

O cinema protagonizado e produzido por Amácio Mazzaropi da “Vera Cruz” a “PAM-Filmes” (1950/1980): *estética da recepção e historicidade* – Ensaio de uma investigação

GUILHERME DE SOUZA ZUFELATO*

I

Certo dia, percorrendo veredas rumo a Uberlândia, Minas Gerais, vivi ao acaso uma situação algo curiosa. Em um ônibus convencional dividíamos poltronas conjuntas eu e outro alguém até então completamente desconhecido, ele com seu computador portátil, munido de potentes fones de ouvido, assistia longos trechos de filmes diversos, enquanto eu, mais afeito a outras tecnologias manuais em circunstâncias como essa, lia obra impressa de pouco menos de duzentas páginas chamada *A linguagem secreta do cinema* (CARRIÈRE, 2006). Visivelmente seria possível ponderar relações diretas entre uma atividade e outra; minha timidez, porém, e talvez também a dele, impossibilitou-nos alguma prosa a partir de qualquer motivo. O gosto pelo cinema fazia-se de todo jeito claramente manifesto, mesmo que por meios explicitamente/formalmente distintos. Já nas poltronas paralelas à nossa havia uma criança, de olhar fixo e extremamente curioso, sentada junto de uma mulher jovem, provavelmente sua mãe. Tais olhares infantis (silenciosos, sobremaneira), ávidos, intermitentes foram lançados sobre nós dois por longo tempo, de modo específico e mais particularmente à capa de meu livro e, noutros instantes, às imagens em movimento de alguns daqueles trechos de filmes diversos que o outro passageiro então assistia. Eis o resumo da situação vivida.

Por um instante imaginemos tal descrição como um filme ou se, se preferir, como uma ficção, no sentido original do termo *fictio* (uma interpretação, ou doação de sentido); cada frase traduzindo-se então numa “cena” e assim, a pouco e pouco, cena após cena. Surgem, a partir disso, algumas questões. Estaria aquele garoto, espectador atento, esforçando-se por interpretar, mediante sua imaginação, aquela relação ‘não dita’ nem previamente estabelecida “no filme” entre as atividades de um e outro de *nós*, passageiros-“atores”? Estaria pois, do

* Mestrando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS), do Instituto de História (INHIS), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Especialista em História (2010), na área de História Regional do Brasil, e graduado em Turismo (2008) pelo Centro Universitário “Barão de Mauá” de Ribeirão Preto/SP. Contato: gzufelato@yahoo.com.br

ponto de vista do garoto, de tal modo clara/explicita a aludida relação? Seria mesmo óbvia a associação/entendimento entre a imagem de um suposto “ator” que assiste a trechos de filmes variados à de outro, sentado a seu lado, o qual lê um livro sobre a linguagem *secreta* do cinema? Como que por uma espécie de “sentido extra” (*Idem*: 17), tal “região de sombra” (aquilo que outros autores chamariam de *lugar vazio*), conforme nos habituamos a interpretar através do que ocorre com a própria linguagem cinematográfica/literária no invisível existente *entre* uma “cena” e outra, seria, assim, tão facilmente “preenchido”?

Sobre esses e outros assuntos/questionamentos escreveu o próprio Jean-Claude Carrière naquela sua obra. Mas de modo conceitualmente mais profundo acerca de “lugares vazios”, dentre outras questões atinentes a expressões/manifestações de linguagens artísticas, cujas possíveis estruturas apelativas possuem potenciais *efeitos estéticos* sobre a imaginação do leitor/espectador em interação com uma obra de literatura/arte, ensaiou Wolfgang Iser (1996, 1999) - um dos maiores expoentes no campo de estudos das relações existentes entre obra e leitor/espectador (autor vinculado à Teoria do Efeito) - ao escrever suas teorias da chamada Estética da Recepção, por vezes em contraponto, mas também complementarmente, às teorizações de Hans Robert Jauss (1994).¹ Sobre isso tudo eu mesmo voltarei a falar de modo a tecer relações com a temática de pesquisa ora problematizada, a fim de ensaiar sua investigação, novas perspectivas e possibilidades interpretativas.

II

Como se vê, existem viagens e “viagens”. Entre idas e vindas deparei-me, por meio de *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, com algumas das investigações desenvolvidas por pesquisadores(as) do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS), do Instituto de História (INHIS), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Diante disso, saltou aos olhos alguns destes trabalhos.² As indagações colhidas, coligidas e cotejadas aqui e ali dão a mim relevante lastro

¹ Cabe ressaltar que, para o entendimento de questões mais gerais da Estética da Recepção (ou grupo da Escola de Konstanz), bem como acerca de suas diversas metas orientadoras, é útil consultar a coletânea organizada por Luis Costa Lima (1979).

² Refiro-me aqui, particularmente, aos brilhantes ensaios de Alcides Ramos (2005, 2006a, 2006b), bem como às investigações de Mestrado de Julierme Souza (2010) e Alexandre Solano (2012), a todos os quais vale a pena dedicar tempo e atenção para uma leitura cuidadosa.

para questionar/problematizar como foi entendido/assimilado e qual a importância e papel histórico desempenhado ao longo do tempo pelo cinema protagonizado e produzido por Amácio Mazzaropi (1912-1981) desde o limiar dos anos 1950 a 1980. A partir daí, portanto, outras “viagens”: novos questionamentos/posicionamentos teóricos e metodológicos para pensar um “velho” motivo de investigação.

