

## DO POVO AO PÚBLICO - A CRÍTICA DE JENA-CLAUDE BERNARDET AO CINEMA DE AMÁCIO MAZZAROPI

Lúcia de Oliveira Almeida

Os textos do dossiê Cinema Brasileiro, publicados na *Revista USP 19*, se voltam basicamente para a discussão das razões para a grave crise do nosso cinema na década de 80 e início da década de 90. Jean-Claude Bernardet, um dos únicos “uspianos” que participam da discussão, vê uma cisão fundamental entre produção e público, com raríssimas exceções como a chanchada e a pornochanchada. Este cinema de linha cômica, como apontam quase todos os ensaístas, foi objeto de um reduzidíssimo número de estudos. Ou seja, ao voltarem o olhar para a crítica, os autores detectam o pouco interesse pelas películas brasileiras que constantemente alcançaram um bom número de espectadores. José Mário Ortiz Ramos é quem vai chamar a atenção para o vazio na crítica sobre os gêneros, lembrando o quase esquecimento do cinema de Mazaropi.

(...) a reflexão sobre os gêneros no cinema e TV ainda é extremamente restrita, pobre; não existem, por exemplo, trabalhos abrangentes sobre a comicidade, e mesmo o melodrama da telenovela foi pouco explorado. Uma filmografia como a de Mazaropi permanece também intocada pela reflexão crítica. A extremada atenção dedicada ao filme de autor — com trabalhos sem dúvida significativos — aliada a uma ênfase ideológica sempre intensa, conduziram a um desprezo da narrativa de divertimento e das complexas redefinições das tradições, bem como a pouca atenção à composição de tipos e personagens. 1

Com o intuito de verificar o quão profundos eram esses “buracos negros” da crítica, busquei on-line algumas informações que me conduziram ao Museu Mazaropi, o qual disponibiliza algumas das críticas publicadas em jornais e revistas nos quase trinta anos de carreira do ator, diretor e produtor. Entre as críticas localizadas, havia justamente uma de Jean-Claude Bernardet sobre o filme *Jeca e seu Filho Preto*, publicada no jornal *Última Hora* em 1978. Pude perceber, nesse texto, que a análise do crítico é atravessada pelas categorias “povo”, “massa”, “multidão”, além de abranger as questões do “público” e do “popular”. Vislumbrei, então, a possibilidade de ter essa crítica como meu objeto de trabalho, mas antes era preciso verificar se existiam outros

---

1 RAMOS, José Mário Ortiz. “A questão do gênero no cinema brasileiro”. *Revista USP 19*. São Paulo: Edusp, 1993, p.111.

textos do autor sobre o tema. Na incursão pela obra do crítico constatei a existência de mais dois textos, também publicados no jornal *Última Hora*, nos anos de 63 e 64. O primeiro, sobre *Chico Fumaça* e o segundo sobre *O Lamparina*. É preciso esclarecer que o que pretendo fazer aqui não é uma análise detalhada do cinema de Mazzaropi, com amplas descrições dos seus filmes, mas sim, observar de que forma as categorias acima citadas atravessam a crítica de Bernardet ao cinema de Amácio Mazzaropi. Além dos três textos citados, escritos em momentos bastante distintos da trajetória brasileira e cujas diferentes nuances serão vistas adiante, é importante observar mais de perto as idéias de Bernardet no ensaio “Acreditam os brasileiros nos seus mitos?”, de 1993. Embora o crítico não se detenha especificamente nos filmes do “Jeca”, vai pensar sobre o discurso histórico que se tornou perene ao privilegiar a realização em relação à recepção, a produção em relação ao público, questão que se insere quase que diretamente na discussão sobre o cinema “popular” mazzaropiano. O itinerário que decidi percorrer implica revisitar os textos de Bernardet a fim de destacar os pontos que me servirão de suporte. Começo pelos dois escritos da década de 60.

