

MAURÍCIO DE MEDEIROS CALEIRO

PASSADO, PRESENTE:

**CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E QUESTÕES HISTORIOGRÁFICAS
DO CINEMA DA RETOMADA (1995-2003)**

**Tese para obtenção do grau de Doutor do
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal Fluminense (PPGCom-UFF)**

Orientador:

PROF. DR. FERNANDO MORAIS DA COSTA

IACS/UFF

Abril de 2013

MAURÍCIO DE MEDEIROS CALEIRO

PASSADO, PRESENTE:

CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E QUESTÕES HISTORIOGRÁFICAS

DO CINEMA DA RETOMADA (1995-2003)

Orientador:

PROF. DR. FERNANDO MORAIS DA COSTA

IACS/UFF

Abril de 2013

RESUMO

Através do exame das relações entre crítica cinematográfica, “cinema da Retomada” e o passado do cinema brasileiro, o projeto em tela interroga a ocorrência de vicissitudes e lacunas nas análises concernentes ao cinema produzido no Brasil entre 1995 e 2003, sistematizando-as e discutindo-as. A análise busca fornecer elementos para o questionamento do presente *status* crítico de tal produção, para a revisão de seu *locus* historiográfico e, em decorrência - através do que Jorge Luís Borges descreve como a capacidade de influenciar seus predecessores -, da avaliação de seu papel na consolidação da história canônica do cinema brasileiro, notadamente em relação à cinematografia do passado que, como veremos, assombra de forma recorrente a produção do presente, o Cinema Novo.

Linha de Pesquisa:

Análise da Imagem e do Som

Palavras-chave

1. “Cinema da Retomada”
2. Crítica cinematográfica
3. História do cinema brasileiro

ABSTRACT

This thesis intends to inquire the ways through which the films produced in Brazil from 1995 to 2003 – the so-called "Cinema of Retomada" period – have been examined by film criticism and, therefore, the axiologic locus it has been put in the Brazilian Film History. In order to proceed with such task, it is furnished a historical approach of film criticism in Brasil, the financial, social and intelectual contexts in which it has been produced, followed by an exam on its influence on the building of the canonical history of Brazilian Cinema, which, by its time is examined and put into question. Established the basis for questioning the vicissitudes of criticism towards the Cinema of Retomada, This work aims to review its critical status of the "Cinema of Retomada", with a particular attention to the recurrent tendency of comparing it with the Cinema Novo, often without any contextualization; to the role that violence, social marginalization and regimes of (non)visibility used to play in such cinematograhya.

AGRADECIMENTOS

A Fernando Morais, pela sua dedicada atenção à tese, e sobretudo por conservar, como orientador, a mesma combinação de eficiência, modéstia e retidão de caráter que já era seu traço distintivo como colega de mestrado.

A Silvia Oliveira, secretária efficientíssima e ser humano maravilhoso.

À minha família, pela enorme paciência durante essa jornada que se afigurou longuíssima.

A todos aqueles cuja luta impediu, em um passado relativamente recente, a privatização do ensino superior no Brasil, e na esperança de que, um dia, venham a atentar para a necessidade de rever o atual modelo estruturador da pesquisa universitária em nosso país, baseado em agências de fomento, para que deixe de ser uma mera importação acrítica do que funciona alhures e passe a respeitar a autonomia, a identidade, as demandas e prazos inerentes ao desenvolvimento da pesquisa nacional.

*Dedico este trabalho aos
meus alunos e alunas de
Viçosa (MG), que tanto me
ensinaram.*

SUMÁRIO

RESUMO	02
ABSTRACT	03
AGRADECIMENTOS	04
DEDICATÓRIA	05
SUMÁRIO	06
EPÍGRAFE	09

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO	10
Estrutura do trabalho	12
Objetivos	15
Metodologia	16
Fundamentação teórica	19

CAPÍTULO 1 - HISTORIOGRAFIA DO CINEMA E HISTÓRIA DA CRÍTICA: O LUGAR DA RETOMADA

APRESENTAÇÃO	22
1.1. A construção da historiografia do cinema brasileiro	23
1.1.1. A história nos livros	28
1.2. A crítica na história	31
1.2.1. Primórdios da crítica sobre cinema brasileiro	32
1.2.2. Os anos 50 e a disseminação da atividade crítica	42
1.2.3. A influência neorrealista	40
1.2.4. As revistas francesas e a reconfiguração da crítica	42
1.2.5. A "morte" do autor	47
1.2.6. A dissociação entre crítica e teoria	50
1.2.7. Mercado é cultura?	51
1.2.8. Na esteira das reformas editoriais	54
1.3. O(s) lugar(es) da Retomada	57
1.3.1. À deriva... ..	59

1.3.2. Insatisfação (quase) generalizada	62
---	-----------

CAPÍTULO 2 - SOB A SOMBRA DO CINEMA NOVO

APRESENTAÇÃO	65
2.1. Acirrados debates	69
2.2. Lagny e a importância da contextualização	76
2.3. Ismail e a recusa ao "monolito cinemanovista"	79
2.4. Legitimação implícita, patologização explícita	85
2.6. Modos de produção e modelos de financiamento	88
2.7. Regimes de (in)visibilidade	92
2.8. Da urgência de um <i>aggiornamento</i> crítico	94

CAPÍTULO 3 – VIOLÊNCIA, POBREZA E A QUESTÃO DA VISIBILIDADE SOCIAL NA RETOMADA

APRESENTAÇÃO	99
3.1. Contextualização: mídia e manipulação da sensação de violência ...	100
3.2. Retomada e a violência nas telas	104
3.3. A infância sem futuro: <i>Como Nascem os Anjos (1996)</i>	108
3.3.1. Anjos de carne e osso	110
3.3.2. Distopias niilistas	113
3.3.3. Mídia e sexualidade	114
3.3.4. Recepção: um olhar geral	116
3.4. Violência, brutalismo e miséria: <i>Cidade de Deus (2002)</i>	118
3.4.1. Do livro às telas	123
3.4.2. Diversidade de temas	126
3.4.3. A crítica Peter Pan	127
3.5. Para além do dilema "forma versus conteúdo":	
<i>Tropa de Elite (2007)</i> e a questão ética da crítica	131
3.5.1. Recepção crítica no Brasil	132
3.5.2. Repercussão internacional	137
3.5.3. O paralelo com <i>24 Horas</i> : a defesa transnacional da tortura	139
3.5.4. A crise ética da crítica	142

CAPÍTULO 4 - A “NOVA CRÍTICA” E O CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 90: *CONTRACAMPO*, UM ESTUDO DE CASO

144	4.1. A INTERNET E AS NOVAS CONFIGURAÇÕES CRÍTICO-CINEMATOGRAFICAS	
	4.2. Parâmetros e hipóteses	146
	4.3. A crítica segundo <i>Contracampo</i>	148
	4.4. Questões estruturais da Retomada	152
	4.5. Estética e narrativa	154
	4.6. A "Escola do ressentimento"	157
	4.7. A crítica em formato de debate	161
	4.8. Contracampo em perspectiva comparativa	164
	4.9. Ecos "barthesianos"	165
	4.10. A crítica e o específico cinematográfico	167
	4.11. O efeito de clausura	170
	4.12. Checando hipóteses: <i>Contracampo</i>, a academia e o relativismo ...	174
	CONCLUSÕES	179
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183
	CRÍTICAS E MATÉRIAS JORNALÍSTICAS	194
	FILMOGRAFIA	199
	FONTE DAS IMAGENS	203

"Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada."

Walter Benjamin¹

1

Benjamin, Walter. "Sobre o conceito de história" Em: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996 (10ª. Edição): p. 231.

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO

Talvez a mais emblemática das ressurreições de uma cinematografia cuja história vem sendo feita de “assassinatos e renascimentos precários” (MOURA, 1998, p. 178), o cinema da Retomada (1995-2003), assim como a ainda não definitivamente nomeada fase que o teria sucedido - caracterizada pelo virtual monopólio da Globo Filmes no setor de distribuição -, foi contemporâneo da multiplicação exponencial da atividade analítica nos Estudos de Cinema na academia brasileira e da proliferação da crítica cinematográfica nas revistas eletrônicas, *sites*, *blogs* e demais espaços virtuais da Internet. Assim, concomitantemente e para além do renascimento do cinema brasileiro, o período assistiu à “forte *retomada* da atividade crítica e teórica com o aumento de publicações de vários tipos (livros, revistas especializadas, etc); uma maior abertura por parte da imprensa (escrita, audiovisual, pela internet) com informações sobre a rodagem e lançamento de filmes brasileiros”. (OTTONE, 2007, p. 294, grifos do autor). Em decorrência de tal processo - que, eventualmente açulado pelos processos de interação propiciados pela *web 2.0*, promove o questionamento da efetividade dos chamados “formadores de opinião” e o embaralhamento das posições de emissor e receptor -, recebeu um volume de massa crítica ao passo em que era produzido como provavelmente nunca antes ocorrera no cinema brasileiro. No entanto, o *status* crítico que usufrui tal cinematografia e o *locus* axiológico que ocupa na historiografia do cinema brasileiro são, segundo a pesquisa desenvolvida no âmbito deste projeto, muito mais estanques, negativos, e baseados em parâmetros analíticos e comparativos repetitivos do que a profusão de polos críticos poderia vir a sugerir.

A pesquisa preliminar realizada para elaboração deste projeto concentrou-se, no que se refere especificamente à produção analítica sobre a Retomada, nos relativamente poucos e, ao nosso entender, na maior parte, insatisfatórios livros publicados sobre o período, complementados por uma amostra significativa de catálogos, comunicações e artigos, acadêmicos ou não.² Três questões recorrentes se destacaram com maior ênfase. Em primeiro lugar, a desproporção entre o número e a diversidade temática e estilística de filmes lançados durante a Retomada e o número relativamente

A pesquisa incluiu, além dos livros sobre a Retomada citados na Bibliografia, nove volumes relativos aos encontros anuais da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE); todas as edições da revista *Cinemais*; consultas ao acervo de teses e dissertações do curso de Cinema defendidas na ECA-USP entre 1990 e 2009 e ao acervo de dissertações e teses relativas a temática cinematográfica defendidas no PPGCOM-UFF, além de demais artigos avulsos, incluídos em antologias ou disponíveis na Internet, também citados nas referências bibliográficas.

pequeno de artigos com um mínimo de qualidade e, sobretudo, de bons livros publicados sobre o assunto, ainda mais se comparados com o volume de material editorial e acadêmico produzido sobre alguns outros períodos do cinema brasileiro. Em segundo lugar, evidências levaram à hipótese de que, por um lado, instaurou-se uma série de vicissitudes na abordagem crítica do cinema da Retomada, notadamente através da forma recorrente e não sem frequência despropositada como é comparado ao Cinema Novo - no mais das vezes sem sequer contextualizar historicamente um e outro momento do cinema brasileiro. Por outro lado, tomou vulto a necessidade de verificar uma possível tendência a agredir gratuitamente cineastas brasileiros ditos *mainstream*, o que em um mercado atrofiado pela competição em condições desiguais com o produto importado é virtualmente qualquer um que combine produção em bases regulares e algum sucesso de público – como Walter Salles, Fernando Meirelles, Sandra Werneck, Sergio Rezende, Murilo Salles, entre outros. Por fim, e parcialmente em decorrência dos fatores citados, levantou-se a hipótese de que ocorreriam, com alguma frequência, lacunas e defasagens analíticas, tanto em relação aos pressupostos teóricos que informam a crítica quanto aos pontos de vista analíticos dotados, os quais tenderiam a negligenciar as qualidades, inovações e conquistas temáticas e estéticas de tal produção – e também seus próprios defeitos, fórmulas repetidas e abominações - em prol de um programa temático, estético e narrativo estabelecido *a priori* e, em certo sentido, à revelia da análise criteriosa de tal produção fílmica. A análise detida de tais questões e hipóteses, o questionamento de suas causas e motivações e seu detalhamento constituem o centro de interesse desta tese.

Uma pequena amostra dos efeitos de tais dinâmicas se evidencia quando levamos em conta que esse período transcorrido entre o início e o final da Retomada, além de prolífico em termos de volume de produção – chegando, em seus melhores anos, a igualar-se com o período áureo da Embrafilme - foi caracterizado por fenômenos específicos, como, entre tantos outros, a persistência de uma verdadeira obsessão com o padrão internacional - leia-se hollywoodiano - de qualidade cinematográfica, em uma primeira fase no que se referia ao som dos filmes, posteriormente em relação a seus roteiros (XAVIER, 2000); a ascensão do documentário brasileiro a um padrão de excelência internacionalmente reconhecido, mormente via explicitação da subjetividade do documentarista e de seus dilemas, eventualmente com a própria inclusão física do cineasta no filme, eventualmente possibilitada pelo recurso a uma segunda câmera, *à la* Eduardo Coutinho; e o destaque, em um grau inédito em termos de cinema brasileiro, às questões de gênero sexual e ao protagonismo de mulheres como produtoras e diretoras de filmes. Porém, nem todos estes acontecimentos receberam atenção da crítica, e se o fizeram foi de forma ínfima e periférica – a questão da tematização do subjetivismo feminino pelo cinema brasileiro pós-Retomada, por

exemplo, que não será nesta tese examinada por seu escopo temporal transcender os limites preestabelecidos para esta pesquisa, continua amplamente negligenciada, não obstante o lançamento, em um período de três anos, de ao menos sete filmes, entre ficções e documentários, protagonizados por tal tema: *A Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), *Estamira* (Marcos Prado, 2004), *Falsa Loura* (Carlos Reichenbach, 2007), *Meninas* (Sandra Werneck, 2006), *Nina* (Hector Dalila, 2004), *Nome Próprio* (Murilo Salles, 2007), e *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006).