Nascido a 09 de abril de 1912 na cidade de São Paulo, Amácio Mazzaropi desde pequenino revelou inclinações artísticas ao declamar poesias em ambiente escolar, onde imitava tipos caipiras presumivelmente em decorrência da influência do teatro realizado à época na capital e no interior paulista (BARSALINI, 2002, p.26-37; MATOS, 2010: 17-18). Na adolescência, ele tornou-se ajudante de um faquir, integrante de uma trupe circense chamada *La Paz*, por meio da qual pôde destacar-se e até mesmo obter certo sucesso com pequenos números cômicos. Já nos idos de 1932, estreou profissionalmente no teatro e, na década seguinte, no ano de 1946, foi convidado a realizar o programa *Rancho Alegre*, na *Rádio Tupi* da capital paulista; cerca de quatro anos depois, tal programa seria adaptado à, aquela época, recém-inaugurada televisão brasileira (DUARTE, 2009: 45-46). Em 1951, ele iniciou sua carreira cinematográfica, contratado pela empresa *Vera Cruz*, fundada, poucos anos antes, em 1949. A partir daí atuou ainda em outras importantes empresas daquela época, caso da *Brasil Filmes* e da *Fama Filmes*, as quais, somada a *Vera Cruz*, compunham o chamado “cinema paulista”; além da *Cinedistri*, na qual trabalhou a partir de 1956 na cidade do Rio de Janeiro, então pelo “cinema carioca”.

Tendo isso em mente, Amácio Mazzaropi desejou “voos” mais altos. Em meados de 1958, tendo até aí atuado em nada menos que oito películas (praticamente uma por ano), ele oportunizou tornar-se seu próprio produtor ao fundar a *PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi*. Por esta empresa veio a realizar nada mais nada menos que vinte e quatro filmes. Na realidade, ele atuou, dirigiu, produziu, administrou e distribuiu – haja vista que tomava conta, pessoalmente, da distribuição de todas suas obras. Ao todo, entre as décadas de 1950 e 1980, Mazzaropi trabalhou em trinta e duas obras fílmicas (BARSALINI, 2002; DUARTE, 2009; MATOS, 2010).³ Convenhamos: não pouca coisa.

³ Segundo estes mesmos autores, Mazzaropi rendeu grandes lucros para a *Vera Cruz* logo no início de sua carreira no cinema, através de três filmes em que atuou, a saber: *Sai da Frente* (1951), *Nadando em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). Como já dito, pouco tempo depois ele trabalhou nas empresas *Brasil Filmes*, *Fama*

III

Com efeito, há muito que investigar com relação à vida e obra de Amácio Mazzaropi. Neste sentido, objetivar empreender uma investigação estético-histórica com relação a algumas películas do cinema protagonizado e produzido pelo cineasta entre os anos 1950 a 1980, com base nos estudos e assertivas da teoria do efeito estético/estética da recepção propugnados por Wolfgang Iser, é algo, de fato, inédito; ademais, cumpre importante papel de contribuição no preenchimento de lacunas (como veremos mais adiante) não só em relação aos estudos historiográficos especificamente sobre o cinema de Mazzaropi, mas, sobretudo, com relação à própria escrita “histórica” do cinema brasileiro.

Em consequência, isso tudo implica levar em conta não somente a feitura de análises fílmicas estruturais (ditas “internas” - em geral o que é comumente realizado pelos mais diversos estudiosos), mas, também, tendo em vista evidenciar de modo singular como fora entendido/assimilado e qual o papel ou significado histórico desempenhado ao longo do tempo pelo cinema do referido cineasta, é preciso ponderar empreendimentos investigativos que levem sobretudo em consideração a relação dinâmica entre autor/obra/público. Noutros termos, oportuniza-se perscrutar, desta forma, por meio da análise integrada tanto das intenções do autor como de aspectos estruturais relacionados aos enredos quanto de estudos do efeito estético/estética da recepção referentes a algumas das obras do cineasta, qual o “lugar” desse cinema na e para a história/historiografia do cinema brasileiro.

Nessa medida, a hipótese norteadora dessa proposta de investigação conjuga-se a uma problemática maior, a qual de certo modo abarca todos os questionamentos e posicionamentos teóricos e metodológicos até aqui mencionados: Por que um cineasta tão popular, com uma

Filmes e Cinedistri, nas quais protagonizou mais cinco obras: *O Gato de Madame* (lançado em 1956), *A Carrocinha* (1955), *O Fuzileiro do Amor* (1956), *O Noivo da Girafa* (1957) e *Chico Fumaça* (1958). Já quanto às suas realizações pela *PAM-Filmes*, sem exceção, afirmam seu grande sucesso de público ao longo dos anos com as seguintes películas, aqui dispostas cronologicamente: *Chofer de Praça* (1958), *Jeca Tatu* (1959), *As Aventuras de Pedro Malasartes* (1960), *Zé do Periquito* (1960), *Tristeza do Jeca* (1961), *O Vendedor de Lingüiças* (1961), *Casinha Pequenininha* (1962), *O Lamparina* (1963), *Meu Japão Brasileiro* (1964), *O Puritano da Rua Augusta* (1965), *O Corintiano* (1966), *O Jeca e a Freira* (1967), *No Paraíso das Solteironas* (1968), *Uma Pistola para Djeca* (1969), *Betão Ronca Ferro* (1970), *O Grande Xerife* (1971), *Um Caipira em Bariloche* (1971), *Portugal, Minha Saudade* (1973), *O Jeca Macumbeiro* (1974), *Jeca contra o Capeta* (1975), *Jecão... um Fofoqueiro no Céu* (1977), *Jeca e Seu Filho Preto* (1977), *A Banda das Velhas Virgens* (1978) e *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1979).

incrível recepção positiva do público brasileiro, é tão pouco valorizado por aqueles os quais escrevem/escreveram a(s) História(s) do cinema brasileiro?

Acredita-se, pois, que, - em hipótese - ao traçar a historicidade desse cinema (de Amácio Mazzaropi) por meio de tais metas orientadoras, é possível não apenas perscrutar *como* as obras deste cineasta foram recebidas/entendidas/assimiladas pelo público espectador (“especializado” ou não) ao longo do tempo, mas, sobremaneira, compreender sua importância e papel histórico desempenhado na/para a história/historiografia cinematográfica brasileira.

IV

Entre as décadas de 1950 a 1980, o nome de Amácio Mazzaropi ecoou por todos os cantos do Brasil.⁴ É possível afirmar, por este motivo, que por meio de sua obra pode-se apreender aspectos importantes da história recente do Brasil, em termos artísticos, sociais, econômicos, culturais e políticos, desde a Era Vargas até o momento de abertura política dos anos 1980 (BARSALINI, 2002; DUARTE, 2009; MATOS, 2010).