#### O CINEMA DE MAZZAROPI 1963/1964 — ÓPIO DO POVO

Abordarei, inicialmente, o texto sobre o filme *Chico Fumaça* (1958), utilizando-me de um critério puramente cronológico, pois foi esta a crítica mais remota de Jean-Claude Bernardet ao cinema de Mazzaropi que pude encontrar. O pequeno texto foi publicado, no Jornal *Última Hora*, em 27 de julho de 1963, por ocasião do relançamento do filme em algumas salas de cinema. Em um primeiro momento, Bernardet vai pensar sobre as razões para o êxito de bilheteria deste e de outros filmes de Mazzaropi, afirmando que tal sucesso se dá devido “ao grau de analfabetismo no campo”. Outra razão seria a afinidade entre o público visto como desqualificado intelectualmente e o tipo encarnado pelo ator.

A aceitação de Mazzaropi compreende-se ainda mais, se se pensar que ele encarna um tipo popular brasileiro, utilizando recursos de espetáculo de circo, portanto, uma linguagem dramática já conhecida do público. Mazzaropi é (com Zé Trindade) o único a pôr na tela uma personagem com quem João-ninguém pode sentir alguma afinidade. (...) o esquema do enredo é o mesmo: Mazzaropi, homem do povo, pobre, encontra-se, por um motivo qualquer, envolvido numa história que o mistura à gente rica, à gente de outra

sociedade. Não entende bem do que lhe acontece; aproveita quando pode. E, no fim, volta à sua vida sossegada de antes. 2

É um cinema sem surpresas para um público que não deseja ser surpreendido, ou ainda para um público que talvez não saiba o que deseja. A única cena citada especificamente é a da destruição da casa de pau-a-pique de Chico Fumaça por uma tempestade, que chama a atenção do crítico por acontecer em clima de sonho no filme. Tal cena é lida como uma forma de disfarçar a miséria com o objetivo de obliterar o choque que ela deveria provocar. Esse é o tom de Bernardet, que vai quase que exclusivamente *alertar* o leitor em relação ao conformismo embutido no cinema de Mazzaropi, que, para ele, aparecia sempre nos seus melhores ângulos, fosse no campo ou nas suas incursões pela cidade, destacando as qualidades do homem do campo em relação à gente rica da metrópole: “o gosto pelo dinheiro, pelo poder político, a libertinagem, que encontramos na alta sociedade, são problemas deles lá de cima, que não dizem respeito ao povo, e que nunca são mostrados num filme de Mazzaropi com agressividade ou senso crítico”. Destaca-se a crescente carga de ironia do texto, culminando com a conclusão de que a julgar pelo que se vê na tela, “tudo está muito bem como está”. O cinema mazzaropiano funcionaria como um “calmante”, como uma “expressão do conformismo”.

Esta leitura do cinema de Mazzaropi como *ópio do povo* também prevalece na crítica de Jean-Claude Bernardet a *O Lamparina*, de 1964, aliás, muito semelhante à anterior, o que me permite ser mais sucinta desta vez. O crítico retoma a idéia de que a trajetória do camponês nos filmes é sempre a mesma — de João-ninguém a herói — “no começo do filme é o último dos imbecis; no fim, é aplaudido em praça pública”. A fazenda aparece como local agradável de trabalho, desviando o foco das lutas dos camponeses organizados. O que interessa é ressaltar o conformismo do Jeca, que nesta paródia aos filmes de cangaceiro lhe parece ainda mais exacerbado.

Nada mais estranho ao camponês mazzaropiano que a luta ou a organização. Ele vence, e vence sozinho, obedecendo a todos os imperativos do conformismo. A fazenda é um lugar onde o camponês se sente bem, onde o trabalho é alegre. Mazzaropi defende, em todos os seus filmes, a unidade da família e a autoridade paternal. (...) Em *O Lamparina*, Mazzaropi vai mais longe ainda no conformismo. Contrariamente ao que anuncia a publicidade, o

---

2 BERNARDET, Jean-Claude. “Chico Fumaça”. *Jean-Claude Bernardet: trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p.77-78. (Texto originalmente publicado no jornal *Última Hora* de 27/7/63)

Lamparina não é um bandido; é um camponês, disfarçado de cangaceiro, que está ao lado das autoridades. 3

Há que se destacar mais uma semelhança entre os textos: em ambos, depois das pesadas restrições, Bernardet ressalta o poder de *comunicação* de Mazzaropi. No primeiro, o crítico vai sugerir aos militantes da cultura popular que não o esqueçam, pois “ele consegue se comunicar com um amplo público, e que é justamente esse público que interessa aos centros populares de cultura”. No segundo, Bernardet é mais lacônico e apenas pergunta (referindo-se à suposta falta de qualidade de *O Lamparina*) “Mas que importa? Assim mesmo o público acorre ao chamado de Mazzaropi”.