Estrutura do trabalho

O primeiro capítulo desta tese tem por objetivo fornecer as bases históricas, historiográficas e relativas à cinematografia aqui abordada – o cinema da Retomada (1995-2003) – e sua recepção crítica, as quais serão debatidas, problematizadas e questionadas ao longo da tese. Ele subdivide-se em três partes, sendo que a primeira examina a questão da construção da historiografia do cinema brasileiro, notadamente do se convencionou classificar, por razões que serão em tal seção explicitadas, como a história canônica do cinema nacional, a qual este trabalho pretende apontar vícios de origem, questionar e relativizar. Na segunda parte do capítulo é oferecido um retrospecto analítico da trajetória histórica da crítica de cinema no Brasil, com ênfase em sua relação com o cinema nacional e em seu papel de forjadora de correntes, tendências e ideologias que, de uma forma ou de outra, se relacionaram – e eventualmente ainda se relacionam - com a construção da historiografia do cinema brasileiro. Por fim, e trazendo o foco para o presente, a terceira e última parte do primeiro capítulo é dedicada à definição do cinema da Retomada, suas particularidades, suas condicionantes históricas, o modelo de financiamento da produção ao qual está, em larga medida, subjugada, seu *status* crítico.

Estabelecidas as bases sobre as quais se desenvolve este trabalho, o exame das causas e efeitos da contraposição entre Cinema Novo e Retomada, levada a cabo, de forma recorrente, por um número expressivo de críticos encarregados de analisar o cinema dos anos 90, é o tema do segundo capítulo. Nele, após o relato de pesquisa preliminar que identificou tal vicissitude analítica, são revisitados criticamente alguns dos principais debates cinematográficos do período – como o que contrapôs a pesquisadora e professora da UFRJ Ivana Bentes e a mais bem-sucedida das produtoras da Retomada, Mariza Leão, com o posterior adendo de Fernando Mascarello.

Exemplos colhidos de pesquisas desenvolvidas por Eliska Altmann e por Regina Gomes,

além de corroborarem a tendência a tal contraposição – e, de forma significativa, da oposição entre figuras-chave dos dois momentos cinematográficos, retrospectivamente, Glauber Rocha e Walter Salles -, fornecem, conjuntamente com o trabalho de Alexandre Figueirôa e de Cynthia Nogueira, subsídios interpretativos que nos ajudam a procurar identificar as razões de tal fenômeno e problematizá-lo.

Por fim, este é analisado sob a luz de dois trabalhos internacionalmente reconhecidos, díspares entre si, mas que, por razões que serão no capítulo em questão explicitadas, acreditamos fornecer chaves interpretativas das mais relevantes para melhor compreendermos esse eterno "retorno do oprimido" que é a sombra fantasmagórica do Cinema Novo a assombrar a produção recente: o método histórico de análise fílmica proposto pela professora e autora francesa Michèle Lagny e as reflexões do crítico literário e professor de Yale, Harold Bloom, sobre o cânone literário ocidental sob o fogo cruzado das guerrilhas multiculturais norte-americanas.

O terceiro capítulo da tese, intitulado "Violência, pobreza e a questão da visibilidade social na Retomada", analisa inicialmente tais temas a partir de um enfoque que, na confluência da crítica de mídia e da criminologia comparada, ressalta o papel da mídia na produção da percepção social da violência, dinâmica que é problematizada, por um lado, pelo caráter empresarial do empreendimento midiático, medido em pontos no Ibope, e, por outro lado, pela exaustivamente demonstrada ligação entre protagonismo da violência enquanto tema e aumento do interesse popular – leia-se maior audiência televisiva ou venda de jornais. Tais considerações preambulares fornecem subsídios para problematizar não apenas a série de críticas negativas sobre a relação entre violência e cinema brasileiro, da qual serão fornecidas amostras, mas o próprio status da violência em tal cinematografia, incluindo a questão da visibilidade social de determinados grupos e estratos sociais, os quais, segundo uma série de pesquisadores, tenderiam a constituir parcelas marginalizadas da sociedade estigmatizadas por regimes de baixa ou quase nula visibilidade audiovisual.

É a partir de tais considerações que, ainda no mesmo capítulo, é feito um exame da recepção crítica dos filmes da Retomada com ênfase nas questões da violência, classe social e visibilidade, inicialmente a partir dos trabalhos de Esther Hamburger e Regina Gomes, e em seguida através da análise da repercussão de três filmes, espaçados entre si no tempo e que acreditamos emblemáticos de tais temas na Retomada: *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), cujo retrato buñuelesco da questão da infância marginalizada e do choque de classes na "cidade partida" – denominação que o jornalista Zuenir Ventura cunhou para se referir à deflagrada cidade do Rio de Janeiro dos anos 90 – foi, se não o primeiro, um dos primeiros filmes dos anos 90 a abordar a temática da violência com

um resultado que prenunciava, a um tempo, que a Retomada era para valer e que, não obstante o problemático sistema, *mezzo* privado, *mezzo* público de financiamento audiovisual vigente, nela teriam espaço temáticas sociais. O segundo filme cuja recepção crítica é examinada é o indefectível *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), grande sucesso de crítica e de público, reverenciado internacionalmente como um dos melhores filmes das últimas décadas, e pivô de exacerbados debates, os quais serão analisados com algum detalhe, notadamente a imprecisa mas recorrente restrição de que utilizaria uma "linguagem publicitária" e a acusação de que o filme inserir-se-ia em um "novo brutalismo americano", entre outros tópicos que, privilegiando o exame de sua recepção pela crítica, serão examinados, tais como a questão da adaptação literária, a relação entre o narrador Buscapé e a produção de um discurso de ordem moral e, em diálogo com Esther Hamburger, a inserção da produção em uma tradição histórica de enfoque das favelas pelo cinema brasileiro. Por fim, o capítulo oferece um retrospecto da recepção, pela crítica, do grande sucesso de bilheteria *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), priorizando o exame concernente ao mal estar gerado pelos dilemas éticos de diversas ordens os quais o filme suscitou. Além de examinar as acirradas polêmicas que *Tropa de Elite* provocou quando de seu lançamento no Brasil, em que sofreu reiteradas acusações de fazer apologia à tortura como prerrogativa policial e afrontar os Direitos Humanos – acusações as quais o diretor Padilha sempre negou com veemência, mas não necessariamente de forma convincente -, a pesquisa presta particular atenção ao modo como a obra foi recebida fora do Brasil, notadamente no período que separa sua controversa exibição no Festival de Berlim aos dias imediatamente posteriores à sua premiação com o Urso de Ouro.

O quarto e último capítulo da tese fornece um estudo de caso em relação à crítica contemporânea à Retomada e sua relação com tal produção. Intitulado “A 'nova crítica' e o cinema brasileiro dos anos 90: relativismo e dogmatismo em *Contracampo*”, constitui um exame detalhado acerca do que foi uma das principais publicações *online* de crítica cinematográfica durante o período compreendido por nosso objeto de estudo – como o reconhecem internautas, seus pares críticos e parte da intelectualidade acadêmica -, priorizando o exame de seu relacionamento com o Cinema da Retomada e traçando um perfil da atuação da revista, não só em termos da crítica cinematográfica enquanto peça escrita analítica, mas através de editoriais e debates entre seus redatores. Do ponto de vista de nossas hipóteses teóricas, interessa-nos examinar, através do recurso ao conceito de *habitus* (Pierre Bourdieu), a existência e o grau de relacionamento entre essa nova crítica virtual formada em sua inteireza por graduandos fluminenses e a crítica acadêmica produzida por seus mentores nas universidades, e se este se daria meramente como influência ou se, congênito, representaria a continuidade de uma determinada tradição crítica, a qual será abordada no primeiro

capítulo. Além disso, o fato de se tratar de uma revista *online* dá ensejo ao exame, proposto pela crítica literária Beatriz Resende, de seu grau de dialogismo com o público leitor e, numa perspectiva histórico-axiológica, em relação a seus antecessores, o que é feito através do esquema teórico baseado na dicotomia “dogmatismo *versus* dialogismo”, proposto por Tzvetan Todorov, a partir de sua releitura de Bakhtin. Por fim, as conclusões acerca das questões relativas ao *habitus* dessa nova crítica e de seu grau de dialogismo ou dogmatismo nos leva debater o que denominamos "efeito de clausura", adaptação de um conceito formulado por Barthes em sua investigação sobre a crítica literária francesa, cujo significado será devidamente explicitado no capítulo em questão.

Objetivos

A partir do exame da relação, no Brasil, entre crítica de cinema, historiografia do cinema brasileiro e do status que nesta goza o cinema da Retomada, o projeto visa, em primeiro lugar, examinar com algum nível de detalhe a evolução histórica da atividade crítica no Brasil, suas condicionantes socioeconômicas e as principais tendências e linhas de debate por ela produzidas, particularmente no que toca à sua relação com o cinema brasileiro e à sua contribuição para a constituição da história desta cinematografia.

Em segundo lugar, a questão propriamente historiográfica é examinada em detalhe, levando em conta os resultados da pesquisa sobre a crítica de cinema e a confluência de fatores que acabou por consolidar uma visão historiográfica do cinema brasileiro, como demonstraremos, eivada de vícios de origem, de vicissitudes advindas da identificação pessoal dos autores com determinados períodos e cineastas e de fatores correlacionados à instabilidade econômica do mercado editorial no Brasil. Em decorrência da identificação de tal quadro, uma questão central desta tese diz respeito à possibilidade de elaboração de modelos historiográficos que questionem e problematizem o que classificamos como “história canônica do cinema brasileiro” - o que incluiria, naturalmente, a revisão dos critérios de avaliação do “cinema da Retomada” e da massa crítica sobre ele produzida, cuja análise perpassará todos os capítulos deste trabalho.

Esta tese não tem, no entanto, a ambição de produzir um exame exaustivo da crítica cinematográfica brasileira – tema para várias teses de doutorado – nem mesmo de exaurir o exame de sua relação com os filmes da Retomada. Na relação entre os dois temas, certamente muito haveria a ser dito a respeito, por exemplo, da maturação de uma crítica supostamente de bom nível

em revistas como *piauí* e *Bravo!* ou da algo espantosa persistência, em pleno século XXI, de uma crítica cinematográfica altamente ideologizada na mais vendida revista semanal do país. Mas são temas que fogem ao escopo pré-determinado para a pesquisa aqui relatada, embora possam um dia, por mim ou por outro pesquisador, vir a complementá-la.

Este projeto enfatiza a intenção de se produzir, no âmbito do cinema brasileiro produzido entre 1995 e 2003, o que Fredric Jameson conceitualiza como “mapa cognitivo” do presente (1991) – e com o mesmo sentido pretendido pelo pensador norte-americano em relação ao que o candidato entende como a necessidade de um *aggiornamento* do ideário e práticas analíticas referentes ao “cinema da Retomada”, com vistas à revisão de seu *status* historiográfico.

Marc Vernet promove, em “Film Noir on the Edge of Doom” (1993) uma contundente crítica revisionista do *film noir hollywoodiano* dos anos 40 – esse “gênero” (à falta de palavra que melhor o defina) criado pela crítica francesa, portanto filho dileto dos estudos de cinema -, questionando não apenas seu grau de autorialidade, as alegadas influências das vanguardas europeias que teria recebido, sua importância histórica, mas sua própria existência enquanto *corpus* uno e identificável. É notável que algo do gênero – uma revisão crítica de fôlego, provocadora e iconoclasta, e por isso mesmo polêmica – não tenha ainda se feito ouvir no Brasil, em relação ao onipresente Cinema Novo, no âmbito da crítica de cinema ou dos Estudos de Cinema na academia (exclui-se, portanto, os ataques advindos do grupo que deflagrou o cinema marginal ao final dos anos 1960). Em larga medida, é ambição desta tese colaborar para o preenchimento de tal lacuna.

Metodologia

Em sua "Breve tipologia dos escritos sobre cinema", Michel Marie os divide "globalmente em três conjuntos de tamanho muito desigual: as revistas e livros destinados 'ao grande público', as obras para 'cinéfilos' e, finalmente, os escritos estéticos e teóricos" (MARIE, 1995, p. 9). Após reconhecer que "essas categorias não são rigorosamente estanques" (*Id., Ibid.*), ele tece considerações sobre cada uma delas, situando as publicações para o grande público como "com raras exceções, consagradas aos artistas de cinema, o que constitui a vertente 'impressa' do *star system*" (*Id.*, p. 10), arrematando: "Se considerarmos a abordagem crítica ou teórica como um certo 'distanciamento' do objeto do estudo, é claro que o discurso desenvolvido nesse setor não manifesta

nenhuma. É o domínio em que triunfa a efusão deliberadamente ofuscada, a adesão total e mistificada, o discurso do amor". (*Id.*, p.11)

Com tal raciocínio, parece-nos que Marie fornece um argumento convincente para, sem desprezar tal produção em outros contextos de pesquisa – pelo contrário, nossa posição é que a cultura pop e os subprodutos de mídia devam server de objetos de pesquisa válidos na universidade –, justificar por que, no bojo de uma tese interessada em perscrutar a relação entre crítica cinematográfica e historiografia do cinema brasileiro em um determinado período – aquele em que vigeu o cinema da Retomada –, esse grupo de publicações que no Brasil são lideradas pelos títulos *Caras* e *Contigo* (sendo que esta anualmente promove uma premiação relativa ao o cinema nacional) não tomem parte de nosso objeto de estudo.

Este vai se valer justamente do material editado pelas outras duas categorias de publicação elencadas por Marie, o que torna necessário não apenas apresentá-las como por ele descritas, mas problematizá-las de modo a definir com clareza o recorte nesta tese adotado.

De forma análoga, adotamos conceitualmente nesta tese, em relação à crítica, a classificação sugerida por David Bordwell, que a situa “no interior de três 'macroinstituições': jornalismo, ensaística e pesquisa acadêmica (...) Cada uma com suas características 'sub-institucionais', formais e informais” (BORDWELL, 1991, p. 19) Por razões que examinaremos com mais detalhe no primeiro capítulo, adotamos como premissa, neste trabalho, a tese de que hoje o jornalismo e a crítica de perfil acadêmico – que talvez possa ser entendida como uma síntese adaptada ao ambiente brasileiro da ensaística e da pesquisa acadêmica de que nos fala Bordwell - são hoje dominantes na crítica cinematográfica exercidas no Brasil. Sem que nos furtemos de reconhecer-lhes as múltiplas diferenças entre jornalismo e crítica acadêmica e de distinguir um de outra quando necessário, nossa intenção no decorrer desta pesquisa é menos de diferenciá-los em suas incompatibilidades do que lhes apontar os pontos em comum e a maneira, se não sincrônica, similar com que eventualmente contribuem para a constituição de arcabouços teóricos, consensos, e teses que acabam por inflexionar a historiografia do cinema brasileiro.

