

## REFLEXÕES HISTORIOGRÁFICAS EM TORNO DA RECEPÇÃO CRÍTICA DA TRAJETÓRIA DO CINEASTA AMÁCIO MAZZAROPI

Reflections of historiographical about filmmaker's path of critical reception Amácio Mazzaropi

Guilherme de Souza Zufelato<sup>1</sup>

### Resumo

Com este ensaio, pretendo apresentar alguns aspectos essenciais ao debate sobre a recepção crítica da trajetória do cineasta Amácio Mazzaropi. Há, assim, uma consideração inicial a respeito do cinema de Mazzaropi e de seu contexto histórico de produção/exibição/recepção. Em seguida, uma apresentação de quais os críticos, além de uma teoria da atividade crítica e sobre qual sua tarefa. E, do ponto de vista do historiador da cultura, foi realizada a crítica da crítica a partir de alguns textos publicados nos principais jornais do eixo Rio-São Paulo. Por fim, são tecidas algumas hipóteses a fim de, em tese, contribuir à compreensão da problemática ensaiada.

**Palavras-Chave:** Crítica. Historiografia. Cinema. Amácio Mazzaropi.

### Abstract

In this paper intend to present some essential aspects to the debate on the critical reception of the trajectory of the filmmaker Amácio Mazzaropi. There is an initial consideration about the Mazzaropi film and its historical context of production/exhibition/reception. Then a presentation of what critics as well as a theory of critical activity and on which his task. And from the point of view of the historian of culture, criticism of the criticism was made from some texts published in major newspapers in Rio and São Paulo. Finally they are woven some hypotheses to in theory, contribute to the understanding of the tested issue.

**Key words:** Criticism. Historiography. Cinema. Amácio Mazzaropi.

*A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte.*

*André Bazin*

Em seus 69 anos de vida, o ator/produtor/cineasta paulistano Amácio Mazzaropi (1912-1981) inegavelmente tornou sua capacidade criativa reconhecida junto ao público,

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU). Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

embora ao longo de sua trajetória no âmbito das linguagens artísticas, não tenha sido isentado de críticas e de restrições, principalmente, quanto às suas escolhas temáticas/opções estéticas. Em cena no circo, teatro, rádio, televisão e cinema, no decorrer de sua existência, Amácio travou interlocuções a partir de certo olhar artístico caleidoscópico com diversos segmentos sociopolíticos-culturais. Rememorado até certa medida como uma das mais importantes referências em termos de popularidade, foi e ainda hoje é, entretanto, olvidado da história artística contemporânea no Brasil.

A investigação do conjunto da obra atinente à trajetória artística de Mazzaropi, da perspectiva do historiador de ofício suscita, pela observação de suas mais diversas facetas, infinitas reflexões em torno dos diálogos provocados em relação à atividade crítica em geral. Trata-se de um esforço intelectual, ao mesmo tempo de pesquisa e de interpretação, o qual requer, em vista da enorme quantidade de material disponível para análise, um recorte específico, temático e/ou temporal, que crie condições de possibilidade ao exercício historiográfico.

Lançados a tal desafio, subjaz de imediato um questionamento complexo e fundamentalmente importante a ser respondido, o qual talvez aqui, não obstante, seja de resolução relativamente simples. Isto pode ser afirmado porque basicamente pressupomos que os embates motivados à crítica especializada só podem ser apreendidos em suas dimensões históricas próprias, a partir da observação de seus lugares de produção, se e apenas se houver viabilidade de acesso, organização, cotejamento sistemáticos do referido material – *fontes* para o historiador. Diante disso, o que seria literalmente mais palpável ao historiador da cultura preocupado com tais questões senão a recepção das obras fílmicas de Amácio Mazzaropi na história recente do cinema?

Parece-nos notório que o nome de Mazzaropi ecoou por todos os cantos do Brasil, sobremaneira no período de tempo compreendido da década de 1950 aos inícios dos anos de 1980. Diante disso, pode-se entrever que a produção artística de Mazzaropi no cinema – composta no total por 32 obras fílmicas – certamente houvera motivado, desde o limiar dos anos de 1950, interlocuções com diversos críticos de cinema colaboradores de jornais, revistas entre outros veículos de comunicação, e também, cabe mencionar, a contar da década de 1990 em diante, à confecção de trabalhos intelectuais no âmbito acadêmico/editorial.

Além do já conhecido e estudado contexto político-ideológico desenvolvimentista, faz-se necessário lembrar que primeiramente os críticos e, sobretudo a partir da década de 1960, também os acadêmicos em suas reflexões mantiveram-se 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 (RAMOS, 2006a). De modo mais específico, no âmbito dos desdobramentos do binômio história-cinema, com a trilogia de Paulo Emílio Salles Gomes, arregimentada na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (GOMES, 1980), a desvalorização do cômico adquiriu ainda outras formas e dimensões a partir daquela conjuntura.

Isto quer dizer que tal desvalorização do cômico passou a ser articulada a partir daí com questões igualmente políticas e ideológicas que influenciaram, de modo fundamental, a historiografia (isto é, a escrita da *história*) e praticamente todo o campo da crítica de cinema no Brasil. Revele-se também aqui, de passagem, que muitas vezes críticos e historiadores do cinema 'são' a mesma pessoa (BERNARDET, 2008). Isto é algo muito significativo. Com o passar do tempo, o processo de sistematização da ideia de desqualificação dos filmes do gênero comédia, tidos como a mais perfeita representação ou reafirmação de um pressuposto “subdesenvolvimento”, configurou efetivamente o(s) ato(s) de escrita da(s) história(s) do cinema no Brasil (MORAIS, 2010).

Embora a cinematografia de Mazaropi, quando rememorada, não tenha escapado ao crivo dos *críticos historiadores*, não nos parece, em todo caso, ter sido qualificada ao longo do tempo por suas características ou peculiaridades, senão como em boa parte das vezes por intermédio de uma perspectiva oblíqua e antecipadamente comprometida dos que se lhe aproximavam (mas) já tomando certa distância. Quando muito, apontaram-no, por exemplo, como “a maior contribuição paulista à chanchada brasileira” (GOMES, 1980, p. 76). Porém esta assertiva parece não passar de um equívoco conceitual que reduz ao termo “Chanchada” toda uma investigação mais pormenorizada das influências artísticas que certamente compuseram o repertório sociocultural, político e intelectual de Mazaropi (ZUFELATO, 2015).

