



Rachel Cardoso Barreto

CRÍTICAORDINÁRIA

A crítica de cinema na imprensa brasileira

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração:

Comunicação e sociabilidade contemporânea

Linha de pesquisa:

Meios e produtos da comunicação

Orientador:

Bruno Souza Leal

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo	4
Introdução	5
1 – Panorama.....	9
1.1 – Sinopse: trajetória histórica.....	11
1.1.1 – Crítica cinematográfica: os “primórdios”	14
1.1.2 – O “auge”	18
1.1.3 – A “politização”	27
1.1.4 – A “crise”	30
1.1.5 – Momento atual: resenha ou crítica.....	35
1.2 – Modalidades críticas	38
1.3 – Papéis da crítica	44
2 – O crítico: operador de dispositivos	49
2.1 – Crítica e dispositivo jornalístico	49
2.2 – Leitores, espectadores, consumidores	54
2.3 – O crítico como mediador: espectador liminar	66
2.4 – Obra, autor e leitor	71
2.5 – O espectador do cinema.....	74
2.6 – A recepção do crítico	79
2.7 – O crítico e o leitor	86
3 – Criticando a crítica.....	91
3.1 – Enquadramento.....	91
3.1.1 – As publicações.....	91
3.1.2 – Os filmes	95
3.2 – Categorias analíticas	104
3.3 – Uma breve análise das publicações	109
3.4 – A crítica e os filmes	118
3.4.1 – Elefante.....	120
3.4.2 – Prisioneiro da grade de ferro.....	123
3.4.3 – Tróia	127
3.4.4 – Diários de motocicleta	132
3.4.5 – Homogeneidade e divulgação.....	140
3.5 – A crítica hoje: considerações gerais	142
3.6 – Algumas conclusões.....	154
Considerações finais.....	161
Referências bibliográficas	166
Apêndices	
Apêndice A – Dados quantitativos	171
Apêndice B – Códigos de referência das matérias analisadas	172
Apêndice C – Ficha para análise das críticas.....	174
Apêndice D – Ficha para análise das matérias informativas, notas e entrevistas	176
Apêndice E – Banco de dados	177
Apêndice F – Matérias digitalizadas.....	178

Resumo

Este estudo visa analisar a crítica cinematográfica brasileira atual a partir da cobertura recebida por quatro filmes (*Diários de motocicleta*, *Elefante*, *Prisioneiro da grade de ferro* e *Tróia*), ao longo do primeiro semestre de 2004. Nesse período, foram analisadas as matérias sobre cinema publicadas em quatro veículos: um jornal diário (*Folha de S. Paulo*), uma revista semanal (*Veja*) e duas revistas mensais (*Set* e *Bravo!*).

Percebemos a crítica cinematográfica como um espaço de interseção entre os dispositivos jornalístico e cinematográfico, que a determinam, dispositivos estes que são atualizados pela operação do crítico como mediador. Essa visão do crítico é conformada pelo seu papel de espectador de cinema, pela sua posição na instituição cinematográfica e pelo seu papel de produtor de discursos jornalísticos, contribuindo para a existência de uma forma específica de recepção e de contato com o cinema e os leitores.

Abstract

This work focuses on the movie criticism in the Brazilian press, analyzing the texts written about four movies (*The motorcycle diaries*, *Elephant*, *The prisoner of the iron bars* and *Troy*), in the first semester of 2004. During this period, we have observed the texts of four vehicles: a daily journal (*Folha de S. Paulo*), a weekly magazine (*Veja*) and two monthly magazines (*Set* e *Bravo!*).

We consider movie criticism as an intersection space between the journalistic and cinematic *dispositifs*, that determine it. These *dispositifs* are performed by the critics' mediation. This concept of the critic is conformed by his role as a movie spectator, by his position in the cinematographic institution and by his role as the producer of journalistic discourses, contributing for the existence of a specific form of reception and of contact with both his readers and the cinema.

Introdução

Este estudo visa refletir sobre as atuais características da crítica de cinema em publicações impressas brasileiras, observando, para isso, matérias publicadas em jornais e revistas, ao longo do primeiro semestre de 2004. Pensar a crítica de cinema, hoje, significa compreender sua existência como um ponto onde se cruzam interesses e saberes de diferentes lugares sociais, afetados pelas transformações mais amplas da cultura. Vamos, portanto, observar a relação da crítica com o jornalismo, no qual se insere, e o cinema, de que trata. Daremos especial atenção ao papel do crítico, espectador e consumidor de cinema, produtor no jornalismo, mediador no contato com seus leitores.

Através da observação e da análise cuidadosas do nosso objeto empírico, buscamos detectar quais as características e papéis que se destacam na crítica atual, percebendo o lugar que ocupa dentro da instituição cinematográfica, a relação de seus leitores com o cinema e sua inserção nas publicações. Procuramos não adotar uma posição normativa, destacando se o que é produzido hoje é bom ou ruim, mas tentando perceber quais objetivos a crítica atual cumpre e se propõe.

No primeiro capítulo, fazemos um breve panorama da história da crítica, relacionando-a ao desenvolvimento do cinema e do jornalismo, e tentamos perceber algumas modalidades de críticas existentes e possíveis, identificadas e atribuídas por diferentes perspectivas teóricas. Essa reflexão é baseada, principalmente, na leitura de fontes secundárias, de depoimentos de estudiosos e profissionais da área, mais do que na observação da produção de críticos e intelectuais. A observação de tal percurso histórico foi um dos pontos de partida para o estabelecimento de categorias de análise de nosso objeto empírico.

No segundo capítulo, dedicamo-nos à relação da crítica com os dispositivos jornalístico e cinematográfico. Tentamos observar como a crítica de cinema se relaciona à

produção cinematográfica atual e às características jornalísticas das publicações nas quais se insere. Pensamos a crítica jornalística como um espaço que permite que as reflexões e conhecimentos circulem, ganhem visibilidade, atinjam um público amplo, que nem sempre se confunde com o de cinema. Podemos considerá-la, portanto, como um espaço de cruzamento, de interseção e também de divulgação, de distribuição. A crítica também se relaciona ao consumo de cinema, exibindo e chamando a atenção para filmes, induzindo ou não à sua fruição. E o consumo, aqui, pode ser pensado como espaço de diferenciação e reconhecimento entre seus consumidores, ou até mesmo espaço de reflexão para os analistas da cultura.

Ainda no segundo capítulo, passamos da crítica ao crítico, observando seu contato com os leitores, em uma relação marcada por diferentes propostas, contatos e hierarquias. Visamos considerar a recepção e a produção do crítico, como sujeito que atualiza, no seu trabalho, as possibilidades e os formatos já sedimentados da crítica. Destacamos, neste ponto, o papel de mediador do crítico, observando sua inserção no circuito de produção de discursos sobre cinema.

O último capítulo traz a análise do material empírico, apresentando, também, algumas conclusões a respeito da forma atual da crítica, a partir da observação de como ela se apresenta nas publicações escolhidas. A abrangência marca nossa escolha do objeto empírico, que procurou cobrir um espectro amplo de publicações e de tempo, mais do que focar em alguns textos profundamente. Foram analisadas 63 matérias, das quais 22 são críticas. As matérias tratam de quatro filmes (*Diários de motocicleta*, *Elefante*, *Prisioneiro da grade de ferro* e *Tróia*) e foram coletadas em um jornal diário (*Folha de S. Paulo*), uma revista semanal (*Veja*) e duas revistas mensais (*Set* e *Bravo!*).

É a partir dessa análise que nos surge o título dessa dissertação – crítica ordinária – que se apresenta quase como um resumo das nossas conclusões sobre o estado atual da crítica jornalística brasileira. Não pensamos no ordinário como representando a má qualidade, apontando para uma crítica inferior a certo parâmetro ou ideal de comparação, ainda que essa seja uma interpretação possível, de acordo com certas posições observadas.

Pensamos o ordinário, antes, como o habitual ou comum. A crítica não como um texto atípico, fora da ordem costumeira das coisas, mas como mais um dos textos produzidos cotidianamente pelo jornalismo, uma seção de jornal ou revista, conhecida por leitores e produtores. O ordinário traz, ainda, a idéia de periodicidade, regularidade e freqüência.

A crítica ordinária seria, portanto, uma crítica que, por vezes, abre mão, até mesmo, da complexidade, em nome de uma possibilidade maior de comunicação, de uma presença mais constante e usual nas páginas das publicações. Ao se firmar como texto cotidiano e acessível, muitas vezes se aproxima da simplificação, se afastando da possibilidade de permanência, que é substituída pela transitoriedade, ou seja, uma crítica perecível, passageira, ligeira.

Ainda que estejamos, aqui, usando o termo ordinário de forma cotidiana e ligeira, não podemos deixar de associá-lo à visão de Michel de Certeau (1998). Este vê a possibilidade de resistência do sujeito ordinário a partir de suas práticas, de seus usos: ao invés de um consumo passivo dos produtos oferecidos a ele, pensa numa apropriação ativa e criativa. A princípio, então, podemos pensar a crítica e a leitura dos críticos como uma dessas formas de apropriação, um espaço que se abre à criatividade dos sujeitos que o ocupam, apesar das influências ou das determinações impostas pelas instituições em que se insere.

Porém, ao vermos a forma atual da crítica cinematográfica jornalística, a criatividade e a singularidade nos parecem escassas. As possibilidades de criação dos críticos (suas táticas?) parecem obliteradas pela rotina e pelas formas já sedimentadas do jornalismo e da crítica cinematográfica. Ao invés de múltiplas visões e interpretações, vemos, na maioria das vezes, textos uniformes, homogêneos. O ordinário aparece para nós na crítica, então, não como espaço de criação e invenção, mas como, talvez, uma hegemonia do discurso e das regras institucionais. Mas podemos pensar, ainda com Certeau (1998), que essa determinação não é inescapável: persiste um espaço de manobra e criatividade para os sujeitos, mesmo dentro das estratégias de divulgação da indústria cinematográfica e das regras de produção da indústria jornalística.

Essa crítica ordinária nos aparece como a forma predominante, no atual momento, mas pode ser vista, também, como apenas uma das possíveis modalidades de crítica, que se transformam ao longo do tempo e que se desenvolvem, simultaneamente, em cada época.

Propomos, assim, começar a nossa análise da crítica atual a partir de um breve panorama histórico, que permitirá observar alguns pontos marcantes nesse processo contínuo de modificações da crítica cinematográfica.

1 – Panorama

Para pensar o lugar da crítica atual é necessário fazermos um breve panorama da sua evolução histórica, tentando perceber as características e funções que lhe foram atribuídas no passado. Pensamos evolução, aqui, não como progresso ou processo de aperfeiçoamento, mas como uma sucessão de mudanças e transformações acontecidas ao longo do tempo.

Durante as leituras, um ponto que nos chama a atenção é como diversos profissionais e pesquisadores da área apontam a crítica de hoje como sendo pior do que a que predominava em décadas anteriores. Ruy Castro (2004, p. 12), no prefácio à coletânea de críticas de Moniz Vianna, *Um filme por dia*, afirma que “é impossível a um cinéfilo brasileiro de última geração avaliar o peso da crítica de cinema nos anos 50 e 60. Era enorme, e não apenas no Brasil. O cinema se tornara o grande afrodisíaco intelectual de dois ou três continentes”.

Nesse período, havia a necessidade de acompanhar a evolução estética do cinema e suas novas possibilidades artísticas, relacionadas a novos processos mecânicos e subordinadas a questões filosóficas ou políticas (AUTRAN, 2003, p. 102). Arthur Autran (2003, p. 101), em artigo sobre a obra do crítico brasileiro Alex Viany, afirma que:

“A crítica cinematográfica brasileira foi particularmente rica na década de 50, como demonstra a militância de Alex Viany, Moniz Vianna, Paulo Emílio Salles Gomes, Almeida Salles, P. F. Gastal, Walter da Silveira e Cyro Siqueira, dentre outros nomes, uma questão serviu para unir este meio, extremamente díspare do ponto de vista político e também quanto às predileções estéticas, era a consciência da necessidade de modernização do pensamento sobre cinema entre nós, daí a leitura, discussão e divulgação de autores como Guido Aristarco, Umberto Barbaro, André Bazin, Georges Sadoul, Bela Balász, John Howard Lawson, Paul Rotha, etc.”.

Luciana Araújo (2003, p. 96), em sua análise do panorama da crítica cinematográfica em Recife na década de 50, adota posição semelhante, apontando a época como sendo marcada por um renascimento na crítica cinematográfica:

“Na década de 50 começa a se consolidar o jornalismo especializado, que coloca em xeque a tradicional figura do cronista de assuntos gerais, capaz de transitar com desenvoltura e com maior ou menor propriedade entre diversas

áreas. Por outro lado, o cinema deixa de ser mero passatempo e passa a ser encarado com 'seriedade', falando-se até em 'cultura cinematográfica'. Cria-se então um campo específico, com repertório e vocabulário próprios".

Esse saudosismo é percebido não só em referências à crítica de cinema, mas também com relação a outras modalidades de crítica e ao jornalismo cultural. Em prefácio ao livro *Minoridade crítica*, de Luis Antonio Giron, o músico e pesquisador José Eduardo Martins afirma que:

"o Brasil não saiu basicamente dessa minoridade crítica. Acomodação, diletantismo predominante, crônicas segundo o roteiro conivente com os interesses dos promotores, apontam o caminho preferencial, ainda sem pavimentação, dos pouquíssimos que mantêm colunas na grande imprensa de São Paulo e Rio de Janeiro. A exceção quanto à qualidade e à quantidade deu-se basicamente entre os anos 40 e 60 do século XX. [...] Após essa fase, que poderia ser considerada áurea da crítica musical brasileira, decaímos paulatinamente em direção à escuridão" (GIRON, 2004, p. 10).

No mesmo livro, Giron (2004, p. 18) afirma que:

"existe uma necessidade diária de definir o papel da crítica de jornal, sobretudo contemporaneamente, quando ela amarga uma grande depressão e se deixa engolfar pelo mercado, sem refletir sobre o fenômeno que ela própria aborda. Hoje e na época [século XIX], crítica é sinônimo de diletantismo. Por que é e por que foi, ainda são perguntas que soam enigmáticas".

O jornalista e crítico Daniel Piza (2003), em seu estudo introdutório *Jornalismo cultural*, compartilha da mesma opinião.

"Não há nada de nostalgia ou negativismo em observar que o jornalismo cultural brasileiro já não é como antes. Pequeno panorama histórico é suficiente para mostrar que grandes publicações e autores do passado têm hoje poucos equivalentes; mais que uma perda de espaço, trata-se de uma perda de consistência e ousadia e, como causa e efeito, uma perda de influência" (PIZA, 2003, p. 7).

Aponta ainda que "a grande época da crítica em jornal no Brasil começaria também nos anos 40 e se estenderia até o final dos anos 60" (PIZA, 2003, p. 34).

Como visto, a crítica atual é julgada e avaliada, em grande parte, com relação a parâmetros válidos entre as décadas de 40 e 60 do século XX, que surgem como períodos de maior produção e qualidade na crítica nacional, em especial a cinematográfica. Por esse motivo, daremos especial atenção a esse período em nosso apanhado histórico, principalmente às décadas de 50 e 60, para tentarmos compreender quais são esses parâmetros e como e porque se formam. Se há, como parecem apontar profissionais e estudiosos, uma mudança de conteúdo, forma, função, extensão e complexidade nas críticas, essa mudança não parte (pelo

menos não apenas) de decisões arbitrárias de críticos ou de dirigentes de publicações. É uma mudança lenta, enraizada nos processos sociais de consumo do cinema e do jornalismo. O desenvolvimento histórico da crítica está intimamente relacionado a mudanças do espaço onde ela se insere, o jornalismo. Como a crítica de cinema se integrou às diversas fases do jornalismo cultural? Como a crítica acompanhou suas transformações e se adaptou aos novos formatos e exigências do mercado? Para compreendermos a crítica jornalística de cinema, devemos considerar, portanto, a forma como as críticas se relacionam aos contextos e dinâmicas de produção das publicações nas quais estão (ou estiveram) inseridas.

Com relação ao cinema, parece-nos claro que a crítica se relaciona a suas transformações. Não propomos, aqui, a hipótese simplista de que crítica e cinema se condicionam mutuamente em relações de causa e efeito, mas propomos observar como ambos estão integrados em um mesmo movimento de transformações mais amplas no campo da cultura. Propomos, ainda, observar como a evolução histórica da forma, da linguagem e da estética cinematográficas se refletem ou não na crítica praticada neste ou naquele período.

Para pensar a trajetória da crítica, devemos relacioná-la, ainda, à evolução dos leitores e espectadores e de suas formas de relação e contato com o cinema e o jornalismo. A crítica é produzida para alguém e consumida por alguém. A sua história está relacionada, portanto, tanto a seus leitores concretos e históricos como à imagem deles que é produzida pelos críticos. A forma da crítica diz das diferentes relações que se quer estabelecer com estes leitores, das diferentes necessidades e desejos que eles podem querer suprir com o consumo da crítica, da sua relação com o cinema e da qualidade e quantidade de informações e reflexões sobre o cinema que possuem e que buscam. Diz também dos críticos e do que eles oferecem em seus textos, do público que ajudam a formar.

1.1 – Sinopse: trajetória histórica

Piza (2003) afirma que o jornalismo cultural, dedicado à avaliação de idéias, valores e artes, tem suas raízes no século XVIII, como uma extensão das discussões entre intelectuais e

artistas. Cita, como um dos marcos inaugurais da crítica, a criação da revista diária inglesa *The Spectator*, formada por ensaios cujo objetivo era levar a filosofia da academia para clubes, assembleias, cafés, para o cotidiano dos leitores, “num tom de conversação espirituosa, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível” (PIZA, 2003, p. 12).

O jornalismo cultural, em suas formas iniciais, se estabelece de forma mais definitiva no século XIX, com a presença de intelectuais como o francês Saint Beuve, quando ganha *status* e permite a especialização e o desenvolvimento de carreiras exclusivamente na área, sem a necessidade de um lastro em atividades acadêmicas ou artísticas. Na segunda metade do século XIX, o jornalismo cultural se torna influente nos países americanos, principalmente nos Estados Unidos, onde “revistas e jornais se multiplicavam com o desenvolvimento industrial acelerado do país” (PIZA, 2003, p. 16).

No Brasil, o crítico musical e pesquisador Luis Antônio Giron (2004, p. 16) aponta o Primeiro Império (1822) e o Governo de Dom Pedro II (1861) como os “momentos que testemunham a efetiva emergência da crítica e a necessidade do raciocínio estético no Brasil, com a emergência das publicações literárias e musicais”. A crítica começa a ser exercida após a independência (1922), com a liberação da imprensa.

“A crítica musical deve sua existência e progresso tanto ao acúmulo de saber teórico, científico e filosófico, quanto, sobretudo, à liberdade de expressão promovida pelos jornais a partir do início do século XVIII. Ela é gerada no nó perigoso que ata conhecimento e lazer, pedagogia e gênero. Desde o princípio, não se decide entre suas influências e é considerada uma atividade menor pelos intelectuais, que insistem em despreza-la, por fácil, por transmitir informações com banalidade e excitar os instintos destrutivos do público em relação a reputações artísticas” (GIRON, 2004, p. 44).

Giron (2004) aponta, porém, para uma tradição e características dessa crítica brasileira bem diferentes daquelas percebidas por Piza (2003) no contexto europeu. Na Europa, a tradição seguida é a dos *Ensaíos* de Montaigne, em textos de caráter mais aprofundado e teórico. No Brasil, a crítica surge como atividade amadorística e superficial nos folhetins da época, espaços no rodapé dos grandes jornais e revistas, ocupados por assuntos variados (piadas, receitas, novidades, críticas de peças e livros, textos literários), um esboço do que seriam hoje os segundos cadernos dos jornais diários (GIRON, 2004, p. 76). As críticas raramente eram assinadas e não havia ainda uma especialização profissional: os autores eram escritores,

jornalistas ou intelectuais, que tinham a função de “líderes de opinião e *entertainers*” (GIRON, 2004, p. 16). “Raramente comparece na imprensa da época a crítica pura, voltada para a especulação gnoseológica em torno da arte. O que aparece é uma impressionante série de anônimos, com opiniões as mais subjetivas e pessoais” (GIRON, 2004, p. 17).

A crítica brasileira desenvolve-se associada a uma função pedagógica, de definição e formação do gosto da sociedade, aliada a uma função recreativa, sendo a continuação do prazer dos espetáculos ou, para aqueles que não tinham acesso a eles, seu substituto. A partir do meio da década de 1840, crítica e análise se associam cada vez mais, na tentativa do desenvolvimento de um saber mais objetivo e acadêmico (GIRON, 2004, p. 145), com tentativas de racionalização e imparcialidade. Na década de 1870, começa a surgir “a imprensa especializada e os diletantes tendem a minguar, os folhetinistas retiram-se para dar lugar aos críticos musicais de profissão” (GIRON, 2004, p. 200).

É no começo do século XX, com o desenvolvimento industrial e a multiplicação das publicações impressas, que o jornalismo cultural começa a tomar a forma que conhecemos hoje.

“O crítico que surge na efervescência modernista dos inícios do século XX, na profusão de revistas e de jornais, é mais incisivo e informativo, menos moralista e meditativo [que os críticos europeus do século XIX]. No entanto, continua a exercer uma influência determinante, a servir de referência não apenas para leitores, mas também para artistas e intelectuais de outras áreas” (PIZA, 2003, p. 20).

No começo do século XX, “os jornais e revistas vão dar mais espaço ao crítico profissional e informativo, que não só analisa as obras mais importantes a cada lançamento, mas também reflete sobre a cena literária e cultural” (PIZA, 2003, p. 32). Piza (2003) destaca a influência da arte moderna e da modernização da sociedade sobre a forma da imprensa, criando um quadro propício para o desenvolvimento de um jornalismo mais especializado e baseado em reportagens e no relato dos fatos, que substituem o articulismo político e os debates sobre artes. “O jornalismo cultural também esquentou: descobriu a reportagem e a entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante” (PIZA, 2003, p. 18 e 19).

1.1.1 – Crítica cinematográfica: os “primórdios”

Sujeitos prudentes ou econômicos costumam esperar os amigos à saída dos cinemas.

– A fita presta? Convém entrar?

O espectador da primeira sessão depõe ligeiramente. É o crítico. O destino da importância de 3\$400 depende dele.

A imprensa de hoje não tem grande utilidade. Por isto mesmo, quero prestar um serviço ao público. Ponho o meu pensamento nos homens indecisos, que meditam nas proximidades da bilheteria, e no pessoal dos bairros. As senhoras que freqüentam o ‘Democrata’, correndo para ele, às seis horas da tarde, com suas cestas de ‘tricot’, podem preparar-se. Há duas fitas que merecem o sacrifício do jantar mais cedo e da longa hora de espera. (ZUBA JR., 1995, p. 31).

Crítica dos filmes *Juventude valente* e *O prazer de viver*, publicada na *Folha de Minas*, em 2 de agosto de 1938, escrita por Jair Silva.

Aconteceu que anteontem, seguindo um velho costume, fui ao cinema, e, ao chegar lá, tive conhecimento que iam exhibir uma fita chamada ‘A carne e o diabo’, com os atores John Gilbert e Greta Garbo. A minha ignorância não era tanta que chegasse a ignorar o que era a fama dessa super fita da Metro Goldwyn Mayer. Entrei e, naturalmente, assisti à fita, com gosto. O elemento feminino, que só me interessa por antigos e arraigados hábitos estéticos, era pouco, o que aliás, se explica, não pela fama da fita, por ser vedada a entrada de menores de 21 anos de idade.

A fita é boa, mas apesar disso, tem defeitos, e graves. Depois, engendrar um enredo daqueles, só para fazer a Greta Garbo, a garbosa, como dizem, afogar-se no rio gelado, com aquela beleza toda... (ZUBA JR., 1995, p. 25).

Crítica do filme *A carne e o diabo*, publicada no *Diário de Minas* em 31 de outubro de 1928, escrita por i, pseudônimo usado por Carlos Drummond de Andrade e João Alphonsus.

A fase de profissionalização e modernização do jornalismo coincide com os primeiros desenvolvimentos do cinema e, conseqüentemente, com o surgimento da crítica cinematográfica na imprensa. O cinema surge, no final do século XIX, como “curiosidade científico-tecnológica, para uso dos ingênuos espectadores das feiras” (COSTA, 1987, p. 60), exposto no espaço indiferenciado da atração espetacular. Entre 1895 e 1910, passa por uma “fase de descoberta e definição de uma técnica produtiva utilizada para fins específicos e não como o início de uma nova forma de arte e de uma nova linguagem” (COSTA, 1987, p. 58), sem um verdadeiro desenvolvimento narrativo.

A partir da contribuição de diversos pioneiros, como D. W. Griffith, os procedimentos técnicos e a organização lógico-narrativa dos planos começam a ser articulados, dando origem à linguagem cinematográfica como a conhecemos hoje e que tem na montagem um sentido técnico-discursivo, de seleção e combinação de planos (COSTA, 1987, p. 60).

O pesquisador português Eduardo Geadá (1987) aponta, no final da década de dez do século passado, as primeiras tentativas isoladas de consolidar o cinema como arte, seguidas, nos anos vinte, pela criação de revistas especializadas (como a francesa *Ciné-Club*), associações (Clube Francês de Cinema e *Film Society*, em Londres), cineclubes e cinematecas. Essa época coincide com o apogeu do cinema mudo (1918 até 1929), com o seu desenvolvimento técnico, industrial, lingüístico (COSTA, 1987, p. 65).

Já nessa época, se afirma o primado artístico da Europa como local de pesquisas e experiências e a supremacia econômica e quantitativa de Hollywood, baseada em enormes investimentos de capital e no desenvolvimento de formas de integração vertical, unindo produção, distribuição e exibição (COSTA, 1987, p. 65). Estabelece-se no contexto hollywoodiano o sistema de grandes estúdios, baseado no carisma de estrelas, na sedimentação de gêneros narrativos e em um “método preciso de organização do trabalho, destinado à maximização dos lucros, através de uma exploração optimal dos recursos” (COSTA, 1987, p. 66).

No início do século XX, o jornalismo cultural e o cinema sofrem, ainda, a influência das vanguardas, “diretamente ligada à expansão da imprensa, dos recursos gráficos, do público urbano ávido por novidades” (PIZA, 2003, p. 19). A interação do cinema com as vanguardas históricas, nos anos 10 e 20, levam a uma visão do cinema como um instrumento de comunicação profundamente inovador e revolucionário, capaz de negar ou ironizar com os valores estéticos tradicionais. Futurismo, dadaísmo, surrealismo e, principalmente, o expressionismo (com nomes como Murnau e Fritz Lang) e as vanguardas russas (com nomes como Vertov e Eisentein) vêem o cinema como um novo e fundamental meio de expressar suas visões da arte e do mundo.

Segundo Ismail Xavier (1978), na década de 20 “o cinema percorre um trajeto de legitimação, passando a ser objeto da atenção do erudito e parte do *corpus* sacramentado da cultura dominante. É o instante em que deixa de ser simplesmente cinema, diversão popular, e passa a ser a sétima arte, pintura da luz, sinfonia visual” (XAVIER, 1978, p. 14). Já vemos, aqui, o desenvolvimento de propostas teóricas e estéticas avançadas, como as de Germaine Dulac, Jean Epstein e Abel Gance, na França, e de Lev Kuleshov, Dziga Vertov, V. I. Pudovkin e Sergei

Eisenstein, na União Soviética. Ainda durante o período do cinema mudo, uma “significativa comunidade internacional considerava o cinema poderosa forma de arte” (ANDREW, 2002, p. 22).

É neste contexto que a crítica de cinema começa a participar das seções culturais de jornais e revistas, ainda que de forma incipiente. Segundo Xavier (1978, p. 124),

“de início [a literatura sobre cinema nos jornais brasileiros] prende-se basicamente ao noticiário e à publicidade, evoluindo para a publicação de comentários e para a crítica aproximadamente em torno de 1917. Mesmo a criação de revistas especializadas não significa, automaticamente, o desenvolvimento da crítica cinematográfica” (XAVIER, 1978, p. 126). “No período 1918/20, a existência de uma crítica cinematográfica e a publicação de revistas dedicadas ao cinema (às vezes juntamente com teatro) nos dão a indicação de uma visão já mais consolidada do espetáculo cinematográfico como forma artística”.

Durante a década de 20, existem algumas revistas especializadas no Brasil (como *Tela e Palcos e Telas*) e se desenvolve, também, a crítica em publicações não especializadas (XAVIER, 1978, p. 135). Os textos gradualmente evoluem de notas informativas, resumos de enredos e chamadas, para um formato que se aproxima um pouco mais das críticas e resenhas que conhecemos hoje, com avaliações e breves análises dos filmes tratados. A crítica assume uma feição mais aprofundada e intelectualizada em duas publicações do final da década, *Cinearte* e especialmente *Fan*, que, segundo Xavier, introduzem discussões de ordem estética (XAVIER, 1978, p. 136).

A primeira metade do século XX parece ser marcada por expectativas quanto à evolução do cinema e da própria crítica, que estão em processo de legitimação concomitante à formação da base conceitual e metodológica para tratar dos filmes, o que se reflete em críticas impressionistas ou em esforços pioneiros de teorização.

Ao longo da década de 30, consolida-se a tendência formativa da teoria cinematográfica, com os textos de Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim e Bela Balázs. É, ao mesmo tempo, o momento da introdução do som e da chamada idade de ouro do cinema hollywoodiano, que se estende até os anos 50, quando se afirma a sua primazia econômica e se estabelece o trabalho de alguns diretores com estilo reconhecível e notável, como Hitchcock,

Von Sternberg, Hawk e Welles. A época é marcada, ainda, pelo realismo poético no cinema francês e pelo destaque de documentaristas ingleses, como John Grierson.

“Paradoxalmente, a chegada do som parece marcar o declínio da grande era da teoria formativa do cinema. No entanto, por volta de 1935 já era considerado certo em quase todos os círculos cultos que o cinema era uma arte, independente de todas as outras artes, mas tendo em comum com elas o processo de transformação através do qual um assunto banal torna-se uma declaração eloqüente e brilhante. Se muitos de nós ainda vêem o cinema desse modo, se a maioria dos artigos sobre cinema ainda se apegam a essa perspectiva geral, isso ocorre em grande parte por causa da poderosa concepção defendida entre 1915 e 1935” (ANDREW, 2002, p. 23).

Em *Cinema em Palavras*, uma antologia de matérias sobre cinema publicadas na imprensa mineira, José Zuba Jr. (1995) afirma que, em uma primeira fase, do início do século até os anos quarenta, a crítica de cinema apresenta características e formatos bem distintos do que estamos acostumados a ver.

“Eram escritas como crônicas, pequenos ensaios poéticos, geralmente escritas, com pseudônimos, por escritores, poetas e jornalistas [...] Não havia, portanto, uma visão ‘crítica’ do cinema enquanto linguagem, transformação estética de uma arte tão poderosa quanto sedutora” (ZUBA JR., 1995, p. 11).

É no final da década de quarenta que começa a se formar o cenário que dará origem ao momento de maior riqueza e produção da crítica de cinema. O neo-realismo italiano surge como uma verdadeira revolução estética, com sua proposta de um cinema rodado na rua, com atores não profissionais, realidade fixada sem manipulações e sem preconceitos (COSTA, 1987, p. 104), destacando o trabalho de diretores como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Torna-se um “ponto de referência obrigatório para definir os novos rumos da estética do filme” (COSTA, 1987, p. 105), como já tinham sido a escola soviética, o expressionismo alemão e o realismo poético francês.

Paralelamente, também na Itália, críticos como Barbaro, Chiarini e Pasinetti “tinham promovido um grande trabalho de atualização, dando a conhecer os aspectos mais avançados das cinematografias de todo o mundo e promovendo o estudo e aprofundamento dos aspectos teóricos do cinema”, inclusive com a tradução de textos importantes da teoria de cinema (COSTA, 1987, p. 108). Junto com as reflexões de Guido Aristarco e Cesare Zavattini, iniciam um debate sobre a revisão do método crítico, que desencadeia uma onda revisionista na crítica de cinema, que se reflete, inclusive, no Brasil, e que tem como questão de fundo a oposição entre o

neo-realismo e o cinema americano (ABREU, 2003, p. 77), incentivada pelo contato com filmes americanos que haviam sido banidos de alguns países europeus durante a Segunda Guerra Mundial e que agora invadiam, novamente, as salas de projeção.

Na França, a década de 40 vê surgir a teoria realista de André Bazin, que, junto com Jacques Doniol-Valcroze, lança, em 1951, a revista *Cahiers du cinéma*, criando as bases para uma corrente crítica do cinema, a política dos autores. Essa nova mentalidade foi adotada por grande parte da crítica jornalística e teve influência em diversos países, inclusive no Brasil (ver BERNADET, 1994). Segundo Geada (1987, p. 144), o maior mérito da política dos autores foi superar o impressionismo que dominava a crítica e analisar o caráter específico da composição visual e plástica do cinema. É a partir principalmente dessas influências – idade de ouro hollywoodiana, política de autores e neo-realismo italiano – que a crítica de cinema entra na década de 50.

1.1.2 – O “auge”

A linguagem de Godard, a técnica que impõe à narrativa – tornando-a nervosa, frenética, à custa de recurso tão simples como a combinação do *montage* curto com movimentação semicircular da câmera – diferencia-o em maior amplitude dentro da “nouvelle vague”. Não precisa desmontar a cronologia (através de complicados flashbacks) para obter uma narrativa irregular e sincopada. A história é tão sumária que será possível considerá-la inexistente. Os travellings não são exercícios geométricos, nem se inflam os diálogos de (duvidosa) literatura – nem nos parece acertado ver em Godard as intenções “metafísicas” (imprescindíveis as aspas) de tantos outros franceses. (VIANNA, p. 256)

Crítica do filme *Acossado*, publicada no *Correio da manhã*, em 1960, escrita por Moniz Vianna

Para cuidar adequadamente de cinema brasileiro, é necessária imaginação, isto é, capacidade de condicionar os estudos teóricos e as providências práticas a uma situação ainda inexistente, pelo menos na aparência. Trabalhar tendo como objetivo apenas a melhoria ou o aperfeiçoamento do estado cinematográfico em que nos encontramos é um gasto ilusório e irrisório de energias. A modalidade e o grau de estratificação que a conjuntura cinematográfica brasileira atingiu tornam ineficazes os ensaios tímidos de reformismo. O que a situação presente sugere e comporta é uma revolução. (GOMES, p. 324)

Uma revolução inocente, ensaio publicado no *Suplemento literário* de *O Estado de São Paulo*, em 18 de março de 1960, escrito por Paulo Emílio Salles Gomes

No Brasil, a década de 50 foi um momento propício para o desenvolvimento da crítica cinematográfica, não só pelas influências externas, mas também graças ao contexto

político, econômico e social da época. Como observa Alzira Alves de Abreu (1996, p. 17) em *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro na década de 50*, havia um contexto de modernização da sociedade brasileira marcado por intensa atividade e criatividade no campo cultural. Foi um “período de funcionamento do regime democrático, o que evidentemente permitiu a livre expressão de idéias e o desabrochar da criatividade em todas as áreas do conhecimento” (ABREU, 1996, p. 14). A eleição de Juscelino Kubitschek, em 1955, traz a afirmação de uma ideologia desenvolvimentista e de sentimentos nacionalistas, acompanhada por euforia e grande produção nos meios intelectuais.

No campo jornalístico, na década de 50 os cadernos de cultura se firmam como lugar de experimentação e renovação do texto e da apresentação gráfica, em grande parte graças ao exemplo do *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, que surgiu com o objetivo de ser, em si mesmo, um produto cultural (DAPIEVE, 2002, p. 95). A criação de jornais, como o *Última Hora*, também influencia o panorama da época, trazendo novas técnicas de apresentação gráfica, inovações na cobertura jornalística e nas técnicas de confecção do jornal, com a modernização da empresa jornalística (ABREU, 1996, p. 15).

O jornalismo opinativo, de influência francesa, que dominou a primeira metade do século, “foi gradualmente substituído pelo modelo norte-americano: um jornalismo que privilegia a informação e a notícia e que separa o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal da informação” (ABREU, 1996, p. 15), com linguagem mais objetiva e a notícia ocupando mais espaço que a opinião.

Apesar do predomínio do jornalismo de tendência informativa, nos anos 50 surgem novos suplementos literários nos grandes jornais diários e temas ligados à cultura ganham mais espaço na cobertura, graças à efervescência cultural do período (ABREU, 1996, p. 18 e 19).

“A crítica começou a ocupar mais e mais espaço nos grandes jornais diários e revistas de notícia semanais, na chamada ‘grande imprensa’. Embora não pudesse ter a extensão dos textos de uma revista segmentada e fosse obrigada a evitar excesso de jargões e citações, essa crítica logo ganhou poder, justamente por ser rápida e provocativa” (PIZA, 2003, p. 28).

Além disso, nesse novo estágio da imprensa “as redações dos jornais foram sendo ocupadas por um outro tipo de jornalista – os que tinham uma formação especializada, que

acabavam de concluir os recém criados cursos de jornalismo” (ABREU, 1996, p. 58). É o chamado “profissional da imprensa”, com “dedicação integral, boa remuneração e com um reconhecimento social da profissão” (ABREU, 1996, p. 27). Por outro lado, os intelectuais de formações diversas também têm lugar de destaque na imprensa brasileira da década de 50. Para Abreu (1996, p. 18), os “intelectuais teriam certa exposição pública através da imprensa [...] escrever em jornais seria não só uma oportunidade de manifestação e divulgação de idéias, como também uma forma de legitimação intelectual”. Os intelectuais seriam responsáveis não só por criar, mas distribuir cultura, encontrando na imprensa, especializada ou não, veículo para a divulgação de suas idéias.

Elysabeth Senra de Oliveira (2003) chama a atenção para o fato de os intelectuais do período estarem preocupados e engajados nos projetos de mudança social. “No Brasil, os intelectuais dedicados à criação artística, seja a literatura, o cinema ou a pintura, associam intimamente sua obra à preocupação de se colocar a serviço da construção política do país” (OLIVEIRA, 2003, p. 57). Essa visão é compartilhada por Abreu (1996, p. 28), que afirma que “a *intelligentsia*, enquanto grupo, é caracterizada por suas atitudes mentais específicas, por sua vontade de engajamento; ela se considera investida de uma missão histórica, de funções emancipadoras”. As diversas formas de expressão artística ganham, então, para os intelectuais, o papel de ajudar a politizar o povo e criar nele maior consciência social.

Os intelectuais encontraram, nos suplementos literários dos jornais e em revistas especializadas, locais para formar “redes de sociabilidade”, nas quais “se exerciam influências, se manifestavam antagonismo, rivalidade e ocorriam cisões” (ABREU, 1996, p. 23). É importante percebermos, aqui, como os suplementos e publicações especializadas tinham, muitas vezes, a característica de serem dirigidos aos pares, aos que pertenciam ao grupo, e não ao grande público: eram espaços especializados, no quais muitas vezes os temas abordados não eram abrangentes e a forma de tratá-los não era acessível ao leitor médio. Já os outros cadernos e publicações, voltados para um público mais extenso, serviam como local de divulgação do conhecimento e das reflexões desses intelectuais para o público “leigo” ou não iniciado nas discussões.

Os cineclubes eram, também, pontos de aglutinação dos intelectuais e centros de debates políticos e discussões estéticas, durante a década de 50. Eram espaços onde se exibiam não só os filmes que estavam em cartaz nos cinemas da cidade, mas que realizavam mostras, retrospectivas, debates e cursos, propiciando um contato mais próximo e profundo com o cinema.

“A cinemateca, como o cine-clube, tinha a função de distinguir (e não de excluir) o cinema de arte do cinema comercial. A geração cinematográfica [da década de 50] vê, estuda e debate no CEC [Centro de Estudos Cinematográficos] e divulga as idéias arrojadas nos jornais de circulação diária. Faz o apostolado do cinema como cultura. Não se trata de aprimorar apenas o gosto dos *happy few* no cine-clube, é preciso tomar (sic) mais sofisticado o gosto do espectador comum. Os principais cine-clubistas têm coluna crítica cinematográfica nos jornais mineiros” (OLIVEIRA, 2003, p. 16).

O cineclubismo influenciava, inclusive, a formação dos quadros de críticos das publicações, como observa o crítico Paulo Emílio Salles Gomes (1981, p. 283):

“a florescência do cineclubismo introduziu algumas alterações nesse panorama tristonho [da crítica de cinema brasileira]. O recrutamento tornou-se menos arbitrário. Cada vez mais, em todo o Brasil, as pessoas chamadas a exercer a crítica cinematográfica são jovens possuídos pela paixão do cinema e formados na militância dos clubes”.

E aqui é importante lembrar que o cinema sofre modificações significativas ao longo da década de 50, com o surgimento do chamado “cinema moderno” (COSTA, 1987, p. 114). Também a crítica passa por um processo revisionista, que, para o crítico mineiro Cyro Siqueira, partia da percepção “de que o cinema, ao lado de diversão pública, é também uma forma de expressão artística” (COUTINHO, 2001, p. 34). Ou, como coloca Gomes (1981, p. 434),

“de alguns anos a esta parte – sendo possível situar o nascimento do processo em algum momento depois do fim da Segunda Grande Guerra – alterou-se profundamente o panorama, tão melancólico, até então, da crítica cinematográfica. O fenômeno não se manifestou especialmente no terreno crítico. O que ocorreu aí foi parte de um acontecimento muito mais geral, a inelutável irrupção da inteligência na criação cinematográfica” [...] “O fato singular de o cinema tornar-se inteligente espalhou-se também pela crítica” (GOMES, 1981, p. 438).

O cinema moderno seria marcado por inovações tecnológicas, ruptura dos esquemas tradicionais e difusão de diferentes usos do cinema, nos quais surge uma consciência das potencialidades e dos mecanismos de comunicação do meio. Há uma definição de modelos de representação de ideologia progressista, marcados por nova subjetividade, linguagem e tipologias expressivas, com uma recusa da tradição do cinema clássico, em especial do

hollywoodiano (COSTA, 1987, p. 115). Suas principais características são as mudanças da estrutura narrativa romanesca tradicional; o “abandono das formas sintáticas e expressivas tendentes a ocultar o procedimento de encenação e adoção de técnicas [...] do ‘tipo antinaturalista’”; mensagens ideológicas fluidas e indiretas; novas estruturas de produção (COSTA, 1987, p. 120). O cinema moderno tem suas raízes nas experiências de vanguarda anteriores e prolongamento em experiências posteriores, mas marca de forma expressiva o panorama da produção entre as décadas de 50 e 70.

A *Nouvelle Vague* foi uma das principais expressões do cinema moderno, tanto por seu modo de fazer filmes como por sua atitude frente ao cinema. Cineastas como François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette, que começaram escrevendo artigos e ensaios na *Cahiers du cinéma*, propunham um cinema pessoal, “espontâneo, imediato e com custos baixos, que pudesse evitar os complicados procedimentos dos estúdios e o artificial cuidado formal da produção francesa ‘de qualidade’ [que não tinha conseguido se renovar no pós-guerra]” (COSTA, 1987, p. 116). Eram marcados por uma tomada de consciência do meio expressivo e da linguagem cinematográfica e reflexão sobre sua natureza, embasados pelo conhecimento de história e teoria de cinema. A *Cahiers* é o espaço onde escrevem muitos dos cineastas da *Nouvelle Vague* e se torna, nos anos 60, uma das principais defensoras dos “cinemas novos” que se desenvolviam em diferentes países (HILLIER, 1986, p. 14).

O cinema moderno, que se contrapunha ao cinema de entretenimento, foi considerado por muitos dos críticos brasileiros como parâmetro tanto para as produções estrangeiras como nacionais, que deveriam ter um caráter mais artístico. Muitos críticos brasileiros não reconheciam a produção nacional da época como válida e legítima. “Estamos aflitos porque nosso cinema nos humilha. Sua mediocridade torna-se cada dia mais insuportável”, afirma Gomes (1981, p. 316).

Para Gomes (1981, p. 301), “a ação dos cronistas tinha uma natureza militante, eles procuravam inculcar nos espectadores uma consciência cinematográfica nacional”. Propõem, então, dois caminhos: a mudança no cinema nacional e a educação do público. “Alcançar uma

mentalidade esclarecida, para compreender o bom cinema e superar a chanchada, era, em última instância, a superação do atraso e da alienação que se refletia na cultura” (OLIVEIRA, 2003, p. 138).

Mas e o público? O que queria ver no cinema, como se relacionava com o cinema e, conseqüentemente, com a crítica? Segundo Oliveira (2003, p. 137), “nos anos 50, a preferência do público em geral recaía sobre o cinema industrial americano e, no âmbito nacional, sobre a chanchada”. Para Castro (2004, p. 16), “o espectador brasileiro médio de fins dos anos 40 não era pior do que o europeu médio – e era certamente melhor do que o americano médio [...] Mesmo assim, o grosso da platéia ia ao cinema para namorar ou passar o tempo”.

Vemos, portanto, um descompasso entre crítica e público. “O grande público afirma que os críticos detestam os filmes populares. Os críticos escrevem que o público precisa habilitar-se ao amor das obras de arte”, escreve o crítico Walter Silveira (1966, p. 21) no ensaio *Crítica e Contracrítica*, do começo da década de 60. “Se deve educar o público e não obedecer a ele. Mas educar o público não significa forçá-lo à posição crítica dos estetas. O público não quer ser educado, quer ser divertido” (SILVEIRA, 1966, p. 21), conclui, afirmando que o crítico não deveria então negar o entretenimento, mas mostrar ao público uma outra face do cinema.

Por outro lado, “é preciso recordar a formação e a rápida maturação de um novo tipo de público, que atribui ao cinema um papel diferente daquele por ele tradicionalmente desempenhado, um público mais maduro e preparado no aspecto político-cultural e no do conhecimento do cinema e da sua linguagem” (COSTA, 1987, p. 120). Podemos perceber, portanto, duas direções: o cinéfilo exigente, interlocutor ideal das críticas profundas; o espectador “leigo”, que busca no cinema apenas o divertimento e deve ser “educado”. Obviamente essa distinção não é rígida, há diversos níveis de conhecimento e especialização e diferentes contatos com o cinema, que não podem ser sintetizados em apenas dois pólos, mas que têm neles seus extremos.

É, então, nos anos cinqüenta, que a crítica se transforma, através de autores que “tentavam refletir o papel da crítica de cinema e estabeleciam novos conceitos, sempre pensando a relação espectador/cinema” (ZUBA JR., 1995, p. 11). Desenvolve-se um vocabulário

mais especializado para tratar dos filmes, o escopo das análises se amplia, abrangendo a técnica e a estética cinematográficas, e os críticos passam a especializar-se na função.

Podemos encontrar ecos do mesmo raciocínio em Edward Murray (1975), que afirma que, antes do final da década de 50, o cinema não era respeitado como arte nos Estados Unidos e, portanto, os autores não eram respeitados como críticos de cinema, exercendo essa atividade paralelamente a alguma outra. É no pós-guerra, nas décadas de 50 e 60, no período que chama de “renascença cinematográfica”, que acontece uma sofisticação do cinema, seguida por uma legitimação da crítica cinematográfica, acompanhada por um avanço teórico, técnico e conceitual nos textos.

“Para acompanhar os desafios dos filmes contemporâneos, os críticos desenvolveram uma abordagem mais complexa e sofisticada dos seus objetos. O resenhista médio do passado conseguia satisfazer seus leitores com um relato do enredo do filme e um ‘gostei’ ou ‘não gostei’ sem embasamento. Essa abordagem continua em uso [...], mas a prática se tornou cada vez mais indefensável. A audiência do cinema é mais educada hoje [1975] que no passado. [...] Conseqüentemente, mais e mais é esperado do crítico” (MURRAY, 1975, p. 2, tradução nossa).

