeca que o cinema brasileiro já teve e hoje não tem mais. Mazzaropi acabou.<sup>23</sup> (FASSONI, 1977)

Sérvulo Siqueira, escreveu em *O Globo*, de 28 de setembro de 1977:

Mais uma vez, então, seu personagem repete - como na sessão de segunda-feira do cine Copacabana onde algumas poucas crianças forçavam o riso - seu humor canhestro de onde só restou, tristemente, o andar desengonçado. A passagem dos fotogramas do filme, veio à lembrança a festa de lançamento do filme, onde Jecão, agora encarnado no bem sucedido produtor Amácio Mazzaropi envergando um *smoking*, ensaiava velhos brocados e festejava, antecipadamente mais um sucesso de sua carreira de explorador da boa fé do povo.<sup>24</sup> (SIQUEIRA, 1977)

<sup>21</sup> <sup>21</sup> Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/filmes/jecao-um-fofoqueiro-no-ceu/>. Acesso em: 16 de agosto de 21

<sup>22</sup> Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019. *Ancine*. Ancine.gov.br Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf> Acesso em: julho/2021

<sup>23</sup> FASSONI, Orlando L. Sai de baixo, Mazzaropi. *Folha de São Paulo*. 08.06.1977 Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6240&anchor=4243417&origem=busca&originURL=&pd=bb059800d209890b4a74ddc89aca84a7> Acesso em: julho/2021

<sup>24</sup> SIQUEIRA, Sérvulo. Jecão... Um fofoqueiro no céu. *O Globo*. 28.09.1977 Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/> Acesso em: julho/2021

Considerando que os filmes de Mazzaropi eram feitos baseados nas pessoas comuns que ele conhecia no seu dia-a-dia, podemos deduzir que a relação que as pessoas possuem com religião que é representada nos seus filmes pode ser lido como um reflexo do que ele observava nas pessoas ao seu redor. Com isso pensar a religião nos filmes de Mazzaropi pode ser usado como uma maneira de analisar a relação que o povo brasileiro com ela na época de lançamento dos seus filmes.

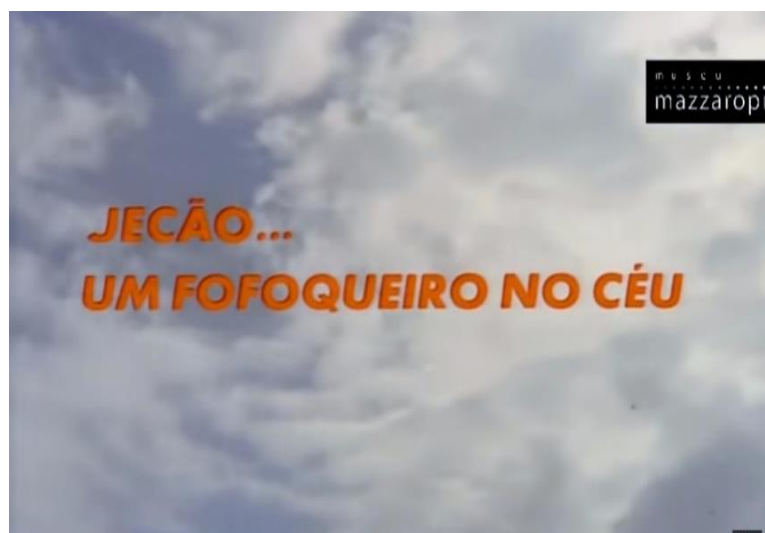
## 05 COLOCANDO A SANTAIADA PRA JOGAR BOLA

### 5.1 Os vivos, classe e religião

Logo no início do filme já é estabelecida de forma simbólica a temática religiosa do filme. Durante os créditos iniciais, são exibidas imagens do céu enquanto os títulos passam, essa imagem celestial se torna um elemento recorrente durante o filme. O céu que vemos não é uma representação do céu físico, mas sim um indicativo do paraíso cristão. A imagem do céu inicia o filme como uma forma de se dizer que o divino está observando os acontecimentos que estão prestes a se desenrolar.

