

FRANTHIESCO ANTHONIO BALLERINI MANSO

CRÍTICOS & CRITICADOS
A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E SUA RELAÇÃO
COM OS CINEASTAS DA RETOMADA

UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
SÃO BERNARDO DO CAMPO, 2008

FRANTHIESCO ANTHONIO BALLERINI MANSO

CRÍTICOS & CRITICADOS
A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E SUA RELAÇÃO
COM OS CINEASTAS DA RETOMADA

Dissertação apresentada em cumprimento
parcial às exigências do Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social
da Universidade Metodista de São Paulo,
para a obtenção do grau de Mestre.
Orientador: Prof. Dr. José Salvador Faro

UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
SÃO BERNARDO DO CAMPO, 2008

A dissertação de mestrado sob o título “Críticos & Criticados: A crítica cinematográfica e sua relação com os cineastas da Retomada”, elaborada por Frantjesco Anthonio Ballerini Manso, foi defendida e aprovada em 6 de maio de 2008, perante a banca examinadora composta pelos professores doutores: José Salvador Faro (PRESIDENTE), Herom Vargas (TITULAR – UMESP) e Sidney Ferreira Leite (TITULAR – USP).

Assinatura do orientador: _____

Nome do orientador: _____

Data: São Bernardo do Campo, _____ de _____ de 2008

Visto do coordenador do Programa de Pós-Graduação: _____

Área de concentração: Processos Comunicacionais

Linha de Pesquisa: Comunicação especializada

Projeto temático: Jornalismo cultural – espaço público da produção intelectual

*Para Ana Lúcia,
minha amada esposa,
por ser essencial em cada
minuto da minha vida.*

AGRADECIMENTOS

Não foi fácil tomar a decisão de fazer o mestrado. Antes de qualquer questão financeira, era preciso o apoio de pessoas que estariam comigo nesta jornada de mais de dois anos – da concepção do pré-projeto à defesa da dissertação.

O percurso não foi ameno. Trabalhar numa redação de jornal, organizar um casamento, procurar um novo lar e ainda me dedicar com a atenção e carinho que um projeto como esse merecia. Portanto, aqui vão meus sinceros agradecimentos e meus abraços para:

Meu orientador, **Faro**, querido professor de graduação, mestre na pós, por ter recebido meu projeto com entusiasmo e ter acreditado nele todo o tempo;

Os convidados da banca de defesa, **Herom Vargas** e **Sidney Ferreira Leite**, pelo apreço que tiveram na avaliação deste trabalho;

Os cineastas, **Carla Camurati**, **Sérgio Rezende**, **Tizuca Yamazaki**, **Walter Salles**, **Fábio Barreto** e **Cacá Diegues**, por terem concedido um tempo precioso na realização das entrevistas para este trabalho;

Os **críticos de cinema** dos veículos analisados, que também deram um tempo da corrida rotina das redações para fazer parte das entrevistas da dissertação;

Os professores do **Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UMESP**, por terem me dado um novo olhar sobre o mundo e mudado completamente minha maneira de ver o jornalismo, pela convivência que só me deixa fortes saudades;

Funcionários do **Grupo Estado**, pelo carinho e apoio na coleta de material, organização de entrevistas e, principalmente, na paciência pelo tempo que estive ausente da redação;

Meus pais, **Francisco Antonio Souza Manso** e **Maria de Lourdes Ballerini Souza Manso**, e minha irmã, **Louise Aline**, pelo apoio incondicional e inquestionável nos projetos que guiaram toda minha vida;

Meus **amigos do Programa de Graduação em Comunicação Social da UMESP**, pelo delicioso convívio que temos até hoje e pela rica troca de idéias e experiências nas mesas de bares nos finais de semana;

Minha esposa, **Ana Lúcia**, mestre, confidente, por ter agüentado meu mau-humor e minhas crises de ansiedade durante mais de dois anos;

Aos **funcionários dos arquivos do Grupo Abril, Grupo Folha e InfoGlobo**, pelo apoio na coleta de material para este trabalho;

A todos, meus sinceros agradecimentos.

SUMÁRIO

| | pág. |
|--|-------------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| | |
| I. DIRIGIR UM FILME, CRITICAR O FILME: DUAS FORMAS CULTURAIS DE SE COMUNICAR..... | 17 |
| 1. O cinema e a crítica no contexto da comunicação..... | 18 |
| 2. O cinema e a crítica no contexto da cultura..... | 23 |
| 2.1 Refletindo o cinema e a crítica pela visão de cultura de Pierre Bourdieu..... | 31 |
| 3. Reflexões diante das teorias do cinema..... | 35 |
| | |
| II. JORNALISMO CULTURAL IMPRESSO..... | 44 |
| 1. Apontamentos históricos..... | 45 |
| 2. A prática do jornalismo cultural impresso..... | 55 |
| 3. Transição crítica do jornalismo cultural impresso..... | 61 |
| | |
| III. CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NO BRASIL..... | 69 |
| 1. Apontamentos históricos..... | 70 |
| 2. O trabalho de um crítico..... | 76 |
| 3. Com a palavra, os críticos..... | 87 |
| | |
| IV. A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO..... | 98 |
| 1. Apontamentos históricos..... | 99 |
| 2. A Retomada do cinema nacional..... | 111 |

| | |
|--|-----|
| V. CRÍTICOS & CRITICADOS..... | 127 |
| 1. O destaque da crítica nos veículos..... | 128 |
| 2. A Retomada na crítica..... | 132 |
| 3. Referenciais históricos..... | 134 |
| 4. Condições técnicas e financeiras..... | 137 |
| 5. Elementos de qualificação da crítica..... | 140 |
| 6. A imagem do cineasta na crítica..... | 146 |
| 6.1 Carla Camurati..... | 146 |
| 6.2 Fábio Barreto..... | 147 |
| 6.3 Cacá Diegues..... | 148 |
| 6.4 Sérgio Rezende..... | 149 |
| 6.5 Tizuca Yamazaki..... | 150 |
| 6.6 Walter Salles..... | 151 |
| 7. Críticos X Criticados..... | 152 |
| 7.1 Carla Camurati..... | 153 |
| 7.2 Fábio Barreto..... | 154 |
| 7.3 Cacá Diegues..... | 156 |
| 7.4 Sérgio Rezende..... | 157 |
| 7.5 Tizuka Yamazaki..... | 158 |
| 7.6 Walter Salles..... | 160 |
| | |
| CONCLUSÕES..... | 164 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 169 |
| | |
| ANEXOS..... | 178 |

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar a crítica cinematográfica durante o período chamado de Retomada do cinema nacional. Foram escolhidos os maiores veículos de circulação da região Sudeste do País, os jornais *O Globo* (Rio de Janeiro), *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* (São Paulo) e a revista *Veja* para fazer uma análise de conteúdo das críticas das seis maiores bilheterias da Retomada para, em seguida, conferir a recepção das mesmas pelos diretores desses filmes, por meio de entrevistas semi-estruturadas. A intenção é analisar quais conflitos permeiam a relação entre os críticos de cinema e os cineastas, a fim de contribuir para o melhor entendimento do trabalho de dois elementos dos mais importantes da área de cinema. O confronto do material da análise com as entrevistas confirmou a hipótese da existência de conflitos de valores e opiniões entre os dois lados e permitiu identificar pré-julgamentos, simpatias e antipatias, análises emotivas e não-fundamentadas de alguns críticos e cineastas, mas também opiniões e valores fundamentados de outros, demonstrando uma rica diversidade que não se encaixa em uma única definição.

Palavras-chave: comunicação, cultura, cinema, crítica, retomada

ABSTRACT

The paper objects to analyze the film critic during the period known as the restart (Retomada) of the national cinema. It was chosen the major vehicles in terms of circulation in the southeast region of Brazil, the newspapers *O Globo* (Rio de Janeiro), *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* (São Paulo) and the weekly magazine *Veja*, in order to make a content analysis of the six biggest box office of the restart period and, after that, check the reception of them by their directors, by semi-structured interviews. The intention is to analyze which conflicts exists in the relation between the film critics and the directors, in order to contribute to a better understanding of those very important elements of the film industry. The confront of the analysis material with the interviews confirmed the hypothesis of the existence of conflicts of values and opinions between both sides and permitted to identify pre-judgments, sympathies and antipathies, emotional and non-based analysis of some film critics and directors, but also based thoughts of others, showing a rich diversity that doesn't fit into just one definition.

Key words: communication, culture, cinema, critic, restart

RESUMEN

El objetivo del estudio es analizar la crítica cinematográfica del período conocido como 'Retomada' del cine nacional. Fueron escogidos los mayores vehículos de circulación de la región sudeste de Brasil, los periódicos *O Globo* (Rio de Janeiro), *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* (São Paulo) y la revista semanal *Veja*, para hacer un análisis de contenido de las críticas de las seis mayores taquilleras de la 'Retomada' para, después, conferir la recepción de las mismas por los directores de las películas, por intermedio de entrevistas semiestructuradas. La intención es analizar cuáles conflictos existen en la relación entre los críticos de cine y los directores, para contribuir para el mejor entendimiento del trabajo de los dos elementos más importantes en el área del cine. El confronto del material de análisis con las entrevistas confirmó la hipótesis de la existencia de conflictos de valores y opiniones entre los dos lados y permitió identificar prejuicios, simpatías y antipatías, análisis emotivos y no fundamentados de algunos críticos y directores, mas también opiniones y valores fundamentados de otros, demostrando una rica diversidad que no se encaja en una única definición.

Palabras-clave: comunicación, cultura, cine, crítica, retomada

INTRODUÇÃO

A Retomada da produção cinematográfica brasileira nos anos 90 é vista por alguns autores e cineastas como um momento único na história do cinema no Brasil. Abalado pela extinção da Embrafilme e pela produção quase zero nos primeiros anos do governo Collor, o cinema brasileiro viveu posteriormente um clima de euforia que, nas palavras de Lúcia Nagib (2002), propiciou o despertar da atenção da imprensa e do público para as produções nacionais.

Ao mesmo tempo, autores como Sidney Ferreira Leite (2005) apontam outros fatores que fizeram da Retomada um momento inédito na história cinematográfica brasileira, como o fato de que, pela primeira vez, o Estado passa a financiar o cinema de forma indireta, via empresas privadas por meio de renúncia fiscal. Com isso, o número de espectadores em produções nacionais saltou de 2,5 milhões em 1997 para 7 milhões em 2002.

É este rico cenário que serve de contexto para o presente trabalho, cujo objetivo é analisar a crítica cinematográfica da Retomada por meio de suas seis maiores bilheterias, a começar por *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, filme que inaugura a Retomada, segundo autores como Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 26).

Por que motivo? A resposta do público, principalmente. Se antes do filme de Carla, outros tiveram repercussão e espaço na mídia, este falou diretamente com o espectador. Concebido como paródia de um episódio histórico, Carlota foi feito modestamente, com baixo orçamento e distribuição artesanal comandada pela própria diretora. Abriu com apenas quatro cópias e foi crescendo. Chegou a fazer 1.286.000 espectadores, transformando-se no primeiro filme nacional da Retomada a quebrar a barreira do milhão. Mais importante: com Carlota voltou-se a falar em cinema nacional.

O tema escolhido, portanto, é recente, datando de pouco mais de 10 anos. Além disso, vale notar que existe uma carência bibliográfica no que diz respeito à análise do cinema brasileiro após os anos 90 e, principalmente, o trabalho da crítica de cinema num país onde a sétima arte não se firmou como indústria até hoje.

Mas o foco central deste trabalho não se limita à análise da crítica. O trabalho crítico será confrontado com as opiniões dos cineastas, ou seja, o objetivo final é analisar a relação da crítica de cinema da Retomada com os cineastas deste período, algo sobre o qual também existe uma falta ainda maior de estudos, livros e análises que se debrucem a respeito. Desta forma, poder-se-á contribuir para o melhor entendimento sobre como se dá esta relação, que dependendo de sua forma – pessoal ou apenas de trabalho – pode gerar críticas emotivas ou

racionalmente bem fundamentadas, críticas cheias de preconceitos, antipatias ou aquelas feitas com um distanciamento técnico capaz de analisar todos os aspectos que compõem um longa-metragem.

A escolha dos veículos em análise foi intencional. O jornal *O Estado de S.Paulo* é um dos maiores e mais tradicionais veículos de comunicação do Brasil. Ao passo que a *Folha de S.Paulo* é mais jovem porém, atualmente, o jornal mais lido do país e concorrente direto do *Estadão*. Mais importante ainda, ambos os veículos possuem cadernos culturais (*Caderno 2* e *Ilustrada*) que são referência na produção de jornalismo cultural do Brasil. E, por fim, estes cadernos têm visão editorial muitas vezes confrontante, principalmente no que concerne à cobertura cinematográfica. *O Globo* foi escolhido por se tratar do maior veículo de comunicação do Rio de Janeiro. Por fim, *Veja*, no meio dos anos 1990, era, como é até hoje, a revista semanal mais lida do País, na época mais ainda por conta da não existência da revista *Época*, da Editora Globo, criada só em 1998.

Em comum, os veículos cujas críticas serão analisadas, *O Estado de S.Paulo*, *Folha de S.Paulo*, *O Globo* e *Veja*, são os veículos de comunicação mais tradicionais e figuram entre os de maior circulação do Brasil e são os de maior circulação na região sudeste. A notícia cultural sempre foi divulgada nestas mídias, seja em matérias soltas no caderno principal da *Folha de S.Paulo*, seja com mais profundidade no Suplemento Literário de *O Estado de S.Paulo* no começo e meio do século XX, e mesmo para *O Globo* em seu *Segundo Caderno*. Com relação à cobertura do cinema, o jornal *O Estado de S.Paulo* saiu na frente com pequenas críticas de filmes que despontavam como sucesso de público interno ou de prestígio externo logo nas primeiras décadas do século XX. Mas como afirma Jean Claude Bernardet (1979), havia um “cacoete” da crítica deste veículo no começo do século XX de comparar nossos filmes à produção internacional, sempre apontando uma má qualidade de nossa produção e consolidando nosso “complexo de inferioridade”. A análise das críticas dos anos 1990 pretende também, entre seus objetivos específicos, avaliar se estes “cacoetes” ainda existem na crítica de cinema, bem como outras características que compõem o texto.

Já a *Folha de S.Paulo* só avança em sua cobertura cinematográfica com a criação da *Ilustrada* em 1958, passando a contar com quatro críticos de cinema e alguns colaboradores, que escrevem cerca de 15 críticas por semana. *O Globo*, por sua vez, começa a dar maior espaço para a crítica cinematográfica com a criação do *Segundo Caderno*, em 1985, muito embora as críticas nunca tiveram tanto espaço no veículo quanto nos jornais paulistas. Por fim, *Veja*, desde sua criação, em 1968, apresenta críticas de cinema nas seções finais da revista. De qualquer forma, todos os veículos escolhidos cobrem praticamente todas as

grandes estréias de filmes atualmente e, com relação ao cinema nacional, além de críticas, há uma ostensiva cobertura de eventos que alteram o processo de produção cinematográfica nacional, como mudanças de leis de incentivo, festivais de cinema nacionais e internacionais etc.

O trabalho vai mostrar também o espaço que estes veículos – que há tantos anos dão espaço à crítica – dedicaram para os textos críticos da Retomada, cuja importância é inegável entre os estudiosos do assunto. Como destaca a pesquisadora do cinema nacional, Lúcia Nagib (2002) a Retomada da produção em 1995 parece representar um momento nunca vivido pelo cinema nacional. Entre 1994 e 2000, 55 novos cineastas surgiram no País, “número tão expressivo como aquele que deu origem à Nouvelle Vague, na França, nos anos 50”, nas palavras de José Álvaro Moisés, secretário do Audiovisual (*apud* NAGIB, 2000,14). Além disso, um leque variado de filmes alcançou um público maior de um milhão de pessoas.

Dentro dos quatro veículos escolhidos, o corpus da pesquisa são as críticas das seis maiores bilheterias do período: *Carlota Joaquina* (1995), *O Quatrilho* (1995), *Tieta do Agreste* (1996), *Guerra de Canudos* (1997), *O Noviço Rebelde* (1998) e *Central do Brasil* (1998), que, segundo autores como Oricchio (2003), encerra o período da Retomada, já que questões políticas e financeiras parecem avançar o cinema nacional para um outro estágio.

Partindo desses elementos, o projeto é guiado pela seguinte questão: houve um conflito de opiniões e pontos de vista acerca da qualidade e da produção dos filmes de maior bilheteria da Retomada entre os críticos dos maiores veículos de comunicação do sudeste do Brasil e os criticados, ou seja, os cineastas que produziram os primeiros filmes da Retomada?

Para responder a estas perguntas, faz-se necessária uma análise das críticas produzidas dos cinco grandes lançamentos da Retomada feitas pelos críticos dos veículos estudados, com base nas teorias da Análise de Conteúdo qualitativa, seguida por entrevistas semi-estruturadas com os cineastas, para então confrontar os dois materiais e, assim, detectar os conflitos que regem a relação de ambos.

Conforme Lindzey (1968, p. 317), “a análise de conteúdo é qualquer pesquisa técnica cuja finalidade consiste em fazer inferências através da identificação sistemática e objetiva de características especificadas no interior do texto”. Na vertente qualitativa, este procedimento metodológico não demanda obrigatoriamente a coleta de dados numéricos para mensurar o objeto, mas sim a obtenção de dados descritivos sobre situações, pessoas ou processos por meio do contato do pesquisador com o material estudado. A técnica deste método de pesquisa baseia-se em estudo descritivo e interpretativo de determinado fenômeno tal qual ele se manifesta no tempo e no espaço.

A hipótese deste trabalho é da existência de conflitos entre críticos e criticados. Ou seja, do lado do crítico, há análises baseadas em julgamentos rápidos, não fundamentados, mas outras também bem contextualizadas, com bons referenciais históricos etc. Do lado dos cineastas, a suspeita é de que haja uma má compreensão do trabalho crítico que, em alguns casos, gera inclusive uma não aceitação das críticas por parte dos diretores. Portanto, ambos fornecem elementos que propiciam uma relação por vezes conflituosa entre as partes.

Para chegar à confirmação ou refutação desta hipótese, é necessária uma ampla revisão bibliográfica sobre os temas que envolvem a análise da crítica de cinema e sua relação com os cineastas da Retomada. O primeiro capítulo faz uma reflexão sobre o cinema e sua crítica no contexto da comunicação, da cultura e das próprias teorias de cinema, a fim de lançar e desenvolver as idéias básicas que nortearão o trabalho como um todo, ou seja, de que forma as teorias sobre comunicação, cultura e cinema podem contribuir para o melhor entendimento do trabalho do crítico e do cineasta e se essas teorias são verificadas em exemplos concretos durante o período da Retomada.

O segundo capítulo procura traçar um panorama histórico do jornalismo cultural praticado no Brasil ao longo dos últimos séculos, bem como descrever o trabalho de um jornalista cultural até chegar na transição crítica pela qual o jornalismo cultural vem passando nos últimos anos, com a chegada de novos elementos como a internet, a TV paga, as assessorias de imprensa especializadas etc. Desta forma, pode-se compreender em que ambiente se faz uma crítica de cinema e sob quais condições.

O trabalho da crítica em si é o foco do terceiro capítulo, começando por apontamentos históricos, ou seja, como surgiu a crítica no Brasil, como e onde ela se popularizou, quais foram seus momentos áureos etc. Em seguida, é de fundamental importância saber o que os autores pensam sobre o trabalho de um crítico, especialmente aquele ligado ao cinema. Quais são suas qualidades e pré-requisitos, o que uma boa crítica não pode deixar de ter e quais são seus pontos fracos na imprensa brasileira nestes últimos anos. Os críticos dão a voz na parte final deste capítulo, ou seja, alguns dos principais críticos do Brasil refletem sobre o seu próprio trabalho e o que eles acham importante no texto crítico.

Após traçar um painel histórico sobre o cinema no Brasil, o capítulo quatro apresenta o que a grande maioria dos pesquisadores chama de Retomada do cinema nacional. Em que condições ela surgiu, que aspectos a formam e o que ela produziu ao longo dos anos são alguns itens analisados, para se ter uma idéia do trabalho do cineasta e entender suas possíveis insatisfações com relação ao que os críticos dizem de seu trabalho durante este contexto histórico.

O quinto capítulo apresenta os resultados da análise das críticas de cinema das maiores bilheterias da Retomada nos grandes veículos do Sudeste. Como uma análise de conteúdo como esta é bastante ampla, foi dividida sua apresentação em subitens, que mostram o destaque da crítica nos veículos, a presença do termo Retomada nos textos, os elementos qualitativos de análise usados pelos críticos e a imagem dos cineastas construída nas críticas. Desta forma, no último subitem, é possível explorar com a devida fundamentação as respostas dadas pelos cineastas nas entrevistas com relação ao trabalho da crítica de cinema e a recepção da mesma para os filmes produzidos por eles neste período, possibilitando, assim, exhibir os conflitos que permeiam a relação de ambos.

As conclusões da pesquisa aparecem em seguida, destacando os principais pontos da análise, pretendendo, desta forma, adicionar à bibliografia existente e fomentar o debate acerca da qualidade da cobertura jornalística na área cultural.

CAPÍTULO I – DIRIGIR UM FILME, CRITICAR O FILME: DUAS FORMAS CULTURAIS DE SE COMUNICAR

O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia...

Pierre Bourdieu

O ato de dirigir um longa-metragem e a posterior crítica deste produto são modos de se comunicar com um determinado público e ambos se inserem em um contexto cultural. Este capítulo tem o intuito de situar e refletir o objeto de estudo neste contexto da comunicação e da cultura, sem, no entanto, ter a pretensão de esgotar o tema por completo.

Antes de analisar com profundidade a relação de um crítico de cinema com um cineasta, é importante inseri-la no contexto do pensamento da comunicação. Em seguida, de que forma o pensamento e os estudos da cultura podem iluminar o objeto de estudo, ou seja, a relação dos críticos com os cineastas de um determinado período da história cultural brasileira, a chamada Retomada do cinema nacional. Isso porque o cinema é um veículo onipresente na grande maioria das nações e povos do mundo, independentemente do nível econômico, situação política e social. É um meio anterior à televisão, criado na Europa, e rapidamente difundido para todo o planeta, das grandes metrópoles aos pequenos povoados de países pobres. Seu poder como meio difusor da cultura local e global é incontestável e, por isso, faz-se importante sua contextualização nos estudos da cultura.

Por fim, para entender a crítica de cinema feita no Brasil, é imprescindível lançar um olhar sobre o modo de pensar de um crítico de cinema, ou seja, quais as fundamentações teóricas que embasam os críticos na hora de analisar um filme. As teorias do cinema – base da formação profissional do crítico e também dos cineastas – são o enfoque final de reflexão deste capítulo inicial do trabalho.

1. O cinema e a crítica no contexto da comunicação

Em sua fase inicial, no século XIX, as teorias da comunicação procuraram entender o funcionamento das sociedades por meio dos mecanismos orais e escritos que medeiam o relacionamento humano. Não interessa, neste estudo, entrar em detalhes sobre este momento dos estudos comunicacionais – que se dedicaram a analisar o funcionamento mecânico da comunicação, com seus codificadores, receptores, ruídos, códigos, mensagens etc. – mas o momento posterior que começou a refletir a comunicação como mediadora do jogo de poder e influência ideológica entre classes, países e sociedades, jogo este no qual o cinema e sua crítica diária em jornais costumam ser ferramentas bastante recorrentes.

Isso deixa de lado, portanto, as idéias da teoria funcionalista, cuja grande maioria concebia a mídia como nova ferramenta da democracia moderna, a serviço do avanço social. Enquanto aqui reside um certo otimismo quanto a elas, um outro grupo não via tais mudanças de maneira tão positiva e democrática, mas ao mesmo tempo caiu no perigoso terreno de negar importantes avanços democráticos provenientes ao acesso a informações e cultura por meio da mídia. Os pensadores da teoria crítica caminharam seus estudos sob outro olhar, recusando a tomar como evidente a idéia de que a democracia é sempre fortalecida com as novas mídias e caracterizando-as como meios de violência simbólica, de poder e dominação. Inspirados abertamente no marxismo, os filósofos da Escola de Frankfurt, exilados nos Estados Unidos após a Segunda Guerra, têm como principais pensadores intelectuais Max Horkheimer, Theodor Adorno e Leo Lowenthal.

Conforme atesta McQuail (1983, p. 93), o pensamento marxista que guiou tais estudiosos da Escola de Frankfurt baseia-se na idéia de que os meios de comunicação são instrumentos de produção, que operam ideologicamente disseminando as idéias e visões de mundo das classes dominantes, negando idéias alternativas que possam conduzir a uma mudança ou conscientização da classe operária e seus interesses, impedindo, assim, uma mobilização ativa da mesma. Trata-se, no entanto, de uma afirmação perigosa, já que ela nega, por exemplo, o papel de algumas mídias como conscientizadoras e esclarecedoras dos direitos dos cidadãos. Os cineastas do Cinema Novo, por exemplo, usavam o cinema como meio de comunicação para disseminar novas idéias às classes média e baixa brasileiras, idéias de luta pela igualdade, combate à dominação cultural norte-americana etc. E a crítica de cinema reforçava tais pensamentos por meio de outros meios de comunicação – jornais e revistas – reafirmando as idéias vigentes entre os cineastas ao interpretar, esclarecer e iluminar seus filmes perante o público.

Mais tarde, nos anos 40, Adorno e Horkheimer criariam o conceito de indústria cultural (que será analisado também no subitem *Cultura* deste capítulo).

(Eles) analisam a produção industrial dos bens culturais como movimento global de produção da cultura como mercadoria. Os produtos culturais, os filmes, os programas radiofônicos, as revistas ilustram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que a fabricação de automóveis em série ou os projetos de urbanismo. A indústria cultural fornece por toda a parte bens padronizados para satisfazer às numerosas demandas, identificadas como distinções às quais os padrões da produção devem responder [...] Diz Adorno: ‘O terreno em que a técnica adquire seu poder sobre a sociedade é o terreno dos que a dominam economicamente. A racionalidade técnica é o caráter coercitivo da sociedade alienada’ (MATTELART, 2004, p.78).

A visão de Adorno e Horkheimer não deixa de ser reducionista quanto ao funcionamento da indústria cultural. O cinema, por exemplo, obedece a toda essa racionalidade técnica da qual os pensadores apontam, mas nem por isso resulta num produto cuja função é necessariamente contribuir para a alienação social, mesmo que a maioria das produções hollywoodianas acabe por sugerir isso.

É justamente esta racionalidade técnica que permitiu a produção de filmes cujas mensagens alimentaram cineclubes, intelectuais de imprensa e um forte debate cultural que lutou para mudanças sociais em determinados momentos históricos chave, como a luta contra a ditadura militar, no caso específico do Brasil. O filme *Bye Bye Brasil* (1979), por exemplo, obedece a todos os mandamentos da racionalidade técnica dita por Adorno, inclusive no uso de estrelas da Rede Globo para fins de “vender” o produto para a grande massa consumidora de televisão. Nem por isso, no entanto, transmite uma mensagem alienante; pelo contrário, foi fundamental para conscientizar a população dos problemas sociais, dos vícios políticos e das mazelas humanas do País nos anos 70 e 80.

Por isso, conforme Mattelart (2004, p.78) aponta, apesar da originalidade e da importância do pensamento de Adorno e Horkheimer, eles parecem ter percebido apenas um aspecto da conjunção arte/reprodução técnica, subestimando até o poder da primeira na sociedade. No entanto, houve quem saísse na defesa ponderatória de Adorno, como Rüdiger (2003, p. 137), afirmando que “o pensador jamais negou que os meios técnicos possuíssem um potencial democrático e progressista. A leitura crítica a que submeteu essas teses levou-o a defender que não era nessa direção que se desenvolveriam”.

Rüdiger (2003, p. 144) diria ainda que os pensadores frankfurtianos criticavam a cultura de massa porque boa parte dela conserva as marcas da violência e da exploração, e não porque eram populares. Isso por meio de uma linguagem rebaixada, pelo menosprezo da

inteligência e a promoção dos piores instintos humanos, como a brutalidade e a estupidez, comum em tantos produtos da mídia. Há que se discutir e relativizar, no entanto, a existência desse poder dito dominador e hegemônico de tais produtos culturais sobre a sociedade.

É o que faz outro pensador da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, em seu trabalho *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, de 1933. Benjamin relativiza esta dominação da técnica sobre a arte e desponta como uma voz mais moderada em meio a essa discussão. Ele cita inclusive o cinema, uma arte que não tem razão de existir se não for pela sua reprodução em série, não deixando, porém, de ser vista como arte (tal discussão é a base do nascimento das principais teorias do cinema, no início do século XX). Benjamin critica os dois pensadores dizendo que suas observações estão ligadas a uma certa nostalgia da experiência cultural outrora independente da técnica. Mas aí, há que se discutir novamente se esta técnica realmente só passou a existir com o nascimento da indústria cultural. Afinal de contas, a produção das grandes obras da literatura dos séculos de Camões, Shakespeare e Machado de Assis era totalmente isenta de técnica?

A técnica, no entanto, é apenas um dos pontos de intensa discussão na teoria crítica. Dentro dela, a questão da ideologia também tem importância fundamental na compreensão dos processos culturais no âmbito da comunicação, ou seja, como um produto cultural – como um filme e, em menor intensidade, uma crítica de cinema – exerce tamanho fascínio em uma sociedade distante e como ele dita regras comportamentais da mesma.

Ainda dentro da tradição marxista da teoria crítica, a Teoria da Hegemonia, assim definida por Gramsci, não se concentrou tanto em determinantes econômicos e estruturais, mas na própria questão da ideologia, suas formas de expressão, as vias de significação e a maneira como ela floresce e sobrevive por meio da cumplicidade de uma dada sociedade, principalmente a classe trabalhadora, grande consumidora de bens da cultura de massa. É, por exemplo, a hegemonia do próprio cinema americano, Hollywood, em grande parte da sociedade ocidental, por meio da difusão de ideologias da sociedade daquele país.

A ideologia, na forma de definição distorcida da realidade e de imagem das relações de classe ou, nas palavras de Althusser (1971), ‘as relações imaginárias dos indivíduos com suas condições reais de existência’, não é dominante porque a classe dominante impôs pela força, se não que é uma influência cultural penetrante e deliberada que serve para interpretar a existência da realidade de uma maneira encoberta, mas coerente (MCQUAIL, 1983, p. 96).

A ideologia do *American Way of Life*, por exemplo, é difundida há quase um século pela maioria dos filmes de Hollywood. A incorporação do modo de viver americano – na qual

o consumismo impera – por sociedades como a brasileira, nada mais é do que a aceitação, sem força ou obrigação, de uma mensagem transmitida pelo cinema que não reflete, mas imagina uma determinada realidade por meio da distorção da própria realidade. A ideologia é tão forte que influencia de modo visceral a maneira de pensar de muitos cineastas brasileiros – ávidos por fazer um cinema-espetáculo como o norte-americano sem, no entanto, se darem conta de que nossa realidade econômica e cultural é diferente – e também de críticos de cinema, que não raro analisam filmes brasileiros sob a ótica de produção hollywoodiana.

Esta idéia de imperialismo cultural – a dominação de um centro sobre a periferia – ganhou força a partir da segunda metade do século XIX. A periferia molda suas instituições às estruturas do centro por puro fascínio, pressão, força ou corrupção, servindo como promotor dos mesmos. Neste sentido, a produção cinematográfica é um excelente exemplo. Tentativas de “hollywoodizar” o cinema nacional foram feitas por meio da criação de empresas como a Vera Cruz – em São Bernardo do Campo – que objetivava principalmente a produção em série de filmes para entretenimento, visando um mercado forte, aos moldes do americano, esquecendo, no entanto, que nossa realidade econômica e social é completamente diferente da dos Estados Unidos e, portanto, dificilmente comportaria uma indústria de cinema nos moldes sonhados pelos italianos criadores da Vera Cruz. Quando tais tentativas deram errado, adaptamos nossas estruturas para receber os produtos do centro, por pressão das bilionárias distribuidoras internacionais, que ocupam 90% das salas de exibição do País, massacrando qualquer tentativa política de cota de exibição para o cinema nacional. A crítica de cinema sempre foi combativa frente a tais problemas, mas sozinha não foi capaz de reverter o caminho que a produção cinematográfica nacional começou a trilhar naquele momento.

A teoria crítica, portanto, levantou questões importantes até então pouco refletidas, mas não deu conta da totalidade dos problemas no âmbito comunicacional. Uma outra corrente de pensamento irá se desenvolver nos anos 60 e 70, especialmente na Inglaterra, sob o nome de Cultural Studies, ou Estudos Culturais, cuja origem distante está nos estudos de crítica literária de Frank Raymond Leavis, dos anos 30, *Mass Civilization and Minority Culture*. O foco é estudar a dinâmica da produção cultural na sociedade contemporânea, especialmente no Center of Contemporary Cultural Studies, da Universidade de Birmingham, que buscam analisar a produção cultural inserida no contexto das práticas sociais cotidianas (FRANÇA, 2003, p. 56). São três os fundadores dessa corrente, apesar de existirem discordâncias entre eles mesmos: Hoggart, Raymond Williams e Edward Thompson.

Raymond Williams retoma a questão centro e periferia em seus estudos. Para ele (*apud* RIBEIRO, 2004, p. 26), em toda sociedade, não importa o momento histórico, existe

um “sistema central de práticas, significados e valores” dominantes, ou seja, hegemônico, passado para a periferia, que vive estas experiências, não sendo, ressalta ele, exclusiva e totalizante dentro do meio dominado. Vivemos, no Brasil como em toda a América Latina, as práticas e valores dominantes, ou seja, europeus e norte-americanos, passados para a periferia por meio de influência política, econômica, mas também cultural, por meio da produção literária, cinematográfica, televisiva etc. Ao mesmo tempo, refletindo no âmbito do cinema, não vivemos aqui apenas as experiências que vêm de fora – o Cinema Novo de Glauber Rocha é o mais puro exemplo disso – mas parece que tais valores estão atualmente impregnados na maior parte da produção cinematográfica que atinge o grande público, nos filmes produzidos principalmente pela Globo Filmes, campeões de bilheteria, produções que serão analisadas inclusive neste trabalho. Capitalismo, sociedade urbana branca e de classe média alta, consumismo, diálogos novelescos – sem sotaques, quase neutros – trilha sonora americanizada e valorização do que vem de fora são características recorrentes em nossa produção atual, cuja essência tem pouco de brasileiro, mas sim a importação dos valores de fora, do centro dissipador de ideologias – Europa e Estados Unidos. A crítica de cinema, no entanto, é um contraponto saudável a esta dominação de padrões externos. Críticos sérios – muitos deles serão inclusive estudados neste trabalho – deixam de lado o peso mercadológico da bilheteria ou da repercussão de um filme nacional feito sob padrões importados (*Se eu Fosse Você*, de Daniel Filho, campeão de bilheteria de 2006, é um exemplo) para dar maior espaço, destaque e dedicação a produções que acenam para um jeito brasileiro de se fazer cinema, de se contar histórias nacionais. Foi assim, por exemplo, com o longa *O Céu de Suely*, que não obteve grande êxito de bilheteria, mas conquistou capas de jornais e revistas graças ao trabalho dos críticos.

Quando o século XX chegava à sua reta final, e com os meios eletrônicos cada vez mais sofisticados, os pensadores costumavam dizer que se foi trocando a “diplomacia do canhão” pela “diplomacia das redes”, tamanho o poder da informação, da comunicação. Os avanços tecnológicos, a pluralização dos meios e dos discursos e o bombardeio de informações tornaram complexa a comunicação e, conseqüentemente, o estudo da mesma, causando uma maior especialização e ampliação dos modelos teóricos. A tal ‘aldeia global’ tornou-se mais complexa e qualquer teoria da comunicação com pretensões totalizantes cairá na contradição, no esquecimento ou na total rejeição. No âmbito cultural – especificamente na produção cinematográfica mundial e brasileira – a complexidade se repete e buscar entendê-la é o primeiro passo para tentar modificar seus enraizados esquemas de produção, distribuição e exibição, que garantem centenas de salas e bilhões de dólares para uns e pouco espaço para a

manifestação cultural de outros. Por isso, entender a complexidade da cultura, seu significado e como ela contribui ou luta contra esse sistema é o próximo passo deste capítulo.

2. O cinema e a crítica no contexto da cultura

A noção de cultura não é algo fácil de ser definido, como se fosse um objeto físico que se pode conceituar pela simples descrição. Embora seja usado para áreas tão distintas como a agricultura, o termo cultura não pode ser verificável apenas em algo palpável, ele vai além, envolve conceitos, costumes, valores etc. Algumas atitudes sociais, como uma roda de samba ou uma orquestra, facilitam a visualização daquilo que a gente pode chamar de manifestação cultural, mas qualquer que seja a cultura, ela vai muito além disso.

Conforme explica O’Sullivan et al. (2001, p. 65), o termo era usado, no século XIX, para se referir livremente aos governadores sem raízes nobiliárquicas, desafiando o direito ‘natural’ dos indivíduos de liderar. O autor lembra também a definição de Matthew Arnold, que embora seja um pouco limitada – excluindo a cultura popular, por exemplo – tem sua importância na crítica cultural. Arnold diz que a cultura é o meio de buscar a perfeição não material, mas espiritual, por meio da ‘grande literatura’, ‘belas artes’ e ‘música séria’. É um meio de discriminar aqueles que apreciam e pensam o melhor do mundo dos outros, os ‘aculturados’. Trata-se, porém, de apenas um recorte da cultura sendo levado em consideração pelo autor, já que conhecer a fundo a cultura popular local também pode ser um modo de refinamento espiritual. Quando o cinema faz isso – por exemplo *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* e o recente *Cidade de Deus*, além de tantos outros filmes que buscaram a fundo compreender o Brasil popular – ele pode ser tão ou mais reconhecido do que grandes obras da literatura, das belas artes e da música erudita.

Outros autores partilham da mesma idéia de cultura, como Eliot, Ortega y Gasset, Croce, Pareto, Leavis etc., ao sintetizar a cultura como “um recorte escolhido – destinado a uma minoria de conhecedores – das produções mais refinadas do espírito humano”. Uma outra concepção, menos delimitadora, de autores como E. B. Taylor em 1874, dizia que a cultura é “o conjunto complexo que inclui conhecimento, crenças, até moral, lei, costumes e outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (RIVERA, 2003, p. 15).

Edgar Morin (1962, p. 15) prefere uma definição mais ampla e menos concreta para o termo cultura. Diz que ela constitui “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as

emoções”. Isso é feito, segundo o autor, por meio de trocas mentais de projeção e identificação polarizadas em símbolos, mitos e imagens da cultura, vindas dos ancestrais, heróis e deuses imaginários.

Na definição de Raymond Williams (1992, p. 10), cultura é o cultivo ativo da mente humana e seu termo se tornou, aos fins do século XVIII, “um nome para configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de um determinado povo”. A sociologia da cultura, ou estudos culturais, encara a cultura como um “sistema de significações” na qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.

[...] o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso (WILLIAMS, 1992, p.13).

Portanto, para Raymond Williams, a cultura é um sistema de significações no qual a ordem social é vivida, reproduzida e apreciada. Mas seus estudos também indicam que toda produção cultural está comprometida com uma referência social do tempo de sua produção, ou seja, são inevitavelmente contextualizáveis. Porém, elas são atemporais em termos de apreciação e valor artístico-cultural. Ou seja, apreciar um quadro de Kandinski ou um livro de Guimarães Rosa só é possível tendo consciência do contexto social e cultural no qual eles foram produzidos. Caso contrário, ficar-se-á apenas na apreciação de um “borrão” e de um livro de histórias de personagens. O mesmo se aplica a qualquer grande obra do cinema e até as críticas de grandes intelectuais como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet e, no exterior, André Bazin, François Truffaut etc.

De qualquer forma, a cultura, mesmo sendo de difícil definição, tem uma importância vital na compreensão das atitudes humanas ao longo da história. Como diz McCracken (2003, p. 101) “a cultura detém as ‘lentes’ através das quais todos os fenômenos são vistos”. Ela é o “plano de ação” da humanidade, “determina as coordenadas da ação social e da atividade produtiva”. Enfim, segundo o autor, ela determina como o mundo é visto e moldado pelo esforço humano.

E a cultura se manifesta das mais diferentes formas, de expressões populares a mais eruditas, atingindo um grupo pequeno e limitado de pessoas ou uma grande massa da população. O cinema e a crítica também são manifestados destas maneiras distintas. A Retomada do cinema nacional, por exemplo, foi marcada pela produção de alguns filmes

cujas histórias procuraram vasculhar profundas manifestações populares brasileiras – *Yndio do Brasil* (1995), *Baile Perfumado* (1997) – e também a mais expressões culturais mais voltadas ao eruditismo – *Bossa Nova* (1999), *Villa Lobos* (1996). Da mesma forma, a crítica de cinema se apresenta em linguagens mais simples e voltada ao público de massa – como, por exemplo, em jornais mais populares como Extra, Jornal da Tarde e Agora S.Paulo – até críticas mais aprofundadas, voltadas para um público conhecedor do assunto, em que os filmes são mais contextualizados e as críticas não se limitam às obras mas fazem um tratado do cinema como um todo – em revistas especializadas como *Cult* e cadernos como *Cultura do Estadão e Mais!* da *Folha de S.Paulo*.

Estas diferenças dentro da cultura fizeram com que alguns autores dividissem a cultura em popular, erudita e de massa. Hoje, no entanto, é amplamente aceito que a cultura não vive isolada. Suas manifestações se entrecruzam, se fascinam, se rejeitam e, por vezes, se alimentam umas das outras. Bosi (1992, p. 326) apresenta bem este complexo emaranhado cultural.

A cultura erudita cresce principalmente nas classes altas e nos segmentos mais protegidos da classe média: ela cresce com o sistema escolar. A cultura de massa, ou indústria cultural, corta verticalmente todos os estratos da sociedade, crescendo mais significativamente no interior das classes médias. A cultura popular pertence, tradicionalmente, aos estratos mais pobres o que não impede o fato de seu aproveitamento pela cultura de massa e pela cultura erudita, as quais podem assumir ares popularescos ou populistas em virtude da sua flexibilidade e da sua carência de raízes.

Desta forma, o profissional acadêmico se fascina por produtos da indústria cultural, como jornais, discos e livros. Mas sua cultura é transmitida também via televisão, a ser consumida em massa para segmentos da indústria cultural e da cultura popular. A cultura de massa usa a cultura erudita para transformar em moda algumas de suas representações, fenômeno conhecido como *kitsch*, estudado a fundo por Abraham Moles. Personalidades acadêmicas, antes conhecidas apenas em seus redutos, viraram produto de consumo cultural via cultura de massa, que também entra na casa do caboclo da periferia e lhe dá horas de lazer, transformando também suas expressões mais enraizadas – como a roda-de-samba – em espetáculo de avenida para classes médias e altas do planeta inteiro.

O cinema, neste quesito, continua sendo a prova incontestável desse entrecruzamento de culturas. Dois exemplos são suficientes: *Vidas Secas* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), respectivamente de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, foram filmados no sertão nordestino, registraram as mais populares manifestações culturais daquela região e

os problemas sociais do País. Mas, ao optar por uma fotografia sem filtros – para mostrar a intensidade do sol – e uma trilha sonora seca, ganharam os mais calorosos aplausos dos membros da cultura erudita (no Festival de Cannes, composto, inclusive, por muitos críticos de cinema), tornando-se “cults” brasileiros, dois filmes clássicos e obras de arte do maior refinamento. Por fim, não se pode esquecer que, antes de tudo isso, ambos são filmes, produtos reproduzíveis, nascidos com a indústria cultural.

Por isso, ganha importância a noção de hibridização proposta por Canclini (1996, p. 2), uma palavra que parece dar conta dessas mesclas entre o tradicional e o moderno, entre o culto, o popular e o massivo. Isso não quer dizer, como ressalta o autor, que estas culturas se interagem, se potencializam, sem também entrarem em conflito. Não se trata de uma coexistência pacífica.

Há quem defenda que esta intercambialidade entre culturas pode levar a um sufocamento da mais fraca. Dominic Strinati (1999, p. 26) diz que a cultura folk (genuinamente popular) mudou com a industrialização e a chegada da cultura de massa. Diz que os indivíduos “encontram-se absorvidos por uma crescente massa anônima, manipulada pelos meios de comunicação, única fonte disponível de referenciais comunitários e éticos. Em tal universo, a cultura de massa expande-se como éter letal, sufocando a cultura folk e ameaçando a integridade da arte”.

Mas como outros estudos vêm apontando, essa influência na cultura popular não conseguiu destituir totalmente suas raízes. O maracatu, o bumba-meu-boi e tantas outras manifestações culturais sofreram alterações com a presença da cultura de massa, mas nem por isso deixaram de existir ou perderam sua autenticidade, esvaziando, de certa forma, o discurso apocalíptico dos críticos da indústria cultural. O próprio carnaval, festa de origem européia, transformou-se num espaço para expressão da mais autêntica música negra, mulata e indígena nas várias capitais do Brasil.

Até mesmo um produto legítimo da cultura de massa, como o cinema, pode adquirir características de arte popular e arte erudita. MacDonald (1957, p. 65) lembra que o cinema dos anos 1920 de Chaplin encantava como arte folk e, na mesma época, Griffith manipulava novas formas de montagem e produzia um cinema de vanguarda, uma arte erudita. No caso do cinema brasileiro da Retomada, por exemplo, essa mútua influência tem se mostrado saudável para a sociedade. Ao abordar temas genuinamente da cultura popular – danças indígenas, samba de roda, o sertanejo, a malandragem carioca, o futebol de rua – o cinema brasileiro consegue reproduzir e recriar a mais autêntica expressão popular, ganhando assim a

admiração e o respeito da cultura erudita, ao participar de festivais como Cannes, Veneza, Berlim e Sundance.

E não se pode esquecer que tanto o cinema quanto a crítica veiculada em jornais e revistas fazem parte do que alguns autores chamam de cultura de massa, grande alvo de críticas e também de estudos acadêmicos. Mas como foi mostrado acima, é também a cultura mais aberta a influências de outras manifestações, capaz de produzir belos produtos e manifestações artísticas das mais autênticas (Nouvelle Vague, Neorealismo italiano, Cinema Novo etc.), não deixando, no entanto, de ser cultura de massa. A chamada Indústria Cultural se desenvolve através de outros produtos industriais, como o rádio, o cinema, a imprensa, a televisão, e manifesta-se ao lado da cultura popular e da cultura erudita, fazendo uso e desuso de ambas quando bem quer.

A cultura de massa, no universo capitalista, não é imposta pelas instituições sociais, ela depende da indústria e do comércio, ela é proposta. Ela se sujeita aos tabus (da religião, do Estado etc.), mas não os cria; ela propõe modelos, mas não ordena nada. Passa sempre pela mediação do produto vendável e por isso mesmo toma emprestadas certas características do produto vendável, como a de se dobrar à lei do mercado, da oferta e da procura. Sua lei fundamental é a do mercado (MORIN, 1962, p. 46).

Nessa mesma corrente, Dominic Strinati (1999, p. 27) oferece outra definição para a cultura de massa. Para ele, trata-se de uma “cultura popular produzida pelas técnicas de produção industrial e comercializada com fins lucrativos para uma massa de consumidores”. O autor acredita que ela deixa pouco espaço para outras manifestações culturais, como a folk, incapazes de render dinheiro ou serem produzidas em larga escala.

É preciso, no entanto, relativizar. O cinema, que para a maioria dos frankfurtianos não é considerada uma arte por inexistir uma aura em sua criação (feita em escala, para reprodução), hoje é vista como uma manifestação artística para muitos estudiosos. Mas o cinema depende intrinsecamente das técnicas e avanços provenientes da industrialização, sem a qual não iria existir. Sem as invenções capitalistas, não haveria esta manifestação da cultura, mesmo que seja uma cultura de massa. E como lembra Morin (1962, p. 22), até soviéticos como Lenin e Trotsky reconheceram a importância social do cinema.

A respeito da “aura”, Morin (1962, p. 25) relativiza sua ausência na indústria cultural ao lembrar que, ao contrário da indústria de detergentes, automóveis e pilhas, que apenas variam embalagens de tempos em tempos, a indústria cultural precisa de produtos individualizados. Mesmo que eles sigam um padrão – o happy-end hollywoodiano – é necessário uma unicidade, uma personalidade e um grau de originalidade, sem os quais não se

obtem êxito comercial. Portanto, segundo o autor, “a indústria cultural deve, pois, superar constantemente a contradição fundamental entre suas estruturas burocratizadas-padronizadas e a originalidade do produto que ela deve fornecer”. No caso do cinema, o filme lançado se aproveita do padrão existente para se beneficiar dos sucessos anteriores e lança algo original para garantir um novo sucesso. É claro que esta fórmula nem sempre funciona, outro sintoma de que não há padrões e regras fixas como em muitos setores da indústria de massa. Mas o mesmo vale para a crítica de cinema. Apesar de se valer de padrões (toda crítica deve, em princípio, descrever, julgar e contextualizar uma obra), a crítica precisa inovar sua linguagem constantemente, mostrar-se atrativa, cada vez mais profunda e atenta ao gosto do público para manter sua existência num determinado veículo.

A perpétua incitação a consumir e a mudar (publicidade, modas, vogas e ondas), o perpétuo fluxo dos flashes e do sensacional conjugam-se num ritmo acelerado em que tudo se usa muito depressa, tudo se substitui muito depressa, canções, filmes, geladeiras, amores, carros. Um incessante esvaziamento opera-se pela renovação das modas, vogas e ondas. Um filme, uma canção duram o tempo de uma estação, as revistas esgotam-se numa semana, o jornal na mesma hora. Ao tempo dito eterno da arte, sucede o tempo fulgurante dos sucessos e dos flashes, o fluxo torrencial das atualidades. Um presente sempre novo é irrigado pela cultura de massa. Presente estranho, por ser, ao mesmo tempo, vivido e não vivido [...] (MORIN, 1962, p. 177).

É necessário, no entanto, ponderar a afirmação acima de Morin em um aspecto. Por mais apressado que seja o consumo da indústria cultural – e o cinema é a prova cabal disso, com cerca de dez estréias a cada semana – alguns produtos se sobressaem deste ciclo veloz e conquistam a perenidade, tornando-se grandes obras culturais ou até clássicos. A Retomada do cinema já deu exemplos disso. *Cidade de Deus*, por exemplo, estreou em 2002 como os outros filmes, para ficar no máximo três semanas em cartaz. Mas a aceitação do público e principalmente a forte reação positiva dos críticos deram vida longa ao filme nas telas e garantiram uma carreira internacional sólida, ganhando festivais europeus e três indicações ao Oscar. Atualmente, procurar um DVD do filme de Fernando Meirelles não é uma tarefa fácil, pois a demanda é alta e muitos querem tê-lo nas estantes com o status de obra de arte perene do cinema nacional. Uma situação irônica (ou complexa) da própria indústria cultural, já que o mercado de DVDs nada mais é do que um mercado, que deveria atender a lei da oferta e da procura. Mas, quando se fala de cultura, nada é tão matemático assim. Críticos também podem escapar desta perenidade da indústria cultural. Textos de Paulo Emílio Sales Gomes, que deveriam alimentar a leitura do público do Suplemento Literário do Estadão em uma edição e cair no esquecimento, viraram clássicos da crítica de cinema do País, transformados

em livros e estudos acadêmicos. O mesmo vale para as críticas de Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet, Moniz Vianna, Edmar Pereira, David Neves etc.

Dominic Strinati (1999, p. 24) mostra outro lado negativo apontado pelos teóricos da sociedade de massa. Segundo eles, nela não há mais organizações sociais mediadoras, como a comunidade, a família e a igreja, que proporcionavam uma identidade psicológica, uma conduta social de valores para o indivíduo. As pessoas são atomizadas social e moralmente e agrava-se uma crise moral. A sociedade de massa torna os indivíduos vulneráveis, manipulados e explorados pelos meios de comunicação e pela cultura de massa, inexistindo qualquer moral para impedir isso. Mas o próprio Strinati (1999, p. 58) relativiza esta visão dos teóricos, apresentando em suas conclusões finais o que parece a síntese ideal sobre a cultura de massa.

A teoria da cultura de massa tende a considerar o público uma massa passiva, inerte, enfraquecida, vulnerável, manipulável, explorável e sentimental, resistente aos desafios e estímulos intelectuais, uma presa fácil do consumismo, da propaganda e dos sonhos e fantasias que eles têm para vender, angustiada inconscientemente com o mau gosto e robotizada em sua devoção às fórmulas repetitivas da cultura de massa. Qual restrição pode ser feita a esse quadro? Em primeiro lugar, existe o público de massa? [...] Em segundo lugar, as pessoas, quando consomem cultura popular, podem ser caracterizadas como a teoria da cultura de massa sugere? [...] devemos admitir que o público pode ser mais inteligente, mais ativo e mais perspicaz no consumo do que tem sido reconhecido por grande parte dos teóricos da cultura popular.

Em outras palavras, é muito simplificante qualificar um público de massa como sendo homogêneo e indiferenciado. Público este que assiste a um filme e saem todos com a mesma reação da sala do cinema. Simplificante e errônea tal denominação. Por mais semelhante que seja uma determinada camada da população, as pessoas que vivem nela possuem sentimentos, criações e desejos diferenciados entre si e, portanto, reagirão de forma diversa aos produtos da indústria cultural. No estudo da cultura de massa – especificamente o cinema, o objeto deste trabalho – é imprescindível partir do pressuposto de que a recepção desses produtos se dá de forma hermenêutica, admitindo interpretações variadas dos receptores frente ao mesmo estímulo.

Outros autores também relativizam este poder de manipulação da cultura de massa. Hebdige (1988, p. 58) diz que a americanização não resultou na uniformidade e na homogeneidade cultural, mas observa uma grande quantidade de opções culturais disponíveis hoje em dia. Ao mesmo tempo, ele também é adepto da corrente que diz que a americanização não ocorre passivamente, ou seja, os jovens não consomem a América de modo passivo e

irrefletido, eles reinterpretem o material que chega, inserindo suas próprias características culturais, sejam elas populares ou eruditas.