Durante as décadas de 50, 60 e princípio de 70, novas técnicas e formas de se contar as histórias surgem e os avanços tecnológicos são combinados com experimentação na linguagem, levando a um dos períodos mais ricos na história do cinema. Ao mesmo tempo, vemos uma explosão da crítica, tanto em número de publicações especializadas quanto em espaço nas publicações não especializadas. É o período referido por quase todos os jornalistas e analistas com saudosismo: um período em que havia espaço para críticas e análises aprofundadas, escritas, geralmente, por intelectuais com algum conhecimento sobre a linguagem do cinema. O contato com o público leigo, nas publicações não especializadas, era marcado por um tom didático, que visava iniciar os espectadores nos segredos da sétima arte, inclusive apontando quais filmes deveriam ver e como deveriam interpretá-los.

A imprensa era o meio de tornar as discussões sobre cinema dos intelectuais mais amplas e populares, fazendo-as atingir uma parcela maior da população, dando visibilidade não só ao cinema, mas a uma forma de se pensar o cinema. “No Brasil, dirigindo-se exclusivamente a um público inerte de consumidores de produtos importados, a crítica cinematográfica revelava-se jogo com número irrisório de participantes, autores e leitores, isto é, inútil”, afirma Gomes (1981,

p. 434). A imprensa era uma forma de difundir a formação cultural a que uma minoria tinha acesso, pois “a verdadeira tarefa educativa impõe a sua extensão, horizontal e vertical, a toda comunidade brasileira” (GOMES, 1981, p. 289). A crítica tinha, portanto, a função social “de formar e de incorporar o público. A crítica não deveria falar para si mesma, de modo a correr o risco de não encontrar eco. O público tornava-se, assim, um desafio para a crítica” (OLIVEIRA, 2003, p. 137).

A crítica se firmava como local de debate (entre os intelectuais e críticos), de instrução (de um público “em formação”), de geração de um pensamento teórico sobre o cinema e de construção de critérios para a produção cinematográfica nacional. Castro (2004) aponta ainda que o direcionamento da crítica a um público amplo, e sua inserção em publicações não especializadas, marca uma importante diferença da crítica brasileira com relação à européia.

“Os críticos brasileiros não dispunham de revistas para cinéfilos [como as européias] [...]. Se quisessem escrever, tinham de conquistar seu espaço nos jornais de grande circulação e disputar leitores com as palavras cruzadas ou com a página de turfe.

Isso fazia com que ficassem expostos a um tipo de público diferente daquele que só se interessava por *travellings* e *contreplongées*” (CASTRO, 2004, p. 17)

Podemos destacar, portanto, ao longo dos anos 50, algumas direções básicas que marcam a crítica: com relação ao público, uma função didática; com relação à própria crítica, uma preocupação de organização, de formação de critérios e métodos de análise, bem como uma reflexão sobre sua função social; com relação ao cinema, uma função analítica, para interpretar e entender as novas formas cinematográficas, ou então normativa, estabelecendo critérios e parâmetros para a transformação (criação) do “verdadeiro” cinema brasileiro. Vemos embutida em todas elas a idéia de ação e não apenas de reflexão, dando à crítica, e a seus produtores, um papel ativo nas modificações do cinema nacional e da consciência do público.

Com relação à forma dos textos, destaca-se, principalmente nas publicações especializadas, mas, também, em seções dos jornais e revistas não especializados, “a idéia da crítica cinematográfica como ensaio literário, político e cultural” (OLIVEIRA, 2003, p. 28). Esses ensaios aprofundados dividiam o espaço reservado ao cinema com críticas mais superficiais. Como afirma Guy de Almeida, “as colunas de crônica ou crítica de cinema oscilavam entre a

informação geral com indicação de qualidade, algum bonequinho aplaudindo ou rejeitando, e uma crescente sofisticação crítica” (COUTINHO, 2001, p. 139). A preocupação com a discussão mais profunda e reflexiva marca, por exemplo, o lançamento da mineira *Revista de Cinema*, em 1954, na qual Cyro Siqueira afirma que “a carência de revistas sérias e verticalmente dirigidas reduz o trabalho da crítica cinematográfica à ligeireza do jornalismo diário, ou a alguns ensaios mais demorados, mas ainda esporádicos. E desse vácuo se ressentiu, fortemente, o movimento crítico no Brasil” (COUTINHO, 2001, p. 174).

Os artigos que se aproximavam da forma literária ensaística traziam, muitas vezes, citação de referências bibliográficas e uma preocupação com o rigor e a consistência acadêmicos. Abordavam desde as inovações técnicas até a inserção do cinema como instituição sociopolítica, mostrando, também, uma preocupação em pensar a especificidade do cinema enquanto arte (OLIVEIRA, 2003, p. 62). Podemos citar alguns dos críticos mais influentes e ativos da época, como Moniz Vianna, Alex Viany, Rubem Biáfara, Francisco Luis de Almeida Salles, Paulo Emílio Salles Gomes, José Lino Grunewald, Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, entre outros, que se dividiam entre as publicações especializadas e a crítica, por vezes diária, na grande imprensa.

Assim, podemos resumir da seguinte forma as quatro mudanças fundamentais que marcam esse momento da trajetória da crítica de cinema: a primeira, seria a aceitação do cinema como uma forma de arte, a sétima arte, e não como um mero divertimento popular, o que justificaria que críticos se ocupassem de analisá-la; a segunda, seria o desenvolvimento do próprio cinema, sua consolidação e a percepção de sua transformação histórica e dos diversos gêneros e formas de fazer filmes; em terceiro lugar, percebemos, também, um progresso do pensamento analítico, teórico e crítico sobre cinema, trazendo termos mais especializados e preocupações com a técnica e a linguagem cinematográfica; por último, relacionada a transformações mais amplas no jornalismo, há a especialização dos críticos, sendo que alguns deles passam a se dedicar exclusivamente ao cinema.

1.1.3 – A “politização”

A modernidade de Arraial do Cabo está na inventiva em progresso, na autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres, apesar de Paulo e Mário Carneiro, como cada um de seus colegas, terem seus ídolos de cinemateca; estes não interessam, foram engavetados. É desta independência cultural que nasce o filme brasileiro. Não porque tem temas nacionais, como diriam teóricos do nacionalismo, repetindo fórmulas desde o passado indianista de Golçalves Dias... A arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua expressão... (ROCHA, 2003, p. 125)

Crítica do documentário *Arraial do Cabo*, publicada no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 6 de agosto de 1960, escrita por Glauber Rocha.

Quatro filmes, duas vitórias: na carreira de Glauber Rocha, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é um retorno às origens e a confirmação de uma descoberta – é de novo o nordeste mítico-violento, a continuação de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Nos seis anos que separam as duas obras, o diretor tentou a invasão de uma outra paisagem, promovendo com *Terra em transe* a polêmica inútil, pois o melodrama político, além de normalmente limitar o raio de ação do cineasta, precisa ser criticamente claro – e a prudência, escondida no abuso da metáfora, ou então a falta de convicção, ou ambas, tornavam o filme obscuro, indecifrável. Aquela posição não era verdadeira, a provocação era falsa. O Eldorado que Glauber Rocha andou escavando nos subterrâneos da política não estava lá; ou continuava, para ele, no mesmo lugar – no sertão baiano, à luz do sol. (VIANNA, p. 391)

Crítica do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, publicada no *Correio da manhã*, em 1969, escrita por Moniz Vianna.

As décadas de 50 e 60, que apontamos como certo auge da crítica de cinema, seriam, então, um ponto de inflexão: a partir dali, a crítica poderia continuar se sofisticando ou poderia perder sua complexidade, assumindo formas mais simples e superficiais. Consideramos que essas possibilidades não são excludentes e que ambas ocorrem, marcando uma distinção entre modalidades de crítica que subsistem em diferentes publicações, apontando para uma fragmentação do cenário crítico.

Essa fragmentação das formas destacaria duas modalidades principais de crítica: uma crítica elevada e uma crítica ligeira, cada uma com seu público e publicações definidos, seguindo a direção da especialização do mercado que acompanha a profissionalização e a industrialização do jornalismo. O raciocínio conceitual e a teorização, por sua vez, abandonariam então, progressivamente, a grande imprensa, encontrando seu espaço em publicações especializadas e em reflexões acadêmicas, processo iniciado no final dos anos 60 e que continua até hoje.

O momento de mudança, iniciado na década de 60, é marcado por uma virada da crítica em direção ao engajamento político (HILLIER, 1986, p. 9). No Brasil, a exacerbação das

paixões políticas está relacionada, principalmente, ao contexto que antecede e sucede o golpe militar de 64. A crítica se torna engajada, assumindo uma posição a serviço da realidade. “A partir de agora, cinema, crítica e cineclube caminharão explicitamente de braços dados com a política. O ‘fazer cinema’ e o ‘escrever crítica’ têm uma função de interferir e de modificar a realidade e mesmo de revolucioná-la” (OLIVEIRA, 2003, p. 103). A saída de um regime democrático afeta ainda a situação da imprensa de forma geral, com a censura e a repressão.

Os críticos continuavam defendendo o surgimento de uma cultura autônoma e de um pensamento nacional autêntico, uma nova fase na cultura brasileira, com a construção de uma linguagem brasileira, de um cinema independente das influências externas, de uma linguagem cinematográfica própria e de temas “genuinamente brasileiros”, trabalhando para a construção da identidade nacional. Começam a ver manifestações artísticas válidas no cinema, a partir de *O cangaceiro* (de Lima Barreto) e de *Rio, 40 graus* (de Nelson Pereira dos Santos). Tais possibilidades vão se confirmar e se solidificar com o advento do *Cinema Novo*, que busca mudanças não só na forma e na linguagem cinematográficas, mas também na própria realidade nacional. A idéia de transformar o Brasil e o mundo através do cinema se reflete em uma crença no poder transformador do cineasta e do crítico, mediante a ação desalienadora. Este ponto marca uma virada da crítica em direção a uma orientação de análise mais sociológica do que estética, mais atenta ao tema do filme e suas implicações políticas e ideológicas, mais preocupada com o conteúdo do que com a forma do cinema.

No contexto internacional, os anos 60 foram marcados pela “idéia de renovação, de mudança, que havia dominado o cinema moderno, [que] pressupunha uma vitalidade e um desenvolvimento ilimitados da instituição cinematográfica” (COSTA, 1987, p. 132). Destacam-se as experiências *underground* (EUA e Grã-Bretanha), o cinema direto (Canadá, EUA, França), a renovação nos países socialistas do leste europeu (com cineastas como Tarkovski, Polanski), uma nova onda no cinema italiano (com diretores como Antonioni, Fellini, Pasolini), bem como um maior conhecimento e renovação de cinematografias nacionais “menores”, como as da América Latina e do Sudeste Asiático.

A passagem para a década de 70 traz mudanças na crítica de cinema internacional. Ao invés de uma corrente ou escola predominante de crítica, há mais diversidade entre autores e publicações. O pesquisador francês Henri Agel (1972) aponta para tal multiplicidade ao citar dois inquéritos realizados pela revista *Cahiers du cinéma*, um na década de 60 e outro na de 70, sobre o papel da crítica cinematográfica. No primeiro, foram detectadas duas linhas de força opostas: uma, indicando uma tendência ao impressionismo e a recusa de um sistema de valores preciso e rigoroso para a apreciação dos filmes; e outra, que afirmava a necessidade do estabelecimento de critérios sistematizados para a análise. No segundo inquérito, porém, Agel (1972, p. 241) aponta para uma completa fragmentação, com ramificação e multiplicação dos critérios, que para nós ainda reflete o panorama atual.

Bernadet (1994) também destaca os anos 70 como a época em que ocorreram mudanças profundas na produção e no comportamento do público: os grandes produtores deixam de se interessar pelo cinema de autor (campo em que se desenvolvia grande parte das experimentações com a técnica e com a linguagem e de onde surgiam alguns dos filmes mais criativos) e o público mostra um declínio na cinefilia. Nessa conjuntura, “não colabora para a renovação dos quadros um público que parece tomar menos riscos, voltar-se para valores seguros e para os charmes dos polpudos orçamentos hollywoodianos” (BERNADET, 1994, p. 154).

O momento é marcado por uma crise do cinema como instituição. Uma crise estrutural ocasionada pela queda no número de espectadores, relacionada, em parte, à competição com a televisão, que se reflete em diminuição da produção e redimensionamento da exibição, com muitas salas de projeção sendo fechadas. As pessoas continuam vendo filmes, mas, agora, na televisão e há uma “queda da capacidade do cinema de reunir um público mais vasto e heterogêneo, donde se desenvolve uma forma de fruição fragmentada e dispersa: a especializada [...] e a ‘distraída’, dos filmes de televisão” (COSTA, 1987, p. 134).

O renascimento de Hollywood, nos anos 70, e a reconquista de sua hegemonia, no início dos anos 80, são marcados por uma renovação na estrutura de produção e nos conteúdos e meios expressivos, uma verdadeira revolução estética, que passa a privilegiar produções de

pequeno orçamento voltadas para um público jovem, além de uma mudança nos diretores dominantes e de uma revisão dos gêneros clássicos (COSTA, 1987, p. 136). A época é marcada por produções independentes, articuladas com o sistema de distribuição das grandes companhias, com diretores como Scorsese, Coppola, Spielberg e Lucas, que empreendem uma revisão crítica dos gêneros e formatos clássicos da indústria hollywoodiana.

1.1.4 – A “crise”

Se, por muito tempo, alguns cineastas, com suas obras de enganoso brilhantismo, afastaram o público das casas de exibição, Spielberg multiplica o seu público a cada nova obra, e talento é o que há demais em ‘Indiana Jones e o templo da perdição’, começado pelo título, que já promete ao espectador alguma envolvimento com a fantasia, depois o apoio do elenco que comporta-se como verdadeiros personagens das histórias em quadrinhos e ganha a simpatia do público através dos perigos enfrentados e as rápidas soluções para os problemas. Numa aventura onde tudo se resolve com humor e as soluções encontradas são as mais imprevisíveis, serve para mostrar ao público que o cinema de mistério mesclado com ação do roteiro e seqüências extremamente bem filmadas, tem sua própria força nas imagens e que, sem dúvida nenhuma continuará como uma das diversões mais brilhantes de todos os tempos. Pois, ao entrar numa sala escura, ele encontrará um universo todo especial de experiências e poderá vibrar, rir, chorar e emocionar-se com momentos que marcarão a sua imaginação. Por estas e outras que o cinema continua vivo e forte. (ZUBA JR., p. 90)

“*Indiana Jones*” – *O sabor da aventura*, crítica publicada no *Diário da Tarde*, em 17 de julho de 1984, escrita por Márcio Machado.

“‘Depois do ensaio’ não é uma obra menor de Ingmar Bergman, como alguns podem supor. Ela é menor apenas em tamanho, o que não significa uma diminuição do seu valor intrínseco. [...] A qualidade de uma obra de arte não se mede pela sua extensão ou pelo número de personagens nela contidos, mas sim pela força que consegue transmitir aos espectadores, não importando o invólucro em que esteja contida. [...] Onde começa a vida, onde começa a ficção? Na verdade, esta divisão arbitrária que fazemos, entre a existência e a obra de arte não passa de mera ilusão, uma vez que vivemos num universo que busca, a todo momento, a unidade transcendental e não a fragmentação de peças de um mesmo quebra-cabeças, que constitui nossa passagem por este mundo.

Na verdade, estamos diante de nós mesmos, e é por este motivo que os filmes de Bergman nos tocam tão fundo, concentram tanto nossas atenções, nos fazem pensar e refletir longamente a respeito da condição humana. (ZUBA JR., p. 97)

O intervalo da vida, crítica do filme *Depois do Ensaio*, publicada no *Estado de Minas*, em 20 de maio de 86, escrita por Ricardo Gomes Leite.

Vemos, do final da década de 70 para cá, uma crescente desilusão dos profissionais da área quanto às críticas produzidas, como mostram os depoimentos no início desse capítulo. Estaria essa crise relacionada ao panorama do cinema da época? Além disso, a partir da década de 70, a imprensa se tornou mais industrializada e o processo de padronização das editorias se

exacerbou. O jornalismo cultural foi simplificado e passou a seguir uma lógica de promoção comercial, inspirado no modelo americano, oferecendo um serviço de cultura de caráter utilitário, fortemente vinculado ao dado temporal e com pouco espaço para matérias mais trabalhadas (BUITONI, 2000, p. 65).

O jornalista e escritor Sérgio Augusto (2000) aponta, no final da década de 80, o auge da tendência de equalizar todas as seções do jornal, impondo a elas o mesmo conjunto de regras, necessidades e urgências. Para ele, conferir à cultura o mesmo *status* jornalístico das outras editorias foi um avanço, mas ocorreram algumas deformações, como a ampliação do culto ao furo e do jornalismo de agenda, cujas pautas são ditadas por eventos e lançamentos. Os produtos culturais passaram a ser tratados da mesma forma que os acontecimentos das outras editorias, buscando rapidez e objetividade. Piza (2003, p. 8) também reconhece esse movimento:

“uma tendência do jornalismo brasileiro recente [...] é a de querer aparentar o jornalismo cultural aos outros – político, econômico, policial, etc. – em método, o que, numa frase, significa não reconhecer o maior peso relativo da interpretação e da opinião em suas páginas”.

A crítica cultural mais elaborada migrou, progressivamente, dos diários e revistas semanais para as publicações especializadas. A crítica de cinema, que em décadas anteriores se configurava como verdadeiro campo de produção de conhecimento cinematográfico, com profissionais especializados e textos profundos e analíticos, transforma-se em guia de consulta rápida, com mini-resenhas e classificações taxativas. É o surgimento da chamada “crítica ligeira”, segundo classifica Dulcilia Buitoni (2000). “Na esteira da simplificação e da ligeireza do jornalismo contemporâneo, a figura do crítico como autor é bastante rara. Em jornais e revistas sucedem-se os comentaristas ligeiros, que não deixam uma marca de obra ou sequer de estilo” (BUITONI, 2000, p.66).

Quais teriam sido as razões para essa mudança? Otávio Frias Filho (2000, p. 16) enumera alguns fenômenos mais amplos que afetam a cultura e, conseqüentemente, o jornalismo cultural: 1) dificuldade de entender a cultura historicamente, devido a um declínio da visão de cultura como processo seqüencial, que prevalecia até o Modernismo; 2) ampliação do que se considera como cultura, com explosão quantitativa, confusão das fronteiras entre os

gêneros e novas formas de produção; 3) maior heterogeneidade do público, distanciando ainda mais o público culto, capaz de dominar repertórios tradicionais, e a grande massa consumidora de entretenimento; 4) transformação da crítica em serviço, com predomínio da dimensão pragmática, de recomendação para consumo, sobre a dimensão analítica.

Piza (2003, p. 62) destaca outros três “males” atuais do jornalismo cultural: a dependência da agenda de eventos e lançamentos; o tamanho reduzido e a baixa qualidade dos textos; “a marginalização da crítica, sempre secundária a esses ‘anúncios’ [de lançamentos], com poucas linhas e pouco destaque visual, mais e mais baseada no achismo, no palpite, no comentário mal fundamentado, mesmo quando há espaço para fundamentá-lo”.

O uso preferencial de informações fornecidas por assessorias de imprensa é outro fator que contribui para a homogeneização dos cadernos, que muitas vezes priorizam a re-elaboração de informações oficiais sobre a pesquisa, as entrevistas e as matérias de opinião. Cria-se uma dependência dos canais de rotina e de fontes burocráticas, que pode acabar gerando uma uniformidade das informações e até mesmo das questões levantadas, já que partem de uma fonte comum. A jornalista cultural Ana Maria Bahiana (2004), no artigo *Release: subsídio ou substituto*, alerta para a “prática, cada vez mais comum, de tornar o *release* não o subsídio, mas o substituto da matéria – especialmente da matéria opinativa, da matéria que deveria conter algum tipo de reflexão sobre o material proposto”. Ela relaciona esta prática diretamente às circunstâncias da produção:

“é claro que sabemos a causa deste triste fenômeno – as redações magérrimas, a sobrecarga, os prazos cada vez mais apertados. Num quadro desses, a bem da verdade, análise da produção cultural, raciocínio sobre tendências e propostas, a crítica, enfim, não seria honestamente possível. E, portanto, deveria ser abolida. Mas como não é, e a natureza odeia um vácuo, em seu lugar temos o *release* como-comentário” (BAHIANA, 2004).

O jornalista Arthur Dapieve (2002, p. 108), por sua vez, especula que mudou o foco dos jornais. Ao invés de tentar estabelecer um diálogo com o criador das obras, os jornais passaram a se dirigir apenas à massa indistinta de leitores, com a qual mantém uma relação de orientação, diferente daquela de instrução encontrada em décadas anteriores.

José Marques de Melo (1994, p.126) divide a “culpa” entre escritores e editores:

“o que ocorreu foi a dupla recusa dos grandes intelectuais e dos editores culturais em relação à crítica esteticamente embasada. Os grandes intelectuais, porque não quiseram fazer concessões à simplificação e à generalização pretendidas pela indústria cultural. Os editores culturais, porque entendiam indispensável ampliar o raio de influência da crítica de arte, tornando-a utilitária em relação ao grande público e evitando o seu direcionamento para as elites universitárias”.

Para ele, a transição do jornalismo brasileiro, de uma fase amadorística para uma mais profissional, foi a responsável pela mudança no foco das matérias que analisam produtos culturais. Na fase amadora, a crítica era exercida por intelectuais e dirigida a uma parcela restrita da população, com textos que visavam uma análise da própria obra. Com a industrialização do processo de produção jornalística e o aumento do público leitor, os intelectuais migraram para publicações especializadas e a grande imprensa foi dominada por jornalistas que cobrem regularmente os lançamentos e produtos da indústria cultural de forma mais simplificada, com caráter conjectural.

Piza (2003, p. 31) afirma que:

“o jornalista cultural anda se sentindo pequeno demais diante do gigantismo dos empreendimentos e dos ‘fenômenos’ de audiência. As publicações se concentram mais e mais em repercutir o provável sucesso de massa de um lançamento e deixaram para o canto as tentativas de resistência – ou então as converteram, também, em ‘atrações’ com ibope menor mas seguro”.

Vemos aqui um dos pontos cruciais para compreender a crítica cinematográfica atual: a distinção entre os grandes lançamentos das indústrias culturais, voltados para um público massivo, e as obras mais artísticas, voltadas para um público menor e específico. Ou, em apenas dois termos, a distinção entre entretenimento e cultura, muitas vezes identificada apenas com a “alta” cultura, com a cultura erudita, excluindo as manifestações populares e massivas.

Piza considera essa divisão entre cultura e entretenimento nociva. Segundo ele, “a maioria das pessoas associa ‘cultura’ a algo inatingível, exclusivo dos que lêem muitos livros e acumularam muitas informações, algo sério, complicado, sem a leveza de um filme-passatempo” (PIZA, 2003, p. 46). Essa posição teria seu contraponto em uma postura elitista marcada por uma “oposição à democratização da cultura, ou ao menos um desdém por ela” (PIZA, 2003, p. 46), que poderia se refletir ainda em uma oposição às formas populares de cultura.

“Até certo ponto, é positivo que elas [pessoas menos instruídas que têm medo da cultura] a vejam como algo ainda a ser alcançado, que exige esforço, estudo,

leitura. É melhor isso do que achar que a cultura se limita aos grandes sucessos de público como os filmes de Spielberg. Mas na verdade o resultado dessa visão, desse preconceito às avessas, é evidentemente um bloqueio, é a desistência” (PIZA, 2003, p. 46 e 47).

Frente a esse quadro, afirma que o jornalista cultural teria a função de filtro, de apontar, frente à gigantesca oferta cultural atual, quais os produtos devem ser consumidos e indicar qual a posição dos produtos dentro do panorama atual de produção. Considera que “o filtro jornalístico, porém, tem falhado em método e eficácia. Os jornais brasileiros, em particular, são muito condescendentes: basta você olhar um roteiro de filmes, por exemplo, e verificar que a maioria deles recebe cotações altas” (PIZA, 2003, p. 48).

“Jornalismo é dosagem. Temas ditos eruditos podem ser tratados com leveza, sem populismos; e temas ditos de entretenimento podem ser tratados com sutileza, sem elitismo” (PIZA, 2003, p. 58). Piza (2003, p. 55) tenta encontrar uma via intermediária, que não desqualifica os gostos populares nem os produtos de entretenimento. Porém, ainda mantém uma visão de hierarquia baseada nas “qualidades intrínsecas” dos produtos (PIZA, 2003, p. 48) e em uma visão do jornalismo cultural como tendo ainda o papel de juiz e de professor do público, aquele com mais conhecimentos, repertório e opiniões que pode levar o leigo ao esclarecimento.

Com relação à condição atual da produção do jornalismo cultural, Piza, que ao longo da década de 90 dirigiu o prestigiado caderno cultural *Fim de semana*, da *Gazeta Mercantil*, questiona como recuperar a atratividade dessas seções. “Tampouco se trata de voltar a um modelo datado de jornalismo cultural, limitado a críticas e colunas de tom sério, professorais, sem vivacidade gráfica, sem colorido nos textos, sem variedade de assuntos e dimensões” (PIZA, 2003, p. 66), mas não propõe uma direção clara de como isso pode ser feito.

Para considerar o atual momento cultural e cinematográfico, devemos levar em consideração as formas atuais de produção e circulação desses produtos. Para Néstor García Canclini (1995), um ponto marcante do panorama das últimas décadas é a crescente transnacionalização da produção cinematográfica.

“O que é novidade na segunda metade do século XX é que estas modalidades audiovisuais e massivas de organização da cultura foram subordinadas a critérios empresariais de lucro, assim como a um ordenamento global que desterritorializa seus conteúdos e suas formas de consumo” (CANCLINI, 1995, p. 28 e 29).

Essa reorganização transnacional dos sistemas simbólicos segue as regras de rentabilidade dos bens de massa, “gerando a concentração da cultura que confere a capacidade de decisão em elites selecionadas, exclui as maiorias das correntes mais criativas da cultura contemporânea” (CANCLINI, 1995, p. 65). Porém, não necessariamente está excluída a possibilidade de que tais produtos possam promover a reflexão crítica, ainda que tais experiências não tenham grande penetração junto às massas.

Canclini (1995, p. 81) destaca que os espectadores de eventos populares (e dentre eles os de cinema) não formam conjunto homogêneo: há segmentação não só entre culto e popular, mas dentro de cada um deles.

“O entretenimento *light* não é a motivação exclusiva pela qual as pessoas continuam indo ao cinema. Em amplos setores, que aumentam nas faixas mais jovens e de maior escolaridade, o tratamento problemático de questões atuais, próximas da vida cotidiana, e também de assuntos interculturais e de inovações artísticas são estímulos para ir ao cinema” (CANCLINI, 1995, p. 197).

A partir desta constatação, questiona se as políticas de produção e distribuição de filmes saberão levar em conta esta variedade de interesses ou se apenas se restringirão a pensar a partir do dualismo entre culto e popular.

1.1.5 – Momento atual: resenha ou crítica

Você não é mais adolescente, não gostou do trailer exibido exaustivamente nos cinemas e achou as criaturas digitais extremamente malfeitas. Para piorar, não liga a mínima para os monstros clássicos da Universal, detesta clichês de cinema e nem sabe porque tanta gente idolatra esse tal de Hugh Jackman (principalmente o público feminino). Então nem adianta perder tempo com *Van Helsing – O caçador de monstros*. Afinal, são mais de duas horas de cenas que extrapolam o absurdo, ação ininterrupta, bons sustos e uma overdose de efeitos especiais. [...] Dá pra gostar de algo assim? É claro que sim!

Crítica do filme *Van Helsing – O caçador de monstros*, publicada na Set, em maio de 2004, escrita por Ricardo Matsumoto.

“Há, na condução do jogo, o respeito a uma regra do gênero – não basta o corpo vir ao centro das operações, é preciso sinalizar cada gesto como ação voluntária. Mas tudo se faz aqui a partir de um idioma original – língua e lugar definem o perfil peculiar da experiência. Há distância, portanto, diante de certas matrizes; e a inserção desse ritual no corpo da obra do cineasta lhe oferece uma feição particular. Por exemplo, a sucessão paratática das cenas e as inserções extradiegeticas o aproximam (no plano formal) e o afastam (no teor da experiência) de outros excessos vividos entre quatro paredes que definiram jornadas mais trágicas do que esta, em ‘Matou a família e foi ao cinema’, em ‘O anjo nasceu’ ou na esfera da família do jovem cineasta em ‘Miramar’.”

O hino ao amor e a zona obscura, crítica de *Filme de Amor*, publicada no caderno Mais da Folha de S. Paulo, no dia 23 de maio de 2004, escrita por Ismail Xavier.

Não queremos aqui, porém, pensar as características da crítica e do cinema de forma determinista, como algo imposto pelas necessidades de organização capitalista das indústrias do cinema e do jornalismo. O interesse por formas culturais que têm maior aceitação no mercado e são, portanto, mais lucrativas, não pode ser considerado como o único motivo pelo qual o cinema se voltaria para o entretenimento e a crítica para a orientação de consumo.

O primeiro ponto a ser verificado é se realmente as críticas hoje mostram a superficialidade que, como vimos, é denunciada por estudiosos e profissionais da área. Desejamos verificar se existem linhas de raciocínio e de trabalho comuns que perpassam os textos selecionados e se existe uma diferenciação entre publicações e autores quanto à complexidade dos textos.

Cabe aqui, também, questionar se os parâmetros de análise, e também de qualidade, desenvolvidos em épocas anteriores, continuam válidos ou se temos que criar novos parâmetros para pensar a produção contemporânea e a forma como ela se organiza. Na década de 50, período em que consideramos que esses parâmetros foram forjados, existia uma preocupação com a defesa da arte cinematográfica e com a educação do público, perpassadas por questões como industrialização do cinema, alienação do povo e oposição ao entretenimento. Essas preocupações se refletiam em textos de caráter didático que tinham uma forma próxima ao ensaio.

Consideramos que a preocupação com a industrialização, o entretenimento e a possibilidade de arte no cinema continua presente hoje, mas que muda completamente a forma de abordá-la. A relação deixa, em muitos casos, de ser a de instrução e passa a ser a de uma orientação para o consumo. Isso se reflete em publicações que visam determinados públicos com diferentes contatos com o cinema e diferentes preferências, mostrando a fragmentação e a pluralização do mercado atual. O direcionamento à orientação para consumo pode, inclusive, se refletir na forma dos textos, levando ao abandono do ensaio (a não ser em publicações

especializadas) e ao predomínio de textos mais ágeis, curtos, objetivos e ligeiros, na forma de resenhas.

Surgem, aqui, dificuldades conceituais que passam, inclusive, pelo ponto de que nome dar aos textos que encontramos nas publicações atuais. Mesmo a denominação “crítica” sendo comum e corrente, vários autores a questionam. Dapieve (2002) argumenta que o termo talvez esteja ultrapassado e propõe a sua substituição por “resenha crítica”. “Crítica traz embutida uma idéia de peso e aprofundamento, que cada vez mais raramente jornais e revistas conseguem materializar, por propósitos editoriais e por falta de espaço físico mesmo” (DAPIEVE, 2002, p. 108). A crítica, para ele, existiu em outros tempos, em textos longos que discutiam seu tema detalhadamente e que correspondem a um determinado período histórico do jornalismo.

A principal diferença encontrada nas definições do que seria uma resenha ou uma crítica se refere à qualidade informativa de cada uma. Ambas, porém, seriam manifestações do jornalismo opinativo e teriam características em comum, como o privilégio da interpretação e da opinião sobre a informação. Segundo José Marques de Melo (1994, p. 125), a resenha “corresponde a uma apreciação das obras de arte ou dos produtos culturais, com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores”, dentro das diversas opções disponibilizadas pelo mercado. A crítica estética, por sua vez, é “dedicada a apreender o sentido profundo das obras de arte e situá-las no contexto histórico” (MELO, 1994, p. 127), buscando oferecer julgamento estético e entrar na essência da obra.

Para Piza (2003, p. 70), um bom texto crítico, além de ter as características de um bom texto jornalístico (como clareza, coerência e agilidade), deve “informar ao leitor o que é a obra” e “analisar a obra de modo sintético mas sutil”. Segundo ele, essas seriam as características de uma boa resenha. O que transformaria o texto em uma boa crítica, além dos elementos já citados, seria a “capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade” (PIZA, 2003, p. 70), caracterizando o crítico como um autor, um “intérprete do mundo”.

Usaremos, daqui por diante, o termo crítica¹ de cinema abrangendo os textos opinativos, já que um dos nossos objetivos é analisar de que forma ou gênero tais matérias se aproximam e como essas definições se relacionam com os filmes selecionados e com as definições das publicações sobre o que é ou não uma crítica (muitas vezes identificadas pela publicação como tal). A preferência se dá, também, em função da maior difusão do termo crítica, mais comumente usado no Brasil do que resenha. Além disso, consideramos que não é possível fazer uma classificação estanque, pois os gêneros se misturam e se atualizam de forma híbrida.

1.2 – Modalidades críticas

Além de perceber se a forma dos textos críticos atuais se aproxima da resenha ou da crítica, com comentários mais ligeiros ou mais aprofundados, podemos diferenciar as críticas com relação aos critérios, métodos e abordagens escolhidos para a análise. Essa diferenciação, muitas vezes, aponta, também, quais os aspectos da obra que chamam mais a atenção em uma crítica. Não só a percepção das “funções” ou papéis da crítica se desenvolveu historicamente, mas também houve um desenvolvimento na tipologia das críticas, que pode funcionar como um estoque de referências para o trabalho dos críticos atuais. Citaremos, a seguir, três propostas de tipologias encontradas em autores diferentes: Edward Murray (1975), Daniel Piza (2003) e Eduardo Geada (1987), que nos ajudarão a estabelecer algumas categorias válidas para nossa análise do objeto empírico.

A partir de uma análise e de uma categorização de nove dos mais influentes críticos norte-americanos na década de 70², Edward Murray (1975) propõe uma classificação de diferentes modalidades de crítica, com suas abordagens conceituais e métodos de análise. Ele tenta definir não só os princípios teóricos gerais (teoria crítica, teoria do cinema, teoria estética)

¹ O termo crítica é usado também no banco de dados (APÊNDICE F) e nos relatórios (APÊNDICE E) para identificar todos os tipos de matérias opinativas (críticas, resenhas, ensaios etc.).

guiando cada autor, mas também observar como esses princípios funcionam em termos de análise prática ou aplicada em avaliações específicas.

Podemos destacar algumas modalidades dominantes percebidas por Murray :

- Crítica impressionista (ou não-crítica impressionista) – se baseia, principalmente, nas impressões e sensações do analista diante do filme, que é abordado de forma altamente pessoal e subjetiva. Geralmente não é sistemática e não segue um critério organizado ou princípios invariáveis para analisar os filmes (por isso seria uma não-crítica).
- Crítica histórica – relaciona os filmes ao seu contexto histórico de produção e analisa seu conteúdo com relação aos fatos históricos reais de que trata.
- Crítica biográfica – busca, na experiência de vida do realizador (geralmente do diretor), aspectos que possam estar relacionados ao tema do filme ou à forma como ele foi tratado. Para Murray (1975, p. 75, tradução nossa), “a abordagem biográfica [...] pode sugerir porque os mesmos motivos ocorrem no trabalho de um realizador. Em outras palavras, a abordagem biográfica pode servir de apoio interpretativo para um crítico, mas não pode ajudá-lo na avaliação”.
- Crítica sociológica – acredita que os filmes têm consequências fora de si mesmos, sendo influenciados por e influenciando o contexto social mais amplo no qual se inserem. “No caso de filmes mais antigos, ele [o crítico sociológico] pode recuperar para nós as condições sociais da época; com relação aos filmes recentes, ele pode nos mostrar como eles se relacionam a correntes e tensões de nosso tempo comum” (MURRAY, 1975, p. 36, tradução nossa).
- Crítica etnológica – vê o filme como um fenômeno cultural ou a relação do cinema com suas fontes culturais.

² James Agee, Robert Warshaw, Andrew Sarris, Parker Tyler, John Simon, Pauline Kael, Stanley Kauffman, Vernon Young e Dwight MacDonald.

- Crítica psicanalítica – pode interpretar psicanaliticamente as intenções do diretor ou ações e personagens mostrados pelo filme. Muitas vezes sofre com a vulgarização, simplificação e aplicação mecânica de conceitos da teoria psicanalítica.
- Crítica mítica – para Murray (1975, p. 73, tradução nossa), o “interesse apropriado do crítico mitológico não é o mito em si, mas o filme como um veículo do mito numa forma artística”, pode explicar como o tema arquetípico se relaciona ao significado e forma do filme.
- Crítica de gênero – a inserção dos filmes dentro de gêneros cinematográficos pode iluminar tanto as características gerais dos gêneros quanto a forma como essas características se desenvolvem, surgem e se atualizam naquele filme.
- Crítica estética – preocupada, antes de tudo, com as características formais e artísticas do filme. Volta-se para a sua utilização da linguagem cinematográfica, privilegiando os aspectos relacionados à imagem (como, por exemplo, a *mise en scène* ou a montagem).

Porém, como Murray nos deixa perceber, essas categorias não são excludentes, mas se interpenetram e se combinam, formando híbridos de acordo com as escolhas de cada autor. Essa combinação ou mistura de abordagens seria um pluralismo crítico considerado mais desejável do que um “monismo”. Para ele, a pergunta sobre quais critérios e padrões devem ser usados para julgar filmes não tem uma resposta, ou não tem uma única resposta. Existem muitas teorias do cinema, mas nenhuma delas consegue unificar o campo, nem ele vê essa possibilidade ou a deseja. Afirma que não se deve esperar por essa unificação, que precisamos, sim, de mais teóricos e mais teorias, de uma multiplicidade de estudos e abordagens.

Um problema, também apontado por Murray, é a ausência de uma coerência interna nos trabalhos de cada crítico. Essa incoerência remete a duas causas principais: uma diversidade de abordagens, variando de acordo com os filmes analisados; uma divergência entre as proposições e definições teóricas sobre a crítica que os autores pretendem ou acreditam

produzir e aquilo que realmente é encontrado em seus textos. Isso porque a crítica jornalística não é uma teoria em seu sentido puro, mas aplicada à análise prática dos filmes, que pode ter alguns princípios teóricos e métodos, mas não necessariamente tem o rigor acadêmico.

Ao falar de uma crítica pluralista, relativa, flexível e eclética, destaca que isso não significa mistura e confusão de sistemas. Ecletismo não é falta de escrúpulo, mas a seleção de critérios, princípios e padrões superiores de diferentes sistemas de idéias, combinados e aplicados com rigor e propriedade. Afirma que “o crítico deve ser claro com relação aos termos que usa e ao peso que dá a diferentes sistemas críticos” (MURRAY, 1975, p. 117, tradução nossa). Não basta o crítico estabelecer hierarquias, o leitor deve poder saber quais foram os padrões e critérios usados para avaliar e classificar, e isso só é possível a partir de uma aplicação rigorosa e apropriada (MURRAY, 1975, p. 95).

Daniel Piza (2003) propõe uma outra taxonomia, que consideramos mais sintética e flexível, que divide as críticas em:

- Impressionistas – é, segundo ele, o tipo mais rotineiro de crítica, no qual “o autor descreve suas reações mais imediatas diante da obra, lançando adjetivos para qualificá-las” (PIZA, 2003, p. 70);
- Estruturalistas – “outro tipo de resenha é o que pretende olhar os aspectos estruturais da obra, suas características de linguagem, e avaliá-la de acordo com as transformações sofridas por aquela arte ao longo do tempo”. Esse tipo de resenha teria como defeito, segundo Piza (2003, p. 70), “vender uma objetividade inatingível ao leitor” e a qualidade “de buscar pontos de referência concretos, a partir dos quais a discussão pode ser estabelecida”;
- Centradas na autoria – “há também a resenha, muito comum no jornalismo brasileiro, que está mais concentrada em falar sobre o autor, sobre sua importância, seus modos, seus temas, sua recepção, do que em analisar aquela obra específica ou sua contribuição intelectual ou artística no conjunto” (PIZA, 2003, p. 71);

- Conteudistas - “há ainda a resenha que está mais interessada em discutir o tema levantado do que a maneira como a obra o levantou”, com uma “pegada mais sociológica” (PIZA, 2003, p. 71).

Para Piza, a boa resenha deve combinar todos os eixos, observando a obra de forma equilibrada e global, remetendo-nos a uma visão eclética e plural da crítica. Porém, analisando a crítica historicamente, podemos perceber como os textos tendem para alguns eixos em detrimento dos outros, que ganham menos atenção. Estes eixos podem, portanto, ser utilizados como categorias para analisar e comparar as matérias. A partir deles consideramos que podemos perceber quais os aspectos do filme são privilegiados por cada crítico em cada matéria, ao invés de tentar estabelecer um estilo e um método de abordagem que perpassasse suas análises de todos os filmes.

Dentro da diversidade de estilos de crítica existentes atualmente, Geada (1987) destaca duas modalidades dominantes de crítica, com diferentes objetivos:

- A crítica que tende a fechar os sentidos do filme, visando avaliá-lo apenas para poder indicá-lo ou não para o consumo do leitor e possível espectador. Esta crítica “habitual na imprensa de grande divulgação, aproximar-se-ia do campo do espetáculo. É um comentário com características instrumentais, de consumo imediato, fala da história [contada] como se o filme reproduzisse o mundo, fala do filme como se este apenas contasse a história” (GEADA, 1987, p. 150), focando-se, portanto, mais no conteúdo e no enredo do que na forma ou na linguagem cinematográfica.
- As críticas que abrem os sentidos do filme ao invés de reduzi-lo a uma improvável (e impossível) interpretação completa. “Poderá então fundar-se em tentar atingir o máximo de singularidade na sua proposta de análise e, ao mesmo tempo, relançar os filmes para uma zona mais intensa de pluralidade de sentidos” (GEADA, 1987, p. 151).

Esta segunda modalidade encontra ecos em outros autores, como Bernadet, que afirma que a crítica não diz de uma verdade, mas de múltiplas verdades válidas, vários sentidos

potenciais que podem ser descobertos, criados, vividos na obra. É uma tentativa de se afastar do fechamento de sentido e se aproximar da abertura, percebendo a crítica não como a verdade, mas como uma hipótese e uma problematização (CAPUZZO, 1986, p. 39).

“[A crítica] é a hipótese ficcional que descobre significados latentes, ao limite, que faz surgir significações potenciais. Ao limite, a crítica extrapola significações apenas embrionárias na obra: obra e crítica descobrindo e inventando junto” (CAPUZZO, 1986, p. 36).

Outra possível distinção entre modalidades de crítica surge a partir da observação da análise de elementos intrínsecos ou extrínsecos ao filme. Se pensamos no filme como uma entidade auto-suficiente, ela deve ser avaliada por critérios intrínsecos a seu próprio modo de existência. Porém, não entramos para ver um filme completamente livres de experiências e idéias anteriores: o filme é um objeto que interage com a vida. A questão, aqui, não é delimitar, claramente, que algumas abordagens ou alguns aspectos passíveis de análise dizem respeito ao filme em si enquanto outros são externos a ele. A questão é muito mais observar a forma como os mesmos elementos podem ser analisados a partir do filme ou para além do filme.

O analista pode dedicar sua crítica aos personagens ou à forma como são caracterizados; aos atores e sua carreira ou à atuação naquele filme específico; ao estilo do autor ou à forma como este estilo transparece no filme; às intenções do autor ou à forma como estas intenções são expostas e construídas no filme; ao contexto sócio-cultural de produção do filme ou ao contexto sócio-cultural explorador e representado pelo filme; à obra na história do cinema ou às referências à história do cinema que transparecem na obra, e assim por diante. A diferença entre o que é intrínseco ou extrínseco não está no filme ou na experiência, mas no recorte e na análise, que podem privilegiar a forma como cada aspecto é construído e está encarnado no filme ou pode se utilizar dele para apontar para fora do filme.

Podemos concluir, portanto, que existem diferentes formas de diferenciar as modalidades de crítica existentes na imprensa em alguma época, seguindo os critérios que cada autor julga mais relevantes. O que nos parece comum em todas essas taxonomias é a tentativa de identificar uma série de características ou aspectos que se destacam em cada grupo de textos, para assim facilitar sua classificação, comparação e análise.

Ao analisarmos as matérias que fazem parte do nosso *corpus*, visamos perceber quais as suas características estruturais e formais, as abordagens, conceitos e métodos que utilizam, bem como suas tendências a uma abertura ou fechamento de sentido. Não nos parece que estabelecer categorias claras de modalidades de crítica seja proveitoso, pois uma taxonomia implicaria uma tentativa de esquematização que poderia encobrir nuances percebidas nos textos.

Portanto, ao invés de uma taxonomia, tentaremos perceber alguns eixos: abordagens mais voltadas ao aspectos temáticos e suas interpretações ou às questões ligadas à estética ou à estrutura, por exemplo; a observação dos elementos do filmes com relação a suas características intrínsecas ou extrínsecas (como, por exemplo, a percepção de nexos da obra com seu contexto social ou histórico); críticas que abrem ou fecham o sentido da obra; o papel e o peso dados pela crítica ao autor com relação às características da obra; o peso das opiniões subjetivas do crítico ou de critérios objetivos de análise; a qualidade informativa e as referências ativadas por cada crítica; a presença da análise e da avaliação da obra. A partir dessa análise, poderemos verificar quais as características predominantes nos textos atuais e perceber se existem modalidades, abordagens, métodos ou conceitos que dominam o panorama atual da produção de crítica cinematográfica.

1.3 – Papéis da crítica

Da mesma forma, podemos, a partir desse breve panorama, questionar quais são os papéis que desempenha a crítica de cinema atual. Acreditamos que, ainda que não consciente ou explicitamente, as críticas atuais se assentam sobre uma base de conhecimentos e estilos de análise de filmes já sedimentados (alguns mais ou menos estruturados, conceitual e metodologicamente, que outros), aos quais se filiam, contrapõem ou fazem referência. Para perceber essas conexões, torna-se necessário compreender quais os papéis que a crítica desempenha em duas direções: em relação ao leitor e ao cinema.

Os papéis da crítica, descritos aqui, nos surgem como constatações, a partir do panorama histórico realizado, que nos mostrou diferentes propostas e papéis cumpridos pela crítica ao longo de seu desenvolvimento. Servem, também, como uma primeira hipótese a ser confirmada pela análise, que nos dirá quais desses papéis permanecem presentes e ativos hoje, quais predominam e suas características.

A partir de uma análise da crítica de cinema, tendo em vista o receptor, poderemos tentar entender qual a relação proposta pelo crítico ao leitor. O crítico imagina, ao escrever, qual será o seu público, qual a relação desse público com o cinema e, conseqüentemente, sua relação com a crítica de cinema. O que o leitor espera daquele texto? O que o analista oferece a ele neste texto? A resposta à segunda pergunta nos deixa entrever o que o analista imagina que seja a resposta à primeira.

Com relação ao leitor, podemos perceber, basicamente, cinco tendências principais. A primeira, e mais básica, seria a informação, que não diz respeito, ainda, às opiniões e análises do crítico, mas que cumpre um papel básico de dar ao leitor subsídios para acompanhá-las. Antes de se aprofundar na abordagem de um filme, o crítico pode fornecer alguns esclarecimentos e indicações sobre o tema ou que estejam relacionados àquele filme específico. É comum encontrarmos nas críticas algumas informações básicas, como uma sinopse, nome do diretor e dos atores (às vezes acompanhados de um breve apanhado de obras anteriores), por exemplo. Se o objetivo for uma análise mais aprofundada, podemos encontrar informações mais detalhadas e até mesmo referências à teoria do cinema que sejam pertinentes para aquela crítica.