O período em que Amácio protagonizou e produziu cinema coincidiu com o predomínio da política e da ideologia desenvolvimentista no Brasil.⁵ Especificamente nas telas dos cinemas nacionais, nessas circunstâncias, um único “tipo” de homem do campo era “admitido”.⁶ É sabido, porém, que, contrariamente a isso tudo, o referido cineasta optou pelo humor e pela comicidade (pelo risível enfim) para construção de seu estereótipo camponês (SILVEIRA, 1981). Este último pode ser interpretado como uma representação singularizada da figura do “caipira”, que, sobretudo a partir dos anos 1960, ficaria conhecido como sendo um só e mesmo personagem: o Jeca-Mazzaropi.

⁴ Mas cabe lembrar que, antes disso, ele atuou no circo, no teatro, bem como trabalhou no rádio e na televisão, construindo sua carreira a partir da paixão inabalável pelas artes cênicas (BARSALINI, 2002; MATOS, 2010; FRESSATO, 2009).

⁵ Embora tal ideologia tenha florescido também em vários países latino-americanos, em terras brasileiras o projeto desenvolvimentista somou-se ao nacionalista, existente desde os anos 1930. Diante disso, a população vivente na cidade era representada, sobretudo pela literatura modernista, pelo teatro e cinema da época, como imagem e semelhança da modernidade e da democracia. O campo, por sua vez, era retratado de modo bastante negativo (“arcaico”), isto é, diverso dos valores propugnados pelos anseios da modernidade (BARSALINI, 2002: 17-20; CÂMARA, 2003: 211-226; FRESSATO, 2009: 96-110; SILVEIRA, 1981: 30).

⁶ Segundo Soleni Fressato (2009), trata-se aí do camponês revolucionário e democrático de áreas de conflito de terras, principalmente nordestinas, contrário ao latifúndio e participante ativo de lutas populares.

Variando temáticas, as representações do campo e da cidade no cinema brasileiro foram investigadas por vários autores em diversos trabalhos de cunho acadêmico (RAMOS, 2005).⁷ Sem dúvida alguma isso está relacionado a um assunto mais amplo. Isto pode ser dito tendo em mente que não apenas cineastas, mas também críticos/estudiosos do cinema brasileiro, desde o início do século passado, tiveram certa preocupação em *definir o que é o Brasil*.⁸ Com efeito, na cidade do Rio de Janeiro dos anos 1950 ocorreu o auge das “comédias carnavalescas”, produzidas ou não pela *Atlântida Cinematográfica* (BARSALINI, 2002; RAMOS, 2006a; SOLANO, 2012; SOUZA, 2010). Contudo, tais películas não eram bem acolhidas, nem pelos “árbitros do gosto” - como ironicamente escreveu sobre críticos o cineasta Jean-Claude Carrière (2006: 20) -, nem pelos estudiosos/historiadores da cinematografia brasileira, sobremaneira em território paulista⁹. Primeiro, os críticos e, depois, a partir dos anos 1960, também os acadêmicos estiveram todo o tempo informados por uma concepção estética substancialmente arraigada na tradição ocidental, herdeira da Grécia clássica, na qual há a exaltação do trágico em detrimento do cômico. Mais ainda, com a trilogia de Paulo Emílio Salles Gomes, arregimentada na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980), a desvalorização do cômico adquiriu outras formas e

⁷ Sobre este assunto cabe fazer referências, principalmente, a obras como de Glauco Barsalini (2002), Jean-Claude Bernardet (1980), Antonio Câmara (2003) e Célia Tolentino (2001). Mas também outras reflexões acerca desta mesma temática, levando em conta, por exemplo, História e Literatura, podem ser conferidas na grande obra de Raymond Williams (1989).

⁸ A contar do início da segunda metade do século XX, ao mesmo tempo em que as questões nacionais eram vistas como resultantes da tensão entre o velho e o novo; a estagnação e o progresso; o tradicional e o moderno; o campo e a cidade; o irracional e o racional, somavam-se algumas questões originárias dos anos 1920-1930 relacionadas ao “caráter nacional” do “povo” brasileiro. É neste contexto que a figura do homem do campo ou do “caipira” é eleita, por críticos e diretores de cinema da época, como sinônimo de brasilidade e nacionalidade (RAMOS, 2006a; TOLENTINO, 2001).

⁹ Neste contexto, com a fundação da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* vislumbrou-se instalar um cinema em diálogo intenso com as propostas de algumas vanguardas europeias, portanto bastante distinto da dita “vulgaridade” produzida pelas comédias cariocas de então. Quando iniciou sua carreira no cinema por meio desta empresa, Amácio Mazzaropi participava já de certo momento de decadência da *Vera Cruz*, justamente por conta dos altos gastos relacionados à intenção inicial de promoção de um cinema industrial à *Hollywood*. Neste sentido, mesmo a *Vera Cruz*, ao menos até sua declaração de falência propriamente dita, passou a realizar filmes os quais poderiam ser incluídos sob a rubrica de “cinema popular”. Mas não seria, no entanto, por este motivo que a crítica cinematográfica e mesmo, logo depois, a historiografia do cinema brasileiro passariam aos mil e um elogios às obras fílmicas ditas “popularescas”, embora fossem, desde aquela época, de reconhecida aceitação por parte do grande público. Na verdade, tal cenário de negatividade reforçou-se, mais ainda, com o surgimento do chamado Cinema Novo e de alguns outros desdobramentos (RAMOS, 2005, 2006a; SOLANO, 2012; SOUZA, 2010).

dimensões.¹⁰ A sistematização da ideia de desqualificação dos filmes de comédia, tidos como a mais perfeita representação/reafirmção de nosso “subdesenvolvimento”, caracterizou praticamente toda a escrita da história cinematográfica brasileira (RAMOS, 2006a; SOUZA, 2010).