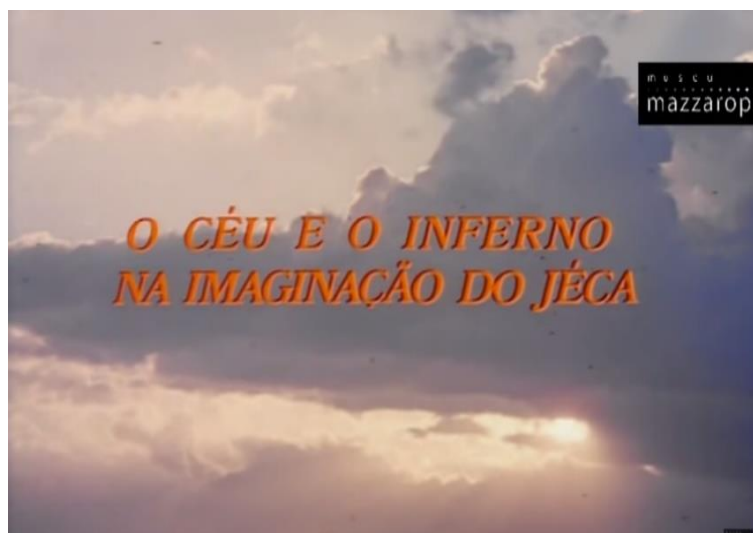
Assim que terminam os créditos iniciais aparece um título que diz: *O céu e o inferno na imaginação do jéca*. O paraíso e o inferno que veremos representados durante filme não tem o objetivo de serem o mais teologicamente correto possível, mas sim de mostrar uma versão baseada no imaginário popular brasileiro, principalmente do imaginário das pessoas que vivem em zonas rurais do país.

Figura 05: Créditos iniciais do filme



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

Figura 06: O céu e o inferno na imaginação do jéca



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

A temática de hierarquia social é muito presente nesse filme, assim como em vários outros de Mazzaropi, como por exemplo em *O Jeca Macumbeiro* (1974), *O Grande Xerife* (1972), e *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1980). A cidade de Saracutica em que se passa o filme possui uma elite muito bem definida, formada por fazendeiros, líderes religiosos e políticos. Essa hierarquia também acaba de certa forma sendo espelhada no Céu, com anjos e santos em uma posição de autoridade em relação às almas mortais que vão para lá após a sua morte. O personagem de Jecão rompe com essa hierarquia, através do seu humor e falta de modos ele insere o “povo” em ambientes onde eles não seriam bem vindos.

Uma das principais características da carnavalização é exatamente essa anulação de hierarquias. Bakhtin escreve que nos festejos carnavalescos acontecia “o trunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios e tabus”. (BAKHTIN, 1987, p.8). Essa libertação de hierarquias e tabus é exatamente o que o personagem de Jecão busca durante todo o filme. Quando ele morre, não vai para um céu carnavalizado, ele leva o espírito do carnaval com ele para o céu.

Esse rompimento da hierarquia acontece de certa forma antes mesmo de Jecão morrer, por um golpe de sorte ele ganha na loteria e isso causa uma espécie de inversão na ordem social local. Ele passa de apenas um trabalhador, para a pessoa que a elite deve bajular na esperança de ganhar algum dinheiro. A diferença de classe também é de certa forma refletida na expressão da religiosidade dos personagens,

enquanto a elite é próxima do padre e do catolicismo, o povo possui uma proximidade maior com o espiritismo.

Figura 07: O povo da cidade procura Jecão para saber o que ele fara com o dinheiro



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

Essa diferença entre classes sociais é refletida na relação que os personagens possuem entre si. Um bom exemplo disso é o relacionamento romântico que Martinho, filho de Jecão, possui com Jaqueline, filha de Chico Fazenda. A diferença de capital social e financeiro sempre foi um obstáculo para ela na relação deles, mas assim que Jecão ganha na loteria ela fica disposta a levar o relacionamento a sério, movida apenas pelo interesse no dinheiro.