Nesse sentido, parece-nos problemática a insistência de Arthur Autran no caráter acadêmico ou não da historiografia do cinema brasileiro como um fator determinante para, em artigo para a revista *Alceu*, da PUC, subdividi-la em em quatro grandes períodos – a saber, "proto-historiografia", "Historiografia clássica", "Historiografia universitária" e "Nova historiografia universitária" (AUTRAN, 2007, p. 18). Discordamos de tal categorização, a qual nos parece forçada, imprecisa e excessivamente esquemática, notadamente em relação aos seus dois termos finais. Ainda mais porque, a bem da verdade, uma das premissas a motivar esta tese é justamente que não nos parece

factível que, no atual estágio da crítica de cinema e dos Estudos de cinema no Brasil, seja possível falar em mais de uma historiografia do cinema brasileiro, dadas, por um lado, como debateremos no primeiro capítulo, a escassez de contra-histórias e, por outro, a onipresente consolidação, por fatores que examinaremos no segundo capítulo, de uma história canônica do cinema brasileiro.

A questão acerca dos limites temporais da Retomada tais como neste projeto adotados – e se esta se trata, efetivamente, de uma fase encerrada – costuma despertar polêmicas nos meios em que se discute cinema brasileiro, na academia ou fora dela. Por uma questão de objetividade metodológica em relação a um tema menor em relação ao qual não nos interessa aprofundar, optamos por adotar, nesta tese, como marco inicial da Retomada, o ano de 1995 - data de lançamento do primeiro filme finalizado sem ter recorrido, em âmbito algum e em nenhuma de suas etapas de produção, à estrutura estatal de cinema desmantelada por Collor de Mello: *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati (BUTCHER, 2005, p. 27-34).

Já a data por este projeto acatada como final para a “Retomada”, 2003, diz respeito à entrada de facto da produtora e distribuidora Globo Filmes no mercado, que, somada a um conjunto de mudanças fiscais destinadas a incentivar as *majors* a investirem no cinema brasileiro[as quais Gustavo Dahl analisará no primeiro capítulo da tese], o reconfiguraria em outras bases desde então. Embora criado em 1999, esse braço cinematográfico da Rede Globo – maior corporação midiática e segunda maior rede televisiva da América Latina -, cuja atividade fora tímida nos quatro primeiros anos, só viria a produzir consequências de monta a partir de 2003, quando as bilheteiras de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) – as quais, somando lançamento e relançamento após indicação ao Oscar, somariam cerca de 3,2 milhões de espectadores - estimulam a *major* Columbia TriStar a valer-se da referida legislação fiscal e estabelecer coprodução para atuar como distribuidora de *Carandiru* (Hector Babenco, 2003). Com o sucesso de público do filme (4,693 milhões de espectadores), desencadeia-se o modelo baseado em investimento maciço e continuado em produções próprias por parte da Globo Filmes – que passa a se utilizar seu poder de difusão na imprensa, no rádio, na internet e na TV a favor do marketing dos filmes – e em parcerias para distribuição com *majors* do setor cinematográfico, em um processo que acabou por redefinir em novas bases o mercado de distribuição e exibição no país, reconfigurando o mercado para o filme nacional, estabelecendo o domínio territorial das salas de exibição por filmes derivados de programas de sucesso da Rede Globo, alegadamente contaminando a linguagem dos filmes brasileiros com “padrões narrativos dominantes na televisão brasileira” e estreitando dramaticamente o espaço para produções de médio ou baixo porte e maior experimentação de linguagem.

Em termos de conformação mercadológica, um resumo traçado por Luiz Joaquim da Silva Júnior a partir de informativos da *Filme B* (principal publicação sobre o mercado de distribuição e exibição de filmes no Brasil) explicita a amplidão da reconfiguração do cenário, bem como a persistência de uma posição marginal por parte do cinema nacional em um mercado permanentemente ocupado pelo produto estrangeiro, notadamente o hollywoodiano:

Em 1993, o público presente em filme brasileiro foi de 45.547 pessoas. O equivalente a apenas 0,1% da frequência de público de cinema durante todo aquele ano. Dez anos depois, em 2003, foram 21.171.320 espectadores nas salas de projeção para ver os filmes feitos no Brasil. O equivalente a pouco mais de 20% de todo o público das empresas exibidoras no ano anterior (SILVA JÚNIOR, 2004, p. 11)

Em relação a esse novo contingente de espectadores que a “retomada” atraiu aos cinemas, “Faz-se urgente, em meio às permanentes dificuldades para a afirmação mercadológica e sociocultural do cinema brasileiro, responder a perguntas tão singelas e fundamentais como: Que pensa o público nacional do “seu” cinema? O que espera dele? Que lugar este ocupa em seu imaginário? Constitui (e em que medida) sua identidade cultural? Que opinião tem o público sobre as representações de Brasil nos filmes nacionais?” (MASCARELLO, 2004, p. 9). No entanto, parece ser lugar-comum em praticamente toda a bibliografia sobre o cinema da Retomada – com exceção de alguns textos e entrevistas de Ismail Xavier (2000; 2001a, 2001b) - a dificuldade de se discutir críticas recorrentes do público para com os filmes, tais como as queixas de alguns setores contra a recorrente tematização da pobreza ou o alegado excesso de violência. Tal dificuldade agrava um problema persistente nas relações entre produção de massa crítica acadêmica e cinema brasileiro: a pouca atenção à opinião pública, mais um fator a reforçar a tendência à construção de uma visão elitista e isolada, que nitidamente privilegia certos enfoques e temas em detrimento de outros temas, realizadores e períodos.

Embora cientes de alguns dos principais debates de caráter filosófico a respeito da questão da crítica, não nos interessa, no âmbito desta tese, desenvolver uma abordagem de caráter ontológico ou mesmo epistemológico que leve a uma reflexão - inevitavelmente tateante e autorreferente - a respeito do que seria a crítica e o que idealmente a (in)formaria em termos éticos, estéticos ou axiológicos. Parece-nos claro que os fundamentos aristotélicos para o exercício da crítica, além de diretamente abordados em citações de David Bordwell, encontram-se, no âmbito deste trabalho, já introjetados na concepção básica e nos juízos de valor acerca de tal atividade, bem como o protagonismo teórico do qual - como veremos na próxima seção - a Escola de Frankfurt, a

nova historiografia francesa e a tomada de posição de Harold Bloom em relação ao cânone literário gozam na tese acabam por refletir opções metodológicas e tomada de posições nos debates sobre a crítica. Não deixamos de reconhecer, porém, que fosse este um trabalho que tivesse por perfil uma abordagem histórico-filosófica da crítica cinematográfica visando discuti-la ontologicamente, demandaria o exame de alguns dos principais debates sobre a crítica, para além de sua fundação aristotélica, ao menos a partir da contribuição da dialética hegeliana e de sua influência estrutural no pensamento marxista, em relação ao qual o dilema entre realismo socialista e realismo crítico, com a contribuição de Gramsci e, sobretudo, de Lukács, individual ou nos célebres debates com Adorno, Brecht e Sartre, seria um ponto o qual demandaria certo grau de contemplação. Ainda dentro desse percurso mínimo de embasamento que permita tecer uma reflexão ontológica sobre a crítica afigura-se fundamental levar em conta, por um lado, o legado cultural da teoria psicanalítica, seu espraiamento no inconsciente coletivo e sua absorção pela própria indústria cultural, denominação que remete ao extremamente rico produto de sua confluência com o marxismo, a Escola de Frankfurt, responsável por alguns dos debates mais instigantes sobre cultura de massas no século XX. Por outro, os postulados que a Linguística viria a soerguer, seja em sua vertente saussureana, peirciana ou bakhtiana, cujos enfrentamentos e desdobramentos viriam a estar, décadas depois, por trás da passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo, no bojo da revisão francesa do papel do sujeito, do "retorno a Freud" via Lacan e da revisão de uma visão política dialética e hierarquizada em prol da aposta numa micropolítica de múltiplos sujeitos políticos e assincronias de poder. Por sua vez, o debate sobre o exercício da crítica nesse universo que se convencionou chamar de pós-moderno teria no debate entre Lyotard e Habermas, enriquecido pela contribuição de nomes como Fredric Jameson e Terry Eagleton, um patamar de alto nível para balizá-lo.

No que se refere especificamente à crítica cinematográfica, parece-nos desnecessário assinalar que a Teoria do Cinema afigura-se a um tempo um pano de fundo e uma base teórica sobre a qual assenta-se o debate. Ela virá a ser referenciada, ao longo da tese, de forma menos episódica e mais explícita do que as escolas teóricas citadas no parágrafo acima, mas ainda assim convém frisar que a relativamente pouca atenção ao debate sobre a questão do realismo no cinema e sobre a fundamental contribuição de André Bazin, Sigfried Kracauer e Guido Aristarco – para citar três dos maiores teóricos do auge do modernismo crítico cinematográfico - se deve, em larga medida, à opção consciente de não enveredar, ao longo da tese, por uma reflexão de caráter filosófico e ontológico, conforme acima referido. De forma similar, tal opção nos impede, por exemplo, de agregar perspectivas analíticas em relação à crítica de cinema a partir de textos clássicos da história e teoria da arte – como os de Arnold Hauser, Erns Hans Gombrich e Giulio Carlo Argan – e de, por

exemplo, dialogarmos com a crítica de arte produzida no Brasil, especularmos as contribuições que poderia vir a dar ao criticismo cinematográfico e questionar porque, de Mário Pedrosa a Jorge Coli, esta, ao contrário da crítica cinematográfica, foi capaz de manter, entre nós, sob condições estruturais de produção semelhantes às da sétima arte, um certo alto nível no decorrer de décadas.

Mas, em primeiro lugar por uma questão de atenção a interesses objetivos, em segundo, por força da limitação de espaço e, sobretudo, de tempo – pois para tal empreitada os quatro anos rigidamente estipulados para feitura de uma tese de doutorado seriam indubitavelmente insuficientes - o interesse central desta pesquisa se concentra em outros tópicos e em outro lugar, nominalmente na análise da concretude do exercício da crítica de cinema no Brasil durante a vigência do cinema da Retomada, da apuração da constituição de seu conteúdo formal e opinativo, de suas vicissitudes e da conformação de seu quadro valorativo, além do exame de sua contribuição para o status historiográfico de tal período do cinema nacional, em uma perspectiva histórica geral, valendo-se do arcabouço teórico na próxima seção referido e cuja definição privilegiou um maior grau de aplicabilidade e de aprofundamento de questões suscitadas por tais objetos de estudo, escopo de abordagem e recorte de interesses.

Fundamentação Teórica

O projeto aqui proposto combina pressupostos da escola historiográfico-cinematográfica francesa, destacadamente a metodologia de utilização do “texto fílmico” - e de seus referentes, destacadamente, no caso, a crítica cinematográfica - como matéria-prima para a análise de suas relações com a produção artística, social, política. Destaca-se, como referência central, o método desenvolvido por Michèle Lagny (1992), de quem o autor desta tese teve a honra e o prazer de ter sido aluno, secundado pelos parâmetros concebidos por Pierre Sorlin para sua análise da relação entre cinema europeu e história (1991) e pela estruturação da relação entre passado e presente na abordagem da história do cinema nacional francês levada a cabo por Susan Hayward (1993). Outro autor importante para esta tese é Philip Rosen, pesquisador britânico que tem desenvolvido um trabalho em teoria e história do cinema em que, revisando criticamente os pressupostos do estruturalismo, propõe um modelo trifásico de análise de questões históricas no cinema que nos será útil em termos conceituais e de precisão terminológica. Segundo ele, a **História** seria o relato de fatos através do tempo; a **Historiografia**, o(s) modo(s) como a história é relatada; e a **Historicidade** constituiria o conjunto dos elementos inteligíveis gerado pelos relatos historiográficos. Partindo da

premissa do historiador italiano clássico Benedetto Croce de que “história é narrativa”, a qual revalida, Rosen privilegia o exame desta em sua relação com o aparato cinematográfico e com a produção de sentidos históricos e ideológicos, na acepção mais ampla do adjetivo (ROSEN, 2001).

Fundamental para este trabalho são também os pressupostos que Walter Benjamin estabelece, em um texto célebre (1971) acerca do papel das relações entre ser humano, linguagem e cultura no estabelecimento de narrativas historiográficas, bem como as considerações que Theodor Adorno tece em relação a tal tema em sua Teoria Estética. O filósofo Sergio Paulo Rouanet, no cultuado resumo crítico da Escola de Frankfurt que escreveu para a coleção Os Pensadores, sistematiza essas duas contribuições teóricas em um conceito - o de "historiografia inconsciente", para o qual o filme, além de documento ou fonte documental, traria inscrito em suas estruturas inscrições históricas e um "inventário de intenções", nem todas realizadas, algumas apenas esboçadas, outras mal completadas. Ora, se tais pressupostos se aplicam a um produto cultural complexo, coletivo e industrial, de autoria múltipla e indeterminada como um filme, parece-nos que sua utilização para perscrutar os construtos ideológicos e historiográficos inerentes à crítica cinematográfica, de origem individual e subjetiva, seria ainda mais proveitosa.

Em um trabalho em que tanto a análise fílmica quanto o exame da crítica cinematográfica (ou de como essa crítica pratica a análise fílmica) desempenham papel primordial são referenciais o método sócio-analítico praticado pelo Paulo Emílio Salles Gomes de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974), o modo como a mediação e o recorte analítico são concebidos por Ismail Xavier em diversas obras ao longo de sua carreira, e, por fim, a conceitualização das táticas de aproximação com o “texto fílmico” sugeridas por Jacques Aumont (1985). Esses três autores, embora, com exceção do mestre francês, não tenham escrito métodos de análise fílmica, compõem o que o candidato chamaria de “mentores estruturais e éticos da arte de se analisar um filme”. Embora não seja intenção desenvolver análises formalistas *strictu sensu*, David Bordwell é uma referência central para este trabalho não só por suas contribuições à história da crítica de cinema internacional, mas devido ao seu talento para identificar e correlacionar significações produzidas no âmbito mesmo da linguagem cinematográfica a contextos sócio-culturais mais amplos.