A cultura de massa cria, segundo um conceito de Morin (1962, p. 105), novos olimpianos, deuses e semideuses criados pela mídia, não pela história ou mitologia. A vulgarização da noção de herói, campeão, perfeição e ídolo chega a extremos, como bem cita o autor neste trecho.

Esses olimpianos não são apenas os astros de cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres, Picasso, Cocteau, Dalí, Sagan. [...] Margaret e B.B., Soraya e Liz Taylor, a princesa e a estrela se encontram no Olimpo da notícia dos jornais dos coquetéis, recepções, Capri, Canárias e outras moradas encantadas. A informação transforma esses olimpos em vedetes da atualidade. Ela eleva à dignidade de acontecimentos históricos acontecimentos destituídos de qualquer significação política, como as ligações de Soraya e Margaret, os casamentos ou divórcios de Marilyn Monroe e Liz Taylor, os partos de Gina Lollobrigida, Brigitte Bardot, Farah Diba ou Elizabeth da Inglaterra.

Alguns teóricos costumam apresentar sugestões de como conter o avanço da cultura de massa. Q. D. Leavis (1952, p. 271) diz, por exemplo, que é o papel de uma minoria consciente constituir uma elite de vanguarda capaz de “concretizar e disseminar sua interpretação sobre a ascensão da cultura de massa, e alertar a sociedade para o declínio da cultura séria e tentar revertê-lo”. E continua: “em segundo lugar, recuperar sua autoridade na educação e, conseqüentemente, sua posição de árbitro supremo do gosto e dos valores culturais e artístico”. No entanto, partindo do pensamento acima, não se pode concluir, na mesma lógica, que o argumento do autor dá brecha para totalitarismos? Muitos escritores – e artistas, como Wagner – aderiram ao fascismo em função dessas idéias, de que a sociedade de massa brutalizou a cultura e tende, se não houver interferência e disciplina, a ficar impenetrável, a se isolar. Mas será que o aglomerado de pessoas, a massa, é moldada e molda a sociedade de forma tão simples assim? Faltou, portanto, empirismo para estes pessimistas da chamada cultura erudita e suas fundamentações tendem a perder força.

Para os críticos mais angustiados e para aqueles impregnados pela sensação de imobilidade desses tempos de sociedade industrial, Lévi-Strauss (1973, p. 70) lembra que nossa sociedade industrial moderna é fruto de um período muito maior de mudanças culturais e econômicas que foram feitas por nossos antepassados e não apenas por nós, que vivemos hoje. Essa revolução na qual a cultura de massa se insere – a Revolução Industrial – não passa de “cerca de meio milésimo da vida decorrida da humanidade” e que, portanto, por maior força que tenha, ela ainda é relativamente insignificante enquanto história humana e pode, num outro momento, ser debatida, rebatida, superada ou até evoluída.

2.1 Refletindo o cinema e a crítica pela visão de cultura de Pierre Bourdieu

Considerado um dos principais pensadores contemporâneos, Pierre Bourdieu tem uma visão particular da cultura que merece atenção à parte, por ser de fundamental importância para o trabalho aqui proposto. Suas teorias sobre cultura são construídas em torno do que ele denominou poder simbólico, um poder invisível, às vezes não notado, que não é o poder econômico nem político. É o poder exercido sem saber ou com a cumplicidade daqueles que lhe estão sujeitos. O poder simbólico é construído por diferentes variáveis, como o mito, a língua, a arte, a ciência, a religião etc. Eles constroem uma lógica no mundo, uma realidade, estruturam a realidade porque são poderes estruturados. Estes símbolos são instrumentos da integração social e sua ordem.

Mas tais produções simbólicas também são exercidas como instrumentos de dominação. Por meio de ideologias, elas dizem servir a interesses universais quando, na verdade, estão representando interesses particulares. A cultura dominante, diz Bourdieu (1989, p. 10), contribui para a integração real da classe dominante e a integração fictícia da classe dominada para a legitimação da ordem estabelecida por meio de hierarquias. “A cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção)”.

Isso nada mais é, na visão de Bourdieu, do que uma “violência simbólica”, a dominação de uma classe sobre a outra, a domesticação dos dominados por meio de instrumentos simbólicos que às vezes nem são percebidos, mas isso pela parte dos dominados, pois o autor diz:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. [...] O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é a da competência das palavras (BOURDIEU, 1989, p. 14-15).

E é com base neste pressuposto teórico do poder simbólico que Pierre Bourdieu discorre sua visão sobre cultura, especialmente a produção cultural literária, em seu livro *As Regras da Arte*. Mas seus pensamentos são perfeitamente válidos para a produção cinematográfica. Os grandes estúdios de Hollywood não exercem seu poder simbólico de

forma arbitrária, mas de forma reconhecida e pensada. Poder este capaz de criar hábitos de consumo no planeta inteiro, capaz de reforçar estereótipos e transformá-los em verdade para muitos. Este poder mágico, usado em dramas, comédias e aventuras do tipo *Rambo*, que transformam populações inteiras de russos, vietnamitas e coreanos em terroristas em potencial, e latino-americanos em baderneiros subdesenvolvidos que vivem entre cobras e cipós. Há, claro, exceções, ou seja, produções mais atentas à realidade e menos à fantasia estereotipadora. Mas, infelizmente, no caso de Hollywood, as exceções são raras, não são a regra do jogo; e enquanto ela reforça o poder da cultura americana sobre as outras, prejudica enormemente a afirmação e a valorização da cultura nacional, o que se reflete no próprio enfraquecimento do cinema nacional.

Neste cenário encontra-se a imprensa (e a crítica), cujos donos também participam desta dominação simbólica. Para o autor, o desenvolvimento da imprensa – assunto que aprofundaremos no próximo capítulo – é um indício da expansão sem precedentes do mercado de bens culturais. E os bens culturais, para Bourdieu (1992, p. 163), estão divididos em dois campos distintos de produção e circulação de bens simbólicos. De um lado, está a arte pura, a anti-economia, que demonstra desinteresse e denegação do comercial e do lucro econômico (a curto prazo), “privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma”. Só a longo prazo é que ela vai acumular capital simbólico – e tornar-se um clássico, por exemplo – o que assegura também, a longo prazo, lucros econômicos. Do outro lado está a lógica econômica das indústrias culturais, que fazem o comércio dos bens culturais como outro qualquer, querem a difusão rápida, o sucesso imediato e o lucro agora. “Nesse mercado, o sucesso leva ao sucesso: contribui-se para fazer o best-sellers publicando suas tiragens; os críticos não podem fazer nada de melhor por um livro ou uma peça do que lhe ‘predizer o sucesso’” (BOURDIEU, 1992, p. 170). Aplicando tal pensamento ao cinema, de um lado estão, por exemplo, os cineastas da Nouvelle Vague, que não priorizavam o sucesso de suas obras – muitas delas, inclusive, obtiveram tal sucesso na época – mas sim a quebra de padrões, ousar, fazer um cinema de vanguarda. Tornaram-se, por isso, clássicos do cinema mundial. Do outro lado estão as produções hollywoodianas, que chegam às telas após uma propaganda visual ostensiva sobre quantos Oscars, Ursos de Prata, Baftas, Leões de Ouro e outros prêmios tal produção ganhou, legitimando o produto não só frente ao público como ‘predizendo o sucesso’ perante os críticos de cinema, que repetirão (às vezes mecanicamente) este alto valor sugerido pelos produtores. O prêmio que um diretor ganhou há dez anos em Cannes ainda é lembrado na sua mais recente produção, afinal, um sucesso leva a outros sucessos, na lógica da indústria cultural proposta por Bourdieu.

No entanto, Bourdieu acredita que é incompatível, para uma mesma editora, por exemplo, viver com esses dois modos de produção, pois a lógica econômica tende a sufocar a lógica da arte pura. Esta posição do autor, no entanto, parece um tanto radical já que, hoje, há exemplos de editoras cuja voracidade pelo sucesso comercial não excluiu a produção artística, muito pelo contrário, esta última serve também para legitimar a editora no seu meio, dar-lhe credibilidade. O mesmo vale para o cinema. A Globo Filmes é voltada principalmente à produção de comédias e dramas recheados de elementos que garantam um sucesso de bilheteria (atores da Globo, diretores de TV, superprodução ao estilo Hollywood etc.), mas nem por isso deixa de co-produzir filmes como *Carandiru*, que lhe garantem credibilidade, status e legitimidade.

Esta oposição entre arte e dinheiro (comercial) é, para o autor, a maior geradora dos julgamentos no teatro, cinema, pintura e literatura, que pretende estabelecer a fronteira entre o que é ou não arte burguesa e arte intelectual.

Alguns exemplos entre mil: “Conheço um pintor que tem qualidade do ponto de vista da habilidade técnica, matéria etc., mas o que ele faz é para mim totalmente comercial; faz uma fabricação, como se fizesse pãezinhos[...]. Quando os artistas se tornam muito conhecidos, têm muitas vezes a tendência a fazer fabricação” (diretor de galeria, entrevista). O vanguardismo freqüentemente não oferece outra garantia de sua convicção que não sua indiferença pelo dinheiro e seu espírito de contestação: “O dinheiro não conta para ele: para além mesmo do serviço público, concebe a cultura como um instrumento de contestação” (BOURDIEU, 1992, p. 187).

Portanto, o campo de produção cultural é permeado por um constante e eterno conflito entre duas partes, entre dois princípios de hierarquização, que Bourdieu chama de princípio heterônomo (favorável àqueles que dominam o campo econômico, por exemplo, a arte burguesa) e o princípio autônomo (a arte pela arte), cujos defensores podem fazer do fracasso temporal um sinal de sucesso futuro, artistas que são reconhecidos, num primeiro momento, apenas por seus pares, e que não concedem em nada ao “grande público”. Estes dois campos disputam até hoje espaço na vida cultural, nos cadernos culturais, a atenção dos críticos, mas eles não se excluem em momento algum, dependem, às vezes, da existência alheia para se legitimar.

A arte pura, a arte revolucionária, desprovida de intenções econômicas, também só pode ser feita quando se conhece a história das artes, seus predecessores, para que se possa romper com eles, ou evoluí-los. Bourdieu cita o exemplo de Marcel Duchamp. Oriundo de uma família de artistas, ele é “um peixe na água”. É assíduo freqüentador de reuniões de

pintores e escritores de vanguarda, experimentou e estudou todos os estilos até romper com as convenções das artes que conhece. No campo do cinema, os próprios diretores da Nouvelle Vague francesa eram, antes de cineastas, estudiosos do cinema, muitos críticos (fundadores da famosa *Cahiers du Cinema*), e usaram todo o conhecimento histórico obtido para romper com o já existente, para avançar, ousar.

O mesmo vale para o espectador que, desprovido de uma consciência histórica, é incapaz de estabelecer valor e diferenças. Paradoxalmente, a apreciação de uma arte de ruptura com a história só pode ser feita com a compreensão da história, e ela mesma se torna história posteriormente.

Se por um lado a arte pura, os autônomos, renuncia ao lucro econômico para fazer sua arte, por outro, observa o autor, muitos deles só conseguem esta liberdade se abastados de grande quantidade de dinheiro, ou seja, vindos de famílias ricas. Assim, trazendo a idéia de Bourdieu para os tempos de hoje e para o objeto de estudo desta dissertação, o cineasta Walter Salles Jr. só conseguiu, de certa forma, liberdade artística para dirigir o filme *Central do Brasil* – indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz e ganhador do Globo de Ouro – porque sua condição de filho de banqueiro lhe dava liberdade econômica para arriscar artisticamente.

Além de reflexões e inquietações, Pierre Bourdieu lança caminhos para escapar deste ciclo vicioso instituído pelo poder simbólico. A cultura deve ser concebida, segundo ele, não como algo morto à qual se presta um culto obrigatório, nem como instrumento de dominação e distinção, mas como “instrumento de liberdade que supõe a liberdade, como *modus operandi* que permite a superação permanente do *opus operatum*, da cultura coisa, e fechada” (BOURDIEU, 1992, p. 370).

A reivindicação da autonomia deve contar com obstáculos e poderes renovados continuamente, seja poderes externos, como a Igreja e o Estado, seja poderes econômicos e aqueles instrumentos de difusão específicos, como a imprensa, a edição, o rádio e a televisão. Estes últimos estão cada vez mais forçados a aceitar e a adotar normas e imposições do mercado, pressões de anunciantes e tendem, mesmo inconscientemente, a ser escravos das condições de trabalho que os condenam – o autor cita o *fast writing* e o *fast reading* na crítica jornalística. Ao mesmo tempo, uma parte da produção cultural – que às vezes é feita pelos próprios agentes que trabalham na mídia – tem suas datas de publicação, títulos, formatos, estilos, volume e conteúdo da maneira perfeita a satisfazer as expectativas de jornalistas e críticos, para que eles falem delas e as façam existir. Isso deixa de fora artistas, escritores e cientistas sérios, com propostas vanguardistas, de arte ou pesquisa profunda. E este ciclo só

pode ser rompido por meio da consciência da existência dessas regras do jogo, dessas regras da arte.

3. Reflexões diante das teorias do cinema

A análise de conteúdo das críticas e reportagens das primeiras grandes estréias da Retomada resultará no aparecimento de alguns conceitos, utilizados pelos críticos, que explicam seus pontos de vista perante o filme analisado. No lado oposto, nas entrevistas com os cineastas, os mesmos possivelmente explicarão e defenderão as técnicas e idéias de seus filmes com base nas teorias do cinema. Portanto, para compreender este material, é de fundamental importância conhecer a base formadora de grande parte dos críticos de cinema e dos cineastas. Isso quer dizer que, antes de iniciarmos a análise do material e do estudo sobre a Retomada, é necessário introduzir as principais teorias do cinema, elaboradas desde sua criação, no final do século XIX, até a produção reflexiva dos dias de hoje, que servirão como sustentação teórica para a análise de conteúdo das críticas.

De modo geral, muito do que se pensou de início sobre o cinema girava em torno de sua legitimidade como uma nova expressão artística. Algumas teorias partiam do pressuposto de que se tratava de uma nova arte, baseada no trabalho visual de vanguarda de alguns diretores de diversas correntes e tendências cinematográficas no mundo. Estes pensadores dialogavam diretamente com os próprios teóricos da comunicação, ao refletir sobre a legitimidade como arte de uma obra que é fruto da indústria cultural.

Se as críticas partem de alguns princípios teóricos gerais, as teorias começam com perguntas geradas pelos filmes e técnicas e suas respostas se aplicam não só a um, mas a vários filmes. O objetivo das teorias de cinema, portanto, é formular uma noção esquemática desta nova arte.

Em seu livro *As Principais Teorias do Cinema*, J. Dudley Andrew (1976, p. 17) explica que as teorias se formulam a partir de alguns elementos básicos: a matéria-prima; métodos e técnicas; formas e modelos; objetivo ou valor. A matéria-prima é tudo que existe no processo cinematográfico; os métodos e técnicas compreendem o processo criativo que dá forma à matéria-prima, como a tomada em zoom; formas e modelos pergunta sobre os tipos de filmes que foram ou poderiam ser feitos, perguntas sobre o gênero, expectativa de platéia e repercussão; objetivo e valor relaciona o cinema com o universo mais amplo da vida humana, ou seja, após todas as análises anteriores, o que significa este filme para a humanidade? Nem

todos os teóricos formulam seus pensamentos baseados em todas estas categorias. Alguns se prendem apenas a uma categoria, não sendo, no entanto, menos importante ou totalizante que os demais.

As primeiras teorias do cinema surgiram apenas 20 anos após o nascimento do cinema, datado de 1895. Muitos teóricos se empenharam em explicar este novo veículo e dar a ele o status de arte. Para isso, se opunham ferozmente às idéias dos irmãos Lumière, que achavam que o cinema não tinha significado duradouro além de meramente registrar eventos. Os teóricos diziam que o cinema não só é uma arte como aproveita de todas as artes, inclusive a arquitetura, para se formar. Ao mesmo tempo, eles se esforçavam para distanciar o teatro do cinema, muito embora algumas das primeiras produções cinematográficas insistiam em teatralizar o processo como um todo.

Esta primeira fase das teorias do cinema é classificada por Andrew (1976, p. 23) como a Tradição Formativa do Cinema. Suas principais teorias floresceram, primeiramente, na França – em seus cineclubes de artistas de vanguarda – e na Alemanha, onde se estava criando um movimento chamado expressionismo, cujas idéias melhor exprimem o sentido formativo do cinema, de transformar a vida, não apenas registrá-la. Depois, por volta de 1925, o centro de pensamento avançado de cinema “mudou-se” para a famosa Escola Estatal de Cinema na Rússia. Com o advento do som, a Teoria Formativa do Cinema parece declinar, mas, em 1935, já não havia mais dúvidas de que o cinema era uma arte independente de todas as outras artes. Uma arte do diretor, mas cuja obra é construída coletivamente, embora sempre encabeçada por seu criador, o diretor de cinema.

Dentro da tradição formativa, um dos maiores pensadores foi o alemão Hugo Munsterberg. Para ele, o cinema não tem significância sem um processo narrativo. Ao mesmo tempo, acredita que ele tem um poder informativo, educacional e de conhecimento da mente humana. O cinema, para ele, é a arte da mente, como a música é a do ouvido e a pintura a do olhar. O primeiro plano, diz ele, nada mais é do que um modo de trabalho da mente, que ele chama de “atenção”, o foco central do nosso olhar, captado no cinema pelas lentes e pelas câmeras. A mente humana extrapola a atenção dando um sentido ao mundo por meio do uso da memória, imaginação e direções pessoais. O cinema faz isso por meio da montagem, que confere o movimento dramático da história. Mas Munsterberg era contra o uso do som e da cor no cinema e, por isso, suas idéias foram rapidamente ultrapassadas.

A peça cinematográfica conta-nos uma história humana ultrapassando as formas do mundo exterior – a saber, espaço, tempo e causalidade – e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior – a saber, atenção, memória,

imaginação e emoção. [...] [Estes acontecimentos] alcançam isolamento total do mundo prático através da perfeita unidade de enredo e forma pictórica (MUNSTERBERG *apud* ANDREW, 1976, p. 35).

Já o teórico Rudolf Arnheim diz que só a manipulação da realidade é capaz de transformar o cinema em arte, saindo do mero registro de fatos. Ele também se opõe ao som, cor e fotografia tridimensional pois acha que isso leva o cinema a uma experiência natural. A arte cinematográfica, para ele, deve manipular o tecnicamente visível. Andrew (1976, 40) faz uma analogia do pensamento de Arnheim com uma janela. Arnheim vira a janela até um ângulo em que o vidro começasse a refratar luz, distorcendo o que está além dele, mas revelando suas propriedades, como a textura do vidro e os tipos de luz que ele permite passar. Nunca teríamos consciência disso tudo se apenas olhássemos através da janela, para o natural. A arte cinematográfica, portanto, é o produto da tensão entre a representação e a distorção. Essa distorção que permite ter outras visões além do óbvio. As distorções no cinema se dão por meio do enquadramento, câmera lenta, movimento para trás, fusões, fades, superposições, fotografia parada etc. Mas o som, diz Arnheim, é um câncer no cinema, pois força a produção de diálogos e a naturalização do filme.

Da Alemanha, as teorias do cinema migraram para a Rússia, onde o principal pensador até hoje é o teórico e diretor de cinema Sergei Eisenstein, cujas teorias de cinema são infinitamente mais complexas que as dos colegas alemães. Eisenstein nunca deixou de levar em conta a capacidade do diretor de moldar os processos mentais do espectador. Mas ele foi além, ele leva em conta também a atividade mental dos espectadores como formulação de sentido de um filme (mais uma vez, a teoria do cinema remete às teorias da comunicação, ao refletir sobre a capacidade hermenêutica do receptor). Via o cinema tanto como um meio de persuasão retórica quanto um modo de conhecer melhor o universo.

Eisenstein foi estudante de engenharia mecânica antes de virar cineasta. Por isso, participou de um movimento chamado de “construtivismo”, que via o cinema como a arte do “fazer”, do “construir”. Ele se irritava com os cineastas que ficavam à mercê dos acontecimentos que filmavam, no qual a platéia olhava para os acontecimentos como se estivesse olhando através de uma janela. Para os construtivistas, tão importante no filme quanto o diálogo são os cenários, a iluminação, a perucaria, figurinos etc. Eles dão sentido ao filme tão quanto a encenação em si e a manipulação deles é fundamental para transformar o cinema em uma arte. Portanto, para Eisenstein, o importante é manipular todos os elementos que compõem uma cena – e não ficar no mero registro de plano geral, o que ele abominava.

Os diretores elogiados pelo russo eram aqueles que manipulavam, numa mesma cena, elementos de luz, direção da câmera, movimento dos objetos etc., gerando uma experiência sensorial única, só possível pelo cinema. A isso ele chamou de sinestesia, ou experiência multissensorial.

Chega-se, então, ao conceito mais importante da teoria de Eisenstein: a montagem. Para ele, não há arte cinematográfica sem montagem. E a montagem existe em diversos níveis, desde a simples extensão e duração de planos até a montagem intelectual – que ele aprecia – na qual o significado é resultado de um pulo consciente dado pelo espectador entre dois termos de uma metáfora visual. Enquanto naquela época Hollywood usava som e cor para dar um realismo adicional ao filme, Eisenstein neutralizava esses elementos, justapondo-os uns aos outros e criando uma nova variação de som e cor. Na maioria dos filmes, lembra Andrew (1976, p.67), é a linha do enredo que domina o filme, levando todos os outros aspectos a se “emparelharem” com ela. Eisenstein estava ansioso por subverter essa convenção e dar mais independência e importância aos outros códigos do filme.

Enquanto nos Estados Unidos D. W. Griffith levava o espectador a seguir vendo o filme em direção a uma conclusão que aparecia fácil à sua frente, na União Soviética Eisenstein insistia na ajuda do espectador para criar o significado do filme, lembrando a teoria do teatro então em desenvolvimento por Bertolt Brecht. No seu filme *A Greve*, por exemplo, ele não hesitava em justapor imagens bizarras, como o rosto de um homem e o retrato de uma raposa, o retrato de uma multidão e de um touro morto. Elas só têm significado até que a mente do espectador o cria por metáfora. Marxista, Eisenstein acreditava que o cineasta deve olhar abaixo da superfície do realismo de um evento até que sua forma dialética se torne clara, podendo então tematizar o assunto.

As teorias de Eisenstein são respeitadas e consultadas até hoje por muitos teóricos e cineastas, influenciando muitas gerações de artistas e estudiosos. No Brasil da Retomada, por exemplo, Fernando Meirelles foi reconhecido pela Academia de Hollywood ao ser indicado ao Oscar pela montagem de *Cidade de Deus*, que nada mais é do que colocar em prática as teorias do pensador russo, dando vida não só à história, mas aos elementos satélites do filme, por meio da construção (manipulação) criativa da realidade.

Contemporâneo de Eisenstein é Béla Balázs, cujas teorias eram elogiadas pela clareza e cuidado com os detalhes da arte cinematográfica. Estudava a fundo a técnica do cinema e o comparava com o teatro, questionando-se porque este é considerado uma arte e aquele não. Ele acreditava que o cinema atingira a maturidade nos anos 20, com temas mais apropriados e dependente menos de palavras (teatro), mas de um mundo visualmente expressivo. Era

absolutamente contra a adaptação de obras de arte vindas do teatro, pintura e outros meios para o cinema. Achava que a adaptação era impossível, uma vez que a obra é um trabalho cujo tema se adequa idealmente ao seu veículo. Apenas aconselha a adaptação de trabalhos medíocres, que podem nas telas tornar-se melhores, como *O Nascimento de uma Nação*, *A Marca da Maldade*, *Psicose*, *Rastros de Ódio* e *O Tesouro de Sierra Madre* (ANDREW, 1976, p. 97).

Balázs era adepto do meio termo. Repugnava documentários, que para ele tentam evitar uma história, perdendo inteiramente sua voz, como uma pedra não-trabalhada, rude e sem significado. Mas era contra o filme puramente abstrato, que ultrapassa a história, perdendo o contato com a realidade que deveria interpretar.

A Tradição Formativa do Cinema, aos poucos, foi dando espaço para as Teorias Realistas, já a partir da metade do século. Para estes teóricos, os métodos formativos, usando montagem, enquadramento e manipulação dos elementos fílmicos, nada mais querem do que ninhar um público pagante quando, na verdade, dizem eles, o cinema tem uma função social artística. O cinema deve permitir uma maior consciência da percepção cotidiana da vida, harmonizar a humanidade com a realidade via cinema.

Siegfried Kracauer é um desses pensadores da teoria realista. Embora pouco conhecido na Europa, teve enorme impacto na Inglaterra e nos Estados Unidos. Após 40 anos vendo filmes, trancou-se numa biblioteca durante anos para criar sua teoria, que priorizava o conteúdo, não a forma no cinema.

Ele dividia o modo do cinema em dois grupos: propriedades básicas e técnicas. As propriedades básicas são inteiramente fotográficas, a capacidade de registrar o mundo visível. As propriedades técnicas são, para ele, meros luxos do veículo. É a montagem, a distorção, o primeiro plano etc. Exortando este último, dizia que o cinema é um melhoramento da fotografia, pois foi dela que nasceu. Não que ele fosse contra as visões particulares dos diretores frente à realidade. Elogiava um filme científico que mostrava as partículas microscópicas de uma gota d'água. Mas rejeitava a mesma cena se ela fosse servida para o prazer num drama psicológico. Curiosamente, Kracauer falou muito pouco sobre documentários e cinejornais em seus livros. Mas exaltava os filmes do neo-realismo italiano, como *A Terra Treme*, *Nanook, o esquimó* e *Paisà*, pois estes filmes nascem do local e da cultura filmados. “Não é o diretor que escolheu uma história, é a realidade que veio para as lentes”, dizia o teórico.

Mas o nome mais conhecido da Teoria Realista é o crítico André Bazin. Suas teorias e críticas são influentes no meio até hoje e seu nome tem um peso tão grande quanto o de

Eisenstein, no lado formativo. Suas idéias seguem uma lógica e uma consistência sólida, só comparáveis as de Eisenstein. Até Bazin, as teorias formativas não tiveram grandes opositores. Bazin foi o primeiro a claramente defender o cinema como meio de captar imagens mecanicamente registradas, sem a necessidade de um controle artístico sobre elas.

Bazin era muito metódico em seus estudos. Assistia aos filmes com muita atenção, anotando seus valores especiais, suas dificuldades e contradições. Depois, classificava-o dentro de um tipo ou fabricava um gênero para ele. Por fim, formulava leis desse gênero, recorrendo a exemplos tirados deste ou de outros filmes. Leis que serviriam para todo o contexto do cinema mundial.

Bazin achava que a teoria do cinema até sua época fora capaz de levar em conta apenas os tipos mais óbvios de estilo e forma. As técnicas e formas mais abstratas eram consistentemente elogiadas como as mais cinemáticas e as mais artísticas. Era objetivo de Bazin mostrar que o significado cinemático é um *continuum*, indo dos filmes realistas não-enfeitados até os mais abstratos. [...] Criticou e desacreditou continuamente o ponto de vista de que apenas técnicas e filmes abstratos são realmente cinemáticos. Segundo, explicou e elogiou numerosos tipos de filmes e técnicas que haviam sido negligenciados pela teoria formativa do cinema. [...] Bazin defendeu consistentemente desenvolvimentos técnicos que aproximariam a percepção do cinema da percepção natural. Elogiou as lentes de 17 milímetros de Gregg Toland, que em *Citizen Kane* (Cidadão Kane) proporcionaram um ângulo de visão semelhante ao da visão humana (ANDREW, 1976, p. 151).

Uma conclusão central nas teorias de Bazin é a de que a visão de um artista deveria ser determinada pela seleção que ele faz da realidade e não por sua transformação da realidade (abstração). Bazin achava que a realidade é multinivelada e que o diretor pode escolher o ponto de vista que quiser, contanto que se atenha à realidade.

Assim como Eisenstein, as observações de Bazin sobre montagem são famosas e importantes. Bazin concebe duas formas de montagem. Aquela usada no cinema mudo, na qual imagens são reunidas de acordo com um argumento, drama ou forma. Segundo, com a chegada do som, a montagem psicológica, na qual o evento é quebrado em fragmentos que duplicam as mudanças de atenção que naturalmente se experimentaria se estivéssemos fisicamente presentes no evento. Por exemplo, uma conversa mostrada na montagem plano/contraplano para dar a sensação de que nossos olhos mudam de orador para orador. Bazin é adepto do plano em profundidade, que não destrói nem fragmenta a realidade, como faz a montagem. Os filmes de Hollywood dos anos 30 são elogiados por Bazin por respeitar tal verossimilhança, quando usam a montagem sem deturpar a realidade, ou seja, em benefício da narrativa natural. Bazin quer que seja o espectador – e não o diretor – quem interpreta os fatos vistos na tela. Para isso, não pode haver montagem psicológica, mas planos em

profundidade, para apresentar todos os objetos em cena, abertos à significação. *Cidadão Kane* e os neo-realistas italianos são exemplos elogiados por Bazin.

O cineasta realista não é um homem sem arte, apesar de seu filme poder parecer destituído de arte. Ele tem o talento para as artes do auto-afastamento, que são antes de tudo as virtudes humanas, e em segundo lugar para as escolhas estéticas. Tal cineasta pode usar os poderes interpretativos do cinema quando precisa deles, mas está muito consciente dos poderes básicos e primitivos da imagem pura (ANDREW, 1976, p. 169).

Por fim, Bazin nunca teve pretensões de dar uma definição final para o cinema, apesar de ter acabado com sua saúde mental em busca dessa resposta. Achava apenas que era um meio em evolução, e acreditava na importância da expansão de formas cada vez mais variadas. Por isso que um simples *western* e um documentário o fascinavam, porque desempenham suas funções perfeitamente. Na época da morte de Bazin, em 1958, não havia ninguém que desafiasse suas teorias. Nos anos seguintes, suas teorias tiveram destinos variáveis, a mais famosa, porém, é a Nouvelle Vague, criada pelos colegas de Bazin na revista *Cahiers du Cinéma*. Mais recentemente, foi criticado por estruturalistas e semióticos, que o tachavam de humanista e sua teoria de “idealista”.

As teorias francesas da Nouvelle Vague talvez sejam as últimas de grande importância na história do cinema, desenvolvida em universidades, revistas e jornais. Nesta fase pós-estruturalista, houve um refinamento e desenvolvimento da interação entre as teorias formativas e realistas.

Jean Mitry, por exemplo, fez um tratado em dois volumes sobre suas teorias. Em suma, defendia que os teóricos não deveriam se perder apenas em um grande problema do cinema – como fez Eisenstein sobre montagem e Bazin sobre realismo e planos em profundidade. Ambos, para ele, deram contribuições inestimáveis, mas limitaram a concepção do conjunto do cinema. Sobre montagem, critica Bazin, ao dizer que mesmo uma câmara parada num único ângulo – o desejo de Bazin – pode dar a sensação de montagem se uma ação atropela outra naquele tempo. Mitry acreditava que os filmes importantes artísticos eram aqueles que constroem um significado abstrato acima do significado óbvio do enredo, dando liberdade ao espectador para criar sobre ele. Mas ele critica Eisenstein e sua abstração ao citar o filme *Outubro*, por exemplo. Interligando planos de um pavão com os de Kerensky, como o pavão não pertence à lógica do mundo que se desvenda diante de nós, a montagem comparativa é puramente abstrata e pode não emocionar, mas sim confundir.

Mitry aceita todo tipo de montagem reflexiva, desde que ela se baseie em nossa percepção de mundo. Ele acha que Bazin exagerou ao atribuir ao neo-realismo italiano uma proximidade maior com o mundo real. Para Mitry, a realidade só tem o sentido que damos e suas versões são meras tentativas humanas de dar significado humano às incipientes percepções dos sentidos que encontramos.

Outro teórico pós-Bazin de grande importância foi Christian Metz. Semiólogo, Metz empreendeu um estudo preciso e rigoroso das condições materiais que permitem que o cinema funcione, objetivando buscar a descrição exata dos processos de significação do cinema. É a “semiótica do cinema”. Metz quer descobrir, por exemplo, as possibilidades gerais de significação de uma tomada em zoom, ao mesmo tempo em que quer conhecer a função particular do zoom junto a outras técnicas. Metz analisava os filmes por meio de cinco elementos básicos: imagens, traços gráficos (tudo que é escrito, lido), discurso gravado, música gravada e barulho ou efeitos sonoros gravados. Mas acredita, no entanto, que não exista uma “gramática” do cinema, ou seja, regras de uso estritas, complexas e herméticas assim como as que existem na linguagem verbal. Ou seja, não há como corrigir um cineasta por uma sintaxe incorreta ou pela escolha errada de imagens. Como lembra Andrew (1976, p. 221), o cinema para Metz é mais um veículo de expressão do que de comunicação.

A semiologia de Metz não quer discutir o que o filme diz, mas as leis que governam estas mensagens, isolando todos os mecanismos lógicos que permitem a matéria-prima expressar tais mensagens. O teórico apreciava estudar os códigos específicos do cinema, aqueles usados especificamente em alguns gêneros, como a paisagem nos westerns.

A Nouvelle Vague, na época de Metz, preocupava-se também com a questão ideológica do cinema. Críticos da *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* acusavam o cinema narrativo convencional de apoiar uma ideologia dominante, de uma classe que financia a produção, distribuição, censura e crítica de filmes. Os mais marxistas defendem um cinema que se desestruture todo o tempo, deixando o espectador ver o próprio processo de criação. Godard foi um mestre neste sentido. Em vez de transportar o público para um mundo ficcional pronto, ele o fazia lutar com a elaboração de novos significados sem usar os códigos normais da visão, já demais ideologizados. Nesse sentido, a semiótica teve importância fundamental para estes teóricos, para a desconstrução de ideologias e significados impostos.

Paralelamente à semiologia, alguns teóricos como Amédée Ayfre e Henri Angel, ligados às teorias fenomenológicas, diziam que nem tudo no cinema poderia ser isolado, materializado e estudado. Um trabalho de arte é etéreo; existe, segundo eles, apenas para experiência e apenas se experimentado. Como lembra Andrew (1976, p. 243), a

fenomenologia é uma corrente que adverte contra o poder abrangente da razão na sociedade, que frequentemente se apodera e se desfigura dos processos primários que afirma entender. Nos filmes de Flaherty, Dreyer, Kenji, Mizoguchi, Rossellini e Renoir, o sentido do mundo aparece lentamente. Uma multidão de significados aparece em imagens poderosas, na qual a natureza, e não o homem, está falando. Angel reduz a feitura do filme e o modo de vê-lo a uma passagem para o além, tirando o foco do processo do cinema. Para os fenomenologistas, assistir a um filme é um processo pelo qual as pessoas interpretam os signos da natureza e os signos do homem a partir das próprias perspectivas pessoais.

Esta corrente teórica encerra um ciclo rico de pensamento sobre o cinema no século XX, alimentando a produção cinematográfica dos grandes diretores do mundo inteiro, inclusive os brasileiros que compõem a Retomada, como Tata Amaral, João Batista de Andrade, Hector Babenco, Bruno Barreto, Sérgio Bianchi, Cacá Diegues, Ugo Giorgetti, Walter Lima Jr., Mara Mourão, Carlos Reichenbach, Walter Salles, Rogério Sganzerla e muitos outros. E o advento das tecnologias digitais deste início de século XXI poderá, quem sabe, instigar pensadores e teóricos a formular novas idéias sobre o cinema daqui para frente.

CAPÍTULO II – JORNALISMO CULTURAL IMPRESSO NO BRASIL

*Qual a cultura da revolução?
a incultura subversiva popular
ou a cultura subversiva dos intelectuais?*
Glauber Rocha

Nas últimas décadas, o jornalismo cultural vem cada vez mais chamando a atenção de pesquisadores, estudantes e escritores, atraídos pelo anseio de descobrir suas peculiaridades, problemas e seu desenvolvimento ao longo dos anos. Uma parte desta discussão já se tornou freqüente em quase todos os estudos, aquela que trata de refletir sobre a tal mercantilização da cultura pela mídia. Mas isso é apenas uma parte da vasta discussão pela qual passeia o tema atualmente.

Não é difícil entender porque este segmento do jornalismo chama tanto a atenção acadêmica. Silverstone (2002, p. 12) diz que ele é uma mídia onipresente na vida de praticamente todos, é essencial em nossas experiências contemporâneas, tornando-nos dependentes a ela para fins de entretenimento, conforto, segurança e informação, além de nos dar um sentido de continuidade na vida, garantindo, às vezes, certa intensidade no cotidiano.

O jornalismo cultural impresso, em particular, é o chamariz deste segmento, principalmente porque é ele costuma ser a referência para o jornalismo cultural em geral, praticado em rádios, televisões e internet, que não raramente se apóiam nas notícias, análises e reflexões do caderno cultural fresquinho da manhã para produzirem o noticiário de todo dia, já que *Ilustrada*, *Caderno 2* e *Segundo Caderno*, por exemplo, são tidos como modelos de qualidade de produção do jornalismo cultural contemporâneo.

Por que, no entanto, estes cadernos tornaram-se tão importantes nos dias de hoje? O que faz deles uma referência não só no meio onde circulam – o sudeste, o sul e o centro-oeste do Brasil – mas também na produção jornalística de lugares tão distantes quanto o Pará, o Amazonas e o nordeste brasileiro, cuja realidade cultural é por vezes bastante distinta das grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro?

Para entender, contextualizar e fundamentar a análise das críticas de cinema produzidas por alguns destes veículos culturais, é preciso antes compreender o peso e a importância do jornalismo cultural impresso. Como eles chegaram onde estão hoje em dia? Que tipo de jornalismo cultural estes veículos impressos praticam? E, por fim, quais são as características deste jornalismo cultural impresso, que levanta mais críticas do que elogios nesta passagem transitória para o século digital, século este que previa a morte do veículo

impresso mas que, ao contrário, o apresenta igualmente fortalecido? Conhecer e refletir sobre os suportes do nosso objeto de estudo é, portanto, o objetivo das páginas a seguir.

1. Apontamentos históricos

Compreender a configuração da imprensa cultural contemporânea é conhecer o caminhar histórico da imprensa como um todo, que nasceu e se desenvolveu na Europa a partir de 1609. Segundo um dos maiores especialistas no assunto, Nelson Werneck Sodré (1966, p. 1) a história da imprensa corresponde à própria história do desenvolvimento da sociedade capitalista. Na luta pelo controle dos meios de difusão aparecem personagens de diferentes situações sociais, culturais e políticas, com aspirações das mais diversas.

A corrida para a revolução nas técnicas de imprensa, iniciada na Inglaterra, quando o *Times*, em 1814, utilizou a máquina a vapor na sua impressão [...] era o ponto de partida para a produção em massa que permitia reduzir o custo e acelerava extraordinariamente a circulação. Era outra prova da interligação entre o desenvolvimento da imprensa e o desenvolvimento capitalista. O desenvolvimento das bases de produção em massa, de que a imprensa participou amplamente, acompanhou o surto demográfico da população ocidental e sua concentração urbana; paralelamente, a produção ascensional provocou a abertura de novos mercados, a necessidade de conquistá-los conferiu importância à propaganda, e o anúncio apareceu como traço ostensivo das ligações entre a imprensa e as demais formas de produção de mercadorias (SODRÉ, 1966, p. 3).

No Brasil, no entanto, a imprensa tardou a se desenvolver. Os holandeses que dominavam a próspera área da colônia no século XVII, o nordeste, não se empenharam em implantar a imprensa, que também não fazia o menor sentido em um país essencialmente escravocrata. Iniciativas isoladas só começaram a surgir na época citada acima por Sodré, mas estas não duravam muito tempo. Oficialmente, o primeiro jornal brasileiro surgiu fora do Brasil. O *Correio Brasiliense*, impresso em Londres, surgiu dia 1º de junho de 1808, três meses antes da *Gazeta do Rio de Janeiro*, impressa no Brasil. Travancas (1993, p. 19) diz que o jornal era feito em Londres para driblar a censura prévia vigente no Brasil a temas políticos e chegava ao País clandestinamente. Com o fim da censura, outros periódicos apareceram, como o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Revérbero Constitucional Fluminense* e a *Sentinela da Liberdade*, todos a favor da independência do País.

O jornalismo cultural surgiu bem depois do desenvolvimento da imprensa mundial. Piza (2003, p. 11) lembra que o marco mundial do jornalismo cultural é o ano de 1711, quando dois ensaístas ingleses, Richard Steele e Joseph Addison, fundaram a revista *The Spectator*. A publicação nasceu com a finalidade de popularizar a filosofia dos gabinetes,

bibliotecas, escolas e faculdades e ser levada para clubes e assembleias, casa de chá e cafés. Rivera (2003, p. 105) acrescenta que estes jornalistas eram escritores que começavam a viver de seu trabalho exclusivamente, por meio de colaborações literárias como tradução, ensaio jornalístico, publicação de obras populares etc. Mas a imagem de escritor/artista era muito pejorativa até a chegada do século XIX, quando só aí eles não mais precisavam usar pseudônimos e outras máscaras para assumir seu trabalho.

No Brasil, o nascimento do jornalismo cultural se deu um século depois. Silva (1997, p. 64) destaca que a primeira seção com assuntos culturais nasceu no *Correio Brasiliense*, do século XIX, na parte chamada *Armazém Literário*. Nesta parte do jornal publicado em Londres, havia seções como *Comércio e Artes*, *Literatura & Ciência* e *Miscelânea*, com assuntos variados.

Publicado no Brasil, quem primeiro falou de cultura foi *As Variedades ou Ensaios de Literatura*, com apenas duas edições, em fevereiro e junho de 1812. Segundo Sodré (1966, p. 35) o veículo propunha divulgar “extratos de história antiga e moderna, viagens, trechos de autores clássicos, anedotas, etc.”. Como diz o autor, tinha poucas características de jornal, mas foi um ensaio – mesmo que frustrado – de se implantar um jornalismo de cultura no Brasil. Isto porque a imprensa como um todo ainda era muito frágil, já que até as vésperas da Independência, circulavam por todo o País apenas a *Gazeta do Rio de Janeiro*, a *Idade do Ouro do Brasil*, na Bahia, e *O Patriota*, no sudeste.

Em 1822, outra tentativa de implantar o jornalismo cultural surgiu com *Anais Fluminenses de Ciências, Artes e Literatura*, feito por José Vitorino dos Santos e Sousa, mas ficou no primeiro número.

Este jornalismo cultural inicial era marcado, como lembra Silva (1997, p. 56), por uma divisão evidente dentro das páginas dos jornais, por meio de um fio horizontal preto que dividia a sisuda política e economia no alto da página e, no rodapé, textos mais leves, comentários sobre livros e outras manifestações artísticas. Durante muitos anos, o jornalismo cultural se limitava aos rodapés das páginas. Não se trata, no entanto, de algo originalmente brasileiro, já que os rodapés já estavam difundidos em vários jornais da França e de outros países da Europa.

Foi apenas a partir da segunda metade do século XIX que o jornalismo cultural começou a ganhar mais fôlego no Brasil, especialmente na forma de periódicos literários, que passara a se proliferar rapidamente. Sodré (1966, p. 225) cita alguns exemplos: a *Revista Brasileira* (1857-1861), mantida por Cândido Batista de Oliveira; *O Guaíba* (1856-1858); a gaúcha *Arcádia* (1867-1870); no Rio Grande do Sul também fez história a *Revista Mensal*

(1869-1879). As Academias de Direito também proliferaram periódicos literários. Em São Paulo, em 1860, surgiram o *Caleidoscópio*; *O Timbira*; *Revista Dramática*; *Trabalhos Literários de Associação Amor à Ciência*; *O Livro*; *A Legenda*; *A Lei*; *Revista da Associação Recreio Instrutivo*; *O Futuro e A Razão*.

Neste período, Machado de Assis fez a crítica literária de *Iracema*, de José de Alencar, que por sua vez lhe apresentou a Castro Alves. Eles escreviam em seções de jornais cujo público era majoritariamente constituído por mulheres. Machado de Assis, inclusive, era assíduo colaborador do *Jornal das Famílias*, no qual publicava contos de literatura amena, fantasias, tudo para agradar o público feminino. Era o início do Romantismo, fase de grande prosperidade do jornalismo literário no Brasil. Conforme Piza (2003, p. 16), Machado de Assis foi nosso primeiro grande crítico literário, ensaísta polêmico e crítico de teatro.

O público começava a ser lentamente conquistado pelo jornalismo literário, graças principalmente aos folhetins, produto específico do Romantismo europeu, muito embora, como lembra Silva (1997, p. 57), o surgimento dos folhetins no Brasil, a partir de 1840, deva-se a motivos bem diferentes dos europeus, já que aqui se vivia um raro momento de liberdade de expressão durante o Segundo Reinado. Alguns jornais publicavam folhetins até com um fio picotado, sugerindo ao leitor que destacasse e colecionasse as histórias.

O folhetim era, via de regra, o melhor atrativo do jornal, o prato mais suculento que podia oferecer, e por isso o mais procurado. Ler o folhetim chegou a ser hábito familiar, nos serões das províncias e mesmo da Corte, reunidos todos os da casa, permitida a presença de mulheres. A leitura em voz alta atingia os analfabetos, que eram a maioria (SODRÉ, 1966, p. 279).

Naquela época, já se configurava uma discussão ainda hoje amplamente debatida entre pesquisadores e críticos do jornalismo cultural: a presença massiva da cultura estrangeira nas páginas dos jornais e revistas. O folhetim nasceu na França e é um produto tipicamente francês. Prova disso é que veículos como o *Jornal do Comércio* se orgulhavam de publicar textos de Eugène Sue e Victor Hugo, levantando críticas de escritores como Machado de Assis, que dizia que os folhetins eram uma forma de alienação à cultura estrangeira. A bem da verdade, como lembra Sodré (1966, p. 280), muitos escritores brasileiros não se apegaram ao estilo francês de fazer folhetim e publicaram seus textos em estilo próprio. Machado de Assis publicou, em *O Globo*, *A Mão e a Luva* (1884) e *Iaiá Garcia* em *O Cruzeiro* (1878); Raul Pompéia publicou *O Ateneu* na *Gazeta de Notícias* (1888) e Aluísio Azevedo seguiu os passos deles mais adiante.

O legado dos folhetins no jornalismo cultural, lembra Silva (1997, p. 61), foi apresentar uma linguagem nova mediando jornalista e leitor, com temas amenos, porém aprofundados, não só restritos às Artes e às Letras.

O final do século XIX ainda era um momento muito instável para o jornalismo cultural no País. Diversas revistas literárias nasceram e morreram, algumas nem sequer passando do quinto exemplar. Alguns exemplos são as revistas *O Oitenta e Nove*, *Paladino*, *O Querubim* e *A Época*, esta última produzida por Machado de Assis e Joaquim Nabuco, com duração de apenas quatro exemplares. É nesta época que o recém-nascido *O Estado de S.Paulo*, sob o nome de *A Província de S.Paulo*, toma uma atitude pioneira e envia para o centro dos acontecimentos da Guerra de Canudos o correspondente Euclides da Cunha, que enviava de lá telegramas e relatórios, materiais que serviriam de rascunho para a obra-prima *Os Sertões*. Vale lembrar que *A Província de S.Paulo* mantinha, desde seu nascimento, em 1875, uma seção de variedades, na qual havia a coluna *Livros e Publicações Diversas*.

A virada para o século XX levantou uma discussão que hoje parece ter sido retomada no jornalismo cultural: a baixa qualidade da produção. O crítico literário José Veríssimo dizia que a produção literária estava pobre no início do século, sem figurões como Machado de Assis (apenas Euclides da Cunha se destacava).

Ao mesmo tempo, o início do século XX nascia junto a uma massa enorme de intelectuais buscando um espaço para se consagrarem. Costa (2005, p. 25) lembra que os jornais e revistas culturais serviam de “berçário, vitrine, pedestal e mesmo de trampolim para o homem das letras, encarregando-se do recrutamento, da visibilidade e dos mecanismos de consagração dos escritores”. É nesta época que os jornais se modernizam, com máquinas capazes de imprimir milhares de exemplares por hora. Tiragem maior, público maior e a literatura como fonte de mão-de-obra qualificada para suprir a demanda.

O jornalismo brasileiro, a partir deste início de século, ficou dividido entre duas correntes práticas da profissão. De acordo com Medina (1982, p. 30), os norte-americanos passam a profissionalizar o jornalismo, com treinamento em universidade. Enquanto isso, os europeus rejeitam a técnica e defendem o “ideal humanista”, opinativo, a arte de escrever por vocação. O Brasil, historicamente influenciado pela Europa, começa bem lentamente a se inclinar para o estilo de profissionalização dos norte-americanos.

A relação imprensa/literatura ainda era a melhor definição para o que era jornalismo cultural até o início do século XX. Como lembra Travancas (2001, p. 25), trata-se de uma fase em que os jornais, outrora mais políticos, passaram para uma fase mais mundana, com a presença de inúmeros escritores. A autora lembra que esta fase é caracterizada como literária

por três fatores: pelos jornais publicarem romances e folhetins, por apresentarem textos subjetivos e não tão concisos quanto do final do século XX e por estimularem e divulgarem a produção literária. A imprensa pagava bem os escritores para publicarem seus textos nos jornais. O *Jornal do Comércio* era um dos principais, seguido pelo *Correio da Manhã* – que mantinha a seção *A Semana Literária* – e *A Gazeta de Notícias*, cujo principal nome era Olavo Bilac. O recém-inaugurado *Jornal do Brasil* também cedia espaços grandes para crônicas e contos.

Neste momento, o jornalismo cultural começava a se configurar como uma editoria distinta do resto do jornal, dando início a uma especialização do trabalho do jornalista cultural.

As colaborações literárias, aliás, começam a ser separadas, na paginação dos jornais: constituem matéria à parte, pois o jornal não pretende mais ser, todo ele, literário. Aparecem seções de crítica em rodapé, e o esboço do que, mais tarde, serão os famigerados suplementos literários. Divisão de matéria, sem dúvida, mas intimamente ligada à tardia divisão do trabalho, que começa a impor as suas inexoráveis normas (SODRÉ, 1966, p. 340).

As revistas literárias que começavam a surgir também tiveram o papel de separar de vez o que era literatura e o que era imprensa cultural, esta se diversificando para outros tipos de arte, como a caricatura, que fez um grande sucesso. Em junho de 1917, surgiu a revista cultural *Panoplia*, dirigida por Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e Di Cavalcanti. Durou menos de um ano, assim como *Novela Semanal*, de 1921.

Neste início de vida republicana, como lembra Silva (1997, p. 68), surgiram também revistas de qualidade impressa superior, como *Tico-Tico*, *A Revista da Semana*, *Fon-Fon* e *Ilustração Brasileira*. O *Jornal do Brasil* publicava, desde 20 de maio de 1900, a *Revista da Semana*, suplemento de grande sucesso, premiado no exterior e embrião da atual revista *Domingo*. Foi nesta mesma época que surgiu a primeira seção a falar do cinema. A *Gazeta de Notícias* publicava uma seção chamada *Cinematógrafo*, assinada por Paulo Barreto.

Para Piza (2003, p. 19), estas revistas culturais e suplementos dominicais desempenharam um papel fundamental no jornalismo cultural do século XX. Segundo o autor, em todo momento de muita agitação intelectual e artística, de efervescência cultural, a presença destes suportes era ostensiva e marcante.

A partir da segunda década do século XX, o jornal deixa de ser o veículo hegemônico na comunicação de massa, já que o rádio e o cinema já falavam para um público ainda maior, incluindo os analfabetos. O jornalismo cultural impresso, então, deixa de ser apenas literário e

passa a agregar matérias sobre estas novas mídias. Em seu livro, *Crônica do cinema paulistano*, Maria Rita Eliezer Galvão (1975, p. 24) mostra que, já em 1909, *O Estado de S.Paulo* publicava a programação completa de sete cinemas, sendo que, em 1911, já eram 31 salas. *A Folha da Manhã*, por sua vez, seguiria a tendência ao falar de cinema na seção *Ribaltas e Projeções*.

Foi no Modernismo que as revistas literárias chegaram ao seu auge. A *Klaxon*, que começou a circular em maio de 1922, tinha nomes como Manuel Bandeira, Plínio Salgado, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. No Rio, havia a *Estética*; e em São Paulo havia a *Revista de Antropofagia*; em Belo Horizonte havia *A Revista*; *Arco e Flecha* na Bahia e *Maracajá* no Ceará. Dessas revistas saíam figuras destacadas do jornalismo cultural, como Antônio de Alcântara Machado. Vale lembrar que o jornalismo cultural como um todo começava a ser influenciado pelo estilo da revista *New Yorker*, criada em 1925 que logo se tornou uma referência da classe, servindo de inspiração no mundo inteiro.

Neste início de século XX, popularizou-se também a presença dos fanzines, produções artesanais no qual o autor escrevia, ilustrava, editava e criava uma matriz, distribuindo para seu público textos culturais de produtos – principalmente pequenas produções cinematográficas – que não conseguiam espaço na grande mídia.

O jornalismo cultural ainda tinha força na imprensa até o pós-modernismo, quando depois entrou na escuridão com a chegada do Estado Novo. Revistas culturais e jornais, como lembra Sodré (1966, p. 443), foram censuradas. Nesta época, revistas como *Carioca* e *Vamos Ler* – pertencentes ao governo – falavam ralmente de música, cinema, rádio e literatura. *Dom Casmurro*, que surgiu em 1937 nas mãos de Bricio de Abreu, também marcava o baixo nível da produção cultural na imprensa. A exceção era *Diretrizes*, de 1938, sob a direção de Azevedo Amaral e Samuel Wainer, que conseguia burlar com muita malícia a censura e fazer jornalismo cultural de qualidade. Além dela, sobreviveu à censura imprimindo um produto de qualidade a revista *Clima*, fundada por intelectuais da Faculdade de Filosofia da USP, patrocinada pelo crítico e diretor de teatro Alfredo Mesquita, da família que comanda *O Estado de S.Paulo*. Na *Clima*, a reflexão de alta qualidade era feita por nomes como Antonio Cândido, Gilda Moraes Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes.