Existem duas figuras de líderes religiosos que estão presentes durante o filme, o padre e a freira. Apesar dos dois serem figuras de autoridades religiosas, eles possuem prioridades extremamente diferentes. Enquanto o padre só se pensa em conseguir dinheiro para construir uma igreja mais luxuosa, preocupado principalmente com o seu status, a freira tem um objetivo mais altruísta com as crianças do orfanato que ela cuida.

Figura 08: A freira briga com o padre e a elite da cidade por eles não se importarem com o orfanato



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

Esse desligamento entre religião e moralidade é algo comum nos filmes de Mazaropi, e é uma característica importante e às vezes pouco observada de seus filmes. Ser um padre não significa que alguém está automaticamente certo, e se torna uma representação interessante da relação entre religião e privilégio, com padres tendo um grande poder político em cidades pequenas, tanto na vida real como nesse filme. Segundo Bueno, "O uso da religião por Mazaropi em seus filmes, longe de ser conservador e mainstream, constitui uma das críticas mais radicais à religião tentadas no cinema brasileiro." <sup>25</sup> (BUENO, 2012, p.77)

É importante manter em mente o público alvo do filme enquanto analisamos os seus personagens. O conhecimento prévio que o público possui e que não está presente diretamente no texto tem um papel extremamente importante para entender o comportamento de um personagem. Quando introduzimos uma informação sobre um personagem, o público completa essa informação com o conhecimento que ele possui. Segundo Eder et al (2010):

O conhecimento que vem de fora do texto desempenha um papel crucial em muitos casos, quando o comportamento de um personagem deve ser compreendido de forma adequada. Portanto, se quisermos compreender o texto, o filme, etc. em seu contexto histórico, precisamos descobrir quais são os conhecimentos psicológicos e antropológicos que estavam à disposição

<sup>25</sup> Tradução do trecho: *Mazaropi's use of religion in his films, far from being conservative and mainstream, constitutes one of the most radical critiques to religion attempted in Brazilian cinema.* (BUENO, 2012, p.77)

do autor e de seus contemporâneos. (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010 p.12)<sup>26</sup>

## 5.2 Levando o carnaval pra o céu

Toda a montagem da cena em que Jecão é assassinado é cercado de imagens do céu, como presságio do que vai acontecer, e mostrando o seu destino final. Não é mostrado Jecão sendo assassinado, em vez disso a montagem nos mostra uma imagem do céu, em seguida vemos o cadáver de Jecão com um anjo ao seu lado, que veio buscar a sua alma e levá-la para o paraíso, graças a sua bondade. Toda a montagem nos mostra como o foco dessa cena não é na verdade sobre a morte de Jecão, mas sim sobre a sua ascensão para o céu.

Nós vemos o sagrado se manifestando através da montagem, a cena da sua morte apesar de brutal ao mesmo tempo possui uma leveza. O principal objetivo não é matar o seu corpo, mas sim elevar o seu espírito.

Figura 09: O céu anunciando a morte de Jecão



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

---

<sup>26</sup>Tradução do trecho: “[...] knowledge that comes from outside the text plays a crucial role in many cases when a character’s behaviour is to be understood adequately. Therefore, if we want to understand the text, film, etc. in its historical context, we need to find out about the psychological and anthropological knowledge that was available to the author and her or his contemporaries.” (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010 p.12)



Figura 10: O anjo indo buscar o espírito de Jecão



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

Após a sua morte o seu anjo da guarda aparece para guiar a sua alma para o céu. Já no caminho podemos ver a diferença entre o corpo de beleza clássica do anjo e o corpo grotesco de Jecão. Ele é uma ótima representação do corpo grotesco descrito por Bakhtin, com o seu foco na parte inferior do corpo, seu gosto por comida, bebida e pelo sexo. Ele possui um foco muito grande no aspecto terreno do corpo, apesar de não ser representado de forma explícita em nenhum momento ele é extremamente sexual durante todo o filme, tentando flertar sempre avista alguma mulher.