O crítico pode também assumir o papel de orientar o consumo do leitor, dizendo a ele se vale a pena ou não gastar seu tempo e seu dinheiro com este ou aquele filme, ajudando-o a preparar sua agenda da semana. Nesse caso, o crítico se dirige, necessariamente, a alguém que não viu o filme e que pode ou não vê-lo e que, possivelmente, não deseja análises e descrições detalhadas, pois elas poderiam prejudicar a sua experiência com o filme ao revelar detalhes da sua forma ou conteúdo.

Além disso, o leitor que estabelece essa relação com o texto crítico o aborda de forma pragmática, suscetível de aplicações práticas, voltada para a ação: ele tem um objetivo – ir ao cinema – e quer que aquele texto o ajude a escolher, a decidir. Para estabelecer essa relação com o texto, geralmente busca uma avaliação, um julgamento acerca da qualidade do filme. Ou seja, a orientação para consumo, muitas vezes, pode ter também um caráter normativo.

A crítica pode exercer ainda um papel didático, a partir de uma relação de instrução e transmissão de saberes e opiniões articuladas. Neste caso, o crítico se coloca como alguém com mais conhecimentos e mais experiências e que pode ensinar algo sobre o cinema. Nessa posição, pode ajudar o leitor a perceber aspectos da obra que não tinham ainda chamado sua atenção ou pode lhe explicar porque determinadas características da obra devem ser registradas e avaliadas. Pode despertar a curiosidade, aumentar o interesse e a compreensão de sua audiência. Nesse sentido, pode até mesmo se propor a refinar o gosto do público em geral, colaborando para o seu desenvolvimento cultural e contribuindo para a sua formação cinematográfica.

Em quarto lugar, teríamos uma relação de compartilhamento, na qual o crítico pode assumir que o leitor também possui conhecimentos e interesses mais profundos com relação ao cinema e não aborda-lo como se ele estivesse numa posição subalterna, mas numa posição de igualdade. Muitas vezes, nestes casos, escreve para um público que, supostamente, já viu o filme em questão e quer compartilhar as suas sensações ou iluminá-las a partir das reflexões do crítico. O “suspense” da orientação para consumo não é necessário e seqüências e cenas podem ser dissecadas, descritas, analisadas. O leitor, visto numa posição de igualdade, provavelmente, já tem um bom repertório de informações e referências que podem ser ativadas, mudando o patamar da discussão e economizando informações que podem soar supérfluas ou superficiais. É preciso lembrar que existem diversos repertórios, competências e especializações do público, relacionadas a diferentes relações com o cinema e preferências, que podem ser compartilhadas pelas publicações.

A crítica pode, ainda, se colocar como uma distração ou divertimento, vista como um produto com um fim em si mesmo. O texto pode servir como antecipação ou prolongamento do

prazer do filme ou pode até mesmo ser lido independente dele. É possível pensar a crítica como um produto autônomo, que traz um interesse devido a seu conteúdo e às experiências que proporciona, independente do filme.

Com relação ao cinema, vemos, muitas vezes, a questão do julgamento, da avaliação normativa das obras. Alguns críticos podem se considerar no papel de julgar se o filme é bom ou ruim, baseando-se em critérios objetivos ou subjetivos, por vezes sem se deter sobre a explicação de porque chegaram àquela conclusão. O julgamento, geralmente, contrapõe os filmes a um ideal, a uma concepção do que o crítico considera que o cinema deveria ser e que pode variar de acordo com diferentes propostas das publicações.

A crítica pode, ainda, se colocar no papel de analisar o filme, o que pressupõe um estudo pormenorizado, para conhecer melhor sua natureza, funções, relações, causas e efeitos. Nesse processo, é possível descrever, caracterizar e compreender a obra, facilitando sua interpretação. Através da análise o crítico pode iluminar diferentes facetas do filme ou explicar o funcionamento das estratégias utilizadas na sua confecção. A análise é uma interpretação do texto fílmico, que envolve sua desconstrução (descrição, decomposição dos elementos constitutivos) e sua reconstrução, criando elos entre os elementos isolados. Entram em cena a interpretação semântica, que pretende dar sentidos ao filme, e a interpretação crítica, que analisa porque e como tal sentido foi produzido, estabelecendo conexões entre o que se exprime e como é expresso, através de conjecturas e hipóteses (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.52). Estes sentidos se encontram na junção das proposições do autor, da organização do texto (sua coerência interna) e do leitor (que relaciona o que percebe com seus próprios sistemas de significação e compreensão), gerando uma pluralidade de interpretações possíveis. Consideramos que a análise e a interpretação, geralmente, perpassam todas as outras funções, podendo ser consideradas como bases do trabalho do crítico.

Alguns críticos podem se colocar, ainda, a função de colaborar para melhorar o cinema. Consideram que a discussão e a troca de visões e pontos de vista podem ajudar a desenvolvê-lo e indicar caminhos. Neste caso, supomos que se trata de uma visão do texto

voltado não apenas para o espectador, mas também para os integrantes da indústria cinematográfica, que teriam, na crítica, um reflexo das conquistas e erros de seus trabalhos.

A crítica pode ter, ainda, o papel adicional de registrar o desenvolvimento do cinema enquanto ele acontece, assinalando os pontos mais marcantes dessa evolução. Seria o registro de uma recepção concreta que pode, em análise comparativa ou retrospectiva, indicar o horizonte de recepção contemporâneo das obras. Pode ainda contribuir para classificar ou historicizar o cinema, marcando referências e nexos entre os filmes, construindo uma primeira análise do que foi (é) aquele período que está sendo coberto.

É importante lembrar que o trabalho do crítico não se assenta apenas sobre a interpretação e compreensão de uma obra, ele é também uma construção: construção de sentidos e nexos dentro da obra de um cineasta ou dentro de um filme, construção da própria história do cinema, construção de um método e de um pensamento crítico, construção de uma cultura cinematográfica do leitor. A crítica cria uma realidade própria que por vezes pode até ser independente da obra, bem como seus métodos de trabalho e seus critérios de avaliação.

Essas são apenas algumas das diversas visões do que a crítica pode ser, a partir de funções e de papéis que não surgem de forma pura, mas que podem se combinar, como apontou Murray (1975), no trabalho e nos textos dos críticos. Partimos do pressuposto que essas diversas maneiras de pensar o lugar, o papel e a forma da crítica transparecem nos textos, mesmo quando não são objeto de uma reflexão sistematizada. Assim, consideramos que através da análise dos textos poderemos perceber suas características gerais, a forma da crítica brasileira no jornalismo impresso atual, e também as diferentes percepções do cinema, de si, dos leitores, dos espectadores.

Qual a relação da crítica com o espaço onde se insere, o jornalismo, e com o tema de que trata, o cinema? Qual o perfil de cada publicação que vamos analisar? Como é o panorama do cinema hoje e como a crítica pode refleti-lo? Essas são algumas das perguntas que tentaremos responder no próximo capítulo.

2 – O crítico: operador de dispositivos

2.1 – Crítica e dispositivo jornalístico

Vemos pessoas criticando e analisando o cinema em trabalhos universitários, em filmes-ensaio, em programas de televisão e em *sites* na internet. Essas formas de pensar o cinema têm suas particularidades, devido aos diferentes contextos em que se inserem e aos diferentes objetivos que se propõem. Mas, o que de peculiar acontece à crítica de cinema, que se incorpora de forma definitiva ao jornalismo, que passa a existir como um gênero e uma seção delimitada dentro do jornal, um formato de texto e uma forma de produção reconhecida por escritores e leitores, por produtores e consumidores? Como as restrições, regras e formatos específicos do jornalismo atual orientam essa produção?

Para Jean Claude Bernadet, a própria função ou trabalho de crítico de cinema é uma “especialização imposta por uma organização burocrática que recorta a produção artística conforme técnicas e formas de produção [do jornalismo]” (CAPUZZO, 1986, p. 36). Além disso, o jornalismo impõe às críticas publicadas algumas de suas limitações e necessidades específicas, que, para alguns críticos, são as grandes culpadas pelas “deficiências” da crítica. Geraldo Mayrink, por exemplo, afirma que

“as exigências jornalísticas, com seu espaço minguado e o apego às regras, nunca bem explicadas, sobre ‘clareza’ e ‘concisão’, tendem a fazer do trabalho da crítica – não só de cinema, mais uma vez – algo mecânico, às vezes mortalmente tedioso para quem escreve e para quem lê” (CAPUZZO, 1986, p. 92).

Para Heitor Capuzzo (1986, p. 57), nos grandes jornais predomina uma forma pasteurizada de texto analítico. Predominam a notícia e a informação, e a crítica propriamente

dita “transforma-se numa prática cotidiana, sintética”. Para o estudioso espanhol Mariano del Pozo (1970), as duas modalidades de análise e opinião sobre cinema – a resenha e a crítica – são em grande parte condicionadas pelo caráter das publicações em que aparecem. “O trabalho do comentarista é típico da imprensa diária, enquanto o crítico costuma trabalhar, também, em revistas semanais e mensais, e mais concretamente naquelas dedicadas em especial à arte cinematográfica” (POZO, 1970, p. 19, tradução nossa), que podem dedicar mais tempo à preparação e documentação do trabalho.

Podemos questionar essa distinção tão maniqueísta e baseada em apenas um critério, a periodicidade das publicações. Mas nos parece correto afirmar que as diferentes organizações de trabalho, tempos de produção e objetivos das publicações interferem não só na “profundidade”, mas na própria forma e objetivos das críticas. Para entender como funciona essa modalidade específica de análise cinematográfica – a crítica de cinema veiculada em publicações da grande imprensa –, portanto, precisamos levar em consideração o dispositivo jornalístico no qual esses textos se inserem e o processo que faz com que determine, pelo menos em parte, a forma de tais matérias.

Como aponta Jesús Martín Barbero (2001a, p. 186 e 187), a inserção de algum texto, ou modalidade de texto, em um novo dispositivo implica mudanças profundas não só na forma de produção, mas na própria forma de escrever e de se relacionar com os leitores. Mudam a estrutura, a periodicidade, as relações entre produtores, empresários e consumidores, o modo de leitura. Com relação às lógicas de produção, Barbero (2001a, p. 18) propõe que devemos entender, entre outros fatores, “a estrutura empresarial – em suas dimensões econômicas, ideologias profissionais e rotinas de produção” e “sua competência comunicativa – capacidade de interpelar/construir públicos, audiências, consumidores”. Se o novo dispositivo possui, como o jornal, uma estrutura e uma forma de trabalho já definidas, ele acaba por impor aos textos que acolhe um formato.

Consideramos que a incorporação ao jornalismo marca profundamente a forma das críticas que aí são veiculadas. Estabelecem-se novas formas de expressão e de relação com o

público, a partir de um “conjunto de dispositivos que medeiam entre exigências de mercado e formas de cultura, entre demanda cultural e fórmula comercial” (BARBERO, 2001a, p. 188).

Essa crítica assume então características próprias que a diferenciam de formas anteriores de análise, como os próprios comentários que inauguraram o gênero, que se inseriam em publicações com regras de funcionamento e formatos distintos, quanto de formas contemporâneas, que se desenvolvem em outros lugares e situações, desde a teoria cinematográfica desenvolvida na academia, até a crítica desenvolvida na *internet* ou na televisão.

Segundo Barbero (2001a, p. 311), “o que importa é o que configura as condições específicas de produção, o que da estrutura produtiva deixa vestígios no formato, e os modos com que o sistema produtivo [...] semantiza e recicla as demandas oriundas dos ‘públicos’ e seus diferentes usos”. Ao analisar a entrada da crítica na lógica da estrutura e na dinâmica da produção do jornalismo, devemos então nos preocupar com uma “série de instâncias e dispositivos concretos” que passam a conformá-la: competitividade industrial, competência comunicativa, níveis e fases de decisão na produção, ideologias profissionais, rotinas de produção e estratégias de comercialização (BARBERO, 2001a, p. 311 e 312). Cabe a nós, no momento da análise, perceber como transparecem nos textos as marcas deixadas pela estrutura de produção.

Para Maurice Mouillaud (1997, p. 29 a 31), o discurso do jornal está envolto em um dispositivo que prepara o sentido e não tem apenas uma matéria, mas um formato. O jornal não impõe apenas uma interpretação hegemônica, mas a própria forma dos acontecimentos: unidades instantâneas, breves, descontínuas, móveis, que obedecem a um padrão de redação (MOUILLAUD, 1997, p. 32). O dispositivo não é um suporte, mas uma matriz que impõe suas formas aos textos, no qual cada texto surge como a variante de um paradigma ou modelo (MOUILLAUD, 1997, p. 34 e 35). Portanto, se o discurso da crítica segue arranjos e modelos recorrentes é porque se insere na matriz já sedimentada do dispositivo jornalístico.

Cada texto, portanto, pode ter suas características particulares, mas possui uma forma geral (no caso “a forma da crítica cinematográfica”) que orienta e determina, pelo menos em parte, a sua estruturação. Ao abrirmos um jornal ou uma revista e lermos uma crítica, raras

vezes nos deparamos com algo completamente diferente do que esperamos. É claro que a forma do dispositivo varia de acordo com a publicação (em função das diferentes periodicidades, públicos, objetivos etc.), mas, dentro de cada publicação, existe sempre uma unidade, certo número de características constantes que sofrem pequenas variações e modulações.

Mouillaud afirma ainda que entre dispositivo e texto há uma relação de antecendência invertida, na qual cada um desempenha de forma alternada o papel de gerador. O dispositivo deve ser pensado como matriz em que se inscrevem os textos e que não só os precede, mas impõe a eles seu formato. Porém, o texto não é passivo, ele pode deformar o dispositivo ou até implodi-lo, pois não há entre eles uma hierarquia pré-determinada, mas uma relação dinâmica, na qual “o dispositivo pode aparecer como uma sedimentação do texto, e o texto, como uma variante do dispositivo” (MOUILLAUD, 1997, p. 35).

A crítica de cinema se insere, portanto, no dispositivo jornalístico, mas, mais especificamente, dentro de um segmento temático, o jornalismo cultural, que pelas características de sua matéria prima não necessariamente se identifica à cobertura de outras áreas. O jornalismo cultural se diferencia do jornalismo praticado em outras editorias (como o jornalismo econômico ou político) pela sua temática e pela sua forma. O próprio tema influi na forma das matérias: o referente não é um acontecimento, mas um produto cultural; as necessidades de imediatismo e atualidade são diferentes com relação à cultura ou à política, por exemplo; a própria posição que os produtos culturais ocupam nas vidas dos leitores não pode ser comparada, por exemplo, à crônica policial. Todos esses fatores, entre outros, fazem com que as matérias do jornalismo cultural tenham uma especificidade com relação às outras editorias. Mas, mesmo dentro do jornalismo cultural, temos diferentes formatos e gêneros de texto, dentre eles a crítica, que ocupa um lugar bem demarcado dentro da publicação e dos cadernos e editorias de cultura.

Sabemos que a crítica não se confunde em formato ou estilo com as matérias informativas que compõem o jornal ou a revista, nem mesmo com as notícias e reportagens informativas sobre temas relacionados à cultura ou ao cinema. Quando lemos uma crítica, não esperamos um relato de fatos e acontecimento; esperamos análises, interpretações, opiniões.

Não esperamos um texto anônimo, no qual as marcas da enunciação são apagadas e de onde a realidade parece nos falar; esperamos um texto no qual o autor se expõe e nos fala de sua experiência com um produto cultural, o filme.

A crítica pode ser considerada como um espaço especial dentro do jornal, ainda que já institucionalizado e reconhecido por produtores e leitores. Valem para ela alguns dos princípios que norteiam o jornalismo de forma geral, mas ela também possui suas especificidades. Uma das evidências disso é o fato de, em várias publicações, a crítica receber uma diagramação diferenciada ou uma rubrica identificando-a, quase como uma fronteira, demarcando seu espaço. Mas, mesmo dentro desse espaço de liberdade no jornal, a crítica é um campo já estruturado, com suas próprias normas, regras e funções, que podem ser mais ou menos rígidas, de acordo com a publicação e com o autor.

O crítico não tem liberdade total dentro da crítica, também ela um dispositivo, uma matriz, que impõe sua forma aos textos. Ela tem uma forma mais ou menos estabelecida e conhecida, que funciona de “modelo de expectativa para leitores” e “modelo de escritura para os autores” (MELO, 1994, p. 36, a partir de Todorov). A formação dos gêneros não aponta para uma definição apenas teórica, mas “tem origem na própria práxis. Desde o início das atividades permanentes de informação sobre a atualidade (processo livre, contínuo, regular), colocou-se a distinção entre as modalidades de relatos dos acontecimentos” (MELO, 1994, p. 37). Essas modalidades estão em constante processo de sedimentação e também de transformação, sendo conhecidas e atualizadas pelos trabalhadores da imprensa.

Não podemos considerar o dispositivo jornalístico como algo totalmente homogêneo e invariável. A diferenciação e a especialização surgem em cada publicação, com sua periodicidade, seus temas e formas de abordá-los, seu público alvo, seu estilo de texto e diagramação, seu formato, seu tamanho. Em cada uma delas, a forma geral do dispositivo jornalístico assume feições próprias, se transforma e se adapta. Cada uma, portanto, acaba criando sua própria matriz, seu próprio paradigma, respeitado pelos seus funcionários, reconhecida e buscada pelos seus leitores. Há uma estratégia dos produtores para conquistar seus leitores, para estabelecer com eles uma identificação e um contrato de leitura. Colocamos

aqui duas questões: como escrever para cada leitor, como se comunicar com seu público e fazer com que os leitores se reconheçam como parte desse público? Como se colocar frente às outras publicações, ocupar um lugar no espaço editorial, estabelecer suas diferenças e especificidade?

2.2 – Leitores, espectadores, consumidores

Percebemos, a partir do breve apanhado feito até agora, como mudanças mais amplas no jornalismo e, por extensão, na sociedade influenciam a forma de inserção das críticas na imprensa, a estrutura e objetivos dessas críticas, a sua configuração como gênero jornalístico. Cabe agora perguntar como as diferentes estratégias de contato com os leitores são influenciadas e determinadas pela estrutura de produção, como se estabelece a relação com o público, a partir da produção. Como a inserção das publicações no mercado e os diferentes públicos de cada uma delas, fatores alheios ao controle do crítico, mas aos quais ele deve estar atento, influenciam para que as matérias sejam diferentes, estabelecendo diversos contratos de leitura.

Barbero (1995, p. 49) afirma que os empresários da comunicação, como personificação da produção, tiveram que se comportar como antropólogos ou sociólogos para conhecer seu público e saber como se deveria escrever para aqueles que se distanciam dos intelectuais e para quem o hábito da leitura está se tornando algo distante. Para conseguir uma comunicação “mais eficaz”, muitos veículos realizam estudos e sabem indicar, com precisão, as características de seus leitores.

A recepção potencial é, portanto, direcionada por estas estratégias da produção. Para Barbero (1995, p. 56), não podemos desligar o estudo da recepção dos processos de produção, da maneira como a produção se organiza e se programa.

“Portanto, temos que assumir toda essa densidade, essa complexidade da produção, porque boa parte da recepção está de alguma forma não programada, mas condicionada, organizada, tocada, orientada pela produção, tanto em termos econômicos como em termos estéticos, narrativos, semióticos”.

Antonio Fausto Neto (1995, p. 192) destaca que,

“nas chamadas práticas profissionais, encontra-se o conceito aplicado de recepção. Por exemplo, um certo conhecimento atribuído ao campo do jornalismo propõe regularmente aos redatores que, ao escrever, ‘se coloquem no lugar do leitor’. Quer dizer: há um saber atribuído ao leitor, mas que deve ser assumido pelo campo de produção”.

A noção de leitor, para ele, muitas vezes, já devidamente construída nos manuais de redação, não é apenas uma “elaboração sociológica. [A recepção] é constituída já no interior do próprio processo discursivo por meio das múltiplas operações articuladas pelos processos da própria linguagem [...] A recepção não é uma abstração: ela é construída discursivamente” (FAUSTO NETO, 1995, p. 194). Assim,

“tal dimensão estratificante tem também sua repercussão direta sobre a constituição da mídia e, por consequência, sobre as ‘maneiras discursivas’ com que eles [os produtores] se dirigem ao campo da recepção. Temos, nessa condição, a definição sociológica do próprio suporte em face do leitor a quem vai se dirigir.” (FAUSTO NETO, 1995, p. 195).

Fausto Neto (1995, p. 199) afirma que o leitor deve colaborar para a atualização dos textos recebidos, após ser convidado pelo texto a se engajar em um contrato de leitura, “conjuntos de regras e de instruções construídas pelo campo da emissão, para serem seguidas pelo campo da recepção, condição com que ele [o leitor] se insere no sistema interativo proposto e pelo qual ele é reconhecido e, conseqüentemente, se reconhece como tal.”. O receptor, portanto, é construído pelo imaginário discursivo e convocado a trabalhar dentro das regras do contrato e, a partir daí, assume um papel ativo, pois passa a agir e se reconhecer naquela forma discursiva (FAUSTO NETO, 1995, p. 203).

Ao escrever uma matéria, o crítico imagina e constrói um leitor. Porém, ao se inserir no contexto de uma publicação específica, a forma como vai escrever e o leitor que ativará serão influenciados por uma imagem mais ampla e difusa do seu consumidor (ainda que muitas vezes construída a partir de estatísticas e pesquisas com leitores empíricos). Cada publicação e cada crítica por ela veiculada remetem a um público específico, sendo possível conceber a possibilidade de divergência entre ele e os leitores construídos e interpelados. Assim, ao escrever, o crítico não imagina e constrói, sozinho, o seu leitor, mas se insere em um processo

maior, direcionado pelas publicações e pelo mercado, e que é reinterpretado, questionado ou reforçado em cada texto.

Para Barbero (1995, p. 44), as mediações introduzidas pela recepção são relativas a diferentes relações com o tempo e a novas e diversas fragmentações sociais, sendo que a comunicação tem um “papel na reorganização da divisão social, e, portanto, de seu contrário, na reorganização dos reconhecimentos”. Para ele, os grupos não consomem os mesmos meios, as mesmas informações, “eles se inscrevem numa informação que lhes diz aquilo que realmente lhes interessa, para os seus negócios, seus trabalhos ou suas investigações” (BARBERO, 1995, p. 45.) ou, no nosso caso, sua diversão e cultura. É possível perceber uma “fragmentação dos públicos, com os quais trabalham os meios cada vez mais matizadamente, cada vez mais sabiamente” (BARBERO, 1995, p. 48). Ou seja, o consumo dos meios vai depender do que o leitor busca, das diversas possibilidades de contratos de leitura e das características dos textos.

Além da forma como a produção dirige e organiza este consumo, é interessante também perceber a forma como o consumo é organizado, a partir da recepção. O consumo pode contribuir para a diferenciação social, a demarcação de diferenças e afirmações, sendo local de “distinção simbólica, por meio não só do que consumimos materialmente, mas, sobretudo, dos modos de consumir” (BARBERO, 1995, p. 61). Podemos pensar então como isso se aplica ao consumo de bens culturais e de comunicação, ou seja, no consumo dos diferentes filmes, jornais e revistas. Para Barbero (2001a, p. 302),

“o consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais”.

Néstor García Canclini, (1995, p. 66), entende o consumo como um processo de apropriação e uso dos produtos, “em relações de solidariedade e distinção com outros, de bens que proporcionam satisfações biológicas e simbólicas, que servem para enviar e receber mensagens”. E parte de uma hipótese segundo a qual “quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso” (CANCLINI, 1995, p. 21).

Porém, para que o consumo funcione como instrumento de identificação e diferenciação, é necessário que os diferentes grupos reconheçam os sentidos do que é consumido, permitindo que eles comuniquem algo. “Se os membros de uma sociedade não compartilhassem os sentidos dos bens, se estes só fossem compreensíveis à elite ou à maioria que os utiliza, não serviriam como instrumento de diferenciação” (CANCLINI, 1995, p. 56).

Quanto à diferenciação do público, afirma que não há um único público de cinema, mas uma “diversidade multicultural das audiências”, que pode ou não ser contemplada pelas “políticas cinematográficas atuais” (CANCLINI, 1995, p. 184 e 185). Cabe aqui questionar não só se a oferta de filmes contempla todos os públicos, mas também se a oferta de publicações é diversificada e abrangente. As publicações conseguem realizar um intercâmbio e uma circulação de informações e opiniões entre esses diferentes públicos ou acabam por intensificar sua separação, seguindo as determinações do mercado? As informações e as reflexões fornecidas a esses públicos são realmente distintas entre si ou têm o mesmo conteúdo apenas apresentado em embalagens diferentes?

É uma preocupação de certa forma expressa também por Canclini (1995, p. 194), que afirma a existência (persistência?) de um público “predisposto a se relacionar com filmes sofisticados e capaz de estabelecer com eles uma relação mais complexa que a do simples entretenimento”. Ele percebe, porém, uma grande segmentação do público, que se dividiria entre uma elite que tem conhecimentos, interesse e acesso a bens culturais mais sofisticados e uma grande audiência, que fica limitada aos produtos de entretenimento disponíveis nas televisões e locadoras de vídeo.

“Talvez seja possível construir circuitos intermediários? [...] Os matizes do gosto do público de massa entrevistado nos cinemas e videoclubes, as demandas do que queriam ver na televisão e vídeo, apontam para uma maior diversificação e complexidade da audiência do que supõem os que a dividem entre culta e de entretenimento” (CANCLINI, 1995, p. 194).

Canclini toca aqui no que parece ser uma das principais características do cinema e de seu público atualmente: a separação cada vez maior entre um grupo que busca no cinema apenas o entretenimento, de preferência produzido pelas grandes indústrias e sem se preocupar com sua inserção na cultura ou na história do cinema, e de um outro grupo, menor, que busca

experiências mais complexas, filmes que dialoguem com a possibilidade de uma produção artística e reflexiva. Porém, pode-se perceber que são dois pólos ou extremos entre os quais existe uma gradação de múltiplas possíveis posições.

A distinção entre dois lados quase opostos (arte e entretenimento) representa o panorama atual da produção cinematográfica? Representa o público? Como esses grupos se relacionam com a crítica de cinema, como eles a consomem, o que buscam nela? Essas questões se relacionam diretamente à inserção da crítica no circuito de divulgação e consumo de cinema, como parte da instituição cinematográfica e como mediadora entre os pólos.

Para Canclini (1995, p. 53), o consumo é

“um momento do ciclo de produção e reprodução social: é o lugar em que se completa o processo iniciado com a geração de produtos, onde se realiza a expansão do capital e se reproduz a força de trabalho. Sob este enfoque, não são as necessidades ou os gostos individuais que determinam o que, como e quem consome. O modo como se planifica a distribuição dos bens depende das grandes estruturas de administração do capital. [...] O sistema econômico ‘pensa’ como reproduzir a força de trabalho e aumentar a lucratividade dos produtos”.

Podemos nos perguntar como isto ocorre no caso do cinema, qual o papel da crítica neste processo de consumo e neste ciclo da produção de filmes e publicações. Vemos aqui alguma identidade entre a concepção de Canclini do consumo e a visão de Christian Metz (1980) da reprodução da instituição cinematográfica, apresentada em *O significante imaginário*.

Para Metz, a instituição cinematográfica não se restringe à indústria que produz os filmes, mas conta, também, com duas outras “máquinas”: a que consome os filmes (o público) e a que fala sobre os filmes (onde estaria a crítica de cinema). Para ele, a instituição cinematográfica visa sempre a sua reprodução: a possibilidade de continuar produzindo filmes, que serão consumidos e propiciarão a produção de mais filmes. Essa reprodução da indústria passa pelo consumo, que é de onde vêm os recursos financeiros para alimentar a produção, e se relaciona diretamente com a crítica, que pode induzir e promover esse consumo, indicando e promovendo os filmes produzidos pela indústria. Estabelece-se assim um equilíbrio entre as três partes da instituição, que não podem existir sozinhas e nem determinar individualmente o funcionamento das outras duas. As três “máquinas” da instituição funcionam de forma orgânica

e organizada, pois todas elas, no fundo, têm o mesmo objetivo: a promoção e a manutenção da instituição.

“Muito freqüentemente, o discurso sobre cinema faz parte da instituição, quando o que deveria fazer era estudá-la, embora julgue ou pretenda fazê-lo. Como disse, ele é a terceira máquina da instituição: depois daquela que fabrica os filmes, depois daquela que os consome, é aquela que os louva, que valoriza o produto” (METZ, 1980, p. 20).

Metz considera que grande parte dos discursos produzidos sobre o cinema visa manter com ele a relação de “bom objeto”. Esta relação, de modo geral, caracteriza as inclinações de todos os espectadores, pois se espera que haja uma vontade de ir ao cinema e que essa seja uma experiência prazerosa, o que incita seu consumo.

“Para o espectador, o filme pode ocasionalmente ser um ‘mau objecto’: acontece então o desprazer fílmico. [...] Todavia, a relação de ‘bom objecto’, numa perspectiva de crítica sócio-histórica do cinema, é mais fundamental porque é ela e não o seu inverso (que assim surge como o malogro localizado daquele) que constitui a finalidade da instituição cinematográfica e que esta última tenta constantemente manter ou estabelecer” (METZ, 1980, p. 12 e 13).

É esta relação de bom objeto que permite, em grande parte, a auto-reprodução da instituição cinematográfica, pois a alimenta tanto no aspecto financeiro quanto com a vontade de que sejam produzidos novos filmes, que proporcionem novamente o prazer esperado. Se, por um lado, essa tentativa de manter uma boa relação de objeto legitima o cinema como objeto artístico e estético, por outro, cabe questionar até que ponto ela permite uma crítica que perceba as falhas e defeitos não só de filmes particulares, mas da instituição ou do panorama contemporâneo do cinema como um todo. Os ataques a filmes, gêneros e cineastas, muitas vezes, surgem apenas para se valorizar algo que se contraponha a eles. “Muitas vezes, é para exaltar um certo cinema que se ataca, violentamente, outro: a oscilação do ‘bom’ e do ‘mau’ e a dependência imediata do mecanismo de restituição surgem então com toda clareza” (METZ, 1980, p. 16). Através destes ataques e defesas, podemos perceber as opiniões dos críticos acerca do panorama geral da produção e como eles se vêem inseridos nesse panorama, bem como as polarizações e segmentações do mercado e do público. Vemos aqui uma aproximação à visão do consumo como diferenciação e reconhecimento, articulados pela escolha dos filmes e, muitas vezes, mediados pelos discursos das críticas sobre os filmes, destacando, articulando e contrapondo diferentes visões e posições frente ao cinema.

Duas das principais visões que podem ser vistas como sendo contrapostas pela crítica de cinema são aquelas que legitimam ou deslegitimam o cinema como forma artística e cultural válida. Para Metz, existe uma segunda razão para a tentativa daqueles que escrevem sobre o cinema de manter com ele a relação de bom objeto.

“Esses afectos de reivindicação são a consequência retornada de um preconceito cultural inverso, ainda hoje vivo, preconceito que vê no cinema uma distração de baixo nível (e que, para começar, pensa, portanto, por níveis). Numa história da cultura contemporânea, a preocupação pelo bom objecto que eu quis pôr em evidência não pode ser compreendida senão em relação com o estatuto do mau objecto que a sociedade conferiu inicialmente ao cinema e no qual não renunciou ainda inteiramente em confiná-lo” (METZ, 1980, p. 20).

Podemos pensar, aqui, na discussão sobre qual o estatuto do cinema na sociedade, se uma forma de arte, apenas um entretenimento “menor” ou uma indústria que visa apenas o lucro, muitas vezes manipulando seu público para atingir tal objetivo – discussão que remonta ao surgimento do cinema e que já teve em suas fileiras, de todos os lados, defensores ilustres e ferrenhos, mas que é por demais extensa e não se relaciona diretamente ao nosso objeto. Portanto, gostaríamos apenas de registrar o papel preponderante da crítica nesse debate: ela é, há muito tempo, um espaço privilegiado para exposições de pontos de vista (muitas vezes discordantes), para a troca de opiniões, para o reconhecimento de distâncias e proximidades.

A discussão quanto ao estatuto do cinema na cultura não perpassa apenas as reflexões de teóricos da comunicação, da cultura ou do próprio cinema. É uma questão que baliza grande parte das estruturas de distribuição, consumo e produção dos filmes, suas estratégias de inserção no mercado e as formas como são vistos e pensados por produtores, consumidores e críticos. Nas críticas, tentaremos perceber como essas discussões afloram ou não, em matérias que tratam do panorama de produção atual ou de filmes específicos, ainda que como questão de fundo. Procuraremos, em especial, perceber como se articulam divisões e distinções, reconhecimentos e aproximações, mediações entre diferentes gostos e formas de se fazer e se falar de cinema. Consideramos que as visões sobre o que deve ser o cinema, o que é um bom filme, qual o papel da crítica e outras remetem diretamente a essa questão principal: afinal, o cinema é arte, entretenimento ou indústria?

Se essa distinção se encontra já bastante enraizada, vemos nela diversas questões problemáticas. O cinema de entretenimento seria ligado aos grandes estúdios, à Indústria Cultural, sendo composto de filmes que visam a diversão em detrimento da inovação, repetindo fórmulas e estratégias, ao invés de tentar questionar e criar um pensamento crítico. Já o cinema “de arte” seria a recusa, a antítese do *mainstream*, o cinema que se propõe como arte, que busca este estatuto se afastando da indústria. Mas a divisão seria assim tão bem demarcada? É possível que existam filmes inovadores dentro da indústria? É possível e viável que o cinema “de arte” seja feito e circule fora dos circuitos industriais de produção e distribuição?

É importante notar que todo filme que circula e é exibido comercialmente já faz parte da indústria. Porém, muitos dos filmes se inserem na indústria de alguma forma, mas que não seguem suas fórmulas ao pé da letra. Buscam a inovação, mas também querem atingir o público e não vêem o entretenimento e a produção artística como excludentes. Essa categoria de filmes, muitas vezes, alimenta a indústria com novos talentos e novas idéias, que têm, assim, a chance de atingir um público mais amplo ou de realizar produções com mais recursos (financeiros, técnicos e humanos). Seria um exemplo da margem e da experimentação, destacadas por Luis Carlos Nogueira (1998) como possibilidade de fugir aos modelos estereotipados da indústria do cinema.

Para ele, o caráter comercial, industrial e de massa do cinema não exclui a existência de talento e criatividade no seu interior. Ele não nega que haja no cinema “modelos narrativos estereotipados, uniformizações éticas das mensagens e estéticas das formas capazes de satisfazer os desejos criados no e pelo público consumidor” (NOGUEIRA, 1998), mas afirma que essas seriam características possivelmente da maioria e não da totalidade das produções.

“Não é raro que o sentido da mutação das formas artísticas seja um imperativo criativo e que uma espécie de subversão se manifeste contra o conformismo generalizado. Pode por isso advogar-se que a possibilidade da criatividade e da autonomia artística (categorias mais míticas do que propriamente operacionais) não está inteiramente vedada no interior das indústrias da cultura” (NOGUEIRA, 1998).

Destaca ainda que a recusa, a margem e a experimentação existem e são valorizadas dentro da indústria cinematográfica, ainda que nas suas manifestações mais

“independentes”, sendo muitas vezes inclusive incorporadas à produção massiva, colaborando para a evolução e transformação da própria indústria.

“É certo que se trata de uma estratégia dissimulada e que esses valores são apenas estimulados ou tolerados na medida em que trazem já inscrito em si um destino: a sua integração posterior no sistema de produção economicista e generalista, a sua performance no *mercado*. Mas (podemos, por outro lado, questionar-nos) haverá procedimento socialmente mais adequado (ou melhor, poder-se-á conceber serviço mais útil a uma democratização da cultura) que esse de trazer, para o interior dos grandes estúdios de produção de abrangência planetária, o talento e a competência daqueles que procuram precisamente a ultrapassagem e a desconstrução das fórmulas estabelecidas, para depois fazer chegar ao grande público as suas visões, ainda que esta integração seja, naturalmente, objecto de cedências ou tréguas por parte dos dissidentes?” (NOGUEIRA, 1998).

Em *Experiencia estética y hermenéutica literária*, Jauss (1992) afirma que “negatividade” e “positividade” não são medidas fixas, mas que estão dentro do processo histórico de recepção e refletem mudanças nos horizontes: ou seja, obras, a princípio negativas e questionadoras, podem ser incorporadas à tradição e assegurar as instituições que ameaçavam. Haveria, portanto, um movimento pendular entre a função transgressora e a assimilação interpretativa das obras, que podem sobreviver a seu efeito de vanguarda e se tornarem clássicas, devido à força homogeneizadora da tradição (JAUSS, 1992, p. 50)

Hoje, vemos uma utilização cada vez mais heterodoxa do termo “cinema de arte”, que se torna uma categoria disforme, englobando tudo o que não se encaixa nos gêneros e formas tradicionais, independente de uma vocação “artística” ou questionadora. É o que podemos ver, por exemplo, nas prateleiras de locadores, que criam prateleiras “de arte” ou “cult”, para onde mandam todos os filmes que não sejam, claramente, uma comédia, drama, ação, etc. Cabe observar como a crítica atual se posiciona frente a essa questão, percebendo se ela toma partido ou se busca uma posição de negociação, percebendo as diferentes posições como facetas desse objeto complexo que é o cinema.

A princípio, nos parece que a posição da atual da crítica seja a de evitar um posicionamento excludente e preconceituoso em qualquer dos lados dessa questão, buscando uma mediação entre esses pólos, aparentemente distantes, da arte e do entretenimento. Como aponta o ensaísta Sergio Augusto de Andrade (2002, p. 24), “a divisão igualmente cômoda entre o cinema comercial e o cinema de autor também não existe – só existem bons filmes, filmes

ruins, e a escuridão”, o que parece ser uma perspectiva que busca analisar os filmes de acordo com seu conteúdo intrínseco e não de acordo com categorias dogmáticas e estanques. Porém, permanece uma dimensão valorativa, ainda que não utilizando a distinção entre cinema comercial e artístico, ou de autor, como ponto de partida para estabelecer uma hierarquia.

A tentativa de perceber a distinção entre arte, indústria e entretenimento de forma menos rígida é apoiada por Sergio Augusto (2002, p. 22), ao afirmar que a “barreira entre a estética e a recreação é erguida por dogmas de sensibilidade”. Porém, como afirma o historiador Jorge Coli (2002, p. 25), ainda persiste a visão que separa arte e entretenimento, num “sistema de barragem, onde é possível passar ou não, segundo origens e aparências dos filmes”.

“Estamos aqui falando, claramente, de preconceitos. Nas conversas cultas e amenas sobre cinema, o cinema não está, de fato, em pauta. Mesmo que as observações sejam inteligentes e pertinentes, elas não se apóiam sobre a prática, constante e necessária, da visão de filmes: elas provêm de uma seleção estreita, autorizada por uma certa convenção” (COLI, 2002, p. 25)

Mas ele considera que essa visão não é interessante. “Conceitos são conceitos, não são coisas, seres, ou verdades metafísicas. Eles funcionam ou não funcionam. Separar ‘cultura’ e ‘cultura de massa’, por exemplo, nem sempre dá certo” (COLI, 2002, p. 25). Devemos, portanto, observar como essas posições transparecem, ou não, nas críticas analisadas.

É importante manter aqui o raciocínio de que a instituição não é formada e nem determinada exclusivamente pela indústria. “O cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social”, afirma Antonio Costa (1987, p. 29). Técnica, indústria, arte, espetáculo, divertimento ou cultura, o estatuto do cinema não é dado *a priori*, nem constituído por condições ou características imutáveis, mas depende de seu contexto e daqueles que o formam, construindo suas funções e significados. E nessa dinâmica não está envolvida apenas a indústria, com seus desejos e objetivos, mas também os espectadores e a crítica, à qual cabe, então, o papel não só de pensar e analisar a indústria e seus produtos, mas, também, o de fazer pontes entre ela e o público que a mantém, questionando, sempre, essa relação dinâmica.

“[O cinema] existe também como nossa obra, aquela da época de quem o consome [...] não basta que os estúdios nos entreguem um engenhozinho sofisticado dito ‘filme de ficção’, falta ainda que seu funcionamento se cumpra ou simplesmente se efetue: que tenha lugar. E esse lugar, ele está em todos nós, em uma disposição econômica que a história modelou ao mesmo tempo em que modelava a indústria de cinema” (METZ, 1983, p. 405 e 406).

O crítico pode então descrever o panorama e a história do cinema, tentar entender e explicar os papéis dos filmes e da indústria com relação ao lugar que ocupam em seu contexto. Mas também é responsável, em parte, por estabelecer um lugar para os filmes e para o próprio cinema, dar-lhes visibilidade (ao escolher tratar deles, ao dar-lhes espaço e existência pública, apresentando-os, muitas vezes, para um público que os desconhece) e até mesmo legitimidade (ao defendê-los, valorizá-los, perceber suas qualidades).

Público, crítica e indústria interagem através de um produto: o cinema. A relação entre as diferentes partes da instituição cinematográfica acontece por intermédio dos filmes, inseridos no dispositivo cinematográfico. Aqui, “dispositivo” é visto como o conjunto dos dados materiais e organizacionais, determinações sociais, dentre as quais podemos destacar os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e reprodução, lugares onde estão acessíveis e suportes para sua difusão. Para Jacques Aumont (1995, p. 135), tais determinações englobam e influenciam o contato individual do espectador com a imagem e, em nível mais amplo, o contato do público consumidor e da crítica com o cinema. Costa (1987, p. 26) define o dispositivo do cinema como um “mecanismo que responde a determinadas funções [...] formas de estruturação do espaço em relação a diversos papéis assumidos pelos diversos sujeitos sociais e em função de finalidades pretendidas”, englobando, no caso do cinema, os filmes, os espectadores e as circunstâncias de seu encontro.

O espectador ocupa um papel deixado para ele pelo dispositivo cinematográfico, que modela em parte sua experiência.

“O cinema pode ser visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis [...] Mas é um dispositivo também no sentido de determinar papéis: por exemplo, o papel do espectador que, identificando-se com a câmera e cooperando ativamente de muitas outras maneiras, contribui para a produção dos efeitos de sentido previstos pela estratégia do diretor-narrador” (COSTA, 1987, p. 26).

Para Aumont (1995), o dispositivo regula a relação do espectador com a imagem. “Na condição de objeto socializado, convencionalizado e, por assim dizer, codificado – e não só objeto visível –, a imagem possui um modo de emprego que o seu consumidor, o espectador, supostamente conhece” (AUMONT, 1995, p. 183). É ele que permite a passagem do espaço do espectador (universo cotidiano, espaço real) para o espaço da imagem (espaço plástico).

O dispositivo possui, portanto, um aspecto social e um aspecto subjetivo. No aspecto subjetivo, o termo foi usado pela primeira vez por Baudry, ao pensar a identificação com o aparelho de base do cinema (AUMONT, 1995, p. 189, e BAUDRY, 1983). Segundo Baudry (1983), haveria um efeito sujeito, que diz da forma de mediação do cinema e suas incidências sobre o espectador. O espectador se identifica com o olhar da câmera e se percebe como sujeito da percepção total, capaz de dar sentido e fazer a síntese do mundo. O dispositivo cinematográfico determina um estado regressivo artificial, que permite a identificação. Ele define a situação espectral no cinema (ou a situação de assistência), englobando todos os aspectos da experiência da sala de projeção. Já Metz extrapola os aspectos subjetivos do dispositivo-cinema para tentar responder por que se tem vontade de ir ao cinema, como o dispositivo conforma o espectador, como se comporta o espectador durante a projeção (AUMONT, 1995, p. 189).

Com relação ao seu aspecto social, é o “dispositivo que relaciona a imagem com seu modo de produção e com seu modo de consumo, portanto a idéia de que a técnica da produção das imagens repercute necessariamente na apropriação dessas imagens pelo espectador” (AUMONT, 1995, p. 182). O dispositivo não diz respeito, portanto, apenas à técnica, aos aparatos e ferramentas utilizados, mas à situação de produção e recepção, à organização da indústria e da instituição cinematográficas em cada contexto social e em cada momento da evolução histórica. Regula a relação do espectador com a imagem, não só a nível pessoal, mas também social, nos permitindo perceber qual papel o cinema tem na sociedade, o que ele representa para as pessoas, o que elas buscam no cinema e como se organiza a instituição cinematográfica como um todo. É o dispositivo que define o lugar do cinema e a forma como as pessoas o consomem. “O dispositivo é também, em sentido mais amplo, o que legitima o próprio fato de ir ver imagens

mutáveis na tela. Pode-se resumir esse primeiro traço ao dizer que o dispositivo cinematográfico (videográfico) é o que autoriza a percepção de uma imagem mutável” (AUMONT, 1995, p. 173), é ele que permite, portanto, que as diferentes partes da instituição se encontrem e possam, assim, promover a manutenção da instituição.

A existência do dispositivo cinematográfico e do dispositivo jornalístico pode, como foi feito até aqui, ser descrita em termos gerais, teóricos, sem levar em consideração os sujeitos concretos. Porém, nenhum dispositivo pode funcionar sem alguém que o ative, que interaja com ele, seja escrevendo e lendo matérias de jornal ou produzindo e assistindo filmes. Deslocaremos agora a discussão do dispositivo para aquele que o opera. Vamos observar de forma mais próxima o contato do crítico com o filme, essa experiência que serve de base para a produção do seu texto. O crítico, na sua posição de espectador, entra em contato com o dispositivo cinematográfico. O crítico, ao escrever seu texto, atualiza e performa o dispositivo jornalístico. Ao fazer essa mediação entre dois dispositivos, linguagens e experiências diferentes, quais as tensões que perpassam o seu trabalho? Quais as mediações que opera entre espectadores, leitores, produtores? Como, através de seu registro da experiência através do texto, podemos apreender o cinema e o jornalismo? São algumas das perguntas que tentaremos responder.

2.3 – O crítico como mediador: espectador liminar

A crítica de cinema é o lugar onde ocorrem diversos processos de mediação, sendo que o crítico, a partir de seu trabalho, se insere no circuito de circulação, difusão e consumo do cinema. Dentre esses processos, podemos destacar: a mediação entre o crítico e o público, com suas diferentes recepções e opiniões dos filmes e formas de pensar o cinema; entre o próprio cinema e o público, através do trabalho de interpretação, análise e contextualização realizado pelo crítico; entre o cinema e seus produtores, que encontram na crítica formas articuladas de recepção e visões sobre seus trabalhos e o de outros, bem como uma nova inserção do cinema

dentro dos processos sociais e culturais de circulação de informações; entre diferentes grupos e suas formas de ver, pensar e usar o cinema, que transparecem em diferentes posições e possibilidades da crítica, que pode fomentar o diálogo; a mediação entre o trabalho do crítico e as formas já sedimentadas e estruturadas de produção de críticas, advindas de um desenvolvimento histórico, e decorrentes de opções teóricas e metodológicas, que seguem, ainda, as formas estabelecidas de produção do jornalismo, sua organização institucional e suas práticas profissionais.

Todas essas mediações realizadas pela crítica têm um lugar institucional, mas também dependem de um indivíduo concreto para se realizarem, o crítico. Quem é o crítico de cinema? É um cinéfilo, alguém que gosta mais de ver filmes do que a maioria das pessoas? É um estudioso da teoria, da técnica e da história do cinema, que aplica seus conhecimentos às matérias que escreve? É o guardião dos valores elevados e do bom gosto no cinema e/ou é aquele cujo gosto e opiniões sempre contrariam os do público? É alguém que se integra à indústria cinematográfica e louva seus filmes ou, pelo contrário, alguém cuja principal função é criticar, muitas vezes de forma pejorativa, os produtos dessa indústria? É um intelectual, um homem de idéias, capaz de levantar debates e propor novos rumos para a forma cultural que analisa? Ou “apenas” um jornalista, como outro qualquer? São muitas as visões de quem seja o crítico. Pode-se pensar que nenhuma delas é totalmente certa ou errada, sobrepostas mais do que excludentes, realizadas e vividas de diferentes formas por críticos e vistas e imaginadas de forma diversa pelos leitores.