Apesar do obscuro momento jornalístico vivido pelo Estado Novo, é nesta época que começa a disseminação dos cursos de jornalismo no País e, portanto, a tendência de especializar-se em uma determinada área, como o jornalismo cultural. De acordo com Medina (1982, p. 46), no entanto, essa profissionalização levou mais de 20 anos para se assentar. Isso porque os donos de jornais temiam que a regulamentação forçasse um aumento de salário

(gastos). Havia também jornalistas da velha guarda que receavam perder seus empregos para os novos profissionais.

A partir dos anos 50, o jornalismo cultural impresso no Brasil se caracteriza, principalmente, pelo aparecimento dos suplementos literários. A melhor definição desses produtos é feita em um artigo assinado por Silvano Santiago (1993, p. 14), no qual ele diz que suplementos não se chamam complementos porque acrescentam algo ao todo, dá ao leitor um lazer inteligente no fim de semana, sem preocupação com o tempo. Suplementos são produzidos por jornalistas fixos das redações, mas também por um corpo de colaboradores, intelectuais (filósofos, autores, professores), além de escritores, acadêmicos e cientistas. Esta “mistura” de textos, escritos por profissionais diversos, já levantou inúmeros debates sobre a clareza e acessibilidade das informações e reflexões dos suplementos. O caderno *Mais!*, por exemplo, é freqüentemente criticado pela linguagem rebuscada, de difícil compreensão, escrita apenas para os pares, não para o público em geral. Trata-se de uma crítica feita não só pelo público-leitor da *Folha* como pelos próprios jornalistas. Travancas (2001, p. 55) lembra, no entanto, que os suplementos são até hoje um espaço de resistência à “pressão da linguagem jornalística” onde os textos podem ser mais longos, complexos, refinados e menos coloquiais.

Os suplementos literários transmitem uma idéia de livro e de literatura e significam prestígio para os jornais e status para quem trabalha neles. São freqüentes os casos de suplementos literários deficitários, cuja receita de publicidade não chega a cobrir o seu custo. Mas a relação custo-benefício para um jornal, assim como para uma sociedade, não se mede apenas pelo seu valor financeiro. É como se o jornal se valorizasse na valorização do leitor (TRAVANCAS, 2001, p. 36).

O principal suplemento literário desta época foi o do jornal *O Estado de S.Paulo*, projetado por Antonio Cândido de Mello e Souza e dirigido por dez anos por Décio de Almeida Prado (1956-1966), tornando-se um modelo para os cadernos culturais que depois surgiram. Segundo Lorenzotti (2002, p. 44) o *Suplemento Literário* tinha como objetivo evitar dois extremos, o tom excessivamente jornalístico e o excessivamente erudito. O primeiro facilitava a leitura mas não contribuía para criar hábitos intelectuais, o segundo “abafa o leitor com artigos longos”, de leitura penosa. O suplemento exibia uma invejável lista de colaboradores, entre eles, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Ligia Fagundes Teles e João Cabral de Melo Neto. A autora destaca que esta foi a época em que o jornalismo cultural era uma atividade bem remunerada. O *Suplemento Literário* chegava a pagar dez vezes mais que os jornais concorrentes a seus colaboradores. Tudo para proporcionar um jornalismo cultural inteligente, não-preguiçoso, capaz de

estimular a reflexão sem cansar o leitor. O *Suplemento Literário* sobreviveu até 1 de junho de 1980. Foi substituído pelo suplemento *Cultura*, abrindo o leque de assuntos culturais. Este, por sua vez, se aposentou no final dos anos 80, quando já existia o *Caderno 2* desde 1986. Caderno este mais dedicado aos produtos da indústria cultural – lançamento de discos, filmes, peças etc.

Principal concorrente do jornal *O Estado de S.Paulo*, a *Folha de S.Paulo*, nascida em 1921 – sob o nome *Folha da Manhã* – começou a dar maior atenção ao jornalismo cultural apenas a partir de 1958, com o nascimento da *Folha Ilustrada*. Além do caderno de cultura (*Ilustrada*), a *Folha* mantinha o tablóide *Folhetim* desde 1977, que incluía resenhas de livros, publicação de contos e poesia e ensaios literários. Nos mesmos anos 80, ele foi trocado por *Letras*, caderno que saía aos sábados e se restringia ao campo literário. Em 1992, ele foi extinto com o surgimento do *Mais!*, dominical que agrupa até hoje material jornalístico de diversas manifestações culturais. A *Folha* lançou também, em 1995, o *Jornal de Resenhas*, feito em parceria com universidades. Mas a *Ilustrada* configura-se como o caderno de cultura mais importante do Grupo Folha e, atualmente, um dos mais lidos do País, ao lado do *Caderno 2* do *Estadão*. Sua proposta, desde o início – segundo um documento interno redigido pela diretoria do jornal nos anos 80, de acordo com Strecker (1989, p. 96) – foi dar prioridade à cultura de massa, já que o jornal entende a cultura como um fato de mercado, por isso o cinema, a televisão, a indústria editorial e discográfica têm espaço privilegiado, o que não quer dizer que o caderno não cubra assuntos ligados à filosofia, semiologia, história etc., só que eventualmente. Esse perfil, diz Silva (1997, p.79), tende a ser copiado por outros cadernos culturais a partir dos anos 50, ou seja, o que é notícia passa a ser grandes lançamentos culturais de mercado. Isto reflete, na década de 90, em uma homogeneização dos cadernos culturais, como veremos adiante.

Outro suplemento que marcou o jornalismo cultural brasileiro, como lembra Silva (1997, p. 75) foi o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, ou *SDJB*, famoso por ser o divulgador do movimento concretista brasileiro e cujo principal colaborador era Ferreira Gullar. O suplemento surgiu em 1956 e, inicialmente, tinha uma cara mais feminina, abrigando mais tarde temas mais masculinos, principalmente ligados ao cinema. Após o *SDJB*, surgiu o *Caderno B* – que existe até hoje – lançado em setembro de 1960, caderno cultural diário que ampliava ainda mais o leque da cobertura cultural.

Seu principal concorrente, o jornal *O Globo*, só veio dar maior importância a este tipo de produto em 1996, quando lançou o suplemento *Prosa & Verso*, distribuído nos fins de semana. Antes disso, durante as décadas de 50 a 70, mantinha seções dominicais que falavam

de cultura, como *O Globo nos Teatros*, por Gustavo Dória, *O Globo na Música*, assinada por O. Beviláquia, além de resenhas literárias de Antônio Olinto.

Alzira Alves de Abreu (1996, p. 25) lembra que os suplementos literários eram um meio de inserção de jovens talentos no mundo da literatura. Se ele conhecesse algum colaborador de suplemento literário, conseguiria publicar seu texto, ganhar por ele e ainda abrir caminho para o início de uma vida de escritor. Além disso, os suplementos, mesmo que não faturassem muito em termos de publicidade – motivo pelo qual alguns foram extintos – eram um produto que refinava todo o veículo, atraindo anúncios para os outros cadernos.

Um suplemento de livros ou literário pode apresentar baixo faturamento, mas sua existência valoriza o veículo e certamente atrairá anúncios para o resto do jornal. O jornal é um conjunto harmônico e periódico de informações. Sua dissecação e desmembramento, ainda que por motivos contáveis, traz o risco de arrastar consigo a mutilação orgânica do produto. Ao contrário da veiculação eletrônica, jornal não tem partes “nobres”, tudo é digno, igualmente elevado. [...] Não se pode medi-los pelos parâmetros de uma loja (DINES, 1986, p. 116).

Vale lembrar que é nessa época que o jornalismo cultural dos jornais do País inteiro começa a se separar do resto do veículo não mais por meio de uma seção impressa no primeiro caderno, mas por meio da aquisição de um caderno próprio. Mas em muitos dos principais veículos, eles ainda eram vistos como um caderno secundário – daí o nome *Caderno 2*, *Segundo Caderno*, *Caderno B* etc. Para alguns autores, trata-se de um preconceito ou uma subvalorização da notícia cultural, vista como menos importante do que a política, econômica ou social. Atualmente, porém, os cadernos de cultura costumam ser os que mais atraem anúncios e, portanto, rentabilidade à empresa jornalística, sem falar que são avidamente lidos. O nome, portanto, já não condiz com a realidade da imprensa cultural, sendo mantido apenas por tradição e peso jornalístico/histórico.

Nos anos 50, o jornalismo cultural ganhou forte contribuição do *Correio da Manhã*, com a criação do cultural dominical *O Quarto Caderno*. Como lembra Piza (2003, p. 36), por ele passaram grandes nomes como os críticos de cinema Moniz Viana e José Lino Grünwald, além de polemistas como Paulo Francis, editor do caderno no seu auge, entre 1967 e 1968.

Os anos 50 também apresentaram a introdução do lide no jornalismo como um todo. Costa (2005, p. 100) afirma que este foi o momento em que o nariz-de-cera foi definitivamente abandonado e o jornalismo se separou de vez da arte literária.

A partir dos anos 60, os cadernos culturais diários e os suplementos passam a imprimir uma produção jornalístico-cultural com forte teor político. Cinema, teatro, literatura e poesia, como lembra Abreu (1996, p. 33), eram formas de politizar o povo e levá-lo a refletir sobre os

problemas sociais vividos num país sob ditadura. Nesta época também, houve a participação de muitos pesquisadores e professores universitários, especialmente da USP, abordando temas que valorizavam a produção nacional, a problemática social e econômica por meio da cultura brasileira. Glauber Rocha, José Lino Grünewald e Ely Azeredo escreviam sobre o cinema norte-americano, francês e italiano e analisavam a nova linguagem cinematográfica brasileira. O mesmo se aplicava ao teatro, que desde o início da década de 60, tinha espaço privilegiado, principalmente no *Jornal do Brasil*. Bárbara Heliodora, Léo Victor, Oskar Schlemmer e outros nomes discutiam o teatro moderno, num momento em que grandes peças chegavam aos palcos, como *O Casamento* (Ariano Suassuna), *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri), *Vestido de Noiva* (Nelson Rodrigues) etc.

Ao mesmo tempo, é a partir desta década que a opinião começa a perder força para a notícia, especialmente com a implantação já generalizada do lide no jornalismo impresso. Isso gera uma forte mudança de perfil nos suplementos culturais.

Os suplementos deixaram de ser o espaço de veiculação da crítica literária, perderam a função de analistas da qualidade de um livro quanto a sua forma e conteúdo e se transformaram em meros divulgadores de novos lançamentos editoriais. Os intelectuais, escritores, poetas e artistas foram cedendo lugar ao jornalista profissional, especializado em resenhar obras recém-editadas (ABREU, 1996, p. 58).

Durante os anos 80 e 90, era indiscutível que dois dos maiores nomes do jornalismo cultural impresso eram a *Ilustrada* da *Folha* e o *Caderno 2* do *Estadão*. Piza (2003, p. 41) lembra que a *Ilustrada* chegava ao final do século com um gosto por polêmicas e mostrava uma galeria de articulistas e críticos polêmicos, como Paulo Francis, Tarso de Castro e Décio Pignatari. Isso até meados dos anos 90, quando o peso da opinião diminuiu no caderno e a agenda cultural se tornou dominante. Já o *Caderno 2* teve como auge, segundo o autor, os anos 80. Jornalistas como Wagner Carelli, Zuza Homem de Mello e Enio Squeff produziam pautas quentes e opinativas. Em seguida, veio a ‘turma’ de Ruy Castro, que saiu do jornal em 1989 para publicar livros. Enquanto o concorrente dava mais espaço para o cinema americano e à música pop, o *Caderno 2* dosava mais a literatura, arte e teatro, distinção que, ao contrário do que Piza diz, não parece permanecer até hoje, visto que o *Caderno 2* dedica muitas páginas ao cinema e à música, deixando literatura e artes plásticas para o caderno dominical ou matérias menores nos primeiros dias da semana. Tal afinidade de interesses de pauta provoca uma certa homogeneização na cobertura cultural dos maiores veículos do País, fato este que desdobraremos nos próximos itens deste capítulo.

Na reta final do século XX, o jornalismo cultural impresso passa a sofrer influências de novos suportes, notadamente a TV paga e a internet, que inundam os cadernos culturais com sugestões de pautas. No caso da internet, muito se discute sobre sua eficácia e a conseqüente extinção dos veículos impressos. Mas, como lembra Dines (1986), em quase 600 anos de imprensa – desde a Bíblia impressa por Gutenberg – não se registrou um só caso de desaparecimento de um suporte. Pelo contrário, a história da imprensa mostra que as novidades agregam, não excluem.

2. A prática do jornalismo cultural impresso

Escritores, pesquisadores e jornalistas já muito teorizaram sobre o jornalismo cultural em sua prática cotidiana nas redações de jornais e revistas. A bem da verdade, sabe-se que nenhuma teoria, reflexão ou crítica é capaz de compreender toda a subjetividade que é a prática do jornalismo cultural, embora sirva como contribuição importante para formar um painel desta imprensa especializada no País. O jornalismo cultural é uma editoria pulsante, que muda constantemente em conseqüência de detalhes macros, como o momento histórico de um país ou do mundo, e também micros, como a simples mudança de editor no caderno.

Muitas definições já foram feitas sobre a questão da prática do jornalismo cultural. Luiz Beltrão (1969, p. 361) diz que o jornalismo cultural tem como missão a prestação de serviço, a divulgação de peças, livros etc. Já Luiz Amaral (1969, p. 34) não acha que exista uma cobertura jornalística na editoria de cultura, já que, para ele, o jornalismo cultural se resume a críticas nas áreas de literatura, teatro, cinema, rádio e TV. Menos limitador em sua conceituação, Mário Erbolato (1985) faz uma análise mais ampla da cobertura e da prática do jornalismo cultural, dissecando em seu livro as especificidades da área. Por fim, há também a definição de Juarez Bahia (1990, p. 214), ao dizer que o jornalismo cultural extrapola os meros comunicados gerais de política, ciência, economia e esporte. Ele já chama a atenção para a questão da especialização da editoria de cultura, embora não use esta palavra. Diz que é necessário que os jornais e revistas tenham um espaço específico para a análise dos bens artísticos e simbólicos, já que eles vêm ficando cada vez mais numerosos.

Antes de olhar algumas características do cotidiano do jornalismo cultural impresso, é preciso lembrar que ele ganhou extrema importância nos últimos anos no Brasil. Nas palavras de Strecker (1989, p. 95), ele se tornou uma instituição, com espaços cada vez maiores, principalmente com o advento dos segundos cadernos. “Segundos” entre aspas, já que a autora lembra ainda que algumas pesquisas apontam que os cadernos de cultura são por vezes

mais lidos que os primeiros cadernos, sem falar que são chamarizes de grande quantidade de anúncios publicitários para seus respectivos veículos. Além disso, conforme Faro (2004, p. 3), a importância do jornalismo cultural é notada também pela inúmera quantidade de títulos especializados nesta cobertura, sem citar os cadernos culturais de jornais e seções de revistas. Até periódicos voltados à área econômica – como *Gazeta Mercantil e Valor Econômico* – investem em um suplemento cultural às sextas-feiras. Por fim, nas palavras de Szantó (2007, p. 42), diretor do National Arts Journalism Program da Universidade de Columbia (EUA), existe mais cultura na mídia hoje porque as artes não são mais apenas algo para se desfrutar nos finais de semana, a cultura representa toda a vida de uma cidade, como as pessoas ganham a vida, há muito dinheiro em jogo, inclusive dinheiro público.

Em primeiro lugar, é necessário lembrar que o leque de assuntos nos cadernos de cultura se ampliou muito. Hoje, cadernos de cultura englobaram quadrinhos, fotografia, design, moda, videogames, gastronomia e internet. Isso porque, como afirma Medina (1982, p. 101), ler um jornal significa ter um comportamento não-linear, que oscila entre a informação e o lazer durante o dia. Tais novidades no jornalismo cultural reforçam esse caráter duplo informação-entretenimento que a editoria ganhou com ainda mais força nos últimos anos. Para Martins (2001, p. 58), no entanto, as artes consagradas (pintura, teatro, literatura e cinema) ainda são referências quando se fala de jornalismo cultural.

A principal mudança notada na prática do jornalismo cultural impresso é a valorização da cultura de massa em suas pautas cotidianas. Conforme Silva (1997, p. 44), a partir dos anos 80, o jornalismo cultural impresso de reflexão e análise passa a ceder cada vez mais espaço para a cultura de consumo. A autora diz que se trata de uma dupla noção de cultura que os jornais têm que aprender a lidar no seu cotidiano. Portanto, a cobertura de quadrinhos, videogames, gastronomia e um aumento significativo da cobertura de cinema e TV não deixam de ser sintomas disso que a autora atesta em seu trabalho. No entanto, a permanência de suplementos culturais e literários demonstra uma tentativa de equilibrar estas duas áreas da cultura dentro do jornalismo.

Mas essa influência do mercado não deve ser vista como algo novo, ou mesmo advinda dos últimos 20 anos. Bourdieu (1996, p. 102) afirma que até textos extraídos de escritores do século passado atestavam uma influência da lógica do mercado sobre o campo de produção cultural. De qualquer forma, a presença cada vez maior da cultura de massa na pauta do jornalismo cultural impresso vem servindo de alerta para a valorização excessiva da notícia-agenda (ou notícia-acontecimento, notícia-lançamento) em detrimento da investigação jornalística.

Embora se atenham a fatos concretos, as investigações costumam revelar informações que nenhum produtor cultural tem interesse em divulgar, apesar do interesse que possam ter para o público. Uma investigação jornalística pode desnudar o funcionamento dos bastidores do show-bizz. Uma investigação jornalística pode mostrar e discutir a política de seleção de títulos de editoras, gravadoras e distribuidoras de filmes. [...] Os features e as investigações jornalísticas podem contribuir muito – muito mais que a divulgação de bens e eventos – para melhorar a qualidade da vida cultural do leitor, especialmente quando geram polêmicas (STRECKER, 1989, p. 101).

Outra mudança sentida no jornalismo cultural dos últimos anos é a concentração, em suas editorias, de escritores, ao mesmo tempo em que houve a diminuição da presença deles no resto do veículo. Costa (2005, p. 171) lembra que, entre os anos 60 e 80, os escritores buscavam no jornalismo a oportunidade de entrar em contato com a realidade, trabalhando em editorias como a política, polícia e nacional. Hoje, eles costumam ocupar espaços médios nas contracapas apenas dos cadernos de cultura, ganhando maior espaço aos sábados e domingos. Santiago (1982, p. 197) acrescenta ainda que o espaço da literatura nos jornais hoje se resume, muitas vezes, a resenhas de livros publicados e que estão circulando no mercado naquele momento, mais um indício da crescente importância da cultura de massa na pauta do jornalismo cultural.

O novo perfil do profissional de jornalismo cultural também alterou bastante sua prática. Costa (2005, p. 173) afirma que, a partir dos anos 90, já não é mais o homem de letras sem formação específica – ou que abandonou o curso de Direito por rebeldia – que trabalha na editoria cultural. Hoje, praticamente todos os jornalistas são egressos da faculdade de comunicação, treinados para atuarem em redações. Isso sem falar nas especializações para se trabalhar em editorias como a de cultura.

No entanto, a questão da especialização para o jornalista cultural ainda é um tema controverso entre os estudiosos. Apesar de levar em conta a importância da especialização no jornalismo contemporâneo – para ter “maior segurança quanto aos próprios instrumentos de trabalho” – há autores como Medina (1982, p. 155-156) que são críticos a ela. Uma das alegações da autora é que um repórter de área que domina uma linguagem específica cai num fechamento contraproducente, criando linguagens como o ‘economês’, entendido apenas por poucos. A autora diz ainda que o jornalista que se isola em um universo limitado empobrece seu repertório e se transforma “muito mais em um office-boy de determinado microssistema, sem qualquer mobilidade social”.

A autora, no entanto, se esquece de levar em conta que um jornalista especializado (toma-se o caso do cinema, por exemplo) é mais capacitado a entender a fundo a linguagem,

as técnicas e as intenções de um diretor em um determinado filme, já que ele possui conteúdo para isso e, portanto, para emitir uma crítica que fuja do “achismo” superficial. Se a linguagem de seu texto é um ‘economês’ (ou, no caso da cultura, um ‘culturês’), trata-se de uma deficiência do profissional, não do fato de ele ser especialista no assunto. A especialização oferece um jornalismo cultural aprofundado, reflexivo e não meramente informativo à base do lide e do *release*. Afinal, jornalismo cultural de qualidade é, antes de tudo, reflexão. E como refletir com propriedade sendo um ‘generalista’, não um especialista?

Na questão da linguagem, observa-se a manutenção de uma característica antiga do jornalismo cultural, mesmo com o fortalecimento do jornalismo informativo de cultura de massa. Silva (1997, p. 93) afirma que a opinião, a questão da autoria das matérias, ainda é crucial na editoria de cultura. “Pode-se informar que um CD do cantor X será lançado no sábado, mas o leitor certamente terá curiosidade em saber o que pensa o jornalista sobre este produto.” Em outras palavras, o que diferencia um caderno cultural de outro é também sua autoria, ou seja, a opinião do jornalista (especialista) diante do lançamento de um produto (claro que tendo em vista que a opinião da equipe de jornalismo cultural deva ser também coerente ou não conflitante com as do editor e/ou dono do jornal).

O fator econômico também impactou e muito as editorias de cultura nos últimos anos. Na virada do século XXI, a imprensa brasileira sofreu uma de suas piores crises, superando-a apenas a partir de 2004. A cada novo “passaralho” – termo utilizado nas redações que significa grande corte de mão-de-obra – as editorias de cultura diminuía e vagas eram congeladas ou extintas. Isso fez com que, hoje, muitos editores também tenham a função de revisores, redatores e pauteiros, e estas funções não invariavelmente são repassadas também a repórteres e até estagiários sem grande experiência profissional. Costa (2005, p. 187) lembra ainda que, no caso específico de escritores-jornalistas, o espaço ficou ainda menor, não encontrando mais um emprego estável que subvencionaria sua literatura.

Revistas e jornais estão redefinindo seu espaço editorial em torno de reportagens menores, mais rápidas e baratas. Em vez de pagar uma estrela do jornalismo para se dedicar a uma matéria que pode levar semanas, ou meses, para ocupar algumas páginas, os órgãos de imprensa optam por contratar repórteres iniciantes, que se disponham a preparar várias matérias (e preencher muitas páginas) ao mesmo tempo, de preferência sem sair da redação. E usar o jornalista mais experiente para editar seus textos ou escrever uma coluna. (...) Uma série de reportagens, como a desenvolvida por Zuenir Ventura entre 1989 e 1990, em torno do caso Chico Mendes, hoje seria inviável financeiramente para um órgão de imprensa como o Jornal do Brasil. Mesmo que pudesse render prêmios, como o *Esso* de Jornalismo e o Vladimir Herzog de reportagem (COSTA, 2005, p. 303).

Este espaço menor dedicado às reportagens também pode ter outra explicação que não a econômica. Como lembra Erbolato (1978, p. 119), a própria configuração da vida contemporânea exigiu reportagens menores, que possam ser lidas com rapidez, já que muitos leitores passam a vista pelo jornal no caminho para casa ou trabalho, no ônibus, durante um café etc. Não é à toa que hoje, especialmente nos cadernos de variedades de jornais mais populares, como *Show! (Agora São Paulo)* e *Viver (Diário de São Paulo)*, as matérias não passam de quatro parágrafos, com letras grandes e texto simples, para entendimento fácil e rápido de qualquer público.

Em tempos de velocidade banda-larga, a notícia cultural torna-se obsoleta cada vez mais depressa. Um autor, uma fofoca, uma opinião, uma canção de hoje são atropelados e esquecidos por outro lançamento no dia seguinte. Como diz Gentilli (1993, p. 14), o novo lançamento já está condenado a se tornar anacrônico em questão de dias. “Nada permanece, nada adquire perenidade. A tudo é incorporado o atributo da temporalidade, da provisoriedade, do descarte.”

Mas não há motivos para se desesperar com relação a essa tal velocidade, ao linguajar simples e pouco profundo. Como lembra Faro (2004, p. 4), o jornalismo cultural ainda é abastecido por espaços onde a reflexão consistente ainda é fértil. Vide revistas como a *Cult*, *Piauí*, *Bravo* e até cadernos como *Ilustrada*, *Caderno 2*, *Mais!* e *Cultura*.

Outra característica relativamente nova presente nos jornais populares, nos cadernos consagrados como *Ilustrada* e *Caderno 2* e mesmo nos suplementos de fim de semana – característica outrora concentrada nos cadernos de política, economia e cidades – é a emergência do furo. O jornalismo cultural impresso vive hoje na busca da notícia quente. Silva (1997, p. 150) diz que isso não só vai acirrar a competição entre os cadernos como pode refletir na padronização de suas páginas culturais, como reflete também Pierre Bourdieu

Para ser o primeiro a ver e a fazer ver alguma coisa, está-se disposto a quase tudo, e como se copia mutuamente visando a deixar os outros para trás, a fazer antes dos outros, ou a fazer diferente dos outros, acaba-se por fazerem todos a mesma coisa, e a busca da exclusividade, que em outros campos, produz a originalidade, a singularidade, resulta aqui na uniformização e na banalização (BOURDIEU, 1996, p. 27).

Frente a essa maior competitividade, alguns cadernos culturais criaram, a partir dos anos 90, diferenciais de cobertura. Alguns passaram a não só cobrir um fato cultural como criar um acontecimento cultural. É o caso do *Estadão*, que lançou o Prêmio Multicultural Estadão. Trata-se de uma iniciativa que visava contemplar e incentivar os novos talentos de

diversas áreas da cultura, dando prêmios em dinheiro e promovendo uma larga cobertura ao longo do ano, criando até um selo próprio para divulgar os novos talentos descobertos pelo veículo.

A competitividade também resultou na maior concentração do jornalismo cultural em pequenos circuitos urbanos. São Paulo concentrou a maior parte das empresas jornalísticas, principalmente após a falência de *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos e Fotos*. Praticamente todas as editoras têm sede em São Paulo, a dizer as editoras Abril, Escala, Símbolo, Peixes, Três e Globo. No quesito jornais impressos, com a crise do *Jornal do Brasil*, é a capital paulista que manteve vivas respeitáveis produções culturais, principalmente na figura da *Ilustrada* e *Caderno 2*, muito embora o *Segundo Caderno* do carioca *O Globo* mereça atenção.

Não se trata, porém, de um painel definitivo do jornalismo cultural brasileiro. Ana Maria Bahiana (2003, p. 1) lembra que o poder de uma marca no jornalismo cultural é feito de forma lenta, homeopática, até chegar a ser um formador de opinião. Isso se aplica, segundo ela, a grandes e pequenos, que são cíclicos no “seu poder de fogo na área cultural, dependentes do time que nela joga”.

A concentração e a crise econômica também fizeram com que o jornalismo cultural sofresse da necessidade de se vender para um público cada vez maior, frente a inúmeras ofertas de revistas e jornais de variedades. A notícia cultural é vista cada vez mais como uma mercadoria dentro do jornal, mas isso levado a fundo pode ser danoso para a qualidade do jornalismo cultural. Como lembra Ciro Marcondes Filho (1986, p. 66), os jornais criam manchetes e destaques de capa para chamar a atenção nas bancas. Corre-se o risco de se cair no sensacionalismo da notícia cultural. “Sensacionalismo é apenas o grau mais radical de mercantilização da informação”, diz o autor, que afirma que as chamadas sensacionalistas são carregadas de apelos às carências psíquicas das pessoas, explorando-as de forma até ridicularizadoras. Vez ou outra, a notícia cultural hoje vira, na chamada de capa, outro assunto, aquele que vende melhor nas bancas.

Nos últimos anos, um outro fator vem influenciando cada vez mais a prática do jornalismo cultural impresso: o aumento do número de assessorias de imprensa para eventos culturais. O jornalismo cultural contemporâneo sofre grande influência – às vezes até um ataque – das assessorias de imprensa especializadas em vender um produto ou evento cultural. No entanto, Vargas (2006, p. 3) lembra que não se trata de um corpo maligno ou estranho à produção jornalística, mas de um novo elemento na atual dinâmica do jornalismo cultural. O problema, portanto, não está nas assessorias de imprensa, que algumas vezes são bastante competentes no que fazem e divulgam. A questão é o jornalista cultural ficar refém ou se

acomodar na produção de reportagens apenas nascidas de sugestões de pautas de assessorias, o que não é incomum, inclusive no meio cinematográfico – foco deste estudo – quando diversos cadernos culturais se rendem simplesmente a divulgar filmes que estão estreando, sem lançar um olhar próprio e independente sobre tal suporte.

Ainda com relação à atual presença maciça das assessorias de imprensa, Strecker (1989) aponta o que ela chama de ‘síndrome do press-release’. Segundo ela, é muito comum ver hoje notícias culturais redigidas em estilo publicitário. Os jornalistas não aproveitam a liberdade que têm para tratar assuntos culturais, sem falar que muitas vezes o texto peca pela falta de profundidade e excesso de previsibilidade, como veremos no item a seguir.

Por fim, é imprescindível dizer que a prática do jornalismo cultural impresso também mudou com o advento da internet. A nova ferramenta modificou os hábitos dos jornalistas de cultura, que agora ficam bem mais tempo nas redações atualizando as páginas de sites em busca da última notícia cultural. Piza (2003, p. 31) lembra que a internet serve também como um caminho alternativo para o jornalismo cultural, onde se pode fazer textos reflexivos e interativos sem se preocupar com o custo do papel ou o espaço ocupado. Embora peça um olhar mais desconfiado – tamanha a oferta de produtos e a incerta procedência do material – a internet virou um espaço também para vozes e opiniões que não têm espaço nos veículos tradicionais, apresentando um leque mais variado de análises e reflexões, inclusive de ex-jornalistas culturais da imprensa escrita, que buscam mais liberdade nas páginas virtuais. Mas Szantó (2007, p. 45) atenta para o fato de que blogs e páginas da internet oferecem, às vezes, apenas opiniões, ou seja, não se trata de um jornalismo ancorado em reportagem profissional, confiável. É importante, portanto, evitar tomar esta novidade na prática do jornalismo como sendo um novo padrão, para não comprometermos a qualidade do próprio jornalismo cultural impresso, que vem sendo alvo de inúmeras críticas nesta passagem para o novo século, como será visto agora.

3. Transição crítica do jornalismo cultural impresso

Os estudos que analisam o jornalismo cultural impresso brasileiro dos últimos anos com muita frequência apontam críticas à prática jornalística da área. Uns em tom nostálgico, outros descrevendo novos hábitos, novas tendências e mudanças com o advento de tecnologias como a internet. Apesar dos variados tons destes estudos ou ensaios jornalísticos,

existe uma unanimidade entre quem escreve sobre o jornalismo cultural impresso: ele mudou, e muito, a partir dos anos 90.

O jornalista e historiador José Geraldo Couto (*apud* Dines, 1996, p. 129-131) acredita que o jornalismo cultural praticado hoje sofre de uma crise, ligada à acelerada transformação do mercado cultural e da modernização dos jornais brasileiros. Ele acredita que o jornalismo cultural ainda não encontrou seu espaço e sua voz.

Daniel Piza (2003, p. 31) também partilha da opinião de que o jornalismo cultural está em crise no mundo inteiro e aponta, em tom nostálgico, as razões para tal.

De fato, nomes como Robert Hughes, hoje são mais escassos; revistas culturais ou intelectuais já não tem a mesma influência que tinham antes; críticos parecem definir cada vez menos o sucesso ou fracasso de uma obra ou evento; há na grande imprensa um forte domínio de assuntos como celebridades e um rebaixamento geral dos critérios de avaliação dos produtos. O jornalista cultural anda se sentindo pequeno demais diante do gigantismo dos empreendimentos e dos “fenômenos” de audiência. As publicações se concentraram 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.

O que Couto e Piza definem como “crise” será chamado aqui de “transição”. O jornalismo cultural – como qualquer outra atividade jornalística – é apontada como em “estado de crise” em várias épocas em que ele é estudado, e não só nesta virada de século. A palavra crise perdeu, portanto, seu sentido primário. E a fim de entender melhor as mudanças evidentes pelas quais o jornalismo cultural passa hoje, faz mais sentido se debruçar sobre as características de sua transitoriedade contemporânea.

Alzira Alves de Abreu (2002, p. 7) acha que o atual espectro do jornalismo começou a tomar forma logo após o fim da ditadura militar, quando vultuosos investimentos em equipamentos e novas técnicas foram introduzidas, a gestão administrativa das empresas jornalísticas mudou, houve concentração de grandes veículos e maior diversificação de público. “Esse movimento de modernização se refletiu na própria atividade jornalística e no perfil do profissional de imprensa.” Acrescido a isso, Vargas (2006, p. 1), lembra que o jornalismo cultural segue a lógica e as mudanças do próprio mercado, são reflexo da maior competitividade entre os jornais, que precisa instruir, entreter, ter fácil acesso, baixo custo de produção etc. O autor lembra ainda que, antes de se criticar ou elogiar qualquer câmbio nesta área – como as análises nostálgicas de que hoje não há mais reportagens longas, opinativas, literárias etc. – há de se levar em conta que as condições de produção e até de recepção da notícia cultural já não são mais as mesmas. “Parece-nos muito simplória a mera negação da

produção atual acusando-a de redundante, superficial e suscetível a modismos”, (VARGAS, 2006, p. 5).

Mas as mudanças econômicas e sociais que justificam este novo jornalismo cultural não o redimiram de críticas. Pierre Bourdieu (1996, p. 31), por exemplo, acredita haver uma atual uniformização dos cadernos culturais. Segundo ele, jornalistas e jornais estão sujeitos às mesmas restrições, pesquisas de opinião, anunciantes etc. No caso do jornalismo cultural, existe um agravante maior ainda: as editorias estão sujeitas aos mesmos press-releases e freqüentemente acessam os mesmos sites da internet para buscar “furos”.

Ninguém lê tantos jornais quanto os jornalistas, que, de resto, tendem a pensar que todo mundo lê todos os jornais. (Eles esquecem que, em primeiro lugar, muita gente não os lê e, em seguida, que aqueles que os lêem lêem um só. Não é freqüente que se leia no mesmo dia *Le Monde*, *Le Figaro* e *Libération*, a menos que se trate de um profissional). Para os jornalistas, a leitura dos jornais é uma atividade indispensável e o clipping um instrumento de trabalho: para saber o que se vai dizer é preciso saber o que os outros disseram. Esse é um dos mecanismos pelos quais se gera a homogeneidade dos produtos propostos (BOURDIEU, 1996, p. 32).

O autor, no entanto, relativiza tal reflexão ao lembrar da existência dos “pequenos”, que segundo ele são os jovens, subversivos e importunos que querem introduzir pequenas diferenças e que não estão sujeitos às pressões comerciais, como a audiência (no caso do jornalismo cultural impresso, a tiragem).

Mas a homogeneização dos cadernos culturais se deve, também, a outro fator, conseqüente do crescimento dos veículos aos quais estes cadernos culturais pertencem. Bourdieu (1996, p. 63) afirma que existe uma tendência atual de grandes veículos de evitarem temas ousados ou delicados, justamente porque os receptores são dos mais variados possíveis. Manet, cita o autor, subverteu toda a estrutura da pintura na qual se baseava o ensino acadêmico da mesma. A televisão ou um grande jornal como a *Folha de S.Paulo* ou *O Estado de S.Paulo*, dificilmente fariam o mesmo em suas páginas políticas, culturais e econômicas. Ao publicar idéias muito polêmicas, que abalam as estruturas da sociedade, Bourdieu acredita que certamente alguém se apressaria em detê-los.

Outro alvo de críticas de Pierre Bourdieu é o atual apego dos jornalistas aos índices e números. “Há, hoje, uma ‘mentalidade-índice-de-audiência’ nas salas de redação, nas editorias etc.”, diz o autor (1996, p. 37), que lembra que nos anos de Baudelaire e Flaubert, o sucesso de um escritor era medido entre escritores, artistas entre artistas e o sucesso comercial imediato era suspeito.

Bem longe de ser visto como suspeito, atualmente os veículos culturais impressos costumam priorizar, em suas capas e contracapas, livros que viraram best-sellers, CDs que ganharam Grammy e discos de ouro, filmes que faturaram Oscar, Globo de Ouro e milhões de espectadores no mundo e programas de TV com médias acima dos 30 pontos de audiência. Isso dificulta que jovens autores de poucos exemplares, escritores e romancistas consigam ter espaço na mídia ou até crescer na carreira e se tornar reconhecido.

Outra transição notável no jornalismo cultural impresso contemporâneo é em relação à questão das prioridades jornalísticas. Nota-se que os cadernos culturais de veículos mais populares (e, dependendo da notícia, até *Ilustrada* e *Caderno 2*) vêm dando cada vez mais espaço a fofocas sem nenhum conteúdo propriamente cultural. Capas culturais são dedicadas à separação de Ronaldo e Cicarelli, aos furtivos e amassos do *Big Brother Brasil*, à opção sexual de um artista etc. Bourdieu (1996, p. 73) diz que estes acontecimentos são dramatizados para “tirar lições” deles ou para transformá-los em “problemas da sociedade”, chamando “filósofos de televisão” para discutir o assunto, restituindo sentido ao insignificante. O redator-chefe da *Carta Capital* e jornalista cultural de outros veículos Maurício Stycer (2007, p. 73), diz que a cobertura dita cultural tem privilegiado a vida em detrimento da obra, no que ele chama de jornalismo de celebridades. Frequentemente se encontra, em cadernos culturais brasileiros, capas com artistas consagrados cujo “gancho” da matéria veio de alguma novidade na vida pessoal do artista, seja uma doença, um casamento, um filho etc., em vez de se discutir a produção cultural deste artista, que é a função do jornalismo cultural. O argumento para tal prática costuma ser de que o público prefere este tipo de tratamento à notícia cultural ou, falando mais diretamente, que isso vende mais jornal. Nas palavras de Juremir Machado da Silva (2000, p. 48), “a cultura precisa recorrer ao pitoresco para encontrar divulgação”.

Em consonância a isso, Piza (2003, p. 53) afirma ainda que as entrevistas estão cada vez mais banais (“Como começou sua carreira?”), as críticas são postas em “miniboxes nos cantos das páginas”, reportagens viraram apresentações de eventos, com aspas dos artistas semelhante ao que se apresenta nos releases, dando prioridade para a cobertura do cinema americano, da TV brasileira e da música pop.

Os autores venezuelanos Jaime Bello Leon, Ana Gondelles e Maria E. Quiáro (1996, p. 151) acham que o jornalismo cultural contemporâneo sofre de uma espécie de miopia. Afirmam que nem sempre o jornalismo cultural conhece seu público com precisão e envia uma mesma mensagem a receptores dos mais diversos. Isso se aplica também ao Brasil, já que não é incomum encontrar tais dúvidas e questionamentos na cabeça de editores, pauteiros e

repórteres da editoria. A questão “a quem isso interessa?” freqüentemente passa pela mente da equipe de jornalismo cultural.

Com relação à linguagem do texto cultural, Abreu (2000, p. 12) lembra que a transição atual marcou de vez a adoção do modelo americano de jornalismo, em detrimento do modelo francês. Ou seja, um jornalismo que prioriza a notícia e a informação em detrimento da opinião e da subjetividade, opinião esta reclusa a áreas específicas do jornal, como as colunas de contracapa. Piza (2003, p. 8) critica esta tendência e acredita que há muito a se fazer no gênero reportagem no jornalismo cultural, mas que isso não pode ser feito à custa da análise, crítica e debate de idéias, que são, segundo ele, vocações do jornalismo cultural. “O conceito de que ‘emitir opiniões é fácil’, que tantas vezes escutei em redações, é o primeiro a ser combatido.”

Obviamente, quando se trata de jornalismo cultural, a mudança não é assim tão radical e definitiva. Jornalismo cultural é, na maioria das vezes, impregnado por opinião e crítica, mesmo nas matérias mais objetivas. Além disso, como lembra Rivera (2003, p. 40), não se pode exigir sempre do jornalismo cultural ter as mesmas características que as outras editorias, como objetividade, pluralismo e exaustividade.

Nesta transição do jornalismo cultural, talvez o crescimento da cultura de massa nos veículos seja o fator que propicie o maior número de críticas dos autores que estudam a área. A indústria cultural se agigantou nos últimos anos e isso teve reflexos imediatos na cobertura jornalística. Ao mesmo tempo em que se tornou complexa, grandes produtores culturais passaram a exercer uma pressão ainda maior sobre os jornalistas da área.

András Szantó (2007, p. 40) cita o caso do cinema. Segundo ele, nos EUA, jornais de médio porte, ao pedirem uma foto ou entrevista com um astro de Hollywood, sofrem pressão por darem mais espaço e mais cobertura positiva das produções. “Os estúdios acham que, se gastam tanto dinheiro, devem receber cobertura positiva. Não compreendem que é bom para eles ter cobertura negativa de vez em quando (...) que os espectadores precisam de críticos com independência de julgamento.”

No caso da cobertura cinematográfica de jornais brasileiros, a pressão é ainda menos disfarçada. Jornalistas cinematográficos de cadernos como *Ilustrada*, *Segundo Caderno* ou *Caderno 2* freqüentemente sentem que a oferta, por meio da assessoria de uma grande distribuidora, de uma entrevista exclusiva ou uma viagem aos Estados Unidos para cobrir a estréia de um filme significa a “aquisição” de uma capa do caderno. Quando o espaço dedicado é pequeno, não sai próximo da data de estréia ou o texto traz muitas críticas negativas, os jornalistas podem ser banidos das listas dos distribuidores para eventos das

próximas estréias. Couto (1996, p. 129-131) é radical quando a isso, ao dizer que estes departamentos de marketing estão praticamente comprando um espaço nos jornais e que os jornalistas sentem-se na obrigação de dar um espaço de destaque em suas páginas após uma viagem com muito luxo e entrevistados famosos.

Uma conseqüência disso pode ser um sintoma apontado por Stycer (2007, p. 73): a contaminação do jornalismo pela publicidade. O jornalista cita uma capa da revista *Época*, sobre o primeiro filme *Harry Potter*, cujo título era “A magia vai começar”. “Não tinha nenhuma informação, nenhuma idéia (...) e a função do jornalismo cultural é ir além disso.”

Esses convites feitos a jornalistas culturais para cobrir estréias de filmes ou lançamentos de discos em hotéis luxuosos dos Estados Unidos e da Europa frequentemente dão a sensação ao jornalista de que ele é alguém importante, indispensável, um intelectual valorizado. Pode até ser, mas Cláudio Abramo (1989, p. 163) recorda algo valioso sobre isso. “Jornalista é só o sujeito que trabalha em jornal, abriga a ilusão de que tem poder. Mas no jornal, o poder é do dono (...) Se amanhã o dono resolver me colocar no olho da rua, tudo isso desaparece.”

Ainda com relação às mudanças da cobertura cultural, nota-se uma inversão de valores nas pautas. Não é de hoje que as reportagens culturais profundas – que levam semanas ou meses para serem apuradas e se transformam em especiais nos seus cadernos – perderam espaço nos cadernos culturais diários. Na ânsia por suprir esta falta de furos exclusivos, os cadernos culturais vêm adiantando lançamentos para “furar” o concorrente. Em outras palavras, a *Ilustrada* publica, na quarta-feira, uma capa sobre a estréia de *Star Wars* para “furar” o *Caderno 2*, que, como lembra Lorenzotti (2002, p. 90) pode até, por conta disso, não dar o filme ou dá-lo bem menor. Ou seja, ambos os cadernos estão considerando um fato cultural de agenda como furo jornalístico.

A cobertura de gastronomia, moda e games não é nova, mas uma outra tendência parece ter tomado conta do jornalismo cultural a partir dos anos 90, intensificando-se na virada do século: o jornalismo cultural voltado para o serviço.

A idéia é a de que nós, editores, não possuímos o conhecimento relevante. É o leitor que tem a especialização relevante [...] Nossa tarefa enquanto jornal é proporcionar ao leitor toda a informação que possa necessitar para tomar uma decisão, sob a forma de enormes listas ou anúncios, sobre como usar seu tempo livre. O resultado deste jornalismo cultural orientado para serviço é o que se percebe atualmente na maioria dos jornais americanos. Mais da metade do espaço destinado ao jornalismo cultural consiste em listas, intermináveis colunas detalhando todas as exposições, todas as apresentações musicais [...] O leitor tem menos resenhas críticas, porque se assume que a informação crítica, a inteligência crítica está com o leitor (SZANTÓ, András, 2007, p. 41).

Abreu (2000, p. 33) está de acordo com a visão acima do autor. Para a autora, os jornalistas já não são mais os porta-vozes da opinião pública, hoje pautada pelas pesquisas de opinião, de mercado. Ela chama isso de “ditadura do leitor” ou “subserviência ao leitor”. É importante, no entanto, evitar radicalizações, já que cadernos culturais de textos densos e opinativos (como os dominicais *Cultura* e *Mais!*) ainda têm seu público fiel, que valoriza, admira e busca ouvir as opiniões, análises e informações de renomados jornalistas. Muito embora haja estudiosos, como Lorenzotti (2002, p. 90), que afirmam que mesmo estes suplementos culturais já estão contaminados pelos chamados produtos da indústria cultural. Segundo a autora, os suplementos culturais se tornaram guias de consumo, com poucos jornalistas com bagagem humanística e muitos com rapidez na execução das matérias.

Independentemente de quem esteja com a razão, nenhuma definição ou estudo sobre o jornalismo cultural é capaz de englobar toda sua complexidade. Faro (2004, p. 7) lembra que o jornalismo cultural é um campo midiático que reitera signos da cultura de massa de forma contraditória, agregando também a cultura erudita e a cultura popular. Constitui-se um campo em que nenhuma cultura é hegemônica mas, sim, elas se auto-alimentam, se auto-promovem e, até, se auto-destróem, num ciclo sem fim.

Alguns autores apontam um outro aspecto desta transição delicada pela qual o jornalismo cultural impresso vem passando. Por conta das inúmeras crises financeiras pelas quais a imprensa passou, os grandes salários foram sendo cortados e as redações começaram a ser dominadas por gente jovem, estagiários ou recém-formados. Não raramente – como lembra Silva (1997, p. 16) – a editoria de cultura é a primeira a sofrer revezes, ou seja, cortes de pessoal, por muitas vezes ser vista como a editoria “menos urgente” do jornal. Para o jornalista cultural e escritor, Humberto Werneck (2007, p. 68), toda esta crise financeira criou algo maléfico: os jornalistas jovens não têm com quem aprender e, com menos de 30 anos, já são chamados para cargos de chefia na editoria. “Não se pode exigir que um jornalista de 20 e poucos anos tenha preparo para tocar uma editoria de cultura. Um jovem (...) ainda não tem repertório, não tem tempo de janela nem leitura suficiente – e é óbvio que na área de cultura é necessário ter conhecimentos sedimentados.”

Nas palavras do experiente jornalista Cláudio Abramo (1989, p. 113), trata-se de uma das tragédias do jornalismo, uma prática que precisa de parâmetros, de conhecimento sobre o que já aconteceu, pois jornalismo é o “registro histórico do cotidiano (...) é preciso ter pontos referenciais sobre o universo em que se vive”.

Além de começar na chefia muito jovem, o jornalista da atualidade é menos romântico, mais pragmático. Abreu (2000, p. 38) afirma que, com o fim da bipolaridade capitalismo-socialismo e com o acirramento das disputas de mercado, o jornalista se tornou menos envolvido em ideologias e mais envolvido no dia-a-dia de sua profissão.

A crise financeira e os cortes de colaboradores, colunistas e críticos – os primeiros a saírem numa eventual crise da imprensa – também refletiu na perda de espaço nas primeiras páginas dos jornais das notícias culturais, conforme analisa Piza (2003, p. 65). “Basta pensar em como a *Ilustrada* imprimia a marca da *Folha* nos anos 80 – ou o *Caderno B* do *JB* nos anos 60 ou as páginas culturais de *Veja* nos anos 70, entre outros tantos exemplos – para sentir como a força das seções culturais foi reduzida.” Mas o autor pondera ao dizer que há veículos que fazem uma verdadeira “resistência” ao superficialismo e à perda de qualidade e prestígio nos jornais, como o *Caderno 2* de *O Estado de S.Paulo* – “que continua a ser o mais numeroso em termos de páginas” – e o *Mais!* da *Folha de S.Paulo* – “um suplemento que às vezes até exagera no intelectualismo” (PIZA, 2003, p. 115).

Impossível encerrar esta reflexão sobre a transição crítica do jornalismo cultural impresso sem citar a internet. A internet substituiu muito do esforço de reportagem na área cultural. Humberto Werneck (2007, p. 69) comenta que, quando trabalhava na *Veja*, nos anos 80, ninguém saía da redação antes do final do *Jornal Nacional*, porque “o que vinha ali era verdade indiscutível”. Para ele, hoje quem faz papel semelhante é a internet: “está na internet, é verdade. Nem é preciso sair à rua para investigar o assunto. [...] Se a gente for honesto mesmo, um dia desses o Prêmio Esso de Reportagem vai para o Google!”, satiriza o jornalista cultural.

Felizmente, todas estas críticas ao jornalismo cultural impresso são feitas por autores e jornalistas que frequentemente estão ligados ao próprio jornalismo cultural impresso e, portanto, conseguem formar um nicho de resistência à uniformização, homogeneização e superficialidade da área, garantindo a manutenção da pluralidade e da diversidade. E apesar da internet, das crises financeiras, do padrão informativo norte-americano e do consumo rápido de jornalismo de cultura terem abalado o valor da opinião e da crítica nos cadernos, veremos no próximo capítulo que os críticos ainda existem no meio cultural e que a crítica tem seu espaço e sua relevância nos veículos culturais brasileiros.

CAPÍTULO III – CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NO BRASIL

O objeto de um verdadeiro crítico deveria ser descobrir qual problema o autor se colocou (sem o saber ou sabendo) e averiguar se o resolveu ou não.
Paul Valéry

Um cineasta passa uma média de dois a três anos planejando um longa-metragem. Gasta tempo e paciência tratando o roteiro e, no Brasil, a grande maioria tem que lutar pessoalmente para arrecadar o dinheiro. São semanas ou meses inteiros de pé, acompanhando dezenas de profissionais durante as filmagens, refazendo cenas, juntando mais dinheiro etc. Filme rodado, ainda tem mixagem, finalização e a promoção do produto. Após esta longa via-crúcis, alguns desses filmes entram em cartaz e levam críticas negativas nas capas de jornais, sugerindo ao público que não perca tempo indo ao cinema para vê-los.

A cena acima parece injusta, mas a figura do crítico de cinema se tornou fundamental para o trabalho dos próprios cineastas ao longo de mais de 100 anos de história do cinema. Como veremos neste capítulo, os diretores de cinema reconhecem a importância da existência do crítico no processo cinematográfico e alguns chegam inclusive a moldar sua própria formação na área após lerem textos de grandes críticos.

Mas de onde vêm estes profissionais? Como eles se formam? Mais importante ainda: o trabalho de um crítico resume-se a ver um filme e dar sua opinião a respeito dele? O que é, afinal, um crítico de cinema?

No capítulo I, refletimos sobre o cinema e a crítica dentro do contexto da comunicação e da cultura. Em seguida, no capítulo II, delineamos o ambiente e as circunstâncias nas quais estas críticas são feitas no Brasil. Agora, é importante entender como funciona a crítica cinematográfica, como ela se formou e quem são os grandes críticos brasileiros, para que se possa entender o trabalho dos mesmos na análise do objeto deste estudo: as críticas de cinema do início da Retomada.

1. Apontamentos históricos

O nascimento do texto crítico só foi possível graças às transformações sociais do século XVII, período em que, como lembra Mendonça (2001, p. 1), a burguesia ganha força como poder político e constrói espaços de afirmação discursiva de seu poder (jornais, revistas etc). A crítica nasceu, portanto, como forma de legitimação da condição burguesa contra o Estado absolutista. Mas o exercício da crítica só ganhou força no século XVIII, com o desenvolvimento de salas de teatro, concertos e museus nas cidades européias. Tornou-se um prolongamento das conversas desenvolvidas por aristocratas e intelectuais nas revistas impressas dos burgueses da época. A literatura foi a mãe da crítica cultural impressa, mas textos críticos de música também podem ser antecessores pertinentes. Curiosamente, ao contrário do que acontece hoje – quando a crítica cultural vem perdendo cada vez mais espaço nos veículos impressos, como veremos mais adiante – no século XVIII a crítica era quase a totalidade do que se via em jornais e revistas, como explica Buitoni.

O jornalismo dos séculos XVIII e XIX era fundamentalmente de opinião: disputas políticas, polêmicas, artigos filosóficos, acadêmicos, críticas de arte. O critério de atualidade, de acontecimento, era mais rarefeito. O texto analítico, dissertativo, predominava. A crítica que acompanhava óperas, concertos e peças de teatro representava os laços mais estreitos com os eventos do passado imediato. A noção contemporânea de notícia e de reportagem ainda não havia se estruturado (BUITONI, 2000, p. 59).

É incerto o momento exato do nascimento da crítica cinematográfica, mas sabe-se que desde o surgimento do próprio cinema, em 1895, suas produções começaram a ser comentadas em folhetins e livros.

Enquanto nos Estados Unidos revistas como a *Photoplay* se consolidavam, já em 1910, como divulgadoras do “star-system” de Hollywood, no culto às divindades do cinema, Ismail Xavier (1978, p. 126) diz que a crítica cinematográfica no Brasil surgiu basicamente como noticiário e publicidade de filmes, evoluindo com a publicação de comentários e críticas só em torno do ano de 1917. Mas mesmo a criação de revistas especializadas não significava o desenvolvimento de uma crítica de cinema, apesar de referências vagas, em 1913, da revista chamada *Cinema*; e outra, *A Fita*, esta surgida em Santos, segundo Rudá de Andrade em sua *Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil* (1962).