Nós podemos analisar o personagem de Jecão e a suas relações com os outros personagens, não apenas através das suas ações, mas também como essas relações interagem com as temáticas do filme. Pensar nos personagens de uma forma não elimina automaticamente a possibilidade de pensar neles de outra forma. Segundo Eder et al (2010):

Mas mesmo os personagens mais realistas em um romance ou filme realista também podem ser descritos à luz de seu lugar em uma progressão temática. Deve-se acrescentar que o público não só tira conclusões quanto aos significados gerais de personagens individuais, mas principalmente de constelações de personagens. (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010 p.46)

Figura 11: Jecão e o seu anjo da guarda indo a caminho do céu



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

JECÃO: Vai me *descurpar* mas afinar quem é *ocê* ein?

ANJO: Sou o seu anjo da guarda.

JECÃO: *ocê* é anjo ou é anja?

ANJO: Anjo não tem sexo.

JECÃO: *Ué* como é que tá cheio de anjinho lá no céu?<sup>27</sup>

Apesar do seu contato recente com o sagrado, um dos primeiros questionamentos que Jecão faz sobre o céu é de origem sexual. Jecão durante todo o filme trata os anjos de forma consideravelmente sexualizada. Vejamos um exemplo no dialogo anterior, apesar de ser dito que os anjos não possuem sexo, eles se apresentam com uma imagem que seria considerada tipicamente feminina. Mesmo Jecão sendo considerado uma ótima pessoa por todos que o conheceram, inclusive pelos anjos e pelos santos que ele conhece após a sua morte, ele ainda tem uma relação misógina com mulheres que ele conhece no pós vida. Mesmo sendo de uma forma sutil, o sexo está presente durante todo o filme.

<sup>27</sup> Nas transcrições dos diálogos do filme, foi optado pelo uso de itálico para preservar as expressões coloquiais e próprias do linguajar comum que marcam a comunicação entre os personagens.

Figura 12: Jecão conversando com Santo Antônio logo após chegar ao céu



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

O céu no filme é representado como um local completamente sanitizado. Lá podemos ver uma decoração minimalista com colunas gregas, tons pastéis e uma música instrumental suave. A decoração do céu ao mesmo tempo que invoca a pureza, também invoca o "bom-gosto", a beleza clássica, a riqueza.

A representação do céu acaba sendo oposta com o que vemos da terra, onde existem brigas, sujeira e risadas. A risada é algo que Jecão leva para o céu. Ele já chega no céu com um riso frouxo e carnavalesco e se destacando da sobriedade asséptica do céu, e o mais importante, ele já chega causando intriga e espalhando fofoca entre os santos.

Existe uma relação bastante contrastante entre Jecão e os habitantes do céu, um contraste na linguagem e expressões coloquiais de Jecão com o português culto dos anjos e santos. Também é possível ver essa diferença na caracterização dos personagens, com Jecão com as suas roupas simples e os santos com as suas túnicas luxuosas

No céu vemos anjos e santos, um preto-velho e até mesmo o Tarzan. O preto-velho é o único personagem negro no filme que possui alguma fala. Os santos acabam sendo personagens importantes no filme, apesar de não possuírem nenhum tipo de aprofundamento. Mazzaropi conhecia muito bem o seu público alvo, e nós podemos perceber isso na forma em que as piadas com os santos são escritas, o filme assume que o público que está assistindo conhece os santos e as suas histórias. A maior parte

das piadas com santos exige um conhecimento prévio do universo católico para conseguir entendê-las.

Figura 13: Jecão defende o preto velho



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

Mesmo estando proibido de ir para a terra sem autorização, Jecão continua escapando. Ele tem uma relação muito interessante com a morte, ao mesmo tempo que ele não acredita que está morto, ele também incorpora em outras pessoas e até mesmo ajuda a carregar o seu próprio cadáver no seu enterro.