Como evidencia o próprio vocabulário adotado neste projeto para a discussão sobre a conformação do campo cinematográfico e do papel que nele desempenha o analista de bens simbólicos – na academia ou fora dela –, o trabalho do sociólogo francês Pierre Bourdieu é uma referência central para este projeto, como o é Roland Barthes, seja por seu trabalho específico em relação à crítica – no caso, literária -, seja por seu papel central no questionamento do autor enquanto entidade individual criadora, o que acabaria por repercutir nos Estudos de Cinema notadamente através do questionamento dos pressupostos da *politique des auteurs*. Tanto o exame

histórico de cunho marxista sobre a crítica cultural desenvolvido por Terry Eagleton (1984) quanto, como já mencionado, o conceito de “mapa cognitivo” tal como proposto por Fredric Jameson são balizas onipresentes na elaboração da tese

As considerações do já citado Harold Bloom, crítico literário e professor em Yale, a respeito do cânone literário ocidental, cuja importância defende, e do primado do estético sobre o ideológico – posições que, indo na contracorrente do tipo de multiculturalismo em voga nos Estados Unidos, o transformaram no *whipping old man do establishment* acadêmico anglo-americano – desempenham um relevante papel não apenas como balizas para discussões teóricas, mas como ponto de partida para analogias entre a crítica literária *mainstream* e a crítica cinematográfica da Retomada.

Em relação às análises dos textos dos críticos da “retomada”, além das balizas fornecidas pelo acúmulo de informações e aprofundamento de debates proporcionados por alguns dos muitos autores que lidaram com a historiografia e com a crítica cinematográfica no Brasil – vários deles citados nos parágrafos iniciais desta introdução deste projeto -, a Análise do Discurso de vertente francesa (PÊCHEUX, 1990; ORLANDI 2007 e 2008), embora nem sempre explicitada como tal, desempenha um papel fundamental ao longo de todos os capítulos, notadamente no que concerne à interpretação das formulações e articulações textuais das críticas cinematográficas citadas, bem como, eventualmente, da “desconstrução” destas de forma a melhor desvelar seus sentidos.

Por fim, a moderna Teoria do Cinema, de forma geral, com maior ênfase na *politique des auteurs*, na semiologia Metziana, nas teorias do aparato cinematográfico e do subjetivismo psicológico do espectador, no Feminismo Crítico, nos Queer Studies e na Third Cinema Theory são referências recorrentes para a análise da efetividade ou não das inter-relações entre criticismo cinematográfico e arcabouço teórico dos Estudos de Cinema.

CAPÍTULO 1

HISTORIOGRAFIA DO CINEMA E HISTÓRIA DA CRÍTICA: O LUGAR DA RETOMADA

- . Cena do jantar em *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001)

APRESENTAÇÃO

A visão da história do cinema brasileiro como uma sucessão de períodos de crise, muitas vezes aguda, e outros de maior ou de menor bonança tem sido um ponto de concordância mesmo entre pesquisadores com visões historiográficas marcadamente divergentes entre si, como é o caso de Paulo Emílio Salles Gomes (1980), Roberto Moura (1998) e Jean-Claude Bernardet (2008). Mas, mesmo para os que se dispõem a questionar esse *pari pris* canônico, o período que separa a crise final da Embrafilme, a decretação do desmonte da estrutura estatal de cinema pelo então presidente Fernando Collor, a crise aguda no campo cinematográfico no início dos anos 90 e a paulatina retomada da produção em meados da década, amparada em leis de incentivo fiscal, fornecem um contraexemplo dos mais convincentes, justamente por caracterizar de forma clara – como talvez em nenhuma das fases anteriores do cinema nacional – um ciclo de crise, ruptura e renascimento. No bojo de um tal processo, parece lógico supor que não só a produção de filmes, retomada, se dá sob outras condições e outros parâmetros, mas que a própria reflexão crítica e historiográfica acaba por ser, de alguma maneira e em algum grau, afetada por tais transformações.

Decorre daí, portanto, que para se compreender a conjuntura historiográfica dominante durante o período de vigência do cinema da Retomada faça-se necessário rever criticamente, em linhas gerais, o processo de formação da historiografia do cinema brasileiro – na verdade, de *uma* determinada visão de história do cinema brasileiro que, por razões que serão examinadas, se tornou

hegemônica -, assim como para entender as razões de a crítica de cinema ter assumido a feição que assumiu durante os anos 90 é necessário apreender, ainda que resumidamente, sua história, e como sua trajetória se relaciona com a do cinema brasileiro. De forma similar, para contextualizar condignamente o Cinema da Retomada, faz-se necessário estabelecer e distinguir as condicionantes econômicas que modelaram sua produção – nominal e majoritariamente, o modelo oficial de incentivo à produção cultural via renúncia fiscal – e suas principais implicações ideológicas e estéticas. Estes três temas introdutórios interconectados constituem o centro de interesse do primeiro capítulo desta tese.

1.1. A construção da historiografia do cinema brasileiro

Se, como implica o diagnóstico fornecido por Roberto Moura, a produção de filmes comerciais no Brasil documentadamente apresenta, no decorrer do século XX, uma história marcada por períodos de relativa prosperidade – no mais das vezes, graças a financiamento estatal (ORTIZ RAMOS, 1983; SIMIS, 2008) -, intercalados por crises de gravidade variável, mas que têm como traço comum o condão de impedir a continuidade da produção nas bases anteriormente estabelecidas, a produção bibliográfica sobre cinema brasileiro – e, de forma ainda mais aguda, sobre história do cinema brasileiro - mostra-se ainda menos sistematizada e mais escassa. Com exceção do que se pode auferir sobre a história da sétima arte produzida no Brasil a partir de periódicos - em cujas páginas o cinema é, no mais das vezes, um item a mais na pauta de variedades, bem como o padrão *hollywoodiano* um exemplo e uma meta a ser atingida pelos cineastas nativos, ela praticamente inexistente, ordenada e quanto mais no formato livro, durante a primeira metade do século XX. O que há são manuscritos episódicos, baseados em pesquisas rarefeitas, eventualmente com recorte apenas regional e frequentemente preocupado em demasia com a questão da primazia das origens no cinema nacional. Foram produzidos pelo trabalho diletante de um ou outro crítico, começando com Vinicius de Moraes em 1942 e, a partir da década seguinte, incluindo o trabalho de Pery Ribas, Carlos Ortiz e B.J. Duarte, além do *outsider* Francisco Silva Nobre, que em 1955 publica uma *Pequena História do Cinema Brasileiro*, a qual Paulo Emílio Salles Gomes chega a reverenciar em um artigo (AUTRAN, 2007, p. 19). Sem desmerecer o devido valor de cada uma dessas iniciativas, elas acabam por se inserir no comentário irônico feito por Arthur Autran, ao se deparar com o trecho inicial do artigo "Crônicas para a História do Cinema

Brasileiro", em que Vinicius põe em dúvida a existência de uma história do cinema brasileiro e, entre a modéstia e admissão da intransigência de sua postura contrária ao "cinema falado", reconhece que, na remota hipótese de uma história existir, não seria ele a melhor pessoa para contá-la: "Insinua-se uma assertiva que, mesmo nas entrelinhas, estará presente nos textos históricos da década seguinte: o interesse pelo passado é reflexo do desejo em colaborar na afirmação futura do cinema nacional", observa Arthur Autran (2003, p. 133), para quem este período encerra o que classifica como a "proto-historiografia" do cinema brasileiro (2007, p. 18).

As tentativas de se sistematizar uma história do cinema brasileiro, descontados tais esforços diletantes, encontram na *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), de Alex Viany, o que Jean-Claude Bernardet classifica como a "primeira narrativa extensa que abrange a história dessa cinematografia desde os primeiros tempos até o momento de sua publicação" (*apud* AUTRAN, 2003, p. 19). Viany escreve a história do cinema brasileiro valendo-se de um misto de condescendência e de esperança, justificando ambas através da comparação que faz do cinema brasileiro com um jovem rapaz, a qual perpassa todo o texto. Bernardet faz um julgamento implacável dos resultados alcançados: "Após o empreendimento de Alex Viany, não bem-sucedido, de organizar a história do cinema brasileiro a partir da metáfora do rapazinho (Viany, 1959), Paulo Emílio Salles Gomes tentou sistematizar essa história numa periodização proposta no 'Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966'." (BERNARDET, 2008, p. 42)

Bernardet faz inicialmente duas observações acerca da periodização estabelecida por Paulo Emílio: a primeira é que ela se constrói a partir do mito da *Belle époque* como referência inicial, o que em decorrência faz com que a "organização histórica parece alimentar-se da ideia de 'queda'. É a queda que dá ritmo a história" (pp. 43-4) Tal modelagem narrativa se coaduna com a visão de Roberto Moura sobre uma história feita de mortes súbitas e renascimentos precários. A segunda observação é de que a periodização, embora seja um método recorrente de escrever a história, não se correlaciona com datas e marcos da "história nacional" – como ocorre, por exemplo, na *Histoire générale du cinéma*, de Georges Sadoul. Bernardet, discípulo e, durante décadas, colega de trabalho de Paulo Emílio, de quem era bem próximo, questiona: "Ao mesmo tempo em que esta atitude revela independência do historiador, podemos nos perguntar se não seria também a expressão de um distanciamento entre história cinematográfica e história social. Tanto mais que creio que Paulo Emílio teria preferido maior proximidade entre cinema e sociedade (2008, p. 45)

Dando prosseguimento, por outras vias, aos esforços iniciais de Viany e de Paulo Emílio, dois textos clássicos fornecem balizas e visões históricas sobre o cinema brasileiro que se perpetuarão através dos tempos. No primeiro, o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), o jovem Glauber Rocha “age como um inventor de tradições” (Xavier, 2001, p. 9), fazendo “uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente” (*Id., Ibid.*), em um texto que “é de combate e deve abrir caminho entre os contemporâneos a machado, discriminar” (*Id., Ibid.*). Por sua vez, o ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, do próprio Paulo Emílio Salles Gomes, publicado dez anos depois e talvez o mais influente texto da história dos estudos de cinema no Brasil, sumariza, em alto estilo, um trabalho crítico-historiográfico de mais de três décadas, pulverizado em artigos esparsos. Nele, o intelectual uspiano – que há um quarto de século chocara seus pares ao se interessar seriamente por analisar o que era por eles visto como um “tema menor” - “faz o balanço do cinema brasileiro na história” (*Id.*, p. 10), enfatizando, de acordo com a tendência interpretativa vigente à época nas “ciências humanas” - a chave do subdesenvolvimento e da “situação colonial” de nosso cinema, que identificara “em 1960 num artigo devastador que inspirara, entre outros, o jovem Glauber Rocha”. (*Id., Ibid.*)³

A cronologia de publicação dos textos acima referidos permite observar o alto grau de defasagem verificado, nos anos 50 e 60, entre a reflexão cinematográfica no Brasil e nos principais países do Ocidente, onde os Estudos de Cinema vinham adentrando a universidade desde o final dos anos 50 e protagonizariam um *boom* na década seguinte. Como corrobora Ismail Xavier:

Os estudos e as pesquisas em nível universitário constituem um dado relativamente recente da cultura cinematográfica em quase todo o mundo. Em muitos países, foi na década de sessenta que a ampliação da cultura audiovisual e a ascensão do pólo *comunicações* na sociedade encontraram ressonância na academia.” (1994, p. 297)

Por sua vez, o informado sumário que David Bordwell faz da constituição histórica da crítica cinematográfica nos oferece, de forma a um tempo sucinta e panorâmica, um mapa introdutório à questão, o qual evidencia a vitalidade e a capilaridade de tal atividade no longo período que antecedeu a entrada dos *Film Studies* na universidade:

³ A esse propósito, vale a pena conhecer a versão original do artigo de Paulo Emílio “A situação Colonial”, originalmente concebido como comunicação apresentada à Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, ocorrida em São Paulo entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960. Resgatada pelo pesquisador Ruy Gardnier, a comunicação elenca cinco contundentes conclusões, ausentes do texto do artigo. Em: <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>

A crítica de filmes nasceu do ato de resenhar, e os protótipos iniciais do 'crítico de cinema' eram jornalistas encarregados de discutir, em uma base diária ou semanal, a produção corrente da indústria cinematográfica. O resenhista poderia ser um jornalista profissional ou um intelectual *freelancer* como Luis Delluc, Riccioto Canuto, Siegfried Kracauer, Otis Ferguson, James Agee, Parker Tyler ou Graham Greene. Durante as décadas de 1910 e 1920, também apareceram publicações de cinema voltadas para um público cinéfilo e que publicavam ensaios beletristas. Depois da Segunda Guerra Mundial, as mais importantes novas escolas de teoria e interpretação surgiram dessas cultuadas publicações: *L'Ecran français*, *La Revue de cinéma*, *Racords*, *Cahiers du cinéma*, *Positif*, e *Cinéthique* na França; *Sequence*, *Sight and Sound*, e *Movie* na Inglaterra; *Film Quarterly*, *Film Culture*, *Cahiers du cinéma in English*, e *Artforum* nos EUA. Antes de 1970, aproximadamente, apesar da importância do departamento de educação do British Film Institute em Londres durante o final dos anos 60, a maioria das tendências em análise fílmica começou fora da academia." (BORDWELL, 1991, p. 21, tradução minha)

No entanto, se sob os auspícios do jovem Christian Metz e da promessa de cientificismo trazida pela Semiologia aos Estudos de Cinema, assiste-se, no hemisfério Norte, a uma febre de publicações acadêmicas sobre cinema já no limiar dos anos 60, o qual viria a reconfigurar em novas bases a atividade reflexiva sobre cinema, no Brasil o incremento de tal atividade editorial – sobretudo em relação ao que aqui nos interessa de modo particular, as visões historiográficas do tema - demora ao menos uma década a mais e, com ressalva das exceções apontadas, se dá mormente via contribuições parciais, centradas em determinados períodos, temas ou realizadores, como os livros de Maria Rita Galvão sobre os primórdios do cinema paulista (1975) e o exame da *Belle Époque* por Vicente de Paula Araújo (1976), dois livros que, não obstante díspares entre si – o primeiro inserido em um contexto de produção acadêmica sistematizada; o outro um esforço voluntário de um pesquisador apaixonado pelo tema – trazem, sem demérito para a qualidade de ambos, latente a marca do diletantismo e do tateante, que de ordinário caracteriza as pesquisas pioneiras.