Certas lembranças, portanto, por parte desta escrita “histórica” representam, ao mesmo tempo, alguns esquecimentos (RAMOS, 2006a; SOLANO, 2012; SOUZA, 2010). O cinema de Amácio Mazzaropi, desde seus trabalhos pela *Vera Cruz* até as realizações empreendidas à frente da *PAM-Filmes*, embora, quando memorados, não tenham escapado ao crivo tanto da crítica quanto dos historiadores do cinema em nosso país, não foi, de fato, muito mencionado entre o que fora realizado desde aquela época. Quando muito, pois, apontaram-no como “a maior contribuição paulista à chanchada brasileira” (GOMES, 1980: 79).¹¹

É possível a isso evidenciar, com facilidade, mesmo numa rápida observação, em boa parte das críticas tecidas desde os anos 1950 a respeito do cinema de Mazzaropi. Entre outros, críticos como Benedito Duarte (1965: 4), Ely Azeredo (1978: 2), Ignácio de Loyola (1965), Inácio Araújo (1992: 8), Flávio Tambellini (1978: 2), Jean-Claude Bernardet (1978: 11), José Carlos Avellar (1979: 3), Miroel Silveira (1981: 30), Nuno César Abreu (1981: 37), Oswaldo Mendes (1981: 45) e Zulmira Tavares (1976), muito embora sempre reconheçam em seus textos a grande popularidade e aceitação por parte do público com relação às obras fílmicas do cineasta, em geral não deixaram de atacá-lo.¹² Ou seja: ao longo do tempo davam prosseguimento e legitimidade a certa “teia interpretativa”.

Só mesmo muito recentemente obras como de Jean-Claude Bernardet, *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995); Rosângela Dias, *O mundo como Chanchada* (1993); e

¹⁰ A partir daí articulou-se com questões político-ideológicas que passaram a influenciar toda a historiografia do cinema nacional, assim como praticamente toda a crítica. Críticos e historiadores, aliás, muitas vezes são uma só e a mesma pessoa (RAMOS, 2006a; SOUZA, 2010).

¹¹ Cabe enfatizar, entretanto, que, muito embora o cinema protagonizado e produzido por Amácio Mazzaropi possua influxos advindos das “chanchadas”, obviamente não se pauta apenas por esta influência (FREZZATO, 2009:111-130). Na realidade, trata-se de um cinema que contém certas peculiaridades, as quais merecem ser melhores e mais profundamente investigadas. É que, de todo jeito, para o caso acima citado, não se pode esquecer-se da hierarquização de formas e expressões artísticas, perpetuada pela “teia” de historiadores/críticos de cinema e por meio da qual, em se tratando de comédia, dever-se-ia desviar, sem titubeios, o olhar ao que é “sério” ou “trágico”, porque não “popularesco” (RAMOS, 2005, 2006a; SOLANO, 2012: 63; SOUZA, 2010: 206-207).

¹² Ao fazerem isso empregavam, com frequência, aqueles mesmos termos já anteriormente citados, tradicionalmente direcionados aos filmes de comédia: “baixo nível”, “humor chulo”, “grosseiro” e “primário” (RAMOS, 2006a).

Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro* (1989), tentaram promover uma ruptura interpretativa com relação a esse estado de coisas.¹³ A partir daí, ainda outras “viagens”, isto é, novos olhares e importantes questionamentos começaram a surgir.¹⁴ Mas quanto às possíveis complicações de uma empreitada como esta, o seguinte trecho vai de encontro a certos pressupostos e possibilidades investigativas, além de trazer à baila outras informações:

[Jean-Claude] Bernardet^(), ao se referir aos filmes cantantes, revela que entender o gosto do público era necessário, mas admite que a ausência de dados para fazer deduções sobre o comportamento e as aspirações da plateia é um agravante. Mesmo diante dessa dificuldade, ao pensar a historicidade da obra fílmica é preciso incluir nela a significação dada por aqueles que a assistiram, seja por meio de depoimentos, críticas ou pela frequência observada nas salas de cinema. Ainda mais, definir costumes da época, como o gosto pelo samba, pelo carnaval, pelos cantores do rádio [...] nos auxilia na empreitada. Afinal, todo produto cinematográfico requer, em última instância, a presença de quem o aprecie. Esse caráter não é recorrente nas obras que compõem a historiografia clássica do cinema, como nos estudos de Paulo Emílio Salles Gomes ou mesmo nos escritos de Glauber Rocha. Na verdade, ao escreverem suas obras, tanto o cineasta como o acadêmico, tiveram, em primeiro plano, a importância do diretor e as cadeias de produções ao longo da história do cinema brasileiro (SOLANO, 2012: 114).*

Diante disto, não é de espantar que o cinema protagonizado e produzido por Amácio Mazzaropi (1950/1980) - e ainda outros (talvez muitos!) cineastas e obras os quais pautaram suas reflexões pela via da comicidade a fim de retratarem os problemas de seu tempo – tenha(m) sido relegado(s) à margem da margem da história/historiografia do cinema nacional até então.¹⁵ Por este motivo, frisa-se aqui em contrapartida, que é justamente a partir do próprio plano da escolha do objeto de estudo, a contar de determinado “lugar social”

¹³ Quanto à primeira dessas obras, pode-se dizer que Bernardet buscou “estabelecer novas hipóteses de periodização que sejam diferentes daquelas abordadas por Paulo Emílio” (em que o Cinema Novo estaria acima das Chanchadas e comédias “popularescas”), donde “verificamos uma maneira de reescrever a história do cinema que permite um novo olhar a momentos antes não consagrados” (SOLANO, 2012: 90). Já ambas as outras, por meio do diálogo teórico com concepções de Mikhail Bakhtin (1993), “sobretudo aquelas que ensejam encarar nas manifestações carnavalescas um alto potencial subversivo e transformador”, contribuíram à “modificação dos paradigmas interpretativos acerca do cômico”, além de sinalizarem a “necessidade de se revisar a hierarquização das formas” na história/historiografia cinematográfica brasileira (SOUZA, 2010: 207).