Figura 14: Jecão conversando com os santos



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

JECÃO: Onde é que a gente toma banho aqui?

SANTO: Aqui ninguém toma banho.

JECÃO: *Cumé* que não toma banho? Não toma banho?

SANTO: Não.

JECÃO: É por isso que tá esse fedor de cecê danado aqui.

O baixo corporal é presente durante todo o filme, até mesmo no céu. Ele rebaixa os santos, transferindo a sua origem divina para a terra falando que eles fedem. Jecão carregando o seu próprio cadáver também pode ser interpretado como um ato de rebaixamento, onde a sua parte mais pura, o seu espírito, está servindo ao seu cadáver em processo de decomposição.

Figura 15: Jecão conversando com Nhonhô



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

NHONHÔ: Mas mudando de assunto, *cumé* Jecão. *Cê* já se acostumou mais com essa tranquilidade... Com essa paz espiritual.

JECÃO: Acostumou sim... *Ocê* é ingênuo pra burro *ein*? Acostuma nada. Mas eu também não tô esquentando a cabeça muito não. Você vai ver, eu vou alegrar isso aqui. Eu inventar uns bailinhos todo sábado. Não tem nada de xiii não, vô memo. Vô colocar essa *santaiada* tudo pra jogar bola aqui.

Jecão fica extremamente entediado no céu, pois o céu não possui o espírito festivo que ele estava acostumado na terra. Nas suas próprias palavras, ele não gosta do céu porque lá não tem “futebol, nem forro, nem mulher boa”. O céu não é um céu carnalizado quando Jecão chega, mas ele faz a sua missão mudar isso.

O filme possui no geral uma grande falta de respeito por figuras de autoridade. A polícia não pode resolver o assassinato de Jecão sem a ajuda do seu espírito, o padre só tem interesse em construir uma nova igreja, as pessoas ricas da cidade só pensam em dinheiro e estão dispostas a fazerem tudo por ele, até mesmo os santos

são vistos como rígidos e caretas. Apesar de não ter medo de fazer piadas com figuras religiosas, não aparece nenhuma representação de Deus ou Jesus durante todo o filme, eles estão fora do limite da brincadeira.

O céu no filme é representado como um local onde Jecão e a sua simplicidade não se encaixam. Apesar de ele ter sido uma boa pessoa durante toda a sua vida, sendo uma das poucas pessoas que se importavam com as crianças do orfanato, ele ainda é visto como se não pertencesse àquele local. Ser uma boa pessoa é importante para se estar no céu, mas obedecer a ordens e respeitar a hierarquia acaba sendo igualmente importante.

Não conseguindo se acostumar com a paz e tranquilidade que reinavam no céu, Jecão faz uma festa de carimbó<sup>28</sup>. Enquanto todos dançam, Jecão e os participantes da festa cantam:

Figura 16: A festa de carimbó no céu



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

O céu não progredia, agora já tá embalado  
Só dava nego rezando e anjo pra todo lado

Vamos dançar, vamos dançar  
O carimbó, o carimbó  
Pula minha gente, pula  
Pula numa perna só  
Pula minha gente, pula  
Pula que nem socó

Aqui não tem futebol, e sem isso é muito chato

<sup>28</sup> O Carimbó é um ritmo musical típico da região amazônica, um patrimônio cultural brasileiro e também um gênero de dança de roda de origem indígena típica da região norte brasileira.