#### O PAPEL DO CINEMA BRASILEIRO — ENTRETER OU/E EDUCAR

O foco de Bernardet nos dois textos citados se concentra no povo. Isto se faz perceber através do uso insistente do termo e das reivindicações em favor desse “povo”. As cobranças convergem para um cinema engajado que ilumine consciências e não vise apenas garantir um público certo, um cinema que aguace a percepção do público para a miséria em que se encontra. Esse João-ninguém tem que chegar a “Povo” consciente e letrado. Giorgio Agamben delinea em *Homo Sacer* esse projeto da modernidade que parece ser o mesmo que imbui Bernardet na sua leitura.

(...) a partir da Revolução Francesa, o Povo torna-se depositário único da soberania, o povo se transforma em uma presença embaraçosa, e miséria e exclusão surgem pela primeira vez como um escândalo em todos os sentidos intolerável. Na Idade Moderna, miséria e exclusão não são somente conceitos econômicos e sociais, mas são categorias eminentemente políticas (...). Nesta perspectiva, o nosso tempo nada mais é que a tentativa — implacável e metódica — de preencher a fissura que divide o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos. Esta tentativa mancomunada, segundo modalidades e horizontes diversos, direita e esquerda, países capitalistas e países socialistas, unidos no projeto — em última análise vão, mas que se realizou parcialmente em todos os países industrializados — de produzir um povo uno e indiviso. A obsessão do desenvolvimento é tão eficaz, em nosso tempo, porque coincide com o projeto biopolítico de produzir um povo sem fratura. 4

Para Bernardet, Mazzaroppi se concentra em um conjunto muito mais restrito do que o povo: o seu público, o qual busca garantir através do divertimento fácil e da

---

3 BERNARDET, Jean-Claude. “O Lamparina”. *Jean-Claude Bernardet: Trajetória Crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p.79. (O texto foi originalmente publicado no jornal *Última Hora* de 22/1/64)

4 AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.185.

confirmação dos preceitos morais vigentes. A cobrança de Bernardet, portanto, agrega-se ao projeto moderno de integração Povo-Estado-Nação, sobre o qual, no caso específico do Brasil, Renato Ortiz vai afirmar que “a construção da nacionalidade é ainda um projeto dos anos 30 a 50, e não é por acaso que nesse período a questão nacional se impõe com toda a sua força. (...) O Estado seria o espaço no interior do qual se realizaria a integração das partes da nação”.<sup>5</sup> Nesse momento, ocorrem as tentativas de implantar uma indústria nacional de cinema, com a criação da Atlântida, em 1941, e da Vera Cruz, em 1949. O debate sobre a “brasilidade” dos filmes da Vera Cruz é acirrado quando Mazzaropi inicia a sua carreira com *Sai da Frente* em 1952. A Vera Cruz anuncia a comédia como “‘100% brasileira’, especialmente escrita para ‘o grande astro popular’, que incorpora ao cinema ‘valioso material humorístico, apresentando cenas tipicamente nossas’, que traz ‘toda a tradição do nosso espetáculo popular’”.<sup>6</sup>

Este é um dos pontos centrais das discussões no início dos anos 60: a questão do “popular”. Seria o cinema popular aquele que é a imagem do povo, aquele feito pelo povo, ou aquele em favor do povo? Renato Ortiz em *A Moderna Tradição Brasileira* afirma que em meados dos anos 50 “a cultura se transforma em ação política junto às classes subalternas” e cita o método Paulo Freire, o cinema e o teatro engajados da época como exemplos desta cultura popular. Sobre isso ele escreve o seguinte:

O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a ‘autêntica’ cultura brasileira se exprimiria na sua relação com povo-nação.<sup>7</sup>

Esta noção de popular parece ser a que move a reflexão de Bernardet quando olhamos para as suas cobranças. Contudo, o crítico, ao mesmo tempo, presta atenção na popularidade de Mazzaropi, no seu poder de comunicar, pois embora, na sua concepção, o cinema mazzaropiano não fosse em favor do povo, o Jeca se “comunicava” com uma parcela considerável de público e esse capital não poderia ser desperdiçado. Ou seja, Bernardet se concentra majoritariamente no povo, mas não esquece o público; olha principalmente para a mensagem, sem perder de vista o seu poder de comunicar. Assim, *O Lamparina* pode ser o pior filme de Mazzaropi, mas é preciso lembrar que comunica.