É preciso ressaltar que tal *modus operandi* historiográfico “clássico”, perpetuado desde outrora, não veio à baila por acaso (MASCARELLO, 2005). Indistintamente, não apenas investigações acadêmicas como também críticas de cinema da época em que Amácio Mazaropi protagonizou e produziu suas películas, em geral seguiram os mesmos fluxos das problemáticas apontadas até aqui. Em resumo: de um só e mesmo modo, acadêmicos e críticos cultuaram e até hoje cultuam certa “teia interpretativa” (MORAIS, 2010), e isto, é preciso repetir, não ao acaso (RAMOS, 2006a).

Em absoluto, portanto, é algo digno de espanto, hoje, que o cinema realizado por Mazaropi tenha sido relegado à margem da margem da historiografia do cinema. Todavia, frisa-se aqui em contrapartida, que é justamente da perspectiva do próprio plano da escolha do objeto de estudos, a partir de determinado lugar social de escrita (DE CERTEAU, 2011), que efetivamente torna-se possível assinalar a intenção de ruptura ou inversão de paradigmas relativamente à essa *história* do cinema brasileiro. Identificamos e reconhecemos, assim, o ato dos críticos historiadores de olvidar a trajetória cinematográfica de Mazaropi como sendo parte de certo projeto político-histórico, o qual, por basear-se num silêncio e consequente esquecimento estratégicos em relação a alguns movimentos, cineastas e obras, deve ser problematizado em seus pressupostos básicos emoldurais.

Como sugere o historiador Alcides Freire Ramos 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 (RAMOS, 2006a, p. 5).

Dito isso, o foco das reflexões historiográficas neste ensaio recairá especificamente sobre a recepção *crítica* da trajetória do cineasta Amácio Mazaropi. O crítico de cinema (e, por que não dizer, também o historiador) 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. Diante disso, a crítica pode ser interpretada no momento da investigação pelo historiador, como uma forma de documento dotado de certa especificidade. A atividade da crítica cinematográfica, não tendo sua legitimação ancorada em verdades científicas, legitima-se tão só *socialmente*, sobretudo à medida que outros indivíduos vislumbram no crítico a capacidade de promover diálogos estimulantes. Entretanto, ainda que isto seja verdade, a validade do texto do crítico não retira, em absoluto, a aptidão à fruição estética de determinada obra por parte do público espectador. Assim como qualquer pessoa, também o crítico, ao tomar contato com uma obra de arte, inventa significados obviamente não redutíveis às intenções do produtor/roteirista/diretor (RAMOS, 2002). A pergunta que nos norteia, portanto, é a seguinte: como a recepção *crítica* da trajetória do referido cineasta pode ser pensada historicamente?

Das relações existentes entre a história e o cinema destaca-se uma a ser investigada em profundidade, por sua complexidade, para além das perguntas sobre a concepção de um filme ou mesmo acerca de qual sua mensagem implícita ou explícita. Trata-se da pergunta sobre *como* uma determinada película foi recebida/apropriada/consumida pelo seu respectivo público. Tal processo de investigação é fundamental, afinal, "a obra de arte cinematográfica só exerce a plenitude de seu papel histórico quando entra em contato com o público" (RAMOS, 2006b, p. 2). É claro que, embora nosso foco aqui seja específico, semelhante instrumental analítico seria válido apropriar à interpretação das produções acadêmicas/editoriais produzidas, muitas vezes, utilizando-se das críticas como *voz de autoridade* (PATRIOTA, 1999; 2007; GINSBURG; PATRIOTA, 2012).

### **Quem são os críticos, "o que é a crítica" e qual sua tarefa**

Durante toda a sua carreira no cinema, Amácio Mazzaropi foi motivo de críticas. Perceber como foram sendo construídas ao longo do tempo as interpretações sobre sua trajetória ou sobre suas obras torna-se importante pela evidência histórica dos embates estabelecidos. Esta observação sugere, pelo menos, uma indagação: quem são os críticos que a partir de 1950 se manifestaram sobre o cinema de Mazzaropi nas páginas dos principais veículos de comunicação impressa do país, sobretudo no eixo Rio-São Paulo?

É possível afirmar que não muitos críticos debruçaram-se sobre a temática dos idos de 1950 até hoje. Mazzaropi faleceu em 1981 e, após esta fatalidade, várias notas e observações nos mais importantes jornais e revistas daquele eixo político-geográfico vieram à tona. Ironicamente, em vida, o ator e cineasta-produtor de modo algum motivara tamanha produção crítica (ZUFELATO, 2015). Porém é verdade que alguns dos mais importantes críticos de cinema escreveram sobre Mazzaropi - seja da sua trajetória, das suas obras, das suas personagens, entre outros aspectos -, em alguns casos, mais de uma vez, no decorrer daquelas três décadas em que protagonizou e produziu cinema.

Seria mesmo possível tecer referências a diversos nomes. Por exemplo: Benedito Junqueira Duarte (1965a; 1965b), Ignácio de Loyola Brandão (1965), José Carlos Avellar (1973), Zulmira Ribeiro Tavares (1973), Rubem Biáfora (1976), Jean-Claude Bernardet (1978) entre outros renomados críticos. Cada um deles, em circunstâncias distintas, escreveu sobre o cinema de Mazzaropi para publicações as mais diversas como *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Última Hora*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil*, *Jornal Movimento*.

Entretanto, nos limites deste ensaio, as reflexões historiográficas aqui engendradas serão pautadas, de modo específico, pela análise das críticas de Paulo Emílio Salles Gomes (1986), Ely Azeredo (1978) e Flávio Tambellini (1978). São elas evidências históricas que, de imediato, nos incitam a indagar a respeito da melhor abordagem possível a ser mobilizada:

Como entender esses jornais enquanto *documento* a ser trabalhado pelo historiador? Devo *reduzi-los* apenas à condição de textos onde leio um conjunto de informações que eles me apresentam ou então os descreve? Se o fizer, corro o risco de perder exatamente o ângulo entrevisto acima, esses jornais, em sua peculiar interação com certos intelectuais e com um certo público leitor, aparecem não como folhas mortas, mas dotados de *ação*. Estou diante do significado do documento enquanto sujeito. Ou melhor, essa imprensa, nesse caso, expressa a luta política, e as páginas desses diários não podem isolar-se dessa condição, elas são *prática* política de sujeitos atuantes (VESENTINI, 1984, p. 37).