Interessa-nos, aqui, pensar, mais precisamente, o crítico como um tipo específico de espectador e a maneira como se relaciona com o cinema de forma geral e com cada filme de forma particular a partir dessa posição. É só a partir da sua recepção que o crítico pode exercer seu papel de mediador, pois ela vai determinar a produção de seu texto. O crítico é, antes de tudo e sempre, um espectador que experiencia sozinho cada filme. Mas não é qualquer espectador, e, sim, um espectador com competências específicas, conhecimento do universo cinematográfico e habilidades profissionais, que não assiste um filme sem compromisso, mas em função da escrita posterior de um texto crítico sobre aquele filme, voltado para outros

espectadores. E quando se relaciona, através do texto, com estes outros espectadores, tem a possibilidade de orientar e iluminar outras recepções, outras experiências, outros contatos com os filmes de que trata.

O crítico, enquanto espectador, é parte de um público de cinema. Esse público – tanto com relação à prática social, quanto com relação à experiência subjetiva – não tem características dadas e imutáveis, mas se constitui historicamente, em relação com o desenvolvimento do cinema e suas formas de inserção na sociedade, que acarretam uma transformação nos modos de espectadorialidade. Para Canclini (1995, p. 177 e 178),

“o espectador de cinema é uma invenção do século XX. [...] Só com a construção de salas permanentes, a partir de 1905, começam a se formar hábitos de percepção e de assistência, uma nova distinção entre o real e o imaginário, outro senso do verossímil, da solidão e da ritualidade coletiva. Aprendeu-se a ser espectador de cinema, a ir periodicamente às salas escuras, escolher a distância adequada da tela, desfrutar os filmes em solidão ou acompanhado, passar da intimidade da projeção ao intercâmbio de impressões e à celebração gregária dos astros. Deste modo, chegou-se à seleção dos filmes pelos nomes dos atores ou diretores, reconhecidos numa história do cinema ou num conjunto de ofertas publicitárias das páginas de cultura e espetáculos”.

Quais seriam as características do espectador atual? Fernando Mascarello (2002) destaca como um dos pontos principais a serem considerados o seu nomadismo: o espectador contemporâneo seria um nômade que não se fixa em uma só cinematografia ou tipo de cinema, mas transita entre vários com liberdade, tendo com cada um deles um prazer específico. Esse nomadismo estaria relacionado ao contexto global do quadro de transnacionalização da indústria midiática, que implica significativas e complicadas transformações nas condições multicontextuais das práticas e experiências de audiência e responde pela cada vez maior complexificação, indeterminação e dificuldade de acesso às audiências (MASCARELLO, 2002, p. 237).

Mascarello (2002, p. 220) percebe

“o aprofundamento de uma certa tendência nomádica, por parte das audiências, quando da sua aproximação à produção fílmica. Mais e mais, se verifica um consumo plural e relativizador, implementado por um espectador que não hesita em transitar entre as mais diferentes cinematografias em busca da satisfação de desejos múltiplos, muitas vezes contraditórios e paradoxais”.

Podemos nos perguntar como essas tendências nômade influem não só na relação do espectador com o cinema, mas também na relação da crítica com o cinema e com estes espectadores. A relação da audiência com o cinema, e, mais especificamente, com o cinema

popular, “deveria ser ora afirmada, ora negada, ora interrogada, pelo teórico ou pesquisador. Tal como o são as cinematografias, pelas suas audiências pós-modernas” (MASCARELLO, 2002, p. 237). Mascarello defende uma relativização programática e pluralização das abordagens teóricas para dar conta do fenômeno cada vez mais complexo e multidimensional da espectralidade contemporânea. Para ele, o pluralismo deve atingir tanto as opções teóricas como a compreensão da relação espectral, um pluralismo não só teórico, mas para entender os “novos” espectadores ou como uma nova forma de entender o pluralismo que existe nos espectadores.

Podemos pensar, portanto, em um nomadismo da audiência, que se relaciona com diferentes cinematografias, gêneros e estilos. Um nomadismo do crítico enquanto espectador, que se refletiria em um nomadismo conceitual, transitando por conceitos e teorias com os quais mantém relações de comprometimento provisório, momentâneo e pontual. O crítico contemporâneo pode ter o mesmo trabalho do crítico de décadas passadas, mas faz parte de um público diferente, que possivelmente tem uma nova forma de espectralidade. Esse nomadismo pode ainda ser influenciado ou acentuado pelas necessidades e demandas das rotinas jornalísticas, que impõem ao crítico certa flexibilidade para se adequar às pautas e também aos interesses das publicações.

Podemos pensar o crítico como um espectador liminar, que se situa no ponto de passagem entre o filme, e a experiência que proporciona, e o contato com o leitor, através de um texto analítico. Como essa posição interfere na sua experiência dos filmes? Não é apenas a formação e o conhecimento do crítico que o distanciam do espectador comum, pois não há uma concepção rígida sobre quais devem ser esses conhecimentos e essa formação: os críticos podem ter uma abordagem intuitiva ou se preocupar com a teoria cinematográfica de forma geral, podem se basear mais em experiências subjetivas ou em métodos e conceitos estruturados. Retomando Metz (1980), o crítico não se insere na instituição apenas a partir da posição de consumidor, mas também na posição de criar e difundir discursos sobre a indústria e a própria instituição.

Podemos pensar aqui na própria função da crítica de cinema, e em como a questão das habilidades requeridas para exercer a crítica pode ser observada de pontos de vista diferentes. O crítico francês Fereidoun Hoveyda se pergunta “qual a utilidade e a justificativa dessa estranha atividade que permite a alguém clamar o direito de declarar publicamente o que pensa sobre um filme” e responde, a partir de uma citação de Merleau-Ponty: “nós que falamos não necessariamente sabemos melhor o que estamos dizendo do que aqueles que nos escutam” (HILLIER, 1986, p. 262 e 263). Nesse sentido, podemos ver o crítico não como uma opinião melhor do que a dos seus leitores, mas, simplesmente, como alguém que tem essa profissão e, conseqüentemente, o espaço da mídia para se expressar. Mas cabe aqui perguntar se realmente o leitor se interessaria em ler no jornal ou na revista as opiniões de alguém que “sabe” tanto quanto ele, uma opinião que tenha o mesmo valor ou legitimidade do que a sua, ou se procura uma opinião mais articulada ou embasada, que possa enriquecer a opinião e a reflexão a princípio “leigas” do leitor.

Esta última parece ser a opinião de Ronaldo Noronha, que defende a existência de olhares mais aguçados e especializados:

“para ver filmes, algumas pessoas têm olhos melhores do que outras. Elas ‘vêem melhor’ (forçosamente, portanto, há outras que ‘vêem pior’). São capazes de uma atenção deliberada às imagens enquanto objetos. Elas vêem relações dentro e entre essas imagens: a forma, as estruturas. É nessas pessoas, portanto, que confiamos para falar dos filmes que viram, para dizer porquê e como.” (COUTINHO, 2001, p. 46).

Não vamos aqui tomar partido, mas apenas levantar a questão a ser percebida nas análises: o crítico se coloca no texto como esse detentor de um olhar melhor, mais especializado, ou se coloca como mais um espectador, mais uma opinião? A resposta desta pergunta aponta para a relação proposta pelo crítico ao leitor, nos permitindo avaliar a sua própria posição.

Quando pensamos no crítico que trabalha em publicações de grande circulação, ainda temos que considerar as competências profissionais exigidas pelo jornalismo. Seria um caso diferente, por exemplo, do ensaísta, do acadêmico ou daquele que tem sua própria página na *internet*. A crítica não é apenas uma definição abstrata de um gênero, de uma modalidade de

matéria: ela se concretiza nas suas diferentes manifestações, nas formas como os diferentes sujeitos a produzem. E quando ela se insere em uma publicação com linha editorial, público e estratégias já determinadas, o crítico se vê entre suas visões e opiniões acerca do que deve ser a crítica de cinema e as concepções daquela publicação.

O crítico recebe o cinema, em uma experiência com um texto audiovisual e deve transformar essa experiência em um texto escrito, usando outra linguagem, recriando e traduzindo a experiência. Ele tem uma experiência que é, antes de tudo, pessoal e subjetiva, e tenta relatá-la em termos analíticos e objetivos, muitas vezes fazendo escolhas conceituais, teóricas e metodológicas que o levam a refletir sobre essa experiência em outro registro. No seu contato com o filme, ele é o espectador que realiza o sentido do texto fílmico; já no seu contato com o público, ele é o produtor, que constrói um texto imaginando um leitor possível.

2.4 – Obra, autor e leitor

Um texto (o filme) é recebido pelo crítico que deve produzir um novo texto (a crítica). Nesse processo, se pensarmos nos termos do modelo proposto por Stuart Hall (2003), temos uma decodificação e uma nova codificação, formando um circuito complexo que envolve desde a produção do filme até a leitura do jornal ou revista, tendo a crítica como uma forma de mediação da relação entre o cinema e seus espectadores. Parafraseando o exemplo de Hall (2003, p. 388) do evento histórico, podemos dizer que um filme “bruto” não pode ser transmitido por uma publicação impressa. Ele só pode ser significado se as suas formas audiovisuais forem transpostas para o discurso escrito, e, nesse processo, ele é sujeito a uma nova série de regras formais da linguagem e do próprio jornalismo. Essa nova codificação engloba, portanto, uma mudança ou tradução de códigos (audiovisual para o escrito), uma interpretação específica do filme durante o processo de decodificação, uma resignificação desse filme sob as regras da narrativa jornalística e das rotinas de trabalho do jornalismo.

“A produção, neste caso, constrói a mensagem. [...] É claro que o processo de produção não é isento de seu aspecto ‘discursivo’: ele também se constitui dentro de um referencial de sentidos e idéias: conhecimento útil sobre rotinas de produção, habilidades técnicas historicamente definidas, ideologias profissionais, conhecimento institucional, definições e pressupostos, suposições sobre a audiência e assim por diante [...] As relações de produção institucionais e sociais devem passar sob as regras discursivas da linguagem para que seu produto seja ‘concretizado’” (HALL, 2003, p. 389).

Posteriormente, ao ser decodificada pelos leitores, essa mensagem constituída pelo texto crítico alcançará a estrutura das práticas sociais (HALL, 2003, p. 390), sendo novamente apropriada como um discurso significativo.

Pensar a crítica de cinema como um espaço entre a produção e a recepção significa pôr em questão as distâncias e proximidades entre a livre interpretação de uma obra e as características estruturais que guiam a sua apreensão. A crítica, como um momento de recepção, é obrigada a pensar essa relação entre a intervenção do leitor (no caso, o espectador, o crítico) e os limites da regulação estrutural da obra a que se refere. Como um momento de produção, é um texto que também tem uma estrutura que regula suas interpretações, mas que está aberta, ao mesmo tempo, às intervenções de seus leitores. É a partir desse ponto entre produção, recepção e mediação que a crítica produz e faz circular interpretações sobre os filmes de que trata.

O produto e sua recepção estão unidos em um mesmo processo e se determinam mutuamente, mas a recepção não é determinada pelo produto, pois eles não se superpõem perfeitamente, como lados de uma moeda. Antes, entre eles se estabelece uma tensão, um jogo que busca ver os limites entre o poder de um e de outra: até onde a recepção pode ir? Qual a sua liberdade? E pelo outro lado: até onde o produto determina a recepção? Qual o seu poder limitador? E ainda: como as diferentes publicações e condições de produção determinam a produção do texto? Propomos observar o crítico como um lugar onde essas questões se entrecruzam, e como ponto de onde podem surgir algumas primeiras sugestões de respostas. Ao observar nosso objeto empírico, teremos uma chance de ver como essas questões transparecem na prática do trabalho crítico.

Para Umberto Eco (1986, p IX), a questão principal tratada em *Obra Aberta* seria “como é que uma obra de arte podia postular, de um lado, uma livre intervenção interpretativa a

ser feita pelos próprios destinatários e, de outro, apresentar características estruturais que, ao mesmo tempo, estimulassem e regulassem a ordem das suas interpretações". Em *Os limites da interpretação*, Eco (1986) busca um equilíbrio entre as intenções do autor, da obra e do leitor, todas consideradas importantes para a formação do sentido da obra e todas convergindo para a estrutura do texto e a forma como ela mostra e prevê autores e leitores modelos e empíricos. O sentido de uma obra não poderia então ser descoberto ou criado a partir de uma das instâncias isoladas, mas apenas a partir do texto, gerado por um autor que nele surge como estratégia textual, com a atualização e colaboração de um leitor já previsto no texto e que se concretiza em seus diversos leitores empíricos. Toda e qualquer conjectura do leitor, porém, deve ser aprovada pelo texto, parâmetro de sua própria interpretação, já que converge para a intenção da obra como coerência de texto e do autor-modelo.

"Uma interpretação, caso pareça plausível em determinado ponto de um texto, só poderá ser aceita se for reconfirmada – ou pelo menos se não for questionada – em outro ponto do texto" (ECO, 1995, p. 14), vemos assim, a convergência da *intentio auctoris* e da *intentio lectoris*, reguladas e mediadas pela *intentio operis*. "E eis que neste ponto as pesquisas sobre a intenção do autor e sobre a intenção da obra coincidem. Coincidem, pelo menos, no sentido de que autor (modelo) e obra (como coerência de texto) são o ponto virtual visado pela conjectura [do leitor]." (ECO, 1995, p. 15).

Wolfgang Iser (1978), por sua vez, também destaca essa distinção e inter-relação entre os pólos da recepção e da produção, ao diferenciar, em uma obra, o artístico e o estético, mediados pelo texto. Para Iser, o trabalho literário (e aqui acreditamos que essas considerações podem ser transpostas para o cinema³) tem dois pólos: um artístico, relacionado à produção do texto; e um estético, que é a realização da experiência pelo leitor. A obra estaria em um espaço entre os dois pólos, não se confundindo com o texto nem com a sua concretização, mas sendo construída no encontro de ambos, sendo sua medida e seu ponto de partida (ISER, 1978, p. 21).

Podemos perceber essa relação entre obra, autor e leitor também em Stierle (1979), que propõe uma visão dessa tensão a partir do ponto de vista da recepção e dos graus de liberdade do leitor frente ao texto. Postula três tipos de recepção: pragmática, quase pragmática

³ Temos aqui não só o problema de estarmos tratando de duas formas de expressão com linguagens, suportes e objetivos diferentes, como também a questão de transpormos conceitos pensados para objetos artísticos para o cinema, onde sabemos que existe uma relação complexa entre a arte, o entretenimento e a indústria. De qualquer

e reflexiva. A diferença estaria não só nas características dos textos, mas, também, no tipo de recepção que causam nos leitores, já que cada recepção pode ser guiada pelo texto, mas não totalmente determinada por ele ou pela intenção e pelas expectativas que o autor tinha quanto à interpretação. Além de tipos de recepção, estas categorias podem ser vistas como níveis de recepção, em que a reflexiva seria a mais profunda, propiciada apenas por alguns tipos de texto (em geral, pelos textos ficcionais de caráter estético).

Se a estrutura do texto, em parte, pede um tipo ou nível específico de recepção, ela não pode determinar que os leitores empíricos tenham realmente o tipo de recepção descrito. Textos pragmáticos podem ser lidos de forma reflexiva e vice-versa, dependendo não só da sua estrutura interna, mas das intenções e capacidades de diferentes leitores e dos circuitos comunicativos que eles estabelecem, e também das diferentes formas e contextos de inserção dos textos no mundo (STIERLE, 1979).

Encontramos aqui um ponto-chave da nossa indagação: o crítico depende sempre da sua experiência com o filme para escrever a crítica, mas o filme não é capaz de determinar, por suas características estruturais, como será essa experiência. Abre-se então um espaço de interpretação, onde se inserem as diversas experiências e, a partir delas, as múltiplas interpretações possíveis, que combinadas a formas de análise, ao estilo individual de cada crítico e às propostas de cada publicação darão origem a uma variedade de críticas com características diferentes sobre o mesmo filme. A partir dessa posição, vamos analisar brevemente a questão da recepção do cinema e seus espectadores, para depois nos determos no tipo de recepção específico do crítico de cinema.

2.5 – O espectador do cinema

Jacques Aumont (1994, p. 223 e 224) propõe duas maneiras de considerar o espectador de cinema. Primeiro como público, “‘população’ [...] que se entrega, segundo certas modalidades, a uma prática social definida: ir ao cinema. Esse público (essa população) é

analisável em termos estatísticos, econômicos, sociológicos”; e, depois, a partir da “relação do espectador com o filme como experiência individual, psicológica, estética, em suma, subjetiva: interessamo-nos pelo sujeito espectador e não pelo espectador estatístico”. É esta segunda visão que queremos observar também aqui.

A identificação primária mais básica do cinema seria a identificação com o aparelho de base, com a posição central que é dada ao espectador pela câmera, como já foi apontado anteriormente. A partir daí, começa o jogo de identificação secundária com a forma narrativa, “existe, provavelmente, no fato de ir ao cinema ou começar um romance, um desejo fundamental de entrar em uma narrativa” (AUMONT, 1994, p. 262), uma “captação primeira do espectador, pelo simples fato de haver texto” (AUMONT, 1994, p. 264). Estas duas identificações (primária e secundária) possibilitariam, ainda, as identificações secundárias com os personagens e pontos de vista propostos pela narrativa.

Para que o filme possa estabelecer essas identificações, para que possa funcionar, é sempre necessária a colaboração do espectador. Para Metz (1983), o espectador é testemunha e ajudante do filme, ao mesmo tempo. “Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar” (METZ, 1983, p. 406). O filme sempre é pensado e produzido já tendo em vista seus possíveis espectadores, e só passa a funcionar quando algum espectador empírico interage com ele, dando vida ao texto que existia ali, mas que precisava do espectador para se ativar.

Porém, a experiência do filme não se restringe ao momento de contato do espectador com suas imagens. Podemos considerar que essa experiência, em parte, antecede o contato (desde a expectativa até o consumo de outros textos relacionados ao filme – críticas de cinema, trailers e notícias, por exemplo) e se prolonga após sua passagem (em conversas sobre o filme, quando buscamos mais informações sobre ele, em reflexões acerca da experiência) (AUMONT, 1994, p. 235). A crítica pode ser considerada como tendo um papel crucial nessas experiências anteriores e posteriores: ela pode criar expectativas e preparar a experiência de recepção concreta dos espectadores (ao ser lida antes do filme) e pode prolongar a experiência,

reavivá-la e continuá-la, a partir da troca de sensações e impressões que o crítico faz com seu leitor e a partir das suas análises do filme.

Com relação ao prolongamento da experiência após a visão do filme, Aumont (1994, p. 265) destaca que há:

“um fato que o teórico de cinema deve levar permanentemente em consideração: na maioria das vezes, quando se fala de um filme, fala-se de uma lembrança do filme, lembrança já reelaborada, que foi objeto de uma reconstrução ‘posterior’, que lhe proporciona sempre mais homogeneidade e coerência do que havia realmente na experiência da projeção”.

A experiência seria marcada por fluidez, ambivalência, descontinuidades, contradições, heterogeneidade e incoerência, pois os pontos de vista, sentidos e identificações mudam o tempo todo ao longo do filme, sendo constituídos progressivamente ao longo da projeção.

“Durante o processo real da visão de um filme, parece, ao contrário, que cada seqüência, cada situação nova, na medida em que modificam esse jogo de lugares, essa rede de relações, bastam para relançar a identificação, para redistribuir os papéis, para redesenhar o lugar do espectador. A identificação é quase sempre bem mais fluida e mutável, durante a constituição do filme pelo espectador, no tempo da projeção, do que parece retrospectivamente na lembrança do filme” (AUMONT, 1994, p. 371).

A lembrança, por sua vez, não é o filme, mas o trabalho do espectador sobre a sua experiência do filme, uma forma mais condensada dessa experiência. A ela estariam relacionados conceitos como estabilidade, permanência, homogeneidade e coerência, advindos de um esforço de organização, interpretação e reconstrução, por parte do espectador.

“Essa mutabilidade fundamental da identificação, essa reversibilidade dos afetos, essa ambivalência das posturas que fazem do prazer no cinema um prazer misturado, muitas vezes mais ambíguo e mais confuso (mas talvez seja típico de qualquer relação imaginária) do que o espectador gostaria de se confessar e de se lembrar, após uma elaboração secundária, legitimadora e simplificadora” (AUMONT, 1994, p. 371).

Se qualquer espectador já passa por esse esforço de organização e compreensão, o crítico se vê ainda mais obrigado a essa função, pois é a partir dela que ele encontra uma imagem estável do filme, que poderá ser transposta para seu discurso interpretativo, tentando explicar a experiência pela qual passou, mas também tentando dar um sentido global para o filme, sentido percebido apenas após o término da experiência.

Nesse processo de transposição da experiência do filme para o texto crítico temos, ainda, outro ponto crucial: a diversidade de linguagens que constitui cada uma das partes do processo. O contato com o filme se dá através da linguagem audiovisual do cinema, o contato com o leitor se dá através da linguagem escrita da crítica. O jornalismo cultural impresso é construído em torno da escrita verbal. Nele, é a palavra que registra, discute e avalia os sons, as imagens e as outras palavras (BUITONI, 2000, p. 57). Ou seja, a crítica envolve uma transposição ou uma transcodificação do visual, do fílmico, do sonoro, do audiovisual para as palavras. Ao contrário da análise literária, onde há uma homogeneidade de significantes que permite a citação, a análise fílmica é obrigada a operar uma decodificação do texto fílmico, onde a “pluralidade de códigos proíbe pensar qualquer ‘reprodução verbal’” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 10).

A impossibilidade da reprodução verbal nos leva à questão das críticas mais centradas na “forma” ou no “conteúdo” dos filmes. A distinção forma *versus* conteúdo contrapõe críticas que privilegiam o conteúdo parafraseável do filme – sua “história” – àquelas que dão destaque aos elementos da linguagem audiovisual – a “forma” como esse “conteúdo” é mostrado, como a história é contada. Uma crítica “conteudista” pode se limitar à sinopse, descrição ou paráfrase do enredo ou tema tratado, enquanto uma crítica estética pode explorar como a técnica e linguagem cinematográficas são combinadas para construir o filme

A distinção entre o tecido fílmico e o enredo, bem como os modos de analisá-los e de privilegiar um ou outro, nos parece fundamental. Porém, segundo Murray (1975, p. 117, tradução nossa),

“é preciso afirmar que essa bifurcação tem apenas uma existência lógica, que ela permite ao crítico discutir com alguma precisão o que na verdade continua sendo, numa obra de arte plenamente realizada, uma entidade única. Até mesmo os elementos formais são separáveis apenas para a conveniência do crítico”.

Ao lermos diferentes manifestações da crítica, hoje, podemos perceber se as abordagens privilegiam o enredo ou o tecido fílmico (a forma como este enredo é enunciado cinematicamente). Para se expressar visualmente, o diretor faz uso da técnica, que não é algo separado do filme, mas sim aquilo que permite sua existência. A “forma” é o “conteúdo”, enquanto o “conteúdo” é tão profundamente afetado pela “forma” na qual é expresso que não é

possível separá-los. A experiência subjetiva do filme acontece com os dois juntos e, para Murray (1975, p. 20, tradução nossa), “um crítico que ignora o que o filme ‘diz’ está tão aberto a acusações de evasão quanto um crítico que evita discutir como o filme ‘diz’ aquilo”.

A experiência do filme, tal como é vivida, não pode ser descrita por palavras, pode ser apenas sentida e não traduzida. Mas o crítico que trabalha em um jornal ou revista não tem como fazer com que o leitor compartilhe da sua experiência, senão com palavras. Temos aqui um paradoxo de uma experiência que não pode ser apreendida e de uma prática que necessita da apreensão da experiência. O crítico está, portanto, sempre procurando e tentando captar algo que foge, que escapa por entre seus dedos: o filme. A crítica não é como o filme, nem nunca o será. Ela pode ser um prenúncio ou um prolongamento da experiência do filme, mas não se confunde com ele nem consegue capturá-lo. O crítico pode estar aberto à experiência, aberto ao desconhecido, às novas sensações que pode vivenciar com o filme; mas inscrever a experiência na forma da crítica significa sempre traduzi-la em termos do que já era conhecido: as palavras, as estruturas e formatos próprios do gênero jornalístico no qual se inscreve, o repertório de conhecimentos compartilhado com seus leitores, aquilo que conhece do cinema.

Vemos aqui, também, uma tensão entre as impressões e sensações do filme e os critérios objetivos de análise que o crítico constrói ou aplica. A crítica depende da subjetividade e das experiências do crítico, que podem ser combinados a critérios e métodos de análise ou não, como no caso das críticas impressionistas. Murray chama a atenção para, ao demandar padrões objetivos para a análise, não se pensar que uma teoria da crítica substitua a interpretação pessoal do crítico, na qual as categorias substituam a experiência. Os critérios podem e devem existir, mas a forma de aplicar esses critérios depende não só do filme, mas de quem os aplica (MURRAY, 1975, p. 114). Devemos levar em consideração, ainda, a possibilidade de existência de críticos que não consideram que métodos ou critérios sejam imprescindíveis, que acreditam que a experiência deve ser a base da formação de seu discurso, em críticas “impressionistas”.

O uso de critérios e métodos de análise não substitui a experiência e a intuição do analista, mas pode ser relacionado a elas e complementá-las, podendo existir um meio termo entre a crítica “impressionista” e os diversos possíveis métodos utilizados para a análise. A

busca por um método, que possua racionalidade ou até cientificidade, pode ser combinada a impressões e intuições do crítico, sua própria visão do filme. A crítica começa com a impressão, com a sensação, com uma recepção inicial subjetiva, mas pode extrapolar o sentimento, ao tentar analisar, interpretar e explicar, racionalmente, aquela experiência emocional, separando o filme de sua experiência individual.

2.6 – A recepção do crítico

Ao observar essa recepção específica – a do crítico de cinema – nos cabe questionar quais são as características que a distinguem de outras recepções e interpretações, que a caracterizam como uma percepção singular do objeto analisado, do filme. Podemos usar, como ponto de partida, as distinções feitas por Jauss (1983 e 1992), Eco (1986), Stierle (1979) e Iser (1978 e 1989) entre dois tipos, níveis ou momentos de recepção: um primeiro, de recepção mais ingênua, espontânea ou imediata e um segundo, com uma recepção mais refletida e analítica. Tentaremos, a seguir, mostrar as diferentes visões dos autores acerca da recepção, destacando os pontos que consideramos relevantes para a observação de nosso objeto empírico. Tentaremos aproximar suas visões, tendo a noção de que seus conceitos não se sobrepõem nem dizem exatamente o mesmo, mas antes lançam diferentes olhares sobre problemas similares.

Gostaríamos de destacar, aqui, que o crítico pensado por Stierle, Jauss e Iser pode ter características em comum com o crítico de cinema, mas também apresenta diferenças, geralmente relacionadas ao fato de eles estarem tratando de um estudioso erudito, provavelmente um pesquisador ligado à academia, enquanto nós tratamos de jornalistas ou de pessoas que se submetem às regras do trabalho jornalístico⁴. Essa diferença no contexto de produção aponta para diferenças no tempo disponível para a reflexão, nas ferramentas que

podem ser usadas para a análise, nas características do texto e do conhecimento que serão produzidos, na profundidade da análise, no público visado pelos textos, na relação a ser estabelecida com ele, etc. Porém, acreditamos que, independente dessa distância, ambos os críticos tem propósitos e objetivos pragmáticos com relação à análise, ligados à produção de conhecimento a partir da obra, o que levaria a uma recepção diferente do leitor comum e similar à de outros críticos, analistas e estudiosos em geral. E é partindo desse pressuposto que propomos aplicar os conceitos pensados para os críticos de literatura aos críticos de cinema.

Em *O texto poético na mudança de horizonte de leitura*, Jauss (1983) diferencia a experiência estética primária da recepção e o ato de reflexão ou interpretação. “Procuro decompor esta atividade nos dois atos hermenêuticos da compreensão e da interpretação, ao separar a interpretação refletida, como fase de uma segunda leitura, da compreensão imediata na percepção estética, como fase da primeira leitura” (JAUSS, 1983, p. 307). Ele propõe uma descrição das etapas de interpretação em três leituras sucessivas: uma primeira, onde há a percepção estética e o significado se mantém aberto; uma segunda, em que há uma interpretação retrospectiva e a escolha de um significado; e uma terceira leitura histórica. “A experiência da primeira leitura torna-se o horizonte da segunda leitura: aquilo que o leitor assimilou no horizonte progressivo da percepção estética torna-se tematizável no horizonte retrospectivo da interpretação” (JAUSS, 1983, p. 309). Da primeira leitura, onde ocorre a percepção estética, para a segunda leitura, onde há a interpretação, ocorre uma mudança de horizonte, pois o que foi apreendido por partes na primeira leitura se torna agora o horizonte que guiará a interpretação, permitindo que o leitor volte seu olhar para as partes a partir da percepção do todo.

A segunda leitura, a interpretação, é essencial para a produção do texto analítico ou crítico, que perderá muito em qualidade, profundidade e potencial de análise, caso se restrinja à mera impressão. A primeira e a segunda leituras são momentos e experiências que se sobrepõem e se misturam, não acontecendo separados no tempo ou na percepção do leitor. E a primeira

⁴ Ainda que, por vezes, a imprensa dê espaço também a pesquisadores e acadêmicos que produzem outro tipo de crítica, que pode aparecer em cadernos ou espaços dentro das publicações diferentes da crítica jornalística.

leitura transparece, também, no texto analítico, podendo surgir como relato e esforço de compartilhamento de experiência ou como tentativa de análise posterior do porquê as coisas se passaram de tal modo. A primeira leitura seria a experiência do filme, que pertence à parte subjetiva da análise, que pode ser a única na crítica impressionista ou pode ser o ponto de partida para as elaborações conceituais e teóricas. Jauss (1992, p. 242) afirma ainda que

“o espectador ou o leitor passam, no processo de recepção, por uma série de atitudes cambiantes. [...] O espectador ou o leitor podem se entregar a eles [os níveis primários da experiência estética], mas podem também, a cada momento, afastar-se deles: podem adotar uma postura de reflexão estética e, inclusive, fazer, mais tarde, uma análise pessoal”.

Já Eco (1995) nos mostra uma outra distinção, entre os momentos de atualização semântica e de avaliação crítica.

“A interpretação semântica ou semiótica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significação. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas” (ECO, 1995, p. 12).

A interpretação semântica seria responsável pelo preenchimento dos significados, enquanto a interpretação crítica seria uma tentativa de explicar, a partir das razões estruturais da obra, porque foram criados aqueles sentidos. “O que aqui queremos dizer é que a construção da urdidura profunda é resultado final de uma inspeção crítica e, como tal, só ocorre numa fase avançada (e reiterada) de leitura” (ECO, 1986, p. 153).

“Um texto pode ser interpretado tanto semântica quanto criticamente, mas apenas alguns textos (em geral os de função estética) prevêm ambos os tipos de interpretação” (ECO, 1995, p. 12), mas mesmo um texto que não preveja a interpretação crítica pode assim ser interpretado. “Dizer, portanto, que todo texto prevê um leitor-modelo significa dizer que, em teoria e em certos casos explicitamente, prevê dois: o leitor-modelo ingênuo (semântico) e o leitor-modelo crítico” (ECO, 1995, p. 12), que teriam tipos, níveis ou estágios de recepção diferentes. Entre estes dois leitores-modelo, há uma diferença com relação à competência recepional e ao nível de cooperação com o texto. O leitor crítico seria um leitor extremamente cooperante com a proposta do texto e, além disso, estaria disposto, ainda, a relatar a sua experiência com a obra, compartilhando sua interpretação com outros leitores.

Algumas definições propostas por Stierle (1979) também podem ser aplicadas ao tipo específico de recepção de que estamos tratando – a recepção do crítico de cinema. Essa é uma recepção articulada e registrada, que pode escolher os eixos de interpretação de acordo com seus próprios propósitos, não estando limitada aos eixos determinados pelo texto. A recepção do crítico seria marcada, ainda, por um trabalho interno de conceitualização, que a distingue da recepção do leigo e da experiência primária da recepção. Stierle (1979, p. 161) destaca ainda o trabalho de elaboração metódica dessa recepção, que “produz o seu objeto, à medida que o torna visível e cognoscível”.

Stierle (1979, p. 152) chama a atenção para o fato de que

“onde há recepções registradas de obras particulares, trata-se sempre de recepções já articuladas, cuja particularidade nunca retrata simplesmente a complexidade da experiência concreta da recepção, mas que a estiliza de acordo com conceitos e normas em vigor e com interesses particulares”.

Podemos tentar observar a relação da recepção registrada com o conceito de competência recepcional. Para Stierle (1979, p. 140), “depende da competência recepcional do leitor, até que ponto ele consegue resgatar, na economia de seus conceitos, a intenção de direção, objetivada no próprio texto”. Considerando esse conceito, pode-se pensar até que ponto a competência recepcional estaria ligada à especialização profissional ou à posse de conhecimentos mais vastos e especializados por parte do crítico. Neste caso, poderíamos pensar a recepção do crítico como uma recepção mais competente e capaz de perceber nuances e possibilidades das obras.

A partir da sua experiência da obra, o crítico parte para um trabalho de análise e de construção conceitual sobre a obra, o que Stierle chama de trabalho interno.

“O trabalho interno, consciente, controlado, e a sua instauração de horizonte não é, contudo, apenas a etapa posterior que deixa intacta a experiência primária da recepção. Relaciona-se, ao contrário, com a primeira etapa desta. Assim como o trabalho interno nunca funciona sem o acúmulo de experiências recepcionais básicas, assim também as próprias experiências básicas estão sempre abertas para a complementação, ampliação e aprofundamento. O conhecimento metódico, científico, no que concerne ao essencial, não se opõe à compreensão primeira. Ele apenas é coroado de êxito quando pode ser incluído na própria experiência estética inicial, ampliando-a, assegurando-a ou ainda problematizando-a” (STIERLE, 1979, p. 178).

O trabalho interno da crítica retrabalha a experiência, estruturando-a de acordo com seu método, seus conceitos, sua análise e interpretação. Ao atingir o público, a crítica pode levá-lo a ampliar, também, seu próprio trabalho interno, levando-o a questionar e aprofundar suas experiências primárias de recepção, à luz da análise especializada.

Apesar das diferenças, percebemos um ponto comum perpassando as visões de Eco (1995), Jauss (1983 e 1992) e Stierle (1979), que seria a existência de dois níveis ou etapas de interpretação que se completam. Cada um, a seu modo, aponta para uma primeira experiência da obra que se desenvolve no tempo, experiência permeada por tentativas de interpretação, expectativas e conjecturas. Seria uma experiência de evidência crescente, que abre e limita, simultaneamente, o espaço, para possíveis concretizações de significado. Só uma vez terminado esse processo é que é possível que o receptor se volte para o conjunto da obra e perceba a significação do todo, que tente interpretá-la de forma mais profunda e complexa. Essas visões se aproximam da relação que vimos anteriormente entre a experiência do espectador ao longo da projeção e sua elaboração e sua lembrança após a visão do filme. Se todo espectador ou leitor passam por esses estágios de elaboração da experiência, para o crítico a interpretação posterior adquire papel preponderante, pois o seu trabalho se assenta justamente sobre ela e o que ela pode iluminar, não só da obra, mas da própria experiência primária.

Iser (1978), por sua vez, destaca a diferença primordial entre a experiência e o discurso produzido a partir dela. Afirmar que o texto oferece esquemas através dos quais o sentido pode ser produzido. Porém, a verdadeira produção só acontece através de um ato de concretização. Os textos, e principalmente os textos ficcionais, possuem elementos de indeterminação que permitem a comunicação com o leitor, induzindo-o a participar na construção e compreensão da obra. O significado permanece relacionado ao que diz o texto, mas requer a imaginação criativa do leitor para se completar (ISER, 1978, p. 142). O efeito estético é da natureza da experiência, é um acontecimento dinâmico e não um exercício de explicação. Ele possui uma qualidade única, que se perde quando se tenta determinar o seu significado.

“Conseqüentemente, a natureza estética do sentido constantemente ameaça se transmutar em determinação discursiva”, afirma Iser (1978, p. 20). Se a relativa indeterminação

do texto permite um espectro de atualizações, quando se tenta definir um texto (o que ele é, do que ele trata, o que ele faz) há uma tendência ao fechamento, à determinação de um sentido, que pode ser confundido com o próprio texto. Considera que o trabalho do analista deveria ser elucidar os significados potenciais do texto e não restringi-lo a um só significado (ISER, 1978, p. 22).

A crítica joga o tempo todo com a tensão entre determinação e indeterminação, às voltas com os múltiplos significados dos textos ficcionais e o próprio processo através do qual esses significados são produzidos e apreendidos pelos sujeitos. O fechamento quase inevitável do texto analítico resulta em uma redução dos sentidos potenciais contidos em um texto ficcional. As diferentes interpretações de uma mesma obra apontam para a dificuldade de se decidir entre sentidos determinados e potenciais. “Se uma obra pode ser interpretada de formas diferentes, ela deve conter, em si, essa variedade de significados e dificilmente pode ser reduzida a um só significado” (ISER, 1989, p. 232). A variedade de significados se relaciona diretamente às diferentes experiências e também aos diferentes métodos e conceitos que “iluminam” uma parte ou faceta da obra. Por mais que o crítico saiba que existem significados diferentes, ele sempre “escolhe”, muitas vezes inconscientemente, um deles, pois se baseia sempre na sua própria experiência, sem poder, muitas vezes, viver ou sentir os outros significados e possibilidades, que não foram concretizados nele. O crítico, como espectador qualificado e conhecedor das possibilidades do texto, poderia estar aberto às diferentes possibilidades, mas, independente disso, seu trabalho de produção de um texto analítico depende de um fechamento de sentido inerente à análise, ao seu trabalho de reconstrução e interpretação da obra, a partir do seu ponto de vista.

A interpretação, também para Stierle (1979), constitui um fechamento e uma determinação dos significados potenciais da obra. O trabalho interno depende da análise e da construção de conceitos, sendo estes últimos os instrumentos para a organização e a comunicação da experiência. O texto é visto como “espaço textual, em que se multiplicam infinitamente as possibilidades de relacionamento, e, daí, as possibilidades de constituição da significação,” (STIERLE, 1979, p. 160). A percepção da multiplicidade de sentidos e

possibilidades importa mais aqui do que a apreensão de um sentido ou de uma interpretação correta. Ao leitor cabe perceber a multiplicidade, “apreender o texto, clara e distintamente, como um conjunto infinito de relações constitutivas de sentido” (STIERLE, 1979, p. 161), mesmo que, para ele, o significado se concretize de uma forma específica. A redução da polissemia e a sua condensação em conceitos permite transpor a experiência para a linguagem analítica, pois ela está agora estabilizada e definida, transposta para o conhecimento geral, podendo ser comunicada.

Porém, se cada interpretação é um fechamento, as diferentes interpretações, vistas em conjunto, mostram, a princípio, uma diversidade de olhares sobre a mesma obra. Para Eco (1995), estas múltiplas interpretações enriquecem não só a percepção que podemos ter da obra, mas a obra em si. “Portanto, um texto deve ser tomado como parâmetro de suas interpretações (embora cada nova interpretação enriqueça nossa compreensão daquele texto, ou seja, embora cada texto seja sempre a soma de sua manifestação linear mais as interpretações que dela foram dadas)” (ECO, 1995, p. 16). As críticas, assim, enriqueceriam o próprio filme, com novas possibilidades de interpretação.

Para Jauss (1983, p. 350),

“as perguntas ainda não levantadas constituem uma oportunidade para intérpretes futuros. Elas não precisam levar necessariamente à rejeição das respostas encontradas pelo predecessor. A relação entre pergunta e resposta numa história da interpretação de um texto é determinada primariamente por categorias do enriquecimento da compreensão (seja sob a forma de complementação ou de continuação, seja como mudança de acentuação ou enfoque)”.

O mesmo raciocínio usado por Jauss para se referir a sucessivas interpretações históricas pode, acreditamos, ser aplicado às diversas interpretações contemporâneas, como no caso de diferentes visões da crítica. Ao percebermos, comparando críticas, suas diferentes apreensões da experiência proporcionada pela obra, enriquecemos não só nossa compreensão, a nossa própria experiência, mas percebemos a complexidade e a multiplicidade de sentidos que estão inscritos naquela obra e que podem ser suscitadas por outros olhares.

E é a partir dessas múltiplas possíveis interpretações e sentidos, concretizados em sua experiência de recepção, conformada pelos seus conhecimentos anteriores e limitada por

um contexto de produção específico que o crítico parte para a produção de seu texto: a crítica de cinema, na forma de matéria de jornal ou revista. E nesse momento o crítico é obrigado a pensar seu papel de produtor, pois começa a entrar em um outro circuito comunicativo.

2.7 – O crítico e o leitor

Ao escrever um texto, um autor sempre leva em consideração seus possíveis leitores. No caso da crítica de cinema, que informações o crítico tem para guiar seus conhecimentos sobre seus leitores? Assim como Aumont (1994) coloca com relação ao espectador de cinema, podemos pensar o leitor como uma população ou como um sujeito. Ao pensar esse leitor como uma população, voltamos à discussão, iniciada no princípio deste capítulo, sobre o público alvo das diferentes publicações e as informações estatísticas que se possui sobre ele, que norteiam, de forma geral, não só os críticos, mas os produtores de todas as matérias daquela publicação.

Além disso, a partir dos papéis pensados para ou pela crítica de cinema, no primeiro capítulo, podemos ver esboços da relação do leitor com a crítica e o que ele espera dela. O leitor é um espectador em potencial, que busca na crítica uma orientação para consumir ou não algum filme, que aborda a crítica com um propósito pragmático bem definido? Ou ele é alguém que já assistiu ao filme e busca a crítica para prolongar sua experiência e enriquecer seus conhecimentos? O leitor pode, até mesmo, ser alguém que não cogita ver o filme, que lê as críticas porque considera que elas lhe proporcionam prazer ou informação, independente do filme. Essas visões do leitor/espectador também podem ser percebidas de forma geral, mais relacionadas à publicação do que a cada texto isoladamente: dizem respeito à periodicidade da publicação, à estréia ou à disponibilidade do filme tratado, à seção da publicação na qual se inserem as críticas (filmes do mês ou estréias, por exemplo, teriam uma vocação de orientação mais clara do que matérias longas sobre filmes que não estão em cartaz).

Não é essa visão do leitor que nos interessa aprofundar agora, mas a visão do leitor como um sujeito que está previsto, no texto e pelo texto, como parte fundamental do seu funcionamento: o leitor como sujeito construído textualmente e que atualizaria o texto e seus significados. A partir dos textos das críticas, consideramos que será possível observar a relação proposta pelo crítico a seu leitor, a forma como ele pensa e constrói essa relação, as idéias que possui sobre seus possíveis leitores empíricos, que serão postulados no texto na forma de um leitor-modelo⁵ ou leitor implícito.

Tanto a definição de Iser do leitor implícito quanto a de Eco do leitor-modelo consideram a existência de espaços no texto que permitem e requisitam a entrada e a colaboração do leitor. O próprio leitor já está previsto no texto, não como leitor empírico, mas como uma série de relações ali estabelecidas. Para Iser (1978), o leitor implícito (*implied reader*) seria construído pelo texto. O conceito designa uma rede de estruturas que solicitam a co-participação e a resposta do leitor, impelindo-o a participar do processo de construção do sentido do texto. O leitor implícito seria um papel oferecido pelo texto a seus leitores empíricos. Cada atualização do texto seria, portanto, uma realização seletiva do leitor implícito (ISER, 1978, p. 37).

Para Eco (1986), o texto é incompleto e precisa de movimentos cooperativos conscientes e ativos por parte do receptor. “Todo texto quer alguém que o ajude a funcionar”, afirma (ECO, 1986, p. 37). Este alguém é um destinatário postulado pelo próprio texto, parte do quadro gerativo do texto, sendo previsto pela produção independente de uma existência concreta e empírica.

Entre leitor e autor modelos e empíricos, uma série de projeções, assunções, mediações e distâncias se interpõem. Podemos perceber o leitor e o autor modelo olhando apenas para o texto, mas nada aí nos permite fazer afirmações sobre os leitores e autores empíricos. O leitor e o autor modelo são construções textuais, estratégias discursivas, formas de organização da linguagem, que podem ou não corresponder a um indivíduo concreto. O autor

⁵ Devemos lembrar que o filme também postula seus leitores/espectadores-modelo, mas esse ponto não nos interessa tanto aqui, pois não analisaremos o filme em si, mas algumas de suas recepções articuladas na forma de críticas. Basta lembrar que tanto o crítico como seus leitores são espectadores empíricos que atualizam os papéis previstos para os espectadores modelo.

constrói seu leitor-modelo e, ao mesmo tempo, se constrói como autor, como sujeito do enunciado. O leitor empírico constrói também uma imagem ou hipótese do autor, que deduz da estratégia textual (ECO, 1986, p. 46). Portanto, ao se observar os textos, em busca das marcas do autor e dos possíveis leitores, busca-se entender o próprio texto e sua estrutura, bem como suas formas potenciais de atualização, sem avançar sobre as interpretações reais que os textos receberam e sem tentar inferir quais foram as reais intenções de seus autores.

Mas, olhando para o texto, podemos encontrar pistas valiosas sobre a imagem que os críticos fazem de seus leitores, principalmente a partir da análise do repertório selecionado, da linguagem utilizada e das interpelações que o autor faz a seus leitores.

“Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta que ‘conhecimento de códigos’) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava e, de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 1986, p. 39).

Porém, nem sempre o destinatário compartilha a competência do emitente. Para superar esta distância, o autor não apenas pressupõe, mas também institui a competência do seu leitor-modelo, fornecendo a ele as informações necessárias para que ele consiga acompanhar o texto. “Portanto, prever o próprio leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto, de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 1986, p. 40). Podemos perceber nos textos analisados não apenas o conhecimento que se pede do leitor *a priori*, mas as informações que se fornece a ele, o conhecimento que o texto dá a ele e que, no caminhar da leitura, o constroem como leitor-modelo. Essa construção depende, além da imagem que a crítica faz do público, da imagem que ela faz de si mesma, dos objetivos que se propõe, das funções que pensa e pretende exercer.

Podemos, aqui, realizar uma transposição desses conceitos criados para a literatura para a questão da recepção na comunicação. Pensando essa relação, já no circuito comunicativo midiático, Stuart Hall (2003) percebe que nem sempre há simetria entre o estoque de conhecimentos e referências de emissores e receptores e isso determina em parte a

compreensão da mensagem, nos remetendo novamente à tensão entre produção e recepção, mediada pelo texto.

“Já que não existe uma necessária correspondência entre codificação e decodificação, a primeira pode tentar ‘pre-ferir’, mas não pode prescrever ou garantir a segunda, que tem suas próprias condições de existência. A menos que seja disparadamente aberrante, a codificação produz a formação de alguns dos limites e parâmetros dentro dos quais as decodificações vão operar” (HALL, 2003, p. 399). Porém, deve haver “algum grau de reciprocidade entre os momentos de codificação e decodificação; do contrário não poderíamos falar de uma efetiva troca comunicativa. Apesar disso, essa ‘correspondência’ não é dada, mas construída. Não é ‘natural’, mas produto de uma articulação entre dois momentos distintos” (HALL, 2003, p. 399).

Fausto Neto (1995) também aponta a utilização de elementos e referências do estoque cultural e simbólico do receptor, de insumos de outros terrenos discursivos e textuais, como índices e categorizações pré-construídos na experiência do receptor.