Vamos arrumar o time pra ganhar o campeonato

Vamos dançar, vamos dançar  
 O carimbó, o carimbó  
 Pula minha gente, pula  
 Pula numa perna só  
 Pula minha gente, pula  
 Pula que nem socó

São João fica no gol, São Pedro ataque direito  
 Juiz é Santo Antônio, o resto *nóis* dá um jeito

Vamos dançar, vamos dançar  
 O carimbó, o carimbó  
 Pula minha gente, pula  
 Pula numa perna só  
 Pula minha gente, pula  
 Pula que nem socó

O céu assim não melhora, precisa entrar na minha  
 O chefe me deu o saco, e ocês me dá farinha

Essa cena é a perfeita representação desse espírito carnavalesco de Jecão, com anjos, santos e almas mortais colocados como iguais pela primeira vez graças ao espírito festivo. Por um breve período de tempo e graças ao espírito cômico levado por Jecão, a hierarquia de evolução espiritual para de ser a força organizadora por um momento. O carnaval é onde “todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição” (BAKHTIN, 1987, p.9).

Figura 17: Os santos interrompem a festa



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

Apesar da inegável alegria que Jecão trouxe ao céu com essa festa, alguns santos ficam furiosos com o que Jecão fez e falam que ele veio para o lugar errado e que talvez ele devesse ter ido para o inferno.

### 5.3 O Jeca e o Demônio

Cansado com a rigidez do céu, Jecão toma uma decisão e decide ir visitar o inferno. Ele não sente medo de ir para lá, já que ele ouviu falar que não é tão ruim e se ele gostar mais do que ele gosta do céu ele vai se mudar para o inferno.

O inferno do filme possui uma imagem bem clássica de inferno, que remete a várias visões medievais. Uma gruta subterrânea, com um grande poço fervente. Uma paisagem vulcânica, com tridentes espalhados por todos os lados.

Ao chegar ao inferno, Jecão vê Satanás sentado em seu trono de frente para um poço que sai fumaça localizado no meio da sala. O demônio do filme possui uma imagem bem tradicional do que seria o demônio no imaginário popular, com a pele avermelhada, orelhas pontudas, longos chifres e um cavanhaque.

Apesar de Jecão e o demônio possuírem claras diferenças ideológicas, os dois possuem algumas semelhanças. Os dois possuem um foco no baixo corporal, e o Tinhoso se aproxima da carnavalização que Jecão traz como uma forma de quebrar as convenções oficiais. Bakhtin escreve sobre essa função carnalizadora do Diabo:

Mas o diabo do mistério não é apenas uma figura extraoficial, ele é também uma personagem ambivalente e assemelha-se, nesse aspecto, ao tolo e ao bufão. Ele representa a força do 'baixo' material e corporal que dá morte e regenera. Nas diabruras, aos personagens dos diabos tinham aspectos carnavalescos (BAKHTIN, 1987, p 232)



Figura 18: O demônio no seu trono



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

Figura 19: O balé infernal



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

Um dos demônios toca um gongo e um grupo de dançarinas entra e começa a dançar, fazendo uma apresentação para o demônio e para o seu convidado Jecão. Ao fim da apresentação, todas são jogadas no poço no meio da sala, onde chamas são lançadas violentamente enquanto elas caem.

JECÃO: *Océ tá ficando louco diabão? Com tanta farta de muié na terra e océ queimando muié desse jeito.*

SATANÁS: *Eu sei o que estou fazendo. E agora é a sua vez de ir pro tacho.*

JECÃO: *Vai pro tacho coisa nenhuma. Eu num sô daqui, eu sou turista. Eu voltar é pro céu, e até a volta.*

## 5.4 Reencarnação

Aproximando-se do final do filme, os santos decidem que talvez o céu não seja a melhor opção para Jecão, mas ele não deveria ir para o inferno também porque afinal ele foi uma boa pessoa em vida. Com isso só sobra a terceira opção: a reencarnação. No final do filme nós vemos um bebê Jecão interpretado por um Mazzaropi adulto. Ao ser um adulto e um bebe ao mesmo tempo, Jecão se torna uma representação perfeita do corpo grotesco, situando ao mesmo tempo na morte e no nascimento.