Depreende-se disso que as formulações dos críticos, não ingenuamente, foram e são sempre empreendidas a partir de um lugar de escrita, definidor do permitido e também do interdito, orientador de práticas e das modalidades de representação - assim como ocorre com a "operação historiográfica" (DE CERTEAU, 2011, p. 45-111). Em razão destas orientações, não podemos ignorar, no momento da interpretação sobre as fontes, que aquelas críticas sobre o cinema de Mazzaropi certamente estão imbuídas de determinadas concepções, ideias, noções, projetos estéticos e políticos que configuram suas respectivas dimensões históricas.

Mas o que é a crítica, fundamentalmente? Roland Barthes, há pouco mais de cinquenta anos, colocara para si essa mesma questão. Em *O que é a crítica* destacou o seguinte: essencialmente, ela é uma atividade, "não é absolutamente uma tabela de resultados", diz Barthes, "ou um corpo de julgamentos", mas uma atividade, quer dizer, "uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume" (BARTHES, 1970, p. 160). Assim, diferentemente de um romancista ou poeta, que buscam tratar de fenômenos reais e/ou imaginários exteriores e anteriores à linguagem, o foco da crítica não é propriamente este universo, "o mundo" (para Barthes, com aspas), mas algo bastante diferente: um discurso. Se a crítica é ela própria também um discurso, então o ato intelectual de análise de um discurso *outro* faz da crítica um discurso sobre outro discurso. Em palavras mais apropriadas, "é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*)" (BARTHES, 1970, p. 160).

E qual tarefa da atividade crítica? Inventar validades. Ou, como Barthes diria, "se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente

descobrir 'verdades' mas somente 'validades' [...] constituindo um sistema coerente de signos" (BARTHES, 1970, p. 161). Ainda de outro modo, relativamente mais simples:

Pode-se dizer que a tarefa crítica [...] é puramente formal: não consiste em "descobrir", na obra ou no autor observados, alguma coisa de "escondido", de "profundo", de "secreto", que teria passado despercebida até então (por que milagre? somos nós mais perspicazes do que nossos predecessores?), mas somente em *ajustar*, como um bom marceneiro que aproxima apalpando "inteligentemente" duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época [...] à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época. A "prova" de uma crítica não é de ordem "alética" (não depende da verdade), pois o discurso crítico - como aliás o discurso lógico - nunca é mais que tautológico: ele consiste finalmente em dizer com atraso, mas colocando-se inteiramente nesse atraso, que por isso mesmo não é insignificante: Racine é Racine, Proust é Proust; a "prova" crítica, se ela existe, depende de uma aptidão não para *descobrir* a obra interrogada, mas ao contrário para *cobri-la* o mais completamente possível com sua própria linguagem (BARTHES, 1970, p. 162).

Mais ainda, pode-se dizer que a tarefa da crítica "é propor-se por fim moral não o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido" (BARTHES, 1970, p. 162). *Mazzaropi é Mazzaropi, Chaplin é Chaplin*, poderia ter dito o pensador francês. Consequentemente, uma obra de arte (seja ela literária, teatral, cinematográfica, etc.) oferece-se assim "a um deciframento infinito", pois, diz Barthes, "não há nenhuma razão para que se cesse um dia de falar de Racine ou de Shakespeare (senão por um abandono que será ele próprio uma linguagem)". As linguagens artísticas são, propriamente, *linguagens* no sentido de "um sistema de signos". O crítico não poderia, portanto, querer "traduzir" uma obra, "pois não há nada mais claro do que a [própria] obra" (BARTHES, 1970, p. 221).

Ou seja:

A relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma. [...] O que ele [o crítico] pode é "engendrar" um certo sentido derivando-o de uma forma que é a obra. [...] A crítica duplica os sentidos, faz flutuar acima da primeira linguagem da obra uma segunda linguagem, isto é, uma coerência de signos. [...] a sanção do crítico não é o sentido da obra, é o sentido daquilo que ele diz dela. [...] Certamente, a crítica é uma leitura profunda (ou melhor: profilada), ela descobre na obra um certo inteligível, e nisso, é verdade, ela decifra e participa de uma interpretação. Entretanto o que ela desvenda não pode ser o significado (pois esse significado recua sem cessar até o vazio do sujeito), mas somente cadeias de símbolos, homologias de relações: o "sentido" que ela dá de pleno direito à obra não é mais, finalmente, do que um novo florescer dos símbolos que fazem a obra. [...] A crítica não é uma tradução, mas uma perífrase. Ela não pode pretender encontrar o "fundo" da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência: toda metáfora é um signo sem fundo, e é esse longínquo do

significado que o processo simbólico, em sua profusão, designa: o crítico só pode continuar as metáforas da obra, não reduzi-las (BARTHES, 1970, passim).

A tarefa crítica pode, enfim, ser desempenhada, à medida que a crítica é reconhecida ou assumida enquanto *linguagem* (ou mais exatamente, metalinguagem). Só assim "a crítica pode ser, de modo contraditório mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal" (BARTHES, 1970, p. 163). A linguagem que cada crítico *fala* é, por um lado, produto do seu tempo, ou melhor, "é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais", e, por esse motivo, para Barthes, "ela é uma *necessidade*". Por outro lado:

[...] essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua "profundidade", isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico. Mas esse diálogo é egoisticamente todo desviado para o presente: a crítica não é uma "homenagem" à verdade do passado, ou a verdade do "outro", ela é construção da inteligência de nosso tempo (BARTHES, 1970, p. 163).

Quando, por exemplo, da confecção das críticas por parte de Paulo Emílio e dos demais críticos, o que torna-se possível evidenciar é, além dos modos pelos quais buscaram abordar o cinema de Mazzaropi, algo das suas respectivas "profundidades", isto é, em sentido barthesiano, das "suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões" que denunciam "certa organização existencial". Esta organização, por sua vez, está de certa forma atrelada no seio da obra crítica à "linguagem necessária" elencada pelo crítico. Tal *linguagem* - um irresistível discurso sobre um discurso *outro* - faz da crítica como metalinguagem uma espécie de sintoma de seu próprio tempo. Por mais que *fale* do passado; desdobre e se desdobre sobre ele.