O resgate crítico da chanchada por Sérgio Augusto em *Esse mundo é um Pandeiro* - tema que também seria visitado por Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza em *A chanchada no Cinema Brasileiro* (1983) -, além da obra-prima de Paulo Emílio sobre Humberto Mauro (1974) – a qual analisaremos em breve de forma mais detida - acabam por oferecer, para além das qualidades estruturais das obras, da originalidade metodológica da pesquisa e da expertise analítica de seus autores, um grau de profundidade investigativa sobre o tema inédito até então em obras sobre o cinema brasileiro e que talvez possa ser parcialmente atribuível ao traquejo jornalístico dos dois autores. Mas é o belga radicado no Brasil Jean-Claude Bernardet o autor mais prolífico dos estudos de cinema no período – e, até os dias de hoje, ao lado de Fernão Ramos, o que

mais extensamente escreveu sobre a história do cinema brasileiro, tendo publicado dois livros e dezenas de textos sobre o tema, os quais acabariam por contribuir sobremaneira para o debate historiográfico do cinema brasileiro, seja na contracorrente, desempenhando papel de contestador de visões canônicas - como na identificação de anseios da classe média na produção pretensamente revolucionária do Cinema Novo e na provocativa proposição do fim da oferta do estudo do cinema brasileiro enquanto disciplina acadêmica - ou na proposição de modelos analíticos originais, tal como a fórmula trifásica que se tornaria referencial para a periodização analítica do Cinema Novo.

Dentre as tantas reflexões de Bernardet acerca da questão historiográfica do cinema brasileiro, parece-nos fundamental reter, no âmbito desta tese, sua crise à periodização canônica, que se instaurou como um modelo histórico e pedagógico praticamente incontestado. Após elencar a multiplicidade assíncrona de ciclos regionais do cinema brasileiro entre as décadas de 1910 a 1930, o crítico uspiano depara-se com uma questão que tende a incomodar aqueles que se aventuram a estudar ou a ensinar história do cinema brasileiro valendo-se das fontes canônicas, as quais optam pela linearidade cronológica e narrativa ao tratar do período:

Pela inadequação desta periodização, quer aos ritmos diferenciados dos vários pontos de produção espalhados pelo território, quer ao gênero, quer a uma forma de produção [...] levanta-se a questão de saber se é possível essa periodização geral para o cinema brasileiro, tomado como uma totalidade, e que dê conta de todos os elementos que ele integra. É possível elencar, numa linha de continuidade cronológica, todos os elementos julgados necessários para construir quer a periodização quer a 'história do cinema brasileiro', e seccionar essa linha em fatias temporais que tenham uma significação dominante intrínseca bem como uma significação para os diversos elementos que a compõem?

Ou, ao contrário, não devíamos rechaçar o corte cronológico vertical, e trabalhar horizontalmente com filões que apresentariam ritmos diferenciados e tentar estabelecer entre eles relações, sem querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões (BERNARDET, 2008, p. 49)

A resposta a esta questão, que o próprio Bernardet levantara em livro em 1995 – mas que antes disso já era um tema recorrente e difuso entre pesquisadores e professores de história do cinema brasileiro –, vem sendo sucessivamente adiada, numa recusa sistemática à discussão que nos parece, em última análise, uma demonstração da força do modelo canônico. E a constatação que, ao menos por enquanto, suas omissões e distorções factuais têm sido preteridas pelas facilidades pedagógicas que oferece.

1.1.1. A história nos livros

A edição de livros sobre cinema brasileiro, de abordagem histórica ou não, passa por um verdadeiro *boom* durante a década dos 70 e meados dos anos 80, aí incluídos a quase totalidade dos títulos acima citados. Tal ciclo editorial insere-se em um contexto peculiar, com implicações históricas e ideológicas específicas, o qual parece-nos necessário abordar. Sob a ditadura militar, a intervenção do Estado na produção cinematográfica, que se acirrava a partir da segunda metade da década dos anos sessenta - com a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema) e da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) -, ganha outra dimensão após a instauração do Plano Nacional de Cultura, em 1975, com o aumento exponencial do capital da Embrafilme (que passa a atuar como produtora e distribuidora) e, no ano seguinte, com a criação do Concine (Conselho Nacional de Cinema, órgão normativo e fiscalizador), no bojo do que o sociólogo Renato Ortiz vê como um esforço do regime ditatorial para legitimar-se ideologicamente (1985).

Os resultados alcançados pela estímulo oficial à atividade cinematográfica foram notáveis: “No ápice de seu funcionamento, A EMBRAFILME chegou a ocupar 35% do mercado e conquistar 50 milhões de espectadores por ano para o filme brasileiro” (Butcher e Almeida: 2002, p. 22). Paulo Paranaguá fornece uma visão mais precisa e ainda mais alvissareira das mudanças:

Sob a direção do realizador Roberto Farias (1974/1979), a EMBRAFILME assume uma verdadeira estrutura empresarial. Seu capital passa de setecentos mil a oito milhão de dólares, e sua participação na produção se incrementa de maneira decisiva.” Segundo a mesma fonte, o número de produções nacionais sobe de 25 em 1967 para 104 em 1979; o borderô para filmes brasileiros, de 3,8 milhões de espectadores em 1971 para 61,8 milhões em 1978; a importação de filmes cai de 864 títulos em 1974 para 200 em 1982. (1987, p. 113, tradução minha)

Com exceção do trabalho pioneiro de Alex Viany e do volume escrito por Glauber Rocha, todos os livros acima citados foram publicados no período compreendido entre a adoção inicial de tal modelo e o início de sua crise, que se alastraria a partir do início dos anos 80, em parte por conta das consequências, para a economia do país, da crise internacional do petróleo, em parte devido às vicissitudes intrínsecas ao “modelo Embrafilme”, como a panelagem, o conluio e o desvio de recursos estatais, entre outros (ver AMÂNCIO, 2000). Essa então nova safra de livros acerca da história do cinema brasileiro está, portanto, diretamente ligada, por um lado, a tal momento de afirmação e de sucesso da atividade cinematográfica no país, e, por outro, à intervenção ativa do Estado militar na área cultural, que a patrocina. Destarte, o *boom* bibliográfico não se caracteriza apenas como decorrência do crescimento do interesse sobre o tema açulado pelo sucesso dos filmes – embora este tenha sido, muito possivelmente, parte integrante da atenção que os livros viriam a

despertar em parte do público leitor -, tendo inclusive sua publicação patrocinada pela mesma fonte pública que financiava a produção e distribuição dos filmes: com efeito, todos os livros acima citados lançados durante os anos 70 foram publicados pela Embrafilme, eventualmente em parceria com grandes editoras do Rio e de São Paulo.

A inserção dessa produção bibliográfica em seu recorte temporal e em tal contexto traz algumas implicações que, embora viessem a ter importante papel na constituição da historiografia hegemônica do cinema brasileiro – e, em decorrência, em algumas de suas vicissitudes -, têm sido amplamente negligenciadas. Em primeiro lugar, trazem à luz, de forma inédita, as reflexões de um grupo de pesquisadores que, embora com interesses variados entre si, têm em comum, em sua maioria, o fato de que seus anos de formação cultural e de início de atividade acadêmica coincidirem com o período de hegemonia do Cinema Novo, seja em sua vertente mais ideologicamente combativa e formalmente ousada dos anos 60, seja em sua versão *mainstream*, voltada à conquista do grande público, na década seguinte.

Em segundo lugar, têm em comum o fato de originarem-se a partir do pensamento de pesquisadores cuja formação é caudatária do ambiente uspiano – e, em decorrência, paulistano - dos anos 60/70, tanto no que este tem de excelência, rigor e cosmopolitismo quanto no que, paradoxalmente e de forma não necessariamente consciente, oferece de paroquial, endógeno e antipopular.

A tais fatores vem se somar os efeitos de um paradoxo metodológico dos estudos históricos o qual assegura, em última análise, a inescapabilidade do presente como ponto de referência. Assim, quando, por exemplo, quando Maria Rita Galvão escreve sobre a Vera Cruz, por mais que ela o faça de forma admirável e seja bem-sucedida em basear-se em pesquisa original e nos relatos de profissionais que em tal estúdio atuaram, ela o faz, conscientemente ou não, sob a perspectiva histórica (e valorativa, e estética, e econômica, etc.) do presente e do passado mais imediato – temporalidades estas majoritariamente dominadas, no âmbito do cinema nacional, pelos debates, impasses, filmes e propostas estético-temáticas do Cinema Novo.

Fig. 2 - Cânone

Nesse cenário, a há muito fora de catálogo *História do Cinema Brasileiro* (1987), organizada por Fernão Ramos e que, apesar de algum desnível entre o grau de preparação dos colaboradores, apresenta uma maioria de textos de qualidade, transformar-se-ia em referência canônica, notadamente quanto à periodização histórica que adota e à posição axiológica que nela o Cinema Novo ocupa. Nesse livro que, mais de um quarto de século depois, continua sendo a mais recente reconstituição *tout court* da história do cinema brasileiro e, portanto, uma das principais – na verdade, *a principal* - obra de referência historiográfica sobre tal cinematografia, alguns fatores que ajudam a explicar as razões para a hegemonia do Cinema Novo nos Estudos de Cinema (e, o que é pior, de visões cinemanovistas descontextualizadas de seu tempo histórico) começam a se tornar mais evidentes, como debateremos no próximo capítulo desta tese.

Elaborada durante um período de afirmação teórico-acadêmica - e editorial - dos Estudos de Cinema no Brasil, a obra organizada por Ramos, graças à intenção – não de todo bem realizada – de contextualizar os principais debates cinematográficos de cada período, viria a funcionar, ainda, como uma fonte para referências sobre a relação entre a crítica e o cinema brasileiro, tema que, no contexto de seu objeto de estudo, Paulo Emílio Salles Gomes - “o crítico de cinema de maior envergadura que o Brasil já teve”, segundo Ismail Xavier (1994, p. 299) - havia examinado com detalhe em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974). Dando início a um novo exame historiográfico, cuja trajetória imbricar-se-á, no futuro, com a reflexão acadêmica sobre cinema, Paulo Emílio traça um perfil da relação da crítica com o cinema brasileiro que não se limita ao exame da revista citada no título, incluindo vasto material de publicações como *Para Todos...e A Scena Muda* e excertos da produção pregressa de críticos como Mário Behring, Pedro Lima, Henrique Pongetti e, claro, Adhemar Gonzaga, dono da Cinédia. Para além de questões e modos de ver inerentes ao período em que tais críticas foram produzidas (anos 20 e 30), o autor registra, por um lado, a existência de uma série de vicissitudes analíticas para com o cinema nativo – notadamente, a eleição do padrão técnico e narrativo das grandes produções *hollywoodianas* como parâmetro de comparação contra o qual evidencia-se a inferioridade do produto nacional. Por outro lado, ele identifica o surgimento de uma nova postura – uma declaração de intenções -, que embora marcadamente paternalista em suas manifestações iniciais, com a qual o próprio intelectual uspiano seria até hoje identificado, e que pode ser resumida no lema da campanha de *Cinearte* em prol do cinema brasileiro: “Todo filme brasileiro deve ser visto” (*apud* Gomes: 1974, 317).

É significativo, para um dos temas centrais desta tese – a relação entre o exercício da crítica e a instituição de cânones cinematográficos – que a afirmativa de Paulo Emílio, à revelia de ser interpretada como frase de efeito, como palavra de ordem programática ou como *boutade*, tenha por premissa uma perspectiva anticanônica, uma postura de abertura genérica à apreciação crítica desprovida de preconceitos ou de critérios axiológicos previamente estabelecidos e sem levar em conta a unicidade de cada filme a ser escrutinado. Embora tenha sido, nos anos 60, testemunha privilegiada do ápice do Cinema Novo e um de seus principais exegetas, o intelectual uspiano - ao contrário de muitos de seus pares de geração e, sobretudo, de seus sucessores – se recusa a tomar os filmes do período como modelos a serem contrapostos ao restante da produção brasileira, anterior ou posterior, e a estabelecer o movimento chefiado por Glauber como cânone cinematográfico nacional. Torna-se, assim, uma admirável exceção, pois, como veremos no desenrolar desta tese, o Cinema Novo, transgressor e subversivo à sua época, vem sendo instrumentalizado por seus guardiões travestidos de críticos, tornando-se objeto de adoração e, como tal, fator de conservadorismo e de opressão ao novo.

1.2. A crítica na história

A história da crítica cinematográfica brasileira tem sido escrita de forma ainda mais claudicante e fragmentária do que a da própria atividade cinematográfica, não existindo ainda sequer um mero livro de referência, que forneça um sumário *tout court* do tema, seja em relação à crítica de perfil jornalístico ou à sua correspondente na academia. Assim, mesmo com o crescimento exponencial e capilar dos Estudos de Cinema na universidade brasileira, notável ao menos desde a década final do século XX, e com o aprimoramento das facilidades editoriais proporcionadas pela difusão da tecnologia digital, do *e-book* e do barateamento dos próprios custos de impressão convencional, parece ser ainda possível, com disponibilidade de tempo e emprego de considerável esforço, mapear virtualmente todas as obras de relevância publicadas sobre o tema. Não é, no entanto, objetivo deste capítulo produzir uma exegese minuciosa de tal produção na forma de mero relatório que elenque títulos, mas sim situá-los em relação à produção crítica e questão e à contribuição e ao papel desta em relação à história do cinema brasileiro.