Figura 20: Jecão reencarnado



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JujCd3j5wk](https://www.youtube.com/watch?v=_JujCd3j5wk) Acesso em: julho/2021

## CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objeto de pesquisa o filme *Jecão um fofoqueiro no céu* (1977) do diretor Amácio Mazzaropi. O filme é analisado como uma forma de iniciar uma reflexão sobre a representação da religiosidade popular dentro dos filmes de Mazzaropi, e como essa representação conversava com o seu público. Esse estudo foi feito através da utilização de cenas e passagens do filme, em conjunto ao referencial teórico utilizado de autores que desenvolveram conceitos que seriam relevantes para a análise, assim como entrevistas do diretor e reportagens de época.

Por fim, foi possível chegar à conclusão que a representação da religião nos filmes de Mazzaropi é mais complexa do que se possa parecer inicialmente. *Jecão um fofoqueiro no céu* retrata a relação que o povo das zonas rurais do Brasil possuía tanto com a religião, quanto com a igreja como uma instituição. Ao analisar a obra de Mazzaropi é extremamente importante levar o seu público em consideração, já que ele acabava sendo a força criativa por trás da sua criação.

Utilizando os conceitos de carnavalização e de realismo grotesco, podemos perceber a intenção do diretor de criar uma obra popular, ao mesmo tempo fazendo críticas às estruturas de poder vigentes.

É necessário salientar que, apesar do início da análise da representação religiosa iniciada neste trabalho, essa é uma pesquisa que ainda tem uma grande quantidade de material a ser estudado. Até mesmo a análise de *Jecão um fofoqueiro no céu* está longe de ser completa. Mazzaropi foi um grande cineasta apostando temas e personagens que o grande público conseguia facilmente se identificar. É impossível negar o impacto que Mazzaropi teve na cultura popular brasileira.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AZEREDO, Ely. Jeca, o descolonizador. *Jornal do Brasil*. 03.08.1978

Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/> Acesso em: julho/2021

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Editora da Universidade de Brasília, 1987

BATISTA, D. A. O riso dos deuses: uma leitura da carnavalização em Laerte, Koff e Ruas. In: *Jornada Internacional De Histórias Em Quadrinhos*, 3., São Paulo. 2015. Anais Eletrônicos... São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. Nem pornô, nem policial: Mazzaropi. *Última Hora*. 23.07.1978

Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/> Acesso em: julho/2021

BUENO, Eva. *Amácio mazzaropi in the film and culture of Brazil: After cinema Novo*. Springer, 2012.

Duarte, Paulo. *Mazzaropi: uma antologia de risos*. Imprensa Oficial Do Estado, 2009.

DURKHEIM, Émile; NEVES, Paulo. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Paulinas, 1989.

Eder, Jens, Fotis Jannidis, and Ralf Schneider. *Characters in fictional worlds*. de Gruyter, 2010.

ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane: The nature of religion*. Houghton Mifflin Harcourt, 1959.

FASSONI, Orlando L. Sai de baixo, Mazzaropi. Folha de São Paulo. 08.06.1977  
Disponível em:  
<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6240&anchor=4243417&origem=busca&originURL=&pd=bb059800d209890b4a74ddc89aca84a7> Acesso em: julho/2021

FILHO, Arnaldo Lemos. Cinema e o Sagrado. *Revista Comunicarte*. v. 7/8, n 13/14. p. 6-20 1989/1990

FRONTAIN, Raymond-Jean. Bakhtinian Grotesque Realism and the Subversion of Biblical Authority in Rochester's Sodom. *Journal of homosexuality*, v. 33, n. 3-4, p. 71-95, 1997.

GUERREIRO, Alexandre Silva. Três Olhares Bakhtinianos: O Cinema Brasileiro Grotesco-Carnavalizado. *Revista GEMInIS*, v. 11, n. 3, p. 211-232, 2020.

HALNON, Karen Bettez. Heavy metal carnival and dis-alienation: The politics of grotesque realism. *Symbolic Interaction*, v. 29, n. 1, p. 33-48, 2006.