---

<sup>5</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.50.

<sup>6</sup> BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.122.

<sup>7</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.162.

Este adendo se não chega a posicionar Bernardet como um apologista do cinema de entretenimento também não o coloca em consonância com os realizadores do Cinema Novo, que viviam um dilema.

(...) a posição do autor de filmes se torna grave, se para ele o amor do cinema era ao mesmo tempo o amor de uma arte jovem e de sua proximidade com o povo. (...) Ou ele aceita a ordem que o confina à campânula da arte para as elites tendo quem sabe maior possibilidade de exprimir seus mundos recônditos (...), ou ele a nega e escolhe o público, o povo, e tenta mudar o sistema que dele o afasta, pela ação e por filmes que incitem à ação. 8

A diferença de postura de Gustavo Dahl em relação a Bernardet é que o crítico parece tentar se afastar do dilema por uma posição que contemple também a comunicação. Gustavo Dahl coloca o seguinte problema: ou cinema engajado ou cinema de mercado, enquanto Bernardet parece dizer: cinema engajado sim, mas não esqueçam que Mazzaropi comunica. As divergências se tornam claras quando em 1967 Bernardet escreve *Brasil em tempo de cinema*, em cujo encerramento faz uma afirmação que comprometeria quase que definitivamente a sua relação com Glauber Rocha: “Este livro teve a pretensão de contribuir para desmascarar uma ilusão, não apenas cinematográfica: o cinema brasileiro não é um cinema popular: é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico”.

Concentro-me agora, sem querer invalidar a leitura de Bernardet, na possibilidade de um viés crítico para o cinema de Mazzaropi. Atendo-me a *Chico Fumaça*, sobre o qual tenho mais informações. O que primeiro me chama a atenção na crítica de Bernardet é a pouca atenção aos detalhes (enredo, personagens, locações), como se não houvesse o que analisar, pois simplesmente se repetiria uma receita do gênero sobre a qual não valeria a pena trabalhar — o esquema seria sempre o mesmo. Ainda assim, atrevo-me a levantar alguns pontos, pensando no que diz Mazzaropi sobre “mostrar os problemas”. No filme, Chico Fumaça é um homem do campo, sem dinheiro, que perde o seu único patrimônio: uma vaca. Ao evitar um acidente de trem torna-se herói nacional, é premiado na capital e, no fim, depois de muita confusão, retorna à sua cidade, para os seus amigos e a sua noiva. Olhando para este enredo simples, sem dúvida a receita de Bernardet do João-ninguém que vira herói procede totalmente, contudo, permito-me tratar de algumas minúcias.

---

8 DAHL, Gustavo. “Uma arte em busca da verdade humana”. *Revista Civilização Brasileira* nº 3, 1965, p.180.

Gostaria de chamar a atenção para duas questões: inicialmente, ainda no campo, Chico Fumaça, que é um adulto analfabeto, tenta aprender a ler, mas a situação em que é colocado é totalmente adversa; os outros alunos, ainda crianças, o ridicularizam e o insucesso é certo. Como se vê, o problema do analfabetismo no Brasil e, mais especificamente, no campo está colocado. Ademais, a presença de Chico Fumaça como único adulto na classe das crianças provoca uma sensação de deslocamento, de inadequação, de um não-lugar no mundo. Outro detalhe interessante é o nome das personagens encaixando-se em estereótipos bastante conhecidos: a noiva de Chico Fumaça é Inocência e encarna a moça professorinha; o político inescrupuloso de quem Chico salva a vida se chama Limoeiro e pertence ao Partido Oportunista; a vedete que flerta com Chico depois que vira herói é Verinha Vogue, cujo cúmplice, líder de uma quadrilha, se chama Raposo. Essa sátira rasgada, para mim, embute uma crítica que através da caricatura se liga a vários problemas brasileiros de então e a alguns que se prolongam até hoje. O que quero dizer, fundamentalmente, é que Bernardet parecia não levar em consideração na época o poder do humor, o poder desafiador do riso. Ora, será que os preceitos morais tradicionais, os quais o crítico acusa Mazzaropi de impingir ao povo, incorporados a essa caricatura também não se tornavam caricatura? Ao pensar na questão do carnaval em Bakhtin, Jesús Martin-Barbero chama a atenção para