¹⁴ Em comum, tais obras propugnavam no interior de suas urdiduras às futuras gerações de pesquisadores, como característica básica à ruptura do que até então havia sido produzido, o seguinte direcionamento: é imprescindível levar em conta, para que se possa contar uma nova história do cinema nacional, o gosto estético do grande público (RAMOS, 2005; SOLANO, 2012; SOUZA, 2010)

^(*) Alexandre Solano, neste ponto, faz referência à seguinte obra, já acima citada: (BERNARDET, 1995).

¹⁵ Com tal proposta de investigação ora apresentada, tento assinalar meu entendimento sobre o ato de olvidar o cinema de Amácio Mazzaropi por parte dos críticos/historiadores, como sendo parte de certo projeto historiográfico, o qual, por basear-se num silêncio estratégico em relação a alguns “movimentos”, cineastas e obras do cinema brasileiro, deve ser questionado/problematizado em seus pressupostos básicos emoldurais.

(CERTEAU, 2011: 47-64), que se assinala a intenção de ruptura para com a historiografia “clássica” da cinematografia brasileira.¹⁶

Àqueles que de modo bastante pejorativo apontam obras consideradas “carnavalescas”, “popularescas”, porque cômicas, como notoriamente são a imensa parte dos filmes de Mazaropi, “fica a assertiva na qual não importa a qualidade de um filme, mas sim a provocação que esse leva ao público e a sua conseqüente reação política” (SOLANO, 2012: 17).¹⁷ Em verdade, muito mais importante é também o entendimento acerca do papel do cinema como fundador de novos debates e espaços de discussão historiográficos.

V

Mas para poder investigar como foi entendido/assimilado ao longo do tempo, e qual a importância e papel histórico desempenhado pelo cinema protagonizado e produzido por Amácio Mazaropi entre 1950 e 1980, é preciso traçar um caminho válido de investigação/reflexão e de possibilidades interpretativas, ou seja, uma metodologia de trabalho. Diante disso, opto por refletir/propor o empreendimento hermenêutico de pesquisa/exegese da temática ora apresentada, com base nos estudos e assertivas teórico-metodológicas da teoria do efeito estético/estética da recepção propugnados por Wolfgang Iser (1996; 1999). A pergunta “norte”, neste ponto, é: como o cinema do referido cineasta é ou pode ser pensado *historicamente*?¹⁸

¹⁶ Como sugere Alcides Ramos (RAMOS, 2006a: 13) em importante artigo a respeito da hierarquização de formas e expressões artísticas/cinematográficas, “não é por ingenuidade teórico-metodológica que diversos historiadores do cinema brasileiro tenham incorporado certos preconceitos [...]. Trata-se, na verdade, de uma atitude consciente e deliberada e que correspondia a determinados interesses. Estes estão materializados num discurso histórico baseado no elogio de parte da produção cinematográfica que estava sintonizada com a cultura das camadas intelectualizadas, em detrimento da recepção que alguns filmes obtiveram junto ao grande público, especialmente o popular”..

¹⁷ É preciso lembrar ainda outras assertivas fundamentais que a isso corroboram, como a seguinte: “Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém [...] desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representações, doutrinam e glorificam” (FERRO, 1992: 13).

¹⁸ Das relações existentes entre a história e o cinema, a que mais se destaca, por sua complexidade, para além das perguntas sobre a concepção de um filme, ou mesmo qual sua mensagem implícita/explicita, é *como* uma determinada película foi recebida/apropriada/consumida pelo seu público. Afinal, “a obra de arte cinematográfica só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público” (RAMOS, 2006b, p.3.).

Contudo, antes de mais nada é preciso ressaltar que a assertiva segundo a qual o crítico de cinema possui um importante papel na “formação do leitor”, pois pode fornecer padrões de pensamento que levem à “cristalização de determinadas formas artísticas”, ou oportunizar uma “transformação no gosto do público”, é aqui levada a sério (RAMOS, 2002: 50-51). Isto pode ser dito, uma vez que parto do princípio segundo o qual o texto do crítico pode ser visto, no momento da investigação pelo historiador, como uma forma de documento dotado de certa especificidade¹⁹. Por este motivo, a análise do efeito estético/estética da recepção com relação a algumas das obras do cinema de Amácio Mazzaropi é tão importante.

Em obra de 1974, intitulada *História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, Hans Robert Jauss afirma que, para considerarmos uma obra de arte, é preciso levar em conta seus receptores, ou melhor, reconhecer seus gostos estéticos. Isto porque “toda composição estética está voltada a um leitor, idealizado pelo escritor na época da escrita, conhecido [...] como narratário” (SOLANO, 2012: 112). Dessa maneira, Jauss investigou a historicidade de obras simultaneamente à sua qualidade estética, sem que isso significasse uma sobrepor-se à outra. Para ele, cada novo período histórico, por meio de seus leitores, conferia novas significações às obras de arte. “À sua estética da recepção Jauss associava a noção de ‘horizonte de expectativa social’, no qual sujeitos de classes diferenciadas manifestariam posturas distintas perante as variadas obras literárias” (*Ibid*: 113).

Já Wolfgang Iser, um dos maiores expoentes no campo de estudos das relações existentes entre obra e leitor, analisa os efeitos de uma obra provocados no leitor/espectador por meio da leitura. Isso quer dizer que Iser busca o “horizonte de expectativa” no interior mesmo da obra/texto, ou de determinada manifestação artística, “cabendo aos significantes utilizados pelo escritor a condução de uma estética próxima da experimentação do imaginário de distintos sujeitos” (SOLANO, 2012: 113-114). Para ele, a recepção:

¹⁹ É sabido que a atividade crítica (neste caso, a crítica de cinema), não tendo sua legitimação ancorada em verdades científicas, afirma-se/legitima-se, tão-somente, *socialmente*, sobretudo à medida que outros indivíduos vislumbram no crítico a capacidade de promover diálogos estimulantes. Entretanto, ainda que isso seja verdade, a “validade” do texto do crítico de modo algum retira, por outro lado, a aptidão à fruição estética de determinada obra por parte do público/indivíduo espectador. Assim como qualquer outra pessoa, também o crítico, ao tomar contato com alguma película de nosso cinema, “inventa significados”, obviamente não redutíveis às “intenções do produtor/roteirista/diretor” (RAMOS, 2002: 51)

[...] não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. Pois na recepção se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais. Por este caminho se vem à experiência do texto. Na medida em que este se converte em um objeto estético, requer dos receptores a capacidade de produzir o objeto imaginário, que não corresponde às suas disposições habituais. Se o objeto imaginário é produzido como correlato do texto na consciência do receptor, pode-se então dirigir a ele atos de compreensão. Esta é a tarefa da interpretação. Dela resulta a conversão deste objeto imaginário em uma dimensão semantizada (Sinndimension). A recepção, portanto, está mais próxima da experiência do imaginário do que a interpretação, que pode apenas semantizar o imaginário (ISER In. LIMA, 1983 Apud SOLANO, 2012: 113).