O cinema começou a atrair a atenção de críticos e estudiosos a partir dos anos 1920. Foi nesta década, segundo Xavier (1978, p. 14), que o cinema consolidou sua entrada nas universidades e ganhou defensores de sua legitimação como cultura – época em que o selo

“sétima arte” se popularizou. Período também no qual, segundo o autor (1978, p. 124), a ascensão do cinema como arte ainda ficava restrita quase que totalmente ao cinema estrangeiro – e mesmo assim havia críticas à sua aproximação com o teatro – mas o uso de expressões como “arte cinematográfica” ou “arte do silêncio” aumentaram gradativamente nos textos dos novos críticos.

Ao contrário da crítica literária, que se solidificou ao longo de dezenas de décadas, a crítica de cinema não teve este tempo de maturação, ela foi se desenvolvendo quase que concomitantemente com o próprio cinema. Um exemplo disso, como lembra Maria Ignês Carlos Magno (1999, p. 107), é o surgimento do cinema falado (anos 1920 e 1930), que desestruturou toda a crítica de cinema. Foi só a partir da década de 1940 que a crítica se reorganizou novamente em tendências científicas, graças inclusive à publicação de obras técnicas e teóricas sobre o cinema e a discussão de obras em cineclubes, proliferados no mundo inteiro.

O crítico baiano Walter da Silveira, em seu texto *A Crítica Cinematográfica no Brasil*, publicado na revista *Tempo Brasileiro* em abril de 1966, conta que foi a partir de 1926 que a crítica cinematográfica se organizou no Brasil, quando a revista *Cinearte*, fundada por Ademar Gonzaga, sistematizou o trabalho crítico. Um dos principais críticos da revista era Paulo Vanderlei, também cineasta. Em 1928, o surgimento do Chaplin Club elevou ainda mais o trabalho da crítica no Brasil. Era realizado por nomes como Plínio Sussekind, Otávio de Farias, Almir Castro e Cláudio Mello, e cujo órgão de divulgação era a revista FAN, que durou dois anos. Eles se envolveram em extensas discussões contra o cinema falado, num estilo que priorizava discussões de ordem estética.

A inconstância do trabalho de alguns críticos também era uma característica da época, como lembra Silveira, ao citar as breves colunas críticas de Vinícius de Moraes no jornal *A Manhã* e de R. Magalhães na revista *Diretrizes*, ambas nos anos 1940.

Vale lembrar que Walter da Silveira credita a um grupo baiano o pioneirismo na crítica de cinema no Brasil. Segundo ele, foi na revista *Artes e Artistas*, editada em Salvador de outubro de 1920 a abril de 1923, que se esboçou uma análise de filmes, no qual seus críticos, comandados por Arézio Fonseca, defendiam o cinema como arte, reconheciam nele um meio de educação popular e exaltavam a importância de Griffith, Von Stroheim e Chaplin. No entanto, Xavier (1978, p. 127) afirma que esboços de discussões críticas sobre cinema já apareciam bem antes, em textos esporádicos de Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Rui Barbosa etc. Revistas especializadas com críticas já apareceram na década de 1910. Além da já citada

A Fita (1918), tem-se também *Palcos e Telas* (1918), *Para todos...* (1918) e *A Scena Muda* (1921).

Isso não significa que os críticos brasileiros deste início de século XX estavam preocupados com o cinema nacional. De acordo com Xavier (1978, p. 121), a crítica brasileira por vezes ignorou as produções do País.

Uma das maiores evidências da força com que se estabeleceu na crítica brasileira uma definição de cinema colada ao modo de produção americano é a forma pela qual repetiu-se durante dezenas de anos que o cinema brasileiro não existia. Quando ele perdeu de vez o mercado para o produto importado, um fenômeno de “esquecimento” foi ocorrendo; a “naturalidade” da situação colonial foi sancionada por esta amnésia que passou a induzir os homens preocupados com o cinema no Brasil a pensar que estavam imbuídos de uma atitude pioneira. O Brasil tornou-se o país que “terá um cinema”, ficando implícito, e às vezes explícito, que nunca teve.

Ismail Xavier salienta, ainda, que os críticos de cinema, durante os anos 1920, bradavam a favor de uma indústria do cinema nacional – ainda inexistente até a tentativa feita pela Atlântida e Vera Cruz – mas não viam o problema como um todo, condenando aquilo que era feito por alguns homens do cinema, num discurso nacionalista pró-investimento de recursos na área mas sem o devido aprofundamento e esclarecimento dos problemas do cinema brasileiro em geral. O autor ainda aponta outras particularidades da crítica na época. Na revista *A Tela*, as críticas publicadas entre 1918 e 1920 tinham forte cunho moral, quase moralista, analisando o “fundo moral” da história e se o filme pecou por excessos em algumas cenas. Xavier (1978, p. 133) cita alguns trechos que ilustram bem o estilo da crítica na época: “vá com reservas...”, “isto sem falar dos decotes escandalosos”, “o assunto não é dos que se podem fornecer a meninos ou senhorinhas” etc.

É claro que a crítica não se resumia só a isso. Falava também da ação dramática, sua lógica e verossimilhança, a qualidade da técnica, da montagem, da cenografia e das roupas. Em *Palcos e Telas*, no entanto, a crítica era imbuída de uma atmosfera de esplendor e luxo, valorizando os atores com excesso de adjetivações (“extravagante, original, cândida, sugestiva, natural, sensual”). (*O crítico de Palcos e Telas*) “está muito preocupado com o seu próprio estilo, como um publicitário feliz por sentir-se próximo e deter os segredos periféricos do produto que elogia sinceramente, porque ele gosta mesmo de cinema” (XAVIER, 1978, 134).

A revista *Cinearte* também apresentou novas tendências na crítica cinematográfica nos anos 1920. Em 1926, grandes nomes da crítica irão se reunir nesta revista, como Ademar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Vanderley, Álvaro Rocha e Otávio Mendes. A revista tinha

como marca fazer campanhas em prol do desenvolvimento do crescimento do cinema no Brasil, sempre ligada à indústria e ao comércio cinematográficos. Num estilo parecido com a americana *Photoplay* no que se refere ao estilo da capa, tamanho e abundância de fotos, *Cinearte* terá uma espécie de postura de fiscal da indústria, sempre em nome do bom espetáculo. Seus responsáveis tinham o hábito de ler revistas estrangeiras e, conforme o autor, divulgavam o material lido e aproveitavam as experiências do material para desenvolver as argumentações em torno do próprio cinema nacional. Apesar de suspeita tal atitude, foi ela quem despertou a campanha da revista a favor do cinema nacional, defendendo o cinema como um meio econômico importante do século XX.

Estes ensaios teóricos, segundo Xavier (1978, p. 173), vão ficando mais raros a partir de 1929, dando espaço a colunas fixas, como críticas dos filmes em cartaz, editoriais, matérias sobre cinema amador etc. A revista encerra suas atividades em 1942.

Foi na década de 1920 que também despontaram críticos não só em revistas especializadas, mas naquelas não-especializadas e em jornais, como a entrada de figuras do modernismo na crítica da revista *Klaxon* e textos opinativos em revistas populares como *FON-FON* e *Careta*, esta última com a seção “A Arte do Silêncio”, com comentários rápidos sobre o cinema. Nos jornais, a crítica ganha destaque na presença de Oduvaldo Viana no *Correio da Manhã* (RJ), Guilherme de Almeida em *O Estado de S.Paulo* e Paulo Duarte no *Diário Nacional* (SP). A própria revista *Cinearte* aponta, em seus textos, o crescente interesse pelo cinema nas páginas de jornais de todo o País. Nesta época, ainda não era comum críticos serem cineastas, com algumas exceções em *Cinearte*. Mas de modo geral, os cineastas vinham de segmentos menos cultos da população e não se expressavam por escrito.

Com a entrada dos jornais no circuito da crítica cinematográfica, um novo fenômeno foi percebido neste campo. Segundo Melo Souza (1995, p. 255), com o surgimento de uma nova geração de intelectuais vindos das Faculdades de Filosofia de São Paulo e do Rio de Janeiro, surgiu o crítico especializado, de formação acadêmica, criando uma tensão com os não-especializados, ou seja, os bacharéis ou homens de formação literária. O campo continuou a ser dominado pelos sem-especialização até 1954, com a volta de Paulo Emílio Salles Gomes da Europa.

De modo geral, a crítica de cinema e a publicidade das produções nacionais destas primeiras décadas do século XX tinham o costume de comparar as produções nacionais às internacionais, mas sempre no sentido de inferiorizar a produção interna. Quando aparecia um grande filme brasileiro, ele era elevado ao status de qualidade internacional, conforme mostra

o crítico Jean-Claude Bernardet, em alguns exemplos de crítica extraídos principalmente do jornal *O Estado de S.Paulo*.

“De resto podemos garantir que, em nitidez e perfeição Lê filme du diable (filme brasileiro com título original em francês) é um trabalho que pode sofrer confronto com os melhores que as diferentes fábricas nos têm enviado” (OESP, 18/05/1917); “Na linha das comédias...nada fica a dever às melhores estrangeiras do gênero!” (sobre o filme *Como é boa nossa empregada*, 1973); “Um filme brasileiro de padrão internacional” (sobre *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, 1976). Manifestação, não de qualidade cinematográfica, mas de um arraigado complexo de inferioridade (BERNARDET, 1979, p. 17-18).

A crítica de cinema voltou a ficar sistematizada a partir de 1941, com o surgimento da revista *Clima*, onde despontaram nomes como Paulo Emílio Sales Gomes, Antonio Cândido, Rui Coelho, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado, dialogando diretamente com os membros do Chaplin Club.

A segunda metade da década de 1940 foi de grande florescimento da crítica cinematográfica no Brasil. Só no ano de 1946 surgem a Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos e os Clubes de Cinema, estes dando origem, em São Paulo, à Filmoteca do Museu de Arte Moderna, que depois viraria a Cinemateca Brasileira. Foi nesta década que também surgiram as famosas cotações críticas dos filmes em cartaz. De acordo com Buitoni (2000, p. 64), a revista *A Cena Muda* (já com a grafia atualizada), atribuía a avaliação dos filmes por meio de desenhos: Abacaxi (pior), Abacaxi enfeitado (sofrível), Gol (bom) e Campeão (ótimo). A revista também abriu espaço para que os leitores mandassem suas opiniões.

A intensa produção cinematográfica da década de 1950 (*vide capítulo 4*) movimentou o trabalho da crítica, na qual se destacava, por exemplo, o trabalho de Alex Viany, que fora correspondente de *O Cruzeiro* em Hollywood na década de 1940. Nos anos 1950 também despontou o Círculo de Estudos Cinematográficos, no Rio de Janeiro, o surgimento do Primeiro Festival de Curta Metragem, promovido e dirigido por críticos de cinema, dos quais despontavam na década Alex Viany, Almeida Salles, Moniz Viana, Luiz Alípio de Barros, P.F. Gastal, Jacques do Prado Brandão e Fritz Teixeira. Com o surgimento dos Círculos de Cinema, como lembra Magno (1999, p. 109), apareceram ainda outros nomes, como Salvyano Cavalcanti de Paiva e Eli Azerado (Rio de Janeiro), Rubem Biáfara (São Paulo), Linduarte Noronha (Pará) e, posteriormente, Glauber Rocha (Bahia).

Este aparecimento de cineclubes foi um fenômeno que aconteceu em grande parte dos países do continente americano. No México, por exemplo, os críticos que despontavam deles

criariam, nos anos 1960, a revista especializada *Nuevo Cine*, influenciada diretamente pela francesa *Cahiers du Cinéma*. A agitação política, misturada com a revolução cultural daquela década, só alimentou o surgimento de críticos e veículos especializados no tema. Foi nesta década que a crítica se tornou indispensável no desenvolvimento do cinema brasileiro, a dizer, com o surgimento do Cinema Novo, principalmente graças a um alinhamento ideológico dos críticos com os cineastas (que muitas vezes eram a mesma pessoa, como no caso de Glauber Rocha).

Segundo Bernardet, o Cinema Novo instituiu um fazer cinema que não se limitava mais ao filme para diversão. E o crítico tinha como função esclarecer as relações existentes entre o filme e a sociedade. Torna-se “uma peça envolvida no mesmo processo cultural, político, que os cineastas”, na afirmação do cinema brasileiro enquanto fator de transformação social. Bernardet combateu ferozmente a crítica que não se alinhava a este compromisso, em textos como *Questão de Higiene*, publicado no *Suplemento Literário* de *O Estado de S.Paulo* em janeiro de 1963. Os exageros contidos em algumas linhas são compreensíveis levando-se em conta o contexto histórico no qual ele foi escrito.

Após um preâmbulo, onde a obra é historicamente situada, e que, freqüentemente, ocupa metade do artigo, são analisados os elementos da fita [...] Às vezes, acrescenta-se uma apreciação moralizadora. Os cineclubes deveriam reagir contra tal atitude, mas não o fazem e adotam cegamente o mesmo critério, falando-nos de filmes “inesquecíveis”, de “atores maravilhosos” (vocabulário também empregado pela publicidade), o que, estritamente, nada significa [...]. Assim o crítico, em vez de esforçar-se em esclarecer o público e os cineastas, em orientá-los, ciente de toda a responsabilidade que lhe cabe [...] se torna um mero espelho do público, um boneco sem consistência [...]. Se ele é contra a industrialização, deve mostrar que as fitas que são a favor, mentem. Ele deve criticar a posição social do autor. Só assim se tornará possível um diálogo entre os críticos [...]. Hoje, cada crítico escreve seu artiguinho no seu jornal, e pronto, não se fala mais no caso. [...] A atuação do crítico não pode ser de apreciação plástica ou técnica, mas sim de “desmistificação”. Só assim, ao falar de fitas estrangeiras, falará também do Brasil [...]. Porque o crítico pode ter uma atuação junto aos cineastas [...] deve criar um clima para que certos temas sejam tratados e o sejam inteligentemente. Por isso, a posição do autor não é em nada intocável. Ao contrário, o esforço crítico consiste em pôr em evidência esta posição e criticá-la. É o mais urgente (BERNARDET, 1978, P. 43).

A convulsão de idéias dos cinema-novistas alimentou a crítica da época com preconceitos em relação a todo tipo de cinema feito no Brasil que não estivesse alinhado com os pensamentos da turma de Glauber. O famoso crítico José Lino Grünwald (2001, p. 69), no balanço das produções feitas no ano de 1960, chegou a dizer que, neste ano houve, “infelizmente, também muita chanchada – a irresponsabilidade para com o ofício. Mas nem

vale a pena lembrar o nome dessas coisas”, ao referir-se ao gênero que era um sucesso de público e de bilheteria no Brasil, algo raro no cinema brasileiro.

Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Brasil em tempo de Cinema*, ajuda a esclarecer as condições da crítica feita durante o Cinema Novo. Segundo o autor (2007, p. 22), na época em que ele escrevia suas análises, não se sabia ainda o peso dos filmes que estavam sendo feitos e os mesmos não se comunicavam plenamente com o público e a crítica. Além disso, outro empecilho era que, apesar de o cinema ter invadido as universidades e existir no Brasil há mais de meio século, ainda não havia meios para quem quisesse estudar cinema no País, faltava equipamento adequado e um crítico como Bernardet dizia sofrer até da indisponibilidade de cópias de filmes que queria analisar. Tudo isso, afirma o autor, induzia obrigatoriamente a pesquisas superficiais, prejudicando o trabalho do crítico e do cineasta num momento tão fértil de idéias como foi o Cinema Novo. Ao mesmo tempo, o crítico nunca escondeu, em seus artigos de jornais, que vivia-se um momento no qual cada vez mais fitas interessantes eram produzidas e isso possibilitava naturalmente a renovação da crítica já que, até então, segundo o autor (1978, p. 49), existia no Brasil uma crítica sem objeto, uma vez que o verdadeiro cinema era o estrangeiro e o crítico não era completo com eles porque não vivia a realidade destes filmes produzidos fora.

A partir dos anos 1970, o momento efervescente da crítica no Cinema Novo vai dando espaço, lentamente, a críticas de cinema reunidas no que Buitoni (2000, p. 64) chama de “guia de consulta rápida”, com uma pequena resenha e classificações taxativas. Isso não chega a dominar totalmente os veículos impressos – até hoje o espaço da crítica em jornais como *O Globo*, *O Estado de S.Paulo* e *Folha de S.Paulo*, para citar os veículos que serão analisados neste trabalho, ainda é considerável – mas guias como *Veja São Paulo* rotulam diferentes filmes (drama, terror, aventura...), com apreciações-relâmpago: “telepolicial fracotinho e sem novidades”, “Aventurinha mirabolante”, “comédia adolescente” etc.

Com o aumento de veículos a partir dos anos 1980 – em especial com o advento da internet, nos anos 1990 – a crítica de cinema se tornou mais diversificada e, por que não dizer, mais complexa de ser compreendida, incabível em rótulos ou estereótipos.

2. O trabalho de um crítico

O filósofo alemão Immanuel Kant disse, em seu livro *Crítica da Razão Pura* (1781) que a crítica “não tem que lidar com os objetos da razão, cuja multiplicidade é infinita, mas

somente com a própria razão e com problemas sugeridos por ela e colocados diante dela, não pela natureza das coisas, que são diferentes dela, mas por sua própria natureza”.

A inteligente colocação do pensador não esconde o grau de abstração à qual a definição do trabalho de um crítico está submetida. Para que servem os críticos? Por que a opinião deles é importante? Qual é o esforço crítico? Que peso tem uma crítica de arte num país como o Brasil? Quais são os erros comuns dos críticos?

Questões como essas dificilmente fogem da abstração exposta por Kant, mas se olharmos o pensamento dos estudiosos da crítica e os exemplos recorrentes na sociedade, é possível chegar próximo de algumas respostas para essas perguntas.

Em uma palestra dada em São Paulo, Jean-Michel Frodon, diretor da revista francesa *Cahiers du Cinéma* – considerada a revista de cinema mais importante do mundo, criada por então apenas críticos como François Truffaut, que posteriormente criariam o movimento da Nouvelle Vague – afirmou que é simplista determinar o peso da crítica apenas pelo fato de ela conseguir ou não determinar o sucesso de um filme. Ele acredita que a crítica não deve ser julgada pelo número de espectadores que leva ao cinema, uma atitude que constitui uma derrota do pensamento crítico:

Os efeitos imediatos que a crítica de cinema pode ter no espectador são algo de muito pouco importante com relação aos desafios maiores que a crítica tem no domínio da arte em geral. Muitos distribuidores e produtores que trabalham no cinema consideram o crítico uma espécie de auxiliar de publicidade dos filmes e os diretores os consideram como um utensílio de auxílio de consumo dos objetos de arte. A vida cotidiana dos críticos, concreta e impura, é ser um pouco disso, mas também ser um pouco de outra coisa muito importante. E os efeitos concretos da crítica, inclusive os efeitos financeiros da crítica não estão contidos neste pequeno e curto ciclo de saída, lançamento, crítica e espectadores de um filme. A crítica de filme construiu a classe comercial e social dos filmes de Woody Allen para sempre. A crítica que o crítico faz não tem praticamente efeito nenhum sobre a venda, mas tem efeito sobre o futuro do jovem realizador, na sua entrada em festivais e realização de novos filmes (Informação verbal)¹.

O crítico de cinema, portanto, tem uma importância na sociedade que vai além do mero reflexo na bilheteria dos filmes. Melo Souza (1995, p. 252) lembra que a crítica cotidiana é um material poroso, que não fala apenas do filme, mas de questões como cultura, poder econômico, importação de bens culturais etc. As teorias cinematográficas, ao longo do século XX, foram modificadas também com o auxílio das reflexões críticas. O autor, no entanto, acredita que esta vasta influência da crítica foi diminuindo com o advento dos cursos de cinema nas universidades, que arrebatarem este poder de reflexão profunda no campo

¹ Palestra realizada na Fundação Cásper Líbero no dia 31/08/2006 sob o tema: Cinema e Jornalismo: O papel da crítica.

cinematográfico. De qualquer forma, apesar de alguns artistas que sofreram com críticas negativas dizerem se tratar de uma atividade negativa, o trabalho do crítico, na ótica de Del Pozo (1970, p. 15), é uma colaboração inestimável para o progresso da própria arte e um serviço para a opinião pública. “[...] o crítico dirige a atenção do futuro espectador a determinados aspectos do filme, tanto positivos quanto negativos, para fazer com que sua vivência cinematográfica seja mais completa” (tradução nossa).

Sobre esta importância do crítico na sociedade, Pierre Bourdieu (1992, p. 169) considera os críticos de vanguarda porta-vozes, quase empresários, de artistas e sua arte. São pessoas que conseguiram fazer um nome conhecido e reconhecido, um “capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos ou pessoas, portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação”. Magno (1999, p. 122) cita uma frase de Antonio Cândido, fundador da revista *Clima* (1941), que justificava a importância do crítico em determinados momentos da história – como naquele em que ele vivia, o Estado Novo – como o profissional que desvenda os estilos e as obscuridades que “jazem inerentes a uma época e nas obras produzidas”. Ou seja, o crítico tem a função de desvendar não só a obra, mas sua época.

Sua importância reside em qualificar uma obra para que o leitor a compreenda, independentemente se concordar ou discordar. Cabe ao crítico, como lembra Piza (2003, p. 79) “colocar-se no lugar do outro, suspender seus preceitos, para então sedimentar as idéias e, mesmo que exprimindo dúvidas, chegar a uma avaliação”. O jornalista lembra que os artistas esperam uma reação da crítica frente à sua obra, sem falar do leitor, que quer ter pistas se vale ou não conferir, por exemplo, a nova estréia de Steven Spielberg. “Desse material o jornalismo cultural sempre foi feito e sempre será feito.”

Analisar um filme – função primeira de um crítico – não é uma tarefa fácil. É necessário, em muitos casos, ver e rever o filme. Isso porque, conforme explicam Vanoye e Goliot-Lété (1992, p. 10-11), tudo condiciona o olhar de quem analisa, inclusive a memória longínqua que se tem de outros filmes. Mais importante ainda é evitar que o espectador seja inconscientemente manipulado:

A análise vem relativizar as imagens “espontaneístas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1992, p. 13).

Um crítico não é capaz sozinho de determinar o sucesso e o fracasso de uma obra de arte, conforme lembram Strecker e Ventura (1989, p. 106). Isoladamente, a crítica não determina um best-seller, mas ajuda a construí-lo. Perante o público, sua importância também deve ser relativizada, de modo que o leitor de uma crítica negativa dada a um filme nem sempre se pauta apenas por aquela crítica ao escolher o filme a ser visto, mas também por bate-papo com outras pessoas e até na publicidade.

Jean-Michel Frodon acrescenta ainda, em entrevista particular, que a crítica é importante porque reafirma a natureza artística do cinema – justificando inclusive a existência de políticas públicas de apoio ao mesmo. Por que sem a crítica, só os cineastas principiantes cujo primeiro filme fora um sucesso conseguiriam fazer um segundo. “Os efeitos da crítica não se limitam ao dia de lançamento dos filmes, eles se estendem por vários meses ou anos, e podem ajudar na produção de um outro projeto.”

Em suma, a relevância da crítica na sociedade é muito bem sintetizada neste trecho extraído por Maria Hirszman (2007, p. 97) da obra *A Crítica de Arte no México no Século XIX*, de Ida Rodriguez Prampolini.

Um povo ou uma época sem crítica de arte é como se estivesse fora do mundo, como se ficasse para sempre perplexo diante das obras produzidas para si mesmo ou para os outros; seria um caso extremo de carência de verbo, de falta de sensibilidade, de reflexão e de imaginação. Na crítica de arte fica expresso o que se ama, o que se pensa e o que se imagina em relação às obras. E não apenas isso, mas também os ideais daquele tempo e aqueles que se projetam para o futuro.

Mas não é fácil ser crítico de cinema em um país como o Brasil. Em seus estudos referentes à época em que existiu a revista *Clima*, Jean-Claude Bernardet (1979, p. 19- 20) lembra que o Brasil passou anos sem uma formação apropriada, sem cursos de cinema e nem ao menos uma quantidade razoável de filmes nacionais nas telas. O crítico passou a ser um jornalista que comentava filmes estrangeiros, que precisava ter outras atividades para sobreviver e, por isso, escrevia sua crítica rapidamente, “com boas intenções e até amor pelo cinema, mas certamente com uma dedicação limitada”. Isso sem falar que ele sofre de todo tipo de pressão de anunciantes e distribuidores. Muitos críticos dos anos 1940 e 1950, segundo o autor, foram afastados de suas funções por pressões de exibidores e distribuidores. Hoje em dia a situação é menos radical, mas é comum vermos críticos – que geralmente exercem também a função de repórteres de cinema – perderem a oportunidade de fazer entrevistas com astros e diretores de Hollywood por terem dado uma “estrelinha” seguida por diversos argumentos contra um *blockbuster*. Por isso Bernardet não deixa de ter razão ao dizer

que não é fácil para um crítico desancorar um filme que agrada um público médio, “e passará por esdrúxulo se valorizar o filme tido por ruim ou hermético. O crítico não deve afastar-se do gosto médio. Lhe é atribuído, ao contrário, a função de reforçar este gosto”.

Ainda na questão da formação crítica, Paulo Roberto Pires (2007, p. 30) reforça o pensamento de Bernardet ao lembrar que a necessidade de abordagem crítica do jornalista cultural não passa pela maioria dos currículos das escolas de jornalismo. “Porque cada vez mais persiste a ilusão tecnicista de que é possível formar um profissional através de determinados códigos e técnicas, o que vem provocando uma desintelectualização aceleradíssima na profissão.”

Críticos de confiança, na visão de Bourdieu (1992, p. 188-189) são aqueles que jamais se moldam à opinião de seus leitores. Sua crítica é eficaz porque é completamente sincera e desapegada da opinião pública. Só cumprem inteiramente seu papel ao se mostrarem capazes de falar “como intelectuais que não se deixam enganar, que seriam os primeiros a compreender se houvesse alguma coisa a compreender e que não receiam enfrentar os autores de vanguarda e seus críticos em seu próprio terreno”.

Um bom crítico, lembra Piza (2003, p. 70) é aquele capaz de produzir um texto jornalístico com clareza, coerência, agilidade, informar ao leitor o que é a obra em debate, resumindo sinopse e perfil do autor. Em terceiro lugar, deve analisar a obra de modo sintético e sutil, evitando cair na mera atribuição de adjetivos. Até aqui, diz o autor, tem-se apenas uma boa resenha. Uma última característica traça o perfil de um bom crítico: a habilidade de ir além do objeto em análise, usá-lo para ler um feixe da própria realidade, de interpretar o mundo, de produzir uma segunda obra. E Del Pozo (1970, p. 40) acrescenta outro ponto importante no trabalho de um crítico: a capacidade de analisar, interpretar e esclarecer o leitor sobre as próprias condições de exibição do cinema de seu país, as políticas públicas, os gargalos da produção etc.

O que se deve exigir de um crítico é que saiba argumentar em defesa de suas escolhas, não se bastando apenas em adjetivos e colocações do tipo “gostei” e “não gostei” (que em alguns cadernos culturais brasileiros têm sido usados já como título da crítica) [...]. Para tanto, um bom crítico deve ter boa formação cultural, conhecendo bem não só o setor que cobre, mas também outros setores. Um bom crítico de cinema não o será se desconhecer a boa literatura e a história das artes visuais; e também deve ter noções sólidas sobre os assuntos abordados pelos filmes, como a Guerra do Vietnã, para citar um exemplo comum no cinema (PIZA, 2003, p. 77-78).

Em outras palavras, Buitoni (2000, p. 65) reforça que o crítico deve conhecer os códigos e a história da arte a ser criticada, usar metalinguagem própria do tema. Caminhos

para que a crítica não seja apenas paráfrase, ou seja, um mero recontar do filme com o adereço “gostei” ou “não gostei”. Isso não significa que a crítica de cinema deva estar conectada com tanta força ao próprio cinema. O crítico da *Folha de S.Paulo*, Amir Labaki, na palestra proferida por Jean-Michel Frodon, disse acreditar que a melhor crítica é aquela mais autônoma possível do filme, que beira quase à ficção. E isso é raro encontrar no mundo. “Acho que a crítica é mais rica, interessante, completa quando ela está ombro-a-ombro com a obra que a catalisou, ela não está servindo a obra nem escrevendo a obra”.

Um crítico, segundo Bourdieu (1992, p. 191), só ocupa o lugar de crítico e exerce influência sobre os leitores quando estes leitores lhe concedem este poder “porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu *habitus*”.

Mas se qualquer indivíduo é capaz de ter opiniões mediante um filme, qual é a diferença entre as opiniões desses leitores e os críticos em si? Um esquema proposto por Vanoye e Goliot-Lété (1992, p. 18) esclarece bem esta diferença:

| <u>Espectador Normal</u> | <u>Analista (Crítico)</u> |
|---|--|
| Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional. | Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada. |
| Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular. | Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios. |
| Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele. | Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses. |
| Processo de identificação. | Processo de distanciamento. |
| Para ele, o filme pertence ao universo do lazer. | Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual. |
| <u>Prazer</u> | <u>Trabalho</u> |

Mas a crítica de cinema não deixa de ser uma projeção subjetiva dos próprios valores e ideologias. O filme construído em uma crítica foi feito pelo diretor do longa e pelo crítico. Tendo em vista o que Bourdieu afirmou anteriormente, é preciso ter cuidado com os filtros emotivos e ideológicos colocados pelos críticos em seus textos. Por isso, afirma Espinal (1976, p. 26), um bom crítico necessariamente é capaz de valorizar lucidamente uma obra que se oponha totalmente ao seu modo de pensar. E de modo algum um crítico pode usar um filme para apregoar, confirmar ou usar como base de sua própria ideologia. “Por isso, parece-me legítimo que uma mesma obra desperte comentários contraditórios. O contrário seria cair no absolutismo.”

Esta subjetividade pode inclusive emergir, por meio da crítica, antipatias e gostos pessoais diante de um filme. Se for notada, nas críticas de um mesmo profissional, uma

aversão a todas as estréias de musicais ou filmes de artes marciais, trata-se não de más produções, mas do imperativo de um gosto pessoal em uma crítica desonesta com o público. O mesmo se diz da antipatia com determinados atores ou atrizes. Muitas vezes trata-se apenas da falta de conhecimento frente a determinado gênero ou conteúdo. Neste sentido, Del Pozo (1970, p. 25) afirma que o ideal seria que o crítico tivesse humildade suficiente para delegar o trabalho daquela crítica a alguém da equipe mais especializada, mas o temor de dividir o trabalho – muitíssimo comum entre críticos – impulsiona o crítico a opinar sobre o que pouco entende.

Atualmente, a grande maioria dos críticos de jornais impressos diários é passiva da agenda cultural de seu país. Em outras palavras, o crítico de cinema não mais escreve sobre um filme para refletir sobre um tema de relevância no momento, mas suas críticas estão quase sempre ligadas a estréias de filmes ou DVDs, conforme explica Enéas de Souza, autor do livro *Trajatórias do Cinema Moderno* (1965).

[...] Este ser do efêmero floresce na tribuna cotidiana de uma forma brutalmente selvagem, pois o que critica são filmes de ocasião, filmes que o mercado põe nas salas de espetáculo. Ou seja, ele não escolhe cineastas, a programação dos cinemas é que o escolhe. Sua lâmina, seu poder analítico, sua talhadeira, se fazem sobre o que é jogado pela circulação das mercadorias cinematográficas e pela distribuição das grandes empresas do negócio do cinema (SOUZA, 2004, prefácio).

Isto nos faz refletir também sobre a vasta quantidade de influências externas negativas que pode atingir o trabalho de um crítico. E essas pressões não são poucas, haja visto que o cinema, antes de ser arte, é uma poderosíssima indústria. Estas pressões podem tomar forma de “atenções sociais” – almoços, *cocktails*, envio de materiais informativos que mais parecem presentes – livros, DVDs e álbuns, presentes na época de Natal ou aniversário e até as já citadas viagens ao exterior, com direito a hotel de luxo, para entrevistar diretores e atores. Tudo isso – exceto os presentes de Natal e aniversário – parece fazer parte do componente informativo de um crítico, mas dentro da profissão sabe-se que isso influencia, e muito, na distribuição do espaço jornalístico diário a distribuidores que fazem os maiores agrados.

Deste modo, Del Pozo (1970, p. 45) sugere inclusive que o crítico busque um afastamento não só das distribuidoras, mas dos produtores dos filmes (cineastas, roteiristas), “para evitar todo o pré-conceito sobre uma obra baseada em antipatias ou simpatias pessoais”. Mas será que isso é possível? Questões como estas tentarão ser respondidas na análise das críticas da Retomada no capítulo 5.

O distanciamento crítico é fundamental. É importante que o filme esteja ao alcance dos olhos e que existam materiais informativos que ajudem a compor o texto crítico e como afirmam Casetti e Di Chio (1991, p. 20), é preciso esfriar o filme, afastar-se, a fim de que se possa inclusive respeitar o objeto, dando-lhe uma análise menos emotiva e mais metódica. Isso não significa, como os próprios autores lembram (1991, p. 31), que a análise fílmica não possa ter um ingrediente fundamental para a formação de leitores: a criatividade textual, que transforma a crítica em uma segunda obra. Isso depende, no entanto, do talento e da sensibilidade do crítico no ato de escrever.

Isso porque discutir sobre uma obra, para Bourdieu (1992, p. 197), não é apenas apreendê-la ou apreciá-la, mas é um momento de produção da própria obra, dando-lhe um sentido e um valor no mundo. E a função do crítico não deixa de ser atribuir a uma obra seu valor – alto ou baixo. Valor este que, na visão do autor, só existe quando a obra de arte é conhecida e reconhecida por espectadores dotados de disposição e competência estética necessária (críticos, outros diretores, universitários etc.). “A ciência das obras tem por objetivo não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra.” E o crítico tem importância fundamental nisso que diz o autor.

Para outros estudiosos do tema, o crítico também tem como função não só informar, mas formar seu leitor. Em períodos importantes da história brasileira, como durante a ditadura militar, o crítico também se incumbia de não deixar o público ser manipulado facilmente. Isso porque a própria crítica mudava conforme o novo contexto do cinema, um cinema de contestação e de forte crítica social. Ao analisar as críticas de Jean-Claude Bernardet desta época, Magno (1999, p. 115) atribui ao trabalho crítico analisar a linguagem cinematográfica, mas também orientar o público sobre seu significado social.

A crítica era uma arma para a compreensão não só do cinema, mas da própria cultura brasileira. Nas palavras de Espinal (1976, p. 15), a função do crítico é ajudar o espectador a ser “dialogador crítico ante as mensagens cinematográficas”, já que se trata de uma arte que fornece idéias e visões de mundo e, portanto, não pode ser considerada apenas entretenimento passivo e inocente. “[...] a crítica não me dá o que devo pensar, mas me estimula para que pense. A crítica cinematográfica não dá a resposta, mas pretende ativar o espectador para que ele responda.” O autor (1976, p. 17) acredita ainda que uma crítica só deve ser lida após ver o filme. Do contrário, a crítica lida fará com que o espectador veja o filme sob a lente interpretativa do crítico e, além disso, a crítica lida antes perde sua função já que o espectador é impossibilitado de dialogar com aquelas idéias por desconhecer a obra criticada.

Alguns atribuem uma outra função aos críticos: a de educadores. András Szantó (2007, p. 45) aponta uma pesquisa feita com 160 críticos de arte nos Estados Unidos em que foi feita a pergunta “você se vê como um educador, e vê seu trabalho como o de um educador?”. O resultado foi de que mais de 90% concordavam que o papel do crítico é também educador. A pesquisa levantou uma polêmica entre os próprios críticos, uns dizendo que os críticos não poderiam se ver como sacerdotes, outros afirmando que o nível de conhecimento sobre as artes é tão baixo nos EUA que o crítico tem, sim, um papel educacional. Ao que Szantó diz: “[...] é verdade que o crítico é, em certo sentido, um educador. Mas também é importante lembrar que um jornal não é uma instituição educacional. O crítico não é um professor falando aos alunos. Deve haver uma parceria mais equitativa entre o jornalista e o público”.

Apesar de não usar a palavra “educador”, o crítico de cinema da revista norte-americana *Time* Richard Schickel, em um artigo intitulado *Not everybody's a critic (Nem todos são críticos)*, publicado no jornal *Los Angeles Times*, diz que leitores de uma boa crítica saem dela sabendo mais do quando começaram a ler, gratos pelo encontro com um intelectual sério. São leitores inteligentes, que não lêem para confirmar os próprios preconceitos ou ignorâncias. E o crítico vai além:

Criticar – ou seu primo humilde, resenhar – não é uma atividade democrática. É, ou deveria ser, uma iniciativa de elite, idealmente feita por indivíduos que trazem algo para o grupo além de suas opiniões apressadas e instintivas de um livro (ou outro objeto cultural). É o trabalho que requer gosto disciplinado, conhecimento histórico e teórico e um profundamente justo senso da obra do autor por completo, além de outras qualidades. Opinião – ou dedão para cima, dedão para baixo – é o que menos importa no ato de criticar. É muito comum que as melhores críticas não venham com sequer uma palavra de juízo, porque o maior negócio de uma crítica é iniciar um diálogo inteligente sobre o trabalho em questão, começando uma discussão que pode durar, em alguns casos, anos, talvez séculos (SCHICKEL, 2007, p. M4, tradução nossa).

Educadores ou não, o importante é lembrar que a função da crítica é apontar equívocos, problemas, erros e qualidades de uma obra de arte. Mas Angélica de Moraes (2007, p. 94) acredita que a crítica não deva tratar da mesma maneira o jovem artista daquele consagrado. O jovem artista tem direito de errar e as críticas não podem pegar tão pesado com ele. Já o artista consagrado deve ter sua obra analisada em perspectiva das obras anteriores e cobrado em qualidade igual ou superior do que já fez. “A condescendência com o consagrado é um desserviço tanto ao leitor quanto ao artista.” À propósito do tema discutido acima, Moraes acha sim que a crítica tem um papel educacional. “[...] penso que a crítica só justifica sua existência se contribui para a alfabetização visual do público. Só é válida se é exercida para esclarecer as intenções e os objetivos poéticos da obra”.

Espinal (1976, p. 18) também atribui à crítica um caráter educacional, ao ter como função ensinar o público a criticar, em vez de apenas fornecer conteúdos. “Assim, a crítica cinematográfica não pretende em primeiro lugar dar idéias, mas formar uma consciência crítica ante o cinema.”

Mas os críticos também não escapam de críticas. Bourdieu (1992, p. 170) faz uma dura observação aos críticos que nada podem fazer (ou nada fazem) diante de uma obra que virou um best-seller (ou sucesso de bilheteria); “o sucesso leva ao sucesso... os críticos não podem fazer nada de melhor por um livro ou uma peça [ou um filme] do que lhe ‘predizer o sucesso’”.

A relação do crítico com as produções estrangeiras é outro aspecto delicado da profissão. Bernardet (1979, p. 20) afirma que é comum os críticos isolarem o filme de sua situação histórica e avaliá-lo a partir de ideais cinematográficos de proveniência européia ou norte-americana. Como ele é analisado fora de sua situação histórica e sem contextualizações perante a realidade nacional, a crítica acaba sendo uma mera afirmação de gosto pessoal. A situação começa a complicar quando essa postura se estende para o filme brasileiro, “como se o crítico não pertencesse ao contexto histórico e cultural que gerou o filme que ele comenta. Continua sendo um amador de arte que avalia abstratamente obras de arte”. Pior ainda é quando o crítico é condescendente com a situação do cinema nacional: em outras palavras, ao pensar que não vale ser tão rígido com um cinema que é tão precário.

A falta de contextualização da crítica, porém, não ocorre apenas no Brasil. Regina Gomes (2004, p. 8), em seu trabalho que investigou a reação da crítica de Portugal frente ao filme *Central do Brasil* (Walter Salles), constatou uma indignação geral nos textos críticos, que faziam uma comparação do filme com as obras de Glauber Rocha e o Cinema Novo, dizendo que o filme não tem a “força telúrica do universo de Glauber...”. As críticas partiam do pressuposto de que os leitores (portugueses!) conhecem tudo sobre o Cinema Novo e concordam que *Central do Brasil* não é um grande filme porque perde em qualidade para as obras do Cinema Novo. Contextos diferentes, mal explicados, que apelam aos sentimentos e pedem o apoio do leitor, segundo a autora, por meio de “discursos recheados de adjetivos”, mas sem fundamentação argumentativa contextualizada.

O jornalista Cláudio Abramo (1993, p. 114) observou que, atualmente, nos veículos impressos, é muito comum encontrar críticos que ainda nem têm 30 anos de idade. Isso, para ele, é o indício da má-formação da crítica de arte no Brasil, que acaba se apoiando na interpretação de outros críticos para formar sua própria crítica.

A crítica também vem perdendo espaço na imprensa, segundo alguns jornalistas. Teixeira Coelho (2007, p. 27), acha que isso tem ficado claro principalmente nos últimos 20 anos. Há alguns anos, diz ele, o espaço mínimo para uma crítica era quatro, cinco laudas (100 linhas), o que já era menor que há 15 anos. “Hoje em dia, pede-se uma crítica com 2400 caracteres, ou seja, 40 linhas [...]. É muito pouco. É muito clara e precisa a diminuição do espaço para reflexão sobre cultura.” Coelho discorda que haja um desinteresse do leitor por textos opinativos e que é preciso lutar contra a premissa de que não se tem mais tempo para ler textos opinativos densos e extensos.

Alguns elementos contribuem para influenciar o gosto por esta leitura rápida de uma crítica de cinema. O cineasta Cao Hamburger critica a colocação de bonequinhos (ou “gostei” e “não gostei”) antes de uma crítica e relata uma experiência pessoal também falando sobre a importância da crítica em sua carreira, em uma entrevista dada ao jornal *O Estado de S.Paulo* na coluna não-assinada, *Antologia Pessoal*:

[...] considero os bons críticos fundamentais para o processo. Os bons críticos, que entendem de cinema, que são inteligentes e éticos, nos fazem pensar sobre os filmes. E aproveito para lançar uma campanha contra as notas, estrelas e bonequinhos que classificam os filmes. Esse sistema é a vitória da crítica picareta. Eu me deparei outro dia ignorando o texto de um crítico que gosto de ler e indo direto ver a nota que ele estava concedendo ao filme. Deixei de ler a crítica e me contentei com a nota, parece coisa de escola (*O ESTADO DE S.PAULO*, 12/11/2006, p. D14).

Amir Labaki concorda que a crítica perdeu espaço, mas, ao contrário de muitos estudiosos do tema, não acredita que a crítica de hoje é pior que a do passado. Por ter perdido parte de seu poder é que alguns atribuem erroneamente uma falta de qualidade à crítica. “Acho que o nível da crítica hoje é muito bom. A crítica é muito bem informada, muito bem formada, mais curiosa, ousada do que foi 40 anos atrás.”

Outro ponto negativo apontado pelos estudiosos em relação à crítica de cinema no Brasil vem do jornalista e historiador José Geraldo Couto. Segundo ele (1996, p. 129), a maioria dos cadernos culturais de hoje se dedica a fazer uma cobertura crítica extensiva da programação semanal. “Todos os filmes que entram em cartaz e virtualmente todos os discos e livros considerados importantes são objeto de comentário crítico nos jornais.” O resultado, segundo Couto, é a substituição da profundidade crítica pela extensão. Em outras palavras, da crítica pela resenha, que se limita muitas vezes a dar a sinopse do filme e emitir uma opinião.

Couto levanta ainda uma segunda questão fundamental para este trabalho: a tendência atual de um mesmo jornalista assumir a função de repórter e crítico. “Cria-se assim uma

relação ambígua entre o crítico e o produtor cultural cuja obra ele deve analisar. Não é fácil conversar amavelmente com uma pessoa num dia e no dia seguinte desancar o seu trabalho.” Ao mesmo tempo, Moraes (2007, p. 95) acredita que deve haver uma proximidade entre o crítico e o produtor cultural. Conviver com o desenvolvimento da obra, segundo ela, é importante para entendê-la.

O chamado “distanciamento crítico”, do meu ponto de vista, não funciona. O fato artístico, para mim, está envolvido em emoção, em convívio. Não pode ser apenas exercício cerebral ou fria dissecação de um corpo inanimado. Proximidade não significa adesismo nem ação entre amigos. O crítico precisa manter sua independência de opinião, mesmo que isso venha a ferir amizades. Afinal, se elas ficarem gravemente feridas, é porque não eram amizades e sim relações utilitárias.

É essa relação “delicada” dos críticos com os cineastas – feita quando o crítico assume também a função de repórter ou quando existe uma relação de amizade entre eles – que tentaremos elucidar no capítulo 5, entre outros aspectos.

No capítulo 5, desvendaremos também o fundamento (ou a falta do mesmo) de idéias e afirmações como aquela dada por Piza (2003, p. 92) de que, após o início da Retomada, “todo lançamento era ‘saudado’ quase que por sua existência, e nenhum filme era considerado ruim – ou, no mínimo, regular”. Será que absolutamente todos os críticos da Retomada saudavam toda nova produção pura e simplesmente por rever o cinema nacional nas telas, como afirma categoricamente o jornalista? A análise de conteúdo das críticas dos primeiros anos da Retomada poderão indicar uma resposta fundamentada à questão.

Antes disso, porém, além de entender o próprio contexto da Retomada, é preciso conhecer a opinião de alguns dos críticos brasileiros. Amir Labaki afirma que não é fácil falar de grandes críticos no Brasil como em qualquer lugar do mundo. Nos Estados Unidos há o Anthony Lane e a Pauline Kael (*New Yorker*); na Itália, há o Roberto Silvestre. E no Brasil, quem são ou foram os grandes críticos de cinema e o que eles pensavam? Este é o tema do próximo item deste capítulo.

3. Com a palavra, os críticos

Fazer um mapeamento dos grandes críticos brasileiros não é uma tarefa fácil. Primeiro porque muitos foram expressivos apenas em sua região de trabalho, segundo porque nem todos publicaram livros ou foram objetos de biografias. Por fim, existe a própria subjetividade embutida no conceito de “grande crítico”. Portanto, a idéia aqui será entender a mentalidade

de alguns críticos importantes do Brasil por meio daquilo que deixaram registrados em livros ou o que seus estudiosos concluíram sobre eles. Nomes de projeção nacional, como Glauber Rocha e Jean-Claude Bernardet, até críticos importantes da região Sudeste – área de circulação dos veículos cujas críticas serão analisadas neste trabalho – como Inácio Araújo e Edmar Pereira – serão, no entanto, ter intenções de esgotar a lista de grandes críticos.

Antes de se consagrar como cineasta, Glauber Rocha escreveu muitos textos críticos sobre grandes filmes nacionais e internacionais, sempre discutindo o próprio cinema neles. Mas, antes de julgar o pensamento de Glauber, é preciso ligá-los ao contexto histórico no qual viveu, ou seja, à efervescência pré e durante a ditadura militar, a influência do pensamento da Nouvelle Vague, suas convicções políticas e estéticas desembocando, então, nos conceitos que fundaram o Cinema Novo.

Ismail Xavier, no prefácio do livro *O Século do Cinema: Glauber Rocha* (2006), lembra que o estilo textual de Glauber sempre foi marcado por pulsões e afetos, nunca escondendo seus desafetos. Cita (2006, p. 13) a maneira como fala de *Apocalypse Now*, um “discurso alienado, fruto do imperialismo maniqueísta, pois desloca as verdadeiras questões e faz tudo convergir para a encarnação do Mal absoluto em Kurtz, personagem da ‘literatura colonialista’”.

Sabendo de antemão, portanto, sobre suas convicções políticas (anti-EUA, fortemente marcada por um sentimento de simpatia ao comunismo), pode-se entender melhor o pensamento de Glauber Rocha e extrair sua genialidade posterior. Xavier (2006, p. 14) reconhece as imprecisões conceituais de Glauber, mas como um bom estudioso e crítico que é preferido apontar as razões pelas quais ele é considerado um grande intelectual do cinema brasileiro e mundial. Em seus textos, primava o rigor reflexivo e o uso de todos os elementos que pudessem ajudar nesta missão:

Tal postura didática envolve, no jovem crítico, a apresentação de biofilmografias, a explicação de conceitos e a escolha de um ângulo de abordagem que pudesse tomar o filme como exemplo de uma questão mais geral, estética ou histórica, ou como um dado expressivo da conjuntura. [...] Atento, ele trouxe para a sua reflexão sobre a arte as referências que estavam em pauta no debate literário e na produção universitária, reagindo de forma pessoal a modas passageiras no mundo dos conceitos e pinçando o que poderia servir de apoio a argumentos em defesa do artista contra o sistema vigente ou contra o dogmatismo de ideólogos. Não surpreende que, mais de uma vez, cite Roland Barthes ou discuta a relação entre cinema e literatura, o cotejo entre palavra e imagem, as virtudes do estilo indireto livre. O combate em defesa do “formalismo” trazia a exigência de novos argumentos extraídos de um espectro amplo de saberes (XAVIER, 2006, p. 14).

É desta forma que Glauber Rocha reflete o cinema em três livros importantes de sua autoria: *O século do cinema*, em que revisa filmes de sua afinidade; *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, suas reflexões diante do cinema nacional antes de se tornar cineasta; e *Revolução do cinema novo*, tentativa de sedimentar a memória do Cinema Novo, bem como suas convicções culturais, políticas e cinematográficas.

Em *Revisão Crítica*, Glauber Rocha (1963, p. 11) reflete sobre a dificuldade de ser crítico de cinema no Brasil. Mesmo tendo uma coluna em um suplemento literário, diz ele, é pouco o que se ganha, “o salário não é suficiente para pagar assinaturas de revistas indispensáveis como *Cahiers du Cinema*, *Teleciné*, *Cinéma Nuovo*, *Films and Filming* ou *Sight and Sound*”. Desta forma, Glauber acredita que o crítico e o cineasta brasileiros vivem sempre em constante atraso com o “núcleo dos acontecimentos cinematográficos”.

Glauber também é feroz combatente dos críticos que tratam o cinema brasileiro da mesma forma que o estrangeiro. Para ele, é fácil falar de filmes norte-americanos sem grandes preocupações culturais. Por isso que no Brasil, pensa ele (1963, p. 12), não há uma definição de intenções e um pensamento cinematográfico dito brasileiro. A partir daquele ano, porém, e após diversos acontecimentos que resultaram no Cinema Novo (*vide Capítulo 4*), Glauber Rocha e outros críticos começaram a usar a crítica de cinema como instrumento, primeiro, de combate às chanchadas e, em segundo lugar, para promover o pensamento do Cinema Novo e o combate ao cinema dito “dramático evasivo, comercial e acadêmico”. Por fim, é importante lembrar também da luta de Glauber para se haver um controle maior das importações de filmes norte-americanos e, assim, um maior equilíbrio nas salas de exibição com as produções nacionais, luta esta que, mesmo no auge do Cinema Novo, Glauber nunca chegou perto de vencer.

Jean-Claude Bernardet, crítico e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, roteirista de cinema e autor de diversos livros, sempre deixou claro que não pratica crítica para julgar filmes, mas para interpretar, compreender não o que o filme diz, mas o latente, o que está aquém e além do dito, quando só assim a obra começa a desabrochar. Bernardet tem uma definição certa sobre o texto crítico:

O texto crítico é um discurso paralelo à obra e não se identifica com ela: entre os dois, um jogo de aproximações e distanciamentos se estabelece. É uma produção que vive da obra a que se refere, mas tem leis próprias. Frequentemente, o texto crítico nasce da obra que lhe sugere como quer ser compreendida e analisada. Frequentemente, o texto não nasce da obra: é ele que toma a iniciativa de procurar determinadas obras, ou, dentro delas, determinados elementos para se produzir. Um balançar constante entre a dependência da obra e a independência. O crítico se

submete à obra e também persegue os seus próprios objetivos na multiplicidade das obras (BERNARDET, 1986, p. 35).

Bernardet acredita, portanto, que a crítica é um exercício de quase ficção, que explora as tensões da obra. Para se fazer uma boa crítica, ele considera crucial ter uma profunda intimidade com a obra, ver o filme diversas vezes, trabalhar o mesmo filme durante anos e ver como o tempo o transforma. Em outra de suas reflexões que ficaram memoráveis, Bernardet define o que é criticar:

Criticar é pôr a obra em crise. E pôr em crise a relação da obra com outras obras. A relação do autor com a obra. A relação do espectador com a obra. A relação do crítico com a obra. Ecriar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas, sem a menor esperança nem o menor desejo de chegar ao certo ou a qualquer verdade ou conclusão. Mas com a esperança e o desejo de que essa constelação possa detonar significações potenciais na obra e nas suas relações múltiplas. E sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar. Pôr em crise é também pôr em crise o texto crítico. O texto colocando-se como uma hipótese, uma flutuação, uma problematização, um desvendamento. [...] Muitos leitores – ingênuos, inseguros de suas próprias reações diante de um filme, mistificando o saber do crítico – tomam os textos críticos neste sentido: o especialista falou, e como ele é especialista, necessariamente tem mais razão que os leigos. O texto crítico é uma voz, uma abordagem, uma possibilidade de compreensão, que de maneira nenhuma exclui outras vozes, também especializadas, ou leigas, sejam elas escritas ou orais. Há muitas maneiras de falar da lua, não apenas a do astrônomo (BERNARDET, 1986, p. 39-40).

Em outras palavras, Bernardet (1978, p. 33) diz que o texto crítico é uma aproximação do crítico com a obra realizada por seu criador e a possibilidade do leitor de também se aproximar dela, já que o crítico é quase um “prolongamento, uma lente-de-aumento do leitor-espectador”. Isso não significa que o crítico deva ter o mesmo gosto do leitor, o que para Bernardet é um defeito sério, pois perde sua utilidade como crítico. Nem mesmo ter o gosto antenado com o exibidor, o que é pior ainda, pois o crítico “se torna um prolongamento dos critérios de avaliação do comércio cinematográfico [...] não passa de uma extensão, mais sofisticada, da publicidade, e suas normas de avaliação serão os mecanismos do mercado de consumo” (1978, p. 112).