1.2.1. Primórdios da crítica sobre cinema brasileiro

O capítulo a respeito de *Cinearte* do livro de Paulo Emílio Salles Gomes sobre Humberto Mauro nos oferece um primeiro estudo de fôlego acerca dos primórdios da crítica cinematográfica feita no país tendo, de quando em quando, como objeto de escrutínio o cinema brasileiro. Em relação a tal tema, um primeiro feito desse livro sob diversos aspectos notável é captar um momento a partir do qual, estabelecida a competição entre a publicação especializada em cinema *A Scena Muda* (1918-1955) -



Fig. 3

que viria a ser "a mais americanizada e mais duradoura" (CINEMATECA, 2008, s/p) – e a revista de variedades *Para Todos*, um progressivo aumento da demanda, por parte do público leitor desta, por material editorial sobre cinema acabaria por resultar no lançamento do primeiro periódico em que o cinema brasileiro viria a receber algum destaque. Tal gestação foi deste modo sumarizada por Paulo Emílio:

Cinearte nasceu de *Para Todos*... Este seminário ilustrado, dirigido por Álvaro Moreyra e Mário Behring não cuidava muito de cinema quando surgiu, em 1919. Seis meses depois, entretanto, já possuía uma rubrica especial sobre o assunto, cujo desenvolvimento foi tão intenso que em poucos anos quase tomou cona da revista. Não desejando sacrificar a atualidade literária, artística, política e mesmo esportiva que dava à publicação uma fisionomia que se impôs, os editores julgaram chegada a hora, nos primeiros meses de 1926, de lançar uma revista dedicada exclusivamente ao cinema. O redator cinematográfico de *Para Todos*... era Mário Behring que tinha como colaborador um repórter, Adhemar Gonzaga, muito interessado pelas manifestações esporádicas do cinema nacional. Ambos serão designados para a direção, fazendo assim de *Cinearte* um harmonioso prolongamento da atividade cinematográfica de *Para Todos*... (GOMES, 1974, p. 295)

Por décadas o *expert* das primeiras publicações cinematográficas nativas, Pedro Lima, que atuará em *A Scena Muda*, em *Para Todos*... e, com particular atenção ao cinema brasileiro, em *Cinearte* (1925) – onde dividirá espaço com Henrique Pongetti (GOMES, 1974) e, mais tarde, em registro menos autocrático, com Francisco Luís de Almeida Salles (BENDER; BRUNHILDE, 1988).

Já o estudo de Sheila Schwartzman sobre Octávio Gabus Mendes, que também iniciara sua carreira como crítico em *Para Todos*, em 1925 e, a partir do ano seguinte, por uma década escreveria em *Cinearte*, revela a trajetória de um profissional que "dedicou-se ao comentário cinematográfico de 1925 até o ano de sua morte, em 1946" (SCHWARTZMAN, 2004, p. 135),

atuando "esporadicamente em jornais paulistanos como o *Diário da Noite* e o *Diário de São Paulo*, e no rádio, em programas como 'Cinema em casa', da Rádio Nacional." (*Id., Ibid.*) Nos primeiros anos de sua carreira, "É nítido que não se interessava, ou na verdade não acreditava muito nas possibilidades de realização do cinema brasileiro. É apenas com *Braza Dormida* de Humberto Mauro que se convence das possibilidades de sua realização entre nós." (*Id.*, p.141) Fiel ao espírito reinante na crítica do período, mantinha uma postura de idolatria pelo acabamento técnico dos filmes hollywoodianos, e é nesse sentido que se deve compreender o modo como Schwartzman o sumariza: "Suas crônicas são a militância pela formação de um público e de salas dignas do que considera o verdadeiro cinema." (*Id.*, p. 143)

O Rio de Janeiro detém a primazia pela primeira confraria de críticos especializados em cinema, com o Chaplin Club, templo de culto ao "cinema mudo" - denominação que os estudos contemporâneos sobre som no cinema rejeitam. Inspirado nas cinematecas francesas da época do impressionismo – que a pesquisadora Fátima Sebastiana Gomes Lisboa sugere, de forma convincente, terem sido as bases para o movimento cineclubista que exerceria papel fundamental "na construção do cinema moderno na América Latina" (2 007, p. 351) -, dele faziam parte, entre outros, Plínio Sussekind Rocha, Octávio de Faria, Claudio e Saulo Pereira de Mello – este, o principal responsável pela guarda dos negativos e restauração do mítico *Limite* (Mário Peixoto, 1929).

E é justamente com a participação intensa de tais atores críticos, e no contexto da mudança do chamado "cinema mudo" para o "cinema falado" que se dá um dos debates históricos envolvendo cinema e crítica no Brasil da primeira metade do século XX, a "polêmica do Rio" ensejada pelo jovem crítico Vinicius de Moraes, cuja atuação como cronista cinematográfico foi documentada no livro *O Cinema de Meus Olhos*, organizado pelo professor e pesquisador Carlos Augusto Calil em 1991. O embate entre, de um lado, com Vinicius à frente, os defensores da "pureza" e do "essencial cinematográfico" alegadamente inerentes ao "cinema mudo" e, do outro, dos entusiastas com o avanço tecnológico e com o maior realismo dos filmes falados tem talvez a sua mais saborosa descrição em um livro pequeno mas precioso de autoria do professor Afrânio Mendes Cattani, em que ele, a pretexto de apresentar, em suas palavras, "quatro ensaios de história do cinema brasileiro" (2004, p. 9), acaba por percorrer momentos-chave dos debates envolvendo a crítica nacional. Para se ter uma ideia da mobilização causada pela "polêmica do Rio", basta citar que, só entre os que se manifestaram por escrito, tomaram parte nomes como "Plínio Sussekind Rocha, Manuel Bandeira, Octávio de Faria, Aníbal Machado, Humberto Mauro, Afonso Arinos de Mello Franco, Orson Welles, Otto Maria Carpeaux, Mme. Falconetti e Álvaro Moreira." (CATANI,

2004, pp. 39-40). Convém ressaltar que, de acordo com Maria Rita Galvão, "alguns dos participantes debatem a sério, outros com divertida ironia." (GALVÃO, 1975, p. 37. *Apud* CATANI, *op. Cit.*)

Em São Paulo, por sua vez, é fundado em 1940, por um grupo de jovens egressos da revista *Clima*, do qual tomaram parte nomes hoje luminares da intelectualidade brasileira, tais como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e o polivalente Paulo Emílio Salles Gomes, o Clube de Cinema, marcado pelo rigor elitista na escolha dos filmes dignos de apreciação – dos quais estavam naturalmente excluídas os rebentos do cinema nacional. No último texto que escreveu antes de falecer, Paulo Emílio se redime, com a classe costumeira:

Nós ignorávamos o cinema brasileiro, mas tudo ocorria como se ele não nos ignorasse. Ele ficou espreita, à espera de uma distração, um descuido em nossos invólucros de colonizados culturais cinematográficos. Foi ele que se deu ao renovado trabalho de nos conquistar, agindo nas malhas da indústria ou nas tessituras artesanais. (GOMES, 1980. *Apud* CALIL; MACHADO, 1986, p. 319)

Fechado pelo DIP quatro anos depois, o Clube do Cinema acabaria por ter uma segunda detenção, em 1946, ainda refratária ao cinema nativo, formada por nomes que viriam a se destacar no exercício da crítica de cinema, tais como, além do citado B.J. Duarte, Francisco Luís de Almeida Salles – figura referencial na consolidação do *métier* no Brasil, teria um volume contendo uma seleção de suas críticas publicado em 1988 (BENDER; LAURITO) -, Lourival Gomes Machado, João de Araújo Nabuco, Thomas Archibald Scott e Múcio Porfírio Ferreira, além de Rubem Biáfora, objeto de estudo do livro *A coragem de Ser*, de autoria de Carlos M. Mota (2006), e raro espécime a atuar no Rio e em São Paulo, viria a dirigir um único e cultuado longa, *Ravina* (1959), que o jovem crítico Glauber Rocha desdenharia como "a coroa mortuária de uma mentalidade pequeno-burguesa que persegue um ideal aristocrático [...] Pasticho mal feito de dramalhões argentinos, por sua vez influenciados por antigos dramalhões americanos... [...] um exemplo de como não se deve fazer cinema em qualquer parte do mundo." (1963, pp. 91-2). Tais cinéfilos radicados em São Paulo acabariam por fornecer as bases que propiciariam o surgimento da Cinemateca Brasileira (FABRIS, 1994, p.p. 47-8), inicialmente instalada, de forma provisória, no folder do MASP, ainda localizado no centro da cidade.

1.2.2. Os anos 50 e a disseminação da atividade crítica

Toda uma geração de críticos, aos quais a história do cinema brasileiro ainda pouco se referiu, e da qual fazem parte nomes como Walter Rocha, José Roberto D. Novaes, Caio Scheiby, Ruy Coelho – "O melhor crítico que apareceu naqueles tempos", segundo Paulo Emílio (GOMES, *op. cit.*) -, entre outros, encontra-se ainda à espera da devida atenção dos Estudos de Cinema para melhor aclarar a história da crítica de cinema no Brasil e suas linhas-mestras. No Rio de Janeiro, além dos nomes já citados, Décio Vieira Otoni (ao lado do notório jornalista Pompeu de Souza, foi uma das principais vozes na imprensa contrárias à proibição de de *Rio, 40 Graus*), Jorge Ileli (que, ao lado de Paulo Wanderley, viria a dirigir, em 1952, o cultuado *Amei um Bicheiro*), Van Jafa (pseudônimo de José Augusto Faria do Amaral, veio da Bahia para atuar no *Correio da Manhã*, onde também atuou no jornalismo político), José Sanz, Alberto Shatowski, Jonald, Luis Alípio de Barros, para ficar nos mais citados. Em São Paulo, além dos nomes ligados às duas dentições do Clube de Cinema, são passíveis de citação Flávio Tambellini, que se destacaria como produtor cinematográfico, o futuro romancista e autor de novelas Walter George Dürst, e os prolíficos futuros cineastas Fernando de Barros e Walter Hugo Khouri, além de Noé Gertel. Mas a maior lacuna talvez diga respeito à produção e à atuação de Salvyano Cavalcanti de Paiva, que Glauber Rocha destaca, ao lado de Alex Viany e Walter da Silveira, como "críticos empenhados" no aperfeiçoamento descolonizado do cinema brasileiro. Em suas palavras, "Salvyano Cavalcanti de Paula, embora cometendo excessos sectários, investia contra as elites que deliravam diante dos espetáculos hollywoodianos" (ROCHA, 1963, p.77) – posicionamento que, no final dos anos 50, não deixa de ser um ato de coragem e independência.

Em seu estudo sobre a crônica de cinema em Recife, Luciana Araújo atesta o surgimento de uma crítica vigorosa, estimulada pelo cineclubismo, na virada para os anos 50. Porém,

O preconceito diante dos filmes nacionais, muitas vezes considerados vergonhosos e indignos, é um dos fatores que, não raro, impedem a crônica de abordar com clareza a produção nacional. Espera-se um filme com padrão internacional, de preferência com temática nacional – o suficiente para garantir prêmios em festivais internacionais, mas não o bastante para revelar imagens indesejáveis do país. (ARAÚJO, 1997, p. 190)

Ou seja, embora entusiastas dos filmes norte-americanos e europeus – mesmo do neorrealismo italiano e seus subprodutos, que eram ambos regularmente exibidos na capital pernambucana -, os críticos recifenses acabam por emular tardiamente, em relação ao cinema brasileiro, a postura de críticos da metrópole, como os citados Pedro Lima e Octávio Gabus Mendes. Segundo ela, seria preciso esperar até a eclosão do Cinema Novo para que o ímpeto crítico verificado no início dos anos 50 – era de críticos como Duarte Neto, Paulo Fernando Craveiro, José

de Sousa Alencar e, rara presença feminina, Renata Cardoso - fosse retomado, e com outra postura em relação ao cinema nacional. Seria então um período em que, como comprova Alexandre Figueirôa (2006), a crítica cinematográfica renovar-se-ia a partir da *Revista da Tela*, que, tendo seu primeiro número lançado em 1961, foi contemporânea do Cinema Novo e, através do crítico Celso Marconi, dispensou atenção especial ao cinemas japonês e – o que é mais surpreendente no período – chinês, tendo sido lar de uma nova geração de críticos capitaneada por Fernando Spencer.

Retrospectivamente, dois críticos muito atuantes entre os anos 50 e 70, um no Rio, outro em São Paulo, têm sido reverenciados com particular distinção pelos pesquisadores, jornalistas e mesmo por seus pares: Moniz Vianna - reverenciado por mais de uma geração como “o patrono da crítica cinematográfica brasileira” - e Paulo Emílio Salles Gomes. O primeiro, exercendo seu ofício no *Correio da Manhã*, no longo período que se estende de 1946 a 1973, escrevendo ao menos uma crítica de meia página por dia, manteve-se sempre duplamente fiel: à sua idolatria pelo cinema norte-americano clássico e à repulsa - ou, eventualmente, ao desprezo - ao que fosse formalmente inovador, seja no cinema brasileiro, francês ou de qualquer outra parte (MENDONÇA, 2001; VIANA, 2004). Porém, graças ao volume e à qualidade de sua produção, contraposta pelo prestigiado jornalista e escritor Ruy Castro, nominalmente, à de André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, James Agee, Otis Ferguson, Robert Warshow, Pauline Kael, Dwight McDonald, Manny Farber, Paulo Emilio Salles Gomes e Bosley Crowther, foi pelo autor de *Saudades do Século XX* saudado como nada menos do que “o melhor crítico de cinema do mundo de todos os tempos” (2009, p. A2).

Já a atuação de Paulo Emílio Salles Gomes como crítico cinematográfico, embora um pouco posterior e bem mais esparsa do que a de Moniz, vem há tempos e de forma recorrente, pela qualidade do texto, pela capacidade única de criar empatia e pela inteligência das análises, despertado adesões entusiasmadas: "Ninguém escreveu com o talento, a sagacidade, a cultura, a tolerância e a elegância de Paulo Emílio Salles Gomes sobre cinema. Tivesse vivido num país conhecido e teria seu lugar no panteão de críticos de cinema, ao lado de James Agee, Bazin, Truffaut, Rivette e Pauline Kael. Meu favorito, Dwight MacDonal, não entra porque era muito *highbrow*.", afirmou um crítico cultural conservador comumente avaro em elogios (FRANCIS, p. 240). Note-se ainda que, tendo atuado, desde os anos 30 na França, como pesquisador de cinema, Paulo Emílio viria a desenvolver um método próprio de análise fílmica, posto em prática no citado livro sobre Humberto Mauro, que viria a despertar a atenção de Paul Willemen, um dos principais teóricos da Third Cinema Theory, que assim o qualificaria: “um tipo de crítica que procura entender os textos individuais e as tendências contemporâneas no cinema em relação aos processos

históricos, instituições e batalhas dos quais esses textos e correntes receberam seus impulsos formativos.” (WILEMEN, 1989, p. 14).

Pode-se argumentar, com base no exame de compilações de suas próprias produções críticas (como, por exemplo, VIANY, 1959 e 1999; e SALLES GOMES, 1982) ou na reavaliação de suas obras por terceiros (como, respectivamente, AUTRAN, 2003; e CALIL e MACHADO, 1986), que Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes, exerceram, *avant la lettre* e por um longo período, um tipo de escrutínio cinematográfico (com interações sociológicas) que guarda profunda identidade com o que TODOROV (1991) define como a prática crítica de cunho dialógico.