“A estratégia [...] implica, fundamentalmente, interpelar o trabalho do receptor sobre o texto, com base no seu próprio lugar, a saber: naquilo que o enunciador supõe, implicitamente, ser o universo discursivo da recepção! Por um jogo discursivo, cuja característica é moldar o discurso com as referências do próprio receptor, este, por seu turno, se vê reconhecido, desde já, naquilo que lhe é enviado” (FAUSTO NETO, 1995, p. 207).

A partir desse saber atribuído ao receptor, o enunciador pede que ele refaça percursos, reconstitua elos, invista e trabalhe sobre o material que lhe é apresentado, colaborando para a atualização textual e para a produção de sentido. Qual o saber atribuído aos leitores nos diferentes textos? Quais são as estratégias de contato usadas por cada autor e quais os leitores que eles constroem? Como as publicações se diferenciam umas das outras e como cada texto encontra seu espaço e função dentro de cada publicação?

Consideramos que sempre existe essa tensão entre as tentativas de determinação por parte da produção e a possível autonomia dos leitores frente aos textos: a produção pode determinar e escolher seus leitores e, mesmo assim, persistem espaços para as manobras dos leitores, para outras possibilidades de interpretações e novos sentidos. A própria forma como a crítica reflete diferentes interpretações, a partir de um mesmo produto, nos prova que a recepção pode ser guiada pelos processos de produção, mas nunca totalmente cerceada na sua liberdade de interpretação e produção de sentido.

Pretendemos observar como os leitores são construídos em cada texto e em cada publicação, a partir de diferentes relações e papéis propostos a eles, para podermos analisar as diferentes funções e características da crítica de cinema no Brasil hoje. A partir dessa proposta geral, visamos atingir também nossos objetivos específicos: perceber como a crítica de cinema se insere no panorama mais amplo do jornalismo cultural e do jornalismo impresso de maneira geral; observar como as matérias analisadas se relacionam com a tradição crítica já existente, recuperando-a e construindo-a; analisar a relação dos textos com os filmes, buscando compreender como o jornalismo apreende o cinema e o incorpora a seu texto; observar o papel da crítica na construção de sentidos do filme e suas tendências à abertura ou fechamento de sentido.

3 – Criticando a crítica

3.1 – Enquadramento

Para observar a crítica de cinema no Brasil, hoje, selecionamos quatro publicações, com características e perfis bem diversos, e observamos sua cobertura de cinema ao longo do primeiro semestre de 2004. De todas as matérias coletadas, selecionamos a cobertura de quatro filmes, para formar nosso *corpus* de análise.

3.1.1 – As publicações

A partir dessas publicações, que consideramos representativas da produção atual brasileira de crítica de cinema na imprensa, poderemos discutir as questões que, por enquanto, foram exploradas apenas conceitualmente. Vamos tentar perceber as segmentações do mercado, as diferenciações entre diversos setores do público, os diferentes contratos de leitura e repertórios ativados, os diversos papéis e formas da crítica, as possibilidades de apreensão do cinema.

Como recorte empírico, selecionamos as matérias sobre cinema publicadas em jornais e revistas brasileiros de grande circulação. Foram selecionados: um jornal diário de circulação nacional (*Folha de S. Paulo*); uma revista semanal não especializada (*Veja*) e duas revistas mensais especializadas (*Bravo!* e *Set*). Consideramos que o recorte permite uma comparação interessante entre publicações com características e modos de produção distintos (especializadas e não especializadas, periodicidade diária, mensal e semanal) e públicos com características, necessidades e interesses diferentes.

A *Folha de S. Paulo* foi fundada em 1921 e, atualmente, é o jornal mais vendido do país, com uma circulação média de 350 mil exemplares em dias úteis e 430 mil aos domingos (FOLHA, 2005). Na *Folha*, o cinema surge no caderno diário de cultura – *Ilustrada*, e no caderno semanal de idéias e artigos mais aprofundados – *Mais*. A *Ilustrada* oscila entre seis e dez páginas, sempre coloridas ou duas cores, formato *standard*. Aqui temos matérias informativas (festivais, produção, entrevistas, cenário atual) e a rubrica *Crítica*. O *Mais* circula aos domingos, em formato tablóide, com o número de páginas variando entre 16 e 28, coloridas e grampeadas⁶.

Com relação à *Folha de S. Paulo*, analisaremos apenas os cadernos de circulação nacional, excluindo, assim, a revista *Guia da Folha*, que circula na sexta feira, apenas em São Paulo. A revista apresenta um resumo e uma indicação da programação do final de semana. Aqui surgem resenhas de filmes que estão estreando naquela semana, sucintas, servindo de chamariz e de orientação para o público, que são mais resumidas do que as críticas e matérias publicadas nos cadernos de cultura de circulação nacional. Geralmente, os mesmos filmes que recebem notas no *Guia* recebem, também, uma resenha ou matéria informativa na *Ilustrada*.

Fundada em 1968, a *Veja* é a revista semanal de informação com maior tiragem do Brasil, somando, atualmente, 1,2 milhões de exemplares (PUBLIABRIL, 2005). O público de *veja* é formado em sua maioria por integrantes das classes A e B (70%), com idade entre 18 e 49 anos (67%) (PUBLIABRIL, 2005). Na *Veja*, o cinema recebe uma ou duas páginas de resenhas, cobrindo os lançamentos e destaques da semana, escritos por pessoal da redação, geralmente acompanhados de fotos, na editoria *Cinema*, um tratamento semelhante ao que é dado à música ou aos livros. Há ainda uma seção denominada *Veja Recomenda*, publicada na antepenúltima e na penúltima páginas de cada edição, que traz pequenos comentários (geralmente apenas um parágrafo), sem assinatura, sobre cinema, DVDs, discos e livros, que estão sendo indicados pela revista naquela semana.

⁶ Atualmente o caderno *Mais* circula em formato *standard*, como o restante do jornal, sem grampo, com média de dez páginas.

A revista mensal *Bravo!*⁷ foi fundada em 1997 e conta, atualmente, com tiragem de 32 mil exemplares (PUBLIABRIL, 2005). A maior parcela do público (86%) tem mais de 26 anos (34% entre 26 e 33 anos, 25% entre 33 e 41 anos e 27% acima de 41 anos), pertence às classes A (54%) e B (38%) e possui graduação completa, pós-graduação, mestrado ou doutorado (78%) (PUBLIABRIL, 2005). A revista é especializada em cultura de forma geral, mas conta com uma editoria dedicada ao cinema, que sempre ocupa pelo menos dez páginas, podendo chegar a até vinte, quando tem destaque dentro da edição. As subdivisões dessa editoria seguem, geralmente, o mesmo padrão: uma matéria principal, com mais páginas, tratando de um filme que esteja estreando ou analisando a obra de algum cineasta; uma segunda matéria, de duas páginas, sobre filmes atuais; uma página que recebe a rubrica *Notas*, mas que pode conter diversas notas curtas ou apenas um comentário mais longo sobre um filme ou tema atual; uma página com a rubrica *Crítica*; duas páginas com *Os filmes do mês*, que mostram dez filmes com fichas técnicas, sinopses e as colunas "Por que ver", "Preste atenção" e "O que já se disse". O cinema, muitas vezes, aparece, também, na seção *Ensaio*, ao ser escolhido como tema por um dos colaboradores ou, em casos especiais, ao ser escolhido pela revista como tema sobre o qual devem tratar todos os ensaios (o que acontece raramente, no caso de datas comemorativas, por exemplo). A revista conta, ainda, com a seção *Bravograma*, que hierarquiza os produtos culturais apresentados a partir das categorias "não perca", "invista" e "fique de olho".

A revista mensal *Set* é especializada em cinema e foi fundada em 1987, contando, atualmente, com tiragem de 57 mil exemplares (EDITORA, 2005). A maior parcela do público tem menos de 40 anos (9% entre 10 e 14 anos, 53% entre 15 e 29 anos, 30% 30 a 39 anos) e pertence às classes A e B (71%) (EDITORA, 2005). Além das reportagens principais, que ocupam a maior parte da revista, a *Set* conta com uma seção de notas – *Takes* – e uma de resenhas – *Filtro*, que se define como "o guia de entretenimento" e se divide em cinema, cinema em casa, televisão, música, livros, games e equipamentos (é a única seção da revista que não se dedica

⁷ Durante o período coberto por nosso recorte a revista foi incorporada à Editora Abril, a partir da edição 78, de fevereiro de 2004. Porém, a mudança não afetou de forma perceptível o conteúdo da revista, que manteve o quadro de funcionários.

apenas a cinema)⁸. As reportagens sobre filmes e assuntos relacionados a cinema (perfis e entrevistas, festivais, curiosidades) são de caráter informativo.

O *corpus* maior da pesquisa é formado por 664 matérias coletadas, que foram usadas para a extração de alguns dados quantitativos (APÊNDICE A). No jornal diário (*Folha de S. Paulo*) e na revista semanal (*Veja*), foram coletadas todas as matérias sobre cinema publicadas entre fevereiro e maio (inclusive); nas revistas mensais (*Bravo!* e *Set*), foram coletadas as matérias publicadas entre janeiro e junho. As revistas mensais foram coletadas durante um tempo maior, para que se tivesse mais edições para analisar, pois consideramos que apenas quatro edições não seriam suficientes para descrever as características gerais da publicação. Além disso, a coleta de seis exemplares permite observar matérias que, devido às datas de fechamento das revistas (com antecedência maior do que os jornais diários e as revistas semanais), tenham sido publicadas em descompasso com as estréias dos filmes de que tratam.

A partir do material coletado, foram selecionados quatro filmes – *Tróia*, *Elefante*, *Diários de motocicleta* e *Prisioneiro da grade de ferro* – cujas críticas serão analisadas. O primeiro critério para a seleção dos filmes é o fato de terem ou não tido uma cobertura abrangente na mídia. Esta primeira seleção visa delimitar nosso universo apenas a filmes em que as críticas possam ser comparadas entre uma publicação e outra, e que tenham tido uma cobertura variada, que não se restringisse apenas a uma breve sinopse ou chamada. Só foram selecionados filmes que tiveram críticas em pelo menos três das quatro publicações escolhidas.

Foram excluídas as matérias sobre DVDs, vídeos e filmes na televisão, pois queremos analisar não só os textos, mas como eles se inserem no circuito de circulação e consumo do cinema, que difere drasticamente da forma como se estrutura o consumo doméstico de filmes. Afinal, como diz Canclini (1995, p. 179), não é só o cinema que muda quando passa da sala de projeção para o ambiente doméstico, “também mudaram [...] os modos de se informar sobre o que há para ver, de desenvolver os gostos e de se relacionar com a história cinematográfica e com a história nacional”.

⁸ Essa estrutura de organização da revista foi implantada, junto com uma reforma gráfica e editorial, a partir da edição 200, de fevereiro de 2004, estando presente, portanto, em cinco das seis edições cobertas por nosso recorte.

3.1.2 – Os filmes

Ao selecionarmos os filmes cujas críticas serão analisadas, tivemos uma preocupação em representar algumas tendências de produção correntes, remetendo à multiplicidade do panorama atual. Assim, foram selecionados desde filmes de entretenimento, com produções milionárias, campanhas de marketing ostensivas e apelo comercial e popular, até filmes de produção mais modesta ou independente, tendo atenção para o fato de que entre estes dois extremos, hoje, há uma grande quantidade de gradações, tanto no que diz respeito a orçamentos, quanto à estrutura de distribuição e estilo e características do filme. As categorias propostas para a nossa seleção dos filmes não visam explicar, representar ou descrever o panorama complexo do cinema atual. São apenas balizas que nos permitiram, dentre desse panorama, selecionar quatro filmes diferentes em suas propostas, estilos e formas de inserção na indústria e na instituição cinematográficas.

Dentro desse panorama diversificado, buscamos ver como diferentes filmes podem ativar na crítica conceitos, formas de ver, gostos, posições e olhares. Procuramos pensar os diferentes contatos e contratos que os críticos travam com os filmes, bem como a influência que isso tem na construção do texto crítico. Olharemos para os exemplos diversos, para tentar responder a uma das perguntas secundárias de nosso trabalho, se as características dos filmes interferem na forma das críticas produzidas.

Ao pensar a indústria cinematográfica, os Estados Unidos certamente merecem papel de destaque, pois representam hoje a maior fatia desta indústria⁹, com o maior número de produções e as maiores bilheterias (geralmente em diversos países), muitas vezes servindo como baliza de qualidade e estilo para produções de outros países. Canclini (1995, p. 40 e 41) percebe na crescente americanização do gosto dos espectadores não só o predomínio do capital norte-americano, pois

⁹ Pode-se argumentar que a maior indústria cinematográfica atual não é a norte-americana, e sim a indiana, com um volume de cerca de mil filmes lançados por ano. Porém, independente dessas cifras, a produção indiana tem pouquíssima penetração no mercado brasileiro, não se constituindo como uma das nossas referências (como o é a indústria norte-americana). Se na Índia e no restante da Ásia os filmes atingem públicos enormes e têm produção expressiva de gêneros e temáticas variados, o que chega por aqui são apenas algumas produções que se adequam melhor ao “paladar” ocidental, como o caso de *Um casamento a indiana* e outros, que, mesmo assim, circulam de

“o controle econômico dos EUA se associa ao apogeu de certos traços estéticos e culturais que não são exclusivos desse país, mas que encontram nele um representante exemplar: o predomínio da ação espetacular sobre formas mais reflexivas e íntimas de narração, o fascínio por um presente sem memória e a redução das diferenças entre sociedades a um multiculturalismo padronizado onde os conflitos, quando são admitidos, se resolvem de maneira por demais ocidental e pragmática”.

Além disso, percebe um posicionamento diferenciado dos EUA com relação à circulação internacional dos produtos culturais. A posição norte-americana seria marcada pela busca de uma livre circulação para os produtos audiovisuais, oposta à posição protecionista europeia. “Para os EUA, os entretenimentos devem ser tratados como um negócio: não só porque o são de fato, mas porque constituem, para esse país, a segunda fonte de rendimentos entre todas as suas exportações, depois da indústria aeroespacial” (CANCLINI, 1995, p. 156) Por sua vez, “as associações de trabalhadores do cinema europeu defendem seu emprego, mas também argumentam que os filmes não são unicamente um bem comercial. Constituem um investimento poderoso de registro e auto-afirmação da língua e da cultura próprias, da sua difusão para além das fronteiras” (CANCLINI, 1995, p. 157). O cinema norte-americano conseguiu o controle dos mercados internacionais não só a partir da sua estratégia agressiva de exportação, mas, também “com maior renovação temática e de recursos formais, bem como com altos investimentos e eficiência na distribuição” (CANCLINI, 1995, p. 181), estruturadas por empresas que “se adaptaram melhor e mais rapidamente às mudanças tecnológicas e aos novos hábitos de consumo” (CANCLINI, 1995, p. 158).

A hegemonia norte-americana no cinema, por vezes, surge como entrave à distribuição, exibição e até mesmo produção de filmes de outras nacionalidades. Para Canclini (1995, p. 159), “a crise do cinema já não pode ser vista como uma questão interna de cada país, nem isolada da reorganização transnacional dos mercados simbólicos. É parte integrante do debate sobre as tensões entre liberdade de mercado, qualidade cultural e modos de vida específicos”. Os diversos países, então, se preocupam com a expansão dos produtos e do estilo norte-americanos, e com a conseqüente dificuldade de manterem cinematografias nacionais que consigam fazer frente aos produtos que vem dos EUA, propondo desde o financiamento estatal

até cotas de exibição para as produções nacionais. Canclini (1995, p. 150) percebe que “alguns países periféricos, como o Brasil e o México, dispõem de recursos tecnológicos e humanos para continuar gerando, com certa autonomia, sua produção nacional e ainda expandir-se internacionalmente”, como temos visto com relação à produção cinematográfica brasileira que, desde a retomada, na década de 1990, tem se expandido a cada ano, tendo atingido resultados expressivos nos últimos anos¹⁰.

No entanto, mesmo nestes casos, a produção norte-americana continua se constituindo como parâmetro de qualidade e até mesmo de estilo. Pergunta Canclini (1995, p. 183):

“como os videófilos vêem o cinema mexicano? Vêem-no em comparação ao cinema americano. Isto é atestado não só pelo predomínio de filmes e atores dessa nacionalidade nas enquetes, mas também pela formação do juízo estético, pela valoração da espetacularidade e do tipo dos astros e, é claro, pelo peso quantitativo da programação [...] tudo contribui para que se identifique o cinema dos EUA com o cinema” (grifo do autor).

Assim, fazemos a nossa primeira divisão, que separa os filmes entre norte-americanos e de outras nacionalidades, sendo escolhidos dois filmes de cada um. Quando falamos de filmes norte-americanos, não nos referimos apenas a Hollywood e seus *blockbusters*. Também com relação a filmes de médio e baixo orçamento, com ou sem o apoio de grandes estúdios, os Estados Unidos são hoje uma referência mundial. A produção “independente”¹¹ norte-americana conta hoje com grande volume de filmes e público e é variadíssima em estilos e

estrangeiras na crítica de filmes.

¹⁰ Atualmente, os filmes nacionais respondem por cerca de 20% da venda de ingressos nas bilheterias brasileiras. Em 2003, podemos destacar a presença de filmes como *Carandiru*, *Os normais*, *Lisbela e o Prisioneiro* e *Deus é brasileiro*. Em 2004, chama a atenção o desempenho de *Olga* e de *Cazuza – o tempo não pára* nas bilheterias: ambos estão entre os filmes mais vistos do ano, com cerca de três milhões de espectadores cada (FILME B).

¹¹ A Independent Film & Television Alliance é uma organização norte americana que representa os produtores “independentes”, que são considerados, por ela, como aqueles que não trabalham dentro dos sete maiores estúdios norte americanos (Fox, Warner, Universal, Columbia, Disney, Paramount, MGM) e não fazem acordos de distribuição através de redes corporativas. Considera que um filme “independente” seria aquele produzido com no máximo cinquenta por cento de financiamento vindo dos sete maiores estúdios, cobrindo produções de todas as faixas de orçamento e gêneros, e voltadas para um público amplo ou para segmentos específicos. Como podemos perceber, é uma definição bastante ampla, baseada apenas em critérios econômicos e que pode englobar os mais diferentes estilos e tamanhos de produções (INDEPENDENT, 2004).

Podemos questionar, portanto, a denominação independente, pois muitos dos filmes (sejam eles de pequeno, médio ou grande orçamento) são bancados por grandes estúdios (não necessariamente um dos sete maiores) ou “braços” desses grandes estúdios, que vêem, aí, uma possibilidade de exercitar profissionais promissores ou de descobrir novos talentos. Mesmo os filmes e realizadores que não se ligam a estúdios, muitas vezes, dependem do apoio de grandes distribuidoras para atingir não só o mercado nacional, mas, também, o internacional. Temos que considerar ainda a “institucionalização” de alguns realizadores e festivais, que começam “fora” do circuito oficial e acabam sendo incorporados por ele, mesmo mantendo sua independência de criação e um estilo próprio. Por estes motivos, o termo “independente” será usado aqui sempre entre aspas, bem como os termos “de arte” e “de entretenimento”.

temáticas, não podendo ser resumida a uma ou duas tendências predominantes. E aqui se opera uma segunda clivagem dentro da categoria filmes norte-americanos: as super-produções “de entretenimento” e os filmes de pequeno e médio orçamento.

Os dois primeiros filmes selecionados são *Tróia* (norte-americano, superprodução “de entretenimento”), de 2004, dirigido por Wolfgang Petersen, e *Elefante* (norte-americano, média produção, “independente”), de 2003, dirigido por Gus Van Sant. A partir dos filmes selecionados, podemos questionar se nossa primeira categoria (norte-americanos e não norte-americanos) separa de forma estanque os filmes, ou se ela serve apenas para nos indicar estruturas e formas de produção e distribuição diferentes, mas que podem se misturar e confundir. *Tróia*, que pode muito bem representar o paroxismo da forma hollywoodiana – das estrelas aos efeitos especiais, das batalhas monumentais à trilha sonora, dos diálogos aos cenários e, principalmente, pela sua tendência a ser um filme “de entretenimento”, para ser visto no cinema por milhões de pessoas que buscam diversão, acessível a diferentes países e culturas – não é dirigido por um americano, não é estrelado apenas por americanos, não parte de uma idéia que remeta aos EUA, não foi filmado nos EUA. O roteiro, que se baseia na *Ilíada* de Homero, foi filmado em locações no México e Marrocos e em estúdios em Londres por um diretor alemão, com atores que se dividem entre australianos, americanos, ingleses e uma alemã, em um dos papéis principais (Helena).

Seria, em outras palavras, o que Canclini (1995, p. 16 e 17) chama de filme-mundo, que implode as bases de uma oposição esquemática entre o que é produzido no próprio país e o alheio. “A informação e o entretenimento das maiorias procede principalmente de um sistema deslocalizado, internacional, de produção cultural, e cada vez menos da relação diferencial com um território e com os bens singulares nele produzidos” (CANCLINI, 1995, p. 112). Além da produção desterritorializada, esses filmes seriam caracterizados por uma linguagem, forma e temas acessíveis a espectadores de origens e experiências diversas, uma forma que seria internacional ou mundial, mas calcada nos parâmetros norte-americanos.

“O cinema e a televisão, para alcançar públicos extensos e recuperar os investimentos, promovem narrações espetaculares, inteligíveis por espectadores de todas as culturas. As referências nacionais e os estilos locais

se dissolvem em filmes, quadros e seriados de televisão que cada vez mais se parecem com São Paulo, Tóquio, Nova Iorque e México, Paris e Buenos Aires” (CANCLINI, 1995, p. 110).

Barbero (2001a) aponta para uma idéia semelhante, com relação à televisão e aos programas importados dos EUA, mas que pode muito bem ser aplicada ao cinema. Para ele, há uma

“tendência à constituição de um só público, no qual sejam reabsorvidas as diferenças, a ponto de confundir o maior grau de comunicabilidade com o de maior rentabilidade econômica. [...] Discurso que, para falar ao máximo de pessoas, deve reduzir as diferenças ao mínimo, exigindo o mínimo de esforço decodificador e chocando minimamente os preconceitos socioculturais das maiorias” (BARBERO, 2001a, p. 262).

Haveria uma tendência à “absorção de diferenças. E falo de absorção porque é esta sua forma de negá-las: exibindo-as livres de tudo aquilo que as impregna de conflitividade” (BARBERO, 2001a, p. 262). Consideramos que essa “absorção de diferenças” impera em grande parte dos chamados “filmes-mundo”.

As narrativas espetaculares das mega-produções se relacionam ainda com um outro fator: a evasão do público das salas de cinema (CANCLINI, 1995, p. 175). Se hoje se assiste mais filmes do que no passado, isso ocorre não devido a uma maior afluência de público às salas de cinema, mas ao crescimento da exibição de filmes na televisão, aos sistemas de locação e aquisição de vídeos e DVDs, aos filmes disponibilizados e consumidos via *internet*. Poderíamos citar o preço elevado dos ingressos, a violência das grandes cidades e o conforto do lar como algumas das causas desse fenômeno, mas o fato que nos interessa aqui é que é cada vez mais difícil fazer com que as pessoas saiam de casa para ir ao cinema. Então, “trata-se de fabricar um espetáculo tão deslumbrante que convença os espectadores de que uma ou duas vezes ao ano vale a pena deixar a poltrona doméstica para ocupar essa outra, menos confortável, da sala escura” (CANCLINI, 1995, p. 145).

As grandes campanhas publicitárias, que, geralmente, acompanham as superproduções, também contribuem para criar essa sensação de acontecimento. Como coloca Pauline Kael (2000, p. 158),

“Boa parte da graça do cinema reside em ver aquilo de que ‘todo mundo está falando’, e se as pessoas correm para ver um filme, ou se a imprensa consegue tapear-nos para que pensemos que correm, há um sentido no quereremos vê-lo,

mesmo desconfiando que não vamos gostar. Mesmo que o que esteja sendo falado seja o pior lixo pomposo e inflado (e em geral é), e mesmo que o papo seja fabricado, queremos ver o filme porque tanta gente se apaixona pelo que é falado, que torna verdade a mentira dos publicitários. O cinema absorve tão rápido materiais de cultura e das outras artes que alguns filmes largamente *vendidos* ganham importância cultural e sociológica, sejam bons ou não”.

Já *Elefante* conta com equipe técnica, atores, diretor e locações norte-americanas e trata de um tema ligado aos Estados Unidos (os massacres de estudantes em escolas de segundo grau). Porém, não reflete, em sua forma e em seus objetivos, o que convencionalmente se caracteriza como filme americano (usado muitas vezes como sinônimo de filme hollywoodiano): tem ritmo “lento”, edição de imagens que mistura, repete e sobrepõe os tempos, som não “convencional”, e tentativa de levantar questionamentos (não só sobre a situação mostrada, mas sobre a situação das escolas norte-americanas, como um todo, e, até, talvez, dos próprios Estados Unidos e de sua cultura). *Elefante* foi muito bem recebido internacionalmente, sendo elogiado pela crítica estrangeira e recebendo diversos prêmios, incluindo a *Palma de Ouro* em Cannes.

É interessante notar que o filme foi patrocinado pela emissora *HBO*, numa estratégia de produção que se torna comum, integrando cinema e televisão. Podemos ver tal estratégia também em outros países, como é o caso do francês *Canal +*, que patrocina a produção, a co-produção, a aquisição e a distribuição não só de filmes franceses, mas também de outros países da Europa, Canadá e até mesmo Estados Unidos. Este modelo também marca a atual produção cinematográfica brasileira, com a participação da *Globo Filmes*¹² em grande parte das maiores bilheterias nacionais – que incluem filmes relacionados a programas da emissora, filmes que contam com seus atores e equipe técnica e outros, aos quais ela oferece, apenas, sua estrutura de distribuição e mídia.

Esses dois exemplos nos deixam entrever um pedaço do intrincado mosaico que é, hoje, a produção cinematográfica. Podemos exagerar um pouco e dizer que tudo é internacional, pois os “bens e mensagens procedem, agora, de um sistema transnacional desterritorializado, de produção e difusão” (CANCLINI, 1995, p. 208). A indústria norte-americana capta profissionais

¹² “No meio cinematográfico só se fala dessa desigualdade, e já se chama o cinema sem a Globo de independente. É onde estão 80% da produção e não mais que 20% do total da bilheteria” (Fonseca, 2004).

estrangeiros, filma e re-filma histórias estrangeiras, usa locações fora de suas fronteiras (não só por questões estéticas, mas também econômicas, devido a incentivos fiscais e custos de produção mais baixos) e conquista um público que excede, em muito, o seu próprio. Enquanto isso, as cinematografias de diversos países se inspiram em modelos norte-americanos e buscam neles seu padrão de qualidade técnica.

Mas, por outro lado, “as culturas regionais persistem. Mesmo o cinema global de Hollywood deixa certo espaço para os filmes latino-americanos, europeus e asiáticos que, pela sua maneira de representar problemas locais, captam o interesse de diversos públicos” (CANCLINI, 1995, p. 145). Ou seja, continuam existindo produções que usam recursos e profissionais apenas de seu próprio país e que refletem, em sua forma e conteúdo, também a cultura nacional, ilustrando “a possibilidade de que subsistam cinematografias nacionais em meio a esta reorganização transnacional e multimídia da produção e dos mercados audiovisuais” (CANCLINI, 1995, p. 188)

Entram aqui as próximas categorias. Dentre os filmes não norte-americanos, selecionaremos um filme “internacional” e um “nacional”. Por filme “internacional”, entendemos aqui produções realizadas com recursos financeiros, técnicos e humanos de diferentes países, como é muito comum no caso de co-produções européias. Pelo grande destaque que recebeu na mídia e também por se tratar de um filme que tem o Brasil dentre os países envolvidos, selecionamos para esta categoria *Diários de motocicleta*, de 2004, dirigido por Walter Salles. O diretor é brasileiro, as locações estão espalhadas pela América Latina, o protagonista é mexicano, o pontapé inicial da produção foi dado pelo norte-americano Robert Redford, no também americano festival “independente” de *Sundance*, com recursos da inglesa *Film Four*. O filme nos permite pensar a relação apontada por Canclini entre o nacional, o continental e a globalização.

“A questão é como conseguir, na atual industrialização e transnacionalização das comunicações, fazer com que os artistas mexicanos, argentinos ou colombianos possam se comunicar não só com mil ou dez mil compatriotas, mas também se inserir nos circuitos de um espaço cultural latino-americano, onde possam dialogar com as vozes e imagens que nos chegam de todo o planeta” (CANCLINI, 1995, p. 167).

Já o filme “nacional” é o brasileiro *O prisioneiro da grade de ferro*, de 2004, dirigido por Paulo Sacramento. Destacamos aqui, novamente, que esta categoria “nacional” não se restringe a produções brasileiras, poderia ter sido escolhido um filme chinês, francês ou de qualquer outra nacionalidade. A categoria se refere a filmes que são produzidos com grande parte de recursos e profissionais do próprio país, e que tem nele seu principal mercado e a maior parcela do seu público. É importante notar que mesmo os filmes “nacionais” necessitam de parcerias com distribuidoras, geralmente estrangeiras, para se lançar no mercado externo. E a circulação e o prestígio desses filmes também não é restrita a seus países de origem, atingindo festivais e salas de exibição em outros países, ainda que muitas vezes restritos ao circuito “alternativo”, “independente” ou “de arte”. E isso vale tanto para grande parte dos filmes estrangeiros que chegam ao Brasil sem o apoio de uma grande campanha publicitária e altos investimentos para a distribuição, quanto para os filmes brasileiros lançados no exterior nas mesmas condições.

Mas apenas a exibição não garante a sobrevivência desses filmes.

“Já nenhum cinema ‘nacional’, por exemplo, pode recuperar o investimento feito em um filme contando apenas com os circuitos de salas de seu próprio país. Deve procurar múltiplos canais de venda: a televisão convencional e a cabo, as redes de vídeo, os *compact discs* etc.”, bem como as tentativas de inserção dessas produções no mercado internacional (CANCLINI, 1995, p. 144).

Canclini (1995, p. 192 e 193) afirma que o futuro desses produtores está diretamente relacionado às “possibilidades que têm as cinematografias latino-americanas de reformular seus projetos, a fim de inserir-se nas novas relações entre fontes de financiamento, produtores, diretores, circulação e promoção, e, naturalmente, entre os diversos tipos de público”.

Nessa última categoria, escolhemos um filme brasileiro por alguns motivos principais. O primeiro é ter a chance de analisar como a imprensa se comporta frente a um produto de seu próprio país, que chega às telas ainda não “contaminado” pelas apreciações e análises anteriores, como é o caso de filmes estrangeiros, que estréiam antes nos seus países de origem e, algumas vezes, chegam aqui depois de semanas ou dias (como é o caso dos *blockbusters* atuais, que muitas vezes têm lançamento mundial simultâneo), mas até de meses ou anos (como no caso de *Elefante*, que chegou aqui mais de um ano após seu lançamento e o

recebimento da *Palma de Ouro*, no *Festival de Cannes*). Portanto, podemos comparar uma recepção mais “fresca” e mais direta, vendo se isso influencia ou não a análise. Além disso, são filmes que se inserem no mesmo panorama cultural de que fazem parte os analistas, que compartilham de todo um estoque de referências culturais, de língua, de tradições, de tempo e de espaço. Claro que em um país de dimensões continentais como o nosso e cuja produção cinematográfica é cada dia mais variada em temas e estilo, nem todas as referências serão compartilhadas, mas é um caso diferente dos filmes que são produzidos em outras culturas e países.

Por último, a escolha de um filme brasileiro reflete parte do panorama dos lançamentos cobertos por nosso recorte temporal, pois no período tivemos uma quantidade expressiva de lançamentos brasileiros, ainda mais se comparada à quantidade de filmes de outros países (excetuando-se os de língua inglesa) lançados no período¹³. Reforçamos nossa escolha com a afirmação de Canclini (1995, p. 252) de que

“é indispensável possuir informação internacional, não só para estarmos atualizados tecnológica e esteticamente, mas também para nutrirmos a elaboração simbólica no multiculturalismo das migrações, nos intercâmbios e nos cruzamentos. Mas também há momentos em que devemos nos dobrar sobre o específico, sobre a peculiaridade nacional ou étnica, sobre as interações pessoais em espaços domésticos ou a modesta busca individual”.

A escolha de um documentário permitirá, ainda, que analisemos se há distâncias e proximidades entre as críticas de filmes ficcionais e não ficcionais, bem como se existem ou não diferentes relações com os temas tratados e os espectadores. Segundo Metz (1983, p. 433), muitas vezes a distinção entre ficção e não ficção pode ser irrelevante, pois

“Na maioria dos casos, o regime de ficção permanece dominante, inclusive no interior dos filmes de não-ficção, já que é a ele que as pessoas estão habituadas. A ficção não são apenas certos filmes opostos a outros de não-ficção; não se trata de uma natureza particular a determinados filmes. A ficção é também um regime socialmente codificado de assistência, de olhar, uma condição econômica interna ao espectador. Assim, em muitos casos, o regime de ficção acaba prevalecendo em filmes de não-ficção devido ao modo por que estes são consumidos. E em certos casos até mesmo devido ao modo por que são construídos pelo próprio cineasta”

¹³ Em um primeiro levantamento, detectamos 18 estréias filmes nacionais, 78 filmes em língua inglesa (produções norte-americanas, inglesas e australianas, principalmente, contando, também, com co-produções internacionais) e apenas 16 filmes de outras nacionalidades. Essa contagem inclui filmes que tiveram lançamento nacional ou local, sendo que as datas de lançamento em cada cidade podem variar. Os filmes brasileiros lançados no período foram: *Benjamin*, *33*, *Glauber: o filme – Labirinto Brasil*, *A cartomante*, *Fala tu*, *Onde anda você*, *Um show de verão*, *Filme de amor*, *Rio de Jano*, *De passagem*, *Pelé eterno*, *Raízes do Brasil*, *O vestido*, *Viva voz*, *Narradores de Javé*, *Cazuza – O tempo não pára*, *Do outro lado da rua* e *O prisioneiro da grade de ferro*.

3.2 – Categorias analíticas

Ao analisar as matérias selecionadas por nosso recorte, procuramos observar a qualidade da informação oferecida, a relação proposta ao leitor, o tratamento dado ao cinema e uma possível imagem da crítica desenvolvida naquele texto. Consideramos que a observação desses pontos nos permite perceber e discutir as características gerais da crítica de cinema hoje e o lugar do crítico nos textos. Os pontos que deveriam ser detectados em cada uma das críticas foram organizados em uma ficha, onde foram anotadas informações relativas a cada uma das matérias, o que facilitou sua organização e sistematização, colaborando para a formulação de nossas conclusões¹⁴.

A construção de tais categorias se torna necessária diante de um recorte que busca compreender a crítica na sua aparente diversidade. Nosso *corpus* de análise é formado por 63 matérias¹⁵, sendo que, destas, 37 são sobre *Diários de motocicleta*, onze sobre *Tróia*, oito sobre *Prisioneiro da grade de ferro* e sete sobre *Elefante*. Essas 63 matérias incluem notícias e reportagens, notas, entrevistas e críticas, sendo que estas últimas somam 22 textos (dez sobre *Diários*, cinco sobre *Tróia*, quatro sobre *Elefante* e três sobre *Prisioneiro*). Todos os textos foram observados e descritos nas fichas. A formulação das categorias para a observação das críticas não tem a intenção de se colocar como um possível método para a análise de críticas em geral, não possuindo fôlego para uma aplicação genérica e sistemática. São categorias analíticas de aplicação pontual e pragmática, que visam apenas ajudar a organizar a abordagem de nosso objeto empírico, possibilitando perceber características comuns entre os textos, facilitando a sua comparação e posteriores conclusões.

Ao observar o conteúdo dos textos, visamos perceber a qualidade da informação que eles fornecem aos seus leitores. Observamos a presença de informações sobre o filme, tais como sinopse, profissionais envolvidos na produção, descrição de cenas e personagens,

¹⁴ A ficha utilizada para a análise do material empírico encontra-se no APÊNDICE C. Foi produzida, ainda, uma segunda ficha, na qual as informações registradas são mais resumidas, utilizada na leitura e análise das matérias informativas, notas e entrevistas (APÊNDICE D).

experiências, sensações e impressões produzidas por ele, uso de técnicas e cifras relacionadas ao seu processo de produção. Observamos, também, o repertório cinematográfico mobilizado/requerido pela matéria (a quais filmes ela se refere, a quais diretores, gêneros, correntes ou tendências de produção ela aproxima, contrapõe ou compara o filme que está sendo analisado) e também a possível presença de referências a um repertório cultural, midiático ou de atualidades. Consideramos, ainda, que a informação trazida pela matéria pode ser “intransitiva”, independente do filme, em matérias na qual o filme é apenas um pretexto para a discussão de outras questões, em que a crítica se sustenta em si mesma e não por se referir a algo externo a ela (no caso, o filme).

Visamos perceber, também, qual a posição do crítico na relação com seu possível leitor. Há igualdade (no caso, uma não-hierarquia) ou uma posição de superioridade? No caso de uma posição de superioridade, o tom com que se dirige ao leitor é didático ou autoritário? A partir desse “lugar”, percebemos duas relações possíveis: uma relação de instrução e uma de compartilhamento. A relação de instrução marca a posição superior do autor com relação ao leitor. Pode ter um caráter didático, de explicação ou desvendamento da história ou sentido do filme, da experiência proporcionada, do cinema ou de sua teoria; ou pode ter um caráter prescritivo, de determinar e indicar como o filme deve ser visto, pensado ou interpretado.

A relação de compartilhamento aponta para uma troca de opiniões, informações e experiências entre o autor e o leitor. A princípio, podemos pensar o compartilhamento de duas formas: como uma estratégia de identificação e cooptação do leitor, com o uso da primeira pessoa do plural, por exemplo, para aproximá-lo do autor, ou como uma relação que se oferece como igualitária, em que o autor assume que o repertório, o conhecimento e os valores do leitor são próximos aos seus e que a reflexão pode ser acompanhada por ele com facilidade e de forma ativa e participativa.

É importante lembrar que a hierarquia e a relação que observamos aqui são aquelas propostas pelo texto e não as que se estabelecem com um leitor empírico. A relação

¹⁵ Ver a lista das matérias no APÊNDICE B. As matérias que formam o corpus de análise foram digitalizadas e podem ser lidas no APÊNDICE G.

estabelecida por um leitor empírico com um texto depende de diversas outras variáveis (nível de conhecimento, interesse, relação com publicação etc.) que não visamos observar nesse estudo, já que nossa atenção se volta apenas para o texto. Assim, pensamos no compartilhamento mais como uma estratégia do que como uma troca igualitária e um ponto nos parece fundamental: a posição do crítico, como portador do direito à palavra, detentor de um espaço e de uma função dentro da publicação. A relação de igualdade pode ser colocada no texto, o leitor pode se sentir próximo ao autor, mas existe sempre uma hierarquia, existe sempre uma diferença básica entre os dois, pois afinal é apenas um deles (o autor) que detém o espaço midiático para sua expressão. A sua especialização profissional e o fato de receber aquele espaço apontam, por princípio, para uma diferença e uma distância com relação ao leitor: o crítico deve ter mais conhecimentos, mais informações, uma visão ou capacidade analítica privilegiadas, senão não estaria ali exercendo aquela função. Tendo isso em vista, buscamos perceber, com essa categoria, se o crítico se coloca no texto como o detentor de um olhar melhor ou mais especializado, ou se coloca como mais um espectador, mais uma opinião. A resposta desta pergunta aponta para a hierarquia que está se estabelecendo entre crítico e leitor, e para a relação proposta pelo crítico ao leitor.

Observamos também a que “tipo” de leitor o texto se dirige. Esse “tipo” pode ser inferido, basicamente, a partir do repertório que se espera que ele tenha e da relação que o autor estabelece com ele. É um leitor especializado, um cinéfilo, um leigo ou um desinformado? Se é um leitor “especializado”, que especialização ele tem (teórica e acadêmica ou “prática”, forjada no contato com os filmes), que repertório cinematográfico e cultural domina (conhece amplamente as grandes produções hollywoodianas ou filmes “de arte”? Transita com desenvoltura por outras formas culturais?), qual sua relação com o cinema?

Observamos, ainda, um último ponto: a presença ou ausência de marcas que simulem um contato direto do autor com seu possível leitor. Como o autor se dirige ao leitor? Pelo simples fato de estar publicando a matéria na imprensa já se supõe que ela será lida por certo número de pessoas, mas nem sempre o leitor é colocado de forma explícita no texto. O autor pode optar por um texto impessoal, pode se referir a um leitor ou espectador anônimo e

genérico, pode tratá-lo por você ou incluí-lo em um nós, que une leitor e autor num mesmo grupo. O contato direto ou sua ausência, a evocação ou não do leitor pelo texto, nos permite perceber as estratégias de aproximação e distanciamento empregadas pelo autor.

Com relação ao cinema, um ponto crucial a ser observado é o destaque dado nas críticas ao enredo do filme ou à narrativa e à linguagem cinematográfica. Os aspectos da história e da linguagem podem ser analisados pelos críticos separadamente, num esforço de distinguir cada uma das partes que constituem esse todo coeso que é o filme, ou de forma combinada, pensando como a linguagem contribui para a enunciação do conteúdo e vice-versa.

Separamos as análises dos filmes também em “sociologizadas” e “autonomizadas”. Pensamos, aqui, na forma como os críticos interpretam a relação entre o filme e a realidade exterior a ele, fundamentando a análise sobre elementos extrínsecos ou intrínsecos aos filmes. Uma análise “sociologizada” leva em consideração a relação do filme com o momento histórico, cultural e social de que trata, no qual foi produzido ou ainda no qual foi exibido. Pensa o cinema como algo que ilumina ou reflete a realidade de que trata, muitas vezes usando o filme como ponto de partida para reflexões que o extrapolam. Essa modalidade de análise valoriza elementos extrínsecos ao filme, que apontam para aquilo que ele nos mostra ou permite ver e pensar sobre a realidade.

Uma análise “autonomizada” vê o filme como entidade auto-suficiente, que deve ser analisada e avaliada de acordo com suas características intrínsecas, independente daquilo que retrata ou de sua relação com temas e questões fundados na realidade social e histórica. Valorizam-se aqui, geralmente, as qualidades estéticas e estruturais da obra, avaliando o uso da linguagem cinematográfica e a coesão e coerência das partes para formar o todo que é o filme.

As análises “autonomizadas” e “sociologizadas” não são certamente excludentes, podendo aparecer como momentos diferentes de uma mesma crítica. Queremos observar como elas surgem nos textos, se há predominância de uma ou de outra e como elas se combinam, quais as tensões que surgem entre elas.

Buscamos perceber, ainda, os parâmetros pelos quais um filme é avaliado. São os mesmos para todos os filmes? Existem alguns que são observados por todos os críticos? Existe

uma valorização maior de certos aspectos em detrimento de outros? Os parâmetros usados para analisar e julgar os filmes nos permitirão perceber duas coisas: os diferentes valores ativados (um filme pode ser avaliado enquanto ótimo entretenimento e por seu competente uso de tecnologia, enquanto outro pode ser julgado por suas qualidades artísticas e pela expressão pessoal de seu diretor, por exemplo) e os diferentes ideais ou modelos de cinema e de qualidade considerados por cada crítico.

Observaremos, também, como os críticos classificam o filme do qual estão tratando. Visamos, aqui, perceber se cada filme é visto ou não como representante de uma categoria maior, que pode relacionar-se tanto às características intrínsecas do filme quanto às características de sua produção, distribuição, divulgação, exibição e consumo. Esta é uma porta de entrada, também, para a observação da tensão entre arte, entretenimento e indústria, e a forma como esse conflito permeia a produção cinematográfica e a crítica atuais.

Por último, analisamos a tendência de cada um dos textos à abertura ou fechamento de sentido. Vemos aqui dois caminhos possíveis para a crítica: aquela que aponta para possibilidades de sentido sugeridas ou possibilitadas pelo filme ou, ao contrário, aquela que determina qual é o sentido da obra, o que ela diz, o que ela é, o que representa.

Com relação às funções ou papéis da crítica, visamos perceber se as categorias identificadas no primeiro capítulo se aplicam aos textos analisados. Consideramos que a crítica pode se atribuir funções relacionadas ao cinema (avaliação, análise, desenvolvimento do cinema, registro, classificação e historicização) e ao leitor/espectador (informação, orientação para consumo, didática, troca, distração ou divertimento). Consideramos, ainda, que pode haver no texto uma inclinação maior em direção à informação, seja ela jornalística, para consumo ou para formação do leitor, ou à análise e à avaliação dos filmes.

Basicamente, percebemos a possibilidade de três modalidades de informação: a “jornalística”, referencial, que pode estar centrada sobre o filme, sua produção, origem ou repercussão, por exemplo; informação “para consumo”, que visa orientar o leitor, dar a ele subsídios para escolher qual filme deve ou não assistir; aquela que visa à “formação” do leitor,

seja se aprofundando na análise do filme ou resgatando aspectos da história ou da teoria do cinema.

Por “avaliação” entende-se aqui a comparação de um filme a um modelo ou ideal, a partir do qual recebe um julgamento positivo ou negativo, ou a consideração do seu resultado final, de suas qualidades intrínsecas. Voltamos aqui à questão dos parâmetros utilizados na avaliação, que podem sugerir a preferência do crítico por determinados filmes, revelar sua concepção do que deve ser o cinema ou estabelecer metas para o desenvolvimento do cinema de forma geral (a partir de um ideal).

A “análise”, por sua vez, é compreendida como uma descrição e interpretação do filme ou de suas seqüências. Revela uma tentativa por parte do crítico de entender (e, em alguns casos de explicar) como o funcionamento ou estrutura do filme criam sentidos e sensações. A análise pode observar o uso de elementos formais, narrativos, estilísticos e estruturais, ou pode ser uma análise de conteúdo, uma interpretação do sentido do filme, do que ele quer dizer ou do que representa. A avaliação e a análise não são necessariamente excludentes, mas podem se combinar de forma que a avaliação surja como conseqüência e conclusão da análise e esta como base e fundamentação daquela.

3.3 – Uma breve análise das publicações

Ao analisar as matérias, podemos perceber algumas características que permitem traçar um perfil dos textos e críticas de cada publicação, detectando certa uniformidade de estilo, repertório e análise desenvolvida nas publicações e algumas abordagens ou tipos de filmes privilegiados por sua cobertura.

Na *Set*, uma revista voltada quase que exclusivamente ao cinema, notamos uma predominância das matérias informativas sobre as críticas. As matérias informativas dominam a maior parte da revista, somando uma seção de notas, *Takes*, às matérias principais, que não

tratam do filme em si, que muitas vezes recebe apenas uma sinopse, mas de sua produção, com entrevistas, cifras, detalhes técnicos e anedotas, chamando a atenção para o fato da *Set* geralmente ter acesso aos *sets* de filmagem e poder realizar entrevistas com os envolvidos.

As grandes produções comerciais e os filmes “de entretenimento”, geralmente, recebem mais espaço e destaque do que as produções menores, “independentes” ou “de arte”. Podemos perceber isso pelas capas, dedicadas, respectivamente, a entrevista com Tom Cruise em *O último samurai*, *Cidade de Deus* no Oscar, *A paixão de Cristo*, *Van Helsing*, *Tróia* e *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, e, também, pela valorização e pelo espaço que as produções de grandes orçamentos e elencos estelares recebem nas matérias informativas. Chama a atenção, por exemplo, a cobertura do lançamento do último episódio da trilogia *O senhor dos anéis*, que, ao longo de três edições seguidas, recebeu um total de mais de trinta páginas, sendo que, destas, oito eram dedicadas à *première* na Nova Zelândia, para a qual a *Set* enviou um crítico. Nas capas, geralmente se dá destaque às estrelas envolvidas: os rostos de Tom Cruise (*O último samurai*), Jim Caviezel (*A paixão de Cristo*), Brad Pitt (*Tróia*) e Daniel Radcliff (*Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*) ilustraram algumas das capas do período analisado. Na edição de maio, é interessante notar que a capa foi dedicada a *Tróia*, que só recebeu uma matéria informativa, e não a *Diários de motocicleta*, mesmo que a chamada de capa anunciasse que este era o “filme mais importante” de Salles.