Assim como Glauber, Jean-Claude Bernardet analisa também o problema da desvinculação do crítico com o contexto cultural da obra analisada, ou seja, quando o crítico se debruça sobre filmes estrangeiros. Neste caso, diz ele (1978, p. 36) que o crítico é reduzido a um papel passivo: “apreciar a obra de arte como amador de bom gosto, quer dizer, aplicar à obra o quadro de valores da elite e verificar se a obra era boa ou má”. Ou seja, Bernardet acredita que o trabalho de um crítico perante um filme nacional é infinitamente mais sério e importante que perante um filme estrangeiro, ao exigir um olhar analítico sobre a cultura em

que crítico e cineasta pertence. A lógica é que até o público exige mais do crítico quando se trata de um filme brasileiro porque, como disse o próprio autor, enquanto o estrangeiro é mero espetáculo, o filme brasileiro envolve o espectador, compromete-o por ser também sua cultura. O espectador brasileiro é mais exigente, portanto, com o filme brasileiro, assim como o espectador francês o é com o cinema francês e, portanto, o crítico tem que ser mais exigente consigo mesmo nas críticas dos filmes de seu país.

Outro aspecto enfocado por Bernardet em suas reflexões é a necessidade de não ignorar os veículos nos quais os críticos trabalham na hora de analisar o próprio crítico. Eliminar a empresa jornalística da análise do trabalho crítico, diz Bernardet (1978, p. 37) é como excluir a análise da produção da crítica. Tudo isso, além das críticas ferozes contra o sistema de distribuição e exibição que privilegiava (e privilegia até hoje) o cinema estrangeiro diante do nacional, foram análises e pensamentos correntes nas críticas e estudos de Jean-Claude Bernardet.

Figura igualmente importante na crítica cinematográfica brasileira, Ismail Xavier foi discípulo de Paulo Emílio Salles Gomes na sua formação de Mestre em Teoria Literária na USP. No doutorado, começou a analisar o percurso crítico de Glauber Rocha. Xavier sempre defendeu o ponto de vista de que a análise fílmica não é apenas dependente de uma competência técnica particular. Está em jogo, também, a visão de cultura que contextualiza o objeto no lugar de sua análise. Seu trabalho consistiu, portanto, em desenhar um espectro amplo e profundo do trabalho de diversos críticos e estudiosos do cinema brasileiro e mundial, traçando um consistente material histórico da presença do cinema no Brasil, conforme vimos nos itens anteriores.

Um desses críticos estudados por Ismail Xavier é Paulo Emílio Salles Gomes, talvez o mais importante crítico de cinema que o Brasil já teve. Xavier (2001, p. 12-13) lembra que os estudos de Paulo Emílio sempre enfocaram as oposições e conflitos que permeiam o cinema nacional, especialmente quando ele traça um contínuo paralelo do cinema com o constante subdesenvolvimento econômico do País, especialmente em seu livro *Cinema, Trajetória do Subdesenvolvimento* (1996), considerado um dos mais profundos ensaios sobre a história do cinema brasileiro desde seu início, passando pelas fracassadas tentativas de transformá-lo em indústria e culminando em uma densa argumentação sobre a importância de se estudar e refletir o cinema nacional, numa tentativa de, inclusive, escapar do subdesenvolvimento econômico.

Mas, assim como os textos de Glauber Rocha, é preciso antes entender o contexto nos quais os ensaios de Paulo Emílio eram escritos antes de proferir críticas sobre seus

pensamentos. Considerado subversivo pela polícia política de Getúlio Vargas, Paulo Emílio fugiu da cadeia e se exilou na França, no final dos anos 30. É lá que despertou seu interesse pelo cinema e pela política. A partir daí, seus textos relacionavam constantemente um fazer cinema nacional com questões políticas, culturais, sociais etc. Metódico, analisava a ficha técnica de cada filme, sua construção e a inserção no universo cinematográfico. Influenciado por André Bazin, foi talvez o primeiro crítico a fazer grandes ensaios no Brasil, sem se ater só ao filme, ao recheá-lo de subjetivismos e também de argumentações ágeis e astutas, grande parte delas feitas no *Suplemento Literário* de *O Estado de S.Paulo*. Sempre preocupado em entender como os cineastas manipulavam o material fílmico, Paulo Emílio passou a vida influenciando outros críticos ao dar uma contribuição inestimável no que concerne à compreensão das condições de se fazer cinema em um país periférico como o Brasil.

Por isso, no final de sua vida, nos anos 1970, dedicou-se a estudar os filmes nacionais tidos como de má qualidade, como a pornochanchada e os filmes do Mazaropi. Isso porque estava se configurando, naquela época, o fim do Cinema Novo e a falência da Embrafilme. Paulo Emílio, então, se debruçou sobre praticamente o que havia sobrado de significativo em termos de público do cinema nacional, a fim de usá-lo para compreender as próprias razões da baixa qualidade do cinema nacional, tanto naquele momento quanto num contexto histórico. Em outras palavras, mesmo nos momentos em que o cinema nacional oferecia material pouco fértil para análise, Paulo Emílio não dava as costas a ele, pois achava fundamental sua compreensão a fundo para, só assim, poder mudá-lo e mudar o País. É baseado nesta premissa que ele disse a polêmica frase, em 1974: "A pior pornochanchada é mais importante para a nossa cultura do que um filme de Bergman ou Fellini". Em várias ocasiões esta frase de Paulo Emílio foi tirada de contexto, dando margem para cineastas e críticos apressados tachá-lo de nacionalista, o que, na verdade, mostrava o desconhecimento deles perante a tática de Paulo Emílio nos anos 1970 de compreender o cinema brasileiro num momento em que ele renunciava sua falência. E mesmo após 30 anos, com diversas pesquisas esclarecendo e recontextualizando a idéia de Paulo Emílio, ainda há autores que retiram sua frase de contexto, usando-a como argumento para dizer que os críticos brasileiros saudam o cinema nacional independente de sua qualidade. Daniel Piza (2003, p. 92) é um dos que, numa dessas críticas apressadas, usara a afirmação de Paulo Emílio para dizer que "todo" filme nacional é "saudado" (pelos críticos) só por sua simples existência e "nenhum" é considerado ruim. Pecando pela falta de contextualização, chamou a frase de Paulo Emílio de um "óbvio atentado ideológico à inteligência".

José Lino Grünewald, importante nome da crítica cinematográfica do meio do século XX, trabalhou em alguns veículos do sudeste, mas ficou famoso por suas críticas no *Jornal de Letras*, mensário cultural carioca dirigido por Elycio Condé. Ruy Castro, no prefácio do livro que reúne as críticas de Grünewald dos anos 1960 (2001) diz que o estilo do crítico era bem diferente de seus companheiros de profissão daquela época, a maioria influenciados por Marx, Freud e cujas críticas eram postas sob a ótica sociológica. Castro (2001, p. 11) diz que Grünewald, ao contrário, era “relativo, dialético, fenomenológico [...]. Não via os filmes como literatura filmada, se o cinema se parecia com alguma obra de arte, era com as artes plásticas. Mas na condição de única arte industrial por excelência, o cinema se parecia mesmo era com o próprio cinema. Tudo isso tornava José Lino, aos olhos de seus leitores, tremendamente moderno”. Sem se preocupar muito com a qualidade dos filmes que criticava, apenas se interessava em saber se aqueles produtos traziam alguma contribuição para a linguagem do cinema, qual era o grau de prazer estético que eles ofereciam e a audácia, o impacto de sua forma apresentada.

David E. Neves, que trabalhou em jornais como *Jornal do Brasil* e *Diário Carioca* nos anos 1960 e 1970, também fotografou e foi assistente de câmera de alguns filmes. Por isso, em suas críticas, era notável seu conhecimento técnico do cinema, das cores, formas, perspectivas, o que só auxiliava na compreensão da qualidade do filme apresentado. Achava que o crítico tinha a função de mostrar ao público o caminho trilhado pelos cineastas, ou seja, não mostrar o óbvio, escrever sobre o filme em si, mas mostrar ao espectador/leitor porque tal diretor fez aquilo, o que o fez levar a tal filme. Também achava inadmissível que as críticas a filmes estrangeiros fossem feitas sob os mesmos padrões que os filmes nacionais, para que se diminua, segundo ele (2004, p. 210), o desprezo que o público interno tinha pelo nacional.

O desprezo pelas coisas do cinema está plantado bem no fundo no espírito do brasileiro. Nele estão contidos elementos contraditórios, entre os quais um enorme coeficiente de provincianismo que faz com que se aceite passivamente o produto estrangeiro em detrimento do nacional.

Luiz Carlos Merten, que iniciou a carreira como crítico no Rio Grande do Sul, em jornais como o *Zero Hora* e o encarte regional *Suplemento Sul* de *A Gazeta Mercantil*, é crítico de *O Estado de S. Paulo* há quase 20 anos. Na apresentação de seu livro, *Um Sonho de Cinema* (2004), ele diz, entre outras coisas, que crítico também deve reconhecer que erra, que pode se arrepender do que falou ao longo dos anos e mudar de ponto de vista em relação a um filme criticado. Acha também que escrever sobre cinema é como fazer cinema, só que usando

outros instrumentos, já que o crítico idealiza seus próprios filmes indiretamente nos seus textos. Afirma também que se sente comprometido com o cinema nacional, mas não a ponto de achar todos os filmes de boa qualidade, e reconhece que críticos também cismam com um ou outro cineasta – foi assim, segundo ele mesmo, com Glauber Rocha em relação aos críticos gaúchos, que batiam nele implacavelmente nos anos 1960, motivo que despertou até pesquisas em relação ao tema.

Francisco Luiz de Almeida Salles, que fora crítico dos jornais *O Estado de S.Paulo* e *Diário de S.Paulo* e criador da Filмотeca do Museu de Arte Moderna, acredita que o cinema é arte desde as grandes invenções de David Wark Griffith, nos EUA, no início do século XX. Isso apesar de todos os filmes comerciais feitos a todo tempo, sem notáveis trabalhos de direção, roteiro ou elenco, ou seja, facilmente esquecíveis pelo público. Isso, para o autor, não tira o valor artístico do cinema, que, segundo ele (1986, p. 26), é “um instrumento poderoso de influência sobre a nossa vida individual e coletiva e a atenção que dermos ao cinema nunca será extravagante ou inútil”.

Inácio Araújo, ex-montador e crítico do *Jornal da Tarde* e atual crítico da *Folha de São Paulo*, sempre defendeu suas crenças como crítico baseado nas próprias experiências ao lado dos cineastas. Por isso, diz que “quem nunca pôs o olho num visor não sabe a dificuldade de se fazer cinema”.

Se eu pego a caneta para descrever um ambiente, eu posso fazê-lo com o talento maior ou menor, mas com um pouco de atenção levo a tarefa até o fim sem maiores problemas. Vamos imaginar que, no papel, eu pense em uma jovem universitária (estudante de enfermagem, por exemplo), vinda do interior para estudar na capital, bonita, mas que no princípio da adolescência um tio distante tenha tentado seduzir. [...] O cinema me colocará, para mostrar a mesma personagem, uma série de problemas complementares. Para ficar: que tipo de atriz expressará esse retraimento em que pensei originalmente; com o que ela decora sua parede e seus móveis; de que maneira anda; como se veste; que vocabulário usa? (ARAÚJO, 1986, p. 29).

Por isso, Inácio acredita que o crítico precisa dar uma idéia do rigor e “do trabalho insano” que exige um bom filme, aproximar o leitor da natureza da obra sem enchê-lo de termos técnicos “que o levem a acreditar que o crítico é muito inteligente, mas o filme é ininteligível”.

Leon Cakoff, que além de ter escrito sobre cinema foi o fundador da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo – a qual preside até hoje – é um apaixonado por qualquer tipo de cinema. Acha que o cinema é “a conquista e a colonização do universo inconsciente”. Para ele (1986, p. 51), não há filmes bons ou ruins. “A questão é de paciente encaixe ou rejeição de sensações que nutrem o ego e resgatam os indivíduos das multidões.”

Já Rubem Biáfora, ex-crítico da *Folha da Tarde* e *O Estado de S.Paulo* e autor de filmes como *Ravina* (1958), *O Quarto* (1968) e *A Casa das Tentações* (1975), é nostálgico ao dizer que o cinema já não interessa mais tanto quando se pensa em reflexão, discussão. Há de se entender, no entanto, o contexto de quando ele disse isso, em meados dos anos 1980, quando o cinema começava a sofrer uma interrupção no Brasil (veja capítulo 4).

Heitor Capuzzo, crítico do *Diário do Grande ABC*, acredita que é a crítica a formadora do gosto pelo cinema nos cinéfilos, antes mesmo dos livros e dos grandes filmes de valor histórico. Acha que o crítico tem uma função didática, esclarecendo a obra por conta de sua experiência com o tema, mas não acha que o crítico deva dar conselhos. Acha impossível o gosto estético pessoal não influir no texto crítico, mas o bom texto crítico, para Capuzzo (1986, p. 61), “não é aquele com quem concordo, mas justamente o que melhor orienta a leitura de um filme, seja o título que for”. Mas a crítica não pode ser uma aula e impedir o entretenimento do público, função primeira do cinema, que é fazer as pessoas sonharem.

Rubens Ewald Filho, autor de diversos livros e almanaques sobre cinema, ex-crítico do *Jornal da Tarde* e atual crítico de cinema em canais de televisão, define sua crítica não como um texto profundo, mas sim direto, simples, acessível e com poucas linhas. “Sem preconceitos.” É adepto da classificação de filmes (romance, comédia) e sempre se declarou fã das produções de Hollywood, mas acha que um filme para divertir pede uma crítica distinta de um filme reflexivo de arte. Rubens trabalhou com Silvio de Abreu em duas pornochanchadas e produziu telenovelas. Acha que a experiência de estar do outro lado, como cineasta, foi fundamental para a produção de suas críticas. “Também é bom ter passado pela experiência de ter sido criticado. [...] Acho que me tornou mais humano e construtivo ao criticar (não só dizer que é ruim, mas tentar explicar porque, dar alternativas)” (EWALD FILHO, 1986, p. 71).

Orlando L. Fassoni, que passou pela *Folha da Tarde* e *Folha de São Paulo* ao longo de 20 anos como crítico, acha que os críticos devem sempre se colocar no lugar do espectador e não fazer um texto intelectual. Tem a polêmica opinião de que todos são críticos a partir do momento que julgam uma obra e não vê muita importância na formação crítica em cursos e universidades, mas ao longo da prática. Já nos anos 1980, Fassoni (1986, p. 76-77) dizia que a crítica vinha perdendo espaço nos jornais, diferente dos tempos de Paulo Emílio Salles Gomes no *Suplemento Literário* em que “a síntese não era uma exigência. Hoje o crítico tem que se limitar a uma informação rápida, inclusive abnegando-se de seu lado intelectual”.

Jairo Ferreira, que passou por revistas como *Metacinema* e o jornal *Folha de São Paulo*, além de ter sido realizador de curtas, acredita que cada tipo de filme pede diferentes

critérios de análise. É contra o distanciamento do crítico com a produção cinematográfica, ao dizer (1986, p. 86) que “falta aproximação crítica, envolvimento direto do crítico na produção: só assim se cria um novo movimento, uma nova tendência, uma nova fase criativa”. A declaração, dada nos anos 1980, vinha junto da fé de que a então nova Lei Sarney desse um impulso ao cinema e, por consequência, ao trabalho do crítico, já que ele acredita que um cinema nacional saudável é o primeiro passo para o fortalecimento da crítica e vice-versa.

Crítico de veículos como *Diário de Minas*, *Estado de Minas*, *O Globo*, *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil* e *Tribuna da Imprensa*, Geraldo Mayrink (1986, p. 93) acha que a crítica é a arte de amar o cinema. “Os críticos são aventureiros literários que muitas vezes, com graus variados de talento, servem dos filmes como simples pontos de partida para seus delírios.” Mas o fim dos suplementos literários e a redução da crítica a 40 linhas silenciaram muitos dos críticos, na visão dele. Como para ele não existem filmes ruins e cada um é fruto de uma proposta de um diretor, a crítica só é desfrutável e útil se tiver estilo, imaginação e audácia. Do contrário, são apenas opiniões.

Carlos M. Motta, que trabalhou na extinta *A Cena Muda* até fins de 1953 e em *O Estado de S. Paulo* em seguida, acha que a crítica, infelizmente, é em sua maioria a repetição de idéias dos outros, a consagração de filmes que já vêm consagrados de fora. Quando a maioria gosta de um filme, é isso que vale, diz Motta (1986, p. 99). “[...] e assim, se eu disser, por exemplo, que o *Doutor Fantástico* é uma chanchada, posso passar no mínimo por excêntrico.” Já Luiz Nazário, autor de *O Cinema industrial americano* (1982) e *À margem do cinema* (1986), também acredita, assim como diversos críticos da época, que a crítica é condescendente com o cinema brasileiro, que evita falar mal pois se trata de um produto nosso. Afirma que, ao contrário do que pensa Fassoni, a formação técnica para cineasta e crítico é importante para fortalecer o cinema de uma nação. Sobre ser um bom crítico:

Um bom crítico deveria conhecer a história do cinema e sua bibliografia, informar-se através das publicações especializadas, acompanhar assiduamente as estréias e programações alternativas, expressar-se com fluência e objetividade e, acima de tudo, gostar de cinema. Estas exigências também se impõem aos jornalistas, cineastas, escritores ou atores que abraçam temporariamente a crítica. Para a imprensa, o bom crítico é geralmente aquele que vibra com a opinião pública, rendendo-se ao filme-sensação da temporada. Este tipo de crítico, inventado nas redações, é como cogumelos que brotam depois da chuva: inconsistentes e, às vezes, venenosos. Os verdadeiros críticos de cinema, formados espontaneamente, são espécimes raras, com alma de artista e corpo de funcionário público, mantendo com o cinema, durante toda a vida, uma relação apaixonada e neurótica (NAZÁRIO, 1986, p. 105).

Considerado por colegas do meio o principal crítico de cinema que o *Jornal da Tarde* já teve até hoje, Edmar Pereira sempre foi atento quanto à necessidade de abrir os olhos do público acerca das manipulações visuais e ideológicas feitas por diretores, especialmente os de Hollywood. Acredita também ser fundamental, nas críticas dos filmes nacionais, explicar por que os filmes brasileiros são feitos assim, ou seja, sob qual contexto histórico.

É preciso estar atento e, se possível, forte. Para ver tudo de olhos e coração bem abertos. Porque assim as possibilidades de prazer serão sempre mais amplas. Rever, desdizer, reconsiderar, refazer, descobrir o cinema leva à conjugação de infinitos verbos. [...] Magia, identificação. É sempre isto. E vontade, freqüentemente impotente mas nem sempre, de repartir com os outros o que acho mais bonito, instantes em que fundo & forma, temática & linguagem juntam-se como uma coisa só e o resultado é emoção (PEREIRA, 1986, p. 117).

Ex-crítico da *Folha de São Paulo* e *Jornal da Tarde*, além da TV Cultura, Luciano Ramos não vê um grande peso da crítica brasileira quando comparada com a crítica norte-americana. Enquanto lá a opinião de um crítico de cinema pode mexer com a bilheteria, aqui isso não acontece, segundo ele. Da mesma forma, crê também que o crítico tem uma função didático-pedagógica, “fertilizando” a mente do espectador com novas idéias e visões de mundo. É um dos poucos críticos a desprezar um repertório mental de dados e filmes já realizados, ou seja, da necessidade de ser um arquivo ambulante. “Mesmo porque, existem arquivos, enciclopédias e catálogos que suprem a necessidade de informação, sem que o profissional seja obrigado a armazenar em sua mente os nomes de todos os cineastas, os filmes que fizeram, suas datas e respectivos elencos.” (RAMOS, 1986, p. 125). O crítico acha mais importante uma cultura humanística sólida, sensibilidade voltada para o espetáculo e conhecimentos de dramaturgia.

Pola Vartuck (1986, p. 130), que trabalhou em *O Estado de S. Paulo* e *Aqui São Paulo*, acha que o crítico tem como missão fundamental interpretar o que está subjacente às imagens e aos sons, que às vezes passam despercebidos até para os próprios cineastas. Acredita também na importância de se valorizar e estudar o cinema brasileiro, mas acha que a nacionalidade não deve transpor-se à necessidade do crítico de defender o bom cinema.

Todos eles estudaram, assistiram e criticaram filmes ao longo de décadas da história do cinema nacional, cada um dentro de um contexto histórico. Para entender este contexto histórico – e assimilar a atividade da crítica durante a Retomada do cinema nacional – faz-se imprescindível agora traçar uma breve trajetória do cinema no Brasil a fim de descobrir sob quais condições e influências os críticos analisaram o último grande momento histórico da cinematografia nacional.

CAPÍTULO IV - A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

*“Dar as costas ao cinema brasileiro
é uma forma de cansaço diante da
problemática do ocupado e indica um
dos caminhos de reinstalação
na ótica do ocupante.”*
Paulo Emílio Sales Gomes

Compreender como a crítica e o cinema se relacionam no contexto da comunicação e da cultura, dentro do jornalismo cultural praticado no País, e fazer um diagnóstico da crítica de cinema atual são apenas partes de uma problemática maior que envolve, antes de tudo, o próprio cinema brasileiro. Em outras palavras, é impossível entender a prática da crítica cinematográfica no jornalismo cultural no Brasil sem conhecer o percurso histórico que o próprio cinema traçou por aqui. Além disso, as críticas diante dos filmes da Retomada só são devidamente contextualizadas e analisadas se a própria Retomada for compreendida.

Mas, afinal, o que é a Retomada?

Termo aceito por um número expressivo de jornalistas de cultura – criado, inclusive, por estes comunicadores – a palavra sugere uma interrupção da produção de cinema no Brasil e um retorno posterior significativo, em escala industrial. Mas será possível dizer que existe uma indústria de cinema no Brasil? Ela não leva em conta de outras tentativas de ganhar escala industrial no cinema interno ou é uma atitude inédita? Por que, após mais de 100 anos da presença do cinema no Brasil, ainda existem interrupções na produção?

Neste capítulo, portanto, será mostrado por que houve esta interrupção e o que ela significou para o momento que se seguiu no cinema nacional, nos anos 1990. Relacionando este contexto histórico com o pensamento crítico apresentado no capítulo anterior, será possível compreender melhor, sem juízos de valor apressados, as palavras dos críticos de cinema em relação às grandes bilheterias da chamada Retomada, no capítulo seguinte.

1. Apontamentos históricos

O cinema nasceu no Brasil pouco tempo depois de sua criação pelos irmãos Lumière na França, em 1895. Alguns livros de história do cinema brasileiro apontam que o cinema desembarcou aqui pelas mãos de imigrantes italianos, em meados de 1896. Segundo o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 8), o cinema só não chegou antes no Brasil devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela, que os aguardava pontualmente a cada verão.

O crítico Ismail Xavier (1978, p. 118) afirma que houve um grande entusiasmo com a chegada do cinema pela minoria letrada e a população analfabeta no Brasil, naquele final de século XIX. Apesar da preocupação moralista de uma parcela mais conservadora dos brasileiros, o cinema se tornou rapidamente um espetáculo de massas nos grandes centros urbanos e todos os documentos da época mostram expressões de entusiasmo, saudações e homenagens ao novo veículo.

Mas os problemas do cinema brasileiro já apareceram em seu nascedouro. Logo de início, não há um consenso sobre quem fez o primeiro filme no Brasil. Para alguns autores, como Gomes (1996), foi Afonso Segreto que, no dia 19 de junho de 1898, filmou a baía de Guanabara a bordo de um navio que estava chegando no Rio de Janeiro. Tal película, porém, não foi preservada para virar prova incontestável. Já para outros estudiosos, o primeiro filme brasileiro saiu das mãos do advogado José Roberto da Cunha Salles que, em 27 de novembro de 1897, deu um relato dizendo que tinha feito “fotografias vivas” na seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. No caso dele, havia anexado ao relato 12 fotogramas, com cerca de um segundo de imagens.

Todas as filmagens brasileiras até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor, a fita de enredo, o “filme posado”, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908. Pairam ainda dúvidas sobre a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta *Os Estranguladores*, filme de grande relevo na história do cinema brasileiro. [...] Vicente de Paula Araújo localizou uma comédia projetada em 1908, no Grande Cinematographo Parthé: *Nhô Anastácio chegou de Viagem*. É uma séria concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção (GOMES, 1996, p. 25).

Não tardou muito, porém, para o Brasil viver seu primeiro grande ciclo de produção nacional: entre 1907 e 1911. No livro *História do Cinema Brasileiro*, organizado por Fernão Ramos (1987), Roberto Moura afirma que a Belle Époque do cinema nacional se deu graças à regularização da distribuição de energia elétrica no Rio de Janeiro. A implantação da usina de

Ribeirão das Lajes possibilitou a instalação, no segundo semestre de 1907, de mais de 20 salas de cinema em torno da Avenida Central, cujos donos passaram também a produzir filmes, atraindo técnicos estrangeiros e profissionais de fotografia de estúdio e jornais.

Este ciclo, segundo Leite (2005, p. 24) deve-se também a uma aliança de interesses entre produtores e exibidores nacionais, além da ampliação de salas de cinema. Durante este período, foram lançados filmes como *Os Capadócios da Cidade Nova* (1908), *A Viúva Alegre* (1909), *A Gueixa* (1909) e *Sonho de Valsa* (1910). Nesta época, fizeram sucesso também filmes que representavam grandes crimes urbanos da época, como *Os Estranguladores* (1906) e *O Crime da Mala* (1908). Gomes (1996, p. 12) também classifica esta fase como a idade do ouro do cinema nacional e aponta a literatura como outro ponto forte na produção cinematográfica nacional da época, que rendeu frutos até a fase seguinte. Xavier (1978, p. 120-121) afirma ainda que nunca mais o cinema brasileiro viveu um ciclo como este. Apesar de ser um estágio de produção mais artesanal, era uma época em que o mercado internacional (Hollywood) não havia ainda se organizado como um monopólio, o que aconteceria só após a Primeira Guerra Mundial. Por isso, houve a oportunidade, no Brasil, dos produtores locais também serem os exibidores. Esta vinculação produtor/exibidor – tão almejada hoje, 100 anos após este ciclo – garantia um lugar nas telas para os filmes brasileiros, transformando o ato de assistir a um filme nacional uma rotina, e não uma mera alternativa diante das produções internacionais.

Quando Hollywood se organiza nos oligopólios caracterizados pelas *majors*, ou grandes irmãs (Warner, MGM, Fox, Universal, Columbia...), não só o cinema brasileiro passa a entrar em ciclos instáveis um atrás de outro como o modelo de produção passa a ser o norte-americano, ou seja, nas diversas tentativas de implantação de uma indústria do cinema nacional (Atlântida, Vera Cruz, Companhia Sul Americana de Filmes...).

Entre os filmes desse tempo, destacam-se os calçados em obras célebres da literatura brasileira, principalmente as do período romântico. [...] Vittorio Capellaro, foi esse italiano o principal responsável pela voga dos filmes inspirados em obras literárias brasileiras. Entre 1915 e 1918, adaptou *Inocência*, *Iracema*, *O Guarani*, *O Mulato* e *O Garimpeiro* (GOMES, 1996, p. 12).

Xavier (1978, p. 119) lembra, no entanto, que neste início de implantação do cinema no Brasil não houve nenhuma tentativa de sua transformação em indústria. Aliás, isso nem era cogitado, já que, no início do século XX, ainda se pensava no estabelecimento da indústria de itens básicos, como alimentação, roupas, calçados e ainda nem havia uma indústria literária fortemente consolidada. “Como desenvolver uma consciência, ao mesmo tempo nacionalista e

industrial, frente a algo de respeito e seriedade discutível como o cinema?”.

Mas a primeira fase áurea do cinema brasileiro durou muito pouco e logo sofreu uma queda brusca. O fim desta era é marcado pelos dois últimos filmes mudos de enredo: a comédia *O Casamento de Esteves* e o drama *Triste fim de uma vida de prazeres*, ambos de 1910. ‘Encerrava-se, assim, em meados de 1911, um ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do cinema nacional’, diz Paulo Emílio (1996, p. 35). O motivo foi a formação dos monopólios cinematográficos nos Estados Unidos, empresas que se auto-intitulavam “majors” e passaram a controlar grande parte do mercado mundial. Elas eram formadas por empresas como a Warner Bros, Universal, RKO, Paramount, MGM e, mais tarde, a Fox. É o fim da “solidariedade” entre produtores e exibidores no Brasil. O fortalecimento da indústria americana fará com que o filme estrangeiro tenha presença dominante no Brasil em absolutamente todos os períodos, conforme nota Jean-Claude Bernardet (1979, p. 11).

Não é possível entender qualquer coisa que seja ao cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Esta presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional, como condicionou em grande parte suas formas de afirmação.

Tal fato agravou-se ainda mais com a chegada da Primeira Guerra Mundial, quando os materiais cinematográficos ficaram caríssimos e o cinema hollywoodiano se aproveitou da devastada Europa para se alastrar no mundo todo. Neste momento, empresários como Francisco Serrador firmaram contratos com as “majors” para exibirem somente filmes norte-americanos em suas salas. Moura (1987, p. 45) lembra que Serrador fundou, em 1911, a Companhia Cinematográfica Brasileira que, apesar do nome, era ligada a capital estrangeiro, com o qual comprou grande parte das salas de exibição do País e organizou-as em função dos filmes internacionais. “Com isso, a produção nacional de mais de cem filmes por ano terminara bruscamente, causando desemprego entre os artistas, que procuraram trabalho nas revistas teatrais, nos shows de variedades em cabarets ou no circo.”

Nesta época, mais precisamente nos anos 1920, surgem as primeiras reivindicações em torno da obrigatoriedade de exibição, conforme lembra a pesquisadora Anita Simis (1996, p. 108).

Segundo um artigo publicado em 1920, havia um projeto em elaboração no Congresso Federal que propunha a inclusão de um filme nacional por semana nos programas de cinema, sob pena de um agravamento sério de taxas. Apenas após 12 anos essa determinação legal foi conquistada. Em 1932, através do Poder Executivo, é instituída a obrigatoriedade de exibição (SIMIS, 1996, p. 108).

Com a predominância absoluta do cinema americano no circuito nacional, os cineastas brasileiros partiram para uma área onde não havia tal concorrência avassaladora, a produção de cinejornais e documentários. Tais produtos marcaram praticamente toda a segunda década do século XX.

Rubens Machado (1987, p. 106-107) lembra ainda que foi a década de 1920 que sofisticou a exibição de cinema no Brasil. A inauguração do luxuoso Cine República, em São Paulo, impulsionou as reformas das salas e o cinema passou a ser diversão não mais da massa menos escolarizada da população, mas agora das classes mais altas.

Os importadores e exibidores locais, que dominavam o mercado nessa década, como Matarazzo e Serrador, vêem suas áreas cada vez mais restritas, mesmo porque os escritórios das firmas norte-americanas passam a monopolizar, mediante convênios, a importação de filmes europeus. Já em 1921, a proporção de filmes norte-americanos que chegam ao Brasil é de 71%; em 1925, é de 80% e, em 1929, de 86%, conforme dados da Censura (MACHADO, 1987, p. 107).

Este cenário só começou a mudar quando o Estado entrou em cena, já a partir de 1930. Em 1932, Vargas implementou uma lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. A ação mais importante, no entanto, foi a criação do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), que criava um campo de relação entre o cinema e o Estado. O novo órgão passou a funcionar, em 1936, com a colaboração do mais importante cineasta daquele momento, Humberto Mauro. Segundo Leite (2005, p. 40), a produção daquele ano até 1941 chegou a 200 filmes. Ao mesmo tempo, o Estado usou o cinema para propagar uma imagem positiva de Getúlio Vargas e seu governo por meio do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda).

Ainda nos anos 30, surge no Brasil a primeira tentativa de se formar um estúdio ou uma indústria cinematográfica brasileira. O próspero industrial Adalberto Almada Fagundes patrocinou a construção de estúdios, fundando a Visual Filmes. A empresa só gerou um filme, *Quando elas querem*, mas despertou a atenção dos críticos cinematográficos Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, que defendiam o cinema nacional nas revistas *Para Todos*, *Selecta* e, principalmente, a célebre *Cinearte*. Foi então que Adhemar Gonzaga criou a Cinédia, conforme explica Leite (2005, p. 66).

A produtora nasceu com o objetivo de promover a atualização técnica e estética do cinema brasileiro, elevando as produções brasileiras ao padrão dos filmes estrangeiros. [...] Ao mesmo tempo em que o crítico da *Cinearte* passava da teoria à prática com a criação da Cinédia, a atriz Carmem Santos fundava a Vita Filmes, com o principal objetivo de fazer filmes brasileiros de qualidade.

O primeiro resultado da Cinédia foi o filme *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro, em 1933, que narra a história de um engenheiro que mata sua esposa na noite de núpcias por achar que foi traído. O filme é considerado por muitos o primeiro clássico brasileiro, mas foi um fracasso de público. Isso fez com que a Cinédia passasse a produzir comédias musicais, como *A Voz do Carnaval* e *Alô, Alô Brasil*, com Carmem Miranda, Francisco Alves, Ary Barroso etc. Seu êxito mais notório, porém, foi *Bonequinha de Seda*, em 1936. Mais tarde, a empresa voltou a investir em grandes produções, como *O Cortiço*, adaptação do livro de Aluísio Azevedo. Mas, como destaca Gomes (1996, p. 14), as décadas de 1930 e 1940 tiveram a produção limitada praticamente ao Rio de Janeiro.

A década de 1930 foi a que testemunhou, portanto, a primeira tentativa séria de industrialização da atividade cinematográfica do Brasil. Além da Cinédia, João Luiz Vieira (1987, p. 131-132) lembra as experiências cariocas da Brasil Vita Filme (1934), e da Sonofilmes (1937).

A produção paulista nos anos 30 focou a Revolução de 1932, com filmes cívicos e militares, como *Amor e Patriotismo* ou *Alvorada de Glória*. Um dos filmes, *Às Armas*, foi dirigido por um jovem talento na época, o crítico ligado à *Cinearte*, Otávio Gabus Mendes. Antes da revolução, porém, mais especificamente em 1928, foi feito o filme *Barro Humano*, pelos jovens da *Cinearte*, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Wanderley e Álvaro Rocha. O filme marca uma profunda mudança na cinematografia brasileira.

Barro humano - feito em condições amadorísticas, desde que a equipe só trabalhava aos domingos e feriados - e *Brasa Dormida*, que Humberto Mauro produziu na mesma ocasião, em Cataguases, vieram demonstrar que o cinema brasileiro começava a dominar os recursos narrativos. Isso, porém, ocorria em 1928, quando toda a linguagem cinematográfica, laboriosamente construída durante vinte anos na Europa e na América do Norte, já se encontrava condenada pela revolução sonora. Entretanto, o Brasil faria ainda cinema mudo durante cinco anos, até 1933 (GOMES, 1996, p. 69).

A partir do Estado Novo, por conta da atuação do Estado autoritário de Vargas na promoção do cinema, surgiram vários filmes históricos, louvando e aplaudindo a história do Brasil. *Os Bandeirantes* (1940) foi feito por Roquete Pinto e Afonso d'E. Taunay. Humberto Mauro produziu *O Descobrimento do Brasil* também nesta época.

A política da boa vizinhança, aplicada pelo governo americano após a Segunda Guerra Mundial, só reforçou a hegemonia de Hollywood nas salas de cinema do Brasil. Mas o cenário não é dos mais obscuros, pois, a partir dos anos 40, começa a era dos estúdios no País.

Após a Cinédia, começou o reinado da Atlântida, fundada no Rio de Janeiro por profissionais experientes em cinema, como Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Alinor Azevedo e o fotógrafo Edgar Brasil. O foco da Atlântida era manter a continuidade da produção. E a primeira delas foi em 1943, *Moleque Tião*, uma adaptação da vida de Grande Otelo, que foi um êxito de bilheteria.

Os filmes da Atlântida eram exibidos nas salas de Luís Severiano Ribeiro, o maior exibidor brasileiro dos anos 1940. E a marca da Atlântida, após seu primeiro filme, foi a produção de chanchadas, com Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves etc. Elas passaram a ser sinônimo de sucesso, em filmes como *O Fantasma Por Acaso* (1946), *Carnaval de Fogo* (1949) e *Aviso aos Navegantes* (1950), além de paródias a filmes estrangeiros, principalmente americanos, como *Nem Sansão, Nem Dalila* (1952).

O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos. Contudo, um exame atendo é possível que nos conduza a uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferraz (...) Os personagens grotescos foram naturalmente o centro de gravidade da chanchada, o que não impediu que se configurasse pelo menos um tipo de galã: Anselmo Duarte (GOMES, 1996, p. 73).

Um dos acionistas da Atlântida era o empresário Luís Severiano Ribeiro Jr., dono também de algumas salas de exibição – que levam seu nome até hoje. Severiano logo se tornou o acionista majoritário porque se beneficiou de uma das primeiras leis de reserva de mercado para o cinema nacional, na época implementada pelo Estado Novo e prosseguida pelo governo Dutra (1945-1950). João Luiz Vieira (1987, p. 160) afirma que o empresário se deu muito bem na época graças ao controle de um tripé dificilmente repetido no Brasil posteriormente – e que garante o sucesso de indústrias como Hollywood. Além de produzir (a um baixo custo) as chanchadas da Atlântida, ele distribuía e exibia. Fez fortuna mesmo com a decadência do estúdio.

Mas a chegada da nova década começou a anunciar a morte da Atlântida. Leite (2005, p. 74) explicita bem os motivos do fim do estúdio.

O período foi marcado por rápidas mudanças no País e na sociedade. A industrialização acelerada, especialmente durante o governo Juscelino Kubitschek, e a rápida urbanização contribuíram para deixar as chanchadas anacrônicas. As piadas ingênuas e as performances circenses dos atores não conseguiam os efeitos

do passado. Além desses aspectos, deve ser levado em consideração que os filmes da Atlântida foram perdendo, pouco a pouco, espectadores para a grande novidade dos anos 1950: a televisão.

Enquanto, porém, a Atlântida morria, fora do Rio de Janeiro, mais precisamente em São Bernardo do Campo (Grande São Paulo), nascia outra tentativa de se formar uma indústria cinematográfica no Brasil: a Vera Cruz, criada por Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari. Vale lembrar, no entanto, que junto à Vera Cruz foram criados outros estúdios menores, como Maristela, Kino, Brasil, Multifilmes e Cinedistri.

A Vera Cruz nascia quando os estúdios americanos viviam uma crise. A idéia da empresa era ser uma companhia moderna, sofisticada e capaz de produzir filmes com a cara do Brasil. Não queriam aquele tom popularesco da empresa carioca.

[...] a partir do final de 1949, com a inauguração da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, vislumbrava a possibilidade de se fazer um cinema “verdadeiro”, distanciado da “indigência” em que se havia transformado o cinema brasileiro visto do Rio de Janeiro. O crescimento surpreendente de São Paulo, a partir do final da II Guerra Mundial, exigia da cidade uma atualização cultural que satisfizesse as necessidades e os gostos mais apurados de suas classes abastadas. A Vera Cruz pretendia realizar um cinema com “expressão cultural”, criticando o tom popularesco e vulgar das comédias carnavalescas cariocas, padrão que não era bem o que uma elite gostava de ver nas telas. A experiência da Vera Cruz abriu caminho para a qualidade técnica e diversidade temática que seriam privilegiadas em termos da produção, indicando novos rumos para o cinema brasileiro que pudessem compará-lo a um cinema de qualidade internacional. Para isso, a empresa paulista construiu estúdios enormes, trazendo profissionais competentes da Europa e importando equipamento caro, ao contrário da Atlântida (VIEIRA, 1987, p. 165).

O primeiro filme da Vera Cruz foi *O Caiçara*, de Adolfo Celi, lançado em 14 salas de cinema de São Paulo. O filme representou o Brasil no Festival de Cannes, mas não foi muito bem recebido. A Vera Cruz também produziu melodramas como *Sinhá Moça* (1952) e comédias como *Sai da Frente*, onde aparece o maior humorista do cinema daquele tempo, Mazaropi.

Mas o grande problema da Vera Cruz era gastar fortunas em produções que não se pagavam. Nem o sucesso de *O Cangaceiro*, em 1953, conseguiu tirar a companhia da falência. Outro motivo apontado pelos historiadores como a causa da falência da empresa foram disputas internas entre Alberto Cavalcanti e Franco Zampari. E, claro, voltou-se ao problema da falta de controle da exibição dos filmes, nas mãos das *majors* norte-americanas, que restringiam a exibição dos filmes nacionais.

A década de 1950 foi marcada pelo maior momento de vigor da chanchada e também de mais uma tentativa frustrada de indústria nacional do cinema, baseado num cinema popular de grande bilheteria.

Na segunda metade dos anos 1950, o cinema brasileiro começou a se redefinir inspirado no neo-realismo italiano, que influenciou todos os maiores diretores da nova geração. O primeiro fruto desta influência foi *Rio, 40 Graus*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1955. Ao mesmo tempo em que lançava o filme, Santos reunia intelectuais comunistas e participava de congressos com intenso engajamento político.

Foram destes engajamentos políticos e sociais que um grupo de cineastas saiu às ruas e começou a fazer o que hoje se conhece como Cinema Novo. A característica era abandonar o velho tripé, por a câmera na mão, usar pouca luz e levar para as telas novos talentos e propostas revolucionárias. Paulo Emílio Sales Gomes diz que esta época fez com que, finalmente, desaparecesse o abismo entre o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do País. Para ele, o Cinema Novo é o terceiro acontecimento mais importante do cinema brasileiro após a Belle Époque do início do século e a chanchada. E suas influências se alastraram para a música, o teatro, as ciências sociais e a literatura.

O cinema brasileiro viveu de forma intensa o seu momento de ruptura estética e teve no cineasta Glauber Rocha seu maior ícone. De fato, o Cinema Novo contribuiu decisivamente para revigorar as atividades cinematográficas no país (Leite, 2005, p. 78).

Glauber Rocha, em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), desenha o ambiente que propiciou o nascimento do Cinema Novo, que envolveu diversas formas de expressão, tanto artística como comunicacional. Em 1961, Jean-Claude Bernardet organizou uma homenagem ao documentário brasileiro na Bienal daquele ano. O Festival de Cinema Latino-Americano de 1961 foi marcado por grandes discussões polêmicas acerca da produção nacional, artigos entusiasmados de Gustavo Dahl, Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade e Almeida Salles, marcando uma ruptura com a chanchada e com os filmes comerciais. Para Rocha (1963, p. 106), esta semana da Bienal foi tão importante para o cinema nacional quanto a Semana de 1922 para a arte brasileira.

Naturalmente o “cinema novo” começou a ser pronunciado aqui e ali: avidamente todos buscavam uma definição. A fileira foi engrossada e todo o crítico passou a falar bem ou mal sem saber do que estava falando; cineastas de vários costados adotaram a proteção da manchete que crescia nas colunas dos jornais e terminou ganhando as primeiras páginas.

A herança desta época é uma das mais valiosas do cinema brasileiro. Filmes como *Cinco Vezes Favela*, de Leon Hirzman, *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Porto das Caixas* de Paulo César Saraceni definiam bem o começo da produção do Cinema Novo. Cinema este caracterizado, nas palavras de Xavier (2001, p. 26-27), como um projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora, feito por intelectuais militantes, que questionavam o mito da técnica e da burocracia da produção, revertendo-a para a liberdade de criação e de um mergulho na atualidade. “Ideário que se traduziu na ‘estética da fome’, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais.”

Mas o destaque vai para os filmes de Glauber Rocha, notadamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o mais famoso do diretor no mundo todo, e *Barravento*, seu primeiro longa. Seus filmes marcaram um novo momento da cultura brasileira, o modo como ela era vista internamente e interagida em âmbito mundial.

A cultura brasileira do final dos anos 1960, digamos pós-*Terra em Transe*, representou a perda de inocência diante da sociedade de consumo, e mobilizou o dinamismo do próprio mercado para tentar uma radicalização de seu poder dissolvente do lado patriarcal, coisa de família, da tradição nacional. Ao mesmo tempo, introduziu neste dinamismo moderno uma leitura desta tradição que, embora irreverente, marcou uma continuidade das referências e sublinhou o que havia de “questão nacional”, modernamente entendida, naquela esfera do processo cultural, mais nítida em sua internacionalização (XAVIER, 2001, p. 30-31).

O segundo período do Cinema Novo, a partir de 1965, apresenta obras com a marca de feridas abertas do golpe militar. Cacá Diegues produziu *A Grande Cidade*, Arnaldo Jabor fez *Pindorama* e Glauber produziu o clássico *Terra em Transe*, que reunia o conjunto das perplexidades, ambigüidades e contradições nacionais.

Ismail Xavier (2001, p. 14) caracteriza a fase do Cinema Novo e do Cinema Marginal como o período estética e intelectualmente mais denso de todo o nosso cinema. Trata-se, segundo ele, de um movimento plural de estilos e idéias que produziu a convergência da “política dos autores”, a renovação da linguagem etc.

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. [...] Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social

brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social (XAVIER, 2001, p. 18-19).

No entanto, mesmo com o sucesso internacional do Cinema Novo, a produção cinematográfica brasileira ainda sofria com a questão econômica. Bernardet (2007, p. 28) lembra que isso acontece desde os tempos de Humberto Mauro, nos anos 1930, já que até aquele momento não havia uma legislação clara que garantisse uma cota de exibição para o produto nacional e, segundo o autor, beneficiava apenas as distribuidoras estrangeiras. “Sozinho, o produtor brasileiro não tem condições mínimas de concorrer. A consequência, na prática, para o cineasta, é estar reduzido a mudar de profissão, ou a fazer cinema na base do heroísmo, ou a produzir obras comerciais.”

Glauber Rocha (1963, p. 139-140) enumera uma série de fatores que propiciavam este subdesenvolvimento econômico do cinema brasileiro, mesmo durante o internacionalmente reconhecido ciclo do Cinema Novo. Entre estes fatores estão: a falência dos financiadores e dos grandes estúdios nacionais; relatórios federais que nunca são transformados em leis de proteção à indústria nacional. Na época, Glauber propunha: a limitação da importação de filmes estrangeiros, muitos deles de péssima qualidade, mas que os distribuidores eram forçados a exibir para ter direito a um sucesso do tipo *Ben-Hur*; taxas mais amenas para a produção nacional; a melhor distribuição dos lucros advindos de uma produção, já que 50% ficava para o produtor e 50% para o exibidor, sendo que, destes 50% do produtor, o distribuidor levava até 30%.

A criatividade do Cinema Novo sofreu um declínio após o decreto do Ato Institucional nº 5, endurecendo ainda mais a censura no País. Foi quando surgiu o Cinema Marginal (1968-1973). Os filmes dessa corrente eram influenciados pela Antropofagia modernista de Oswald de Andrade, redescoberta pelo Tropicalismo, além das idéias de Jean-Luc Godard, com linguagem ousada e fragmentada.

O Cinema Marginal surgiu da ruptura de uma terceira geração de cineastas do Cinema Novo, já não mais de acordo com as idéias de Glauber. Além de Rogério Sganzerla, outros nomes se fizeram nesta “escola”, como Júlio Bressane, Neville d’Almeida, Carlos Reichenbach, Luís Rosemberg e Andréa Tonacci. Ramos (1987, p. 381) destaca o folheto promocional de *O Pornógrafo* (1970) que definia bem a estratégia do grupo: abandonar as “elucubrações intelectuais, responsáveis por filmes ininteligíveis, e atingir uma comunicação ativa com o grande público”. Travava-se, então, um diálogo intenso com a produção B do cinema norte-americano, mais ligado à indústria cultural. O filme que marcou a transição do Cinema Novo para o Cinema Marginal foi *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério

Sganzerla. Apesar de lembrar o uso da câmera de Glauber, foi filmado na Boca do Lixo (região central de São Paulo, berço do Cinema Marginal), sob forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por ela.

O modo de produção do Cinema Marginal abriu caminho para os filmes produzidos na Boca do Lixo, já no início dos anos 70. Gomes (1996, p. 104) define esta fase como ‘um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo’. Esta fase foi marcada pela produção de comédias eróticas, as pornochanchadas, feitas principalmente no centro de São Paulo. O movimento voltou a levar o público ao cinema, com filmes como *A ilha dos Prazeres Proibidos*, *As Mulheres Amam por Conveniência* e *As Cangaceiras Eróticas*.

O Estado passa a censurar menos os filmes da Boca do Lixo e começa a marcar presença no cinema de outra maneira, passando todas as atribuições do antigo Instituto Nacional do Cinema (criado em 1966) para outra empresa estatal, a Embrafilme, criada na mesma época. No começo, a Embrafilme era apenas um apêndice do INC, promovendo o cinema brasileiro no exterior. Em 1970, porém, passou a financiar os filmes e, em 1973, começou a distribuí-los. O primeiro fruto desta mudança foi o filme *São Bernardo*, de Leon Hirszman. Foi nesta época, constata Leite (2005, p. 112), que o brasileiro voltou ao cinema para ver filmes nacionais, principalmente graças a diversas políticas de incentivo ao cinema nacional que dela derivavam. Cerca de cinco filmes ultrapassaram a marca dos 3 milhões de espectadores nesta fase da Embrafilme. *Dona Flor e Seus Dois Maridos* fez a impressionante marca de 10,8 milhões de espectadores, seguidos por *A Dama da Lotação* (6,5 milhões) e *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (5,4 milhões). O autor destaca, também, o sucesso dos filmes da trupe Os Trapalhões, que atingiam marcas acima dos 4 milhões de espectadores sem o financiamento da Embrafilme. Bernardet (1979, p. 13) resume bem o sentimento que tomou conta da produção nacional neste momento.

À medida que os produtores brasileiros vão ganhando uma parcela maior do mercado interno, à medida que limitações, por menores que sejam, vão sendo impostas à importação de filmes, as grandes produtoras estrangeiras não se limitam mais a exportar seus filmes, mas tentam instalar-se no Brasil. (...) Parece encerrada a fase em que a indústria cinematográfica era a única de capitais exclusivamente nacionais, como dizia Luiz Carlos Barreto no I Congresso da Indústria Cinematográfica em 1972.

Ainda segundo Bernardet (1979, 14), o sucesso dos filmes dos Trapalhões e de produções como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* revela a influência da TV no cinema.

A telenovela conquistou amplas faixas de público bastante diferenciadas, difundindo com sucesso um determinado tipo de dramaturgia, uma determinada maneira de representar, consolidando o nome de atores muito prestigiados. A penetração destes elementos no cinema é certamente apta a provocar interesse do público de TV por certos filmes brasileiros.

A gestão da Embrafilme também levou o cinema nacional aos grandes festivais internacionais, como Cannes, Veneza e Berlim. Filmes como *Eu Sei que Vou te Amar* (1986/Cannes), *Eles Não Usam Black-Tie* (1981/Veneza) e *A Hora da Estrela* (1986/Berlim) são apenas alguns exemplos de sucessos nacionais fora das fronteiras do Brasil.

O cinema dos anos 1980 também é caracterizado pela perda da originalidade que marcou o Cinema Novo. Xavier (2001, p. 35) afirma que as produções feitas nesta década, embora ganhassem o mundo em festivais e conquistassem uma considerável bilheteria interna, perderam densidade no que tange à originalidade de estilo. Enterrou-se de vez uma discussão sobre o cinema e o País e o maquinário da Embrafilme continuou funcionando sem grandes reflexões.

Mas o desgaste financeiro dos anos 1980 derrubou o sucesso da Embrafilme, com a ajuda do fraco, porém ainda existente, governo militar.

O lançamento do polêmico filme *Pra Frente, Brasil*, em 1982, dirigido pelo ex-diretor da estatal, o cineasta Roberto Farias, provocou a antipatia generalizada do governo militar. (...) A produção em questão descreve de forma crua e direta o funcionamento dos “porões da ditadura” e seus violentos mecanismos de repressão. (...) A produção desagradou os militares, que passaram a boicotar e a esvaziar a Embrafilme, a principal produtora de *Pra Frente, Brasil* (LEITE, 2005, p. 107).

Outro fator que ajudou a quebrar a empresa estatal foi a gestão do ministro da Cultura Celso Furtado, alegando que a Embrafilme não tinha funções claras e não se adaptava à nova república, pós-regime militar. Sua reestruturação, em 1987, foi praticamente seu fim. ‘O governo Collor só deu o tiro de misericórdia’, diz Leite (2005, p. 118). Como consequência geral da década, houve uma diminuição brusca no número de salas em todo o País, principalmente no interior, e a queda do número de espectadores – embora proporcionalmente igual para filmes nacionais e estrangeiros no início dos anos 1980 – em torno de 50%.

O cinema brasileiro passa a viver, então, seus piores anos desde sua criação. Mas, se os anos 90 marcaram a extrema agonia do nosso cinema, eles também registram seu retorno com grande fôlego, no que chamamos de Retomada.

2. A Retomada do cinema nacional

Para a maioria dos cineastas, jornalistas especializados em cinema e público em contato freqüente com o tema, a palavra Retomada virou uma menção direta ao momento que o cinema nacional passou a viver a partir da metade dos anos 1990. Mas antes de explicitar as razões pelas quais esta maioria utiliza tal expressão, é necessário mencionar que o termo não é aceito pela totalidade dos profissionais, por alguns motivos. Para alguns cineastas, não houve uma retomada, mas uma longa interrupção causada pelo fim da Embrafilme. Antes de defender o uso do termo, a pesquisadora Lúcia Nagib (2003, p. 13) comenta o argumento desta minoria que não concorda com a expressão.

O estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom [...]. José Jofilly, por exemplo, acredita que o termo 'retomada', divulgado pela mídia, funciona antes de tudo como uma estratégia de mercado.

Ismail Xavier concorda com o uso do termo. O colapso dos anos 1990, segundo o autor (2001, p. 39), projetou sobre toda a produção anterior a sensação de “ciclo encerrado”. “A própria noção de ‘renascimento’, então em voga, sinalizou este sentimento de descontinuidade ainda vigente”. Mas, em suas palavras, Xavier não parece ser muito otimista quanto à consolidação do cinema brasileiro a partir da Retomada. Acredita ainda se tratar de mais uma sucessão de ciclos que outrora já pareceu estar superada. O cinema nacional parece, para ele, estar sempre em formação.