Em sua releitura de Bakhtin, o filósofo e linguista búlgaro radicado na França Tzvetan Todorov propõe uma revisão axiológica e de aplicabilidade à oposição entre dialogismo e dogmatismo formulada pelo pensador russo em relação à literatura, adaptando-a como quesito valorativo central na tipificação da produção crítica que tem lugar a partir de meados do século XX, com, por um lado, o Modernismo e a multiplicação do que chama de “críticos-escritores” e, por outro, com a expansão global da imprensa corporativa em novas bases qualitativas. No modelo proposto por Todorov, o crítico onisciente, inteligência superior e senhor não apenas de um conhecimento, mas de uma capacidade analítica os quais seriam ao leitor interditados – identificado por Terry EAGLETON (1994) como tendo seu apogeu na Era Vitoriana – seria uma espécie de arquétipo persistente, particularmente – mas de modo algum unicamente - apto a ser encarnado por críticos que, na condição também de escritores (na acepção convencional do termo, ou seja, autores de romances, contos, peças teatrais, etc.), tenderiam, conscientemente ou não, a isolar-se em um universo criativo autossuficiente e impenetrável, pleno de certezas, o qual impediria o estabelecimento de um caráter realmente dialógico à sua produção crítica. Eis os dogmáticos. Em oposição a estes, Todorov coloca os dialógicos, os quais teriam como traços fundamentais de sua atividade crítica a abertura (real ou simulada) à dúvida, a capacidade de questionar o senso comum e as certezas aparentes, e a habilidade de deixar lacunas e questões a cargo do leitor. Tais características parecem descrever com propriedade o modo como tanto Alex Viany quanto, sobretudo, Paulo Emílio Salles Gomes dão vazão a seu criticismo cinematográfico e estabelecem um tipo particular de interação com o leitor.

Essa oposição entre dialogismo e dogmatismo relaciona-se com um novo binarismo que parece caracterizar a crítica cinematográfica exercida no Brasil no pós-Guerra, em substituição, ou

melhor, em concomitância à esquemática divisão entre a modelar Hollywood e o precário cinema nacional. Como anota Arthur Autran, "A crítica dos anos 50 era entendida pelos seus próprios componentes como dividida em duas. Para ficar na oposição proposta por Alex Viany, de um lado os favoráveis ao cinema europeu e de outro os admiradores de Hollywood." (2003, p. 105) Moniz Vianna, naturalmente, afinava-se com estes, enquanto o próprio Viany perfilava-se entre os admiradores do neorealismo italiano e, em breve, da *Nouvelle Vague* francesa. Tal divisão, no entanto, não é uma mera questão de gosto ou identificação e muito menos de rixa, trazendo em seu bojo implicações em relação as quais o observador de hoje tende, provavelmente, a não prestar a devida atenção. Uma classificação fornecida, ainda em 1955, pelo crítico Fábio Lucas, nos fornece uma ideia mais exata da divisão então vigente e de suas implicações maiores:

É o que temos na crítica cinematográfica de hoje: de um lado permanece a atitude daqueles que consideram o cinema como realidade artística regida por leis que lhe são singularmente peculiares [os 'esteticistas']. Para estes, deve-se extirpar qualquer fio que ligue a arte do cinema a concepções sociopolíticas ou a conceitos estéticos que sirvam a outros gêneros artísticos; de outro lado ficam aqueles para quem o que interessa no filme exibido é a mensagem que traz implícita ou explícita [os 'críticos-históricos'], contentando-se aqui o crítico com isolar os elementos discursivos que, alimentando a opinião pública, possam ou não influir nos destinos humanos (LUCAS, 1955. *apud* AUTRAN, 2003, p. 106)

Autran adiciona a esse modelo binário de classificação da crítica mais três grupos:

O primeiro é constituído pelos "velhos críticos cujos referenciais estavam ligados ao cinema silencioso, tais como Pedro Lima – que nos anos de 1950 ainda atuava nos Diários Associados. [...] O segundo é o dos católicos, em cujas fileiras se destacava o padre Logger, grupo extremamente atuante através da criação de cineclubes, da imprensa católica, das revistas especializadas – como a mineira *Revista de Cultura Cinematográfica* – e através da publicação de livros. [...] O último grupo é constituído por aqueles que não eram propriamente críticos, pois escreviam a soldo das distribuidoras ou de circuitos de exibição, quando não se limitavam a transcrever *releases*, porém, numericamente eram bastante expressivos a ponto de dominar por vários anos a ABCC [Associação Brasileira de Críticos de Cinema]. (AUTRAN, 2003, p. 108)

Embora o registro da atuação desses grupos e sua classificação externa ao esquema "esteticistas *versus* históricos" nos pareça relevante, o próprio Autran prefere não abordá-los de forma mais detida por acreditar que "do ponto de vista ideológico são menos representativos." (*Id.*, *Ibid.*) Eis um tema de grande potencial para ser examinado em pesquisas de pós-graduação sobre a questão da crítica no Brasil.

Enquanto, em trincheiras opostas, Moniz Vianna e Paulo Emílio Salles Gomes brilhavam no Sudeste, Walter da Silveira, em Salvador, construía um legado crítico por muitas décadas reverenciado. Glauber Rocha o despreveria em 1963, ou seja, imediatamente antes que o legado

cinematográfico baiano, consubstanciado no Cinema Novo, obtivesse reconhecimento internacional: "Walter da Silveira, ativamente participante da vida intelectual e política da Bahia, desde a ditadura getulista, perseguiu um cinema brasileiro nos caminhos de uma produção barata e de um comprometimento ético. Seus ensaios e sua atuação frente ao Clube de Cinema da Bahia contribuíram, decisivamente, para o florescimento do atual cinema baiano." (ROCHA, 1963, p. 77) Recorrentemente comparado, por sua bagagem cultural e militância em prol do cinema brasileiro, a Paulo Emílio Salles Gomes, Walter da Silveira teria quatro volumes de seus ensaios lançados, em uma alentada edição organizada por José Umberto Dias, a qual permite tomar contato com a dimensão de um crítico e intelectual de ponta que sofreu o ônus de atuar, em uma era de baixa integração nacional, fora do eixo Rio-São Paulo.

Arthur Autran, em sua pesquisa sobre Alex Viany, aponta justamente a necessidade de também se "atentar para fora do eixo Rio-São Paulo, pois havia toda uma movimentação em termos de ampliação da cultura cinematográfica encarnada sobretudo pela atuação dos críticos." (2003, p. 106). Além dos casos aqui já tratados, ele complementa: "No Rio Grande do Sul destacavam-se P.F. Gastal e Humberto Didonet. [...] Na Paraíba salientavam-se Linduarte Noronha [que viria a ser o diretor do documentário *Aruanda* (1960), precursor do Cinema Novo que tanto impressionaria Glauber Rocha por seu "primitivismo" e "técnica bruta" (RAMOS, 1987b, p. 320)], Geraldo Carvalho e José Rafael de Menezes." (*Id.*, p. 107)

Também distante da metrópole, a ainda provinciana Belo Horizonte assistiria, na década que separa os meados dos anos 50 e o golpe militar de 1964, ao despontar de uma crítica cinematográfica diferenciada, intelectualizada, com influência e aspirações literárias, espaiada por duas publicações coligadas: a *Complemento* (1954-1958), em que se destacam os hoje consagrados acadêmicos Silviano Santiago e Theotônio dos Santos e a mítica *Revista de Cinema*, de Maurício Gomes Leite, Cyro Siqueira, Fritz Teixeira Salles, Jacques do Prado Brandão, Guy de Almeida, Flávio Pinto Vieira e José Roberto Duque Novaes. Os estudos de cinema continuam a dever uma pesquisa de fôlego sobre a década de atuação dessa publicação fortemente influenciada "pelo tradicional anglicismo mineiro: Pound, Elliot, Joyce, dadaístas, formalistas, [...] herdeira dos poetas existencialistas de 1945" (ROCHA, 2004, pp. 273-4), e de sua notável influência sobre o pensamento cinemanovista.

1.2.3. A influência neorrealista

Em termos de cinema brasileiro, os anos 50 têm do referidos, pela história canônica do

cinema brasileiro, como um período contraditório, em que ao grande interesse inicialmente despertados no meio pelo surgimento da Vera Cruz, com suas promessas de um cinema comercial de qualidade e periodicidade regular, segue-se logo uma fase de intensa mobilização de cineastas, críticos e técnicos de modo a repensar a atividade no país, a estabelecer pautas de reivindicações junto aos governos e a planejar ações conjuntas (RAMOS, 1987b, pp 278-83).

Mariarosaria Fabris, pesquisadora paulista especialista em neorealismo italiano, identifica no bojo do interesse despertado pela Vera Cruz e por seus filmes a deflagração de um fenômeno de grande relevância para a história da crítica: "a intelectualidade ligada à burguesia passava a defender uma manifestação cultural que até então ignorara: o cinema brasileiro (FABRIS, 1994, p. 47). Ela exemplifica tal processo através de exemplos extraídos da produção analítica de Francisco Luís de Almeida Salles, crítico do jornal *O Estado de São Paulo*, de Paulo Emílio Salles Gomes – que ao final da década de 1940 começa a prestar atenção no cinema brasileiro -, e de B. J. Duarte, cuja fortuna crítica é examinada por Afrânio Mendes Caetano em um dos quatro ensaios de sua autoria anteriormente mencionados, intitulado "B.J. Duarte, cineasta e crítico de cinema paulista: breve trajetória", que destaca seu papel na revista *Anhembi* e sua intensa atuação por ocasião da implementação e primeiros anos de atividade da Vera Cruz. Para Catani, o biografado,

(A)tuou na contramão do campo cinematográfico local, pondo-se contra a realização dos Congressos de Cinema, contra a legislação protecionista, atacando parte do cinema que se fazia no Brasil na época (as chanchadas, basicamente) [...] apoiando como o cineasta ideal aquele que fosse capaz de conferir ao cinema nacional um padrão universal, respeitado em todo o mundo e em condições de realizar a obra cultural e educativa ainda não realizada, qual seja, " a de elevar o povo ao cinema" - ao contrário, portanto, do que se fizera até então e do que havia sido possível, isto é, "baixar o cinema ao povo" (CATANI, 2004, p.75)

Não obstante esse perfil que os critérios ora vigentes nos Estudos de Cinema talvez levassem a classificá-lo de elitista, B. J. Duarte acabaria por ter um papel de relevo na crítica dos anos 50, pois, entre outros feitos, organiza a polêmica II Retrospectiva do Cinema Brasileiro e produz uma apreciação crítica de *Caiçara* (Adolfo Celi) que se tornaria paradigmática para a discussão de temas como o realismo e a necessidade de "cor local" nos filmes nacionais, sobretudo ao ser retomada e contraposta, no ambiente efusivamente polêmico que precedeu os congressos de cinema, ao artigo "*Caiçara*, negação do cinema brasileiro", de Nelson Pereira dos Santos, que, bem de acordo com o *modus operandi* político de uma época em que a influência do Partido Comunista sobre a intelectualidade e o campo cultural eram notórios, se apresenta em linguagem de panfleto político e como um programa estético-temático a ser cumprido: "Cinema brasileiro de verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral

ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda a exploração impostos pelas forças da reação." (SANTOS, 1951. *Apud* SALEM, 1987, pp. 71-2)

Sendo esta uma tese por demais interessada na revisão de cânones historiográficos, talvez seja proveitoso ressaltar, neste preâmbulo sobre a formação e o percurso da crítica de cinema brasileira em contraste com as abundantes referências à influência da crítica francesa sobre os cinemanovistas, as quais veremos na próxima subseção, a relativamente pouca importância que hoje se dá à influência do pensamento cinematográfico italiano sobre nossos críticos – uma lacuna que Jean-Claude Bernardet, em sua tese de doutorado, comprova tratar-se de um grave esquecimento, dadas as documentadas influências do criticismo mediterrâneo sobre seus pares brasileiros na primeira metade do século XX, não só no âmbito cinematográfico mas, antecedendo-o e o introduzindo, em relação à crítica de arte de forma geral.

Encontra-se bem documentado por diversos autores e, de maneira sistematizada, pelo trabalho de décadas de Mariarosaria Fabris (1994; 1996), o fascínio exercido pelo neorrealismo italiano sobre os diretores brasileiros que um dia viriam a forjar o Cinema Novo, notadamente sobre Nelson Pereira dos Santos - que, apresentado pelo pintor Carlos Scliar, tivera contato direto com Zavattini já em 1949, por ocasião de sua primeira estadia na Europa (SALEM, 1987, pp. 55-60; CALEIRO; DREER, 1999, s/p) Já questão da influência do movimento italiano e da crítica mediterrânea sobre seus pares brasileiros, embora corroborada por fontes diversas, carece de maior aprofundamento, concentrada que se encontra em pouco além dos entornos de uma ou outra pesquisa acadêmica sobre Cesare Zavattini e Guido Aristarco e a ilações possibilitadas por menções indiretas em alguns dos textos de Paulo Emílio Salles Gomes, do mencionado Bernardet e da pesquisadora uspiana, como implica o seguinte excerto:

As ideias neo-realistas, entretanto, haviam entusiasmado também jovens críticos e futuros cineastas, muitos dos quais se preparavam para renovar o cinema brasileiro, e os haviam contaminado não só pelo humanismo que as impregnava, mas também porque eram a expressão de um cinema factível, de um modelo de cinema que, sem grandes aparatos técnicos, permitia resultados, no mínimo, satisfatórios. (FABRIS, 1994, p. 59)

E, a despeito de um sem-número de dessemelhanças, há similaridades notáveis entre o ambiente de efervescência política e cinematográfica no qual se deram os célebres embates, capitaneados por Aristarco, sobre realismo, marxismo e os impasses do neorrealismo italiano e a atmosfera na qual viria a se produzir a parte relevante da crítica ao cinema brasileiro durante os anos 60.

Embora um primeiro encontro nacional da crítica só viesse a ter lugar em 1960 (com a Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo), essa movimentação que tem lugar a partir das Mesas-Redondas da APCA (1951), passa pelo I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (1952) e culmina com os dois Congressos Nacionais de Cinema (1952 e 1953) pode e deve ser entendida como propulsora de uma reflexão mais detida e aprofundada sobre o cinema brasileiro, seja quanto a seus aspectos propriamente temáticos e estéticos, seja, em sua inserção em uma economia capitalista periférica que mal se industrializara e cujo mercado cinematográfico encontrava-se amplamente dominado pelo produto importado.