As exceções surgem em casos em que o tema ou os envolvidos são considerados merecedores de destaque, quando há uma sintonia entre o filme e os interesses da revista, relacionados à cultura pop em geral (quadrinhos, games, música etc.). É o caso do filme *Anti-herói americano*, por exemplo, que apesar de ser um documentário “independente”, recebeu uma entrevista de quatro páginas, na edição de março, em que se chamava a atenção para o protagonista e tema do filme Harvey Pekar e a revista em quadrinhos criada por ele, *American splendor*, e foi a crítica com melhor nota e mais espaço da seção *Filtro*.

As produções menores, geralmente, recebem apenas uma crítica na seção *Filtro*, a mais abrangente da revista. Aqui vemos críticas não só das grandes produções, mas de praticamente todos os filmes que estão disponíveis durante aquele mês. Apenas os filmes que

recebem a maior nota da edição têm mais espaço, geralmente uma página¹⁶, em que o texto divide espaço com uma foto, enquanto os outros filmes, geralmente, recebem apenas um ou, no máximo, dois parágrafos. É interessante notar que os filmes que recebem mais espaço nas críticas, geralmente, não são os filmes que recebem a capa ou as maiores matérias informativas: é como se as matérias informativas fossem dedicadas às produções maiores e mais chamativas e as críticas, aos filmes considerados melhores pela equipe da revista.

As críticas são quase sempre ligeiras, breves e resumidas. Muitas vezes, os mesmos autores escrevem tanto as matérias informativas quanto as críticas, desempenhando, cada hora, um papel. A maior parte das resenhas é assinada pelo diretor de redação Roberto Sadovski, pelo editor especial Rodrigo Salem e pelo editor Ricardo Matsumoto, que contam ainda com colaboradores eventuais ou assíduos, mas não se percebe diferenças de estilo muito grandes entre eles. São comuns, também, as entrevistas traduzidas, produzidas originalmente por publicações ou autores estrangeiros.

A concentração de todas as críticas em uma mesma seção, e com notas em cada uma, exacerba a vocação de orientação para consumo da publicação, que hierarquiza os filmes pelas notas que dá a eles e pelo espaço que cada crítica recebe, o que é reforçado pelo próprio nome da seção, *Filtro*, e pela sua definição, na revista, como “o guia do entretenimento”. A revista conta, ainda, com um pequeno quadro chamado *Ponto crítico*, em que se apresentam as notas dadas por dez críticos, de outras publicações, e a nota da *Set* para dez filmes disponíveis no momento. Essas notas podem ser comparadas e a revista ainda apresenta sua média, que permite uma visão geral de como o filme foi recebido por diferentes críticos. É interessante notar a separação que a própria revista faz entre o informativo e o analítico, dividindo em duas partes a cobertura de alguns filmes: há uma reportagem, que trata da história, da produção, dos comentários dos profissionais envolvidos, de um panorama da carreira do diretor e, no final, uma chamada: “leia a crítica na página X”, remetendo para a seção *Filtro*.

¹⁶ Foi o caso dos filmes *O senhor dos anéis* (janeiro), *Mestre dos mares* (fevereiro), *Anti-herói americano* (março), *Kill Bill* vol. 1 (abril), *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (maio) e *Shrek 2* (junho)

Podemos, assim, definir a revista como um veículo de informação sobre entretenimento, voltada para um público amplo, que privilegia as superproduções e que tem um repertório extenso desse nicho de produção, mas que não necessariamente domina ou se interessa por outros filmes. Em todos os casos, porém, é oferecida uma informação direta, mais do que grandes críticas ou reflexões sobre o cinema, com um caráter panorâmico, que privilegia a diversidade mais do que a profundidade.

Na *Bravo!*, o cinema recebe uma das editorias em uma publicação dedicada à cultura e às artes. As capas se alternam entre as diferentes editorias, sendo que, no período analisado, duas foram dedicadas ao cinema: a de março, com uma foto de Uma Thurman no filme *Kill Bill volume 1*, e a de maio, com uma reprodução de uma obra de Antônio Cláudio Carvalho, sobre a imagem de Che, chamando para ensaios e matérias sobre *Diários de motocicleta*. Nas outras edições, as capas foram dedicadas a outras editorias: especial sobre os 450 anos de São Paulo (janeiro), Zeca Pagodinho (fevereiro), Bienal do livro (abril), morte das vanguardas literárias (junho).

Para o ex-diretor de redação da revista, Wagner Carelli (2004), o objetivo da revista, desde a sua criação, era tratar de cultura “mas não de uma forma meramente expositiva, informativa – não era agenda, era ensaio cultural. O espírito da *Bravo!* foi esse, o ensaístico-crítico que não deixava de lado a agenda – só que a agenda era ensaístico-crítica também”. O “maior patrimônio” da revista, como escreve Vera de Sá (2000), também ex-diretora de redação da revista, é “a excelência da informação, análise e crítica da produção literária, cinematográfica, musical, de artes plásticas, teatro e dança”. Essas declarações nos permitem ver, sobretudo, como a revista se considera dentro do mercado editorial e qual relação espera estabelecer com a cultura e com seus leitores.

Notamos na revista uma relação diferente com o cinema do que a percebida na *Set*. Vera de Sá (2002, p. 17) afirma que o “cinema, talvez [seja] a arte que mais tenha contribuído para forjar a sensibilidade do século 20 e suas formas de percepção” e que as “influências e apropriações se incluem na discussão estética que envolve este meio de expressão artística, tão ligado à noção de indústria”, numa edição em que a revista dedicou toda a seção *Ensaio* e mais

duas entrevistas (com Godard e Bergman) à discussão do cinema de autor hoje. Como podemos perceber, a revista não se afasta das pautas de agenda, mas busca, ainda que esporadicamente, ampliar as discussões sobre o cinema e sua importância na sociedade atual.

Uma mudança de perfil recente na revista abre espaço para manifestações mais “populares”. Vemos uma enorme reportagem de capa sobre Zeca Pagodinho ocupando uma editoria que antes se dedicava exclusivamente à música clássica e a editoria de TV (já extinta, mas que estava presente no tempo do recorte), como alguns dos exemplos disso. Porém, essas mudanças não afetaram a editoria de cinema, que desde o começo da revista oscila entre as produções “comerciais” e as mais “artísticas”, tentando estabelecer com ambas uma relação de consumo diferenciado.

Considera-se, ainda, que o leitor tenha um repertório cultural mais amplo, abrangendo não só o cinema, mas, também, outras manifestações culturais, pelo que se pode notar nas referências utilizadas nos textos. Como define Jorge Coli (2002, p. 25), o público da revista são leitores “que, por definição, se interessam pela cultura”, ainda que as mudanças editoriais da revista apontem para o fato de que não existe uma única definição de cultura, mas várias. A presença de referências culturais além do cinema é marcante principalmente nos *Ensaïos*, nos quais os autores têm mais liberdade para se desviar dos filmes e escrever também sobre assuntos correlatos ou para colocar suas visões sobre o cinema e as artes em geral. Com este leitor de repertório amplo, geralmente, trava-se uma relação de igualdade e compartilhamento das reflexões.

Na *Bravo!*, são poucas as matérias de caráter puramente informativo, com predomínio para ensaios, análises e críticas, geralmente mais amplas e aprofundadas do que as encontradas na *Set*. São relativamente comuns, também, as matérias que tratam, ao mesmo tempo, de diferentes filmes, englobando-os numa tendência maior de temas, estilo ou gênero. É o caso da matéria sobre documentários recentes, que trata não só de *O prisioneiro da grade de ferro*, mas também de *Anti-herói americano* e *Na captura dos Friedmans* (maio); da matéria sobre filmes de conteúdo político, que engloba *Adeus, Lênin*, *As invasões bárbaras*, *Segundas feiras ao sol*, *Coisas belas e sujas*, *Amém* e *Ararat* (janeiro), da matéria sobre filmes que tratam de

irlandeses, em que aparecem *Terra de sonhos* e *Em nome de Deus*; da matéria sobre o filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, que o extrapola para discutir a posição dos roteiristas na produção atual (junho).

Porém, os filmes que recebem mais destaque são, geralmente, os mesmo que têm ampla cobertura em outras publicações (podemos citar não só *Diários de motocicleta*, mas também *A paixão de Cristo* e *Kill Bill volume 1*, durante o tempo coberto por nosso recorte). Esse destaque aponta para a vocação de guia ou agenda que orienta o consumo de seus leitores, intensificada, ainda, pela seção *Filmes do mês* e pelo *Bravograma*. Porém, se a comparamos com a *Set*, por exemplo, veremos que, dentro da mesma “oferta” de filmes, cada publicação escolhe privilegiar filmes diferentes, destacando critérios de relevância distintos. A *Bravo!* pode ignorar filmes que receberam grande destaque na *Set*, como *Van Helsing* ou *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, e destacar filmes que passaram quase despercebidos, como *Narradores de Javé*, *Elefante*, *Benjamin* e *De passagem* ou que foram completamente ignorados como *Chuva de verão* e *Filme de amor*.

Os autores são parte da equipe da revista (como os editores Almir de Freitas, Michel Laub, Marco Frenette e Mauro Trindade), ensaístas constantes que, por vezes, tratam de cinema (como Reinaldo Azevedo e Sérgio Augusto) ou colaboradores eventuais, sendo que estes podem até mesmo fazer parte do quadro de outras publicações. Suas matérias geralmente misturam a informação jornalística à reflexão e à análise do filme, pois a revista geralmente não apresenta um espaço diferenciado para cada um dos textos.

A *Veja* é uma publicação semanal de variedades que cobre os acontecimentos mais relevantes de cada uma das áreas, de forma acessível e didática. Trata de diferentes assuntos, como política, economia, coluna social, comportamento, cultura, etc. O leitor não é tratado como sendo um especialista em qualquer uma dessas áreas, mas como alguém com interesse amplo pelas atualidades, sem um repertório profundo de algum campo específico ou de cinema. As referências a filmes, ou à cultura de modo geral, são bastante acessíveis, apontando para um leitor que busca um conhecimento geral do que está acontecendo no cinema, ou que estabelece com o cinema uma relação de entretenimento, um programa, e não como veículo de reflexões

mais aprofundadas. Não vemos nas matérias a presença de referências extensas ou profundas à história ou teoria do cinema, nem de outras manifestações culturais. As referências apresentadas, geralmente, são explicadas e contextualizadas, e raramente extrapolam a carreira do diretor e dos atores, ou filmes recentes de temática parecida.

O contato com este leitor é geralmente impessoal, sendo raras nas matérias da *Veja* o contato direto, preferindo-se as referências genéricas a um “espectador” ou “leitor” abstrato. A principal crítica da revista (Isabela Boscov) também raramente se coloca no texto com o uso da primeira pessoa, expondo suas opiniões apenas através da avaliação e da análise. Ela é a responsável pela maior parte não só das críticas como também das matérias informativas, sendo que raramente encontramos textos de outros colaboradores (como Carlos Graieb ou Marcelo Marthe).

O cinema surge na *Veja* como mais um dos assuntos que pode interessar seu leitor. A pauta segue o calendário de estréias, geralmente cobrindo apenas um ou dois filmes que mereçam mais destaques naquela semana, com uma função clara de orientação para consumo, que se evidencia, também, na seção *Veja recomenda*. As críticas sempre aparecem na editoria *Cinema* e as matérias informativas sobre cinema surgem em outras editorias (como *Especial*, *Religião*, *Páginas amarelas*¹⁷). Nesses casos, o número de páginas dedicado ao cinema pela revista sobe consideravelmente, bem como o destaque que recebe no índice, nas cartas das semanas posteriores ou, até mesmo, na capa. Podem ser encontradas, ainda, pequenas notas, nas seções *Gente*, *Radar*, *Sobe e desce* e *Frases*.

É raro que a *Veja* dedique uma capa ao cinema. Durante o nosso recorte temporal, apenas a indicação de *Cidade de Deus* ao *Oscar* mereceu este espaço na revista. As capas, geralmente, tratam de política, economia e comportamento, destacando a matéria principal da edição. As grandes produções merecem bastante destaque na revista, que também privilegia o *Oscar* sobre outras premiações e festivais (os filmes indicados ao *Oscar*, geralmente, recebem

¹⁷ Podemos citar como exemplos *A paixão de Cristo*, que recebeu uma matéria na editoria *Religião*, *Cidade de Deus* e *Tróia* na editoria *Especial* e Robert Redford e Denys Arcand que foram entrevistados na seção *Páginas Amarelas*.

um ícone que os identifica, enquanto outras premiações recebem apenas uma nota indicando seus resultados).

A *Folha de S. Paulo*, por ser um jornal diário, é a publicação analisada que apresenta maior número de matérias sobre cinema (360), cobrindo grande número de filmes, mostrando abrangência de cobertura maior inclusive que a revista especializada *Set* (203 matérias). No período analisado, foram coletadas na *Folha* 149 matérias informativas, 102 críticas, 71 notas e 38 entrevistas. As matérias informativas, geralmente, cobrem festivais e a produção de filmes, sua exibição e repercussão no Brasil e no exterior, muitas vezes sendo acompanhadas de entrevistas com envolvidos na produção.

Os filmes, geralmente, são resenhados na data de sua estréia, em matérias que aparecem com a rubrica "Crítica", demarcando seu espaço com relação à informação, e que são acompanhadas de "estrelinhas" na sua avaliação. As críticas são escritas pelo pessoal da redação, em especial os críticos Inácio Araújo, Pedro Butcher e Thiago Mata Machado, ou por articulistas e convidados. Podem ser publicadas desvinculadas das estréias, como retrancas de matérias informativas ou como comentários suplementares ou novas visões sobre filmes que já haviam sido resenhados antes.

Na data das estréias, sexta-feira, a *Ilustrada* apresenta o maior número de matérias sobre cinema, que tem papel secundário nos outros dias da semana. O atrelamento às estréias marca, também, a orientação para consumo, pelo dado temporal e pela disponibilidade dos filmes tratados nos cinemas de São Paulo, o que, pela circulação nacional do jornal, não necessariamente significa que eles estejam disponíveis, também, em outras cidades. Existem casos em que filmes que ainda não estrearam no Brasil são o foco não só de matérias informativas, mas até mesmo de críticas, principalmente quando sua recepção internacional é expressiva ou quando participam de festivais.

É comum a cobertura de um filme se prolongar ao longo de mais de uma edição, recebendo mais críticas ou matérias informativas. As críticas e matérias informativas são sempre assinadas e seus autores "identificados" ou "classificados", de acordo com sua função dentro da publicação ("crítico da *Folha*", "articulista da *Folha*", "da reportagem local", "editor do

caderno”, “especial para a *Folha*”, etc.), demarcando o “território” de cada um dos autores e também suas diferentes especializações. É interessante perceber que a equipe dedicada às matérias informativas não é a mesma que produz as críticas, mesmo quando tratam do mesmo filme, exceto no caso de cobertura de festivais, em que os enviados pela publicação produzem ambos os tipos de texto.

O cinema aparece, aqui, como assunto ou acontecimento, nas matérias informativas, como programa e agenda, nas resenhas de estréias, e, também, como ponto de partida para reflexões sobre o próprio cinema ou outros assuntos, principalmente no caderno *Mais*, misturando-se as funções de informação, orientação para consumo, análise e reflexão. Podemos perceber a hierarquização dos filmes pelo destaque que recebem na publicação (tamanho e posição das matérias, presença de retrancas, continuidade da cobertura) e também pelas notas dadas aos diferentes filmes resenhados. Alguns filmes recebem críticas de diferentes autores, o que possibilita o acesso do leitor a várias visões do mesmo filme, como pudemos perceber na cobertura de *O prisioneiro da grade de ferro* e *Diários de motocicleta*.

O *Manual de Redação da Folha* estabelece que a crítica “deve ser fundamentada em argumentos claros. Quando escrita por especialista, deve permanecer acessível ao leigo, sem ser banal” (FOLHA, 2005). A profundidade e complexidade dos textos variam, principalmente, de acordo com o caderno onde são publicados: os textos do *Mais* tendem a ser maiores e mais profundo que os da *Ilustrada*, seguindo a linha editorial de cada um dos cadernos. Apesar de se considerar que o leitor de ambos os cadernos seja o mesmo, a publicação aponta para diferentes relações com os cadernos, talvez demarcadas por um tempo maior para a leitura do caderno que circula aos domingos, em que os textos são mais longos. Quanto à cobertura da *Ilustrada*, podemos perceber que várias matérias consideram que o leitor acompanha a cobertura diariamente, apontando para um interesse que, mesmo que seja superficial, é constante.

No *Mais*, o cinema tem, geralmente, um lugar cativo na coluna *Ponto de Fuga*, do historiador Jorge Coli. Mas não é a única parte em que aparece, pois o caderno pode trazer ensaios, matérias e entrevistas sobre filmes, escritas por convidados e especialistas, que podem, inclusive, ocupar a maior parte de suas páginas, quando a edição privilegia o cinema.

Algumas edições podem também não trazer nenhuma matéria sobre filmes ou cinema, indicando uma oscilação entre os temas escolhidos. Nem sempre o conteúdo do *Mais* se aproxima da crítica jornalística, podendo ser constituído por grandes ensaios. Tanto no *Mais*, quanto na *Ilustrada* há ainda a reprodução e a tradução de artigos publicados em jornais e revistas estrangeiros, que aparecem com frequência.

3.4 – A crítica e os filmes

Ao analisar a cobertura dos filmes selecionados, algo que nos chamou a atenção foi como preocupações similares são tematizadas em grande parte das matérias sobre cada um dos filmes. Vemos as diferentes publicações e autores tratando, a cada filme, de um conjunto semelhante de questões, em detrimento de outros aspectos, que merecem menos destaque. Podemos perceber linhas de abordagem, interpretações e até mesmo o uso de termos e adjetivos parecidos. Em alguns casos, isso leva à redundância e à homogeneização das visões sobre o filme. Em outros, leva a uma polarização das publicações frente a questões polêmicas, cada uma assumindo um lado ou posição.

Porque acontece isso? Podemos pensar, aqui, em duas hipóteses. A primeira, seria considerar o filme como causador dessas questões. A obra analisada teria em si, no seu conteúdo, tema, forma ou produção, alguns aspectos mais destacados, que chamam a atenção dos analistas e têm, assim, influência sobre o conteúdo das matérias. A obra seria, em parte, determinante de suas interpretações, guiando seus consumidores e seus analistas a determinadas direções. Podemos considerar que o próprio filme, por seus pontos mais fortes ou chamativos, destaca certos aspectos, se encaixa melhor em certas discussões, estabelecendo, pelo menos em parte, sua interpretação. Cada filme parece propor uma chave de interpretação ou a tematização de certas questões, que levam os críticos a focarem em determinados aspectos e relegarem outros a um segundo plano ou, até mesmo, os ignorarem completamente.

Outra hipótese é considerar que se forma, em volta dos filmes, certo horizonte de recepção e interpretação. Nesse caso, as interpretações e tematizações semelhantes não seriam determinadas apenas pelos filmes, mas por outras recepções, interpretações e textos. Pensamos aqui nos críticos de cinema como uma comunidade, ainda que virtual, de pessoas que lêem coisas parecidas (como outras publicações nacionais e estrangeiras, *sites* sobre cinema, livros etc.), têm um conjunto similar de referências (tanto cinematográficas quanto culturais e sociais) e recebem informações de fontes parecidas (como agências de notícias e material de divulgação). Desse caldo cultural comum sairiam questões e preocupações parecidas, influenciadas por outras matérias e recepções, que dialogam com as outras interpretações articuladas na forma de críticas. Podemos pensar, ainda, na crítica como parte de um processo maior de circulação de informações e discursos sobre os filmes, que englobaria, também, os próprios produtores, distribuidores e exibidores, sendo que o crítico pode, às vezes, refletir questões que a produção deseja destacar ou para as quais a divulgação chamou sua atenção. A crítica seria, nesse caso, não um espaço onde se produzem novas e diferentes interpretações, mas um lugar onde ecoam interpretações semelhantes ou, até mesmo, interpretações e questões propostas, sugeridas ou até mesmo determinadas pelas instâncias de produção e circulação dos filmes.

É claro que essa generalização não abrange todas as matérias. Continuam existindo exceções, tratamentos diferenciados dos filmes e temas, visões originais. Mas o que se sobressai é a recuperação dos temas e questões, refletindo uma uniformidade e não uma diversidade no campo da crítica. A seguir, vamos fazer um breve levantamento das principais questões tematizadas em cada um dos filmes analisados, bem como do posicionamento de cada uma das matérias, publicações ou autores frente a essas questões¹⁸.

¹⁸ As referências às matérias estão organizadas por uma letra e um número: a letra indica o filme a que ela se refere e está relacionada a seu título (D para *Diários de Motocicleta*, E para *Elefante*, P para *O prisioneiro da grade de ferro* e T para *Tróia*), enquanto o número indica a cronologia da publicação das matérias, sendo que a de número 1 é a mais antiga, a primeira a ser publicada, iniciando uma numeração crescente. Os dados de todas as matérias (título, filme, publicação, autor, tipo de matéria e data) organizadas pelos códigos se encontram no APÊNDICE B. Esse código identifica também os arquivos digitais com as imagens das matérias (APÊNDICE G) e permite identificá-las no banco de dados (APÊNDICE F).

3.4.1 – Elefante

No tratamento deste filme pela crítica, a questão principal é a relação entre o real e o ficcional, alimentada, em grande parte, pelo fato de o filme se inspirar nos massacres de estudantes ocorridos em escolas americanas, ao longo da última década. Podemos perceber o tratamento deste filme ficcional como se fosse o retrato de um evento real ou como se fosse uma forma de explicar e compreender o real: o massacre ou até mesmo a sociedade americana como um todo, numa predominância das abordagens “sociologizadas” sobre as “autonomizadas”. A matéria publicada na *Set* (E3) identifica o filme à realidade, vendo-o como um retrato dos massacres e, mais especificamente, do evento acontecido em Columbine, tido como inspiração para o filme. “Ao invés de Columbine, no Colorado, o cenário é Portland, no Oregon. Mas os personagens são os mesmos, em ambos os casos”, afirma Alessandro Giannini (E3).

Em outras matérias, no entanto, se destaca essa diferença, chamando a atenção do leitor para a ficcionalidade do filme e suas distâncias com relação à realidade. É o caso das matérias publicadas na *Folha* (E6), na *Veja* (E4) e na *Bravo!* (E2), que destacam o caráter ficcional, apesar de verem relações entre o filme e a sociedade americana. Nessas matérias, a abordagem “autonomizada” tem seu espaço, mas é apenas um momento da crítica, que a extrapola para uma interpretação de cunho “sociologizado”.

A aproximação entre ficção e realidade é tematizada, também, pela forma e pela linguagem do filme, que pode remeter a uma narrativa documental. Aqui, acontece outra ruptura entre duas interpretações possíveis. Por um lado, vemos a afirmação de que a forma como o filme foi feito mostra uma ausência de interferências por parte da produção, como se o filme mostrasse uma realidade bruta, intocada, com uma linguagem que parece se aproximar de alguns documentários. É a posição defendida pela matéria da *Set*, que coloca o diretor como “testemunha muda e imparcial”, que “apenas mostra o desenrolar dos fatos” (E3).

De outro lado, vemos críticos que afirmam que o filme é feito para parecer assim, para criar uma impressão de real, através de escolhas visuais e narrativas da produção (roteiro,

câmera, montagem). Seria um uso de convenções do documentário, ou uma estilização da ficção, para se aproximar de um registro documental, mas que nem por isso transformam a matéria tratada em realidade. “É certamente um mérito desse diretor que sua firme condução da narrativa pareça quase inexistente”, escreve Gustavo Loschpe, afirmando que o filme “lembra um documentário no estilo ‘uma câmera na mão e uma idéia na cabeça’” (E2). É a posição adotada, também, nas matérias da *Folha* (E6) e da *Veja* (E4), esta última percebendo com maior clareza a presença das críticas e preocupações do diretor, apresentadas através de escolhas e de atitude consciente frente ao material que tem em mãos. Para Carlos Graieb, “*Elefante* é um desses casos em que a forma de filmar revela, por si só, uma idéia: a auto-absorção dos jovens” (E4).

A questão principal, da realidade versus ficção, passa, portanto, não só pelo tema, mas também pelo uso da linguagem cinematográfica. O que permite que o filme crie essa impressão de real tão forte que faz com que seja tratado como se não fosse uma ficção? Em todas as matérias vemos referências aos elementos narrativos e estilísticos que possibilitam esse efeito: a câmera que “flutua”, passeando com fluidez por entre os personagens como se fosse o olhar de um deles, a edição que privilegia “longos planos seqüência, que cobrem a maior parte dos pontos de vista” (E3), que se combinam e se completam. Graieb afirma que Gus Van Sant “abre mão de procedimentos dramáticos de edição e narrativa” e, assim, “drena a violência de qualquer impacto gráfico, suspende juízos e apenas observa” (E4). Todos os críticos, e provavelmente todos os espectadores, sabem que não é um documentário, que o que estão vendo não é “real”, mas o uso desses recursos e de uma aparência de “espontaneidade” (complementada pelo uso de atores não profissionais e de um roteiro aberto às suas intervenções) propõe esse jogo, em alguns casos, aceito sem questionamentos, até mesmo por parte da crítica, que não se preocupa em revelá-lo ou explicá-lo. Vemos aqui, portanto, a preocupação com a linguagem cinematográfica e a forma como foi utilizada no filme, mas essa preocupação surge em estreita conexão com o enredo, com a história contada, numa tentativa de entrelaçar os dois aspectos e não em uma crítica puramente estética ou formal.

É também a partir da referência do real que a abertura e o fechamento de sentido surgem no tratamento desse filme. *Elefante* pode ser visto como fonte de uma possível explicação, causa ou sentido para os massacres? É o que parece nos indicar a matéria da *Bravo!* (E2), ao assumir que o ambiente mostrado foi o que originou o crime. “Vê-se, ao final, que a convivência aparentemente pacífica guardava em seu ventre o germe da violência”, afirma loschpe, ressaltando, porém, que “cabe ao leitor/espectador interpretar, especular, talvez decifrar” o sentido do filme (E2).

Por outro lado, o filme pode ser visto não como resposta, mas como mais um ponto de interrogação sobre as possíveis razões para um ato aparentemente irracional. Aqui surge, mais uma vez, a “não intervenção” do diretor: para Inácio Araújo, em sua crítica na *Folha*, Van Sant não esclarece e “omite conclusões”: “é menos nas conclusões e mais nas questões que sugere que está sua originalidade”, contrariando a “crença de que a arte explica” (E6). Para Giannini, “não há mensagens, soluções, culpados [...] todas as interpretações ficam a cargo do espectador”, pois o diretor é imparcial e “abre mão de psicologismos baratos” (E3). Para Graieb, o filme “não se estrutura de maneira a demonstrar uma tese”, pois “não transforma esses fragmentos de informação sobre os atiradores numa explicação cabal para o seu crime, tampouco os rejeita como elementos de uma explicação possível” (E4). Mas, mesmo as críticas que não vêem o filme como uma resposta ou explicação para o acontecimento real que o inspirou fecham seu sentido ao relacioná-lo de forma tão direta à realidade, não buscando nele outros sentidos ou intenções além do que a sua mensagem mais direta e aparente sugere.

Um último ponto interessante, ainda que abordado em apenas duas matérias, é a obra do diretor e o que o filme representa dentro dela. Em uma pequena nota na matéria *Preview 2004*, a *Set* se refere a Van Sant como “diretor consagrado” que “volta a suas raízes independentes” (E1). Mesmo ponto levantado por loschpe na *Bravo!*, que afirma que “para o conjunto da obra de Van Sant, *Elefante* é um reencontro”, no qual ele “retorna à originalidade perturbadora” de alguns de seus filmes anteriores (E2).

É interessante notar, também, que, ao tratar desse filme, as avaliações sobre suas qualidades e seus defeitos não são diretas ou explícitas, mas parciais e até mesmo

parcimoniosas. A explicação para essa atitude talvez se encontre nos relatos da experiência provocada pelo filme. Para Loschpe, *Elefante* “deixa o cinéfilo perplexo ao final da sessão, sem saber se gostou ou não e por quê” (E2). Relato similar ao de Araújo, que afirma que há um “carma que devemos carregar ao longo da projeção e mesmo depois, na saída: não há muito nada a dizer, nada a comentar ou a discutir. As coisas estão lá e são irredutíveis” (E6). Podemos, aqui, questionar se não seria justamente esse o papel da crítica, tentar dar conta de uma experiência complexa, e muitas vezes ambígua, proporcionada pelo filme, mas, como podemos ver, os críticos preferem não se aprofundar na especificidade da experiência e apenas tangenciá-la.

3.4.2 – Prisioneiro da grade de ferro

Nas críticas do filme *O prisioneiro da grade de ferro*, até mesmo por se tratar de um documentário, novamente a relação entre realidade e ficção é central nas críticas. O debate aqui, mais uma vez, enfoca a interferência ou não do diretor, com as críticas se dividindo entre as que consideram o filme como uma imagem “do verdadeiro Carandiru” e as que o consideram como uma visão do Carandiru, filtrada pelas escolhas e pontos de vista do diretor, sempre extrapolando o filme em direção a uma abordagem “sociologizada”. A matéria da *Set* assume a posição de considerar o filme como um retrato ou registro do Carandiru, já que para Sergio Rizzo, o filme oferece “duas hora de ‘reality show’ de verdade: [no qual] conhecemos a vida tal como ela era (ou muito perto disso) no Carandiru” (P4).

Na *Folha*, Jorge Coli usa o filme como aproximação à realidade do sistema penitenciário brasileiro, utilizando, inclusive, uma declaração do diretor Paulo Sacramento para corroborar sua visão e interpretação do filme: o Carandiru pode ter sido demolido, mas o sistema que ele representa e a relação da sociedade com os presos continuam os mesmos. Essa interpretação teria, inclusive, uma representação no filme, quando o “diretor Paulo Sacramento faz com que as cenas [da demolição do presídio] sejam projetadas ao contrário, reforçando seu ‘sentido simbólico’” (P8).

As matérias de Michel Laub, na *Bravo!*, e de José Geraldo Couto, na *Folha*, destacam as interferências da direção, o fato de o filme ser uma construção a partir do Carandiru. Laub destaca que “as decisões não são aleatórias” e que “a mão do diretor, por mais sutil que seja, é decisiva” (P5). Afinal, para ele, na linguagem do cinema é “a ação de um diretor que diferencia seu filme ou documentário do mero registro de imagens” (P5). Chama a atenção, inclusive, para o fato da versão do diretor ser uma visão parcial da realidade do Carandiru, que privilegia o lado dos presos e deixa de mostrar outras posições e opiniões, ou as mostra com menor peso e destaque. É a mesma visão percebida na nota publicada pela *Bravo!* na seção de “filmes do mês”, que afirma que o filme, “por ouvir, quase sempre, o mesmo lado, estabelece uma chave de interpretação única, na qual os presos são as vítimas e a justiça, o culpado” (P1).

Já Couto assume uma posição normativa e prescritiva, ou até combativa, classificando de “equivocadas” as interpretações do filme como real e mostrando uma visão “correta” de como o filme deve ser interpretado e considerado. Não só ele fecha o sentido do filme, como ainda recusa a possibilidade de outras interpretações diferentes da sua. Couto aponta para “uma série de equívocos”, que levam a “conclusões um tanto ingênuas, para não dizer perigosas” (P3), que seriam aquelas que interpretam o filme como retrato da realidade. “Ora, sabe-se há muito tempo que nenhuma imagem é inocente, todo enquadramento implica escolha, visão pessoal. Mais ainda: a ordem em que as imagens captadas são organizadas, o modo como dialogam com a trilha sonora, tudo isso resulta em produção de sentido, em interpretação do universo retratado” (P3), argumenta o autor. Novamente, aqui, vemos a análise da linguagem cinematográfica não como ponto principal das críticas, mas como fundamentação para a discussão de seu tema.

O fato de os presos serem responsáveis por grande parte da captação das imagens usadas no filme reforça esse debate, sendo um dos fatores responsáveis por essa interpretação do filme como sendo uma “versão ‘interior’ do Carandiru”, como coloca a *Bravo!* (P1). Chama-se a atenção, aqui, para o processo de produção, algo externo ao filme, ao produto final. Para Rizzo, as filmagens feitas pelos presos contribuem, inclusive, para o “impacto e autenticidade” do filme (P4). Alguns autores consideram que, por mostrar imagens captadas pelos presos, o filme seria

não só mais “real”, como estaria nos dando uma visão interna do presídio, muitas vezes contraposta à visão externa de Dráuzio Varela, que foi ficcionalizada no filme *Carandiru*, de Hector Babenco.

O fato de os presos participarem das filmagens recebe ainda outras interpretações. Laub considera estas filmagens como um “passo além” nas convenções do documentário, como uma tentativa do diretor de alcançar uma maior veracidade para seu relato. “Como se trata de um documentário, linguagem que, por si só, já pressupõe o máximo de realidade, o seu ‘passo além’ precisa ser ainda mais radical. Para transcender a ‘verdade que estamos acostumados a ver’” (P5). O uso de imagens captadas pelos presos representaria o desejo do diretor de alcançar certa “pureza”, um “caminho para escapar da mistificação, de visões externas deturpadas por julgamentos e preconceitos” (P5), mas o autor contrapõe esse desejo aos riscos de mostrar uma visão parcial, que coloca a visão dos presos acima de outras visões, outras vozes, outras interpretações, menos mostradas ou privilegiadas pelo filme.

Na *Folha*, a idéia recebe aplausos de Couto, que vê no recurso não um fator de realidade, mas uma “idéia brilhante” do diretor, signo de sua “audácia e talento”, um de seus méritos para a construção de um bom filme, que “não se trata da ‘realidade em estado bruto’” (P3). Não só a decisão é uma ação pensada e planejada pelo diretor, mas também as imagens captadas são, na hora da montagem do filme, “filtradas pela sensibilidade e pelo desejo do cineasta” (P3).

Outro ponto de destaque é qual o interesse despertado pelo filme: ele é interessante por si só, como cinema, pelo conteúdo mostrado e pela forma de mostrá-lo, ou é interessante pelo que mostra ou permite pensar sobre a realidade, por critérios e valores exteriores a ele? As avaliações e análises de Laub e Couto se centram mais no filme, nas suas qualidades e defeitos intrínsecos, no seu uso da linguagem cinematográfica, na sua construção enquanto cinema. Como coloca Laub “os méritos [de um documentário] estão na linguagem, não no assunto retratado” (P5). “Sacramento pecou em duas frentes: na fluidez da narrativa, cuja edição é tímida demais para cortar falas e acontecimentos irrelevantes, e no próprio centro de sua proposta, excessivamente parcial no trato da questão penitenciária” (P5), afirma Laub, que considera que o

conteúdo está sempre subordinado à forma, e que o ponto central da crítica deve ser a observação da manipulação da linguagem cinematográfica.

Na crítica de Coli, vemos o interesse se distanciar do filme, passar por ele em direção ao tema de que trata: o Carandiru, a situação penitenciária no Brasil, para os quais o filme serviria de espelho e de ponto de partida para uma discussão e interpretação. “Saindo do cinema, o pesadelo persiste, porque do que se viu nada ficou para trás”, afirma o autor (P8). Para ele, o filme retrata a situação atual dos presos no Brasil, que são tratados como um refugio da sociedade, abandonados pelo sistema, que considera que eles devem ser apenas isolados do convívio social. Vemos, não só na crítica de Coli, o uso de referências à realidade brasileira, apontando para a proximidade de autores e leitores e para uma vivência ou experiência comum, tanto no espaço quanto no tempo. Se, no caso de *Elefante*, o espectador brasileiro sabe dos massacres, provavelmente os vê com distanciamento e curiosidade, matéria de jornal, já quando se trata de *Prisioneiro*, a questão penitenciária (e o crime e a justiça que a envolvem) se relacionam, ainda que indiretamente, com seu cotidiano.

Podemos, dentre as matérias sobre *Prisioneiro*, notar uma diferença enorme entre o tratamento dado aos documentários em geral pela *Set* e pela *Bravo!*, o que, talvez, aponte para a especificidade dos seus públicos-alvo. Na *Set*, o filme é apresentado em uma matéria sobre a produção recente de documentários brasileiros, que estaria fazendo do Brasil “o país dos documentários”. Rizzo afirma que “até o início da década de 90, boa parte do público [...] associava os documentários a lembranças daqueles aborrecidos filmes didáticos” que eram exibidos em escolas e não no circuito comercial (P4). E não são esses documentários que interessariam o leitor da publicação, mas a nova safra de produções, dos últimos dez anos, em que o “cenário mudou drasticamente” e os documentários se tornaram “cool” (P4). Já na *Bravo!*, Laub considera que o leitor tem um repertório não só de filmes, mas da própria teoria ou da reflexão sobre o cinema e sua relação com a realidade, se referindo à “idéia tão utópica – e antiga, nascida junto com o cinema – quanto a da captação da pura realidade [sem interferências cinematográficas]”, sobre a qual afirma que “o documentário pode até vender a ausência de mediação, mas é ela quem dá a suas bases” (P5). A diferença fica ainda mais gritante quando

observamos os comentários finais das duas matérias. Rizzo termina perguntando ao leitor “e você, quando vai fazer o seu documentário?” (P4), sugerindo que a produção de documentários se popularizou tanto que é acessível até mesmo aos leigos. Laub parece responder a essa pergunta, quando na última frase afirma que o trabalho bem sucedido do diretor “parece simples, mas está longe de ser” (P5).

3.4.3 – Tróia

Nas matérias sobre *Tróia*, as questões mudam completamente. O olhar da crítica se volta mais para a produção, seu gênero e sua inserção na indústria e no mercado. Vemos, em primeiro lugar, uma distinção entre a cobertura da produção e a do filme, que pode ser percebida, inclusive, na existência de matérias anteriores às críticas, que criam expectativas sobre seu lançamento, que recebe o tratamento de um evento, possivelmente reflexo da campanha de divulgação ostensiva. Na *Veja* e na *Set*, *Tróia* foi abordado em duas edições consecutivas: na primeira delas, recebeu uma matéria informativa, com dados relativos ao processo de produção (cifras, locações, equipe, efeitos, resultado esperado e anedotas sobre a “trajetória tortuosa” (T2) do filme, que sofreu com furacões, greves e acidentes) e depoimentos de profissionais envolvidos; na segunda, em matérias menores e de menos destaque, recebeu críticas das duas publicações, ambas negativas, destoando das matérias anteriores, que levavam a crer que seria um filme imperdível. Vemos, portanto, que o destaque era devido ao fato de *Tróia* ser uma grande produção, e não necessariamente por ser um bom filme. Na *Set*, a nota que acompanha a crítica é sete (T11), nota bastante alta, se considerarmos os defeitos apontados pelo texto, mas que talvez seja uma consequência do destaque recebido na edição anterior. Na *Veja*, a crítica destaca que ele “sofre de um tipo de gigantismo comum em Hollywood: o filme é grande porque é só isso que sabe ser” (T8).

As matérias informativas, ambas escritas antes que seus autores tivessem assistido ao filme, tiveram muito mais destaque dentro das publicações do que as críticas: na *Veja*, foram três páginas de informação contra uma de crítica e na *Set*, capa e mais seis páginas, destacando

o acesso da equipe da revista ao *set* de filmagens e entrevistas realizadas, contra apenas um parágrafo de crítica. O tom, em ambas, demonstrava que os autores estavam impressionados e admirados pelo gigantismo da produção, revelando suas expectativas quanto ao resultado final e criando, conseqüentemente, expectativa, também, nos leitores. Nas matérias informativas, o destaque não era o filme, o produto final, que ainda não estava disponível para análise, mas a produção, tanto o processo que antecede, envolve e dá forma ao filme, quanto uma visão do filme inserido em relações industriais e comerciais de produção, distribuição e exibição, todos estes fatores extrínsecos ao filme. Já nas críticas, o foco se volta para o produto cultural audiovisual, o filme, o resultado do processo, suas características intrínsecas.

Mesmo em outras críticas e matérias, destaca-se o gigantismo da produção, uma mega ou superprodução, um *blockbuster*, com diversas informações técnicas sobre o filme. O *status* de superprodução (foi o “maior” e mais caro filme lançado no período, seu orçamento de mais de US\$200 milhões levou a *Set* a classificá-lo como o “épico mais dispendioso da história do cinema” (T2)) leva à tematização de questões relativas à posição do filme no mercado (sua inserção na produção hollywoodiana e desta no panorama geral das produções), ao estilo do filme (seu gênero, sua narrativa espetacular, o uso de efeitos especiais, grandes cenas de batalha, locações monumentais) e à relação que espera estabelecer com o público. Chama-se a atenção para o elenco estelar, o orçamento altíssimo, a qualidade técnica, a abundância de efeitos especiais digitais e a “poderosa campanha publicitária” (T3). Sua vocação declarada de filme de entretenimento, disposto a conquistar um público amplo, afeta, inclusive, os critérios e parâmetros para sua avaliação: como produção “de entretenimento”, não se buscam, aqui, valores artísticos, mas seu apelo popular e sua capacidade de distrair, impressionar e divertir. Para Boscov, o filme quer agradar como espetáculo e drama e, “no primeiro quesito, deve ser inevitavelmente bem sucedido” (T4), mas afirma, na crítica posterior, que um dos problemas do filme é que o diretor Petersen e o protagonista Pitt parecem deslocados no filme, “indecisos entre botar pra quebrar e divertir a platéia e ruminar reflexões profundas para as quais não foram talhados” (T8). São esses valores os adotados por todas as publicações para avaliar, analisar e classificar o filme, e as avaliações negativas parecem ser conseqüência da ausência de um

resultado satisfatório, dentro dos parâmetros observados para um filme industrial, comercial, espetacular e milionário. Para Ricardo Matsumoto, o filme “não vai além do espetáculo visual”, sendo incapaz de levar o público a “emoções autênticas”. Assim, sugere que o espectador apenas “refresque os olhos” com a produção (T11). Os aspectos da linguagem cinematográfica são tratados, aqui, de forma extremamente pontual, em referências breves à “beleza” das imagens do filme ou de sua fotografia (como, por exemplo, em T8), que surgem apenas como acessórios para comentários sobre seu enredo.

Porém, podemos ver diferenças no tratamento dado ao filme em diferentes publicações. Se a *Set* se impressiona com suas “locações paradisíacas, figurinos divinos e rostos célebres hollywoodianos” (T2), o tom assumido na *Bravo!* é outro, mostrando um certo distanciamento com relação ao filme e sua grandiosidade, como se não o levasse muito a sério. O elenco é ironizado nas duas matérias dedicadas ao filme: Mauro Trindade se refere a Brad Pitt como um “*pitboy* mitológico” vestido de “minissaia plissê” (T3), enquanto Reinaldo Azevedo afirma que “a cara de donzela assustada de Orlando Bloom (Páris), o ar aparvalhado de Diane Kruger (Helena), a atuação constrangedora de Garreth Hedlund (Pátroclo) [...] tudo isso, às vezes, dá um pouco de vergonha em quem está acordado” (T9). A postura de Azevedo condiz com sua avaliação do filme: embora tenha considerado o resultado satisfatório, definindo-o como “um bom filme B para adultos, com elementos para arrebatá-las massas, como há muito tempo não se via” (T9), faz questão de distanciá-lo da literatura (que parece considerar, *a priori*, como superior ao cinema) e dos filmes que realmente o mobilizaram e emocionaram (fazendo aqui referências a Federico Fellini e John Huston). Os atores e personagens também são ironizados em outras matérias: Isabela Boscov afirma que o Aquiles de Pitt “parece um daqueles personagens da novela das 8, que vivem para se ver na revista *Fama*” (T8) e Sérgio Dávila afirma que Pitt dá a Aquiles “um tom bem atual, de alguém louco pela celebridade” (T5). Essa forma leve, e até irônica, de tratar o filme deixa claro que os críticos estabelecem com ele uma relação caricata de entretenimento e consumo, e não de reflexão. Mesmo a *Set*, na crítica publicada posteriormente à matéria informativa, abandona o tom impressionado e respeitoso e assume um

tom irônico, ao descrever a história do filme: “a bela Helena (Diane Kruger), que pulou a cerca com Páris (o fraquinho Orlando Bloom)” (T11), narra Matsumoto.

Tematiza-se, também, a questão do gênero, ainda que superficialmente. O filme é um épico, isso é ponto pacífico em todas as críticas, mas não se problematiza a questão, não se explora ou explica a inserção do filme nesse gênero, não se discute suas convenções. Para a *Set*, “as batalhas de Tróia dão continuidade à tradição do cinema em reproduzir (ou em criar) combates épicos espetaculares” (T2), citando cinco outros filmes cujas batalhas consideram como referências (*O Império contra-ataca*, *Ran*, *Coração valente*, *O resgate do soldado Ryan* e *O senhor dos anéis – o retorno do rei*). Além de estabelecer o pertencimento do filme ao gênero, as críticas apontam para o cenário atual de produção e detectam uma “onda” de produção de épicos, revivendo o gênero, que já teve grande destaque na indústria, mas estava abandonado. As referências mais constantes, aqui, são *Gladiador*, de Ridley Scott, e *Alexandre*, de Oliver Stone, que se aproximam de *Tróia*, por sua temática histórica de “saia e sandália”, mas também outras superproduções recentes e mais “fantasiosas” como *O senhor dos anéis* e *Guerra nas estrelas* (T2, T5), que visam o mesmo nicho do mercado e também se apóiam em grandes seqüências de ação e efeitos especiais espetaculares. Sérgio Dávila define esse nicho como sendo formado, basicamente, por adolescentes, que representam o “público norte americano médio, que é o que importa, pois domina as bilheterias”, considerando que o direcionamento a essa parcela dos espectadores influenciou, inclusive, a escolha do elenco de *Tróia*, privilegiando atores que participaram de outras superproduções recentes (T5).

As discussões se voltam, também, para o fato de o filme ser inspirado pela *Ilíada* de Homero. Como nas questões anteriores, percebe-se aqui certa homogeneidade no posicionamento das publicações, ainda que na nota breve de Trindade se perceba uma sinopse que se guia pela *Ilíada* e não pelo filme, sem problematizar as distâncias entre os dois (T3). Para a *Set*, a “história da Grécia antiga, reimaginada por Benioff [o roteirista]” toma “liberdades absurdas” com relação ao original (T2). Helio Schwartzman também aponta os “crimes homéricos” cometidos pelo roteiro, mas aponta que “ninguém poderia esperar que Hollywood seguisse à risca os hexâmetros homéricos” (T6). A *Ilíada* foi apenas uma referência para o roteiro

do filme, que incorpora outras fontes, muda fatos, resume e adequa seu conteúdo aos padrões e exigências da indústria cinematográfica, com “liberdades comerciais e artísticas norte-americanas”, onde vale “tudo em nome do entretenimento” (T2), inclusive fazer “concessões ao gosto dos produtores e do público” (T4).

Ao se tomar a *Ilíada* como parâmetro, *Tróia* não consegue cumprir os mesmos objetivos nem ter as mesmas virtudes: não é a *Ilíada* a medida a ser usada para *Tróia*, e a “angústia do estúdio” é justamente saber se o filme “conseguirá privilegiar o que a obra de Homero [...] tem de mais poético e atraente: sentimentos e ações, vícios e virtudes absolutamente humanos” (T2). Para Boscov, “fazer jus ao escopo épico e humano da *Ilíada* [...] [é o] desafio quase impossível a que se propõe a megaprodução” (T4). O resultado, na visão dos críticos, comprova essa impossibilidade. Trindade considera o resultado “violento e virtualmente despido da poesia de Homero” (T3). E Boscov comprova, na sua crítica, as expectativas já levantadas na matéria anterior, afirmando que “os temas de Homero nunca pareceram tão pequenos”, ainda que não seja o caso de “cobrar purismo onde ele não é cabível” (T8).