### **A crítica da crítica**

A crítica de Paulo Emílio Salles Gomes (1986) a *Um Caipira em Bariloche*, de Amácio Mazzaropi, foi escrita por ocasião da exibição desta película no Cine Paissandu, no Largo do Paissandu, em São Paulo. A reflexão foi originalmente publicada a 19 de abril de 1973, pelo *Jornal da Tarde*, sob o título *O segredo de um homem que a crítica nunca elogiou: Mazzaropi*. Com este texto, Paulo Emílio buscou inscrever não apenas o referido filme, mas

todo o conjunto da obra cinematográfica de Mazzaropi (produzida até aquele ano) num contexto mais amplo. Além disso, tal expediente analítico não deixava de oportunizar a crítica a outros críticos que, em algum momento do passado até aquele mês abril, igualmente preocuparam-se com doações de sentido à trajetória do cineasta.

Logo de início, P. Emílio ressaltou ao seu leitor sobre a permanência do cinema de Mazzaropi nas salas da capital paulista. Fez isto a contar do decorrer do tempo de trajetória artística a partir dos trabalhos mazzaropianos pela Vera Cruz até o momento do lançamento de *Um Caipira em Bariloche*. Observemos o trecho que abre o texto do crítico:

Faz vinte anos que ele [Mazzaropi] é uma presença na cidade, do estado, do país. É um bocado de tempo para o cinema e para o Brasil. O elenco do que nasceu, cresceu, definhou ou morreu durante essas duas décadas seria um nunca acabar. Mazzaropi foi o produto Vera Cruz que mais pegou, mas se tivesse dependido da crítica ele teria sido barrado logo que apareceu pedindo licença com os cotovelos na altura dos ombros: *Sai da Frente*. [...] Acontece que nos tempos e terras da Vera Cruz a crítica favorável foi tradicionalmente fatídica e Mazzaropi teve sorte de não ser elogiado. Eu próprio não me lembro de tê-lo feito. Mazzaropi me parecia como um dos sinais do clássico provincianismo paulista frente ao Rio. Enquanto a animação industrial produzia um Zé Trindade - o Genival ou Isidoro que tanto admirei logo que conheci - São Paulo nos trazia de volta apenas mais um caipira cujo sinal, retardado, dos novos tempos era o nome italiano. Segui mal sua carreira e nunca o encontrei pessoalmente. Outro dia os deveres universitários me levaram à sala mais popular do Largo Paissandu a fim de ver *Um Caipira em Bariloche* (GOMES, 1986, p. 274).

Sob tal perspectiva, ao considerar as duas décadas de trabalho de Mazzaropi no cinema, o crítico permite-nos entrever seus modos de abordagem, isto é, algo das normas de orientação interpretativas nas quais sua concepção de reflexão crítica fora baseada. Não ao acaso foi confeccionada em seu texto a alusão à história/historiografia do cinema no Brasil (*desde seu nascimento*, alertar-nos-ia Jean-Claude Bernardet!), estendendo-se a metáfora, como vimos, ao "elenco do que [...] cresceu e definhou ou morreu durante essas duas décadas". P. Emílio reconheceu ainda sua precipitação à qualificação primeira do cinema de Mazzaropi "como um dos sinais do clássico provincianismo paulista frente ao Rio", ou seja, frente ao cinema à época realizado na cidade do Rio de Janeiro, onde reinavam as Chanchadas produzidas sobretudo pela Atlântida Cinematográfica de Oscarito e Grande Otelo (SOLANO, 2012).

Essa espécie de revisão a partir da qual P. Emílio objetivara circunstanciar toda a trajetória cinematográfica de Mazzaropi (até a realização de *Um Caipira em Bariloche*) foi, ironicamente, propiciada por intermédio de seus "deveres universitários", atividades

acadêmicas nas quais, é sabido, o cinema de Mazaropi não obteve garantido pelos pesquisadores, ao longo de décadas, seu *lugar* na história do cinema brasileiro. O crítico, ao mesmo tempo, certamente tomava em revisão naquele momento, também seus próprios escritos de 1966, depois coligidos na obra nomeada *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980), em que considerara categoricamente que “durante dez anos, foi Mazaroppi (sic) a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca do seu antecessor, compondo um Jeca impregnado de um sentimentalismo que Genésio [pertencente à Trupe dos irmãos Arruda] evitava” (p. 76).

Mas P. Emílio tecera ainda outras reflexões. Há de se considerar que o crítico possivelmente só escrevera seus comentários ao *Jornal da Tarde*, por causa do que sentiu e do que, simultaneamente, nele foi esteticamente motivado por ocasião da exibição de *Um Caipira em Bariloche* no Cine Paissandu. Parece ter sido precisamente por estes motivos que ele observara o seguinte em sua crítica:

A sala estava apinhada e como **encarei fita e público como um dado só**, minha curiosidade nunca decaiu. O conjunto do espetáculo tinha faces arcaicas e modernas que nunca se confundiam. Perto de mim havia operários, balconistas e pequenos funcionários cujas conversas ouvi durante o intervalo e, às vezes, no decorrer da projeção. Pelos assuntos, cabelos e saias, todos eram emanções de uma grande cidade moderna, mas nunca se vinculavam com o que poderia ser considerado moderno no filme, isto é, alguns ensaios de ação ou erotismo. Nesse momento a atenção se despegava da fita e os espectadores voltavam às conversas iniciadas no intervalo. O interesse e **o silêncio, incessantemente interrompido pelo riso**, ficavam reservados para o que havia de mais arcaico: o Coronel Polidoro encarnado pelo **autor** (GOMES, 1986, p. 275 - grifo nosso).