LEITE, Paulo Moreira. A Hollywood caipira. Folha de S. Paulo. 08.06.1977  
Disponível em:  
<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6240&anchor=4243417&origem=busca&originURL=&pd=bb059800d209890b4a74ddc89aca84a7> Acesso em: julho/2021

MARCHI, Euclides. O sagrado e a religiosidade: vivências e mutualidades. *História: Questões & Debates*, v. 43, n. 2, 2005.

MAZZAROPI, Amácio. Entrevista concedida ao programa Fantástico da Rede Globo em 1975. Entrevista concedida a Marília Gabriela. Transcrição disponível em:  
<https://www.museumazzaropi.org.br/entrevistafantastico1975/?fbclid=IwAR1nqrcDixKHKIXFskrow2I0RMkJv5WXzwDxXcjKKMe2rfwVVzxDZQq65T4>

MENDES, Oswaldo. "Querem que eu mude. Pra quê?". Última Hora. Junho de 1981. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_14jun1981.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_14jun1981.htm) Acesso em: 07/julho/2021

MENDES DE ARAÚJO COUTO, C. E. A religiosidade na obra de Theo Angelopoulos: aspectos da transcendência em *A eternidade e um dia* (1998). **Sacrilegens**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 85–101, 2020. DOI: 10.34019/2237-6151.2019.v16.29065. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/29065>. Acesso em: 30 ago. 2021.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: Antropofagia e Tropicalismo. *Tempo Social*. v.9, n.2, p. 125-154. 1997

PINEZI, Ana Keila Mosca; DA CUNHA JORGE, Érica Ferreira. Revisitando dicotomias clássicas em *As formas Elementares da Vida Religiosa: sagrado x profano e religião x magia*. *Estudos de religião*, v. 26, n. 42, p. 83-98, 2012.

PIEPER, Frederico. *Religião e cinema*. Fonte Editorial, 2015

QUICKE, Andrew. Phenomenology and Film: An Examination of a Religious Approach to Film Theory by Henri Agel and Amedee Ayfre. *Journal of Media and Religion*, 4:4, 235-250, 2005

Richardson, Brian, ed. *Narrative beginnings: theories and practices*. U of Nebraska Press, 2008.

SALEM, Armando. "O Brasil é o meu público". *Revista Veja*. 28.01.1970. Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/acervo/>. Acesso em: 07/julho/2021

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film*. 1972.

SERPA, Marcelo Helvécio Navarro. ALEGORIAS POLÍTICAS: Da Carnavalização à Espetacularização da Política, da Propaganda Político-Eleitoral e da Eleição Contemporâneas. Rio de Janeiro: Intercom / ECO/UFRJ, 2009.

SILVA-JUNIOR, Augusto Rodrigues da; NETO, Marcos Eustáquio de Paula. A Carnavalização do Diabo na Literatura Brasileira: Um Estudo Comparado Entre Álvares de Azevedo e Machado de Assis. *Revista Água Viva*. Volume 3, número1. 2018

SIQUEIRA, Servulo. Jecão... Um fofoqueiro no céu. O Globo. 28.09.1977 Disponível em:

<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/amado-pelo-publico-detestado-pela-critica-os-contrastes-de-mazzaropi-nas-materias-de-jornal/> Acesso em: julho/2021

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. *Travessias*, v. 5, n. 1, 2011.

WOLF, José. "O povo está preparadíssimo" Folha de São Paulo. 02.07.1978. Disponível em: <http://www.museumazzaropi.org.br/sucesso-e-critica/o-povo-esta-preparadissimo>. Acesso em: 07/julho/2021

Zierer, Adriana. "Paraíso versus Inferno: a Visão de Túndalo e a Viagem Medieval em busca da Salvação da Alma (séc. XII)." *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages* 2 (2002): 150-184.

Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019. Ancine. [Ancine.gov.br](http://Ancine.gov.br) Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf> Acesso em: julho/2022