o quão “eloqüente é a confusão em castelhano de humor como líquido visceral — os secretos humores do corpo analisados pelos médicos — e humor como mola expressiva da paródia e da ridicularização. Isso é o cômico antes de se converter em ‘gênero menor’: a paródia feita corpo, carnaval. Com seus dois dispositivos fundamentais no riso e na máscara. O *riso* não como gesto expressivo do divertido, da diversão, mas como oposição e repto, desafio à *seriedade* do mundo oficial, ao seu ascetismo diante do pecado e sua identificação do valioso com o superior. O riso popular é, segundo Bakhtin, ‘uma vitória sobre o medo’, porque surge justamente por tornar risível, ridículo, tudo o que causa medo, especialmente o sagrado — o poder, a moral, etc. — que é de onde procede a censura mais forte: a interior. Enquanto a seriedade equivale ao medo, o prolonga e o projeta, o riso relaciona-se com a liberdade. 9

Outro autor que vai fazer referência ao riso e seu valor político é Walter Benjamin, que, em 1929, em “Chaplin in Retrospect”, num texto que dialoga com o poeta Philippe Soupault, escreve o seguinte:

---

9 MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p.107.

Nos seus filmes, Chaplin apela para a mais internacional e a mais revolucionária emoção das massas: o seu riso. ‘Admitidamente’, diz Soupault, ‘Chaplin meramente faz as pessoas rirem. Mas além de ser esta a coisa mais difícil de fazer, é também socialmente a mais importante. 10

O riso que vai além do gesto expressivo do divertido não é vislumbrado por Bernardet em relação ao cinema mazzaropiano. Na parte que coube à Maria Rita Galvão do estudo *O Nacional e o Popular*, a autora reconstrói a trajetória do pensamento de alguns críticos sobre o tema, ressaltando que já na década de 60 Sebastião Uchoa Leite aventava essa possibilidade afirmando que “não é tão difícil verificar que ao lado das produções irrealistas e ingênuas (...) (da arte popular) se encontram também exemplos de uma abertura crítica, principalmente através das variadas formas de sátira e humor”. Tal corrente se adensa e nos anos 70, o próprio Jean-Claude Bernardet vai afirmar que “a chanchada são filmes críticos, não tenha a menor dúvida quanto a isso”. Permito-me levar em consideração essa afirmação de Bernardet em relação também a Mazzaropi, que é considerado pelo próprio crítico um dos “sobreviventes da chanchada”. Permito-me essa conclusão também pela apreciação do terceiro texto de Bernardet.

#### UM CINEMA POLÍTICO ATUANTE

O que interessa marcar na crítica ao filme *Jeca e seu filho preto*, de 1978, escrita, portanto, quase quinze anos depois das outras duas, são as diferenças que se evidenciam tanto no tom quanto nas idéias de Jean-Claude Bernardet, que abre as suas considerações tomado por um entusiasmo em relação ao cinema mazzaropiano que não estava presente no início dos anos 60. Além de chamar a atenção para as “multidões que acorrem aos cinemas”, desta vez o crítico é capaz de reconhecer os possíveis rostos desses espectadores que antes eram apenas João-ninguém. Eis o trecho que abre a crítica de Bernardet:

Está aí o cinema de Mazzaropi atraindo multidões, as multidões que se identificam com os problemas colocados na tela: o trabalhador oprimido, as relações marido-mulher, pais e filhos, religião, etc. *Jeca e Seu Filho Preto*, seu último lançamento, aborda o problema do racismo e o alia às diferenças sociais e culturais; mas esvazia a questão quando o racismo vira consangüinidade a impedir um casório. Mazzaropi fica assim: joga questões, tempera com humor, e o público ri até das impossibilidades de resolver qualquer coisa.