Nessa medida, a “estética da recepção” parte do pressuposto básico do desdobramento essencial entre, de um lado, a recepção propriamente dita e, de outro, a “análise do efeito estético” (RAMOS, 2006b: 4). Ou seja, é preciso “mapear as condições históricas que moldaram a atitude do receptor num dado período da história, numa determinada circunstância à qual juízos sobre literatura foram transmitidos”, pois, em verdade, a recepção “diz respeito ao modo como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos” (ROCHA, 1996 Apud RAMOS, 2006b: 4). Já quanto ao referido desdobramento, “tem sido utilizado o termo *efeito estético* porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos” (*Ibidem*). Assim,

[...] além de analisar o lugar social ocupado pelo sujeito, que recebe determinada mensagem, Iser estava mais preocupado com o processo de experimentação de cada leitor, principalmente quando esse – o leitor – projeta o seu imaginário sobre o código que pretende ler. As indicações estruturais, compostas a partir de determinada linguagem, auxiliam o receptor na construção de uma imagem que não advém apenas do texto, mas da sua capacidade em produzir “o objeto imaginário”. Diferente da mera interpretação, produzindo significados ou imagens correlatas ao que está escrito, numa forma de decodificação direta, a recepção revela uma experiência composta pelo imaginário de quem escreve e de quem lê, não sendo determinante só o lugar social, mas características cognitivas e costumes de distintos meios (SOLANO, 2012: 113).

Como se vê, embora pareçam duas operações investigativas distintas, em verdade, teoria do efeito estético/estética da recepção complementam-se ao apontarem para caminhos interpretativos nos quais não só as intenções do autor ou a análise estrutural (interna) passam a ser consideradas “para o estabelecimento do significado histórico de uma obra. Em

realidade, o que uma obra poderia significar historicamente resulta de uma apropriação criativa da experiência proposta pela obra, já que o leitor/espectador não se coloca diante da obra de maneira passiva” (RAMOS, 2006b: 5). Diante disso,

[...] o historiador, inspirado pelas considerações apresentadas acima, no momento em que inicia seu trabalho em torno de uma obra cinematográfica [...] vai se deparar com a necessidade de transcender a própria obra e passar a compreender o modo como a película atuou sobre os seus receptores e como estes a assimilaram/interpretaram. A historicidade, desta forma, será percebida em sua plenitude (RAMOS, 2006b: 5-6).

Em linhas gerais, portanto, pode-se dizer que, enquanto Jauss (1994) centraliza seus estudos na fenomenologia da resposta pública ao texto/arte, Iser (1996, 1999) busca respostas para suas indagações no ato individual da leitura. Por este motivo, é possível afirmar que a escolha/proposta teórico-metodológica da teoria do efeito estético/estética da recepção (de Wolfgang Iser) para o estudo da historicidade do cinema protagonizado e produzido por Amácio Mazzaropi é, talvez, o melhor caminho ao estudioso que opta por investigar *como* uma determinada obra fílmica foi interpretada ao longo do tempo. Tal caminho investigativo pode esclarecer a dialética entre a “ortodoxia do texto”, imposta por escritores, e a “irredutível liberdade dos leitores” (CHARTIER, 1988: 123-124).

Partir dessas assertivas e pressupostos teórico-metodológicos pode ser uma lição muito proveitosa aos historiadores, os quais,

[...] na pressa da caça à “carne humana” de que fala Marc Bloch, frequentemente atropelam a dimensão artística da literatura, que preside tanto o ato da sua produção quanto o da sua interpretação. Se pretendemos colocar esta última na moldura da história, necessitamos antes compreender as possibilidades que poetas e romancistas expõem à consciência imaginante do leitor. Percebidas as sutilezas da obra, seus “vazios” textuais, reconstituídas as perguntas às quais originalmente ela respondia, cabe ao historiador resgatar e analisar os significados atribuídos ao texto, sempre de olho na relação dialógica entre este e o leitor (FURTADO, 1992)

Mas, para tanto, deve-se considerar que,

De um lado, situa-se o efeito, condicionado pela obra que transmite orientações prévias e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo, ao leitor; de outro, a recepção, condicionada pelo leitor, que contribui com suas vivências pessoais e códigos [...] para dar vida à obra e dialogar com ela. Sobre esta base, de

mão dupla, acontece a fusão de horizontes, equivalente à concretização do sentido
(ZILBERMAN, 1989: 65.)

Dito isso tudo, é possível inferir, em linhas finais, que tal teoria do efeito estético/estética da recepção cumpre por fazer emergir a figura do leitor/espectador como elemento participativo, demonstrando conceber, com isso, a literatura/obra de arte sobretudo enquanto provocação, particularmente na medida em que prima por conduzir o leitor/espectador à busca de novos sentidos.