Desde 1993, quando a nova produção se tornou visível, adquirindo maior densidade a partir de 1995, sua variedade de estilos tem dificultado a caracterização de tal “personalidade”. O dado típico da década de 1990 foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como valor. E o dado curioso desse “viva a diferença” é que ele não se associou à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado, embora em termos práticos, o autor tenha prevalecido. [...] O clima cultural, porém, não realçou questões de princípio como pólos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos. A tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo (XAVIER, 2001, p. 41).

Mas, como explica Nagib em seguida, amparada pelo mesmo argumento do historiador Sidney Ferreira Leite (2005, 128), “o clima de euforia na segunda metade dos anos 90 não arrefeceu, e a tese da retomada se tornou vitoriosa”. Portanto, apesar de algumas vozes dissonantes, a expressão Retomada se acomoda bem no processo histórico que o cinema

brasileiro começa a viver a partir da segunda metade dos anos 1990 por uma série de motivos, que começam a nascer logo que o presidente Fernando Collor de Mello foi eleito, em 1991.

O crítico de cinema da *Folha de São Paulo* Pedro Butcher (2005, p. 14) reconhece que há críticas e vozes dissonantes quanto à expressão Retomada, mas justifica seu uso de uma outra forma. O termo estaria correto porque o cinema está retomando algo que fora interrompido. “O que é muito diferente de um renascimento, por exemplo. Não se retoma algo que morreu, mas sim algo que já tem uma história, ainda que inconstante e turbulenta.” O autor exemplifica esta interrupção com números: enquanto nos anos 1970 e início dos anos 1980 o Brasil produziu 110 filmes com 50 milhões de ingressos vendidos em um só ano (1980), entre 1992 e 1994, apenas 13 filmes foram lançados, todos pela Riofilme, e a venda não chegou a 1% dos ingressos do País, configurando um momento em que o cinema nacional praticamente não existiu.

Mas, antes de entrar nos detalhes da Retomada, é curioso apenas lembrar que a América Latina como um todo viveu uma espécie de “Retomada conjunta” durante as duas últimas décadas do século XX. Isso por conta da implementação do modelo econômico neoliberal, que ruiu com as leis que protegiam os cinemas nacionais. Segundo Octavio Getino (2007, p. 28), a produção do México, Brasil e Argentina passou de aproximadamente 200 títulos em 1985 para menos de 50 em 1995. No México, a queda se deveu às políticas econômicas de Carlos Salinas de Gortari, uma espécie de Fernando Collor daquele país.

Com o governo Salinas de Gortari acentuou-se a liberalização da economia e, em consequência, também a do cinema. Em 1992, o Estado se desfez da principal distribuidora de filmes, a Películas Mexicanas (Pelmex), e no ano seguinte repetiu a dose com a privatização da Cotsa, empresa exibidora que ajudou a promover e popularizar o cinema nacional e estrangeiro – como o norte-americano – em território mexicano. A partir da assinatura dos acordos relacionados a projetos da Alca e a entrada em vigor do Tratado de Livre Comércio da América do norte (Nafta), em 1994, a crise da indústria cinematográfica mexicana se acentuou ainda mais, verificando uma queda brusca da capacidade produtiva na década de 1990. [...] Isso conduziu a cinematografia mexicana a produzir, entre 1994, data de entrada em vigor do Nafta, e 2003, um total de 212 longas-metragens [...] ou seja, uma queda de 71,6% da produção entre um período e outro (GETINO, 2007, p. 38).

Cuba também passou mais de uma década dependendo apenas de co-produções com outros países ou prestação de serviço a empresas estrangeiras. O Peru foi golpeado pela não-aplicação da Lei de Cinema, além de cortes orçamentários. Bolívia e Venezuela declinaram suas produções devido à crise econômica dos anos 1990.

Voltando ao que fora mencionado no item anterior, a produção brasileira foi duramente atingida com a extinção de vários órgãos promotores do cinema nacional pelo

então presidente Fernando Collor de Mello, como a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro, a Fundação Pró-Memória, a Lei Sarney de incentivo à cultura e a lei de reservas de mercado. Como aponta Leite (2005, p. 120), não há nenhum exagero em dizer que esta medida fez com que os dois primeiros anos do governo Collor tenham sido os piores da história do cinema nacional. Até o Ministério da Cultura foi rebaixado à condição de secretaria, sob o comando do jornalista e cineasta Ipojuca Fontes. A justificativa para este ato é bastante controversa.

Na ótica do secretário, a extinção da Embrafilme era coerente com a proposta de choque de modernidade que o governo pretendia implementar no País. Nessa perspectiva, os bens culturais deveriam ser submetidos à lógica do mercado. A premissa básica dessa filosofia era: numa perspectiva de mercado, o cinema não deve funcionar sob a égide do Estado (LEITE, 2005, p. 121).

Mas o desgaste do governo Collor diante de suspeitas de corrupção derrubaram até o secretário da Cultura, Ipojuca Fontes, substituído então pelo intelectual e embaixador, Sérgio Paulo Rouanet, cuja gestão foi marcada pela tentativa de mudar o deplorável cenário da produção cinematográfica brasileira.

E este cenário muda em 1992, quando é sancionada pelo próprio presidente Fernando Collor de Mello a Lei do Audiovisual, resultado de um projeto sugerido por um grupo de cineastas. Para receber os incentivos da Lei do Audiovisual, os projetos apresentados deveriam atender a alguns requisitos, conforme detalha Leite (2005, p. 123):

1. Contrapartida de recursos próprios ou de terceiros correspondente a 20% do valor global.
2. Limite máximo de captação de 3 milhões de reais.
3. Viabilidade técnica e artística
4. Viabilidade comercial
5. Aprovação do orçamento e do cronograma físico das etapas de realização e desembolso, fixado o prazo de conclusão.

Além da Lei do Audiovisual, foi sancionada na época a Lei Rouanet. Fábio de Sá Cesnik (2007, p. 107), advogado especialista em leis de incentivo cultural, afirma que a Lei Rouanet não é um mecanismo de investimento como a Lei do Audiovisual, mas de patrocínio ou doação. É uma ferramenta de filantropia. Já a Funcine (Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional), criada em 2001, é regulada pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM) e oferece ao investidor a possibilidade de participar de uma carteira de investimento, aplicando em filmes com potencial para rendimento e outros com não tanto potencial, dando segurança ao investidor por não colocar todo o dinheiro num só filme. O

Prêmio Adicional de Renda (PAR), criado em 2001, tem como objetivo recompensar financeiramente as empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras de longas-metragens de produção independente que obtiveram um êxito significativo de mercado. Os recursos devem ser utilizados para a produção de novos filmes independentes, alimentando a cadeia como um todo.

A Lei do Audiovisual, no entanto, manteve-se ao longo dos anos como o principal instrumento para captação de recursos e incentivo à produção cinematográfica. Mas foi somente em 1993 que a lei começou a despertar novamente o interesse do mercado cinematográfico brasileiro, principalmente graças à liberação de verbas para incentivo à produção. Já se nota o uso do termo Retomada pelo governo e pelos autores especializados no assunto.

A Câmara Federal aprova complemento à Lei do Audiovisual, prometendo US\$ 15 milhões para a retomada da atividade cinematográfica no Brasil. O Congresso aprova também crédito especial para o cinema (R\$ 13 milhões), criando-se com isso mecanismos de financiamento e captação de recursos, capazes de transformar o cinema em uma atividade permanente no País (KOSSOY, 1996, p. 159).

Com a injeção de verba no ramo, a produção que praticamente não passou de mais de cinco filmes em 1993, saltou para 12 filmes já em 1994, ao mesmo tempo em que vários incentivos via concursos públicos federais, estaduais e municipais também alimentavam a nova produção nacional, além de parcerias com co-produções estrangeiras e com a própria televisão. Ainda segundo Kossoy (1996, p. 167), são distribuídos US\$ 5,5 milhões para a produção de 13 roteiros em 1994. Por isso, diz o autor:

[...] cineastas consideram este ano como o 'ano da retomada da produção', impulsionada em parte pelas verbas concedidas em 1993 pelo Banespa e pelo projeto intitulado 'Resgate do Cinema Brasileiro', concurso realizado pelo Ministério da Cultura.

A pesquisadora Lúcia Nagib (2002, p. 14) também concorda com o uso do termo Retomada a partir da criação da Lei do Audiovisual.

De todo modo, permanece o fato de que as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural, e consequentemente, cinematográfico brasileiro. Mesmo com poucas cópias e dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema brasileiro voltou a despertar a atenção do público e da imprensa.

A iniciativa privada entrou no processo de produção do cinema nacional a partir de 1995, com a criação do Certificado de Investimento Audiovisual, que permitia às empresas investirem em projetos do cinema e deduzir do imposto de renda. Vale lembrar aqui que esta é uma das características que confere à Retomada seu ineditismo na história do cinema do Brasil. Com isso, Leite (2005, p. 123) explica que o modo de produção cinematográfica foi alterado como nunca antes na história do cinema nacional.

O Estado deixou de investir diretamente na produção de filmes, pois esse papel passou a ser desempenhado pelas empresas privadas que passaram a poder deduzir tais investimentos do Imposto de Renda. Assim, houve uma alteração no modelo de patrocínio estatal, que passou a ser feito de forma indireta, isto é, por meio da renúncia fiscal. Este cenário, entre outros aspectos, contribuiu para estimular a emergência de uma nova geração de diretores e a retomada da carreira de cineastas consagrados.

Embora a Lei do Audiovisual já estivesse em pleno funcionamento em 1994, somente no ano de 1995 é lançado o filme considerado por alguns estudiosos como o primeiro fruto da Retomada do cinema nacional, *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati. O jornalista Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 26) explica com detalhes o porquê da escolha deste filme para se delimitar o marco zero desta fase da produção nacional, que ele também chama de Retomada.

Por que motivo? A resposta do público, principalmente. Se antes do filme de Carla, outros tiveram repercussão e espaço na mídia, este falou diretamente com o espectador. Concebido como paródia de um episódio histórico, *Carlota* foi feito modestamente, com baixo orçamento e distribuição artesanal comandada pela própria diretora. Abriu com apenas quatro cópias e foi crescendo. Chegou a fazer 1.286.000 espectadores, transformando-se no primeiro filme nacional da Retomada a quebrar a barreira do milhão. Mais importante: com *Carlota* voltou-se a falar em cinema nacional.

Nagib (2002, p. 14) não destaca *Carlota* para apontar o nascimento da Retomada, mas fornece argumentos adicionais para defender que o momento que o cinema nacional passou a viver a partir da metade dos anos 1990 são de Retomada de produção.

Como costuma enfatizar o secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre 1994 e 2000, 55 novos cineastas surgiram no país, 'número tão expressivo como aquele que deu origem à Nouvelle Vague, na França, nos anos 50'. Inúmeros diretores que, no início dos anos 90, estavam confinados ao curta-metragem, a partir de 1994 puderam se lançar no longa, com obras que já se tornaram marcos em nossa cinematografia.

O ano de 1995 marcou a Retomada não só por *Carlota Joaquina*, mas por uma produção mais robusta em termos de público e crítica. Foram 13 longas nacionais que

somaram quase 3 milhões de ingressos vendidos, dez vezes mais que 1994. Em grande parte graças a *Carlota Joaquina* e também *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas. Butcher (2005, p. 24) afirma que o lançamento de *Carlota Joaquina*, em 6 de janeiro de 1995, foi marcado por um grande descrédito por parte da crítica (*fato que verificaremos no capítulo 5*). Segundo ele, o primeiro trabalho como diretora da atriz Carla Camurati recebeu críticas medianas e os profissionais da área consideravam o lançamento um “suicídio comercial”. Por conta disso, Carla Camurati não entregou seu filme a uma distribuidora e lançou-o ela mesma, desde os menores detalhes – como o transporte das cópias – até a divulgação publicitária, tudo foi ela e sua equipe que cuidaram. A resposta do público, como hoje se sabe, foi bem superior às expectativas – donos de salas tiveram que pedir mais cópias do filme porque as que já estavam em exibição permaneciam lotadas – e isso despertou nos profissionais de cinema e na imprensa a sensação de que havia espaço para um novo crescimento do cinema nacional.

A partir do sucesso de *Carlota*, as produções nacionais passaram a ter outras vias de financiamento que não só a total dependência de uma lei federal. A injeção de verbas via concursos estaduais e municipais, segundo Oricchio (2003, p. 28) fez com que o cinema escapasse do extremo determinismo econômico das temáticas e da linguagem adotada pelos filmes, ou seja, diversificou-se ainda mais a produção. Dois fatores adicionais realçaram aquele momento vivido pelo cinema, diferenciando-se ainda mais de tudo que havíamos vivido até então:

Outros fatores entraram na equação do cinema brasileiro da Retomada, entre eles o interesse de algumas majors norte-americanas, como a Columbia e a Warner, em participar tanto na produção como na distribuição dos filmes brasileiros. A mais poderosa rede de televisão do País, a Rede Globo, resolveu entrar neste mercado por conta própria e criou a Globo Filmes. [...] Numa avaliação feita no começo de 2002, os filmes da apresentadora Xuxa representavam 39% do mercado. Filmes que tiveram sua origem de produção na TV Globo, envolveram atores da emissora ou se beneficiaram de merchandising televisivo, respondem por quase 70% da ocupação das salas (ORICCHIO, 2003, p. 28).

Ao que disse Oricchio, Leite (2005, p. 123) acrescenta que tal cenário criou condições para que as distribuidoras internacionais instaladas no Brasil investissem em projetos cinematográficos nacionais, pois elas podiam debitar tais investimentos do imposto pago sobre a remessa de rendimentos.

Os números que vieram como consequência da mudança de política cultural só reforçam a idéia da existência de uma Retomada na produção cinematográfica. Em 1996, uma medida provisória alterou a Lei do Audiovisual, elevando de 1% para 3% o limite de dedução de imposto permitido às empresas, injetando assim ainda mais recursos para a produção

nacional. Para Nagib (2002, p. 16), tal fato fez com que a imagem brasileira nas telas começasse a aparecer cada vez mais.

A entrada de um novo elemento no jogo de produções cinematográficas contribuiu também para o aumento da produção: a presença da televisão, ou mais especificamente, da Globo por meio da Globo Filmes. O padrão de produção passou a ser mais voltado para o padrão Globo. Não que isso seja uma novidade. Ismail Xavier já lembrou, outrora, que a linguagem da televisão é dominante na produção de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto. O ineditismo está na entrada de uma co-produtora ligada à maior rede de televisão, o que potencializou e multiplicou a quantidade de filmes que seguem o chamado “padrão Globo de qualidade”.

A Globo Filmes foi criada em 1997, sob o comando de Daniel Filho. Mas, como lembra Butcher (2005, p. 73), a empresa passou três anos praticamente sem dar as caras no mercado, pois não sabia ao certo que modelo mercadológico seguir. Foi só a partir do inesperado sucesso de *O Auto da Compadecida* (2000) – que fez 2,1 milhões de espectadores mesmo após a série ter ido ao ar – que a empresa sentiu que havia ali um espaço para promover seus filmes e garantir uma bilheteria significativa. Mesmo assim, por mais poderosa que seja a TV Globo, ela não teve coragem de fundar uma distribuidora e, assim, ficar independente das *majors* norte-americanas. Achou, na época, que isso exigiria a montagem de uma complexa organização comercial e por isso foi descartada.

Ao longo dos anos, a Globo Filmes foi recebida com saudação, mas também com críticas pelos cineastas e jornalistas especializados. Os elogios derivam do fato de que a Globo Filmes contribui para uma maior penetração do cinema nacional entre os espectadores. As críticas, em sua maioria, dizem respeito à concentração de público. Isso porque, em 2003 por exemplo, a soma do público que assistiu aos títulos co-produzidos pela Globo Filmes representou 92% do público que viu produções nacionais naquele ano e isso se repetiu em 2004. Isso ocorre por conta do acordo de co-produção feito entre a Globo Filmes, as distribuidoras, produtoras e cineastas. A emissora não investe um centavo na produção, mas quando o filme está pronto, cede espaço no horário nobre de sua TV para a promoção do longa, o que gera um público significativo para os filmes.

Como se sabe, essa fórmula (*telenovela*), mais que forma ficcional, tem obtido incontestável êxito de público, notadamente quando montada sobre considerável infra-estrutura técnica e de produção. Sua feitura obedece a planejamento quase científico para atendimento do gosto e das tendências dos telespectadores. Sua audiência é permanentemente monitorada por institutos especializados de pesquisa, cujos resultados vão balizando seus desdobramentos e até sua duração. Por essas

razões (e outras) fuge-lhe o cunho autoral, não passando de produto [...] da indústria do entretenimento [...]. O apelo desse facilitário lucrativo é, pois, bastante forte para muitos diretores de cinema que, por isso, e também por outros motivos até mais sérios, de inapetência criativa e artística por exemplo, restringem-se a contar uma estória (BILHARDINO, 2004, p. 21).

Sidney Ferreira Leite (2005, p. 125) destaca que, entre 1997 e 2002, a afluência dos espectadores brasileiros às salas de exibição cresceu de 52 milhões para aproximadamente 90 milhões, ou seja, 70%. Neste montante, os filmes nacionais foram vistos por um público que pulou de 2,5 milhões para 7 milhões de espectadores.

O ano de 2003, em especial, trouxe resultados auspiciosos. Até o fim do primeiro semestre, foram vendidos no país 8,8 milhões de ingressos, o que redundou na arrecadação de R\$ 54,5 milhões. Comparado com o mesmo período de 2002, representou um crescimento de 236% em público e 310% em faturamento de bilheteria.

Segundo dados coletados por Butcher (2005, p. 39), entre 1995 e 2005, mais de 100 diretores lançaram seus primeiros longas-metragens no Brasil, apesar de não haver nenhuma política de estímulo aos novos cineastas. No entanto, eles levaram entre dois e cinco anos para concretizar o projeto e apenas 30% deles conseguiram fazer um segundo longa. De qualquer forma, já em meados do novo século, era possível notar diversos núcleos de produtores organizados no País, a se destacar: a Videofilmes, dos irmãos Walter Salles e João Moreira Salles; Conspiração, de Andrucha Waddington, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca e outros; O2, de Fernando Meirelles; Casa de Cinema de Porto Alegre, de Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo.

Não demorou muito tempo para o cenário da produção cinematográfica brasileira sofrer mais uma alteração dentro da própria Retomada. Nagib (2002, p. 17) destaca o ano de 1998 como o momento do ápice da Retomada e o início de seu fim, quando passamos para outra etapa.

Em janeiro de 1999, ocorre a drástica desvalorização do real, e as empresas privadas, que já se haviam retraído após um apoio mais ou menos indiscriminado ao cinema no início da Lei do Audiovisual, tornam-se exigentes e esquivas.

Leite (2005, p. 136) concorda com o fato de que, já no século XXI, o cinema nacional vive uma nova fase que não mais se caracteriza como Retomada.

Depois de um período de 'deslumbramento' em relação ao mercado, isto é, uma fase em que qualquer um poderia fazer cinema, desde que conseguisse patrocínio,

emergiu um novo contexto: de um lado o cinema que necessita sobreviver num mercado enxuto de investimentos da iniciativa privada, de outro, um cinema de sucesso e grande bilheteria, produzido principalmente pela Globo Filmes. De fato, em 2003 e 2004, dos dez títulos nacionais de maior bilheteria, sete foram produzidos por essa empresa.

O novo ciclo, na visão de Oricchio (2003, p. 24), pode ser assinalado historicamente com a estréia de *Cidade de Deus* em 2002, filme de Fernando Meirelles.

Financiado em ínfima parte pelas leis de renúncia fiscal, *Cidade de Deus* teve 3,2 milhões de espectadores, transformando-se no recordista da Retomada. Revogando uma série de preconceitos tidos como verdades absolutas, comunicou-se com o público abordando um tema de caráter social, sem nenhum ator global, com elenco de atores negros, até então desconhecidos e agora já contratados pela televisão. *Cidade de Deus* pode ter sido um fenômeno único, o que só o futuro dirá. Mas cabe muito bem como epílogo simbólico de um ciclo.

O ano de 2003 também entrou para a história do cinema recente brasileiro. Pela primeira vez, desde 1989, o público de cinema do País chegou à casa dos 100 milhões de espectadores, 22 milhões destes foram ver filmes brasileiros, o que representa uma participação do mercado em torno de 21%, um recorde desde 1988. Um final de semana, em particular, foi histórico. Três produções brasileiras (*Os Normais*, *Maria - Mãe do Filho de Deus* e *Lisbela e o Prisioneiro*) foram as maiores bilheterias do fim de semana, responsáveis por 70% do mercado naquele momento.

Este novo ciclo da Retomada também se reflete em esforços para aperfeiçoar a própria Lei do Audiovisual. Além da criação do Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica pelo Banco do Brasil, a partir do governo Lula, a intenção do governo e dos cineastas é aumentar a atuação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), principalmente quanto à participação de obras cinematográficas e audiovisuais nos canais de exibição, como as TVs. O que desemboca na discussão sobre o projeto de criação da Ancinav, Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual, que até o presente momento não avançou em função de divergências profundas entre cineastas, políticos e empresários, principalmente do ramo de TV, quanto ao modelo do projeto.

As taxas que o projeto propõe são os principais alvos das críticas. A sentença dos opositores é: a Ancinav levará à estagnação da produção nacional. Todavia, o modelo de regulação do audiovisual contido na Ancinav é seguido em países que possuem indústrias cinematográficas representativas. [...] Na França, por exemplo, a taxa de 5,5% sobre o faturamento publicitário obtido pelas emissoras de televisão e a de 11% sobre o ingresso vendido na bilheteria, são fundamentais para a manutenção da indústria cinematográfica local (LEITE, 2005, p. 140).

As críticas citadas no trecho acima não surgiram só com o advento do projeto da Ancinav. Muito tempo antes, no próprio início da Retomada, a regulação da produção cinematográfica já suscitava desconfianças para todos os lados. Jom Tob Azulay (2007, p. 82) lembra que o governo Lula decidiu deixar de lado as discussões em torno da Ancinav no final de 2004, principalmente devido à complexidade do tema e à falta de concordância entre os grupos envolvidos. Mas o autor lembra que a proposta da criação da Ancinav teve pelo menos o mérito de mobilizar a opinião pública “sem precedentes” para o debate do audiovisual diante das contradições econômicas e sociais que o tema está inserido.

Uma queixa quase unânime durante a Retomada diz respeito à logística da Lei do Audiovisual. Segundo os cineastas, a lei deixa demasiadamente nas mãos de diretores de marketing das grandes empresas a decisão sobre o que deve ou não ser produzido no País. E a consequência desta medida, segundo Leite (2005, p. 133), pode ser muito prejudicial ao cinema nacional.

Os cineastas, em geral, criticam as leis de incentivo porque, entre outros aspectos, elas estimularam o aparecimento de arrivistas ou profissionais inexperientes que conseguem captar recursos para filmes que em alguns casos não saem do papel. Em decorrência dessa ação, a metodologia empregada para a seleção dos projetos é condenada, pois o sistema de captação de recursos pela Lei do Audiovisual em vigor concentra nas mãos dos diretores de marketing das empresas a decisão de financiar ou não um projeto cinematográfico. Tais profissionais não têm a formação necessária para avaliar, por exemplo, as qualidades artísticas e estéticas dos projetos e, portanto, definem os financiamentos motivados apenas por critérios de ordem comercial.

O autor acima prossegue a explicação exemplificando dois cineastas vítimas deste esquema de captação de recursos. Segundo ele, Nelson Pereira dos Santos não consegue financiamento para produzir seus filmes e Arnaldo Jabor até desistiu de fazer cinema. Já Nagib (2002, p. 18) destaca o caso de Guilherme Fontes como o mais emblemático, “que captou verbas para o maior orçamento do cinema brasileiro até hoje, o de seu filme *Chatô*, que permanece incompleto”.

A falta de recursos é um gargalo que incomoda grande parte dos cineastas. Cacá Diegues, diretor dos tempos do Cinema Novo, ainda hoje não consegue verbas suficientes para seus projetos. Diegues (2004, p. 63) diz ter vários projetos arquivados, mas não encontra recursos nem para dirigi-los, nem para entregar nas mãos de outros produtores. O diretor acredita que a solução para começar a desatar o nó do cinema brasileiro é o governo ajudar na criação de distribuidoras nacionais, a fim de que o produtor possa ficar com mais do que 30% do lucro do filme, ou seja, para que ele possa pelo menos pagar o filme que fez. “O Brasil é,

estatística e tecnicamente, um dos poucos países do mundo em que é possível construir uma indústria do cinema que possa viver exclusivamente de seu consumo interno, como nos EUA, na China e na Índia” (DIEGUES, 2004, p. 105).

Oricchio (2003, p. 23) concorda que há um esgotamento do modelo proposto pela Lei do Audiovisual e sugere que a dinâmica da política cultural possa ser diferente dependendo das diretrizes e prioridades do atual governo Lula.

No estudo da pesquisadora Lúcia Nagib (2002, p. 15), diversos cineastas propõem soluções para tais problemas da Lei do Audiovisual. Vale destacar, no entanto, o que diz Ugo Giorgetti e Bruno Barreto a respeito.

As leis de incentivo fiscal, para Ugo Giorgetti, só funcionarão se passarem a incorporar a pessoa física. ‘Daí, você que paga imposto de renda, se você gosta do meu filme, vai e investe um pouco nele’, explica. ‘Já tive opinião completamente diferente dessa’, diz Bruno Barreto, ‘achava que o cinema tinha que ser privatizado. [...] Mas o fato é que não existe cinema nenhum no mundo que não seja subsidiado, a única indústria de cinema no mundo que não é subsidiada é a americana’ [...]. Os cineastas são enfáticos quando à necessidade de se incentivar a parceria com televisões e uma maior taxaço de filmes estrangeiros exibidos no Brasil, criando uma renda que seria revestida para a produção de filmes nacionais’.

Ismail Xavier também está de acordo com a questão da fragilidade da Lei do Audiovisual que deixa inteiramente nas mãos do mercado a decisão de fazer ou não um filme. Lembra que se trata de uma época em que não impera mais a utopia no cinema, aquele pensamento partilhado entre os cineastas de usar o cinema, mesmo em condições adversas, para desenvolver a cultura nacional. O que se impõe hoje é o mercado e, parafraseando Paulo Emílio Salles Gomes, este mercado ainda reside em um país subdesenvolvido e o subdesenvolvimento do País (e do cinema) não parece uma etapa, mas um estado. De qualquer forma, Xavier (2001, p. 114-115) salienta que não importa os mecanismos de viabilização do cinema, as fórmulas, as leis etc., se não existe um fôlego criativo, sua força de expressão. Essas características são capazes de superar qualquer barreira econômica, burocrática e social que se impõe ao cinema e faz com que a produção nacional alcance notoriedade internacional.

O cinema brasileiro pós-Retomada dá, portanto, sinais claros de que ainda dependerá, por muito tempo, de uma política cultural eficiente, já que, exceto pelos EUA e pela Índia, não existe indústria cinematográfica mundial que caminhe apenas com os próprios lucros e prejuízos. E, apesar de o cinema ser um dos programas de lazer que mais atingem público e tem potencial enorme de promoção cultural, numericamente ele praticamente inexiste no Brasil até hoje. Isso porque, como mostra Reis (2003, p. 144), 92% dos municípios brasileiros

não têm sequer uma sala de cinema, variando de 86,5% no sudeste a 96% no centro-oeste. Apenas 2,6% das cidades têm duas ou mais salas de projeção e nove municípios entre 200 mil e 500 mil habitantes não sabem o que é ir ao cinema por não terem salas.

Com relação à produção cinematográfica brasileira via leis de incentivo como a Ancine, vale dizer que elas só foram surtir algum efeito a partir de 1996, quando houve um crescimento expressivo de projetos apresentados e incentivados. Isso porque, naquele ano, o limite de captação de recursos para produção fílmica subiu de R\$ 1,5 milhão para R\$ 3 milhões. Com isso, em 1997, algumas produções incentivadas chegaram a fazer grande sucesso de público, como *Pequeno Dicionário Amoroso*, que estimulou ainda mais os patrocinadores.

Em 1998, essa curva caiu novamente. Isso porque a Lei do Audiovisual perdeu sua maior atratividade perante as outras leis. Agora, existiam benefícios fiscais com limite de abatimento de 100% do Imposto de Renda para outros setores culturais também, criando uma concorrência maior para o cinema. No ano seguinte, o governo concluiu que todas as áreas culturais, excluindo o cinema, eram prioritárias para o desenvolvimento nacional e precisavam de incentivo extra. Assim, a área de cinema, que representava 44,8% dos recursos captados, em 2000 não passou dos 17,5%.

Vale lembrar que este vai-e-vem de incentivos prejudica enormemente os diretores de cinema, que acabam recorrendo a uma busca desenfreada a patrocinadores e *merchandisings* extras para pagar o filme, visto a inconstância das leis e dos recursos. Cacá Diegues, no seu livro *O Que É Ser Diretor de Cinema* (2004), conta que, quando estava fazendo seu filme *Tieta do Agreste*, em 1995, tinha como principal patrocinador o Banco Econômico da Bahia. No meio do filme, o banco faliu e todo o dinheiro da produção estava nele. Desesperado, recorreu ao Banco Real, que o ajudou a terminar o filme. Mas o custo foi grande: uma inserção de *merchandising* forçado que repudiou a crítica e torceu o nariz do público, quando o personagem de Chico Anysio, que era bem pobre, entra em uma agência do Banco Real no meio do sertão. Pior, ele não só entra no banco como fala dele de maneira ostensiva e totalmente artificial, segundo conta o próprio diretor no livro.

Esta curva de investimentos voltou a subir em 1999. O governo federal criou, em setembro de 1999, o programa de financiamento Mais Cultura, fruto de uma parceria do Minc, BNDES, Banco do Brasil e Sebrae. O programa destinou ao setor audiovisual um crédito de R\$ 80 milhões para os anos de 1999 e 2000, com o objetivo de viabilizar a conclusão de cerca de 60 projetos por ano até 2002, além de promover a comercialização e divulgação desses filmes.

Isto gerou um efeito muito grande na ponta da produção, ou seja, nas salas de cinema. Vale lembrar que são dessa época os maiores campeões de bilheteria e crítica da fase final da Retomada do cinema, filmes como *Cidade de Deus* e *Carandiru*. O primeiro levou mais de 2,5 milhões de pessoas ao cinema, segundo o site Filme B, e concorreu a quatro indicações ao Oscar, tendo levado, na Europa, o Bafta e o British Independent Film. Vendo o resultado, o cinema passou a ser não mais patrocinado apenas pela Petrobras, mas empresas de telefonia celular, como Vivo, Claro e Tim, participavam de pequenas ações de *merchandising*, grupos alimentícios como Sadia e Perdigão colocavam seus produtos nas mãos dos personagens, e os bancos, com altos lucros no Brasil, começavam a pipocar em diversas cenas de filmes.

Mesmo assim, o cinema ainda apresenta dificuldades particulares frente às outras formas de expressão cultural na busca por patrocínio. Primeiro, trata-se de um trabalho que leva tempo, o que significa que a empresa patrocinadora estaria fazendo um investimento a médio prazo, ao contrário de investir em exposições ou teatro, por exemplo. Segundo, por conta da irresponsabilidade fiscal de alguns poucos diretores – como Norma Bengell e Guilherme Fontes, que captaram muitos recursos para filmes que nunca saíram da lata – todos os outros diretores ficam prejudicados pela desconfiança do empresariado, que teme investir em algo que não vai sair do papel. Por fim, no Brasil, a produção de um filme não garante a sua distribuição. Isso porque o cinema nacional tem que competir com as superproduções de Hollywood, que têm a preferência das distribuidoras internacionais como Warner Bros., Columbia Pictures, 20th Century Fox e Buena Vista. Para se ter uma idéia, segundo dados do Ministério da Cultura de 1999, a participação do cinema nacional na fatia do mercado era de 35,93% na década de 80. Caiu para praticamente zero em 1992, por conta da extinção de leis, conforme vimos. Em 2000, o cinema brasileiro ainda não havia chegado a 20% de participação do mercado.

Vale lembrar, ainda, um último entrave na produção nacional. Segundo reportagem do jornal *O Estado de S.Paulo* de agosto de 2006, há mais de três dezenas de filmes brasileiros prontos para serem exibidos, mas que não conseguem entrar na fila da exibição das salas do Cinemark, Playarte, Severiano Ribeiro etc. Isso porque as salas exibidoras preferem manter por várias semanas um filme que está indo bem de bilheteria a arriscar seu espaço com um filme nacional que eles consideram duvidoso de lucro. Apesar de tudo isso, uma medida provisória mudou os rumos da produção cinematográfica a partir de setembro de 2001. Provocando uma reviravolta no que então se conhecia como parceria do governo com a iniciativa privada, seguindo os moldes da Lei Rouanet, agora a produção cinematográfica poderia usufruir de abatimento fiscal de 100%.

A MP gerou uma polêmica enorme na área de cinema, conforme explica Reis (2003, p. 186). Isso porque, agora com 100% de abatimento – sob os 3% do IR total a pagar – o conceito de investimento (correr risco) já não existia mais: permitindo à empresa privada lançar o valor total como despesa operacional, no caso de pessoas jurídicas, caso o filme desse lucro, a empresa receberia parte dele. Caso fracassasse, não perderia absolutamente nada. Na época, o ministro da Cultura Francisco Weffort alegou que o cinema nacional precisava ser uma indústria capaz de gerar lucros, já que ainda precisávamos gastar US\$ 650 milhões importando filmes quase todos os anos.

Naquele mesmo ano, surgiram diversos departamentos que cuidariam do cinema nacional. O Conselho Superior de Cinema, composto por representantes da indústria cinematográfica e videofonográfica e alguns ministros, é responsável pela definição da política nacional de cinema. A então recém-criada Agência Nacional do Cinema (Ancine) objetivava fomentar, regular e fiscalizar a indústria do cinema. Em tese, tem como objetivo resolver os três problemas do cinema nacional: baixa penetração dos filmes nacionais na TV e vídeo, falta de articulação dos elos da cadeia produtiva e limitadas salas de exibição.

O Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), é responsável pela tributação de obras nacionais e importadas. O Funcines (Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional), dava um incentivo de 3% além daquele da Lei do Audiovisual, beneficiando obras independentes, recuperação de salas, distribuição etc. E o Prodecine (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional) previa a aplicação de recursos a fundo perdido.

A polêmica foi instaurada. As TVs por assinatura tinham receio da presença de empresas estrangeiras no setor e todos criticaram o fato de a MP ter sido aprovada sem discussão prévia. O governo, alegando que países como França e Espanha usam leis semelhantes para salvaguardar a indústria cinematográfica nacional, suavizou o problema com outra Medida Provisória, que amenizou a incidência do Condecine sobre setores da TV a cabo e propaganda.

Mesmo assim, ainda permaneciam outras críticas à política cultural brasileira. Existia uma grande margem de subjetividade na avaliação dos projetos e as leis não estabelecem critérios claros de normas para priorizar um projeto ou outro. Além disso, diretores como Júlio Bressane, Cacá Diegues, Carlos Reichenbach e outros, criticam até hoje o fato de a empresa privada decidir qual projeto investir ou não, já que é ela quem escolhe o filme sobre o qual quer deduzir seu imposto de renda. Isso é um contra-senso, já que a Política Cultural de um país dá ao governo federal a responsabilidade de preservar e difundir o patrimônio

cultural. Isso sem falar que, no âmbito estadual e municipal, essas leis de incentivo são pouco conhecidas e, portanto, pouco utilizadas, deixando para as capitais ricas o maior usufruto das leis. Reis (2003, p. 212) dá um exemplo desse contra-senso: em 2001, a lei de incentivo fiscal de São Paulo concedeu R\$ 1 milhão a apresentações artísticas estrangeiras cujo ingresso mais barato custava R\$ 30.

Por fim, vale dizer que a tal “Parceria Público-Privada” não existe na verdade. As empresas privadas aproveitam para fazer o marketing de seus produtos nos filmes sem pagar nada e ainda com abatimento do imposto de renda. No caso do “investimento”, isso é mais distorcido ainda. Investimento significa risco, mas as empresas não correm risco algum, já que abatem tudo que investiram do IR e, se o produto der lucro, elas ainda ganham com isso.

Apesar das distorções, é clara a necessidade de se preservar uma política cultural para o cinema em países subdesenvolvidos como o Brasil. Octavio Getino (2007, p. 25), lembra que, dos 12.500 filmes produzidos entre 1930 e 2000 na América Latina, 90% da produção se concentrou em apenas três nações (México 45%; Brasil 25% e Argentina 20%) enquanto 10% foram produzidos em mais de 20 países que não implantaram uma legislação protecionista específica, salvo esporadicamente.

Porém, mesmo diante de todas as dificuldades ao longo de dez anos, o cinema da Retomada foi responsável por uma produção diversa e numerosa, poucas vezes vista na história do cinema no Brasil. Na opinião de Lúcia Nagib (2002, p. 15), o início da Retomada foi marcado por filmes de grande hibridismo, produções que vinham da época da Embrafilme, sem ligação com gêneros específicos. Só dois anos mais tarde é que começaram a aparecer filmes que redescobrir o Brasil. “O cinema da Retomada é respeitoso e adepto da narratividade”, diz a autora, que cita *Central do Brasil* como o filme que demonstra que a Retomada não estava preocupada com projetos políticos, mas queria retratar problemas sociais nos planos das relações familiares e de amizade.

Leite (2005, p. 129) concorda plenamente com a pesquisadora no que tange à falta de temática dos filmes da Retomada, “sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos anteriores, como Cinema Novo ou Cinema Marginal”. Também destaca *Central do Brasil* como o filme símbolo da Retomada.

Central do Brasil anunciou a tendência que se tornou recorrente no cinema brasileiro contemporâneo, ou seja, cineastas procedentes das classes dominantes que dirigem um olhar de interesse antropológico para as classes subalternas e para a cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos.

O estudo do jornalista Luiz Zanin Oricchio (2003) foca justamente essa diversidade da produção na Retomada. Segundo ele, o Brasil produziu filmes com enfoque na representação da história, como *Carlota Joaquina* (1995), *Senta a Pua!* (1999), *Hans Staden* (1999), *Desmundo* (2002) e *Guerra de Canudos* (1997). A Retomada falou tanto sobre a esfera privada, em filmes como *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997), *Amores* (1998) e *O Viajante* (1999), quanto sobre a esfera pública – em produções como *Dois Córregos* (1999), *O Que É Isso Companheiro?* (1996) e *Doces Poderes* (1997). O sertão foi fortemente representado nesta fase em filmes como *Baile Perfumado* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Eu Tu Eles* (2000) e *Abril Despedaçado* (2001). Tão presente quanto o sertão foi a favela, destacando produções como *Orfeu* (1997), *Babilônia 2000* (1999), *Edifício Master* (2002) e o mais famoso de todos, *Cidade de Deus* (2002). Até o choque de classes foi explorado muito diversamente pela Retomada, como nos filmes *Como Nascem os Anjos* (1996), *Cronicamente Inviável* (2000), *Domésticas* (2001) e *O Invasor* (2001). Isso sem falar da temática da violência (*Carandiru/2002*), adaptações literárias (*O Auto da Compadecida/2000*), e os filmes comerciais de Didi e Xuxa, além de diversos outros temas e assuntos abordados com grande força a partir da Retomada.

Leis de incentivo ao cinema estão muito longe de serem adequadas para a produção cultural brasileira. Mas, como se vê, apesar disso, o cinema nacional vem conseguindo manter um fôlego de numerosas produções anuais que indicam claros sinais de avanço em relação aos ciclos anteriores. O que não significa que estejamos próximos de ter uma Hollywood brasileira. Mas, quem sabe, seja um sinal de uma indústria cinematográfica saudável e auto-sustentável a médio ou longo prazo.

CAPÍTULO V – CRÍTICOS & CRITICADOS

No percurso que levou a este capítulo, foi analisado o contexto que envolve o trabalho de um crítico de cinema e um cineasta brasileiro contemporâneo, refletido sob diversos pontos de vista. O que os pensamentos da **comunicação** e da cultura podem contribuir para o entendimento do trabalho de ambos profissionais, como se delinea o ambiente de trabalho de um crítico, ou seja, o jornalismo cultural brasileiro, o que é, afinal, o trabalho de um crítico de cinema até desembocar na própria Retomada do cinema nacional, na qual os críticos e cineastas imprimiram seus trabalhos aqui analisados.

[f1] Comentário:

É hora de usar toda esta fundamentação teórica levantada para colocar em confronto as críticas de cinema com a opinião dos cineastas criticados, para assim responder à questão central: houve conflito de opiniões e pontos de vista entre estes dois lados acerca da qualidade e da produção dos filmes de maior bilheteria da Retomada? Ou seja, como se delineou a relação dos críticos de cinema com os cineastas durante este período histórico?

Num primeiro momento, será minuciosamente destrinchado cada detalhe das críticas de cinema dos filmes de maior bilheteria, em forma de subitens de análise de conteúdo, de modo a captar os vários aspectos do trabalho do crítico na Retomada – e verificar se ele condiz com o que os teóricos e os próprios críticos afirmaram, nos capítulos anteriores, a respeito do mesmo. Em seguida, a entrevista semi-estruturada com cineastas e críticos confirmará ou rejeitará primeiro os preceitos teóricos expostos nos capítulos anteriores, segundo os argumentos impressos nas próprias críticas para, então, refutar ou confirmar a hipótese do conflito de opiniões entre ambos os lados do meio cinematográfico. Imagina-se, no entanto, que o material nos levará muito além, mapeando inclusive a existência de preconceitos, estereótipos, julgamentos apressados e, conjuntamente, análises profundas e profissionais de ambos os lados desta moeda chamada cinema brasileiro contemporâneo.

1. O destaque da crítica nos veículos

Como foi verificado no capítulo III, alguns autores como Teixeira Coelho (2007, p. 27) afirmam que a crítica vem perdendo cada vez mais espaço ao longo dos últimos 20 anos, não passando, às vezes, de 40 linhas hoje em dia, demonstrando uma clara “diminuição do espaço para a reflexão sobre cultura”. Embora o nosso objetivo neste trabalho não seja comparar o espaço da crítica no passado e no presente, as grandes bilheterias da Retomada poderão nos fornecer indícios quanto à questão da crítica estar ou não encolhida nas páginas de jornal, não só em termos espaciais, mas no seu atrativo visual como um todo.

Carlota Joaquina, filme considerado o inaugurador da Retomada, serve como primeiro exemplo de que nem sempre a crítica é relegada a um espaço pequeno nos jornais. No jornal *O Globo* de 6 de janeiro de 1995, a crítica do filme foi abre de página no caderno *RioShow*, sendo que foi a reportagem sobre a questão histórica do filme que ficou como retranca da crítica. Com duas fotos ilustrando-a e um título de página inteira (*O testamento da rainha louca*), a crítica de Eduardo Souza Lima foi quem introduziu o filme em seu fim de semana de estréia no Rio, e não as reportagens subseqüentes. Isso, para um cinema que estava ressurgindo naquele momento, não deixa de ser bastante positivo, ainda mais considerando as inúmeras outras estréias de filmes estrangeiros naquele mesmo fim de semana.

O filme de Carla Camurati foi capa do caderno *Ilustrada* da *Folha de S.Paulo* de 19 de janeiro de 2005, quando começou a virar notícia em São Paulo. A cineasta, e não o filme, é o grande destaque do caderno, com uma foto dela de quase um quarto de página abraçada com as latas do filme, tendo o título da reportagem também remetendo à diretora (*Camurati recupera passado sem glamour*). A matéria de capa, na verdade, teve como objetivo reportar o sucesso que o filme já estava fazendo no Brasil, mas a crítica do filme ficou para a edição de sua estréia em São Paulo, na sexta, 3 de fevereiro de 1995. A crítica deste dia foi também abre de página, da página 5 da *Ilustrada*. Nenhuma foto ilustra a crítica, apenas um título remetendo novamente à diretora (*Carla Camurati estréia na direção com firmeza*), seguido por nome do crítico (Inácio Araújo), ficha técnica e quatro parágrafos de crítica. No entanto, o material é apresentado de forma confusa na página, misturando -se com um box/enquete sobre o melhor filme da vida de um ator naquele ano em que se comemorava 100 anos de cinema. O box/enquete foi inserido no meio da crítica, embora não tenha nada a ver com ela. Uma linha-fina também não separa a crítica de uma nota que mostra outros destaques de cinema da semana. Resumindo, no dia em que *Carlota Joaquina* desembarcou oficialmente em São Paulo, uma crítica de abre de página recebeu-a na *Folha de S.Paulo*, e não uma reportagem,

demonstrando a importância deste tipo de texto naquele veículo, apesar do espaço não ter sido tão generoso e bem diagramado.

Já o concorrente *O Estado de S.Paulo* tomou um caminho diferente. No mesmo 3 de fevereiro de 1995, nenhuma reportagem recebia *Carlota Joaquina* no veículo, apenas uma crítica – o que, no entanto, também contribui a favor da importância deste tipo de texto nos veículos impressos. Mas a crítica teve um destaque tímido do *Caderno 2*, tendo recebido pouco menos de um quarto da página D8. Apesar de ilustrada com uma foto (Marieta Severo como Carlota) e um título em negrito (*'Carlota' revê história com deboche*), a crítica de Luiz Carlos Merten do filme que inaugurou a Retomada ficou mergulhada numa página de roteiro de cinema e abaixo de uma crítica de um filme estrangeiro, o longa *Amante Bilíngüe*. Um posterior indício de que o *Caderno 2* tenha reconhecido a subvalorização dada ao filme de maior sucesso daqueles últimos anos é a reportagem e crítica de meia página dada ao filme no dia 9 de agosto de 1995, por conta do lançamento do VHS de *Carlota Joaquina*. A reportagem (*'Carlota' deve repetir sucesso nas locadoras*) resgata a trajetória do filme, enquanto uma nova crítica (*Sátira histórica da personagem não deixa nada depois da risada*) reflete novamente o material de Carla Camurati.

Revistas semanais como *Veja* geralmente não conseguem dar conta de todas as estréias culturais da semana, não só pelo limitado espaço, mas por ter que dividi-lo também com matérias não -agenda. No entanto, a edição de *Veja* de 11 de janeiro de 1995 deu uma página mais um terço para a crítica de *Carlota Joaquina*. Três fotos ilustram o material, sendo duas do filme e uma da diretora. O título (*A Rainha do barulho*) é convidativo à leitura, apesar de se opor ao subtítulo que vem logo abaixo (*Carlota Joaquina falha na história, mas garante bons lances de humor*).

As críticas do filme que inaugurou a Retomada, portanto, não receberam, no geral, espaços tímidos. É preciso ver, agora, se o destaque para o texto crítico aumentará ou não ao longo dos outros sucessos deste novo ciclo.

O segundo grande sucesso da Retomada, *O Quatrilho*, não recebeu reportagem nem crítica do jornal *O Globo*, tendo passado em branco para seus leitores. Já na *Folha de S.Paulo*, recebeu uma pequena crítica que não foi abre de página (esta dada para o polêmico *Kids*, de Larry Clark), mas apresenta-o com uma foto e um pequeno ping-pong com o diretor Fábio Barreto. Isso na sexta-feira de estréia, 20 de outubro de 1995, sendo que na terça seguinte, o articulista Arnaldo Jabor volta a falar do filme em tom crítico numa matéria de abre de página, embora modesta em tamanho (apenas quatro parágrafos e uma foto em um quarto de página). O *Estadão* foi mais generoso com o filme de Barreto. Embora não tenha sido capa,

estampou uma imensa foto do filme (de quase meia página) e um título cujo comprimento era de página inteira ('Quadrilho' mostra padrão hollywoodiano), seguido por uma reportagem/crítica⁽¹⁾ de Luiz Carlos Merten, ao lado de mais duas fotos e outra matéria repercutindo o sucesso de bilheteria do longa. Veja, por fim, não deixou em branco o filme de Barreto, mas apenas o deu dois terços de página, uma foto e um pequeno título (*Faltou comédia*), apesar do tamanho razoavelmente grande da crítica (quatro parágrafos com cerca de 20 linhas cada).

Quase um ano se passou até a chegada de outro arrasa-quarteirão da Retomada, o filme *Tieta do Agreste*, de Cacá Diegues. Neste momento, o espaço para reportagens e críticas aos filmes deste novo ciclo começaram a ser mais generosos. O jornal *O Globo* deu capa do caderno *Rio Show* para o filme em 30 de agosto de 1996, apresentando-o em três páginas internas. Duas fotos exuberantes de Sônia Braga estampam a reportagem da página 8. Na página seguinte, o filme recebeu duas críticas, uma positiva e outra negativa, abaixo da foto de Jorge Amado com Cacá Diegues. Apesar de não serem tão grandes (quatro pequenas colunas), demonstra uma clara valorização do trabalho crítico. Reportagens sobre o elenco e a trilha dominaram a página seguinte. Da mesma forma que *O Globo*, a *Folha de S.Paulo* deu capa ao filme de Cacá, com título e subtítulo em letras garrafais, em que se anunciava entrevistas com Caetano Veloso, que assinava a trilha sonora, Cacá Diegues e João Ubaldo Ribeiro, roteirista do filme. A crítica veio na página interna, sem foto, mas com texto grande e assinado pelo articulista da *Ilustrada*, Arnaldo Jabor. Capa também no *Caderno 2* de 30 de agosto de 1996, sexta da estréia do filme. Uma extensa cobertura, com 11 páginas de matérias relacionadas ao filme. A crítica de Helena Salém, com título convidativo (*Cacá Diegues diverte e entretém*), ocupa um terço da página, ao lado de uma foto do filme, com fundo negrito destacando o texto. Apenas a *Veja* não se rendeu aos encantos de *Tieta*, dando apenas dois terços de página com título desconvidativo (*Meio Chocho*), apesar de uma bela foto de Sônia Braga como a personagem do longa.

Um ano depois, já em outubro de 1997, a Retomada já estava mais do que consolidada tanto nas bilheterias quanto nas páginas de jornais e revistas. Filme de forte teor histórico, comemorando 100 anos da Guerra de Canudos, o longa homônimo de Sérgio Rezende repetiu o êxito de *Tieta* em termos de espaço de mídia. Em *O Globo*, três páginas de reportagens e entrevistas, dando, no entanto, um espaço tímido para a crítica (sem foto, uma coluna e quatro parágrafos). Na *Ilustrada*, uma foto enorme do confronto ficcional na capa do caderno. A matéria da capa, apesar de não ter o chapéu escrito crítica, também não é reportagem e é

¹ Reportagem/crítica, ou crítica/reportagem: denominação sugerida pelo autor para textos fortemente opinativos que, no entanto, apresentam alguns elementos de reportagem, como aspas de algum entrevistado.

fortemente opinativa e escrita pelo crítico José Geraldo Couto. Portanto, esta é a crítica do filme e foi o material que o apresentou ao público. Uma segunda crítica, de página inteira, do mesmo jornalista, foi destaque interno (com chamada de capa) do *Guia da Folha* daquela semana. A maior cobertura, no entanto, ficou por conta do *Caderno 2*, que dedicou na capa não só a reportagem (*'Guerra de Canudos' estréia cercada de superlativos*) quanto o espaço para a crítica com cerca de 100 linhas em uma coluna, ao lado de duas fotos que ocupam todo o centro da página. Reportagens sobre a veracidade histórica, elenco e fotografia ficaram nas páginas internas do caderno. *Veja* dedicou uma página inteira à crítica/reportagem do filme, exaltando-o em título (*Utopias em cena*) e subtítulo (*Os sonhadores de Canudos renascem num espetáculo milionário e belo*), ao lado de duas fotos do filme.

Primeiro *blockbuster* (filme de grande êxito de bilheteria) puramente comercial e dedicado ao público infanto-juvenil, *O Noviço Rebelde* foi um corte brusco na seqüência de grandes espaços dedicados à crítica. A exceção ficou por conta de *O Globo* e a *Folha*. *O Globo* dedicou duas páginas espelhadas ao filme, com foto de cinco colunas. A crítica, no entanto, é tímida, tomou apenas uma coluna com três parágrafos. A *Folha* também dedicou um espaço significativo ao filme, um abre de página 2, com foto de Renato Aragão e crítica em quatro colunas, além de um quadro com as dez maiores bilheterias dos Trapalhões e uma retranca menor em que o tom crítico continua, dedicado, agora, a Aragão. O jornal *O Estado de S.Paulo* não deu espaço para crítica nem reportagem de *O Noviço Rebelde*. E *Veja* dedicou uma crítica de apenas um parágrafo, em dois terços de uma coluna, com direito a uma foto. A crítica de *Veja* ficou em meio ao filme de Stallone (*Cop Land*) e o iraniano *Gosto de Cereja*.

O maior sucesso que conjugou bilheteria, prêmios internacionais e crítica da Retomada foi *Central do Brasil*. É o arrasa-quarteirão nacional que também encerra este ciclo que durou pouco mais de cinco anos, se considerar, conforme Oricchio (2003, p. 24), que *Cidade de Deus* já não faz parte deste momento histórico, por conta da desvalorização do dólar, em 1999, e o surgimento de novas formas de incentivo que apenas intensificaram uma produção já consolidada em termos numéricos.

Era de se esperar que o filme de Walter Salles tenha sido o campeão em termos de espaço para a crítica e reportagens nos cadernos culturais destes veículos. E foi o que aconteceu. A cobertura, em nenhum deles, se limitou à data da estréia do filme no Brasil, mas também aconteceu no anúncio da indicação e, posteriormente à vitória, no Festival de Berlim. O jornal *O Globo* dedicou cinco páginas inteiras do seu caderno *RioShow* na estréia de *Central do Brasil*, em 3 de abril de 1998.