---

10 BENJAMIN, Walter. “Chaplin in Retrospect”. *Walter Benjamin: selected writings*, volume 2, 1927-1934. Trad. Rodney Livingstone e outros. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.224.



O primeiro ponto que gostaria de levantar é que em nenhum momento Bernardet se refere a mudanças nos filmes de Mazzaropi. Na verdade, ocorre o contrário, o crítico chega a afirmar que “‘Jeca e seu filho preto’, como muitos outros filmes dele, é exemplar e tem um valor didático, de tão esquemático que é”. Portanto, se algo mudou, foi o pensamento de Bernardet. Abordarei tais mudanças, iniciando pelo conceito de “povo”, palavra antes utilizada com insistência por ele. Em 1978, o termo desaparece completamente do texto do autor, que passa a utilizar quase que exclusivamente “público”, além de “multidão” e “audiência”. Nessa época de abertura, embora todos saibamos que os problemas dos menos favorecidos perduravam, o projeto de integração povo-nação sai de cena e as cobranças por um cinema engajado parecem não ter mais lugar, até porque, diferentemente do que ocorria nos anos 60, Bernardet tem, quinze anos depois, outra visão do cinema de Mazza.

Não é à toa que Mazzaropi tem sucesso. Mazzaropi só tem sucesso porque seus filmes abordam problemas concretos, reais, que são vividos pelo imenso público que ocorre a seus filmes. Não é só, porque é careteiro e tem um andar desengonçado. É porque põe na tela vivências e dificuldades de seus espectadores, e se assim não fosse, não teria o sucesso que tem. A temática de “Mazza” são problemas da terra, do camponês oprimido pelo latifundiário, dos intermediários entre o pequeno produtor agrícola e o mercado, das relações entre marido e mulher, pais e filhos, das religiões populares, etc. Há momentos claros e contundentes nos seus filmes. “Mazza” enfrenta delegados de polícia e fazendeiros. 12

A ênfase agora está não mais no analfabetismo do público, na confirmação de preceitos morais vigentes, e no conformismo, mas sim nos problemas dos espectadores colocados na tela. A referida multidão comparece às salas de cinema porque se identifica com o que vê. É preciso dizer que multidão aqui não parece ter conexão com aquela definida por Le Bon ou com a “mob” de Susan Buck-Morss, mas sim, com a “massa” estudada pela mesma autora. É exatamente a identificação dos espectadores com o que vêem na tela que destaca Buck-Morss na relação da “massa” com o cinema.

(...) cinema was central to the construction of mass society. Whereas the radio voice allowed mass identification with political leaders, cinema, traveling to towns and villages to meet audiences halfway, represented a moving image of the masses that allowed audiences to recognize *themselves*.

---

11 BERNARDET, Jean-Claude. “Mazzaropi”. *Última Hora*. 22-23 de julho de 1978, p.11.

12 BERNARDET, Jean-Claude. “Mazzaropi”. *Última Hora*. 22-23 de julho de 1978, p.11.

Such mirroring can be important to transforming the accidental crowd (the-mass-in-itself) into the self-conscious, purposeful crowd (the mass-for-itself), with at last the potential of acting out its own destiny. But technologies that hold a mirror to the masses can also blind them, if their own image obscures the manipulating power behind the scenes. 13

Mas se Bernardet enxerga no cinema de Mazzaropi esse espelho para as massas, vê também uma estratégia de esvaziamento dos problemas. Embora pareça atribuir uma potencialidade ao riso quando ressalta que o cinema de Mazzaropi possibilita rir até da impossibilidade da resolução dos problemas, o crítico detecta no cinema mazzaropiano uma estratégia de levantar sim os problemas, mas esvaziá-los logo depois.

Esse comportamento é característico de “Mazza”: levanta a lebre e, a seguir, esvazia tudo. Um objeto que aparece com frequência em diversos de seus filmes, talvez possa ser encarado como símbolo desse comportamento: a espingarda torta. A espingarda é uma expectativa de agressividade, de enfrentamento dos problemas, de resposta à altura da situação, de defesa dos interesses do camponês. Mas, por ser torta, ela é também a negação de qualquer forma de ação. Um jogo entre a identificação dos problemas e um convite à passividade. 14

Tal passagem me faz lembrar de uma outra arma de cano torto.