VI

Com efeito, da perspectiva de uma *Estética da Recepção* à Wolfgang Iser há muito que investigar com relação à vida e obra de Amácio Mazzaropi. Deve-se ter em conta, porém, inicialmente dois motes²⁰ importantes à devida problematização do cinema protagonizado e produzido pelo referido cineasta. Isto porque a ruptura ou inversão dos paradigmas até então vigentes (os quais, como já dito, visam à exaltação do “trágico” em detrimento do “cômico”) passa, necessariamente, pela cuidadosa investigação da recepção que determinadas obras fílmicas obtiveram e/ou produziram.²¹

²⁰ Quais sejam: (1) o tratamento dispensado, ao longo do tempo, pela crítica e pelos historiadores de nosso cinema, com relação às abordagens de temáticas como campo/cidade ou rural/urbano e suas implicações; e (2) a problemática da hierarquização de expressões e formas artísticas (por exemplo: “cinema sério” vs. “cinema musical/cômico”) e seus corolários à escrita da história da cinematografia nacional. Conferir, respectivamente, as obras de Alcides Ramos (2005, 2006a).

²¹ Ter em conta tais premissas investigativas resulta, conseqüentemente, na definição de novos focos de trabalho, ou melhor, no deslocamento das perguntas e/ou questionamentos por parte do intérprete/estudioso (RAMOS, 2006b: 5). É certo que o cinema nacional, sobretudo a partir dos anos 1960 foi alvo de muitos e importantes estudos. Entretanto, a despeito de não se poder negar, efetivamente, como querem e/ou quiseram alguns, que as películas mais apreciadas pelo grande público brasileiro, desde o início do século passado, são as de comédia, poucos historiadores se destinaram a revisitar tais obras, e menos ainda na tentativa de promoverem a compreensão plena de suas historicidades. Essas obras (cômicas) de arte cinematográfica, muito geralmente são designadas, pela grande maioria dos críticos/historiadores de cinema, ainda hoje, como “fitas popularescas” e, por este motivo, perpetuam-se tidas como de pouca relevância (Cf. RAMOS, 2006a; SOLANO, 2012). Provém daí um dos questionamentos básicos de justificativa desta minha proposta de investigação: Como é possível a esses estudiosos/historiadores investigar obras fílmicas - por exemplo, as do cinema de Amácio Mazzaropi - descartando seus aspectos de espetatorialidade ou, noutras palavras, levando em conta apenas perscrutarem análises estruturais (internas) e contextualizantes em relação à vida/obra de um cineasta? Particularmente em obras acadêmicas voltadas à análise “aprofundada” da vida e obra de Mazzaropi, é gritante a completa *inexistência* de abordagens teórico-metodológicas relacionadas ao real aprofundamento dos estudos de recepção, que visem desvelar sua importância e/ou papel histórico.

Numa rápida, porém atenta observação, considerando-se somente as mais relevantes das obras até mais recentemente levadas a cabo em âmbito acadêmico sobre a vida e obra de Mazzaropi, é possível, com facilidade, notar tal lacuna de pesquisa. Brillhantes obras como de Antônio Câmara, *Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro* (2003); Célia Tolentino, *O caipira ou o rural como quantidade negativa* (2001: 95-131); Glauco Barsalini, *Mazzaropi, o Jeca do Brasil* (2002); Jorge Nóvoa, *Um caipira ingênuo e malicioso debocha da modernidade* (2007: 187-203); Luzimar Gouvêa, *O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi* (2001); Soleni Fressato, *Caipira sim, trouxa não* (2009)²², embora todas bastante reconhecidas e respeitadas entre seus pares acadêmicos, reiteram, cada uma a seu modo, resguardados aí os procedimentos teórico-analíticos utilizados por cada autor(a), uma linha de análise e de pensamento “clássicos”, deixando totalmente à margem a questão que envolveria o estudo aprofundado/aplicação da estética da recepção/teoria do efeito estético. Por conta disso, creio, perdeu-se muito até então em termos de efetiva compreensão estético-histórica no traçar da historicidade atinente à obra cinematográfica de Amácio Mazzaropi. Do mais a mais, é preciso ressaltar que esse *modus operandi* histórico/historiográfico “clássico”, de certo modo perpetuado desde outrora pelos mais diversos autores, não vem à baila por acaso (MASCARELLO, 2005).²³ Indistintamente, não apenas investigações acadêmicas como também críticas de cinema da época em que Mazzaropi protagonizou e produziu suas películas, em geral seguem os mesmos fluxos das problemáticas apontadas até

²² Mas também outras obras dessa mesma autora, como *Cultura popular: espaço de deboche e de resistência*. Uma representação em Tristeza do Jeca. (In. NÓVOA, 2008); *Jeca Tatu: uma representação cômica da cultura popular no cinema nacional* (2006); *O caipira Jeca Tatu: uma negação da sociedade capitalista? Representações no cinema de Mazzaropi* (2008); *Um caipira alheio à modernidade: representações no cinema de Mazzaropi* (2007).

²³ Em importante artigo acadêmico, urdido em tons eminentemente ensaísticos, intitulado *Mapeando o inexistente*, Fernando Mascarello questiona, para começo de conversa, ao se referir às não incipientes investigações sobre cinema no Brasil, algo de fato relevante: “Os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?”. Por meio de tal pergunta-problema, ele buscou investigar os aspectos teóricos e político-institucionais os quais considera os maiores responsáveis pela completa marginalização do interesse pela recepção em cinema nas investigações acadêmicas nacionais. Neste sentido, aponta como principais fatores/causas: “a sobrevivência do glauberianismo como cânone estético-teórico”; “a ausência de vontade político-acadêmica para dialogar com a produção teórico-metodológica internacional – como os estudos culturais e o cognitivismo – que, surgindo a partir dos anos 1980, se contrapõe, na área da espetatorialidade, ao textualismo modernista típico dos estudos de cinema na década de 1970”; e, também, “a hipertrofia e anticontextualismo da área da análise fílmica, desviando o olhar do espectador concreto” (*Passim*).

aqui.²⁴ Em suma, de um só e mesmo modo, acadêmicos e críticos cultuaram/perpetuaram até os dias de hoje certas “teias interpretativas”, e isto não ao acaso (RAMOS, 2006a).²⁵

Dito isso tudo, é pertinente o apontamento segundo o qual esquadrihar a historicidade do cinema de cineastas como Amácio Mazzaropi, por meio do estudo da recepção/efeito estético de algumas de suas obras fílmicas²⁶, torna-se fundamentalmente importante como um modo possível de ruptura inicial em relação ao que fora realizado até então pela grande maioria dos críticos e historiadores de nosso cinema.²⁷ Além disso, trata-se de um meio efetivo para se buscar narrar uma outra história do cinema nacional que leve em consideração o gosto estético do grande público. Oportuniza-se, assim, descortinar como foi entendido/assimilado e qual a importância, papel ou significado histórico desempenhado por um cinema considerado “popularesco”, o qual foi capaz, no entanto, precisamente pelos seus próprios atributos e qualidades estético-históricas singulares, de manter a sétima arte no cotidiano dos brasileiros até hoje.