Algo inédito nesta cobertura da Retomada foi o espaço dedicado à crítica do filme. Uma página inteira com direito a um texto introdutório, cujo título é *A análise emocionada do Bonequinho*. O texto introduzia as três críticas presentes na página do jornal carioca, feita por diferentes críticos, que receberam o filme de formas distintas. Uma foto apenas, e todo o resto da página dedicado ao material crítico. *A Ilustrada* não ficou atrás e deu capa seguido de outras duas páginas ao filme. A crítica recebeu espaço na capa, escrita pelo editor do caderno (Sérgio Dávila) num texto em três colunas e 17 parágrafos. Capa e matérias internas também no *Caderno 2*. Apesar de não ter entrado na primeira página, a crítica de Luiz Carlos Merten recebeu um longo texto em duas colunas e dois terços de página, na página 2. E *Veja*, pela primeira vez entre os *blockbusters* da Retomada, dedicou quatro páginas a um único filme, em duas edições distintas. A primeira com uma extensa crítica de quase duas páginas, feita por Marcelo Camacho, acompanhada por uma foto e uma pequena retranca sobre o ator-mirim Vinícius de Oliveira. A segunda, no final do mês, lembrou o filme para falar de um cinema feito para chorar.

A crítica dos maiores sucessos de bilheteria da Retomada recebeu, no geral, espaços generosos. Se levarmos em conta que também são necessárias reportagens e entrevistas sobre filmes de grande porte como estes, o espaço da crítica não ficou subvalorizado em praticamente nenhum *blockbuster* da Retomada. E por falar do termo, em que ponto a noção de Retomada começou a ser refletida nas críticas? Esta é a questão do item seguinte.

2. A Retomada na crítica

Como foi discutido no capítulo anterior, o termo Retomada é de aceitação de uma parte significativa de autores, críticos e jornalistas que estudam ou trabalham o tema, embora haja quem não concorde com esta denominação. Este item pretende mostrar como o termo é usado, inserido e refletido nas críticas e a partir de que momento ele começa a ser mencionado nas mesmas, como momento histórico do cinema.

Sendo o filme que inaugura a Retomada, é natural que o termo ainda nem tenha sido mencionado nas linhas críticas de *Carlota Joaquina*. Mas *O Globo*, apesar de não citá-lo, mostra no intertítulo (*'Carlota Joaquina, de Carla Camurati, traz sangue novo para o cinema brasileiro*) e no lide (*"...O cinema nacional precisava de um pitstop para se abastecer de sangue novo e nova mentalidade"*...) a chegada de um novo ciclo do cinema brasileiro. A pequena crítica do *Caderno 2* do filme de Carla Camurati não menciona nem novo ciclo, nem

a Retomada. Apenas cita, no final do texto, o sucesso de público do filme. *Ilustrada* e *Veja* não mencionam nem termo nem a chegada de um novo ciclo do cinema em suas críticas de *Carlota Joaquina*.

Oito meses depois, o termo não foi citado pela *Ilustrada* no texto de *O Quatrilho*, mas a crítica dedica um bom trecho para contextualizar a existência de um novo ciclo nacional.

[...] *O Quatrilho* é o novo início figurativo do cinema brasileiro e começa como tudo começou: da terra e das plantas. A espantosa competência de alguns novos filmes, como *Carlota Joaquina*, como este, como *Tieta* que está pintando como o grande filme do Cacá Diegues, demonstram que a terrível crise (que ainda não passou), desde o assassinato cultural de Collor e Ipojuca, tenha sido útil para botar os cineastas em contato com a realidade a desenvolver, em vez de ficarem na melancolia de um fracasso paternalizado pelo Estado (JABOR, Arnaldo. *O Quatrilho desfruta o ritmo da paisagem*. In: Folha de S.Paulo. São Paulo: 24 de outubro de 1995, p. 5-7).

Embora menos preocupado em explicitar esta nova fase, o *Caderno 2* cita, no pé de sua crítica de *O Quatrilho*, um novo estágio da cinematografia brasileira na qual o filme se insere. E *Veja*, no lide, menciona-o como “um filme típico da nova safra do cinema nacional”.

Nenhuma crítica do filme *Tieta do Agreste* menciona o termo Retomada, apesar de ter-se passado um ano e meio da estréia de *Carlota Joaquina*. *Veja* é a única que chega perto do conceito, ao exhibir, em seu lide, “o filme mais aguardado do dito renascimento do cinema nacional” e, mais para frente “representante da nova fase do cinema nacional”. No entanto, um ano e dois meses depois, com a estréia de *Guerra de Canudos*, nem o termo “renascimento”, quanto menos Retomada, aparecem nas críticas dos quatro veículos analisados, apesar de se tratar do filme mais caro já produzido no País (US\$ 6 milhões).

Dentre os maiores blockbusters da Retomada, aqui analisados, tal termo só aparece pela primeira vez na crítica de *O Noviço Rebelde* da *Ilustrada*, de 25 de dezembro de 1997, quando José Geraldo Couto diz “Este vai ser o verdadeiro teste da chamada retomada do cinema brasileiro. Nos anos em que os Trapalhões estiveram ausentes das telas, sumiu também o público popular de cinema no **Brasil**”. Por fim, o arrasa-quarteirão que marca o início do fim da Retomada, *Central do Brasil*, não menciona a expressão, mas lembra que “mesmo que a década em questão não seja das melhores, e que o cinema aqui continue renascendo e renascendo...”, ao falar que o filme de Walter Salles é um dos melhores já feitos nos anos 1990.

O termo, tão usado por pesquisadores e autores de livros, provou-se não ser tão popular entre os críticos que exercem a função na chamada Retomada.

[u2] Comentário:

3. Referenciais históricos

Como foi lembrado por Werneck (2007, p. 68) no final do segundo capítulo, o jornalista cultural precisa ter um repertório vasto, leitura suficiente e conhecimentos sedimentados para produzir um texto de profundidade. Para um crítico de cinema, é indispensável – como lembrou Piza (2003) e Buitoni (2000) no capítulo III – conhecer também a boa literatura, as artes visuais, assuntos históricos abordados nos filmes etc. Um crítico que desconhece o contexto de sua obra é “um amador de arte que avalia abstratamente obras de arte”, como disse Bernardet (1979, p. 20). Os próprios críticos reconhecem a importância de um rico referencial histórico no ato de criticar, como lembrou Luiz Nazário (1986, p. 85) neste mesmo capítulo, ao dizer que “um bom crítico deveria conhecer a história do cinema e sua bibliografia...”.

Neste item, vamos descobrir se esta qualidade intrínseca dos bons textos críticos está presente nas críticas das maiores bilheterias da Retomada, ou seja, se os *blockbusters* são refletidos em conjunto, em contraposição e em concordância com elementos históricos do cinema brasileiro e mundial.

É sabido que alguns temas de filmes não colaboram para que se discorra sobre comparações históricas ou referenciais a outros longas-metragens. Obviamente não é o caso da comédia histórica *Carlota Joaquina*. No entanto, as críticas de *O Globo* e da *Folha de S.Paulo* preferiram se limitar ao que o filme de Carla Camurati entrega fácil nas telas: descrever quem foi Carlota Joaquina e os personagens ao seu redor (Dom João, Dom Pedro etc.). Não há, portanto, nenhuma contestação ou reflexão junto a fatos históricos, nem ao menos referenciais de outros produtos da cinematografia brasileira e mundial para qualificar o filme. *O Estado de S.Paulo* dá um passo à frente ao situar o leitor no que ele diz ser um “revival de Carlota Joaquina”, já que, naquele mesmo momento, uma peça de Roberto Athayde estava estreando sobre a princesa espanhola. A crítica de Merten também cita uma técnica de Brecht usada no longa: a de recorrer-se a um filme dentro de outro filme. Já *Veja* inicia sua crítica com uma fracassada tentativa de situar historicamente o produto, ao dizer que “O cinema brasileiro tem o mau hábito de optar entre duas alternativas desastrosas: ou o excesso de intelectualismo resulta em insuportáveis filmes cabeça, ou a pretensão de fazer superproduções hollywoodianas acaba esbarrando na falta de dinheiro”. Um argumento bonito, mas onde estão os exemplos concretos de filmes que o sustentem? Em seguida, no meio da crítica, avança modestamente ao citar filmes como *A Firma* e *O Dossiê Pelicano*

como exemplos de filmes que, como *Carlota Joaquina*, têm tramas intrincadas e cheias de intrigas e que, portanto, os torna con fusos.

Na *Folha*, algo bem diferente é visto na crítica do articulista Arnaldo Jabor ao filme *O Quatrilho*. Jabor faz citações de Paulo Emílio Salles Gomes, Nelson Rodrigues e situa o leitor nas grandes produções brasileiras da época (*Carlota Joaquina*, *Tieta*) para imprimir a competência do filme de Fábio Barreto. Sem falar que o articulista ainda contrapõe esta competência ao contraste histórico-recente do período Collor (como já mencionado no item anterior). No *Estadão*, há uma tentativa (inclusive no título), de comparar o filme de Barreto com padrões de Hollywood sem, no entanto, justificar com argumentos e reflexões (e não apenas a questão orçamentária) o porquê da comparação. “Consagra um projeto concebido e executado com profissionalismo hollywoodiano”. Pode-se perguntar: o que é profissionalismo hollywoodiano? A resposta não está na crítica. No entanto, mais adiante, o crítico procura conectar o filme a outras mídias, quando, por exemplo, diferencia os sotaques dos personagens aos excessivamente carregados das novelas de época da TV Globo.

Veja novamente recorre a um argumento sem exemplificá-lo concretamente em seu lide: “*O Quatrilho* [...] é um filme típico da nova safra do cinema nacional. Tem ótima qualidade técnica, planos que enchem os olhos, uma boa história, mas quase é derrubado pelo roteiro excessivamente acadêmico, lento e freqüentemente enfadonho”. Que filmes da nova safra são assim para o leitor poder acreditar no argumento de Marcelo Camacho? O crítico, no entanto, demonstra preocupações com referenciais históricos no restante do texto, ao comparar o filme com *Sedução*, do espanhol Fernando Trueba, e ao comparar as atuações fílmicas de longas históricos com as televisivas.

Na cobertura crítica de *Tieta do Agreste*, *O Globo* se limitou a referências ao livro de Jorge Amado e à novela homônima exibida na TV Globo seis anos antes da estréia do filme de Cacá Diegues. Já a crítica de Arnaldo Jabor, na *Ilustrada*, vai muito além. Traz como referência a própria brasilidade que compõe a obra de Amado, lembrando gostos, gestos, cores e traços sociais do Brasil descritos em *Tieta*. Lembra de outras velhas senhoras como Dürrenmatt, Anna Christie, para descrever *Tieta*. Resgata as obras anteriores de Cacá Diegues – item básico de uma crítica segundo muitos autores e até críticos. E termina citando conceitos que aqui discutimos no capítulo I: “Se a cultura de massas americana escolheu a violência, nós escolhemos o sexo. Como disse o antropólogo americano Matthew Shirts, ‘só o Brasil tem a ginga para escapar da pós-utopia’”. Já a crítica do *Caderno 2* reúne um pouco de ambas: fala do autor, da novela, das obras anteriores do cineasta. Mas fala também de Buñuel, Kieslowski – no quesito profundidade da trama – e Cícero Dias e Volpi, na questão direção de

arte. E *Veja* repete a estratégia de utilizar um argumento sem resgatar referenciais históricos que o sustentem, ao criticar o roteiro, comparando suas fragilidades com um vício que muitos outros filmes brasileiros fazem. Quais filmes?

Em *Guerra de Canudos*, era de se esperar que todas as críticas remetessem a fatos históricos do conflito, lembrassem que, naquele ano, 1997, se fazia 100 anos do evento. E lembrassem, claro, do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Todos fizeram isso. Mas a *Ilustrada* foi além. Descreveu roteiro, fotografia, elenco etc., mas utilizou de referenciais históricos cinematográficos para sustentar seu argumento, como se nota neste trecho.

[...] A impressão que se tem é a de que o diretor Sérgio Rezende foi respeitoso demais com seu assunto, a ponto de ficar submisso diante dele. Buscou recompor o arraial de Canudos exatino como era, assim como a igreja do povoado, a roupa dos beatos, a barba do Conselheiro etc. Mas talvez esse mimetismo exterior, de superfície, não seja a melhor maneira de o cinema tentar se aproximar de uma realidade ou ao menos da “sua” verdade. Veja-se, por exemplo, a cena de ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’ em que o vaqueiro Manuel adere ao beato Sebastião. Dois atores, poucos figurantes, uma câmera na mão e a música de Villa-Lobos bastam para expressar o fervor místico e criar um momento de força e grandeza inexcitáveis (COUTO, José Geraldo. “Canudos é submisso à realidade do massacre”. In: Folha de S.Paulo. São Paulo: 3 de outubro de 1997, p. 41)

Apesar de ser, entre os filmes analisados, aquele que menos facilitaria a inclusão de referenciais históricos – por ser puramente comercial, não-histórico nem baseado em livro – *O Noviço Rebelde* surpreende pelas referências históricas nas críticas de *O Globo* e *Folha de S.Paulo*. No *Globo*, o crítico Rogério Durst resgata todo o passado profissional de Renato Aragão – e até *Os Trapalhões* sem ele, como nos filmes *Atrapalhando a Suate* (1983) – retoma *Os Insociáveis*, *Os Legionários*, produtos envolvendo a figura do protagonista que garantem ao leitor da crítica a confiança plena naquele texto, ou seja, o leitor familiarizado com estes produtos poderá, a partir destas referências, saber que o crítico sabe do que está falando. O mesmo faz a crítica da *Folha*, que ainda acrescenta as dez maiores bilheterias de *Os Trapalhões* e o quanto eles fizeram de público em 38 filmes – vale lembrar que, no capítulo IV, citamos os filmes de *Os Trapalhões* como integrantes da fase áurea do cinema brasileiro em termos de bilheteria.

Talvez por ser o filme de maior repercussão mundial entre todos estes, *Central do Brasil* foi o campeão de críticas recheadas de referenciais históricos. No *Globo*, por exemplo, onde houve três críticas, uma delas é toda discorrendo sobre exemplos de filmes nacionais e estrangeiros que fizeram retratos inesquecíveis de momentos históricos do Brasil e o mundo – e relembra o Cinema Novo e o Cinema Marginal para situar o filme de Salles. Outra crítica cita filmes como *Paisagem na Neblina*, de Theo Angelopoulos, para descrever a atuação de

Vinícius de Oliveira; e *Kaos*, dos irmãos Taviani, para falar da atuação de Fernanda Montenegro. A *Folha* repete algumas referências, acrescenta outras – como *Alma Corsária*, *Um céu de Estrelas* e *Baile Perfumado*, filmes estes entre os melhores da década ao lado de *Central*, segundo o crítico – além de remeter a *Pixote* e *O Garoto* para falar da atuação de Vinícius de Oliveira. Aproveita e traça uma eficiente trajetória da carreira de Walter Salles, desde a publicidade até os difíceis momentos durante o governo Collor. O *Caderno 2* compara Walter Salles com outros diretores mundiais de renome, como Wim Wenders e Luchino Visconti, referências que, no entanto, pecam pela subvalorização subjetiva do diretor brasileiro perante os estrangeiros, como veremos adiante no item 5. E *Veja* lembrou longas como *Cinema Paradiso*, que provocaram rios de lágrimas nos festivais do mundo inteiro – assim como *Central* estava fazendo – e especulou sobre suas chances no Oscar frente ao êxito de filmes como *O Carteiro* e *o Poeta*.

Em quase todas as críticas, se nota o uso de referenciais históricos. Mas apenas em *Central do Brasil* este importante recurso é usado com uma pequena parte da profundidade vista nas críticas de Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes etc. Pode-se argumentar a falta de espaço para discorrer-se mais sobre referenciais. Uma incongruência, já que há linhas demais descrevendo o filme (como veremos adiante) e de menos justificando os adjetivos outorgados a ele.

4. Condições técnicas e financeiras

Em um primeiro momento, não é de se esperar que uma crítica de cinema discorra sobre questões técnicas e financeiras do filme criticado. Raramente este elemento foi citado dentre os autores e jornalistas consultados para este trabalho, pois parece ser o requisito dos menos importantes no corpo de uma crítica – requisito mais adequado, talvez, para reportagens. Mas, ao mesmo tempo, viu-se no capítulo IV que o cinema brasileiro sempre foi pautado por seqüências que alternavam momentos áureos e decadentes, quase todos eles impostos pela presença ou falta de verba envolvida nas produções – exceto, talvez, no Cinema Novo, onde o vanguardismo artístico falava mais alto que o dinheiro.

Vimos também que a Retomada só existiu como período singular da história do cinema brasileiro graças a novos elementos financeiros que foram adicionados à produção, advindos de leis federais de incentivo, fomento e dedução fiscal. Portanto, as críticas dos maiores sucessos deste ciclo podem também condicionar este sucesso às novas condições

técnicas e financeiras do cinema nacional, embora, como mencionado, este fosse o elemento menos esperado num texto crítico. Além de confirmar isso, este item pretende identificar quais são os assuntos técnicos e financeiros mais abordados nas críticas, se são envolvendo leis federais, patrocínios, *merchandisings* etc. E, também, como isso condicionou o aspecto técnico do longa-metragem na visão dos críticos.

A crítica de *Veja* ao filme *Carlota Joaquina* é a única a mencionar questões financeiras que condicionaram a técnica do filme. Mas há uma explicação para isso: nos jornais, a cobertura de uma estréia é composta por reportagens, entrevistas e críticas. Em uma revista semanal, o mesmo espaço crítico também deve trazer informações factuais, pois não há outro espaço para divulgar o filme. Assim, a crítica Eliane Azevedo cita, mesmo que vagamente, a “impossibilidade financeira de fazer uma rigorosa constituição de época”, que a diretora compensou com outros elementos; cita também a teimosia de Carla Camurati em correr atrás de adesões de peso ao seu projeto, gastando “muita saliva para convencer os patrocinadores, como Banco do Brasil e Petrobrás”.

O crítico e articulista Arnaldo Jabor aproveita para relembrar o “assassinato cultural de Collor e Ipojuca” como contraponto para dizer que o mesmo teve um lado útil, levar os cineastas como Carla Camurati e Fábio Barreto em contato com a realidade e ficar menos dependentes de um Estado paternalista. Já o *Caderno 2* cita o custo de produção de *O Quatrilho* (R\$ 1,6 milhão), “irrisória nos Estados Unidos, ganha status de superprodução” no Brasil, o que ajudou a fazer uma bela adaptação de época, com todos os elementos ambientais remetendo ao início do século. Idem faz a *Veja*, que se limita a dizer o custo de produção e o que ela favoreceu – embora cite um valor diferente do *Caderno 2*, R\$ 1,8 milhão.

Um elemento financeiro de *Tieta do Agreste* entrou para a história da Retomada e, por isso, foi amplamente citado nas críticas. Conforme mencionado no capítulo IV, o diretor Cacá Diegues viu o dinheiro da produção desaparecer quando o banco onde ele estava depositado faliu. Por isso, viu-se obrigado a fazer um *merchandising* escancarado do Banco Real em seu filme. O detalhe, claro, não passou despercebido da crítica. *O Globo* diz que “a insistência no *merchandising* do Banco Real acaba como um tiro pela culatra da empatia do público”. *Veja* também classificou este elemento financeiro como “constrangedor”. E apesar de até o diretor ter reconhecido, em seu livro, que aquele *merchandising* soava como um exagero (mas que fora inevitável), o *Caderno 2* desponta como uma voz dissonante e acrescenta um ponto de vista diferente do resto, ao questionar “por que podemos engolir, sem protestar, os inúmeros comerciais em qualquer produção americana e haveremos de ser tão cobradores com um filme brasileiro?”, diz Helena Salem, em sintonia com o pensamento de diretores como Glauber

Rocha, ao acrescentar: “Está mais do que na hora de começarmos a ser também mais generosos – não complacentes – com o que criamos. Não é por uma questão de nacionalismo rasteiro, mas porque se trata da nossa imagem refletida no espelho”.

A declaração da crítica do *Estadão* nos faz refletir sobre outra questão. Conforme visto no capítulo sobre jornalismo cultural, autores como Pierre Bourdieu acreditam que hoje exista uma homogeneização da cobertura cultural e das opiniões impressas nos jornais – já que, segundo ele, os jornalistas lêem as mesmas fontes e se lêem antes de escrever. As vozes dissonantes estariam, para Bourdieu (1996, p. 31), nos “pequenos”, jovens subversivos que não estão sujeitos às pressões comerciais, como a tiragem do jornal. Quando Helena Salem discorda do que parecia óbvio na visão dos outros veículos, ela mostra que existe, sim, espaço para diversidade dentre as grandes vozes da comunicação e que, apesar da tendência à homogeneização, ela nunca é ou será total.

Por se tratar do filme mais caro da história até aquele momento, *Guerra de Canudos* teve, em praticamente todas as críticas, as questões financeiras e técnicas levantadas. Com tanto dinheiro assim – em padrões brasileiros – todas as críticas levantaram a principal consequência: um primor técnico, com figurino e ambientação de canudos impecáveis, além dos efeitos especiais e o número enorme de figurantes. *Veja* vai além, cita que o diretor Sérgio Rezende encarou a “ignorância” dos investidores, que mal sabiam o que era Guerra de Canudos. Cita também o auxílio financeiro de uma distribuidora internacional e do governo da Bahia. E, por fim, expõe a realidade financeira do cinema nacional: “o filme precisaria conquistar entre 3,5 e 4 milhões de espectadores para se pagar e dar lucro”, diz a revista, que salienta, no entanto, o caráter cultural como mais importante do que o comercial do filme – em sintonia com as reflexões feitas no capítulo I deste estudo.

Curiosamente, as críticas de *Central do Brasil* não citam detalhes financeiros do filme. O que era de se esperar: tamanha a repercussão deste longa e, conseqüentemente, as inúmeras reportagens que vieram, os críticos preferiram se ater aos aspectos emotivos e aos detalhes originais do roteiro, além de repercutir a fama e os prêmios internacionais que o produto já havia conquistado.

Mas de uma forma geral, a grande maioria das críticas não deixa de lado uma análise – às vezes superficial, outras mais apuradas – das condições técnicas e financeiras da produção do filme, o que também pode ser um sintoma de que os críticos estejam antenados com o percurso histórico do cinema brasileiro, no qual o dinheiro sempre foi um componente que constantemente mudava os rumos desta trajetória. E num período tão importante quanto a

Retomada, deixar de citar um elemento como esse era o mesmo que imprimir uma crítica faltando algumas linhas.

5. Elementos de qualificação da crítica

Os elementos de qualificação da crítica são, na verdade, a espinha dorsal do texto. Enquanto citar a Retomada ou as condições técnicas demonstra um cuidado ou conhecimento maior em relação ao tema falado, são nestes elementos de qualificação que se vê a opinião de quem a escreve e, principalmente, se fundamentada ou não.

No capítulo III, vimos que autores como Buitoni (2000) e Piza (2003) afirmam que criticar requer a defesa consistente de suas opiniões e não apenas dizer adjetivos e verbos do tipo “gostei” e “não gostei”. Ao mesmo tempo, Casetti e Di Chio (1991) lembram que é preciso um distanciamento da crítica para que ela não fique carregada de emotividade, ou seja, sem uma opinião racional, bem refletida.

Neste item também, vamos conferir a veracidade da afirmação de Piza (2003) de que “todo lançamento era ‘saudado’ quase que por sua existência, e nenhum filme era considerado ruim – ou, no mínimo regular”. Além disso, é importante conferir nas críticas a existência de elementos como ‘bonequinho’, palavras como “bom”, “regular” e “ruim” que, segundo o cineasta Cao Hamburger disse neste mesmo capítulo III, é um recurso que distancia o leitor, já que ele lança o olhar direto para a “nota” da crítica e, muitas vezes, ignora o texto. Enfim, este item pretende fazer uma análise dos recursos verbais usados pelos críticos para fundamentar suas opiniões e, assim, dar pistas sobre a qualidade do texto crítico da Retomada.

As críticas de *O Globo* tradicionalmente vêm com o tal bonequinho, que dá uma nota ao filme se o mesmo está sentado, de pé ou aplaudindo. Em *Carlota Joaquina* (bonequinho sentado), Eduardo Souza e Lima faz uma crítica favorável ao filme, dizendo que Carla soube driblar bem o “orçamento ralo”, com “ótimas” atuações, roteiro “esperto” etc. O título da crítica de Inácio Araújo (*Ilustrada*) ao filme já é em si uma qualificação, ao dizer que *Carla Camurati estréia na direção com firmeza*. Ao longo da crítica, Inácio descreve a protagonista e os méritos de Camurati em fazer humor sobre ela. Ressalta o tom “desnecessariamente hiperbólico (um tanto ‘TV Pirata’)” da composição de Dom João 6º, mas diz também que a diretora soube contornar os problemas inerentes a uma produção como essa. *A Folha* não utiliza palavras qualificatórias, como “ruim” ou bonequinhos. Já o *Caderno 2* passa a sensação de misturar o escracho dos personagens com o escracho do próprio filme. Luiz

Carlos Merten descreve as atitudes grotescas de Carlota e Dom João, usando palavras como “monstro” e esdrúxulo” para, então, dizer que se trata de “uma visão redutora” e que o “filme dá a impressão de não ir a lugar algum”. Encerra a crítica lembrando que o povo está gostando de tudo aquilo. *Veja*, que assim como a *Folha* e o *Estado* não usam itens qualificatórios como bonequinhos, centra sua crítica na “competente” atuação de veteranos (Marieta Severo, Marco Nanini) e novatos (Ludmila Dayer) e, diante da “impossibilidade financeira”, descreve os truques que Carla usou para fazer diferentes cenários brasileiros parecerem lugares como Portugal e Escócia. Usa termos como “humor desprezioso” e “inteligente” para fechar dizendo que a teimosia da diretora deu certo nas telas.

Em termos gerais, portanto, as críticas a *Carlota Joaquina* destacam o preciosismo da produção e o bom humor como qualidades dominantes no filme e comemoram a existência de um produto como esse nas telas, diminuindo o peso de seus pontos falhos. São críticas pequenas que preferem não se aprofundar em nenhum tema em particular, apenas apresentar a chegada de uma novidade. As críticas de *Carlota* também demonstram o início de um entusiasmo pela nova fase que o cinema estava entrando, ao contrário do que afirmou Butcher (2005) no capítulo IV, de que o filme foi recebido com “grande descrédito” por parte da crítica.

Arnaldo Jabor utiliza um tom de artigo em sua crítica de *O Quatrilho*. Não se trata exatamente de uma crítica, já que ele descreve apenas suas sensações diante das imagens – “O Quatrilho é um filme de amor” [...] “mais que um filme psicológico, é um filme antropológico” [...] “É um filme figurativo, sim. Jeito clássico, calmo, sem as neuroses típicas dos mestiços do litoral”. Faltam citações de cenas para comprovar os adjetivos colocados, há poucas referências históricas. É quase uma poesia sobre um filme e a sensação é de um texto escrito no calor da emotividade de quem se apaixonou pelo trabalho (sem o distanciamento crítico). Já o *Caderno 2* usa uma estratégia bastante conhecida dos críticos para sustentar a importância e a qualidade do filme de Fábio Barreto: sua participação em festivais mundiais, o fato do filme estar sendo visto em cidades como Washington e Los Angeles e, por fim, o sucesso do público antes mesmo de estrear. Cita ainda o fato de o filme ter sido feito com “um profissionalismo Hollywoodiano”, sem, no entanto, explicar o que é este tal profissionalismo, além de, subjetivamente, passar aquela sensação de “complexo de inferioridade” que Bernardet (1979) cita no capítulo III, já que o que se retém na memória após a leitura da crítica é que *O Quatrilho* já é um grande filme graças ao reconhecimento internacional.

A crítica de *Veja* para *O Quatrilho* demonstra que nem todo filme da Retomada foi saudado pelos jornalistas, ao contrário da afirmação de Piza (2003). Apesar de dizer que a

reconstituição de época é “caprichada” e que o filme está se saindo bem com o público, Marcelo Camacho destaca os pontos negativos, começando pelo título (*Faltou comédia*) até o fim do texto.

O Quatrilho, que entra em cartaz na próxima sexta-feira em circuito nacional, é um filme típico da nova safra do cinema nacional. Tem ótima qualidade técnica, planos que encham os olhos, uma boa história, mas quase é derrubado pelo roteiro excessivamente acadêmico, lento e freqüentemente enfadonho [...]. Em *O Quatrilho*, os personagens de Alexandre Paternost e Glória Pires, um obcecado pelo trabalho, a outra, pela vida doméstica, são potencialmente engraçados, mas seus atores os levam a sério demais, tornando-os enfadonhos. Uma boa edição também faz falta ao filme. Dura 120 minutos, que poderiam facilmente ser reduzidos para oitenta (CAMACHO, Marcelo. “Faltou Comédia”. In: *Veja*. São Paulo. 18 de outubro de 1995, p. 129).

O Globo apresenta duas críticas ao filme *Tieta do Agreste*, com bonequinhos em posições diferentes. No entanto, ambas dizem praticamente a mesma coisa sobre o filme. Sem se aprofundar muito, relatam que o longa de Cacá Diegues é de um visual impecável, mas de um roteiro fraco. Elogiam as atuações e a trilha, mas criticam o *merchandising*. Por ter um espaço limitado, apenas lançam as críticas sem sustentá-las devidamente. Jabor, na *Ilustrada*, retoma o tom excessivamente emotivo, sem o distanciamento necessário para analisar a fotografia, o roteiro, as atuações, a montagem etc.

O barroco não tem centro, não tem caroço. Como o Brasil. O que o barroco tem? Tem graças como ninguém... Tem a volúpia, a abundância, o erotismo, o prazer do diálogo natural dos corpos [...] O que “Tieta” tem? Está mais onde não está. Mais além da narrativa clássica, suporte exigido pela indústria, vão se infiltrando no filme uns remansos de águas paradas, umas sombras, uns refrescos de brasilidade que talvez sejam mais importante que a trama [...]. Agora podemos mostrar a curva doce de nossas mulheres e colinas, agora as dunas ondulantes podem se somar aos seios de Tieta, porque já sabemos que tudo isso é o que somos [...]. Um país de excessos, redondo, que vai burlar a loucura de um mundo frio (JABOR, Arnaldo. “Tieta tem a ginga contra a pós-utopia”. In: *Folha de S.Paulo*. São Paulo. 29 de agosto de 1996, p. 4-12).

Helena Salem desenvolve uma crítica bem amarrada sobre o filme de Cacá Diegues. Começa dizendo que ele é “alegre”, “gostoso de se ver”, mas sustenta a opinião com as atuações, o toque de Jorge Amado, uma narrativa com o estilo atraente do diretor, uma fotografia bem trabalhada de Edgar Moura e figurinos harmônicos. A crítica parece ter prestado atenção em todos os aspectos que compõe o longa. E ainda rebate as críticas ao *merchandising* do Banco Real, como vimos anteriormente. Já quem abre a página 109 de *Veja* de 28 de agosto de 1996 encontra uma foto colorida e esplendorosa de Sonia Braga com um título e subtítulo que vai ao caminho oposto: *Meio Chocho: Tieta, a novela, era melhor que o*

filme. Marcelo Camacho inicia chamando o filme de “uma decepção, como um bolo que tem bons ingredientes, mas fica fraco”. “Início arrastado”, humor “mal explorado”, apenas as atuações salvam. Levanta a trilha de Caetano e o figurino de Ocimar Versolato para encerrar dizendo que, com tudo isso, o filme “poderia ter rendido mais”. *Veja*, portanto, não saudou a chegada de *Tieta*. Recomenda a novela e o livro. A crítica, apesar de não ter espaço para argumentos mais aprofundados, analisa os elementos centrais do filme (roteiro, fotografia, elenco...), como uma boa crítica não deve deixar de fazer.

Por ter um espaço limitado (apenas quatro parágrafos), a crítica de *O Globo* para *Guerra de Canudos* preferiu focar-se em apenas um aspecto do filme de Sérgio Rezende: a opção do diretor de traçar uma história ficcional para retratar o conflito, evitando, assim, cair em “ranços documentais tediosos”. É um recurso usual da crítica quando ela tem um espaço ínfimo e incapaz de aprofundar mais de um assunto. O contrário aconteceu com José Geraldo Couto na *Folha de S.Paulo*. O crítico teve um grande espaço e soube aproveitá-lo muito bem. Argumentou com fundamento sobre quase todos os aspectos principais que compõem um filme: direção de arte (“A impressão que se tem é que Sérgio Rezende foi respeitoso demais com seu assunto, a ponto de ficar submisso diante dele. Buscou recompor o arraial de Canudos exatinho como era”...), justificando, em seguida, por que o mimetismo não funcionou por meio de comparações com uma cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Couto fundamentou também o trabalho de direção (“[...] há um peso teatral que embaraça os movimentos dos personagens e da câmera. É um cinema ilustrativo, cujos valores mais positivos são, por assim dizer, extracineamatográficos”); roteiro (“o diretor optou, de modo louvável, por um viés ‘lateral’, em que o protagonista não é o Conselheiro, mas sim os membros de uma família sertaneja atropelada pela história” e “Nos momentos em que se tenta, a fórceps, juntar o plano histórico com o convencional, o resultado soa artificial e forçado, como na cena a...”); direção musical (“A música de Edu Lobo, entretanto, parece exterior ao filme...”) e direção de fotografia (“...alguns planos, sobretudo da multidão no arraial de Canudos, são muito expressivos, graças principalmente à belíssima fotografia de Antônio Luís Mendes”).

A crítica de Luiz Zanin Orichio ao filme de Rezende enfoca a atuação e os efeitos especiais de *Guerra de Canudos*. Mas se nota novamente aquele “complexo de inferioridade” descrito por Jean-Claude Bernardet nas críticas do *Estadão* do começo do século XX. O complexo de inferioridade está subentendido no intertítulo (“Ele está entre os que se empenham em filmar com qualidade técnica de nível internacional”) e no início da crítica:

Guerra de Canudos faz parte de um esforço conjunto para pôr o cinema brasileiro em nível de qualidade técnica internacional. Nesse sentido, é parente próximo de *O Quatrilho*, *O Que É Isso, Companheiro?* E mais algumas produções recentes. São filmes bem-feitos, som e imagens de Primeiro Mundo, que não comprometem a identificação com um público que exige cinema e figurino naturalista (ORICCHIO, Luiz Zanin. “Cineasta encara desafio do épico com segurança”. In: O Estado de S.Paulo, São Paulo, 3 de outubro de 1997, p. D1).

Fica a sensação, com estas afirmações, que nunca houve uma produção brasileira tecnicamente de qualidade internacional antes destes filmes da Retomada. Além disso, o que dizer de produtos como *O Pagador de Promessas* (ganhador de Cannes) e os filmes de Glauber. Que eram de “primeiro mundo” no roteiro, mas subdesenvolvidos tecnicamente? *Veja* também repete este “cacoete” ao dizer que *Canudos* tem cenas “que nada devem às que se vêem na maioria dos filmes de aventura importados”. A crítica de Geraldo Mayrink é de uma empolgação geral com o filme, um evidente envolvimento emotivo do crítico, como se nota principalmente no seu lide.

Guerra de Canudos, que estreia em cinquenta salas do país no dia 3, é um rosário de superlativos. Projeto que tomou cinco anos da vida do diretor Sergio Rezende, é o filme mais caro já feito no Brasil (6 milhões de dólares), um dos mais longos (2h45), o de figuração mais numerosa – 800 pessoas são vistas em cena – e a melhor demonstração de que um superespetáculo nacional pode ter drama, emoção, ritmo, beleza – numa palavra, pode ter eficiência. Não é todo dia que o cinema brasileiro ousa tanto (MAYRINK, Geraldo. “Utopias em cena”. In: *Veja*. São Paulo, 1 de outubro de 1997. p. 118).

Rogério Durst é fã de *Os Trapalhões*. Sua crítica de *O Noviço Rebelde* em *O Globo*, portanto, foi carregada deste sentimento de fã, sem o distanciamento crítico necessário para analisar um filme. Como fã de *Os Trapalhões*, sentiu falta do quarteto unido, da maior presença de Renato Aragão, e considerou o trabalho de direção de Tizuka Yamasaki um “surto estilístico”. Para quem não é fã da trupe, portanto, a crítica de Durst pouco acrescenta. O texto da *Folha* também não vai muito além. Limita-se a contar a história do filme e relembrar o sucesso de *Os Trapalhões* nos anos 1970 e 1980 – especulando se Renato conseguirá repetir, sozinho a marca dos milhões de espectadores do passado. Não há comentários sobre o trabalho de fotografia, o roteiro, a direção, montagem etc. Como se a crítica de um filme comercial infanto-juvenil dispensasse todos esses elementos. *Veja*, com sua crítica de 21 linhas, apenas relembra quem é Renato Aragão e *Os Trapalhões* – já que ele estava seis anos sumido, o que pode ser muito para uma geração de novas crianças e adolescentes – e deseja sorte ao “resistente trapalhão”.

Quando um país produz um filme como *Central do Brasil*, é natural que a crítica se contamine pelo entusiasmo do público e dos festivais. É exatamente isso que acontece com as críticas do filme de Walter Salles. Dificilmente se lê um texto sem um forte teor emotivo. No entanto, *O Globo*, ao dar espaço para três críticas, conseguiu produzir diversidade sobre o que parecia óbvio (o filme ser bom). Hugo Sukman festeja o filme, “afinado com o melhor do cinema contemporâneo”, o mesmo faz Arthur Dapieve, para quem “*Central do Brasil* é tão coeso, tão sincero, tão profundamente emocionante, tão avesso a clichês”. Já Eduardo Souza Lima diz que tudo é “tão certinho tecnicamente que uma análise mais atenta revela uma frieza incabível”. Acredita que o começo e o fim são bem montados, mas o meio é feito apenas para emocionar. Diz que atores como Othon Bastos e Marília Pêra são mal aproveitados, mas não deixa de elogiar a atuação de Fernanda Montenegro e Vinícius de Oliveira. Sérgio Dávila, que não era crítico de cinema, mas sim, editor da *Ilustrada*, tomou para si a missão (ou privilégio) de criticar *Central do Brasil*. Diz que é um filme bom como muitos outros – jogando um banho de água fria nos excessivamente emotivos. Argumenta sobre o trabalho de direção de atores, alguns problemas do roteiro, que para ele tem momentos “descosturados” e “cenas gratuitas”, e resgata a trajetória do diretor. E encerra abrindo um diálogo, ou recado, para seus colegas críticos, embora ele não tenha tanta razão ao dizer “uníssonos” no trecho abaixo (já que ele, como Eduardo Souza e Lima, contam como são duas exceções).

Por fim, é compreensível, embora não aceitável, que a crítica brasileira tenha gostado em uníssonos de *Central do Brasil*, antes mesmo de o filme ficar pronto. Há um desejo legítimo dessa crítica de que o cinema brasileiro dê certo. É preciso dizer com todas as letras, no entanto, que *Central do Brasil* não é a salvação da lavoura. É água fresca em terra arrasada, e talvez seja tomado como marco nos anos vindouros, mas é só um bom e competente filme (DÁVILA, Sérgio. “Terra Nacional”, In: Folha de S.Paulo. São Paulo, 2 de abril de 1998, p. 5-1).

O *Caderno 2* preferiu focar grande parte de sua crítica na interpretação da história proposta por Salles, não fazendo comentários sobre fotografia, montagem, e passa rapidamente pelo roteiro e direção. Repete novamente o tal “complexo de inferioridade” citado por Bernardet, ao dizer: “num certo sentido, Walter Salles é o Luchino Visconti do cinema brasileiro”; “Salles quer ser um Wim Wenders do cinema nacional, um arauto da pós-modernidade”. Se *Central do Brasil* é realmente tão bom assim – e reconhecido internacionalmente – porque Walter Salles iria querer ser como Wim Wenders ou Visconti e não ele mesmo? Porque não ao contrário: Wim Wenders, ao ver *Central do Brasil*, gostaria de fazer algo como o que Walter Salles fez. A crítica de *Central do Brasil*, assim como dos outros filmes aqui analisados, mostra que o *Caderno 2* ainda não se descolou do tal

“complexo de inferioridade” que o acompanha desde que começou a falar de cinema em suas páginas.

Veja, por fim, faz uma crítica em tom abertamente emotivo – “há uma novidade em cartaz nas salas de projeção das grandes cidades: um filme brasileiro realmente bom”. Mas usa um argumento que, por não ser justificado e fundamentado, descamba para o estereótipo, ao dizer que “*Central do Brasil* é um banho de realismo numa cultura cinematográfica profundamente marcada pelo discurso delirante e por metáforas canhestras”. Nossa cultura cinematográfica é assim por conta de quais filmes? Se é assim, porque o é? Marcelo Camacho, além de não responder seus próprios argumentos, também se debruça sobre a reação internacional, que “derreteu até ao gélidos corações germânicos – boa parte dos espectadores chorou copiosamente”. Apesar de falar timidamente da fotografia (“Nas do Nordeste, a câmera abre-se para os grandes espaços a céu aberto”), foca no roteiro e na atuação do elenco e encerra levantando novamente o tom emotivo ao especular sobre as chances no Oscar e dizer que “Depois de assistir ao ótimo *Central do Brasil*, o espectador se convence de que não se trata de um sonho impossível”.

6. A imagem do cineasta na crítica

Após a análise de conteúdo das críticas, as entrevistas semi-estruturadas com os cineastas permitirão identificar os conflitos existentes entre ambos os lados. Para isso, no entanto, é preciso antes analisar como os críticos constroem a imagem de seus criticados. Se as críticas ao cineasta são fundamentadas e coerentes, possíveis críticas e descontentamentos dos cineastas expostos nas entrevistas não serão justificáveis. O contrário também é válido. Se o crítico apenas lança adjetivos ou opiniões baseado em simpatias ou antipatias pessoais, com fundo emotivo e não-fundamentado, os criticados terão razão em expor descontentamento com o trabalho crítico.

6.1 Carla Camurati

A diretora estreante revela, nas palavras de *O Globo*, “uma saudável preocupação de se comunicar com o público sem achar que ele é burro” e acerta ao mostrar o Rio de Janeiro sujo como era na época da chegada de Carlota. Já Inácio Araújo na *Folha* elogia a diretora logo no título, em letras garrafais (*Carla Camurati estreia na direção com firmeza*) e diz

que a diretora acerta “as contas com a colonização portuguesa”. O *Caderno 2*, no entanto, mantém uma certa frieza em relação à diretora, dizendo apenas quais foram as intenções dela perante a história do Brasil. Toma cuidado em chamar de “esdrúxulo” e “escrachado” o filme e os personagens, não o trabalho de Carla.

Veja traça um perfil extremamente positivo da diretora, embora reconheça falhas no filme. Começa dizendo que “Carla Camurati deixou sabiamente de lado as pretensões hollywoodianas de fundo de quintal e as de academia semi-alfabetizada para investir naquilo que o cinema brasileiro tem de melhor: o humor [...]”. Diz que trabalho dela é de um preciosismo ao treinar inclusive Marieta Severo para falar espanhol e encerra o texto abandonando a crítica do filme para falar da saga da diretora durante este projeto.

Na sua estréia em longa-metragem (dirigiu dois curtas), Carla amealhou adesões de peso ao seu projeto. Passou oito meses debruçada numa extensa bibliografia, conseguiu atrair Nanini e Marieta, gastou muita saliva para convencer os patrocinadores, como Banco do Brasil e Petrobrás. Que ninguém se engane: ao contrário da imagem de mocinha romântica propagada pelas novelas das 6, das quais foi protagonista oficial anos atrás, Carla Camurati é inquieta, agitada e turrona. O resultado final de *Carlota Joaquina* atesta que o filme é uma teimosia que deu certo (AZEVEDO, Eliane. “A rainha do barulho”. In: *Veja*. São Paulo. 11 de janeiro de 1995. p. 95-96).

De modo geral, portanto, as críticas construíram uma imagem bastante positiva da diretora, seja pela “teimosia”, seja pela coragem de encarar um desafio como este. Mesmo o *Caderno 2*, que não se pronunciou diretamente sobre ela, deixou bem claro que as críticas estavam sendo feitas ao filme e Carla passou ilesa a elas.

6.2 Fábio Barreto

Em tom de artigo, a crítica de Arnaldo Jabor ao filme de Fábio Barreto não cita o diretor em nenhum momento, apenas descreve poeticamente cenas, a importância e o contexto histórico do filme. Indiretamente, porém, o diretor é valorizado graças à própria valorização do filme. Ao contrário, a crítica do *Caderno 2* exalta o diretor do início ao fim, começando inclusive por descrever a rotina do cineasta na exibição em festivais ao redor do mundo. Ao explicar que *O Quatrilho* é um filme no estilo de produção de Hollywood, lembra que se trata de uma “concepção industrial de cinema na qual se inscrevem Fábio Barreto, seu pai, Luiz Carlos Barreto, e a mãe, Lucy Barreto”. Para descrever a história do filme, lembra que se trata de um sonho de oito anos do diretor. Quando uma crítica negativa aparece em relação ao sotaque, coloca o diretor se defendendo e finaliza dizendo que “seu filme é realmente bem-

feito, uma produção elegante que flui bem...”. Portanto, a imagem construída por *O Estado de S.Paulo* é de um diretor competente, organizado, ciente do que fez e que agora colhe o resultado do trabalho nos festivais ao redor do mundo.

A revista *Veja* aponta uma série de críticas ao filme de Fábio Barreto, como vimos acima (“lento”, “enfadonho”, “longo demais” etc.). No entanto, ela não dirige as críticas ao criador do filme, pois não o cita em nenhum momento da crítica. Trata-se de um problema sério, já que se sabe que um filme é obra, antes de mais nada, do diretor. Quando se trata de um diretor de uma família tradicional do cinema brasileiro, como a família Barreto, ao descreditar o filme, a sensação que se passa é de receio em direcionar as críticas ao criticado, ou, em outras palavras, de dar nome e responsabilidade a quem deixou o filme lento, enfadonho e longo demais. Trata-se de um problema maior ainda quando cometido por uma revista semanal, cuja única fonte de informação do leitor é aquela crítica, já que não há reportagens, entrevistas nem notas de suporte ao filme. Para o leitor de *Veja*, portanto, *O Quatrilho* é um filme feito por um diretor desconhecido.

Das críticas de *O Quatrilho*, o que se percebe é que o trabalho feito por Fábio Barreto é valorizado apenas no *Caderno 2* e tido como um filme sem diretor para os outros dois veículos. Isso pode ser sintoma da repetição de um hábito muito comum no jornalismo, a de subvalorizar o trabalho de um cineasta estreante quando ele segue os passos de um parente que já é muito bem-sucedido na área – no caso de Fábio, trata-se do pai, Luiz Carlos Barreto.

6.3 Cacá Diegues

O deslize crítico cometido por *Veja* para o filme de Fábio Barreto pode ser melhor compreendido com um exemplo oposto, quando existe um tom crítico direcionado ao diretor, como é o caso de uma das críticas de *O Globo* a *Tieta do Agreste*. “O filme do diretor Carlos Diegues capricha os elementos visuais e técnicos e, aqui e ali, negligencia outros que contribuiriam para um maior impacto dramático.” Vê-se, neste trecho, que o crítico Carlos Helí de Almeida não receia direcionar suas críticas ao responsável do filme, até como uma maneira de informar o leitor. A segunda crítica do filme pelo jornal carioca intensifica ainda mais os aspectos negativos, mas sempre direcionando-as a Cacá Diegues. “E a *Tieta* de Cacá só faz perder, tanto nos excessos quanto nas carências”.

Embora preserve o mesmo tom poético da crítica de *O Quatrilho*, Arnaldo Jabor, desta vez, remete a obra ao seu criador diversas vezes, ao dizer que ele volta às nossas origens e que “*Tieta* é um filme mestiço, como toda a obra de Cacá, feita da carnavalização crítica do país”.

Em outras palavras, o crítico soube conectar sua análise do filme à carreira do diretor, passando a sensação de um trabalho coerente e condizente com o seu autor. É importante lembrar, no entanto, que existe uma relação de amizade entre Jabor e Diegues. Ambos foram diretores na ativa nos anos 1970 e 1980 e suas maiores obras se localizam nesta época. Além disso, crítico e criticado têm afinidades temáticas: se preocuparam, em suas obras, em resgatar a brasilidade escondida nas relações entre homens e mulheres – tanto no mundo urbano quanto rural. Suas obras também têm forte teor crítico ao atraso brasileiro, mas um tom leve, que descamba para o humor – como em *Bye, Bye Brasil*, de Cacá Diegues, e *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor.

O *Caderno 2* segue a mesma linha, ao traçar um perfil profissional do diretor. “Uma raposódia brasileira – como o próprio Diegues já definiu –, o filme caminha na mesma estrada que o diretor vem percorrendo há mais de duas décadas...”; “Mas se procurarmos o melhor do cinema de Diegues, ele está lá: verdadeiro, íntegro, pleno naquilo que propõe. E é bastante.” *Veja* apenas cita, no começo da crítica, que o filme é de Carlos Diegues e segue sua análise, levantando os problemas do longa até o final – mas pelo menos, desta vez, o leitor saberá quem é o autor destes “problemas”.

6.4 Sérgio Rezende

Num tom nem excessivamente elogioso (exceto, talvez, pelo trecho final), nem negativo demais – o que demonstra distanciamento emotivo – o texto de *O Globo* para *Guerra de Canudos* traça críticas constantemente ligadas ao criticado, dando importância e peso ao cineasta.

Diante de uma história tão complexa e rica de personagens, o diretor Sérgio Rezende foi buscar na ficção o fio condutor de *Guerra de Canudos*. É acompanhando a trajetória da família de Zé Lucena (Paulo Betti) que Rezende narra o mais sangrento e hediondo episódio da História do Brasil. A opção pela ficção permeando a realidade revela-se adequada: a partir de um roteiro enxuto e bem alinhavado (de Rezende e Paulo Halm), o diretor expõe, sem ranços documentais tediosos, e de maneira emocionante, nascimento, vida e morte do arraial de Canudos, no fim do século passado [...]. Rezende não cai no equívoco de tentar explicar Canudos. Contenta-se em contar a história – que de tão épica dispensa qualquer adendo – com competência e paixão, apoiado num roteiro precioso, ótimo elenco e na mais profissional das produções brasileiras. Imperdível” (ALMEIDA, Eros Ramos, “Ficção faz de episódio da História cinema épico arrebatador”. In: *O Globo*, 3 de outubro de 1997, p. 16-RioShow).

Rezende também é o autor de um épico de grandes proporções no cinema brasileiro, para a crítica da *Folha*. Ele é responsável por acertos: “O diretor optou, de modo louvável, por um viés ‘lateral’, em que o protagonista não é o Conselheiro, mas sim os membros de uma família sertaneja atropelada pela história”. Rezende é também responsável por erros: “A impressão que se tem é a de que o diretor Sérgio Rezende foi respeitoso demais com seu assunto, a ponto de ficar submisso diante dele”. É traçado, portanto, um painel do filme que leva em conta erros e acertos de seu criador, sempre em tom respeitoso, sem antipatias ou simpatias, além de um distanciamento crítico que permitiu a José Geraldo Couto analisar todos os elementos que compõem o produto. *Veja* também traça um eficiente espectro do filme, mas num tom carregado de emotividade em cada crítica: “um rosário de superlativos”; “projeto que tomou cinco anos da vida do diretor Sergio Rezende”; “Sergio Rezende seguiu à risca sua visão da História”. E o *Caderno 2* vai para o meio termo e cita o diretor apenas uma vez (“Sérgio Rezende encara o desafio e sai-se bem.”).

Em comum, todas as críticas dão o tom de superprodução ao filme e creditam o mérito do mesmo (entre muitos acertos e alguns erros) ao diretor, responsável pela obra do roteiro até a finalização.

6.5 Tizuka Yamasaki

A diretora de *O Noviço Rebelde* teria razões justificadas em criticar a crítica de *O Globo*. Após levantar uma série de problemas do longa, o crítico Rogério Durst diz que, “quando não apela para participações popularescas ou gasta película com surtos estilísticos da diretora, *O Noviço* é hilariante’. Que surtos estilísticos são estes? Por que, num filme comercial dedicado ao público infanto-juvenil cujo cineasta foi contratado para fazê-lo, um diretor não pode tentar deixar sua marca no produto, como fazem os cineastas em seus filmes autorais? Essas e outros questionamentos poderiam surgir na mente do espectador mais atento e, claro, da própria diretora.

O tom fica ainda mais delicado – talvez até explicitamente preconceituoso – na crítica de José Geraldo Couto para a *Ilustrada*, quando diz. “A diretora é a tarimbada Tizuka Yamasaki, realizadora do memorável *Gaijin* e dos não tão memoráveis *Parahyba Mulher Macho*, *Patriamada* e *Lua de Cristal*. Este último, estrelado por Xuxa, aparentemente foi o que a credenciou para essa nova investida junto ao público infantil”. A pergunta que se levanta é: O que o crítico quis dizer com “não tão memoráveis”? Se for sinônimo de “não notável”, trata-se de uma crítica não fundamentada aos filmes citados (porque eles seriam

ruins?). Se for o mais óbvio, “não lembrado”, “esquecível”, trata-se de um preconceito sem fundamento e, aliás, um erro, pois basta perguntar a qualquer pessoa que fora criança ou adolescente no Brasil no final dos anos 1980 que a maioria esmagadora se lembrará de *Lua de Cristal*, goste dele ou não. *Veja*, por fim, encerra sua mini-crítica com um comentário não explicado, o que pode ser interpretado como ironia do crítico ou profissionalismo da diretora. “A diretora Tizuka Yamasaki não teve como interferir na trilha sonora dos petizes, lancinante, mas providenciou para que tudo não ultrapassasse os noventa minutos regulamentares. Um próspero ano novo para o resistente trapalhão.”

Tizuka fez um milhão e meio de espectadores em *O Noviço Rebelde*, mais do que filmes como *Orfeu*, *Guerra de Canudos*, *Tieta do Agreste*, *Zuzu Angel*. Em outras palavras, o tom carregado de antipatias ao formato do filme – ou ao fato de uma diretora que fez *Gaijin* ter aceito fazer um filme encomendado – impediu que os críticos pudessem explorar racionalmente o perfil de uma diretora que consegue transitar entre filmes autorais e comerciais de grande bilheteria.