Mantém-se o tema e os personagens centrais, fora isso, muita coisa muda, reconhecem os críticos. Para Inácio Araújo, essa é uma possibilidade de “democratização” da *Ilíada*, devidamente resumida e simplificada, para a compreensão de um público amplo. “*Tróia* está na tradição do ‘digest’: diante de um original inimitável, o que importa não é a parcela da obra de Homero que foi substituída, para que daí saísse um filme. Importa é o que o filme traz, retirando-a do convívio exclusivo de freqüentadores de biblioteca e, de certo modo, democratizando-a” (T7), afirma.

Um último ponto surge em duas das críticas (T7 e T9) e, também, em uma matéria informativa, que traz fragmentos da entrevista de Pitt em Cannes (T5): as possíveis aproximações da história contada por *Tróia* com o contexto político atual e, mais especificamente, com a Doutrina Bush e a invasão do Iraque, conexão negada por Pitt em seu depoimento (T5). *Tróia* é visto por Araújo como “filme anti-bélico”, que vem a público justo em um momento em que a guerra no Iraque “anda em baixa” (T7). Azevedo afirma que “acerta quem me acusar de estar aqui a usar a fita como pretexto de outros assuntos” e destaca os

“aspectos vivamente políticos” e o “esperto diálogo com o presente” do filme, que para ele “evidencia a necessidade e a utilidade da política” (T9). Azevedo percebe Agamenon como incitador de guerras, amoralista e ambicioso, e Heitor como político e diplomático, em relação direta com o contexto norte-americano, na qual o cavalo de Tróia pode, até mesmo, simbolizar um ataque terrorista (T9). Apenas essas duas matérias se preocupam em “sociologizar” suas análises do filme. Nas outras críticas as abordagens não são estritamente “autonomizadas”, pois se preocupam com aspectos extrínsecos relacionados ao mercado e à indústria, mas não se vê conexões entre o filme e o contexto político e social atual.

3.4.4 – Diários de motocicleta

Nas críticas de *Diários de Motocicleta*, a questão que mais se destaca diz respeito à relação, à tensão e à distância entre o Ernesto Guevara pré-revolucionário, retratado no filme, e o Che, que ele se tornaria alguns anos depois. Como coloca Pedro Butcher, a história contada é a da “viagem decisiva na transformação do estudante de medicina de classe média argentina Ernesto no revolucionário Che” (D9). Para Jurandir Freire Costa, essa é a “pedra de toque da leitura do cineasta”, o fato de que “o Ernesto de ‘*Diários*’ não agia como se soubesse que seria o Che Guevara” (D10). Para Silvana Arantes, “o filme antevê o revolucionário Che no jovem Ernesto” (D13), visão corroborada por Boscov, que afirma que o filme mostra o “radical esperando para desabrochar” (D26). Nirlando Beirão, porém, vai contra essa interpretação e afirma que “nada indica que um revolucionário estivesse em gestação” ao longo daquela viagem, mas, sim, apenas dois anos depois, no México, em companhia de Fidel e Raúl Castro (D19).

A tensão entre Ernesto e Che relaciona, diretamente, o conteúdo do filme à realidade política e histórica externas a ele e nos permite ver a interpretação e o sentido apreendidos do filme pela maior parte dos críticos: a viagem mostrada em *Diários* foi uma iniciação, uma transformação, ela foi o princípio do processo que levaria o jovem Ernesto a se tornar Che. “Depois da travessia, os viajantes jamais foram os mesmos” (D10), o que, para

Costa, é não só a questão do filme, mas um tema que sempre interessa a Salles: “o que faz com que alguém, em certo momento, torça a curva da vida e a dirija para o improvável e o inesperado” (D10), o que no caso de Ernesto leva a uma “reinvenção ética de si” (D10). É uma “viagem iniciática no plano emocional e político, um curso de latinidade *on the road*”, uma viagem, “longa, penosa e reveladora” de onde surge o Che revolucionário, o que Sergio Augusto chama de um *Genesis Now*, em contraposição ao *Apocalypse Now* de Coppola (D16).

Isso porque, durante a viagem, Ernesto conhece os problemas da América Latina, se identifica com seu povo e adquire uma nova consciência, que seria fundamental para sua jornada política posterior. Segundo Boscov, Ernesto descobre sua identidade e passa por uma “tomada de consciência sobre a injustiça e a miséria, de um lado, e a descoberta de uma identidade latina” (D26), e essa seria a verdadeira história desse *road movie*. José Geraldo Couto aproxima o filme da estrutura de um “romance de formação”: “a viagem, a aventura, a busca de identidade, a descoberta do mundo – eis os elementos centrais desse mito” (D33). “A realidade à sua volta, as circunstâncias, as injustiças sociais em sua própria matriz [...] teriam forjado a têmpera do futuro revolucionário”, numa trajetória em que a ideologia “surge como revelação” (D17), afirma Reinaldo Azevedo. “O Che revolucionário brota dessa conspiração de fatores como resultado necessário e inescapável” (D17), continua ele. Beirão se refere ao filme como um “multiquilométrico aprendizado de pobreza e privação [...] [que termina] à luz da revelação de que nada será como antes” (D19).

Entramos aqui em uma outra questão: a tensão entre o que o filme realmente mostra, sua história, e o que sabemos que acontece depois, a História, que não está dentro do filme, mas que permeia a sua recepção e a sua interpretação. “O Ernesto do filme pode ainda não ter formulado qual será o seu futuro, mas o espectador sabe que futuro é esse”, afirma Boscov (D26), e esse saber dá a impressão de que “o fantasma Che” paira sobre o filme (D26). O filme não mostra as lutas e o fim do revolucionário, mas sabemos o que aconteceu e isso muda a interpretação do que vemos na tela. O que, para Sergio Dávila, leva a uma experiência paradoxal: “deixamos o cinema alegres, pensando em tudo o que Che queria e viria a fazer, mas cínicos, pois vivemos o tempo depois daquele, em que sabemos que tudo deu

irremediavelmente errado” (D29). Para Roberto Pompeu de Toledo, o filme “só faz sentido de o espectador tem em mente algo que não consta do entrecho – o fim nobre e trágico do personagem” (D36).

A aventura, “vista em retrospectiva”, ganha outros sentidos, afirma Costa, e a mesma idéia encontra eco em várias outras críticas (D10, D17, D26, D29, D33) e, podemos dizer, é uma das premissas do próprio filme. Para Azevedo, a revolução cubana e a revolta política de Che funcionam como um “pilar ausente”, que sustenta o filme, mesmo não estando lá. “[A matriz da revolta política é] a verdadeira doadora da legitimidade da obra, embora não apareça na tela” (D17), afirma. “O final trágico do personagem está fora do filme, mas todos sabemos dele, o que confere gravidade e sentido teleológico a cada detalhe de sua trajetória”, elabora Couto (D33). Vemos aqui não só a predominância das abordagens “sociologizadas”, que se apresentam quase como consequência do conteúdo do filme, mas também uma tendência forte ao fechamento de sentido, consequência dessa escolha por interpretá-lo em comparação ou em relação à vida de Che Guevara.

Mas surge aqui uma outra questão: como interpretar a história de Che, suas lutas e seus ideais? Há um consenso de que ele é não só um mártir do comunismo, mas também um ícone pop, “um homem, acima de tudo, especial” (D22). Mas qual de suas facetas é a mais marcante, qual deve dar o viés para a interpretação e o sentido do filme? Encontramos diversas interpretações da figura de Che, que por vezes se combinam e se interpenetram.

Alguns críticos vêem Che como representante do sonho de igualdade e liberdade da América Latina. É a posição de Costa, que o coloca entre os “heróis”, os “arquitetos do mundo”, que agem de moto próprio e amam não o seu próprio mundo, mas o “mundo de todos” (D10). Che pode ser visto como um modelo de “liberdade” e da “boa índole do homem” (D19), como coloca Beirão, ou como “gabarito moral” frente ao qual podemos medir nossas ações (D33), como propõe Couto.

É comum também a visão de Che como mártir, cuja trajetória se aproxima da de Jesus Cristo. Sua figura é aproximada da mitologia cristã, tanto na fase pré-revolucionária, retratada no filme (no qual Ernesto é “íntegro, casto e generoso como convém a um santo”,

segundo Couto (D33)), quanto na sua trajetória posterior, na qual é “elevado à santidade do martírio pelas circunstâncias da sua morte” (D20), como afirma Renato Janine Ribeiro. Para Couto, na trajetória de Che “sobrepõem-se duas mitologias: a cristã e a de esquerda”, e chama o filme de uma “hagiografia moderna”, de “*road movie* edificante” e de “conto moral” (D33). Afirma que entre as “analogias evidentes entre Jesus Cristo e o Che, estão o martírio pelo bem da humanidade, a pureza de princípios e a idéia de missão”, além da “natureza de pura entrega altruísta” e do contato com os leprosos, “símbolo máximo de compaixão” (D33). Beirão afirma que as representações de Che passam por uma “tentação hagiográfica da canonização precoce” e, em seguida, se refere a seu “rosto nazareno, estampado como sudário de uma *latinoamérica* de veias abertas” (D19), em um texto onde há uma profusão de termos e adjetivos emprestados da religião (“experiências iniciáticas das romarias”, “evangelho meio apócrifo”, risco de “beatificar o herói à imagem de Cristo”, “santuário iconográfico”, entre outras).

Cabe às matérias de Azevedo, Boscov e Contardo Calligaris questionar: a figura de Che é emblemática e costuma ser idealizada, mas a sua trajetória posterior não é só de sonhos, mas também de lutas sangrentas e da implantação de uma ditadura, o que permite ver Che como um líder autoritário, que acreditava no uso da violência para atingir seus ideais. Para Boscov, “se seu despertar é pertinente ainda hoje, como argumenta o filme, é o caso de indagar se suas soluções também o seriam. É claro que não seriam. Mas essa é uma pergunta que não é feita nem respondida. *Diários* tem de Che tudo o que é capaz de causar empatia e nada do que provocaria polêmica”. Para ela, o filme não retrata as “facetas menos sedutoras” de Che: “o fascínio pelo militarismo, a defesa da luta armada, a intransigência ideológica e os sinais de autoritarismo” (D26).

Calligaris se identifica com os sonhos e o espírito de revolta, liberdade e justiça de Che, mas questiona os meios usados para tentar atingir seus objetivos. Para ele, Che encarna “nossos devaneios de livres aventuras” e “nossas exigências de engajamento radical”, porém, a proposta de Ernesto fracassou, pois “o que foi ganho na ponta do fuzil custou caríssimo em liberdade e em vidas” (D27). Já Azevedo recorre a depoimentos do companheiro de Che, Regis Debray, para marcar seu autoritarismo. Para ele, “não importa o que Che tenha feito de terrível

em Cuba, a imagem que ficou é a do *enfant terrible* traído”, o que questiona, ao afirmar que “não dá para dissociar o Che de Salles do ‘partidário do autoritarismo implacável’”. Questiona, ainda, a aproximação com a figura de Cristo: “o homem que não temia tocar em Lázaro, Cristo pagão de nossas fantasias, manda fuzilar” e colaborou para impor uma “ditadura severa e fechada” (D17). Para Azevedo, “Che não era o poeta que aparece em *Diários*... Era, sim, um de seus mais ferozes assassinos” (D17).

Couto conclui que o Ernesto de *Diários* (e não o Che além do filme) se aproxima da figura de um “herói assistencialista”: “Che pré-revolucionário, cabe como uma luva como herói de nossa época, em que os conflitos se despolitizaram e a luta de classes cedeu lugar às várias formas de assistencialismo do governo, das igrejas e das ONGs” (D33).

Ainda com relação ao conteúdo do filme, mas também relacionada à sua produção, surge a questão da América Latina. Podemos pensar a produção do filme como uma tentativa de união das Américas, pela internacionalidade dos esforços envolvidos: financiamento e produção norte-americanos (representados, principalmente, pelo apoio de Robert Redford), diretor brasileiro, atores, locação e equipe de diversos países latinos. Para Rodrigo Salem, *Diários* seria o “Mercosul em forma de película”, o “líder” da “*nueva onda*” do cinema latino-americano, que “posiciona de vez a América Latina entre os grandes realizadores do cinema moderno”, sacramentando “de uma vez por todas, a revolução cinematográfica do lado de cá da fronteira mexicana” (D22). Essa visão é corroborada por declarações de Redford, que afirma que um dos objetivos do filme era “reforçar essa ligação dos Estados Unidos com a América Latina” (D31), e de Salles, que diz que a equipe de produção viveu “um pouco do sonho bolivariano no cinema” (D24).

Salles afirma também que “gostaria que o filme gerasse um debate em volta da questão da identidade latino americana. Será que isso existe? O sonho bolivariano faz sentido hoje?” (D29). Para Nelson Hoineff, Salles demonstra um “envolvimento crescente com as questões sociais do continente”, ao lançar “uma âncora latino americana tão pesada sobre seu exemplar nacionalismo” (D21). Esse envolvimento se evidencia não só na estrutura de produção do filme, mas também na sua temática, diretamente relacionada à questão latina: o que Che

representa para nós e para o mundo, bem como a mensagem que ele passa no filme, de uma necessária união entre nós. *Diários* é uma viagem de descoberta das nações e dos povos vizinhos, com uma mensagem de aproximação, de identificação e de igualdade a ser buscada. O filme mostra a América Latina, desde a sua escolha de locações, num percurso que recria a viagem de Guevara e Granado, mas, também, seus problemas e suas raízes culturais, construindo “um percurso revelador sobre a cultura e ideologia do continente” (D18). Uma das questões levantadas é até que ponto a realidade conhecida por Guevara na década de cinquenta ainda persiste hoje. Para Sergio Augusto, a América Latina, “para vergonha de todos nós, continua igual ao que era em 1952, se é que não piorou” (D16), idéia presente também nos textos de Azevedo e Costa. Este último afirma que a Lima retratada no filme representa os “tristes trópicos”, as “cidades latino americanas que ‘decaem antes de envelhecer’, que são guetos de indigência e de precariedade” (D10).

Para Dávila, o filme busca uma “identidade latino-americana”, mas, ao mesmo tempo, se abre para o mundo, pois, em seu “périplo progressivamente globalizante”, marcado, agora, por uma incursão na produção americana, *Dark Water*, Salles “se torna universal, cantando suas aldeias” (D29). A questão da identidade aparece ainda de forma peculiar nos textos: se o nós, em outras críticas, se refere a autor e leitor, ou ao conjunto abstrato de espectadores, aqui representa nós brasileiros ou nós latino-americanos, que conhecemos de perto as questões tratadas pelo filme, que convivemos com elas em nosso cotidiano.

As outras questões despertadas pelo filme se afastam de seu conteúdo, em direção às condições de sua feitura. Com relação ao tipo de produção, *Diários* é definido por Beirão como uma “superprodução *indie*”, com um Che “*made in Sundance*” (D19). Refere-se, aqui, ao orçamento e tamanho da equipe de produção, maiores do que geralmente se vê em produções brasileiras ou latino-americanas, e também à sua filiação ao festival de Sundance, pólo de apoio à produção e divulgação do cinema independente, que se coloca como um dos centros de uma forma de pensar e produzir cinema que se contrapõe a Hollywood e suas superproduções. O filme é considerado por Salem como “o mais importante filme do novo cinema latino”, uma “mistura de cinema de qualidade e sucesso comercial” (D22), o que encontra eco na definição

de Thierry Frémaux, diretor do *Festival de Cannes*, que afirma que o filme é “cinema de autor para o grande público” (D12).

Essas características colaboram para criar expectativa em torno do filme, transformando seu lançamento em um evento de grandes proporções. Uma das mostras disso é o grande número de matérias dedicadas ao filme, não só durante seu lançamento nacional, mas desde a sua produção, passando pela exibição em Cannes e persistindo depois da estréia nos cinemas brasileiros. No período coberto pelo nosso recorte, foram 37 matérias, número expressivamente maior do que o da cobertura de todos os outros filmes analisados e do que de grande parte dos lançamentos do período, rivalizando apenas com *A paixão de Cristo*, que recebeu 35 matérias (ver APÊNDICE A).

Dávila afirma que desde o sucesso de *Central do Brasil*, que teve grande bilheteria nacional e sucesso em premiações internacionais (foi indicado ao *Oscar* e recebeu dois prêmios no *Festival de Berlim*, melhor atriz e filme), os filmes de Walter Salles adquiriram esse status de “filmes-evento”: “o diretor brasileiro mais reconhecido no exterior envolve o país, e o país se envolve de tal maneira a cada longa [...] que seus lançamentos são mais filmes-evento do que meros longas-metragens que estréiam” (D29). A *Set* pergunta se “Walter Salles conseguirá conquistar o mundo novamente?”, e responde que, se depender da recepção em Sundance, onde foi aplaudido de pé durante seu lançamento mundial e “tornou-se o centro das atenções no evento” (D2), parece que sim. Essa expectativa foi ampliada pela participação do filme na mostra competitiva em Cannes e o *Oscar* surge como objetivo possível para o filme nos textos de Azevedo (D17), Salem (D25) e Calligaris (D27), indicando sua visibilidade mundial, mas também sua possibilidade de “emocionar” e “comover” platéias (D17 e D33). Esse prognóstico foi comprovado pelas duas indicações recebidas pelo filme: melhor roteiro adaptado e música, sendo que foi vitorioso nesta última categoria. Além da presença constante nas publicações, contribuem, ainda, para afirmar o *status* de evento matérias que colocam o filme como o “mais importante filme brasileiro” e “do novo cinema latino-americano” (D22) e como “melhor filme do ano até agora” (D25).

Essa posição de destaque do filme pode ser percebida, também, pela presença de intelectuais, que não se dedicam exclusivamente à crítica de cinema, dentre os autores das matérias, caso de Jurandir Freire Costa, Renato Janine Ribeiro e Contardo Calligaris. Essa presença mostra o interesse das publicações pelo filme, ao convocar novas vozes para expressarem suas interpretações, e também o interesse despertado pelo filme em outros setores da produção intelectual, extrapolando o campo do cinema e da crítica.

O *status* do filme é reforçado, ainda, pela boa posição de Salles, não só dentro do país, como também no mercado e em festivais internacionais. Além de ter participado do *Oscar* e do *Festival de Berlim*, com *Central do Brasil*, Salles já fez parte do júri do *Festival de Cannes*, recebeu prêmios em Sundance e está produzindo um filme americano com orçamento elevado e estrelas conhecidas (o *thriller Dark Water*, com estréia prevista para 2005). Para Hoineff, o diretor tem uma “filmografia consistente”, é um realizador “articulado”, que “circula tanto pelo mercado internacional, quanto pelos principais centros de produção estrangeiros” (D21).

A obra de Salles, em especial *Central do Brasil*, surge ainda como o principal parâmetro para a avaliação de *Diários*, que é considerado, por diversos críticos, como o melhor filme do diretor. *Diários* “condensa o que os anteriores tinham de melhor e vai adiante” (D10), é o “filme mais maduro do diretor, unindo sua vocação de autor e seu passado pop”, sendo “anos-luz melhor do que *Central*” (D23), “o filme mais coeso e bem acabado da carreira de Salles” (D26), o “melhor filme” do diretor (D29). Essa avaliação, porém, não é um consenso, como mostra Beirão em sua crítica, ao afirmar que o “estilo Waltinho” e seu “*drive* requintado” aparecem aqui com menos força, o que não diminui o seu “reconhecido talento criativo” (D19).

“Qual, então, seria o estilo Walter Salles? Penso que é o de não separar ética e estética” (D10), afirma Costa, apontando para o “estoicismo de imagens e emoções”, para a “sobriedade” e a “concisão do filme”, que podem ser consideradas como “medida do talento do diretor”, que “se superou porque nunca chegou tão perto dos grandes mestres” (D10). Azevedo destaca a “gramática do autor”, na qual “a câmera lambe a paisagem em longos planos, onde transitam personagens que tangenciam essencialidade” (D17), enquanto Beirão considera que Salles opta por uma “gramática simples e direta” (D19). Vemos a obra de Salles se colocando

não só como parâmetro, mas, também, como um todo coeso, do qual se podem tirar noções como um estilo do diretor, sua autoria e sua gramática, estabelecendo-se, portanto, uma noção de conjunto, que extrapola o filme e que aponta sua interpretação para outros filmes e para a figura do diretor, como principal criador da obra cinematográfica. Para Salem, “Salles alcança a maturidade que tantos, precocemente, anunciaram em obras anteriores, que agora viraram rascunho de *Diários*” (D25). Porém, mesmo os críticos que destacam o “estilo” de Salles tratam das questões de linguagem cinematográfica apenas de forma pontual, destacando os aspectos do enredo do filme em suas críticas.

3.4.5 – Homogeneidade e divulgação

No início deste capítulo, levantamos uma questão: a uniformidade de interpretações seria decorrente de uma interpretação sugerida pelos filmes ou de um horizonte de interpretação comum dos críticos? Ao analisar as matérias, nos parece claro que pelo menos algumas das questões tematizadas pelos críticos ecoam propostas, interpretações e sentidos pensados e divulgados pelo seu circuito de produção. Apesar de não termos tido acesso ao material de divulgação dos filmes, podemos perceber essas questões em entrevistas e depoimentos dos envolvidos na produção.

Em *Elefante*, a questão da narrativa e de seu estilo, tematizada por vários críticos, surge nas declarações de Van Sant, que afirma que o filme é uma “tentativa de subverter a utilização habitual das técnicas cinematográficas”. A questão da relação com o contexto americano surge também: “nos EUA, a violência escolar é algo sobre o que se guarda silêncio”. Assim como a questão da relação realidade ficção: “passei a me interessar pelas coisas como são, e não por suas representações [...] É preciso apreender o mundo em estado bruto”, afirma Van Sant (E5).

A visão de *Prisioneiro* como retrato da situação penitenciária atual é defendida, também, pelo diretor do filme, que afirma que há um dado fundamental “de não fazer um filme que seja situado como ‘esse filme foi feito numa época em que se demoliu um presídio’, e sim

'esse filme foi feito numa época em que se construíram dezenas de presídios'" (P8), apontando para uma persistência do problema carcerário no Brasil. A contraposição de *Prisioneiro* à ficção *Carandiru* é reforçada por P6, que coloca frente a frente o diretor Sacramento e Dráuzio Varela, autor do livro *Estação Carandiru*, que serviu de base para o filme de Babenco.

A equipe envolvida em *Tróia* destaca três das questões tematizadas pelos críticos. A primeira, seria a das modificações com relação à *Ilíada*: "eu tomei liberdades absurdas ao escrever *Tróia*. Uso a epopéia de Homero como base, mas agrego outras histórias de obras mitológicas", afirma o roteirista Benioff (T2). O gigantismo da produção seria a segunda: "eu diria que é o maior *set* da história do cinema moderno", afirma o diretor Petersen, "eu nunca vi nada nessa escala, e não é só o gigantismo da produção, mas também o peso da história", corrobora Pitt (T2). E, por último, a possível relação do filme com a política atual: "eu não tenho certeza do quanto estou projetando o filme no mundo de hoje, do quanto nosso trabalho reflete o clima de guerra atual, mas, com certeza, algumas coisas não mudam", afirma Pitt (T2).

O mesmo acontece na cobertura de *Diários*, em que Salles destaca o sentido do filme como "uma aventura do descobrimento da América Latina, mas também de auto-descobrimto", ligado à questão da identidade e evidencia a internacionalidade da produção, que define como "o sonho bolivariano no cinema" (D24).

A produção pode não ter o poder de definir as questões a serem tratadas pelos críticos, mas nos parece claro que suas visões e suas intenções são usadas como fonte ou como comprovação das questões definidas pelos críticos. Ainda que os críticos possam se colocar contra os pontos de vista defendidos pela produção, ela surge como elemento que precipita e direciona interpretações. Podemos, aqui, questionar se o trabalho da crítica não deveria ser justamente o oposto: perceber, sim, as intenções da produção, mas analisar o filme independente delas, até mesmo para perceber significados não intencionais, outras interpretações possíveis. Porém, não é essa atitude a que transparece nos textos, mas a comodidade de apenas retrabalhar questões que já foram colocadas, o que eventualmente leva à redundância, à uniformidade e, em alguns casos, até mesmo à obviedade na cobertura e na análise dos filmes.

3.5 – A crítica hoje: considerações gerais

Ao observar o universo de matérias selecionadas para análise, algumas características nos apareceram como comuns à maior parte dos textos, independente das publicações nas quais se inserem ou dos filmes de que tratam. Faremos, a seguir, um breve levantamento de tais características, acompanhando as categorias estabelecidas anteriormente. Levantaremos, também, algumas exceções que escapam a essas generalizações.

Com relação à qualidade informativa, notamos, em quase todas as matérias, as mesmas informações sobre o filme de que estão tratando: uma sinopse do enredo e um resumo dos profissionais envolvidos, como diretor, atores e, às vezes, os encarregados de funções como fotografia, montagem e som. Aqui, varia a quantidade de detalhes sobre o enredo do filme, que pode partir para uma análise mais completa do que a sinopse, com descrição de cenas e trechos do filme, chegando a interpretações e exploração de sentidos potenciais, e a presença ou não de informações sobre a produção. Informações técnicas costumam ser mais encontradas nas matérias informativas ou nas críticas que dedicam atenção não só ao filme, mas ao seu processo de produção. Geralmente, os autores só citam as informações técnicas quando há alguma inovação e as cifras nos casos em que seus valores chamam a atenção por serem muito altos ou baixos (como no caso do orçamento de *Tróia* (T2) ou do valor da compra dos direitos de exibição de *Diários* nos EUA (D1), por exemplo).

O repertório, tanto o cinematográfico quanto o cultural, parece depender do público alvo da publicação, do filme que está sendo tratado e do autor da crítica. A partir do repertório, podemos perceber que interlocutor o autor espera para seu texto e que formação e informação quer fornecer ou compartilhar com seu leitor. Com relação ao repertório cinematográfico, notamos duas “intensidades” de referências: um repertório “intenso”, relacionando o filme à história e teoria do cinema, num esforço de classificação e contextualização do filme, que requer do leitor conhecimentos mais aprofundados ou que visa dar ao leitor essa formação, e um repertório “suave”, apoiado em referências mais imediatas, como outras produções do diretor,

filmes recentes de temática, gênero ou estilo parecidos com os do filme tratado, que pressupõe do leitor memória ou formação ligeiras, um nível baixo de conhecimento de cinema.

Geralmente, as matérias trazem pouca informação intensa, se referindo a um repertório cinematográfico e cultural suave e superficial, com referências a poucos filmes e conexões explicadas e claras. Às vezes, surge até mesmo a citação de grande número de filmes, mas mais com um caráter panorâmico do que como um aprofundamento na história do cinema. É o caso das referências ao cinema latino em D22 ou aos documentários brasileiros recentes em P4.

O uso de referências, muitas vezes, sugere-se gratuito e vazio, não sendo explicado ou desenvolvido. É o caso da apresentação do filme *Elefante*, por Inácio Araújo, na *Folha*: “a vida escolar é vista sob vários ângulos, a partir de cada personagem [...] dito assim pode se esperar pelo pior: uma imitação de *Rashomon*, de Akira Kurosawa, misturada com uma imitação de *Um dia de cão*, de Sidney Lumet”. A referência, porém, é apenas ao fato de todos os três filmes utilizarem diferentes pontos de vista para construir sua história, mas o uso diferenciado desse recurso por cada um dos filmes não é tematizado ou problematizado, e a expectativa do “pior”, da “imitação”, não é desenvolvida ao longo da crítica, que se afasta dessas referências e abandona-as no parágrafo seguinte. No mesmo texto, Araújo afirma que o filme “contraria nossos hábitos cinematográficos”, sem se deter, também, na explicação desse ponto. Outro caso é a referência feita por Isabela Boscov, da *Veja*, ao filme *O desprezo*, de Jean Luc Godard (E6), que é citado apenas pelo seu enredo, de forma anedótica: a referência à história do embate entre um produtor americano e um cineasta europeu, durante uma adaptação da *Odisséia*, serve de ponto de partida para a crítica de *Tróia*.

Consideramos que tais referências não ajudam a compreender, interpretar ou analisar o filme, e nem contribuem para sua contextualização ou compreensão de sua inserção na história do cinema ou no cenário atual de produções. Apenas mostram o conhecimento e a erudição do autor sobre outros filmes, o que pode demarcar uma distância ou superioridade com relação ao leitor (caso ele não compartilhe desse repertório) ou que pode fazer com que ele se aproxime e se identifique com o texto, ao reconhecer tais referências. Essa erudição pode servir

como símbolo da legitimidade do discurso do crítico, ao mostrar que ele domina o assunto do qual está tratando (o cinema em geral ou algum nicho específico).

O mesmo se dá com algumas das referências culturais, como, por exemplo, nos títulos de algumas matérias, que remetem a obras conhecidas da literatura e não desenvolvem essa comparação, como *Retrato do guerrilheiro quando jovem* (D26) ou *Crônica de uma invasão anunciada* (D22). Essas referências não visam ampliar a compreensão ou visão do filme, nem relaciona-lo às obras referidas. Servem apenas como um certo “verniz” intelectual, que denota um conhecimento mais amplo do que o que está diretamente demonstrado ali, mas que não o explora, ou como um convite à identificação do leitor que, ao compreender e reconhecer as referências, se sente como interlocutor buscado pelo texto.

O repertório cultural e midiático, geralmente, se restringe a atualidades e temas de ampla divulgação. Aqui vemos como principal exceção a *Bravo!*, que costuma recorrer a um repertório mais extenso de referências culturais, principalmente de literatura. É o que podemos perceber no texto de Sergio Augusto, quando pede ao leitor que “faça um exame de consciência: afora Borges e García Márquez, quantos latino-americanos freqüentaram a sua mesinha de cabeceira nos últimos anos?” (D16). E também no de Reinaldo Azevedo, que afirma que “as situações que mais me encantaram e ainda me encantam nos bons livros seriam intraduzíveis no cinema ou em qualquer outra forma de expressão artística, porque feitas dos conceitos a que as palavras remetem” e em seguida se identifica ao leitor afirmando que “a maioria de nós vê filmes ruins até o fim. Poucos de nós insistimos num livro detestável” (T9). Podemos perceber nesses fragmentos que não só os autores se colocam como consumidores constantes de literatura como partem do pressuposto de que esse é um hábito compartilhado por seus leitores. As referências a outros campos do conhecimento e da cultura também está presente no *Mais*, como nos mostra o texto de Jurandir Freire Costa, que faz referências a Édipo e Kierkegaard e espera do leitor uma familiaridade com eles (D10). Ou seja, podemos perceber essas referências principalmente nos textos de ensaístas e intelectuais, mais do que nos de críticos de cinema que exercem cotidianamente a profissão.

Vimos também que o filme, em certa medida, determina ou seleciona algumas referências que se tornam quase “obrigatórias”, sendo encontradas em textos de diferentes autores e publicações. Como exemplo, podemos citar as referências às fotografias de Alberto Korda, em matérias que tratam de *Diários de Motocicleta*, a *Gladiador*, em matérias que tratam de *Tróia*, ao filme *Carandiru* de Hector Babenco e ao livro *Estação Carandiru*, no *Prisioneiro da grade de ferro*, ao massacre de Columbine e a Michael Moore em *Elefante*¹⁹. A homogeneização e a uniformidade notadas na seleção das questões relevantes parece se repetir aqui: ao invés de procurar novas referências, conexões e relações dos filmes com a história do cinema ou com a cultura, muitas vezes os autores se restringem às referências mais óbvias, mais “fáceis”, diretas e evidentes.

As referências costumam ser acessíveis, cobrindo, basicamente, termos, fatos e obras que, se não são profundamente conhecidos, têm pelo menos nomes facilmente identificáveis. Há, também, algumas referências ao universo televisivo, como a matéria que aproxima o *Prisioneiro da grade de ferro* dos “*reality shows*” (P4) e a que aproxima o Aquiles de Brad Pitt aos personagens da novela *Celebridade*, exibida, no ano passado, pela Rede Globo (T5). Algumas referências são ainda soltas, descontextualizadas ou até mesmo confusas, como a crítica da *Set* que, ao identificar o personagem de Alberto Granado a Sancho Pança, se refere a Guevara como “Che Quixote”, paralelo que é logo abandonado, sem ser explorado ou explicado (D25).

Esse caráter superficial das matérias se evidencia, também, no uso de pouquíssimos termos técnicos ou teóricos, que aparentemente tornam as reflexões acessíveis a um público leigo, que tem interesse, mas não formação em cinema. Vemos a presença de alguns poucos termos como “corte”, “plano seqüência”, “decupagem” ou “enquadramento”, que os autores parecem considerar que os leitores já dominam. Os críticos, mesmo que conheçam bastante os termos especializados, costumam analisar os filmes sem utilizá-los. Isso porque a relação construída, quase sempre, é uma relação de igualdade ou de não hierarquia, em que não há uma

¹⁹ Podem ser encontrados exemplos nas matérias E2, E3, E4 e E7; P1 e P4; T4, T8 e T9; D17, D20, D26 e D30, entre outras.

preocupação em formar ou informar os leitores com relação à linguagem cinematográfica. Como já foi dito, os leitores das publicações variam, e também seu repertório e conhecimento dos filmes, da cultura e até mesmo dos termos técnicos, porém, as matérias de cada publicação se colocam em pé de igualdade com os seus leitores, não requisitando deles um esforço de interpretação, investimento intelectual e de tempo mais extensos para acompanhá-las.

A informação “intransitiva” é encontrada, principalmente, em matérias informativas (que registram acontecimentos e declarações), em ensaios (por sua natureza reflexiva e auto-suficiente) e em críticas que, apesar de parecerem, à primeira vista, tratar do filme, na verdade o utilizam como pretexto para tratarem de outros assuntos (e que podem interessar o leitor por essas reflexões e análises, independente de um interesse por cinema ou por aquele filme em especial).

Com relação ao leitor, a ausência de hierarquia é a estratégia mais comum de contato, demonstrando uma busca de cumplicidade, participação e engajamento do leitor no texto. A grande maioria dos autores se coloca em posição de igualdade com o seu leitor potencial, como já foi dito, inclusive com o uso da primeira pessoa do plural, propondo que o leitor aceite esse papel e se reconheça numa relação de troca e de compartilhamento de opiniões, sensações e reflexões. Lembramos, aqui, que não se trata da hierarquia que se estabelece com um leitor empírico (portador de seu próprio repertório, conhecimentos, interesse e objetivos, com relação àquele texto e à publicação em geral), mas de uma proposta do autor que pode ser percebida no texto. Assim, ao se colocar na posição de igualdade, o autor utiliza-se de uma estratégia que pretende apagar, diminuir ou eclipsar essa diferença de natureza que existe entre o autor e o leitor de um texto.

O compartilhamento, por vezes, significa a identificação de autor e leitor como pessoas que habitam o mesmo tempo e o mesmo espaço. A contemporaneidade está fundada, basicamente, no caráter atual e transitório do jornalismo, produzido para ser lido no seu próprio tempo e não para perdurar e atingir diferentes gerações. Por serem publicações de âmbito nacional, os autores também podem, na maioria dos casos, partir do pressuposto de que se dirigem a seus conterrâneos. Ao se colocar no mesmo espaço e tempo de seus leitores, o autor

pode considerar que compartilham de um repertório similar de referências sociais, políticas, históricas, culturais e cinematográficas.

A relação autoritária de superioridade com relação ao leitor também é encontrada, mas é bem mais rara. Nesses casos, o crítico não só expressa a sua opinião, como parece considerar que ela é melhor, mais legítima ou mais adequada do que outras opiniões e interpretações possíveis, de leitores e de outros críticos. O tom é imperativo, prescritivo, impondo uma visão ou interpretação correta àqueles que não tiveram a clareza para percebê-la por si mesmos. Às vezes, aqui se nota o uso de verbos no imperativo: veja, preste atenção, perceba, como em T11: "ignore a péssima trilha sonora [...] e refresque os olhos". Outras vezes, o tom autoritário é "amenizado" pela escolha de verbos na primeira pessoa do plural. É o que acontece na crítica de *Prisioneiro* em que, apesar de Couto deixar claro que está discutindo "equivocos" na interpretação do filme, conclusões "ingênuas" e "perigosas", coloca o leitor, textualmente, como detentor do seu saber ("sabe-se há muito tempo", "como se sabe") e o inclui nas suas experiências e conclusões ("vemos", "aprendemos", "incitando-nos") (P3). Recurso semelhante surge na crítica de *Tróia*, escrita por Azevedo: apesar de se referir às massas "estúpidas", que podem "melhorar" depois de ver o filme, e de se colocar em uma posição prescritiva ("acreditem", "reparem"), o autor, em certo momento, se dirige ao leitor utilizando o nós ("a maioria de nós", "poucos de nós"), como se incluísse seu interlocutor não na massa, mas em uma posição privilegiada de observação e reflexão, compartilhada com o autor (T9).

Quase não se vê uma relação superior e didática. Não se percebe uma preocupação nem um esforço de educar ou formar o público de leitores e espectadores, assim como não se vê uma preocupação em ditar rumos ou estabelecer diretrizes para o desenvolvimento do cinema. Os autores não se dirigem aos leitores como se fossem um interlocutor ao qual devem levar informações, instruções e reflexões, mas tentam se relacionar, ou, até mesmo, se ajustar, ao público leitor que já consideram que têm. Ao invés de tentar moldar o leitor de acordo com o que consideram que seja um espectador "ideal" (o que ele deve saber, do que deve gostar, qual deve ser sua relação com o cinema, como deve interpretar o filme), tentam se comunicar com o

leitor da forma como pensam que ele já é, tentam se aproximar, partindo, para isso, basicamente, do público alvo suposto e imaginado pela publicação. A relação didática surge de forma pontual, em matérias que fazem um panorama ou iniciação em algum tema (D22 e P4, por exemplo) ou como uma tentativa de explicar uma interpretação “correta” do filme (como em D17 ou D26).

O contato direto com o leitor é comum, principalmente através do uso da primeira pessoa do plural, que subentende cumplicidade, compartilhamento, aproximação e identificação²⁰. Também encontramos referências a “o leitor” ou “o espectador”, forma que denota generalização e impessoalidade (como em E3, P5, D26 e D36). O uso de você, menos comum, geralmente indica os casos em que o autor quer estabelecer contato, mas, ao mesmo tempo, marcar uma distância entre as suas visões, opiniões e experiências e as do seu possível leitor (como em T11 ou D22).

Com relação ao cinema, vemos um predomínio das informações e análises relativas à história e narrativa sobre aquelas relativas à linguagem. Todas as matérias contam com alguma forma de sinopse, paráfrase ou descrição do enredo do filme, que podem ser mais ou menos detalhadas e aprofundadas. São comuns, também, as interpretações e reflexões sobre o tema mais amplo que envolve a história contada. Encontramos ainda interpretações desse tema, do que o filme trata e do que isso significa, bem como a descrição de cenas e de trajetórias de personagens.

Em compensação, escreve-se muito pouco sobre a linguagem do filme, seus aspectos audiovisuais, a forma como o enredo é construído e mostrado cinematicamente. Os comentários, quando presentes, geralmente são superficiais, ligeiros e pontuais, destacando algum aspecto que tenha chamado a atenção do crítico, e não tentando analisar o filme de forma sistemática, observando seus aspectos. É o caso de comentários como “algo de tremendamente artificial se intromete na imagem (que perde qualidade)” (T9), “luz branca do sol

²⁰ Podemos ver exemplos nas críticas E4, E6, P3, P8, T6, D10, D27 e D33. Em algumas críticas, o uso da primeira pessoa do plural é combinado a “o leitor”, como em E2 e D29, ou a “você”, como em P4, T7, D16 e D17. As matérias informativas, geralmente, não apresentam o contato direto com o leitor nem o uso da primeira pessoa, optando, o mais das vezes, por um tom mais impessoal.

sempre a pino” (T8), “fotografia indecentemente bonita” (D29) ou “fluência narrativa e segurança da decupagem” (D33).

Notamos, de forma geral, muito pouco espaço dedicado às discussões sobre o cinema propriamente. As discussões se centram mais no seu enredo, se atendo à face narrativa, que é mais facilmente parafraseada com as palavras, ao invés de tentar debater as imagens, os sons ou o tempo específicos do cinema nos textos feitos em outro registro, em outro código.

Em alguns casos, os autores traçam paralelos entre a imagem e o enredo, tentando combinar os dois para se extrair daí alguma interpretação. Nesses casos, o raciocínio é de que a forma como o tema é mostrado influencia as interpretações não só da linguagem, mas do próprio tema. Ou então de que as opções do diretor e dos profissionais envolvidos (fotógrafos, editores, etc.) são evidenciadas pelo uso que fazem dos elementos da linguagem cinematográfica, permitindo perceber suas intenções. É o caso do comentário de Jurandir Freire Costa de que o estilo de Salles é o de “não separar ética de estética”, afirmando que “na genuína sensibilidade artística a forma não trai o conteúdo” (D10).

Seguindo a linha da interpretação do tema ou conteúdo, as abordagens “sociologizadas” são as mais comuns, tentando estabelecer conexões entre o conteúdo do filme e a realidade exterior a ele. Muitas vezes, o filme é visto e tratado como ponto de partida para outras discussões, como representação ou discurso sobre o mundo. Essas críticas abordam a realidade que inspirou o filme ou que ele retrata ou tentam relacionar o filme ao mundo de hoje, seu contexto histórico, social, político e cultural. Nesses casos, são usados elementos e referências extrínsecos ao filme. Essa abordagem pode acrescentar à visão e à interpretação do filme ou, ao contrário, reduzi-lo a um reflexo da realidade, excluindo outras interpretações possíveis, como vimos na cobertura de *Prisioneiro*, *Elefante* e *Diários*.

As abordagens “autonomizadas” são menos comuns, geralmente surgem como avaliações e análises do resultado atingido pelo filme, considerando se foi ou não bem sucedido na sua realização. As críticas, quase sempre, combinam essas considerações sobre o resultado com as abordagens “sociologizadas”. Há apenas a abordagem “autonomizada” geralmente nos casos em que uma crítica dá continuidade à cobertura iniciada em matérias informativas (o que é

muito comum na *Set*, como podemos ver em D25, mas também acontece em outras publicações, como na *Veja*, em T8).

Quanto ao sentido, geralmente nota-se uma tendência ao fechamento, uma tentativa de decifrar e explicar o que o filme é, o que diz, o que significa, ainda que o sentido mostrado pelos autores seja apenas uma interpretação possível, uma forma de ver o filme. Novamente, aqui, vemos a uniformidade dos sentidos apreendidos, muitas vezes os mais óbvios e evidentes, sem demonstrar um esforço do crítico em busca de novas e diferentes interpretações do filme, sem explorar seus limites e possibilidades. Podemos pensar que cada filme possui um sentido mais “literal”, como coloca Eco (1995, p. XVII), “aquele que todo cidadão comum elegeria em primeiro lugar”, e que os críticos, muitas vezes, abdicam da possibilidade de ir além desse sentido, dessa interpretação praticamente dada.

O “tipo” de filme ou sua inserção dentro de algum nicho de mercado ou produção é uma questão abordada em algumas críticas e ignorada em outras, sendo geralmente suscitada por filmes em que a inserção na indústria ou no panorama de produção atual seja mais marcante. Parece, em muitos casos, haver uma compreensão tácita sobre qual tipo de produção cada filme é, o que colabora para o estabelecimento de parâmetros de análise e comparação. Nos casos em que o “tipo” de produção é tematizado, discutem-se as convenções, os limites e possibilidades abertos por sua inserção no mercado e na indústria, a técnica e os orçamentos envolvidos. As diversas categorias não são estanques, mas se interpenetram e se combinam, como podemos ver em uma definição como “superprodução *indie*” (D19), que, à primeira vista, parece um oxímoro, mas é uma definição perfeitamente compreensível e adequada para o filme ao qual se refere (*Diários de motocicleta*).

As funções da crítica que mais se destacam são a informação, direcionada à orientação para consumo, e a avaliação, geralmente combinadas, a avaliação servindo como argumento e embasamento para a orientação pró ou contra o consumo do filme. A informação jornalística não é muito presente, sendo parca e superficial, geralmente restrita a informações sobre a produção, cifras, profissionais envolvidos. Um dos principais motivos para isso é a separação, nas publicações, entre as matérias informativas e as críticas, que podem, inclusive,

aparecer na mesma edição, mas em espaços demarcados, cada uma como um texto independente. Esse é um expediente comum, sobretudo na *Set* e na *Folha de S. Paulo*. A *Set*, inclusive, “quebra” as matérias, para publicar as críticas na seção Filtro, com chamada para a crítica na matéria informativa (“Leia crítica na página xx”). Já a *Folha* designa as críticas por uma rubrica e, em diversos casos, as publica como retranca ou suíte de matérias informativas. Na *Veja* e na *Bravo!* esse é um procedimento menos comum, mas, ainda assim, presente em alguns casos, como podemos ver na cobertura de *Tróia* na *Veja* (matéria informativa seguida de resenha na edição seguinte, respectivamente T4 e T8) ou na cobertura de *Diários de Motocicleta* na *Bravo!* (matéria informativa abrindo para a crítica, D18 e D19).

A tendência ao fechamento de sentido, percebida na maior parte dos textos analisados, nos parece estar relacionada a essa função de orientação para consumo: parte-se do pressuposto de que os leitores não desejam refletir sobre os filmes ou o cinema, ver outras interpretações para o filme além da sua, mas apenas saber o que o filme é, de que trata, o que pode esperar dele, ou, no limite, saber se é bom ou não, se vale a pena ser visto. A exploração superficial do filmes nos parece ainda estar relacionada ao fato de que a maioria dos textos se dirige a leitores que ainda não viram o filme, novamente nos remetendo à orientação para consumo.

Também se nota a escassez de críticas com informações voltadas para a formação do público. As críticas costumam se fixar em apenas um filme²¹ e não aprofundar ou generalizar as reflexões. Nota-se aqui, também, a quase ausência de referências intensas ou fortes à teoria ou à história do cinema. As críticas são, além disso, determinadas, em grande parte, pelo circuito distribuidor e exibidor, que direciona suas pautas, revelando um caráter caótico, que dificulta a existência de uma formação organizada metódica ou sistematicamente. Porém, devemos lembrar que as críticas são a principal ou única fonte de informação e reflexão sobre cinema de grande parte do público, mas consideramos que a formação assim adquirida é geralmente superficial, dependendo de outras leituras ou referências para adquirir consistência.

Uma das principais provas de que se destaca a informação que visa a orientação para consumo é a pauta definida em função das estréias ou da disponibilidade dos filmes em cartaz. Poucos filmes conseguem permanecer no centro das atenções antes ou depois da sua estréia (semana, mês, edição), o que mostra a importância do dado temporal e da disponibilidade para a definição da noticiabilidade dos filmes.

As poucas críticas publicadas fora dessa “janela” de disponibilidade são aquelas que têm algum outro gancho: participação ou premiação do filme em festivais, lançamento no exterior, polêmicas ou expectativas sobre a produção, lançamento em DVD, etc. As seções de lançamentos em DVD, agora presentes em todas as publicações analisadas, têm um papel importante na tematização do cinema, pois muitas vezes fornecem o “gancho” jornalístico para matérias sobre filmes mais antigos, ou filmes que não foram exibidos no circuito comercial. O lançamento de uma caixa com filmes de diretores consagrados, as versões do diretor ou edições especiais de filmes recentes e antigos podem receber matérias em diversas publicações, inclusive matérias que extrapolam o conteúdo dos DVDs e analisam a trajetória e importância dos diretores e filmes dentro da história do cinema.