É curioso o destaque do crítico ao riso que quebrava o silêncio. Talvez mais interessante seja o fato de ele ter nomeado "autor" ao intérprete Mazaropi. Vimos claramente surgir aí, para o crítico, "fita e público" como reflexos identificados numa espécie de espelho que é a própria tela de projeção. Os efeitos de tal projeção no cinema, a qual pode ser interpretada também num sentido "propriamente psicanalítico" (LAPLANCHE, 2001, p. 374), puderam ser observados na ocasião, à medida que em seu entendimento:

Mazaropi, como Chaplin [...] o segredo de sua permanência é a antiguidade. Ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós. A fim de parecer mais moderno do que Mazaropi direi que o seu universo é o da redundância. Como só manipula o arquiconhecido, estaria caminhando para a estagnação indiferenciada da entropia. Acontece que isso não acontece. Mazaropi é estimulante precisamente quando repete e se repete incansavelmente e sem nos cansar. Sabemos que o lugar-comum é sempre verdadeiro [...]. Mazaropi não aprofunda propriamente nada mas os lugares-comuns se acumulam tanto que o terreno acaba cedendo e como as minas

descobertas ao acaso de desbarrancamentos, de repente desponta dessas fitas incríveis uma inesperada poesia. [...] O melhor dos seus filmes é simplesmente ele próprio (GOMES, 1986, p. 274-75).

Tudo indica que os efeitos daquela projeção afetaram também ao intelectual - e por que não afetariam? Porém não nos parece necessário repetir aqui a famigerada cisão rasa (na verdade, uma falsa dicotomia) que propõe pensarmos, em separado, de um lado a razão e, de outro, a emoção ou a afetividade. Na frase "a cada um de nós", P. Emílio certamente a escreveu *falando também por si próprio*. Isto é tanto mais válido afirmar quanto sua oração seguinte parece evidenciar o que poderíamos chamar de uma "identificação projetiva" (LAPLANCHE, 2001, p. 232): "A fim de parecer mais moderno do que Mazzaropi direi que o seu universo [...]" (GOMES, 1986, p. 274).

Tampouco parece fruto do acaso o modo como o crítico apontou à repetição mobilizada por Mazzaropi no cinema, repetindo ele próprio suas palavras enquanto escrevia, e, em razão disso, provavelmente identificando-se assim uma vez mais: "Acontece que isso não acontece. Mazzaropi é estimulante precisamente quando repete e se repete incansavelmente e sem nos cansar". Se Mazzaropi realizava tal movimento em suas películas à moda de Chaplin, o crítico, por sua vez, como que metamorfoseava-se naquele que repete e se repete em palavras, a fim de passar ao seu leitor a mesma sensação ocorrida frente à tela de projeção do cinema.

Do mais a mais, a analogia tecida pelo crítico entre Mazzaropi e Chaplin parece igualmente reveladora. É evidente que P. Emílio conhecia um vasto repertório não somente com relação ao cinema, mas do que as pessoas diziam a respeito de Mazzaropi, artista considerado por boa parte da intelectualidade da época como representante de um Brasil atrasado, de um cinema considerado menor, com filmes de roteiros ruins. Uma cinematografia que teria tudo para ser fortemente marcada pela negatividade. Porém, para ele, a repetitiva personagem *Jeca* de Mazzaropi possuía a mesma força de um *Carlitos* de Chaplin. Analogamente, portanto, enquanto Mazzaropi identificava-se a *Jeca*, Chaplin, por sua vez, era pelo público identificado a *Carlitos*.

Quando P. Emílio mobilizou esta reflexão modificou, inegavelmente, seu próprio foco interpretativo em relação ao cinema mazzaropiano. O crítico em 1973 reconhecia então uma criação artística, um estilo cinematográfico em Mazzaropi e, além disso, um "tipo" na personagem *Jeca* - embora não um qualquer: tratava-se de um tipo a partir do qual Mazzaropi vinha há mais ou menos vinte anos atualizando variados temas, muitas vezes, já antes tratados

ao longo do conjunto de sua obra (p. ex.: o racismo; a questão da propriedade da terra; da discriminação, etc.).

Em geral, esta ordem de questões não fora abordada com tal profundidade pela maioria dos críticos. Passava-se ao largo desse debate. Todavia, a partir daquela analogia, P. Emílio reconheceu no cinema de Mazzaropi e em sua personagem *Jeca* uma criação artística digna de estudos e pesquisas científicas, à semelhança da cinematografia e de *Carlitos* de Chaplin. A personagem-tipo, ou síntese, configurada em *Jeca* por Mazzaropi parece ter trazido consigo características fundamentais que dizem, ainda hoje, muito sobre o Brasil. P. Emílio certamente estava atento a isto.

Provavelmente, no momento em que se debruçou à escrita de sua crítica, seus "deveres universitários" figuravam em mente "ao acaso dos desbarrancamentos" do mesmo modo que *Um Caipira em Bariloche* como "as minas descobertas". Daí certo efeito identificado ao que ele chamou no final da crítica, "poesia". Segundo P. Emílio: "Saí do cinema com vontade de conhecer Mazzaropi. [...] Como aconteceu tantas vezes na história do cinema acho que Mazzaropi [...] se metamorfoseia na personagem que criou" (GOMES, 1986, p. 275).

Se "Mazzaropi se metamorfoseia na personagem que criou", o espectador, por sua vez, ao identificar-se projetivamente, traz à luz da consciência algo a que até então não havia tido contato (em relação a si mesmo), por subtrair-se à sua própria imaginação. É certamente daí que P. Emílio retirou consequências ao ter afirmado: "O interesse e o silêncio, incessantemente interrompido pelo riso, ficavam reservados para o que havia de mais arcaico: o coronel Polidoro encarnado pelo autor" (GOMES, 1986, p. 275)

Relativamente a esses escritos de Salles Gomes, Paulo Duarte, um dos biógrafos de Amácio Mazzaropi, assim referiu-se:

Foi o primeiro passo no sentido de admitir que, além das bilheterias gigantescas, havia um valor não explorado e de enorme contribuição do *Jeca* à nossa filmografia e na formação do olhar do grande público. O ensaio não reduziu inicialmente as críticas a que Mazzaropi era alvo, mas, de certa forma, gerou um incômodo entre os críticos que pela primeira vez, tiveram que admitir que ele poderia ser o centro de uma pesquisa séria, profunda, coisa que ninguém havia feito até então. Nesse sentido, talvez a maior contribuição de Paulo Emílio Salles Gomes foi a de fazer o caminho inverso ao do Mazza e traduzir em símbolos, significância e na linguagem intelectualizada, tudo o que o *Jeca* representava para o povo em sua simplicidade e dita redundância (DUARTE, 2009, p. 197).