6.6 Walter Salles

O cineasta recebeu diferentes tipos de tratamentos dentro de um mesmo jornal. Em *O Globo*, que deu três críticas a *Central do Brasil*, Hugo Sukman construiu a imagem do diretor baseado em afirmações de caráter profundamente emotivas (“Nostálgicos podem não perceber, mas o filme de Walter Salles é, sob qualquer ótica, um marco do cinema brasileiro”; “Walter transforma o que seria uma tese sobre tudo isso, num emocionado encontro entre duas pessoas, razão de ser do cinema”). Já Eduardo Souza Lima parte para argumentações de caráter racional e bem fundamentado, não escondendo os méritos do diretor, mas apontando suas falhas (na visão do crítico).

O diretor Walter Salles optou por se fiar na força das belas imagens (sempre muito belas), em seu inquestionável domínio narrativo e no talento dos atores. Curiosamente, a emotividade desejada é alcançada justamente em seus erros. Ao se prender a pequenos detalhes (uma inscrição de mictório de beira de estrada), como quem desconhece a causa que defende, ele demonstra deslumbramento sincero. Mas a grande força motriz do filme é a soberba atuação do ator mirim Vinícius de Oliveira (LIMA, Eduardo Souza. “Emotividade calculada”. In: *O Globo*. 3 de abril de 1998, p. 20-RioShow).

A terceira crítica, assinada por Arthur Dapieve, é um misto das duas anteriores. Já Sérgio Dávila, na *Folha*, traça críticas ao filme, mas deixa para citar o diretor quando fala dos

elogios. Dedicar a última coluna inteira do texto (quase sete parágrafos) para falar da trajetória profissional do diretor, começando como um “yuppie da publicidade” até uma revelação mundial. Deixa a impressão de um diretor que evoluiu a cada filme que fez e acertou mais do que errou em *Central do Brasil*.

No *Caderno 2*, Luiz Carlos Merten não poupa elogios ao diretor. Mas o que fica evidente é o tal “complexo de inferioridade”. Ao dizer que “Walter Salles é o Luchino Visconti do cinema brasileiro”, o crítico elogia o brasileiro quando comparado a um estrangeiro tido como mestre, visto subjetivamente como ápice ou a meta profissional de qualquer cineasta. Mais delicado ainda, depois, quando diz que “Salles quer ser o Wim Wenders do cinema nacional, um arauto da pós-modernidade”. Foi Walter Salles quem disse isso? Dificilmente um cineasta capaz de fazer *Central do Brasil* diria que sua meta é ser como algum cineasta americano, francês, japonês contemporâneo etc., pois isso o diminuiria perante ele mesmo. Se ele tivesse feito um filme menor, menos consistente, tal afirmação seria até compreensível.

Veja carrega o texto de adjetivos para qualificar Salles, sem, no entanto, deixar de fundamentar suas opiniões – descrevendo os detalhes do filme. “Esse filme magnífico, do diretor Walter Salles...”, “Walter Salles traçou um retrato do Brasil que evita estereótipos” e “Aliás, o filme de Walter Salles já está sendo considerado um forte candidato a uma indicação para o Oscar...”.

O diretor, nos veículos analisados, é exaltado pelo sucesso do filme. Mas como se pode ver, há críticas emotivas, bem embasadas, outras que são apenas agrêmiações de adjetivos numa única sentença.

7. Críticos X Criticados

Com um painel traçado sobre as críticas das maiores bilheterias da Retomada, é mais seguro interpretar, agora, as entrevistas semi-estruturadas com os cineastas destes filmes analisados e, por fim, detectar onde moram os grandes conflitos entre ambas as partes.

Foram realizadas entrevistas semi-estruturadas⁽²⁾ com cinco perguntas, que pretendiam detectar a opinião dos cineastas sobre o trabalho da crítica nos jornais e revistas após a Retomada, a receptividade do seu filme pela crítica durante o lançamento, virtudes e

² Entrevistas realizadas por telefone e e-mail, já que todos os seis cineastas moram fora do Estado de São Paulo e/ou passam grande parte do ano em locações ou no exterior.

defeitos da crítica de cinema dos grandes jornais e revistas, a distância profissional entre críticos e criticados (a relação entre eles) e, por fim, o tratamento da crítica nacional aos filmes estrangeiros, comparado com os lançamentos brasileiros.

As respostas foram ricas e complexas e os conflitos de ambas as partes ficam evidentes nos discursos de cada cineasta.

7.1 Carla Camurati

Uma das contribuições que este trabalho poderá fornecer ao mundo acadêmico e jornalístico é a quebra de algo que estava se transformando em uma verdade em ambos os meios: de que *Carlota Joaquina* foi ignorado pela imprensa em sua estréia e, só depois, reconhecido e divulgado. Carla Camurati, perguntada sobre a receptividade do filme pela crítica, responde. “O lançamento de *Carlota Joaquina* não teve crítica, vamos dizer assim. Não teve espaço nenhum. Quem não era contra, na verdade, era frio. Isto foi muito ruim.”

Como foi visto no item 1 deste capítulo, o jornal *O Globo* deu abre de página a sua crítica na semana de estréia no Rio de Janeiro. *Ilustrada*, em São Paulo, apresentou-o antes da estréia e voltou a falar do filme numa crítica de sexta-feira. *O Caderno 2* foi mais tímido, com pé de página, mas ainda sim havia crítica. E *Veja* dedicou uma página e mais um terço para a crítica ao filme de Carla Camurati. Todas elas antes e durante a estréia do filme em circuito nacional.

Ao contrário da grande maioria dos pesquisadores e cineastas contemporâneos – inclusive os aqui entrevistados, como se verá em seguida – Carla acredita que a crítica da Retomada melhorou com relação ao que era no passado. “[...] o cinema brasileiro não sabia direito se expressar nos jornais. E eu acho que a crítica de cinema tratava pior o filme nacional do que ela trata hoje.” E prossegue.

Eu acho que talvez o grande defeito da crítica é que as pessoas que escrevem não têm muito conhecimento daquilo que falam, então as críticas são observações que poderiam ser feitas por qualquer um [...]. Porque o interessante da crítica é ela poder realçar e sublinhar coisas que o espectador comum não conseguiria ver [...] poder traduzir coisas que só um crítico, alguém que assiste muito cinema e que tem uma intimidade com a linguagem poderia ver e traduzir para o público.³⁾

³ Entrevista concedida por Carla Camurati no dia 13/02/2008

Carla Camurati está afinada com o que dizem Jean-Michel Frodon (informação verbal), Del Pozo (1970), Piza (2003) e Bernardet (1986), entre outros, no capítulo III, quanto a função e importância do trabalho crítico. Mas acaba generalizando ao dizer que a crítica contemporânea não tem muito conhecimento do que faz e, portanto, emitem observações que qualquer um poderia fazer. Não é possível afirmar isso em relação a críticos como Arnaldo Jabor – cineasta, cinéfilo e com um longo currículo cinematográfico e crítico – além de Luiz Carlos Merten, Luiz Zanin Oricchio, Inácio Araújo e tantos outros analisados aqui, autores de diversos livros, professores da linguagem de cinema e conhecedores da trajetória da produção cinematográfica brasileira – além de cinéfilos de carteirinha, vale lembrar. Trata-se, portanto, de uma generalização da cineasta com pouca ou nenhuma fundamentação.

Com base nesta sua opinião, a diretora continua sua linha de raciocínio ao dizer que acredita que haja uma distância maior entre críticos e criticados hoje em dia, justamente em função deste “despreparo” que ela acha existir entre os críticos. Mas Carla também atribui a distância a um acontecimento contemporâneo do jornalismo cultural, citado por Ciro Marcondes Filho (1986, p.66) no capítulo II, quando o jornalismo cultural vira mercadoria e recebe chamadas de capas escandalosas e deturpadas para vender mais. “[...] tudo tem que sobressair aos olhos e isso vai fazendo com que a gente perca a abrangência de olhar porque, quando se tem um olhar abrangente se é mais equilibrado, você não sai lascando fogo por aí.”

A relação da crítica com filmes internacionais em comparação com os nacionais é relativizada pela diretora, que afirma saber da existência de jornalistas que tratam de modo especial e diferenciado os filmes nacionais – como refletido no capítulo III, na qual os autores afirmam a necessidade de uma crítica mais profunda já que filme, crítico e espectador partilham da mesma cultura. Mas Carla diz também conviver com o outro lado da moeda na Retomada. “Tem jornalista que é mais ‘baba-ovo’ do mercado internacional. É seduzido de uma maneira tão grande que qualquer coisa que passe ali a pessoa acha que é muito bom.”

7.2 Fábio Barreto

O diretor de *O Quatrilho* reconhece que é impossível generalizar quando o assunto é crítica de cinema. Conforme visto no capítulo III, um dos objetivos da crítica é detectar o trabalho autoral dos cineastas, os elementos que transformam um filme numa obra de arte. Barreto acha que a crítica brasileira ajudou muito nos “chamados filmes de ator”. Mas

continua: a crítica “prejudicou muito com relação aos filmes comerciais [...], pois não se compromete com a solidificação de uma indústria de cinema no Brasil.”⁽⁴⁾

Carlota Joaquina, o próprio *O Quatrilho* de Barreto, além de *Tieta do Agreste*, *O Noviço Rebelde* e *Central do Brasil* são filmes autorais – em um grau bem menor, talvez, *O Noviço Rebelde* – mas não sem o intuito de obterem êxito comercial, até porque todos são grandes produções da Retomada. E como vimos nos itens 6.1 e 6.5, a grande maioria deles foi bem recebida pela crítica. Quanto ao comprometimento com a solidificação da indústria cinematográfica brasileira, é importante lembrar que são raros os críticos e estudiosos que apontam isso como um objetivo da crítica cinematográfica. Entre tantos outros citados no capítulo III, Bourdieu (1992, p. 169) lembra que os críticos são porta-vozes de artistas e sua arte, que consagram objetos e pessoas, confere valor a um determinado trabalho, desvenda uma obra e sua época. E grande parte dos críticos e pesquisadores acredita que a função do crítico é esta citada pelo autor francês. Poucos pensavam como Fábio Barreto. Um exemplo seria o crítico e cineasta Glauber Rocha, que defendia uma postura ativa da crítica na defesa da indústria cinematográfica nacional – mas vale lembrar que ele defendia isso dentro do contexto do Cinema Novo, da Guerra Fria e da ditadura militar.

Quanto ao tratamento da crítica ao filme *O Quatrilho*, Fábio Barreto acredita que apenas um crítico tenha elogiado seu filme e que “a *Veja*, por exemplo, destruiu para depois, na nomeação ao Oscar, dar capa, dez páginas e chamar de melhor filme brasileiro de todos os tempos.” Trata-se de uma generalização negativa e apressada do diretor, já que, como vimos no item 6.5, Arnaldo Jabor fez uma crítica até poética sobre seu filme e o *Caderno 2* discorreu sobre o sucesso internacional de *O Quatrilho* para atestar sua qualidade. Quanto a *Veja*, o cineasta exagerou um pouco com a palavra “destruiu”, mas não está errado em dizer que a revista falou mal de seu filme, muito embora os argumentos de Marcelo Camacho são bem fundamentados e, como crítica, é importante respeitar opiniões diversas expostas nos jornais e revistas diante de um mesmo produto.

A relação entre críticos e cineastas é um tema bastante delicado para o diretor. Ele acredita que não deveria haver a distância que existe hoje entre os dois profissionais. “Acho que os críticos deveriam ver filmes com o público e não ir a sessões privadas nem a pré-estréias com *cocktails*. Há promiscuidade nociva à ética profissional. Os encontros deveriam se dar em debates.” Nenhum estudioso ou crítico pesquisado neste trabalho aponta a necessidade de se ver e analisar um filme ao lado do público comum. O crítico, como vimos

⁴ Entrevista concedida por Fábio Barreto no dia 15/01/2008

no capítulo III, deve falar ao público, mas não ser preso a ele ou a suas reações. Debates entre ambas as partes parece não ser algo condenável, mas há que se ressaltar que o trabalho da crítica não é discutir, entrevistar, mas sim, analisar um produto fílmico.

Barreto, por fim, não diminui o tom das críticas aos críticos quando os classifica como “submissos ao cinema estrangeiro, negligenciam suas opiniões. O crítico deve se dirigir ao público e não aos autores, quando não querendo nos ensinar a fazer cinema.” Cacoetes apontados nos itens anteriores sustentam em parte a opinião do diretor, já que muitos críticos elogiam os filmes nacionais, como ressaltou Bernardet (1979), mas jogando as produções de fora num degrau qualitativo ainda maior. E se referem aos cineastas brasileiros como uma espécie de Luchino Visconti, ou que fulano quer ser o Wim Wenders nacional. Mas a análise de conteúdo mostrou que isso não é regra na crítica, ou seja, não é algo praticado por todos. Quanto à questão de ensinar a fazer cinema, abre-se uma discussão com os autores que sustentam, no capítulo III, uma função educacional para a crítica de cinema mundial.

7.3 Cacá Diegues

O cineasta de *Tieta do Agreste* é o que melhor se afina com os resultados da análise de conteúdo em relação aos críticos e sua percepção do momento histórico da Retomada.

Acho que a crítica impressa não teve muito a ver com o processo inicial da Retomada. Tenho impressão de que ela levou um certo tempo para compreender o que estava se passando e, sobretudo, não se antecipou aos filmes, como aconteceu com o Neorealismo, a Nouvelle Vague, o próprio Cinema Novo, que tiveram teóricos que antecederam o próprio movimento. Creio, no entanto, que a partir mais ou menos de *Central do Brasil* fez-se a luz para a crítica impressa, que passou a colaborar com o que aconteceu e vem acontecendo em seguida. O papel que ela vem exercendo desde então tem sido muito positivo.⁽⁵⁾

O diretor destaca, na recepção de seu filme, as críticas com relação à novela homônima, afirmando ter a impressão que a crítica esperava uma reprodução da novela. Algumas comparações com o folhetim da Globo realmente foram detectadas na análise. Mas em seguida, Diegues diz que havia “muita desconfiança em relação ao novo cinema brasileiro, ao esforço que se fazia para alavancar novamente a produção do filme brasileiro” e que “havia ali (em seu filme) uma tentativa de renovação do cinema como arte popular que não foi muito bem compreendida”. Conforme vimos nos elementos de classificação crítica, Arnaldo Jabor

⁵ Entrevista concedida por Carlos Diegues no dia 23/01/2008

enaltece o longa do amigo Diegues sem nenhuma desconfiança. E Helena Salem ressalta que se trata de um filme “alegre, gostoso de se ver”, características bastante íntimas a filmes de arte popular, ou seja, que procuram estimular o prazer de serem vistos por uma grande massa.

Diegues está alinhado aos pesquisadores que acreditam haver um espaço cada vez menor para crítica, transformando-a em um texto superficial. Acha que os cadernos culturais “dão cada vez menos espaço para a reflexão cinematográfica.” Comparado com as publicações no passado, esta afirmação pode ser verdadeira, até porque – como vimos no capítulo sobre jornalismo cultural – havia muita opinião no início do jornalismo no Brasil e não só na área cultural. No entanto, a análise do material mostrou que a crítica ainda tem um bom espaço na imprensa. Os três jornais analisados deram espaços generosos à crítica de *Tieta do Agreste – O Globo*, inclusive, como vimos no item 1, publicou duas críticas sobre o filme de Cacá Diegues.

Quanto à relação crítico e criticado, Diegues acha que existe uma distância grande entre os dois, mas não aponta se isso é bom ou ruim. Diz que, em seu tempo de Cinema Novo, recorria frequentemente a amigos críticos como Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany, Moniz Viana para “sugestões, opiniões, debates, papos furados”. Hoje, “os críticos se sentem menos responsáveis pelo cinema brasileiro e os jovens cineastas brasileiros dão menos bola para o que eles pensam e escrevem.”

A crítica quase explícita da sentença anterior continua quando Diegues fala do tratamento dado a filmes nacionais e internacionais. Neste ponto, o diretor está totalmente de acordo com os amigos Paulo Emílio Salles Gomes (1996), Jean-Claude Bernardet (1986) e Glauber Rocha (1963), ao defender um tratamento diferenciado ao filme nacional, já que ele faz parte da cultura em que se está analisando e, portanto, tem um impacto e uma importância muito maior do que analisar um produto estrangeiro.

Os grandes críticos nacionais, brasileiros ou de outros países, sempre compreenderam a importância de seu papel no cinema local. Quando um crítico brasileiro escreve sobre o último filme de Steven Spielberg ou Wong Kar Wai, não está nem um pouco influenciando no destino do filme ou de seus realizadores. O que eles escreveram não vai fazer nenhuma diferença, seja na carreira do filme, seja no futuro do seu realizador. Mas o que se escreve sobre um filme brasileiro, numa publicação brasileira, reflete imediatamente na carreira do filme e no sentimento do realizador em relação a si mesmo e ao cinema. Nossos críticos nem sempre percebem isso ou, se percebem, não se interessam por isso. Acho que aí está o ponto de referência para a diferença em relação aos bons críticos.⁶

⁶ Entrevista concedida por Carlos Diegues no dia 23/01/2008

Apesar de o trabalho não ter tido como foco a análise da crítica nacional em comparação com a internacional, a afirmação de Cacá Diegues vai ao encontro não só do que grandes críticos e cineastas pensam, mas com a própria importância da crítica cinematográfica no desenvolvimento do cinema em um país, como foi refletido no capítulo III.

7.4 Sérgio Rezende

O diretor de *Guerra de Canudos*, ao falar sobre o trabalho da crítica de cinema em jornais e revistas a partir da Retomada, se mostra alinhado com as reflexões de Pierre Bourdieu (1992), a respeito da indústria cultural no capítulo I, e Stycer (2007), Szantó (2007), Strecker (1989) e outros autores, a respeito das prioridades do jornalismo cultural contemporâneo, no capítulo II.

Em geral, os jornais não fazem críticas, fazem resenhas de filmes. Talvez por uma questão de espaço, toda sexta tem muito filme estreando, tem que falar de todos, fala um pouquinho de cada um e manda estrelas ou bonecos. Se aquele texto fosse falado, não dava nem três minutos de conversa. É muito pouco para se analisar um objeto complexo como um filme, bom ou ruim. Mas talvez o grande público não esteja mesmo a fim de muito mais que isso. Como cineasta, resinto de maior profundidade.⁽⁷⁾

Quanto à segunda parte de sua reflexão, o item 1 deste capítulo mostrou que *Guerra de Canudos* foi um dos filmes que mais recebeu espaço nos grandes jornais e na *Veja*. Foram diversas páginas sobre contextualização histórica, detalhes da produção, além da crítica. Consegue-se, portanto, muito mais do que apenas três minutos de conversa. Mas o diretor pode estar se referindo não a seu filme, mas ao espaço da crítica em geral durante as sextas-feiras nas quais estréiam cerca de cinco filmes por semana. Neste ponto, ele pode ter razão – e o objetivo do trabalho não permite assegurar isso – mas com base em seu filme, não há dúvidas de que há muito espaço dedicado à reflexão nos jornais e revistas.

Sobre a receptividade de seu filme, Rezende diz que “não poderia ter sido melhor” e que “a crítica, se bem me lembro, foi bastante favorável”.

Rezende afirma preferir as críticas feitas por colunistas – como Arnaldo Jabor – por ter mais espaço e “mais maturidade intelectual, mais abertura de espírito”. Aponta a alta rotatividade da crítica nos veículos impressos – “fiz dez longas, cada um deles criticado por um jornalista diferente” – mas reconhece uma maior continuidade do trabalho crítico em São

⁷ Entrevista concedida por Sérgio Rezende no dia 31/01/2008.

Paulo e no Rio de Janeiro. Ao contrário dos outros cineastas, não acha que exista uma distância muito grande entre críticos e criticados, uma vez que muitos críticos também são repórteres, cobrem as filmagens, freqüentam festivais etc. “Acho isso natural. Não ajuda nem atrapalha o trabalho de cada um.” Por fim, acredita que exista um desafio extra em analisar filmes nacionais com relação aos estrangeiros. Por serem de nossa cultura e ainda não criticados por ninguém, ele diz que “facilita a compreensão, mas complica a missão do crítico”. Acha, portanto, que precisa haver uma diferença de tratamentos entre filmes nacionais e estrangeiros pelo crítico, mas não diz se a crítica o aplica ou não.

7.5 Tizuka Yamazaki

A diretora de *O Noviço Rebelde*, alvo das críticas mais negativas aqui analisadas, é nostálgica quanto ao trabalho da crítica, afirmando que na época do Cinema Novo havia críticos que entendiam de cinema, ao contrário de hoje. Curiosamente, é branda ao falar da receptividade de seu filme pela crítica, dizendo que não leu “nada que me desabonasse como diretora”, creditando isso ao sucesso anterior conquistado por *Gaijin*. Mas inicia com um tom furioso logo em seguida.

O crítico brasileiro sequer serve para o público-alvo do filme. Até minha filha, quando era adolescente, ficava furiosa com os comentários que lia desabonando os filmes que ela adorava. Opina segundo seu gosto pessoal e preconceito particular. Ele deve servir ao leitor em busca de informações para escolher entre um ou outro filme.⁽⁸⁾

A diretora tem fundamento nestas afirmações. Além do menor espaço recebido entre as maiores bilheterias, recebeu de *Veja* a alcunha de “surto estilístico” e da *Ilustrada* a denominação aos seus filmes anteriores de “não tão memoráveis”. *Lua de Cristal* foi um sucesso enorme de bilheteria e repercussão entre o público infanto-juvenil. O comentário parece ser um preconceito particular do crítico, já que não é fundamentado no texto e também não é direcionado ao público-alvo do filme.

Tizuka prossegue:

Não acho que o crítico deva ter o privilégio para eleger quais os filmes são obras-de-arte. O tempo dirá isso ao demonstrar aqueles que sobrevivem independente do resultado de bilheteria ou de premiações de festivais [...]. A crítica brasileira te exige

⁸ Entrevista concedida por Tizuka Yamazaki no dia 07/02/2008.

que faça apenas cinema cult e obras-primas [...] Não sabem identificar se uma produção é inovadora ou não. Não sabem identificar quando o trabalho final tem um resultado especial devido ao pleno casamento entre fotografia, direção de arte e direção.⁹⁾

A diretora, portanto, discorda do que afirmam os autores no capítulo III quanto à importância e função do crítico de cinema. O tempo dirá se um filme é uma obra de arte ou até um clássico, mas os bons críticos são aqueles que descobrem isso quando a obra acaba de nascer. A análise mostrou também que a afirmação de que a crítica exige a confecção apenas de filmes cult e obras-primas não é verdadeira. Conforme mostrou o item 6.5, diversos críticos reconhecem os defeitos até dos longas mais bem recebidos da Retomada, como *Central do Brasil*. Sérgio Dávila afirmou em sua crítica que se trata de apenas mais um bom filme, não a “salvação da lavoura”. Quanto à produção de filmes cult, nenhum crítico questionou negativamente *Tieta do Agreste* porque ele é popular e não cult. Pelo contrário, Helena Salem, por exemplo, diz ser um filme “alegre” e “gostoso de se ver”. E apesar das críticas ao roteiro de Diegues, todos exaltam a trilha de Caetano Veloso, a atuação do elenco (todo televisivo) e a fotografia que mostra a brasilidade, as cores baianas. Todos esses elementos de um cinema que, antes de ser cult, tem uma apelo popular enorme. Parece, portanto, uma generalização preconceituosa da diretora, construída talvez após as críticas negativas a filmes como *Lua de Cristal* e até *O Noviço Rebelde*.

Por fim, Tizuka Yamazaki condena o afastamento profissional entre críticos e criticados e reconhece a importância da crítica no sucesso profissional do filme nacional.

Vejo a crítica completamente afastada dos fazedores de cinema. Hoje damos as entrevistas sabendo que o resultado será prejudicial ao filme que estaremos lançando. Antigamente, batalhávamos muito para conseguir espaços de reportagens, porque isso garantiria despertarmos nos possíveis espectadores a chance de informá-los sobre a produção. Desta forma, a crítica não prejudicava tanto o lançamento comercial do filme. Com o tempo, a editoria de cultura passou a dar aos críticos toda a responsabilidade sobre a divulgação do filme [...]. O que pesa, ainda, são as reproduções dessa crítica nos jornais das cidades distantes. Em resumo, se o nosso filme não cai no gosto do crítico, ele está de antemão condenado em todo o País.¹⁰⁾

A diretora está afinada com colegas como Cacá Diegues e os pesquisadores citados no capítulo III quanto à importância da crítica de cinema no Brasil, mas há de se notar, no item 1 deste capítulo, que o espaço dedicado à crítica foi geralmente menor àquele dedicado às

⁹ Entrevista concedida por Tizuka Yamazaki no dia 07/02/2008.

¹⁰ Idem.

reportagens, entrevistas, perfis etc. E estes perfis e reportagens não são feitos pelos críticos, mas por outros jornalistas. *O Quatrilho*, *Guerra de Canudos* e *Tieta do Agreste*, por exemplo, receberam críticas boas e também negativas, mas em todos eles havia reportagens que ressaltavam o caráter de grande produção, o trabalho de reconstituição, a questão financeira, o talento do elenco etc. Embora seja importante, a crítica não é crucial para derrubar o filme, especialmente porque o que é mais reproduzido nas pequenas cidades não são as críticas – algo de mais personalizado nas editoriais de cultura dos grandes jornais – mas, sim, as reportagens e entrevistas, vendidas pelas agências de notícias. O que ficaria, portanto, na memória do espectador das pequenas cidades são mais as reportagens e entrevistas e menos a crítica que derrubou o filme, se levarmos em consideração o funcionamento do jornalismo cultural contemporâneo.

7.6 Walter Salles

Amplamente elogiado por todos os veículos aqui analisado, Walter Salles⁽¹¹⁾ foi visto como um cineasta em evolução, que em *Central do Brasil* havia chegado em um patamar de excelência na produção cinematográfica brasileira. Com bons prêmios internacionais e uma grande bilheteria para seu filme, uma reflexão apressada poderia concluir que o diretor não precisaria se preocupar com o que os críticos dizem em relação ao seu trabalho. Mas a visão do cineasta perante a crítica não é de indiferença. Pelo contrário, é de profunda admiração.

Em consonância com os autores que falaram, no capítulo II, sobre a importância do trabalho da crítica de cinema para a evolução do próprio cinema, Walter Salles acredita que a crítica é peça chave para teorizar sobre o que é o cinema e, principalmente, o que ele pode ser no futuro, anunciando um novo movimento, como fez Jean-Luc Godard, François Truffaut e Eric Rohmer em suas críticas na *Cahiers du Cinéma*, antecipando a Nouvelle Vague. Crê, no entanto, que esta função vanguardista dos críticos se perdeu um pouco ao longo dos últimos anos. Uma crítica que, segundo ele, imaginava um cinema mais evoluído, avançado, um cinema sonhado por críticos e criticados.

Sobre esta relação entre críticos e criticados, Walter Salles acredita ser benéfica e que suas fragilidades podem ser facilmente contornáveis, como o que ele mesmo se propõe. Isso

¹¹ Ausente do país durante um período de seis meses por conta da finalização de *On The Road*, seu novo filme internacional, e participando de festivais como Berlim, Cannes e Veneza, o cineasta lamentou, por e-mail, não ter tido tempo de conceder entrevista a este trabalho. No lugar, enviou a íntegra da entrevista dada ao crítico e cineasta Kleber Mendonça Filho, no dia 15 de outubro de 2001, em que discorre sobre o trabalho da crítica.

porque o diretor alega que a relação entre ambos está “praticamente limitada a uma pós, um pós -ver o filme”. Salles tenta melhorar a relação com os críticos – para sua própria evolução como cineasta – mostrando aquilo que filma aos críticos próximos, que podem “me abrir o olhar para algo que eu não esteja percebendo”. Tudo porque o diretor acredita ser o cinema uma obra de arte coletiva, no qual a crítica faz parte dela.

Se tem algo que é interessante no cinema é justamente porque se trata de um trabalho coletivo, de um ofício coletivo. Por isso que eu não assino ‘um filme de’. Quando os franceses e norte-americanos fazem um pôster de um filme meu escrito ‘um filme de’, eu fico muito bravo. Me parece muito mais correto dizer ‘um filme dirigido por’, pois cinema é um trabalho coletivo. E eu acho que a crítica faz parte desta coletividade, faz parte de daqueles que pensam o filme e que ajudam também a decantá-lo. É preciso que o cinema seja pensado para ele se legitimar como cinema. É preciso que um filme não seja só um filme, mas que ele fique, que algum resíduo permaneça. [...] Me parece que a importância da crítica ainda é fundamental e deveria ser mais ainda do que ela é hoje (CRÍTICO, 2007).

Com relação aos defeitos da crítica cinematográfica, Walter Salles aponta o olhar colonialista de alguns críticos e o receio deles em ousarem dizer que tal filme ou diretor é bom quando todos os colegas estão falando o contrário. “Se você sair deste território você apanha, se ficar nele é bem recebido”. Ele cita o exemplo da reação da crítica internacional aos filmes mexicanos *Amores Brutos* (de Alejandro González Inárritu) e *E Sua Mãe Também* (de Alfonso Cuarón). Segundo ele, a crítica francesa passou ao largo destes filmes e os textos foram “completamente equivocados”.

Eu sei quem escreveu aquilo e não me interessa acompanhar o olhar daquela pessoa específica. Mas já tem outros críticos, como o Jeff Andrews, principal crítico do *Time Out*, que pegou *Amores Brutos* e desconstruiu de uma forma luminosa. Então tudo que ele escreve me interessa, porque hoje tem alguns olhares que eu já conheço e me interessa e percebo quando alguém não entende a proposta de um filme. É difícil falar da crítica em geral, é mais importante perceber o olhar de um crítico que pode te nortear, te ajudar a navegar, a entender o que você faz. Esse retorno é muito importante porque você fica de tal forma em um processo de imersão que, quando você chega à tona, é preciso ouvir, até para poder fazer o próximo projeto e saber onde você errou. Porque a gente erra para caramba (CRÍTICO, 2007).

Embora dê uma grande importância à crítica, Walter Salles acredita que ela vem ganhando cada vez mais um olhar tecnicista, frio, que retira sua sensibilidade ao novo, belo e artístico. De certa forma concorda com o que Fábio Barreto declarou acima e acha ainda importante recorrer à reação do público não-crítico.

Eu te diria que saber ouvir, estar atento, não se trancar atrás de um muro, isso tudo transcende o olhar da crítica. Me interessa o olhar de pessoas comuns, um escritor, um pintor [...] porque o crítico muitas vezes perdeu a inocência. Isso eu acho o mais grave, pois eles saem armados de filmes que estão reinventando o cinema de um país. Como fizeram os críticos franceses a *Amores Brutos*, porque não era o México que eles estavam acostumados a ver, então mereceu apenas uma tripa de jornal, em vez de capa com várias páginas. Você percebe no público uma inocência de olhar que alguns críticos não têm mais (CRÍTICO, 2007).

Talvez a palavra inocência não seja a mais adequada para expressar o que Walter Salles quis dizer, já que crítico não deve ser inocente em momento algum. Como vimos no capítulo III, ele tem a missão de analisar um filme com bagagem de conhecimento e distanciamento emotivo capaz de oferecê-lo a racionalidade suficiente para contextualizar a obra, compará-la a outros filmes, levantar os defeitos e qualidades dos trabalhos de direção, elenco roteiro etc. Walter pode ter se referido, talvez, à perda de sensibilidade ao novo, já que freqüentemente a crítica é obrigada a cobrir todas as estréias da semana e, portanto, ver diversos filmes em um curto espaço de tempo, pasteurizando, homogeneizando ou se tornando indiferentes, em suas palavras, a expressões de vanguarda e de qualidade expressas nas obras de alguns cineastas.

De qualquer forma, nota-se que o diretor é um dos que mais valoriza o trabalho da crítica de cinema, reconhece sua importância, embora levante os defeitos que considera graves, tanto nas críticas nacionais quanto internacionais. Isso porque Walter Salles prefere refletir a crítica de forma universal, global, internacionalizada – como é sua carreira hoje em dia – e não se ater apenas ao trabalho do crítico da Retomada ou de outros ciclos brasileiros. Em outras palavras, suas observações à crítica francesa e norte-americana se encaixam perfeitamente na crítica brasileira da Retomada, por todas as razões explicitadas ao longo destes capítulos.

CONCLUSÕES

Uma crítica de cinema e uma entrevista com um cineasta escondem, em suas entrelinhas, uma infinidade de informações daquilo que não ficou evidente nas palavras impressas ou ditas. Elas explicam as razões que levam críticos e criticados a emitirem determinadas opiniões. Este trabalho se dedicou a desvendar essas entrelinhas. Idéias, pontos de vistas e reflexões não expostas abertamente, que os jornais não publicam, que os filmes não mostram e que os cineastas não costumam dizer em público.

Essas entrelinhas trouxeram à tona uma riqueza enorme de informações que não só explicaram o modo de pensar destes profissionais, mas explicitaram um conflito significativo existente entre críticos e criticados. Um conflito de opiniões e valores previsto na hipótese deste estudo – e confirmado nos procedimentos analíticos do capítulo V – mas que se mostrou muito maior do que o esperado.

Diversos autores emitiram reflexões sobre o trabalho do crítico no capítulo III. Sua importância reside em serem porta-vozes de artistas e sua arte, na visão de Bourdieu (1996); precisam sedimentar idéias, suspender preceitos, como lembrou Piza (2003); deve conhecer os códigos da história e interpretar os elementos mais refinados para o público, nas palavras de Buitoni (2000). Enfim, sem a crítica, como mesmo afirmou o editor da *Cahiers du Cinéma*, Jean-Michel Frodon, o povo vive como se estivesse fora do mundo, como se ficasse perplexo diante de uma obra, numa carência de verbo, de sensibilidade, reflexão e imaginação.

As entrevistas com os cineastas indicaram uma generalização apressada por parte deles quanto à crítica contemporânea. Muitos afirmaram haver desconhecimento histórico do cinema por parte dos críticos atuais, descrédito diante da Retomada e submissão ao cinema estrangeiro. Nada disso foi detectado na análise de conteúdo com tal frequência que se possam fazer estas afirmações para toda a classe crítica. A generalização dos criticados parece nascer de um deslize analítico acontecido em um ou outro texto crítico, que é tomado como modelo de funcionamento de toda a crítica contemporânea.

Mas a questão da generalização apressada também é uma problemática identificada no lado do crítico. Muitos dos textos analisados tendiam a criar teorias sobre o cinema brasileiro – “o cinema nacional tem a mania...” ou “quando não quer ser cult, peca pela falta...” – sem fundamentá-las no corpo do texto, ou seja, sem trazer referenciais históricos que convençam o leitor daquela informação. Quando lido por um cineasta, levanta uma antipatia imediata, pois a generalização tenta instituir um hábito que não é necessariamente seguido por toda a classe.

Reside aqui, portanto, o maior conflito entre críticos e criticados. Um conflito que leva ambos a não compreenderem direito o trabalho alheio, as motivações e condições de cada um. Conflito que pode não causar um afastamento entre ambas as partes, mas talvez, a formulação constante de estereótipos e antipatias quanto ao trabalho feito pelo outro profissional.

Os autores pesquisados no capítulo II sobre o jornalismo cultural contemporâneo e aqueles que analisaram o trabalho da crítica nos dias de hoje – vistos no capítulo III – afirmam, em sua maioria, haver uma redução do espaço da reflexão e da crítica nos veículos impressos. Muitos afirmaram, ainda, haver uma superficialidade evidente nos cadernos culturais, e que a notícia cultural virou um produto como outro qualquer. Entrevistados como o cineasta Sérgio Rezende reafirmaram essas idéias, ao dizer que o material crítico publicado no jornal não rende “uma conversa de três minutos”.

O material analisado não permitiu reforçar estes argumentos. Muito pelo contrário. O espaço dedicado às críticas, reportagens, contextualizações históricas e entrevistas foi generoso por parte de todos os veículos analisados, provendo uma riqueza de informações capaz de levantar não três minutos, mas horas de debate acerca dos temas levantados. A crítica pode ter perdido espaço, mas não se pode esperar do jornalismo cultural uma imutabilidade eterna ao longo de sua história e é evidente no estudo que a crítica continua sendo valorizada. E isso fica claro quando a *Folha de S.Paulo* decide escalar seu editor para fazer a crítica de *Central do Brasil* na capa, jogando a reportagem para as páginas internas; quando *O Globo* dedica uma página inteira à publicação de três críticas, com texto de abre introduzindo-as. Espaço, portanto, não faltou na divulgação e reflexão dos filmes analisados. Pode não ser o espaço que *O Estado de S.Paulo* ou as revistas *A Fita, Palcos e Telas* e *A Scena Muda* dedicavam no começo do século XX, mas não vivemos mais sob aquele contexto e se a crítica perdeu aquele espaço todo, ela certamente ganhou em outros aspectos – a facilidade, por exemplo, de adquirir material de estudo, DVDs, capacitando o crítico com uma bagagem histórica maior, um fato citado inclusive pelos críticos no final do capítulo III.

Pode-se argumentar que é natural que as maiores bilheterias do cinema de um país tenham recebido espaços generosos na imprensa. Nada mais infundado. Primeiro porque as críticas são geralmente publicadas antes da estréia no cinema e, portanto, não tendo relação com o impacto nos espectadores e, sim, com a sensibilidade crítica de detectar longas-metragens que se destacam na cinematografia nacional. Em segundo lugar, argumentar que os pequenos lançamentos – de baixo custo, de diretores estreantes ou não reconhecidos e admirados pela crítica e pelo público – teriam pequenos espaços também não faz sentido,

visto que o espaço da crítica não é determinado apenas pela importância do diretor nem pelo custo do filme, mas pelas razões já citadas acima, principalmente a sensibilidade do crítico.

A pesquisa procurou analisar, também, o peso do termo Retomada entre os críticos de cinema. Enquanto autores e pesquisadores usaram constantemente a palavra para identificar o período histórico iniciado por *Carlota Joaquina* (1995), os críticos dos grandes veículos analisados só começaram a utilizar o termo quase quatro anos depois, em *O Noviço Rebelde*, no final de 1997. Isso pode indicar aquilo que Cacá Diegues afirmou na entrevista, de que os críticos não se deram conta rapidamente do processo histórico pelo qual o cinema estava passando e as mudanças, embora tenham sido grandes, foram absorvidas pela crítica lentamente ao longo dos anos.

Ainda com relação ao momento histórico da Retomada, a análise e as entrevistas contribuíram para a contestação de uma informação divulgada por críticos e criticados. Butcher (2005, p. 24) afirmou que o lançamento de *Carlota Joaquina* foi marcado por um grande descrédito do meio cinematográfico e que só recebeu críticas “medianas” da imprensa. Carla Camurati afirma que o filme recebeu crítica nenhuma e que todos foram frios em relação ao seu filme. O sucesso posterior, diz ela, teria sido uma surpresa para os críticos.

Este quadro pintado por ambas as partes para o início da Retomada não é o que se viu nas análises do material. *Carlota* recebeu espaços generosos em sua estréia, palavras de incentivo da crítica e o levantamento de aspectos positivos do filme – como a reconstituição histórica feita com pouco dinheiro, mas muita criatividade – ressaltada diante das fraquezas do roteiro apontadas pelos mesmos. Percebe-se, portanto, uma sensibilidade da crítica ao que estava chegando de novo no mercado cinematográfico. E mesmo que ela não tenha se dado conta do peso histórico que aquela produção poderia representar, o filme inaugurador da Retomada não passou ileso nem foi ignorado pelos grandes veículos.

A análise de conteúdo mostrou que os críticos prezam pela contextualização histórica dos filmes analisados – como apontaram os autores consultados no capítulo III. Mas o que se nota é um não-aprofundamento histórico nas críticas, ou seja, há referências, mas elas são citadas superficialmente, exceto nas críticas de *Central do Brasil*. Espaço não faltava para discorrer-se historicamente sobre os elementos fílmicos, mas os críticos optaram, em sua maioria, na descrição do roteiro, atuação do elenco, fotografia etc. Tal postura gerou, portanto, duas interpretações: como não se trata de falta de preparo dos críticos, o uso superficial dos referenciais históricos pode ser indício de uma postura da própria crítica da atualidade, mais focada na análise fílmica contemporânea do que em digressões históricas, abundantemente usadas nos anos do Cinema Novo. Talvez seja uma forma, inclusive, de se

diferenciar do estilo crítico do próprio Cinema Novo – que fora tão marcante, porém, tão particular daquele momento histórico – mas isso mereceria um novo estudo para ser analisado e afirmado com segurança.

Um elemento que comprova o preparo profissional desses críticos é a constante menção das condições técnicas e financeiras dos filmes da Retomada. Percebeu-se que os críticos têm consciência dos altos e baixos históricos pelo qual o cinema nacional passou – grande parte condicionada à questão econômica – e, portanto, não deixaram de lado um aspecto tão importante historicamente.

O item “elementos de qualificação crítica” mostrou que a crítica de cinema da Retomada, de modo geral, fundamentava bem as adjetivações usadas ao longo do texto, procurando dar exemplos do porque a fotografia ou a atuação eram “ótimas”, “eficientes” etc. Não foi regra entre as críticas a postura de lançar uma idéia sobre o cinema e não fundamentá-la – como fez *Veja* em alguns textos – nem mesmo elogiar um grande filme nacional, mas diminuí-lo frente às grandes produções estrangeiras – como fez o *Caderno 2* em alguns textos. Alguns filmes, como *Tieta* e *Central do Brasil*, receberam críticas bastante emotivas, especialmente de colunistas como Arnaldo Jabor, sem, portanto, um distanciamento emocional para analisar os elementos do filme. Mas, curiosamente, os criticados aprovam este tipo de texto, como afirmou Sérgio Rezende, alegando uma maturidade intelectual maior dos colunistas em relação aos críticos. O uso de elementos qualificatórios como bonequinhos ou palavras como “ruim” e “ótimo” é um hábito detectado apenas no jornal *O Globo* – muito embora, vale lembrar, que o *Estadão* e a *Folha* adotaram esta prática posteriormente, prática esta abominada por cineastas como Cao Hamburger, como visto no capítulo III.

Ao contrário do que cineastas como Tizuka Yamazaki afirmaram, não existiu pressão por parte da crítica à produção de filmes cult ou obras-primas, em detrimento a filmes de apelo mais popular. Pelo contrário, a crítica recebeu bem, de modo geral, adaptações que são populares, como *Tieta do Agreste*, e roteiros originais como *Carlota Joaquina*. Mas a mesma crítica que recebe bem filmes populares lança preconceitos diante de filmes comerciais infantil-juvenis como *O Noviço Rebelde*, num ponto na qual a cineasta tem seus argumentos coerentes e fundamentados, embora isso não dê o direito a fazer generalizações.

Quando o assunto é a imagem do cineasta construída pelo crítico, as situações são das mais diversas. Enquanto Carla Camurati foi vista como uma diretora determinada e corajosa – bem diferente da frieza atribuída por ela mesma em relação ao tratamento da crítica – Fábio Barreto teve seu nome ignorado por uma parte dos textos. Cacá Diegues e Sérgio Rezende foram vistos como detalhistas e caprichosos no trabalho que fizeram. Já Tizuka, quando não

era pejorativamente qualificada como autora de “surto estilístico”, era mencionada com respeito pelo seu passado profissional, algo que ela mesma reconhece. E Walter Salles é o ex-publicitário que evoluiu a cada trabalho até ser reconhecido internacionalmente, conforme alguns críticos. O tal cacoete do “complexo de inferioridade” que Bernardet (1979) tanto exemplificou em suas obras permanece no *Caderno 2*, que compara Salles como o Luchino Visconti nacional, ou como um diretor que quer ser o Wim Wenders brasileiro.

Um aspecto levantado por Bourdieu (1996) nos capítulos II e III merece certa ponderação. O autor diz haver uma homogeneização dos discursos culturais dentro dos grandes veículos e que há vozes dissonantes “nos pequenos, nos subversivos, importunos”, que querem fazer a diferença diante das pressões comerciais. A análise de conteúdo das críticas foram todas de grandes veículos nacionais (os maiores, por assim dizer). No entanto, percebeu-se claramente haver discordâncias e discursos dissonantes entre eles, demonstrando que, no jornalismo cultural, a complexidade é tão grande que impede qualquer generalização. Ou seja, há um espaço público cultural rico em diversidade e avesso a qualquer teoria que se proponha definitiva. O que não significa, porém, que o jornalismo cultural não esteja sendo massivamente pautado pela indústria cultural. Mas, ainda assim, existe espaço de reflexão não só para produtos como *O Noviço Rebelde* como também para obras carregadas de elementos da cultura popular e erudita, como *Central do Brasil*.

Este trabalho teve como objetivo contribuir para a melhor compreensão do ofício de um crítico de cinema e as condições de produção de longas-metragens brasileiros nos últimos anos pelos cineastas. Entender as condições de produção crítica, bem como as aspirações dos diretores, pode não só servir como meio para a diminuição de conflitos entre eles, como também para o entendimento mútuo de que a missão de um crítico estaria incompleta sem a diversidade produtiva dos cineastas e a missão de um cineasta estaria vazia de reflexão sem as análises dos críticos de cinema.

Conflitos entre ambos foram detectados neste trabalho. Mas, também, as análises e as entrevistas passaram a sensação de um envolvimento muito grande com o cinema nacional de ambas as partes. Da vontade, por parte dos cineastas, de avançar, evoluir, construir uma indústria de cinema que produza sucessos de bilheteria e de crítica. Da vontade, por parte dos críticos, de ver mais e mais filmes como *Carlota Joaquina*, *O Quatrilho*, *Tieta do Agreste*, *Guerra de Canudos*, *O Noviço Rebelde* e *Central do Brasil* nas telas do mundo todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Cláudio. **A regra do jogo: o jornalismo e a ética do marceneiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ABREU, Alzira Alves de (org.). **A imprensa em transição**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- ABREU, Alzira Alves de. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AMARAL, Luiz. **Técnica de jornal de periódico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1976.
- ARAÚJO, Inácio. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. São Paulo: Ática, 1990.
- BAHIANA, Ana Maria. **Jornalismo cultural: quem paga?** Los Angeles: 2003. Acesso em 14/05/2006. <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=74>>
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luiz Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BELTRÃO, Luiz. **A imprensa informativa: técnica da notícia e da reportagem no jornal diário**. São Paulo: Masucci, 1969.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, Arte e Estética. In: **Obras escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). São Paulo: Nova Stella, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para um história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Trajatória Crítica**. São Paulo: Polis, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- BILHARDINO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 90 – novos filmes**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2004.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BUITONI, Dulcília. Entre o consumo rápido e a permanência. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Outras Leituras**. São Paulo: Editora Senac. 2000.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAKOFF, Leon. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- CAO, Hamburger. ‘Desde cedo me arrisquei muito em filmes cabeça’. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, p. D-14, 12 de nov. 2006.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas y estratégias comunicacionales**. Seminário fronteras culturales: identidad y comunicación em América Latina. Scotland: University of Stirling, 1996.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CAPUZZO, Heitor. **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como analisar um film**. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do incentivo à cultura** (2ª ed.). São Paulo: Manole, 2007.
- COELHO, Teixeira. Outros Olhares. In: LINDOSO, Felipe. **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus Editorial. 2007.
- COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil: 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COUTO, José Geraldo. Jornalismo cultural em crise. In: DINES, Alberto; MALIN, Mauro. **Jornalismo brasileiro: no caminho das transformações**. Brasília: Banco do Brasil, 1996.

CRÍTICO. Produção, direção e roteiro de Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2007. longa-metragem/documentário (75 minutos).

DEL POZO, Mariano. **El cine y su crítica**. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 1970.

DIEGUES, Cacá. **O que é ser diretor de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

DINES, Alberto. **O papel do jornal**. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de codificação em jornalismo**: redação, captação e edição no jornal diário. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

ERBOLATO, Mário L. **Jornalismo especializado**: emissão de textos no jornalismo impresso. São Paulo: Atlas, 1981.

ESPINAL, Luis. **Consciência crítica diante do cinema**. São Paulo: Lic Editores. 1976.

EWALD FILHO, Rubens. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

FARO, José Salvador. **Jornalismo cultural**: espaço público da produção intelectual [projeto de pesquisa]. Disponível em: <<http://www.jsfaro.pro.br>>. Acesso em: 10 de mar. 2006

FASSONI, Orlando L. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

FERREIRA, Jairo. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

FILHO, Ciro Marcondes. **O capital da notícia**. São Paulo: Ática. 1986.

FRANÇA, Vera Veiga (orgs). **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Editora Ática, 1975.

GENTILLI, Victor. Jornalismo e informação no mundo contemporâneo. In: **Anuário Brasileiro da Pesquisa em Jornalismo**. São Paulo, n° , p. 13-19, 1993.

GETINO, Octavio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo**. Indústria, política e mercado – América Latina vol. II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. In: Revista de Administração de Empresas, v. 35. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 1995.

GOMES, Regina. **A função retórica da crítica de cinema:** análise das resenhas de *Central do Brasil*. Artigo (Universidade Católica de Salvador), 2004. Disponível em: www.bocc.ubi.pt

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme.** O cinema de vanguarda dos anos 60. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style.** Londres: Methuen & Co. Ltd, 1988.

HIRSZMAN, Maria. O Aprendizado da crítica. In: LINDOSO, Felipe. **Rumos do jornalismo cultural.** São Paulo: Summus Editorial, 2007.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

KOSSOY, Boris. **Cinema – cronologia das artes em São Paulo 1975-1995.** São Paulo: CCSP Editora, 1996.

LEAVIS, Q. D. **A critical study for literary critic.** Londres: Edwin Mellen Press, 1952.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro – das origens à retomada.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEÓN, Jaime Bello; GONDELLES, Ana; QUIARO, María E. **En busca de la definición perdida del periodismo cultural diario entre la modernidad y la posmodernidad.** Caracas: Colección Canícula, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie structurale II.** Paris: Plon, 1973.

LINDZEY, Gardner. **Handbook of social psychology.** Massachussets: Addison – Wesley, 1968.

LORENZOTTI, Elizabeth. **Do artístico ao jornalístico:** vida e morte de um suplemento – Suplemento Literário de *O Estado de S.Paulo*. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987.

MACHADO DA SILVA, Juremir. **A miséria do jornalismo brasileiro:** as (in)certezas da mídia. São Paulo: Vozes, 2000.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. **Na Alquimia das Imagens**. A crítica como produção: a crítica de Jean-Claude Bernardet nos anos 1960. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação Social), Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O capital da notícia**: Jornalismo como Produção Social da Segunda Natureza. São Paulo: Ática, 1989.

MARQUES DE MELO, José (org). **Gêneros jornalísticos na Folha de S.Paulo**. São Paulo: FTD, 1992.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2004. 7ª ed.

MAYRINK, Geraldo. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MCQUAIL, Denis. **Teoria da Comunicação de Massas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

MEDINA, Cremilda. **Profissão jornalista**: responsabilidade social. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

MELO SOUZA, José Inácio de. **A carga da brigada ligeira**: Intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945. Volume 1, 1995. Tese (Doutorado em Comunicação Social), Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. **A crítica de cinema em Moniz Viana**. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Áudio-visual), Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.

MERTEN, Luiz Carlos. **Um sonho de cinema**. Porto Alegre: Edunisc, 2004.

MORAES, Angélica de. Sensibilidade crítica. In: LINDOSO, Felipe. **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1962.

MOTTA, Carlos M. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912) e Cinema Carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada.** Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAZÁRIO, Luiz. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista.** São Paulo: Nova Stella, 1986.

NEVES, David E. **Telégrafo Visual.** Crítica amável de cinema. São Paulo: Editora 34, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo – um balanço crítico da retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

O’ SULLIVAN, Tim. **Conceitos-chave.** Estudos de comunicação e cultura. Piracicaba: Editora Unimep, 2001.

PEREIRA, Edmar. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista.** São Paulo: Nova Stella, 1986.

PIRES, Paulo Roberto. A ilusão tecnicista. In: LINDOSO, Felipe. **Rumos do jornalismo cultural.** São Paulo: Summus Editorial, 2007.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural.** São Paulo: Contexto, 2003. Coleção Comunicação.

PRADO, Maria Lígia; CAPELATO, Maria Helena. **O Bravo matutino: imprensa e ideologia – O Estado de S.Paulo.** São Paulo: Alfa Ômega, 1980.

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro** (org.). São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Luciano. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista.** São Paulo: Nova Stella, 1986.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing cultural e financiamento da cultura.** São Paulo: Editora Thompson, 2003.

RIBEIRO, Lavina Madeira. **Comunicação e sociedade: cultura, informação e espaço público.** Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

RIVERA, Jorge B. **El Periodismo Cultural.** 3ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema: Glauber Rocha.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RÜDIGER, Francisco. **Introdução às Teorias da Cibercultura: Perspectivas do pensamento tecnológico contemporâneo.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa:** ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. In: **Revistas de Estudos de Literatura**, vol. 1. Belo Horizonte, 1993, p. 11-17.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

SCHICKEL, Richard. **Not everybody's a critic**. Los Angeles Times, p. M4. 20 de maio. 2007.

SILVA, Wilsa Carla Freire. **Cultura em pauta:** um estudo sobre o jornalismo cultural. 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SODRE, Nelson W. **A história da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

STRECKER, Marión. Cadernos Culturais. In: **Imprensa ao vivo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 95-102.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular:** uma introdução. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

STYCER, Maurício. Seis problemas. In: LINDOSO, Felipe (org.). **Rumos do Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus Editorial. 2007.

SÜSSEKING, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SZANTÓ, András. Um quadro ambíguo. In: LINDOSO, Felipe (org.). **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade:** uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998. 6ª ed. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão; revisão da tradução Leonardo Avritzer.

TRAVANCAS, Isabel. **O livro no jornal:** os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 1992.

VARGAS, Herom. **Reflexões sobre o jornalismo cultural contemporâneo**. Disponível em: <<http://www.jsfaro.pro.br/herom;shtml>>. Acesso em 10 de março de 2006.

VARTUCK, Pola. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

VENTURA, Zuenir. Cadernos Culturais. In: **Imprensa ao vivo**. Rio de Janeiro. Rocco, 1989, p. 102-108.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

WERNECK, Humberto. A ditadura do best-seller. In: LINDOSO, Felipe. **Rumos do Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus Editorial. 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Proposta de uma sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.