Japão, fim do século XX, o jovem identificado como K mora sozinho, circula pelas ruas de Tóquio, bombardeado pela alta tecnologia e por milhões de informações, toma o metrô e aguarda estação após estação. O que quase ninguém sabe é que o típico adolescente da metrópole por vezes se transforma no magnético “Quatro Olhos”, o homem mais procurado da cidade, conhecido apenas através de um retrato falado. A jovem Hinano, que tem uma curiosidade incontrolável pelo perigo, é a única que conhece o seu segredo. Como o misterioso homem ataca? O que o faz tão especial e temido? Após escolher os alvos nos jornais, “Quatro Olhos” busca fazer justiça. Com seus óculos de grau altíssimo, pára frente a frente e atira à queima-roupa. Misteriosamente erra todos os tiros e desaparece na metrópole. A ação se dá repetidas vezes. K quer intervir, quer provocar o choque. “Quatro Olhos”, seu alter-ego, mira as pessoas face a face com seus enormes olhos ampliados pelas grossas lentes e atira, utilizando uma arma de cano levemente torto. Assim, o seu objetivo se cumpre, ele provoca o choque no seu limite. 15

---

13 BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe*. Cambridge: MIT, 2000, p.140.

14 BERNARDET, Jean-Claude. “Mazzaropi”. *Última Hora*. 22-23 de julho de 1978, p.11.

15 O filme se chama *Olhares de Tóquio* e foi dirigido por Jean-Pierre Limosin em 1998.

Para concluir as considerações sobre o texto de 1978, retorno à questão do popular. Já na abertura, como vimos, Bernardet afirma ser o cinema de Mazzaropi “o mais popular feito por aqui” e na passagem que praticamente encerra o texto ele retorna ao assunto.

As importantes discussões que se desenvolvem atualmente sobre o que seja cinema “popular” não podem ignorar os filmes de “Mazza”. Não porque sejam 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 o público a partir dos seus problemas, canalizando sua tensão dentro de uma sociedade de classe. 16

Como se vê, esta crítica não está mais calcada naquela noção de cultura popular dos anos 60, pois, mesmo considerando o cinema de Mazzaropi “reacionário e conservador” e reputando-o como “alienante”, Bernardet o coloca como o que há de mais popular no cinema brasileiro. Desta forma, desvincula o popular da conscientização, o que poderia sugerir uma transição completa para o mercado. Contudo, Bernardet também busca se afastar da noção “constituída pelos meios de comunicação”, na qual “popular é o que se vende maciçamente, o que agrada multidões”. 17 Desta definição, ele se distancia ao afirmar que o cinema de Mazza deve integrar as discussões sobre popular não pelo seu sucesso comercial, e sim porque o seu cinema comunica, mas essa comunicação se dá através do “espelhamento” (na falta de melhor tradução) ao qual se refere Susan Buck-Morss. Ou seja, esse popular se constrói através de algo que vem do público e não de alguma coisa trazida de fora para simples consumo. Esse popular se constrói com “os problemas concretos”, “as vivências” e “as dificuldades” do próprio público. Somente através dessa operação, Bernardet se permite, em 1978, considerar o cinema “reacionário”, “conservador” e “alienante” de Mazzaropi como “político atuante”.

## DESFECHO

---

16 BERNARDET, Jean-Claude. “Mazzaropi”. *Última Hora*. 22-23 de julho de 1978, p.11.

17 CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo. Edusp, 2000, p.259-260.

Antes de tudo, julgo necessário responder a uma pergunta que agora me ocorre: se Bernardet faz referência tanto nos textos da década de 60 quanto no de 1978 à audiência de Mazzaropi como “público”, por que aproximar a massa de Buck-Morss apenas do público de 1978? Qual a diferença entre esses “públicos”? Início lembrando que a massa não é o público, o qual temos que entender como um conjunto recortado e relativamente homogêneo. Porém, a massa é de uma heterogeneidade irreduzível.