Mas Duarte não foi o único a tecer referências àqueles escritos. Também José Wolf, em 1978, e em 1984 o crítico Wilson Tosta referiram-se às reflexões de Paulo Emílio. Em *O*

povo está preparadíssimo, Wolf apontou, após menção ao título da crítica de P. Emílio (*O segredo de um homem que a crítica nunca elogiou: Mazzaropi*), que "com esse título, o respeitadíssimo professor e historiador do cinema Paulo Emílio Salles Gomes dedicou-se a longo artigo, no qual admitiu indiretamente certo desamor entre Mazzaropi e os críticos em geral" (WOLF, 1978, p. 1). E de modo muito próximo a este entendimento, Wilson Tosta, ao compor pela *Revista Rio Festival* seu texto *Mazzaropi e o cinema caipira*, afirmou:

O sucesso financeiro e de público [de Mazzaropi], porém, não lhe garantiram boas relações com os críticos de cinema. Apesar de inicialmente comparado a Chaplin e Cantinflas, ele acabou atacado como "falso caipira" e não vacilou em responder que falsa era a ideia que a crítica tinha do caipira. Mas Mazzaropi também tinha admiradores entre os intelectuais, como o professor Paulo Emílio Salles Gomes, considerado o mais importante teórico do Cinema Novo. "Ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira em cada um de nós", afirmou o professor, depois de assistir a *Um Caipira em Bariloche* (TOSTA, 1984, p. 12).

Essas recepções ao texto do Salles Gomes, em conjunto, sugerem como pano de fundo ao menos um questionamento relevante: se a crítica de 1973 escrita por P. Emílio a respeito de *Um Caipira em Bariloche* servira, mesmo, como uma espécie de autorização aos críticos e estudiosos do cinema para a confecção de investigações científicas sobre a trajetória cinematográfica de Mazzaropi, então por que é que até hoje essas obras não foram produzidas em igual proporção a, por exemplo, pesquisas realizadas em torno da temática do movimento Cinema Novo ou de cineastas como Glauber Rocha? Por ora, porém, deixemos esta problematização em suspenso.

A crítica de cinema Ely Azeredo, diferentemente de Paulo Emílio, manifestou-se a partir do lançamento da película *Jeca e seu filho preto*, no ano de 1978. Azeredo talvez tenha sido a primeira - se não a única - a designar Amácio Mazzaropi como "homem de cinema":

Os que se preocupam 365 dias por ano, em horário integral, com a colonização cultural, deveriam ver *Jeca e seu filho preto*, misturando-se com o povão, em vez ficar teorizando em gabinetes ou nos saraus da alta burguesia. Está aí, mais uma vez, o chamado fenômeno Mazzaropi, um dos poucos homens de cinema do mundo que continuaria milionário ainda que seus produtos fossem boicotados pelos exibidores fora das fronteiras de sua metrópole comercial. De São Paulo, as produções do Sr. Amácio Mazzaropi partem invencíveis para todas as regiões do país - do Oiapoque ao Chuí, poderiam proclamar os mais nacionalistas, se o cinematógrafo estivesse implantado nessas referências geográficas. Nas muitas vezes abstrata entidade conhecida como reserva de mercado os filmes de Mazzaropi ocupam espaços concretos: não apenas datas, mas poltronas [...]. Os filmes mazzaropianos mantêm a distância um bom número de produções de notórios colonizadores culturais, como os Estados Unidos, a Itália, a França,

ou de alienígenas menos assíduos, como os suecos, os japoneses, os espanhóis, etc. (AZEREDO, 1978, p. 2).

Como se vê, Mazzaropi foi considerado, da perspectiva de Ely, um dos homens de cinema mais representativos em termos de produção e sucesso de público no cinema do Brasil. Bota para correr os estrangeiros (os "alienígenas")! Por esse motivo, justamente, Azeredo questionou o porquê da virtual inexistência de estudos acadêmicos a respeito da trajetória do cineasta já que ele foi "defendido até por críticos de respeitável gabarito intelectual" (AZEREDO, 1978, p. 2) como, por exemplo, o de maior destaque certamente, Paulo Emílio Salles Gomes, espécie de sumo pontífice da crítica cinematográfica no país, desde ao menos os anos de 1960. A crítica de Ely tão logo permite-nos, com isso, entrever a já referida forte relação existente entre a atividade crítica e a historiografia do cinema no Brasil, confeccionadas hoje, sobretudo, a partir das universidades. Há décadas, afinal, como já ressaltamos antes, são os próprios críticos os historiadores da cinematografia brasileira.

Entretanto, no que diz respeito ao que Azeredo pensa da atividade crítica propriamente dita, é preciso ponderar que, para ela, "ao crítico cabe somente registrar o fenômeno de receptividade ininterrupta, constatar que - embora sem a força histriônica de um Oscarito - há alguém que não deixa morrer a tradição da chanchada" (AZEREDO, 1978, p. 2). Bem, à parte aquilo que já consideramos como um equívoco conceitual (Azeredo no fim reduz o cinema de Mazzaropi ao conceito de "chanchada", à semelhança daqueles primeiros escritos de Paulo Emílio das décadas de 1960/70), o que mais nos interessa observar nesse momento é que em seu entendimento os críticos *informam*, apenas. Será mesmo?

Não parece ter sido isto o que buscava Ely Azeredo quando sustentou interpretações do que seriam as características específicas de *Jeca e seu filho preto*; além de quê possuía Ely ainda como pano de fundo, conforme pontuou, questões atinentes à "receptividade ininterrupta" do cinema de Mazzaropi. Conforme ela escreveu:

Permanece a pseudo-autenticidade, o caipirismo de programa radiofônico ilustrado em imagens coloridas. *Jeca e seu filho preto* apresenta nível mais razoável que a maioria das produções de Mazzaropi: certamente pelo esforço de Pio Zamuner (bom fotógrafo promovido a diretor) há mais fluência no relato, composição visual rotineira, mas demonstrando capricho em várias ocasiões, além de orientação menos primária do elenco. Não seria possível esperar um padrão *atualizado* de narrativa cinematográfica, pois o próprio estilo do ator-produtor pede respeito ao anacronismo. A história caminha para um final previsível, com julgamento e condenação do mau coronel e tranquilidade para a vida do Jeca, seus amigos e família. Uma pitada de antirracismo, alguns números musicais, sentimentalismo, a decantada sabedoria popular (*Deus tarda, mas não falha*) e piadas fracas, às vezes

temperadas com um grão de malícia inofensiva, à moda dos antigos almanaques de farmácia (AZEREDO, 1978, p. 2).