Na maior parte das críticas, trata-se os filmes como produtos que são avaliados ou analisados de acordo com sua possibilidade de consumo. Nem sempre a orientação é clara ou explícita (veja, não veja), mas subentendida a partir da avaliação positiva (recomendação) ou negativa (alerta) recebida pelo filme. Com relação à orientação para consumo, muitas vezes a classificação ou contextualização do filme frente à história ou tradição do cinema ou frente ao panorama atual de produções nos indica a que nicho pertencem, que público visam atingir, o que oferecem, que experiência e prazer podem proporcionar.

A avaliação quase sempre está presente, ainda que muitas vezes subentendida nas opiniões dos críticos, sem ser explicitada (bom, ruim). Nem sempre a avaliação é justificada ou embasada por uma análise, aparecendo, muitas vezes, mais como um registro de opinião ou

²¹ Não necessariamente o fato de se fixar em um só filme determina a superficialidade da crítica, como podemos ver, por exemplo, na *Cahiers du Cinéma* dos anos 50, quase toda focada na análise de filmes específicos, mas com uma preocupação de abrangência dos reflexos com relação à obra do diretor ou ao cinema em geral (HILLIER, 1986, p. 229)

impressão pessoal do crítico. Outras vezes, os críticos deixam claros os parâmetros, critérios, modelos ou ideais que estão sendo usados para avaliar a obra²².

Não foi possível, ao longo da análise do nosso objeto, perceber métodos de análise (prática) ou abordagens conceituais (teoria) claros e firmemente estabelecidos e demarcados. Algumas poucas críticas e autores tematizam a questão e deixam claro a forma de abordagem que estão desenvolvendo. É o caso do texto de Laub, que evidencia sua preocupação com a forma e a linguagem em detrimento do tema (P5). As críticas de Azevedo optam por uma abordagem oposta, vendo a forma como subordinada ao conteúdo e o filme como ponto de partida para outras discussões, o que fica claro no título de sua crítica de *Tróia*, “Texto cavalo-de-tróia”, em que assume utilizar o texto como pretexto para a discussão política. Na crítica de *Diários*, afirma que “dirão alguns que precedo aqui a uma crítica política, ideológica, e não estética, como seria desejável. Dos frankfurtianos a esta data, é mera militância obscurantista querer separar a gramática de uma obra de sua relevância ou irrelevância política” (D17).

Porém, esses textos em que se evidencia o posicionamento dos autores podem ser considerados como exceções que comprovam a regra: não há, em geral, explicitação dos princípios que guiam as críticas e nem podemos perceber princípios gerais que unifiquem a abordagem de cada publicação ou autor. Notamos, sim, um hibridismo ou pluralismo no uso tanto da teoria quanto da metodologia de análise. Podemos, aqui, extrapolar a discussão de Mascarello (2002) sobre o espectador nômade e pensar que temos também o crítico nômade, que não só transita entre diversas cinematografias e filmes com desenvoltura, mas também adota uma postura crítica pluralista e híbrida, que adapta parâmetros e até mesmo seu referencial teórico e metodológico aos diferentes filmes que assiste e analisa.

Esse pluralismo nos remete ao que já havia sido colocado no primeiro capítulo, a partir das considerações de Murray (1975) e Piza (2003): muitas vezes é difícil e pouco proveitoso tentar delimitar uma tipologia da crítica. Não seria possível estabelecer uma taxonomia das

²² No caso de *Elefante*, os parâmetros mais comuns são o poder explicativo e questionador da obra frente à realidade e a forma como o filme é construído; no caso de *Prisioneiro*, a veracidade do seu retrato do Carandiru e o resultado da intervenção do diretor sobre o material bruto; no caso de *Tróia*, seu efeito como entretenimento e espetáculo; no caso de *Diários*, a obra anterior de Salles e o novo cinema latino americano.

abordagens utilizadas pela crítica atual, pelo motivo simples de que os textos não se encaixariam nessas categorias. Vê-se, mais do que linhas ou tendências definidas de crítica, uma adequação de diferentes abordagens ao trabalho de análise de cada filme, apontando para uma fragmentação do campo da crítica e para o hibridismo de sua forma. Em cada texto, podemos perceber eixos e abordagens que se destacam, mas os autores não se prendem a essas escolhas de forma rígida, mas as combinam com outros eixos e abordagens secundários ou complementares.

3.6 – Algumas conclusões

“Certos filmes chegam ao cinema endeusados, obtêm consagração no instante do lançamento, mas logo são esquecidos.

Em parte é assim que nosso tempo é e como, também, concebe o cinema: um passatempo e nada mais. Quem mais incentiva a idéia do cinema como passatempo é a própria indústria, para quem não é conveniente que, sobre essa atividade, paira a sombra da ‘arte’, com todos os prejuízos que daí podem decorrer.

Pede-se, no entanto, que esse passatempo tenha idéias – ou ao menos finja tê-las –, pois ninguém deseja que o cinema se confunda com coisas como parques de diversão ou circo, por exemplo, o que diminuiria seu valor.

[...] Mas as exceções existem, e elas é que contam (pois, afinal, o cinema insiste em ser também uma arte).”

(Inácio Araújo, “*Amélie Poulain* resume certa indústria do cinema”, *Folha de S. Paulo*, 15/05/2004).

Durante a análise, percebemos que a crítica de cinema, nas publicações observadas, estaria bem próxima do que foi definido por Buitoni (2000, p. 66) como “crítica ligeira” ou do que é chamado por Dapieve (2002, p. 108) de “resenha crítica”, como vimos no primeiro capítulo. Observando as categorias propostas por José Marques de Melo (1994), esses textos, em sua grande maioria, não seriam considerados como crítica (o que supõe um caráter teórico, reflexivo e analítico), mas resenhas, matérias mais curtas, ligeiras e superficiais, sem grande embasamento para os comentários, análises e avaliações.

A partir dessa constatação, duas questões se colocam. A primeira é se a crítica nos jornais não tem hoje essa forma profunda e analítica, ainda poderíamos chamá-la assim?

Consideramos que críticas continuam existindo em formato outro que não o das resenhas, que sua escassez nas publicações analisadas não aponta para sua extinção, mas para sua migração para publicações mais especializadas, voltadas para um público mais restrito²³, para livros e reflexões acadêmicas, para páginas na *internet*, onde o próprio crítico se pauta e não depende das restrições, do formato, das determinações e do público alvo das publicações de grande circulação. Além disso, em algumas das publicações analisadas, ainda encontramos alguns textos que se aproximam de uma definição menos abrangente de crítica, principalmente na *Bravo* e no *Mais*, ainda que raros.

A segunda, por que as críticas dos jornais e revistas analisados são assim, ligeiras? Consideramos que a resposta não passa por escolhas ou pela formação individual dos críticos, mas pelo papel e pela posição que são dados pelas publicações à crítica de cinema, justificadas ou determinadas por assunções a respeito do que considera como seu público alvo. O que parece despontar de nossa análise das críticas é a visão do cinema como diversão, como programa, o que levaria a uma relação de consumo dos espectadores-leitores com os filmes e, conseqüentemente, a um interesse por uma crítica voltada para a orientação desse consumo.

É importante notar que, quando nos referimos ao cinema e à posição que ele ocupa na sociedade, hoje, não estamos dizendo da produção como um todo, da relação que travam com ele os espectadores empíricos ou do estado da reflexão teórica a seu respeito, mas da forma como aparece, ganha espaço, é tratado e retratado pelas publicações que estamos analisando. Dizemos, portanto, de como as publicações vêm essa inserção e essa posição do cinema no mundo atual.

Da mesma forma, quando nos referimos, aqui, à relação com o espectador, nos referimos a uma abstração ou generalização, e não à experiência pessoal do espectador no cinema. Pensamos o público como o conjunto dos freqüentadores de cinema, daqueles que consomem os filmes. Pensamos, aqui, como Metz (1983), o público como parte da instituição do cinema, que consome produtos produzidos pela indústria, nos espaços previstos socialmente

²³ Como exemplo, podemos citar a revista *Cinemais*, que é menos pautada pela atualidade jornalística e pela programação dos cinemas e traz ensaios mais aprofundados. Porém, sua circulação é menos ampla do que a das

para esta atividade, regulados por um conjunto de distribuidores e exibidores. Ao tratarmos do público, não estamos tentando generalizar ou prever a recepção dos espectadores empíricos, mas observando o que a crítica nos mostra como registro de uma experiência espectral e, a partir daí, como constrói a relação com um leitor que é um possível espectador.

As relações da crítica com as publicações, o cinema e os leitores e espectadores é marcada pela posição cultural, social e histórica do cinema. Vimos, a partir do apanhado histórico feito no primeiro capítulo, que essa relação mudou muito desde o surgimento do cinema. Vimos, também, que, muitas vezes, a crítica atual é comparada de forma nostálgica com a crítica que existia em décadas passadas, em que o cinema e o público eram diferentes do atual. Consideramos que essa comparação, com frequência, se dirige não só aos textos produzidos, principalmente, nas décadas de 50 e 60, mas também a uma imagem hoje idealizada do cinema e do que a crítica era e representava nesta época. Podemos resumir em quatro pontos principais o que conforma esse ideal da crítica: uma relação de formação e instrução do público leitor/espectador; uma afirmação de parâmetros e diretrizes para o desenvolvimento do cinema, em especial o brasileiro; uma defesa de certo cinema em contraposição a outros, geralmente associada à defesa do cinema como forma de arte²⁴; uma preocupação intensa com as características estéticas e formais do cinema, numa busca de compreender e explicar sua linguagem.

A questão que nos parece mais pertinente aqui é se esse ideal e esses parâmetros forjados pela crítica de décadas passadas seriam os mais pertinentes para analisar (ou até mesmo para avaliar) a crítica atual. Se formos contrastá-las, quais adaptações devemos fazer? Ou então: devemos criar novos critérios e pensar a crítica de hoje em suas especificidades?

publicações analisadas, sua publicação é trimestral e a venda é feita em livrarias e não em bancas.

²⁴ Essa defesa de diferentes “tipos” de cinema encontra suas variações não só ao longo do tempo (mudanças de valores de um mesmo crítico ou grupo de críticos de uma década para outra), seguindo a história do cinema e a sucessão de movimentos e tradições, mas também no posicionamento de diferentes críticos que se colocam como defensores desse ou daquele cinema, demonstrando a existência de certa pluralidade de visões. O importante é perceber que existe, na maior parte das vezes, uma preocupação com a legitimidade ou não de certos filmes e tipos de produção, o que leva alguns críticos a desconsiderar alguns filmes ou formas do cinema. Essa questão da legitimidade nos parece diretamente relacionada à defesa do cinema como forma de arte – ainda que o conceito de “cinema como arte” varie de autor para autor ou ao longo do tempo.

Consideramos que a observação das formas e características atuais da crítica, e não a busca das características existentes em outros tempos, adaptando e criando critérios adequados a ela, é essencial para entendermos seus novos papéis e a relação que ela estabelece com seus leitores, mas também com as publicações nas quais se insere e o cinema de que trata. O objetivo que guiou esse trabalho, portanto, foi observar a forma atual da crítica, e não tentar perceber a presença ou ausência de certos elementos tidos como necessários ou ideais, impostos por valores externos (histórica e contextualmente).

Um primeiro ponto para a superação desse ideal como parâmetro de avaliação da crítica atual é justamente a sua relativização. Quando alguém se refere à crítica das décadas de 50, 60 ou 70, dificilmente diz do conjunto total dos autores, publicações e textos do período. A referência é a uma seleção de críticos e publicações que se destacaram, que marcaram uma posição não só na época em que aconteciam, mas que conseguiram atingir, inclusive, um tempo depois do seu, com a recuperação do material publicado na imprensa (por definição transitório, passageiro, efêmero) para livros, numa tentativa de permanência que extrapola sua origem como textos jornalísticos. Nessa transposição do diário para o histórico, do registro do presente para a memória, uma seleção acontece: não se lembra hoje do crítico medíocre, da resenha curta e produzida às pressas, dos pequenos textos que simplesmente davam notas e transmitiam opiniões superficiais sobre os filmes que estavam em cartaz. Quando nos referimos à crítica que já existiu no Brasil em outras épocas, pensamos em grandes autores, nos textos inspirados e iluminadores, nas elaborações e aprofundamentos sobre a estética do cinema.

Uma hipótese, portanto, é que a imagem que temos da crítica e do cinema dessa época é parcial, marcada pelo destaque e pela permanência dos grandes críticos e suas visões, e pela novidade e referência obrigatória dos filmes do cinema moderno. A crítica ligeira, exercida nessa época, não é publicada em livros, assim como foram parar no esquecimento ou merecem um papel de pouco destaque as produções descartáveis de entretenimento que podem ter dominado o circuito exibidor ou até mesmo as bilheterias.

Porém, lendo alguns textos dessa época, tida como auge, vemos reclamações sobre as publicações, filmes, textos, público, indústria e circuito de exibição, que nos remetem a um cenário desolador. Para Paulo Emílio Salles Gomes (1981, p. 286),

“o denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento”. Essa mediocridade criaria as “condições para transformar as seções de cinema dos jornais num simples canal de divulgação da matéria informativa e publicitária fornecida pelo comércio cinematográfico” (GOMES, 1981, p. 284).

A situação, hoje, não seria necessariamente “pior” do que aquela descrita por Paulo Emílio, tanto com relação aos filmes, indústria, exibição e público. Ao invés de uma comparação em termos de qualidade, de uma tentativa de hierarquização, podemos pensar em uma comparação que evidencie aspectos similares e a exacerbação, ao longo do tempo, de certas características que já existiam durante o século passado. Hoje, continua havendo o predomínio do cinema de entretenimento e espetáculo, privilegiado pela indústria e pelo circuito de exibição, com o qual o público tem uma relação de diversão e distração muito mais do que de reflexão. É importante notar, ainda, que a posição ocupada e defendida pelos críticos que ajudaram a conformar esse ideal não era a posição da maior parte do público, que muitas vezes se opunha a ela diametralmente, como podemos ver, por exemplo, com relação às chanchadas ou ao cinema de entretenimento, consumidos pelo público e ignorados por grande parte da crítica.

A principal diferença que podemos perceber é quanto à atitude de alguns dos críticos frente a esse panorama: se em décadas passadas percebia-se uma atitude combativa e engajada, cuja intenção era transformar o cinema, o público e a própria crítica, hoje esse engajamento foi praticamente extinto. As publicações e os críticos atuais nos parecem muito mais integrados ao sistema do qual fazem parte. Ao invés de mudar o cinema, escolhem os filmes que acham mais relevantes e interessantes dentro da oferta disponível e dão a eles melhores avaliações, maiores notas, análises mais elaboradas e críticas mais instigantes, relegando a comentários breves, ou a críticas negativas, os filmes que consideram menos interessantes. Ao invés de pregar a superioridade e a legitimidade de certo cinema, transitam

com desenvoltura por diferentes gêneros e produções, travando, com cada um deles, um contato, tirando algo de cada um deles, experimentando diferentes sensações e prazeres. Ao invés de formar um público, muitas vezes visto como ignorante ou imaturo, numa atitude superior e didática, vêem muitas vezes seus leitores como iguais, com os quais trocam opiniões, sensações e reflexões, abandonando a atitude normativa.

Assim, uma questão que vemos crucial nessa comparação da crítica atual com aquela produzida anteriormente é quanto à relação com o cinema. Para compreendermos os parâmetros que guiam a produção atual, devemos entender não só a relação que os críticos têm com o cinema, mas também aquela que consideram que seus leitores têm, o que aponta para o lugar que acreditam que o cinema ocupa hoje na vida de seus espectadores. A relação com o cinema, que parte dos críticos das décadas de 50, 60 e 70 tinham e queriam que seus leitores e o público de cinema em geral tivessem, é muito diferente da que se vê hoje, era uma relação de reflexão sobre filmes que eram considerados como arte. Esses mesmos críticos censuravam a relação de consumo que a indústria, os distribuidores e exibidores e a maior parcela do público tinham com o cinema, naquela época. Eles queriam que essa relação de consumo fosse ultrapassada e substituída por uma relação reflexiva com o cinema como forma artística, questionando e analisando sua linguagem estética. Esse projeto passava por uma educação do público e pela proposta e indicação de rumos e possibilidades para o cinema. Esse movimento ampliava seu escopo através da publicação de críticas nos meios de comunicação, muitas vezes com o objetivo de estender o alcance e atingir uma parcela maior do público, que poderia ser formada e instruída.

Essa atitude educativa, dogmática e/ou combativa, é hoje pouco presente na crítica, que adota uma posição de troca e compartilhamento com seu público e uma flexibilidade na análise e avaliação dos filmes. O trânsito por diversas expressões do cinema, ainda que com atitudes diferenciadas frente a cada filme, aponta para uma superação da dicotomia entre cinema comercial e cinema de arte, ou pelo menos a sua colocação em outros termos.

Ao invés dessa dicotomia, parece haver a hegemonia de uma visão comercial. Apesar da multiplicidade de parâmetros utilizados e da percepção das diferentes inserções dos

filmes analisados no mercado, os críticos parecem ver todas as produções como parte de uma indústria e de um comércio de bens culturais. A análise e a avaliação desses produtos não se pauta por um único parâmetro, modelo ou ideal a todos os filmes, e podemos questionar até que ponto essa ausência de um ideal se relaciona a um abandono da visão do cinema como arte, substituída pela aceitação de seu papel de entretenimento. Ao se considerar a crítica como orientação de consumo e o cinema como produto a ser consumido parece que acontece, pelo menos no âmbito do jornalismo, uma vitória do cinema comercial.

Essa relação de consumo pode até mesmo obliterar os valores artísticos do cinema, vistos apenas como “valor agregado” a certos filmes. Isso não significa que não existam produções mais ou menos artísticas, comerciais ou de entretenimento, mas que a organização dessas diferentes produções segue uma lógica de mercado, onde se inserem como diferentes produtos a disposição do consumidor. O consumidor se coloca nesse mercado, escolhendo o que consome, se inserindo em um nicho com suas regras e valores próprios. Esse consumidor pode buscar no cinema o entretenimento ou a reflexão, a arte ou a indústria, mas encontra todos eles no circuito de exibição, como nas prateleiras de um supermercado, onde os diferentes produtos se oferecem.

Dependendo do filme que escolhe, diferentes são os fatores que “agregam valor” a ele: no caso de uma superprodução, esperam-se grandes orçamentos e estrelas conhecidas; no caso de um filme “de arte”, a autoria pode ser o destaque, e assim por diante. Nesse panorama, porém, os filmes não se colocam em oposição uns aos outros (os filmes de arte contra os de entretenimento, os criadores contra a indústria), mas são produtos diferenciados, que suprem necessidades e gostos diferentes, podendo ser consumidos pelos mesmos espectadores em momentos e relações diferentes. Ao invés de oposições, vemos matizes e gradações, mas a relação de consumo, no fundo, se mantém a mesma.

Considerações finais

Durante o desenvolvimento da parte teórica de nossa pesquisa, a crítica nos apareceu como um possível espaço criativo de produção, de abertura de sentidos e de mediação. Vimos a crítica como um texto potencialmente complexo, aberto à multiplicidade de experiências dos filmes, dialogando com as diferentes inserções do cinema na sociedade e capaz de criar pontes e nexos entre os filmes e suas referências. Consideramos a crítica como um texto que medeia os dispositivos jornalísticos e cinematográficos, através de um contato com diferentes leitores e espectadores, que abordam os textos com um estoque variado de conhecimentos e competências, com expectativas, desejos e objetivos.

Destacou-se, para nós, essa possibilidade de criatividade e de diversidade na produção da crítica: a observação dos textos poderia nos dar uma visão multifacetada, complexa e cambiante dos filmes tratados. A crítica, assim, poderia enriquecer até mesmo os objetos de que trata – os filmes ou o cinema – dando a eles ou mostrando neles múltiplas, possíveis e latentes interpretações e significados. Para isso, deveriam entrar em cena as diferentes concepções teóricas e analíticas de cada crítico, sua subjetividade e sua visão original e criativa dos filmes e do cinema. O crítico seria o responsável por dar vida aos filmes, ao transpô-los para um novo discurso, seria o agente das mediações entre cinema e jornalismo, entre espectadores e filmes.

Porém, ao analisar nosso objeto empírico, tivemos certa frustração com o resultado encontrado. Não porque ele não se aproxima de um ideal ou porque não tem uma forma determinada ou esperada, mas porque se limita, se restringe a alguns papéis, não problematiza ou questiona seu lugar, não explora profundamente toda a gama de possibilidades a seu dispor.

A vocação da crítica atual para a orientação para consumo e a homogeneidade no tratamento dos filmes e das questões por eles despertadas apontam para uma integração, para

uma posição cômoda dentro da instituição cinematográfica. Ao invés de explorar os limites e possibilidades, a crítica se adequa, muitas vezes, a uma visão dominante, e até mesmo reducionista, do cinema, do público, do jornalismo e mesmo da própria crítica. O panorama uniforme e homogêneo das interpretações não aponta para uma riqueza de visões do que possa ser a crítica, mas para sua cristalização em um formato determinado de resenhas, ainda que persistam raras exceções.

No capítulo anterior, percebemos, por exemplo, a tendência da crítica a se apoiar nas interpretações mais óbvias e dadas dos filmes, numa atitude não questionadora, que praticamente exclui das páginas dos jornais e revistas o debate e a polêmica em torno do cinema, substituídos por textos em que a reflexão e a tomada e defesa de posições se tornam secundárias. O caráter ligeiro das críticas aponta, ainda, para sua transitoriedade: as críticas atuais seriam textos perecíveis, que não almejam a durabilidade ou a permanência, pois estão, muitas vezes, construídas sobre interpretações banais, que serão esquecidas na próxima edição ou na data das estréias da semana seguinte. Seria, em uma avaliação mais pessimista, como se os críticos estivessem abrindo mão da reflexão e da análise críticas em nome da orientação de um consumo passageiro, em textos também passageiros.

Por outro lado, podemos ver um reflexo positivo dessa forma atual da crítica que é a busca de uma possibilidade maior de comunicação e de troca com seus leitores. Algo do que a crítica perde em riqueza e profundidade, ela ganha em comunicabilidade, acessibilidade, abrangência. A ausência de reflexões mais elaboradas e de uma atitude dogmática ou prescritiva, e o contato direto e em posição de igualdade com o leitor podem apontar para um esforço de compartilhamento que é, também, um esforço de comunicação. Podemos perceber, nas críticas analisadas, que o crítico não se coloca em posição superior com relação a seus leitores, não vemos aquela idéia (preconceituosa?) de que o que o crítico gosta é o contrário do que o público procura, mas percebemos uma tentativa, por parte dos críticos, de buscar uma identificação. Seria quase como se o crítico fosse um "espectador comum", ainda que com um repertório mais extenso sobre cinema, que é acessível aos leitores, mesmo os leigos.

Não vamos aqui, nesta última seção do trabalho, tentar determinar as qualidades ou defeitos da forma atual da crítica das publicações impressas brasileiras, mas tentaremos apenas levantar alguns questionamentos acerca do porque de tais formas, de tais escolhas ou opções, que levam os textos a serem como são. Não buscamos aqui conclusões (nem provisórias e menos ainda definitivas), mas apenas apontar alguns aspectos que nos pareceram relevantes ao longo do trabalho e que podem sugerir possíveis interpretações ou causas para entendermos a crítica atual.

Com relação ao público leitor, podemos nos perguntar se realmente há uma opção consciente pela maior comunicabilidade, pelo contato mais estreito e igualitário com o público, por maior acessibilidade, divulgação e abrangência. Essa opção levaria o crítico a uma aproximação de seu público. Porém, podemos nos perguntar se essa não seria uma opção ou posição que traz em si uma visão reducionista do público: ao optar pela via da simplificação e do consumo, os críticos poderiam reduzir os espectadores a um público homogêneo, sem perceber sua diversidade e complexidade. Ao ver o público dessa forma, fariam uma crítica para a massa e não para o indivíduo; para o público e não para o espectador. Seria uma crítica média, que oferece qualidade mediana, que requer repertório médio, voltada a leitor e espectador médios, o que não necessariamente refletiria os interesses, desejos e objetivos de todas as parcelas do público leitor e espectador, que não perceberia ou não estaria aberta à sua complexidade e diversidade.

Ao se dirigir a uma imagem do público médio e dos gostos e vontades de uma maioria abstrata, a crítica, para poder compartilhar e se comunicar, precisaria fechar o sentido, restringir não só as interpretações do filme, mas também suas próprias visões do cinema, para adequá-las a essa imagem. Podemos questionar, aqui, se haveria um rebaixamento de princípios, com relação à crítica, ao cinema e ao próprio público, que estaria embutido nesse esforço de não hierarquização e de comunicação.

Com relação ao cinema, podemos nos perguntar se as opções da crítica apontam para a busca de um contato e uma relação com o cinema marcados por mais abertura,

flexibilização e diversidade; ou se ocorre aqui também uma limitação, que reduz todo o cinema e suas múltiplas manifestações a uma única forma: a de produtos a serem consumidos.

Outro ponto crucial, com relação ao cinema, é a influência dos discursos e interpretações dos filmes produzidos pela indústria cinematográfica sobre a crítica. A uniformidade das críticas tem a ver com as interpretações divulgadas por assessorias de imprensa, *releases* e propagandas dos filmes? A produção e a divulgação conseguem influenciar a crítica? A resposta afirmativa a essas questões nos levaria a pensar a produção como determinante da interpretação, e não apenas o texto. A redundância de certas questões no tratamento dos filmes não seria determinada, ou pelo menos não apenas, pelo filme e sua interpretação hegemônica, mas pela circulação cultural e mercadológica do filme, como produto do cinema e sua divulgação.

Cabe aqui questionar qual função a crítica cumpre dentro da indústria cinematográfica, ao se apropriar desses discursos e reproduzi-los. Ao se integrar à indústria e suas estratégias de divulgação, a crítica reduz as possibilidades de novas e diferentes interpretações dos filmes, não questionando as interpretações propostas pelo circuito de produção e não percebendo significados potenciais, que não foram programados ou difundidos por esse circuito. Podemos perguntar até que ponto a crítica deveria se utilizar das ferramentas e insumos providos pela produção e divulgação dos filmes, e até que ponto deveria relativizá-los e questioná-los, colocando uma distância entre seu próprio discurso e o discurso da indústria. Obviamente, o poder e a forma das estratégias de divulgação variam de acordo com os filmes, mas consideramos que a crítica deve sempre estar atenta a essa tentativa de determinação.

O uso de informações providas por esses canais de rotina nos parece ainda diretamente relacionado à inserção da crítica no jornalismo. Podemos nos perguntar até que ponto se dá essa determinação pelo dispositivo, pela organização e pelas normas do jornalismo. Consideramos, a princípio, que a inserção da crítica na imprensa pode limitar ou direcionar a forma dos textos, mas não determiná-los totalmente, pois continua existindo um espaço para as opções e manobras dos autores dentro do dispositivo.

O jornalismo pode influenciar a forma como a crítica se pauta, delimitando critérios de noticiabilidade: a crítica só poderia se referir a filmes que estão disponíveis ou então necessitaria de algum gancho, que justificasse escolhas fora da oferta de filmes em cartaz. O jornalismo pode, ainda, imprimir à crítica suas determinações de estilo dos textos, tentando aproximar o discurso mais pessoal e opinativo da crítica à forma das matérias informativas, reduzindo o espaço da reflexão e da opinião e dando à crítica esse caráter mais pragmático de agenda e de orientação para consumo.

Porém, seria o jornalismo responsável pela uniformidade de interpretações, a ausência de polêmica e de debate? O tempo escasso para a produção das matérias e o espaço curto nas páginas das publicações levariam à pouca densidade analítica, crítica, polêmica e criativa? Haveria espaço, no jornalismo atual, apenas para a resenha ligeira e não para a crítica profunda e reflexiva, que deve buscar outros canais de divulgação? Para responder essas perguntas, de forma adequada, teríamos que observar o funcionamento e as relações nas redações ou textos fora do dispositivo jornalístico, que pudessem nos dar um parâmetro de comparação.

O momento atual da crítica brasileira, na grande imprensa, nos parece fortemente marcado pela homogeneização e pela simplificação, que eventualmente levam a uma visão reducionista a respeito do público, do cinema e da própria crítica. Porém, devemos sempre lembrar que estamos olhando para um momento em uma trajetória que ainda está se desenvolvendo, que está em constante mudança, e que pode levar a crítica não de volta ao que já foi, mas em direção a novos papéis, novos formatos, novas possibilidades.

Referências bibliográficas

ABREU, Alzira Alves de et al.. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996. 199p.

AGEL, Henri. *O cinema*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1972. 436p.

ANDRADE, Sérgio Augusto de. Eletrodoméstico velho. *Revista Bravo!* São Paulo: Editora D'Ávila, no. 61, p. 23 - 24, out. 2002.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002. 222p.

ARAUJO, Inácio. Introdução. In: COSTA. Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

ARAÚJO, Luciana Correa de. Recife, anos 50: observações sobre a crônica de cinema. In.: FABRIS, Mariarosaria (org.) *Estudos Socine de cinema*, ano III 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003. (p. 96 a 100)

AUGUSTO, Sergio. O frenesi do furo. *Revista Bravo!*. São Paulo: Editora D'Ávila, no. 37, p. 17-18, out. 2000.

AUMONT, Jacques et al.. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1994. 310p.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.

AUTRAN, Arthur. Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar. In.: FABRIS, Mariarosaria (org.) *Estudos Socine de cinema*, ano III 2001. Porto alegre: Sulina, 2003. (p. 101 a 107)

BAHIANA, Ana Maria. *Release: subsídio ou substituto*. Digestivo cultural. <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=92>> Acessado em 6 de dezembro de 2004.

BARBERO, Jesús Martin. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1995. 231 p.

BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. 369 p.

BARBERO, Jesús Martín. Transformaciones comunicativas e tecnológicas de lo público. In.: *Galáxia – Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura* – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC- SP. – n. 2 (2001). São Paulo: EDU, 2001.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In.: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, V. n. 5). 475 p.

BERNADET, Jean Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. Entre o consumo rápido e a permanência. In: MARTINS, Maria Helena. *Outras leituras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995. 290 p.

CAPUZZO, Heitor et al. *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986. 136 p.

CARELLI, Wagner. *A editora D'Ávila e a revista Bravo!*. Digestivo cultural. <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=83>> Acessado em 6 de dezembro de 2004.

CASTRO, Ruy. Trailer – Moniz, wagonmaster. In.: VIANNA, Anonio Moniz. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. (Organização: Ruy Castro). São Paulo, Companhia das Letras, 2004. 464 p.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 1998. 351 p.

COLI, Jorge. Império e contra-ataque. *Revista Bravo!* São Paulo: Editora D'Ávila, no. 61, p. 25 - 27, out. 2002.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987. 271 p.

COUTINHO, Mário Alves e GOMES, Paulo Augusto (org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001. 250 p.

DAPIEVE, Arthur. Jornalismo Cultural. In: CALDAS, Álvaro (org.). *Deu no jornal: o jornalismo impresso na era da internet*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2002

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. 219 p.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995. 315 p.

EDITORA Peixes. *Anuncie em revistas: Set*. <http://www2.uol.com.br/edpeixes/publicidade/revista_set.shtml#03> Acessado em 3 de maio de 2005.

FAUSTO NETO, Antônio. A deflagração do sentido. Estratégias de produção e de captura da recepção. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1995. 231 p.

FIGUERÔA, Alexandre. A onda do Cinema Novo na França foi uma invenção da crítica? In.: FABRIS, Mariarosaria (org.) *Estudos Socine de cinema*, ano III 2001. Porto alegre: Sulina, 2003. (p. 189 a 195)

FILME B. <<http://www.filmeb.com.br>> Acessado em 15 de janeiro de 2005.

FOLHA Online. *Manual de redação da Folha*. < <http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=manual&banner=bannersarqfolha>> Acessado em 15 de março de 2005.

FOLHA Online. *Conheça a Folha*. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/conheca/>> Acessado em 3 de maio de 2005.

FONSECA, Rodrigo. *O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro*. Revista de Cinema. <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao41/globofilmes/>> Acessado em 6 de dezembro de 2004.

FRIAS FILHO, Otavio. Foram-se os festivais. *Revista Bravo!* São Paulo: Editora D'Ávila, no. 37, p. 16-17, out. 2000.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987. 164 p.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 416 p.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário – volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981 (Coleção Cinema, v. 9). 486 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In. LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In. HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 434 p.

HILLIER, Jim (Org.). *Cahiers du cinéma, the 1960s*. Harvard University Press, Cambridge: 1986. 363 p.

INDEPENDENT Film & Television Alliance. <<http://www.afma.com/default.asp>> acessado em 24 de agosto de 2004

ISER, Wolfgang. *The act of reading – a theory of aesthetic response*. Londres: Routledge & Kegan, 1978.

ISER, Wolfgang. Problemas da Teoria da Literatura Atual: O imaginário e os conceitos chaves da época. In. LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

ISER, Wofgang. *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. London: The John Hopkins University Press. 1989. 316 p.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. In. LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus Humanidades: Madrid, 1992. 446 p.

KAEL, Pauline. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 362 p.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002. 303 p.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. In.: *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 219-238.

MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. 208 p.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. 28 ed. Lisboa: Horizonte, 1980. 311 p.

METZ, Christian. História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos). In.: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, V. n. 5). 475 p.

MOUILLAUD, Maurice. Da forma ao sentido. In.: PORTO, Sergio Dayrell (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15, 1997. 587 p.

MURRAY, Edward. *Nine American film critics: a study of theory and practice*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co.: 1975.

NOGUEIRA, Luis Carlos Nogueira. *Algumas reflexões sobre o cinema a partir de Adorno*. <www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=nogueira-luis-cinema-adorno.html> Acessado em 6 de dezembro de 2004.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003. 147 p.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Editora Contexto, 2003. 144 p.

POZO, Mariano Del. *El Cine y su critica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1970. 162 p.

PUBLIABRIL. *Bravo!*. <<http://publicidade.abril.com.br/homes.php?MARCA=60>> Acessado em 3 de maio de 2005.

PUBLIABRIL. *Veja*. <<http://publicidade.abril.com.br/homes.php?MARCA=47>> Acessado em 3 de maio de 2005.

SÁ, Vera de. A ética e a prática. *Revista Bravo!* São Paulo: Editora D'Ávila, no. 37, p. 15, out. 2000.

SÁ, Vera de. Sessão de cinema. *Revista Bravo!* São Paulo: Editora D'Ávila, no. 61, p. 17, out. 2002.

SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: 1966. 187 p.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In.: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: Traquina, Nelson et al. *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Lisboa: Vega, 1993. 360 p.

TRAQUINA, Nelson. Teorias das notícias: o estudo do jornalismo no século XX. In: *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001. 220 p.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus Editora, 1994. 152 p.

VIANNA, Anonio Moniz. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. (Organização: Ruy Castro). São Paulo, Companhia das Letras, 2004. 464 p.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates; 142). 275 p.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 382 p.

ZUBA JR., José (org.). *Cinema em Palavras*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. 136 p.

Apêndice A - Dados quantitativos

Matérias por publicação			
Publicação	Total de matérias	Média por mês	Média por edição
Folha de S. Paulo	360	90 (4 meses)	3 (121 edições)
Set	203	33,8 (6 meses)	33,8 (6 edições)
Veja	57	14,25 (4 meses)	3,3 (17 edições)
Bravo!	44	7,3 (6 meses)	7,3 (6 edições)
Total	664		

Matérias por tipo				
Publicação	Críticas	Informativas	Entrevistas	Notas
Folha de S. Paulo	102	149	38	71
Set	84	31	20	68
Veja	20	8	3	26
Bravo!	30	7	1	6
Total	236	195	62	171

Filmes com cobertura mais extensa (acima de 7 matérias)		
Filme	Total de matérias	Críticas
Diários de motocicleta	37	10
A paixão de Cristo	35	10
Cidade de Deus	15	0
O outro lado da rua	11	5
Tróia	11	5
Peixe grande	9	5
Prisioneiro da grade de ferro	8	3
Cold Mountain	7	3
Elefante	7	4
Fala tu	7	3
Glauber, o filme: Labirinto Brasil	7	4
Kill Bill volume 1	7	3
O dia depois de amanhã	7	4

Média de críticas por filme	
Total de críticas	236
Total de filmes criticados	121
Média	1,95

Apêndice B - Códigos de referência das matérias analisadas

Filme: Diários de Motocicleta

Cod.	Publicação	Data	Tipo	Autor	Título
D1	Set	Janeiro	Informativa	(sem autor definido)	Preview 2004 (O cinema nacional ainda em boa fase)
D2	Set	Fevereiro	Nota	(sem autor definido)	Sobe em minha moto
D3	Folha	1/2	Informativa	Ângela Pimenta	"Preocupação realista" é trunfo de brasileiros
D4	Folha	1/2	Nota	(sem autor definido)	Variety – Filme é didático e tem som exemplar
D5	Folha	1/2	Nota	(sem autor definido)	Hollywood Repórter – Psicologicamente iluminado
D6	Folha	1/2	Entrevista	Reportagem local	Para Walter Salles, independentes não abalam Hollywood
D7	Folha	1/2	Informativa	Denise Mota, Silvia Colombo	Filha de Che Guevara vê filme "humano"
D8	Folha	7/2	Informativa	Fábio Cypriano	Berlim recebe amigo e filho de Guevara
D9	Folha	7/2	Crítica	Pedro Butcher	Excessos e burocracia prejudicam o filme
D10	Folha - Mais	4/4	Crítica	Jurandir Freire Costa	A vida que levou Ernesto a ser Guevara
D11	Folha	22/4	Informativa	Pedro Butcher	Walter Salles disputará a Palma de Ouro
D12	Folha	22/4	Informativa	Silvana Arantes	Diretor compete "sem expectativa"
D13	Folha	28/4	Informativa	Silvana Arantes	Diários de motocicleta tem dia sem fim
D14	Folha	29/4	Nota	(sem autor definido)	'Diários' tem exibição gratuita hoje
D15	Folha	29/4	Crítica	Contardo Calligaris	Benjamin Zambraia e Tom Ripley
D16	Bravo!	Maio	Crítica	Sergio Augusto	Tão perto e tão longe
D17	Bravo!	Maio	Crítica	Reinaldo Azevedo	O bom selvagem
D18	Bravo!	Maio	Informativa	Marília Scalzo	On the road com o mito
D19	Bravo!	Maio	Crítica	Nirlando Beirão	O destino ideal
D20	Bravo!	Maio	Informativa	Renato Janine Ribeiro	Fé e sacrifício
D21	Bravo!	Maio	Informativa	Nelson Hoineff	A âncora certa
D22	Set	Maio	Informativa	Rodrigo Salem	Crônica de uma invasão anunciada
D23	Set	Maio	Entrevista	Rodrigo Salem	Revolucionário pop
D24	Set	Maio	Entrevista	Rodrigo Salem	Harry Potter nem pensar
D25	Set	Maio	Crítica	Rodrigo Salem	Diários de Motocicleta
D26	Veja	5/5	Crítica	Isabela Boscov	Retrato do guerrilheiro quando jovem
D27	Folha	6/5	Crítica	Contardo Calligaris	"Diários de motocicleta"
D28	Folha	7/5	Entrevista	Silvana Arantes	Antes da revolução
D29	Folha	7/5	Crítica	Sergio Dávila	Com este, Walter Salles faz seu melhor longa
D30	Folha	9/5	Informativa	Diego Assis	Che S. A.
D31	Veja	12/5	Entrevista	Isabela Boscov	Privilégio se conquista
D32	Folha	12/5	Informativa	Sérgio Dávila	Filme de Walter Salles não está entre favoritos
D33	Folha	19/5	Crítica	José Geraldo Couto	Che Guevara de Walter Salles é herói assistencialista
D34	Folha	20/5	Informativa	Sérgio Dávila	Longa de Salles é recebido com "Bravo!"
D35	Folha	21/5	Informativa	Sérgio Dávila	Em dia morno, Salles confirma favoritismo
D36	Veja	26/5	Crítica	Roberto Pompeu de Toledo	As supostas vidas de Ernesto Guevara
D37	Bravo!	Junho	Nota	(sem autor definido)	Filmes de junho na seleção de Bravo!

Filme: Elefante

Cod.	Publicação	Data	Tipo	Autor	Título
E1	Set	Janeiro	Informativa	(sem autor definido)	Preview 2004 (Diretores consagrados estão de volta para revolucionar e polemizar)
E2	Bravo!	Março	Crítica	Gustavo Ioschpe	As crianças e o elefante
E3	Set	Abril	Crítica	Alessandro Giannini	Elefante
E4	Veja	31/3	Crítica	Carlos Graieb	Um elefante na sala de estar
E5	Folha	2/4	Entrevista	Florence Colombani	"Meu filme é uma subversão das regras", diz Gus Van Sant
E6	Folha	2/4	Crítica	Inácio Araújo	Longa angústia com falta de conclusão sobre crime
E7	Bravo!	Maio	Nota	(sem autor definido)	Filmes de maio na seleção de Bravo!

Filme: O prisioneiro da grade de ferro

Cod.	Publicação	Data	Tipo	Autor	Título
P1	Bravo!	Abril	Nota	(sem autor definido)	Filmes de abril na seleção de Bravo!
P2	Folha	16/4	Informativa	Silvana Arantes	Documentário traz memórias do cárcere
P3	Folha	16/4	Crítica	José Geraldo Couto	Longa consegue superar a tola crença no "real"
P4	Set	Maio	Informativa	Sergio Rizzo	Uma vez rei...
P5	Bravo!	Maio	Crítica	Michel Laub	O falso jogo da verdade
P6	Folha	25	Entrevista	Silvana Arantes	Carandiru das letras olha para o da telona
P7	Folha	6/5	Informativa	Eduardo Valente	Nova geração se firma e busca unidade com devoção à sétima arte
P8	Folha - Mais	16/5	Crítica	Jorge Coli	A poeira do humano

Filme: Tróia

Cod.	Publicação	Data	Tipo	Autor	Título
T1	Set	Janeiro	Informativa	Juliana Pereira	Preview 2004 (Épicos inesquecíveis, heróis clássicos e outros novos em folha prometem esquentar ainda mais a telona)
T2	Set	Maio	Informativa	Juliana Pereira	A segunda batalha de Tróia
T3	Bravo!	Maio	Crítica	Mauro Trindade	O pitboy mitológico
T4	Veja	12/5	Informativa	Isabela Boscov	Para agradar a gregos e troianos
T5	Folha	14/5	Informativa	Sérgio Dávila	Tróia começa conquista por Cannes
T6	Folha	14/5	Informativa	Helio Schwartzman	Time de roteiristas comete "crimes" homéricos
T7	Folha	14/5	Crítica	Inácio Araújo	Seqüências realistas democratiza "Ilíada"
T8	Veja	19/5	Crítica	Isabela Boscov	Não é o Russel
T9	Bravo!	Junho	Crítica	Reinaldo Azevedo	Texto cavalo-de-tróia
T10	Bravo!	Junho	Nota	(sem autor definido)	Filmes de junho na seleção de Bravo!
T11	Set	Junho	Crítica	Ricardo Matsumoto	Tróia

Apêndice C – Ficha para análise das fichas

Filme: _____ Publicação: _____

Caderno: _____ Data: ____/____/04 Autor: _____

Título: _____

Qualidade da Informação			
"Intransitiva"	Filme	Repertório cinema	Rep. Cult., mídia, atual

Leitor				
Hierarquia	Instrução	Compartilhamento	Tipo de leitor	Contato direto

Cinema	
História / narrativa	Linguagem / audiovisual

Cinema	
Sociologizado	Autonomizado

Parâmetros	Sentido (abre/fecha)	Tipo de filme

Função da crítica

Informação		
Jornalística	Para consumo	Para formação

Crítica	
Avaliação	Análise

Apêndice D – Ficha para análise das matérias informativas, notas e entrevistas

Filme: _____ Publicação: _____
 Caderno: _____ Data: _____/04 Autor: _____
 Título: _____

Informação

Tema: _____

Qualidade da Informação			
"Intransitiva"	Filme	Repertório cinema	Rep. Cult., mídia, atual
Jornalística	Para consumo	Para formação	

Leitor

Cinema

História / narrativa: _____

Linguagem / audiovisual: _____

Sociologizado / Autonomizado: _____

Parâmetros: _____

Sentido (abre/fecha): _____

Tipo de filme: _____

Avaliação / análise: _____

Apêndice E – Banco de dados

O banco de dados, com informações de todas as matérias coletadas, encontra-se no arquivo “Apêndice E – Banco de dados”. Este é um arquivo do Microsoft Access, que faz parte da família Microsoft Office.

No banco de dados, encontram-se as seguintes informações sobre cada matéria:

- Título
- Publicação
- Caderno/Editoria
- Data
- Autor
- Filme
- Tipo
- Comentários (campo não preenchido para todas as matérias)
- Códigos (campo preenchido apenas para as matérias que fazem parte do corpus de análise – o código é o mesmo utilizado no APÊNDICE B e ao longo do texto).

Duas opções de consultas estão disponíveis no banco de dados:

1 – Consultas – permite fazer consultas e visualizá-las na tela.

- Percorrer o arquivo de matérias – essa opção dá acesso a todas as matérias e a todas as informações disponíveis, ordenadas pela publicação e pela data.
- Consultar matérias de um autor – a partir da lista de autores, é possível copiar e colar o nome desejado e a consulta apresentará todas as entradas relacionadas ao autor.
- Consultar matérias sobre um filme – a partir da lista de filmes, é possível copiar e colar o nome desejado e a consulta apresentará todas as entradas relacionadas ao filme.
- Estatística de matérias – publicação e tipo. Dados quantitativos sobre as matérias.

2 – Relatórios – os relatórios possuem seleção de campos e formatação diferente das consultas e podem ser impressos.

- Estatística de matérias – publicação e tipo
- Relatório individualizado por autor (com seleção) – apresenta apenas matérias do autor escolhido
- Relatório individualizado por filme (com seleção) – apresenta apenas matérias do filme escolhido
- Relatório por autor e publicação – relatório completo, composto por todas as matérias do banco de dados, organizadas por autor e publicação.
- Relatórios por filme e autor – relatório completo, composto por todas as matérias do banco de dados, organizadas por filme e autor.
- Relatórios publicação e data – relatório completo, composto por todas as matérias do banco de dados, organizadas por publicação e data. Este relatório encontra-se em versão impressa no APÊNDICE E. A organização das matérias é a mesma da opção “Percorrer arquivo de matérias”.
- Relatórios tipo de matéria e publicação – relatório completo, composto por todas as matérias do banco de dados, organizadas por tipo de matéria e publicação.

Apêndice F – Matérias digitalizadas

As matérias digitalizadas encontram-se no CD, na pasta “Apêndice F – Matérias digitalizadas”. Cada um dos arquivos dessa pasta contém as matérias de um filme e está nomeado com o título do filme. Os arquivos estão no formato PDF e podem ser acessados usando o programa Adobe Acrobat Reader.

As matérias estão organizadas em diversas páginas, sendo que a ordenação pode ser diferente da ordem cronológica de surgimento das matérias, para possibilitar uma diagramação mais harmônica. Utilizando-se a ferramenta zoom é possível ler o conteúdo de cada uma das matérias e ver em detalhes as fotos e a diagramação das mesmas.

O Adobe Acrobat Reader pode ser adquirido gratuitamente na internet pelos sites abaixo:

- <http://www.adobe.com.br/products/acrobat/readstep2.html>
- <http://www.adobe.com/support/downloads/main.html>

Rachel Cardoso Barreto

E-mail: rachelbarreto@hotmail.com

rachelbarreto@globo.com