Bibliografia

ARAÚJO, Inácio. *Vingança do caipira Mazzaropi contra cidade volta na TV Cultura*. O Estado de S. Paulo, Ilustrada, p.8, 09 de fevereiro de 1992.

²⁴ Com isso, reafirmo que também as críticas de cinema perpetuaram modos de fazer/escrever a história do cinema brasileiro, sobretudo pelo arraigado culto aos aspectos atinentes à hierarquização quanto às formas e expressões artísticas, assim relegando, indiscriminada e deliberadamente, a recepção das diversas obras fílmicas, noutros termos, a aceitação ou não do espectador concreto em relação às películas, à margem da margem de seus horizontes críticos e investigativos (RAMOS, 2006a). Inicialmente, para tal proposta de trabalho, levantei cerca de trinta e duas críticas cinematográficas direcionadas à vida/obra de Amácio Mazzaropi, escritas em jornais paulistanos desde 1965 a 1995, entre as quais é possível encontrar entrevistas, ensaios, reportagens, depoimentos e artigos; todas essas foram colhidas por meio do site *Museu Mazzaropi* (<http://www.museumazzaropi.com.br>). É possível, todavia, pesquisar ainda outras críticas mais, tendo em vista o acervo mantido pelo *Museu Mazzaropi* na cidade de Taubaté (SP), administrado pelo *Instituto Mazzaropi*, assim como levando em conta outros Arquivos Históricos, principalmente os dos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

²⁵ No ensaio de Alcides Ramos (2006a) é possível encontrar parte das mais importantes reflexões existentes a respeito da comum indistinção entre acadêmicos/historiadores e críticos de cinema, escritores de nossa “história” cinematográfica.

²⁶ Cabe mencionar que a escolha de algumas obras fílmicas dar-se-á, num futuro próximo, conforme o andamento da minha Pesquisa de Mestrado em História (PPGHIS/INHIS/UFU), ora em andamento, tendo em vista a investigação e análise mais aprofundadas das fontes de pesquisa até então levantadas, bem como de outras as quais ainda serão perscrutadas.

²⁷ Entretanto, cabe mencionar que sigo, apropriando-a a esta temática de investigação ora apresentada, a pertinente asserção consciente de Alexandre Solano (2012: 16), segundo a qual é possível afirmar que a proposta de releitura do significado histórico do cinema de Amácio Mazzaropi não significa(rá), em absoluto, “desmantelar **totalmente** ‘certos olhares’” que viram e veem esse cinema de maneira pejorativa. Crer nisso de antemão, seria cair em “ilusão”.

- AVELLAR, José Carlos. *O milagre*. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p.03, 03 de agosto de 1979.
- AZEREDO, Ely. *Jeca, o descolonizador*. **Jornal do Brasil**, Caderno D, p.02., 03 de agosto de 1978.
- BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi**: O Jeca do Brasil. Campinas (SP): Editora Átomo, 2002, 157p.
- BERNARDET, Jean-Claude. *A cidade e o campo*: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. In: **Cinema Brasileiro & Estudos**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Funarte/MEC, 1980.
- CÂMARA, Antônio da Silva. *Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro*. **POLITEIA: Hist. e. Soc.**, Vitória da Conquista (BA), v.6, n.º.1, p.211-226.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1988.
- DUARTE, Paulo. **Mazzaropi, uma antologia de risos**. São Paulo: Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2009, 340p.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Walterensir Dutra. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. **Lector in fabul**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FURTADO, Joaci Pereira. **Rev. hist.**, São Paulo, n. 125-126, jul. 1992 .
- FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não**. Representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais. 2009, 282p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais/Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.
- _____. *Cultura popular*: espaço de deboche e de resistência. Uma representação em Tristeza do Jeca. In: NÓVOA, Jorge (Org.). **Cinema-história**: teoria e representações sociais no cinema. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- _____. *Um caipira alheio à modernidade*: representações no cinema de Mazzaropi. **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, Recife (PE), s/vol., s/n.º., s/p., 29 de maio a 01 de junho de 2007. (Anais eletrônicos)
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- GOUVÊA, Luzimar Goulart. **O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi**: a construção de um imaginário. 2001, 145p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Trad. Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v.1.

_____. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v.2.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, Luis Costa (Org.). **A literatura e o leitor** – textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MASCARELLO, Fernando. *Mapeando o inexistente*: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade Brasileira? **Contemporânea**, vol.3, n.º.2., p.129-158, julho/dezembro de 2005.

MATOS, Marcela. **Sai da Frente!** - A vida e obra de Mazaropi. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010, 284p.

LOYOLA, Ignácio de. *A contribuição de Mazaropi para o retrocesso*. **Última Hora**, Cine-Ronda, 04 de fevereiro de 1965.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950/1968)*. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, vol.2, ano II, n. 2, Abril/Maio/Junho de 2005.

_____. *Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico*: redescobrimo a chanchada. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v.2, ano II, n.4, Outubro/Novembro/Dezembro de 2006a.

_____. *Terra em Transe (1967, Glauber Rocha)*: estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, vol.3, ano III, n. 2, Abril/Maio/Junho de 2006b.

SILVEIRA, Miroel. *Jeca-Mazaropi, uma síntese de culturas*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p.30, 19 de junho de 1981.

SOLANO, Alexandre Franscico. **Nos passos do urubu malandro** – Do picadeiro à tela: Oscarito e a Atlântida Cinematográfica. 2012, 235 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. 2010, 285p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.