Ely Azeredo tanto propunha uma interpretação - isto é, uma doação de sentido -, e não apenas cumpria à função que segundo ela caberia à instituição crítica (apenas informar), que teceu, apoiada sobre ombros de gigantes (como Paulo Emílio, quem anteriormente a ela delineara vários dos aspectos então reafirmados), quais eram, para ela, as características mais marcantes relativamente ao cinema de Mazzaropi. Sutilmente, portanto, sua crítica não apenas informou sobre a obra *Jeca e seu filho preto*, mas à medida em que também fez isto, interpretou. Sobretudo interpretou, ou seja, criou sentidos à obra mazzaropiana.

Já Flávio Tambellini, igualmente pelo *Jornal do Brasil*, um dia após a publicação dos escritos de Ely Azeredo, escreveu seu texto *Conversando com a plateia* e, logo no início, informou aos leitores que o referido filme era "mais um êxito de bilheteria de Mazzaropi" (TAMBELLINI, 1978, p. 1). Tal "êxito" deixava evidente, para Tambellini, que o que interessava observar "é o diálogo público/protagonista", e, quanto a este assunto, "seu público é fidelíssimo e ri ao menor gesto do Jeca. Não importa quão maniqueísta sejam suas histórias ou esquematizados seus personagens", afirmou o crítico.

Curiosamente, foram essas também algumas das características apontadas, desde antes, como vimos, por Ely Azeredo (1978). No entendimento de Flávio, contudo, "seria muito simples considerar *Jeca e seu filho preto* um filme ruim. Ele realmente preenche determinados padrões que o consenso considera bom" (TAMBELLINI, 1978, p. 1)

Indiscutivelmente, percebemos, a partir das considerações apontadas até aqui neste ensaio, que houve a construção de uma espécie de *tecido crítico* confeccionado ao longo dos anos sobre a trajetória cinematográfica de Mazzaropi. Isto nos parece inegável. Mas haveria, igualmente, quanto aos críticos, uma espécie de consenso. Ou seja, parece correta a tese segundo a qual uma "teia interpretativa" (MORAIS, 2010) fora elaborada e constantemente reafirmada pela instituição crítica no decorrer de décadas, teia esta que, em relação às interpretações sobre o cinema de Mazzaropi, notoriamente ganhou materialidade a partir dos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes de 1973.

Flávio Tambellini tentou naquela sua crítica, ao que parece, romper com tal teia de sentidos, por exemplo, ao escrever na primeira pessoa do singular:

Gostaria de manifestar publicamente minha impotência em lidar com verdades absolutas. Assisti o filme, sem olhar para o relógio de cinco em cinco minutos, o que me acontece frequentemente quando certos embustes culturais são projetados na tela. [...] A produção é caprichada e a direção inexistente, pois **o importante no filme é a presença de Mazzaropi**. Enfim,

que me perdoe a *intelligentsia*, mas depois de ter me divertido com o humor sofisticado e dinâmico de Gene Wilder e de Marty Feldman em *O Maior Amante do Mundo* e *A Mais Louca de Todas as Aventuras de Beau Geste* chegou a vez do mesmo acontecer com o desengonçado, o caipira Mazzaropi (TAMBELLINI, 1978, p. 1 - grifo nosso).

Como se vê, embora o crítico tenha considerado que "o mais importante no filme é a presença de Mazzaropi" (quanto a isto, não tomou distância alguma daquele mesmo tecido crítico), expôs algo fundamentalmente distinto e também importante inclusive sobre sua concepção do que é a crítica (como Barthes diria, uma *metalinguagem*) e, conseqüentemente, sobre qual sua função ou tarefa (inventar validades, e não "verdades absolutas").

Parece que evocar novamente Roland Barthes pode ser de grande valia:

Como acreditar, com efeito, que a obra é um *objeto* exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de exterritorialidade? Por que milagre a comunicação profunda que a maioria dos críticos postulam entre a obra e o autor que eles estudam cessaria quando se trata de sua própria obra e de seu próprio tempo? [...] Pois, se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir "verdades" mas somente "validades". Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos. [...] Poder-se-ia dizer que para a crítica o único modo de evitar a "boa consciência" ou a "má-fé" [...] é propor-se por fim moral não o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido; com a condição de admitir imediatamente que a obra literária é um sistema semântico muito particular, cujo fim é dar "sentido" ao mundo, mas não "um sentido" (BARTHES, 1970, p. 160-62).

## Considerações finais

Talvez seja possível afirmar que muito dificilmente qualquer dos críticos ora analisados pensara exatamente nesses termos. De todo modo, o estranhamento da repetição incessante do tecido crítico preestabelecido dos sentidos possíveis em relação à trajetória cinematográfica de Mazzaropi constituiu-se, principalmente, entre outros motivos, ao repararmos que cada crítico escreveu seu texto a partir de determinado lugar social específico, por intermédio do qual buscou dar sentido àquilo a que se propusera debruçar.

Se serviu de base à essa interpretação *crystalizada* aquele texto de Paulo Emílio escrito em 1973 por causa do lançamento de *Um caipira e Bariloche* ele foi, entretanto, lido pelos outros críticos a partir de certo viés já convencionalizado pela instituição crítica. Paulo Emílio, ao compor sua crítica, retomou o cinema de Mazzaropi sobre outro olhar, reconhecendo então que o havia acompanhado mal até aquele momento. É notável que

praticamente todos os outros críticos, ou pelo menos boa parte deles, decidiram debruçar-se sobre os filmes que Mazzaropi havia realizado, justamente após aquela crítica de P. Emílio. Evidencia-se com isto que as ideias pauloemilianas rebateram ao longo do tempo de modo mais ou menos intenso sobre os demais críticos.

Deve-se notar, porém, que Ely Azeredo (1978) trouxera um dado singularmente importante em suas reflexões: ela reclamou, como já observamos, da falta de estudos acadêmicos e/ou ensaísticos sobre o cinema de Mazzaropi e lançou o questionamento do porquê disso. Podemos agora, finalmente, retomar aquela problematização anteriormente deixada em suspenso: pois se a crítica de 1973 escrita por P. Emílio servira de fato como uma espécie de autorização aos críticos e estudiosos do cinema à confecção de investigações científicas sobre a trajetória do cineasta Mazzaropi, por que é que, até hoje, essas obras não foram produzidas em tal suposta quantidade? Afinal lá se vão pouco mais de quatro décadas...