Nos primeiros textos, Bernardet restringe ao máximo o “público” de Mazzaropi, atribuindo-lhe uma única feição, a de João-ninguém. O sucesso deste cinema seria tão amplo quanto o interior de São Paulo. Em suma, Mazza faria sucesso apenas junto a um público bastante homogêneo: o camponês analfabeto do interior de São Paulo. Já em 1978, o público de Mazzaropi torna-se multidão na abertura do texto, fazendo com que a idéia de restrição desapareça. Bernardet parece, então, ver um público realmente amplo e heterogêneo. A sucinta descrição da audiência na década de sessenta é agora muito mais detalhada. Essa massa seria formada pelo trabalhador oprimido, pelo marido e a mulher, por pais e filhos, por pessoas interessadas na questão do pequeno produtor agrícola e sua relação com o mercado, por pessoas que se identificam com as religiões populares, por pessoas que pensam sobre o racismo, a violência, enfim, um conjunto heterogêneo de pessoas que se identifica com as vivências postas na tela. Por isso, este público me pareceu, muito mais próximo da massa de Buck-Morss do que o conjunto indiviso descrito nas duas primeiras críticas. Bernardet parte de um projeto de integração povo-estado-nação contraposto ao público para a constatação da massa e a reflexão sobre a sua relação com o cinema, reflexão esta que agora ocupa quase todo o espaço que antes era preenchido pela denúncia.

Próxima do fim, remeto-me ao ano de 1993, mais especificamente ao texto “Acreditam os brasileiros nos seus mitos?”, apenas para completar o meu raciocínio sobre a ambivalência no pensamento de Bernardet. O crítico retoma o mito inaugural do cinema brasileiro, que teria “nascido” a 19 de junho de 1898, na seguinte situação: “o paquete ‘Brésil’ entrava na Baía de Guanabara, um passageiro armou a sua ‘máquina-de-tomada-de-vistas’ no convés e filmou fortalezas e navios de guerra ancorados na baía. Considera-se esta a primeira filmagem comprovadamente realizada no Brasil”. 18 Bernardet afirma que ter como mito inaugural do cinema brasileiro uma filmagem e não uma projeção pública e paga cria uma cisão fundamental entre a produção e o contato

---

18 BERNARDET, Jean-Claude. “Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens”. *Revista USP* 19. São Paulo: Edusp, 1993, p.17.

com o público. O crítico vê nessa “profissão de fé ideológica” “uma reação contra o mercado”. O importante é que, para ele, esse discurso não tem mais lugar, seu valor se resume ao fato de ter fundado um mito eficiente e duradouro.

Este modo de escrever a história privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo, refletindo um comportamento de cineastas que, por mais que se preocupem com formas de produção e comercialização, se concentram basicamente nos seus filmes em si, ou melhor, se concentram em cada um de seus filmes. Chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito. O discurso histórico está calcado nesta filosofia, que parece esgotada. 19

Nos anos 60, no embate entre o Cinema Novo e o cinema de entretenimento, Mazaropi era visto como a indústria, a reprodutibilidade, o gênero que nunca muda, a simples repetição. O Cinema Novo, por outro lado, incorporava a arte, a iluminação das consciências, para além do comércio e do lucro. Mesmo em meio a esse fla-flu ideológico, é possível perceber uma ambivalência no pensamento de Bernardet. Era importante reiterar que Mazaropi não conscientizava, porém o detalhe é que ele “comunicava”. Em 1978, em um contexto de posições menos exaltadas, como visto anteriormente, o crítico busca explicar a natureza dessa comunicação. Já em 1993, pensa que a grave crise na produção brasileira do início anos 90 deve gerar um novo discurso, não voltado apenas para a produção, mas também para a relação com o público. Sem entrar no mérito de que isto tenha ocorrido ou não, penso que o texto clarifica as posições de Bernardet, antes, por vezes, insinuadas. O que nos anos 60 era apenas vislumbre, se torna agora evidência. Bernardet olha para o cineasta e para o espectador, para a mensagem e para o seu potencial de comunicação, para a produção e para a recepção. Pensar a produção não lhe basta. Ele se movimenta sobre firmes patamares, inclinando-se, colocando mais peso ora aqui ora ali, mas sem nunca tirar um dos pés da superfície.

---

19 Idem, p.22.