Esta problematização permite-nos algumas reflexões finais. Desde meados dos anos de 1980 foram realizadas algumas pesquisas preocupadas em interpretar o cinema de Mazzaropi. Tal evidência abre, pois, a possibilidade de um novo questionamento: no novo contexto acadêmico/editorial terá havido a mesma eficácia discursiva da crítica de Paulo Emílio quando o objeto de investigação é o cinema de Mazzaropi? De outro modo, em que medida a proposta do crítico à legitimação desta cinematografia como objeto de estudos pelos acadêmicos/ensaístas foi ou não dialogada com relevância no processo de confecção dessas investigações preocupadas com a interpretação da trajetória mazzaropiana no âmbito do cinema?

Ficou claro que a crítica de 1973 de Paulo Emílio Salles Gomes objetivou conferir legitimidade a Mazzaropi e suas obras no sentido de sua escolha como objeto de estudos mais aprofundados. Isto, porém, já não foi verificado tão fortemente quanto esperado, seja nas críticas que lhe foram contemporâneas, seja na confecção dos trabalhos acadêmicos/editoriais ao longo das últimas décadas (ZUFELATO, 2015).

Ao que parece, essa ruptura ou inversão paradigmática das hierarquias não se deu desde os anos de 1990 para o cinema de Mazzaropi da mesma forma como ocorreu, por exemplo, com relação à chanchada carioca. É digno de nota que, hoje, artistas como Oscarito e Grande Otelo sejam vistos como grandes atores. Isto não ocorreu com Mazzaropi. Trata-se, portanto, de nos debruçarmos a uma avaliação qualitativa de, pelo menos, duas formas possíveis de valorização de filmes do gênero comédia, afinal, não em última análise, partimos do pressuposto segundo o qual inegavelmente existe um processo de hierarquização de

expressões artísticas relativamente à escrita da história do cinema no Brasil. Se os filmes de Oscarito e Grande Otelo foram tradicionalmente mantidos à margem da historiografia do cinema, a trajetória do cineasta Mazzaropi, por sua vez, permanecera à margem daquela margem. Mesmo hoje.

Dito isso, há ainda a possibilidade de observar outra questão relevante por intermédio dessa ponte entre *passado* e *presente*. Embora não tenha havido claramente tal ruptura hierárquica quando o objeto de estudos é o cinema de Mazzaropi, é verdade que a produção acadêmica/editorial dos últimos anos tem se preocupado de modo efetivo com a análise da cinematografia mazzaropiana. Contudo, isto certamente vem ocorrendo em razão de diversos outros motivos. Por exemplo: o aumento do número de Programas de Pós-Graduação, e com estes dos trabalhos acadêmicos inclusive sobre o cinema de Mazzaropi; e também, em decorrência disso, por outro lado, parece ficar evidente nas últimas décadas o importante processo de descentralização da produção de novos conhecimentos, frequentemente concentrada no eixo Rio/São Paulo, quanto à escolha temática que diga respeito à trajetória artística de Mazzaropi nas mais variadas áreas de pesquisa acadêmica, em diversas regiões do país.

Por último, mas não menos importante, devemos ponderar que a mudança paradigmática em relação à chanchada, efetivamente levada a cabo em obras como as de Sérgio Augusto (1989) e Rosângela Dias (1993), na realidade, não parece efetivamente ter ocorrido de forma semelhante quando é o cinema de Mazzaropi o objeto das investigações. E diante desse estado de coisas, nem mesmo a "eficácia discursiva" (MORAIS, 2014) de um Paulo Emílio Salles Gomes conseguiu agir politicamente à uma inversão de paradigmas possível. Sobre o caipira paulista historicamente recai um enorme preconceito. Fica evidente a necessidade de pensar com a história as interlocuções possivelmente existentes de certo tempo passado com o presente do intérprete historiador para a escrita de uma nova história do cinema no Brasil.

### **Referências bibliográficas**

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro** – A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

AVELLAR, José Carlos. O homem das neves. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 24/01/1973.

AZEREDO, Ely. Jeca, o descolonizador. **Jornal do Brasil**, Caderno D, p.02., 3/8/1978.

BARTHES, Roland. O que é a Crítica. In: **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. - São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2ª edição. - São Paulo: Annablume, 2008.

BIAFORA, Rubem. "Jeca contra o Capeta". **O Estado de S. Paulo**, Coluna Dominical, 7/3/1976.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como Chanchada**. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Forense, 2011.

DUARTE, B. J. Dia cheio... **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27/01/1965.

\_\_\_\_\_. Meu Japão brasileiro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. 4, 28/1/1965b.

DUARTE, Paulo. **Mazzaropi, uma antologia de risos**. São Paulo: Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2009.

GINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. 1.ed. - São Paulo: Perspectiva, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Mazzaropi no Largo do Paissandu. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. - São Paulo: Brasiliense; - Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p. 275-276.

\_\_\_\_\_. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. Direção de Daniel Lagache; Tradução Pedro Tamen. - 4ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOYOLA, Ignácio de. A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso. **Última Hora**, Cine-Ronda, 4/2/1965.

MASCARELLO, Fernando. **Mapeando o inexistente**: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade Brasileira? *Contemporânea*, vol.3, nº. 2, p.129-158, julho/dezembro de 2005.

MORAIS, Julierme. **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.

\_\_\_\_\_. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica**: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. Tese (Doutorado). 2014. 438 f. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. - São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

\_\_\_\_\_. 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.

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

TAMBELLINI, Flávio R. Jeca e seu filho preto. **Jornal do Brasil**, p. 02., 4/8/1978.

TAVARES, Zulmira R. De pernas pro ar. **Jornal Movimento**, 05/04/1976.

VESENTINI, Carlos Alberto. Política e Imprensa: alguns exemplos em 1928. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, XXXIII, 1984.

ZUFELATO, Guilherme de Souza. **Interlocuções Arte/Sociedade - História/Estética: reflexões em torno da trajetória artística de Amácio Mazzaropi no cinema**. 2015. 199f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2015.