Os efeitos dessa atividade crítica concentrada acabariam por revelar-se expressivos, seja pela deflagração e acompanhamento, ao longo dos anos 50 e 60, de um processo intrinsecamente político de reivindicações e conquistas - na forma de leis de reserva de mercado, isenção de impostos para material cinematográfico e criação de órgãos estatais de fiscalização e fomento -, seja pela paulatina incorporação, na produção cinematográfica e, ao menos parcialmente, nos parâmetros de setores da crítica cinematográfica, dos pressupostos formais, temáticos e ideológicos por ela defendidos. Tal processo é passível de verificação já na produção contemporânea ou imediatamente posterior aos congressos, em que a influência do neorealismo italiano é evidente, como nos filmes *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957, ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos), e *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958); além disso, a influência do ideário defendido nos congressos é evidente na produção crítica de Alex Viany - que participou ativamente deles (AUTRAN, 2003) - e de Paulo Emílio Salles Gomes - cuja célebre resenha sobre *Rio, Zona Norte* (publicada em livro em 1981, escrita em 1957) é ilustrativa a respeito -, bem como de alguns dos jovens críticos diletantes que um dia deflagrariam, como diretores, o Cinema Novo.

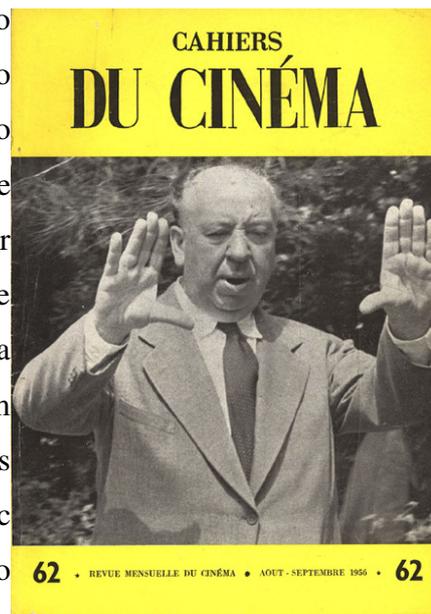
1.2.4. As revistas francesas e a reconfiguração da crítica

Concomitantemente à atuação desses dois personagens icônicos, representantes de um processo de descolonização da crítica de cinema no Brasil - e de esforços de distensão das visões então predominantes *sobre* cinema brasileiro -, tem lugar, na França - como já mencionado parágrafos acima na longa citação de David Bordwell - um processo que acabaria por reconfigurar em novas e mais altas bases o status e a função cultural da crítica cinematográfica: o surgimento, profusão e posterior consagração como *locus* privilegiado da reflexão de revistas cinematográficas “independentes”, denominação que René Prédal (1996) utiliza para distingui-las das publicações

ligadas ao cineclubismo, mais antigas e institucionalmente mais constritivas.

Creditam-se às revistas independentes a afirmação de uma idade adulta do cinema e o início dos tempos modernos da crítica especializada (...) Esses tipos de publicações baseavam-se na ideia de escolha cinematográfica conduzida por um sistema ético e estético bem elaborado. Várias revistas nasceram durante os anos 40-50, mas apenas os *Cahiers du Cinéma* e a *Positif* permaneceram em atividade e influenciaram o pensamento cinematográfico no decênio seguinte. Elas reuniam redatores que representavam a vanguarda do pensamento crítico cinematográfico no início dos anos 60. (FIGUEIRÔA, 2004, p. 55)

John Hess, autor que se tornaria especialista na questão do autor na teoria do cinema – seu "Auteurism and after" sendo frequentemente citado, inclusive por Fernão Ramos, como o último dos textos clássicos sobre o tema -, e cujo trabalho parece corroborar o mito do alegado gosto acadêmico anglo-saxão por datas e cronologias exatas em detrimento de um grau maior de elaboração e especulação analítica, situa a elaboração da política dos autores entre 1951 e 1958, na França, definindo-a como um exercício de criticismo cinematográfico levado a cabo, nas páginas dos *Cahiers du Cinéma*, por Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e François Truffaut. Define, ainda, como um suposto momento definitivo de afirmação de tal tendência a



publicação, em 1954, por ocasião do centésimo aniversário dos *Cahiers*, do artigo "Une certaine tendance du cinéma français", de François Truffaut, "que teria mudado totalmente o tom e a direção da revista" (1974, s/p). Hess procura corroborar sua visão citando a famosa declaração de Jacques Doniol-Valcroze segundo a qual "a publicação desse artigo marcou o começo do que hoje representam os *Cahiers du Cinéma*" (apud HEISS, *op. Cit.*, tradução minha)

Não se trata, porém, de uma visão consolidada em relação à genealogia da questão do autor na crítica cinematográfica. Nicolas Tredell, em sua história crítica da teoria de cinema, junta-se a Jim Hallier na adoção de uma linha divergente sobre o tema, segundo a qual as "ideias sobre o *auteur* não se originaram nos *Cahiers*; elas podem ser encontradas em publicações mais antigas como a *Revue du Cinéma*, a *Écran Français*, patrocinada pelos comunistas, e a revista católica *Esprit*, além de na quase contemporânea dos *Cahiers*, a revista *Positif*, fundada em 1952. (TREDELL, 2002, p. 101, tradução minha) Ele reconhece, no entanto, que os "*Cahiers* deram a essas ideias seu foco mais preciso" (*Id., Ibid.*), notadamente a partir da publicação, em maio de 1953, de um artigo de Jacques Rivette intitulado "The genius of Howard Hawks", o qual constitui-

se de uma longa argumentação sobre o caráter único e distintamente autoral da obra de um diretor versátil a ponto de dirigir de comédias *screwball* como *Levada da Breca* (*Bringin Up Baby*, EUA, 1938), representantes do filme *noir* como *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, EUA, 1946) e faroestes como *Onde Começa o Inferno* (*Rio Bravo*, EUA, 1959), entre outros gêneros de filmes.

Ainda que o escopo desta tese não seja o processo formativo da crítica internacional e os temas que daí decorrem, a menção à crítica francesa dos anos 40-50 - *Cahiers du Cinéma* e *Positif* à frente -, para além de sua importância para a renovação da crítica de cinema no Brasil através da geração cinemanovista, se faz necessária.

Bordwell identifica dois fatores cruciais para o incremento da crítica promovido por tais publicações - e por seus similares em língua inglesa: o primeiro deriva da constatação de que “certos novos filmes demandavam interpretação. Sucessivas ondas de 'cinema de arte' europeu encorajaram críticos de cinema a aplicar técnicas de exegese já comuns à interpretação de literatura e de artes visuais. O Neorealismo Italiano trouxe questões de realismo, caracterização e construção narrativa, enquanto que o trabalho dos anos 1950 de Kurosawa, Rossellini, Bergman, Fellini e outros apresentava ambiguidades que convidavam à interpretação.” (BORDWELL, 1991, p. 44). Seria lícito arguir de Bordwell por que tal necessidade só se deu a partir de tal produção cinematográfica - e dos experimentalistas americanos do período, os quais ele também cita - mas não da profusão de vanguardas europeias de meados do século XX, eventualmente ainda mais instigantes nos usos radicais da experimentação com a linguagem cinematográfica?

O segundo fator identificado por Bordwell dá-se precisamente em decorrência “do poder crescente da ideia de autoria individual” (*Id., Ibid.*), e inclui, com destaque, a referida capacidade da crítica francesa de, ao aplicar o “conceito de autoria ao cinema popular, de produção em massa de Hollywood” (*Id., Ibid.*), promover uma revisão dos cânones críticos em relação, sobretudo, a tal cinematografia - capacidade esta que o surgimento e a consolidação do conceito de *film noir* (pelos críticos franceses Borde e Chaumeton) exemplificam didaticamente, como o fazem a revalorização e o culto a Hitchcock, Hawks e Jerry Lewis pelo *Cahiers du Cinéma*.

Convém frisar que, no bojo de uma era em que os intelectuais e os artistas - aí incluídos os cineastas - tinham, via de regra, uma formação mormente literária e que, ao menos no Brasil, a cultura e o idioma francês ainda se mostravam predominantes ante a crescente influência dos EUA, o papel formador das revistas independentes francesas mostrar-se-ia fundamental para a geração de cinéfilos, críticos e cineastas do Cinema Novo:

Sua ação cultural foi incontestável e ultrapassou os limites das fronteiras nacionais. Elas

levaram aos cineastas de países distantes, como o Brasil, as ideias e as informações sobre aquilo que era vanguarda na França e que estava mais amplamente em circulação na Europa. Isso permitiu a esses cineastas adquirir, inicialmente, um conhecimento mais profundo do cinema europeu clássico e de seus movimentos renovadores e, em seguida, aprender como abordar essa imprensa especializada no momento de apresentar seus filmes nos festivais europeus. Glauber Rocha, por exemplo, foi um dos cineastas cuja formação profissional foi influenciada pela geração dos críticos franceses que criou a política dos autores (FIGUEIRÔA, 2004, p. 55)

Para além dos fatores relativos à circulação de bens simbólicos e a dinâmica cultural e formativa característica do período, passaria a haver, cada vez mais e de forma acentuada, entre os jovens cinemanovistas e o grupo de críticos-cineastas dos *Cahiers*, uma confluência de interesses programáticos no âmbito da estética, da ética e da política cinematográficas enquanto práticas revolucionárias, de acordo com o espírito do tempo:

A busca de um novo cinema, nascido da renovação vivida pela crítica em meados dos anos 50, conheceu seus dias mais intensos depois da recusa crescente ao classicismo e graças ao interesse dirigido às cinematografias modernas, das quais os cinemas nacionais em expansão constituíam um dos eixos. Jovem crítico, jovem cineasta, novo cinema, *nouvelle vague*, neo-realismo, *cinema nuovo*, Cinema Novo – em toda parte a arte cinematográfica estava contaminada por um desejo de contemporaneidade. Os novos métodos analíticos estimularam os redatores de revistas a procurar na França e em outros lugares um cinema moderno que pudesse responder às questões do momento. Um cinema que se dizia ele mesmo revolucionário e porta-voz de uma profunda transformação da sociedade não demoraria muito para se fazer ver. O encontro do Cinema Novo com os críticos não tardou. (FIGUEIRÔA, 2004, p. 66)

Há ao menos três pontos fundamentais de identificação entre os dois grupos, os quais, a despeito dos diferentes contextos europeu e brasileiro, acabariam por aproximá-los e forjar similaridades na atuação: em primeiro lugar, os dois grupos contavam com um considerável contingente de cineastas cujo *background* vinha justamente de sua ação como crítico de cinema – François Truffaut em Paris e Glauber Rocha em Salvador são icônicos de tal tendência -, atividade que boa parte deles continuaria a exercer mesmo após seus filmes assomarem às telas dos principais festivais mundiais, transformando-os, assim, em ícones da sétima arte.

Em segundo lugar, tanto o grupo de críticos-cineastas que, sob a influência de Bazin e no contexto eufórico da transição dos anos 50 para os 60 na Europa, formaria a *Nouvelle Vague*, quanto os jovens autodidatas marxistas que deflagrariam o Cinema Novo também militariam em favor de um cinema eminentemente autoral e transgressor, a *camera-stylo* (“câmera-caneta”) dos franceses influenciando e prefigurando a “câmera na mão e uma ideia na cabeça” dos mais politizados terceiro-mundistas.

Por fim, o terceiro ponto em comum entre cinemanovistas e os realizadores da primeira

dentição da *Nouvelle Vague* seria o fato de que os dois grupos de críticos-cineastas, ainda imunes à relativização da figura do autor que Barthes, Foucault e os pós-estruturalistas fariam ao final dos anos 60 – e que a seguir examinaremos com algum detalhe -, compartilhavam, por um lado, como já mencionado, um panteão de diretores clássicos e de realizadores ligados ao “cinema de arte” internacional, panteão este o qual, a despeito de sujeito a variações de acordo com gostos individuais, apresentava um número considerável de eleitos em comum, de Eisenstein a John Ford, passando por Ozu, Satyajit Ray e William Wyler, entre tantos outros. Por outro lado, devido à própria necessidade de se distinguirem e de abrir caminho para a novidade que criam representar, ambos grupos ostentavam, com alto grau de virulência, uma postura belicista em relação a determinadas tendências do passado imediato das, respectivamente, cinematografias brasileira e francesa. Assim, se os “jovens turcos” advindos dos *Cahiers* sempre deixaram explícitas o que Susan Hayward chama de “intenções edipianas contra o *Cinéma de papa*” (2003, p. 235), representado pela velha guarda de diretores que se acomodara em um cinema comercial de gêneros no pós-Guerra, no Brasil o inimigo a ser combatido atendia pelo nome de Vera Cruz, o estúdio que nascera da ambição de se fazer um cinema de alto nível técnico e fiel à narrativa clássica *hollywoodiana*, e o ataque desqualificador de Glauber Rocha ao diretor de *O Cangaceiro* (1953) evidencia o esforço da crítica cinemanovista para emular, em métodos e alvos edipianos, seus pares ou ídolos europeus:

Culturalmente, Lima Barreto é um rebento tardio da poesia condoreira de Castro Alves; um nacionalista sensual e caudaloso como Euclides da Cunha, mas sem a cultura e a visão do autor de “Os Sertões”. Lima é um apaixonado pelo estilo de Euclides, as fortes tintas apenas. Sertanista como José de Alencar; romântico retardado, sem a profundidade de um José Lins do Rego (...) Ambicionando requintes de expressão, Lima fica Barreto fica encajado no parnasianismo de Olavo Bilac (...) Um acontecimento brasileiro, um complexo equívoco transformado em mártir e herói como Tiradentes. (ROCHA, 1963, p. 66)

1.2.5. A "morte" do autor

"Um dos temas clássicos da teoria do cinema sobre a qual se debruça o pós-estruturalismo é a noção de *autor*. Desenvolvida a partir da crítica fenomenológica como uma "política" (a famosa

"politique des auteurs" do *Cahiers du Cinéma*), em função do próprio modo de produção cinematográfico da época (o pós-guerra francês)." (RAMOS, 1998, p. 37, grifos do autor) A intervenção pós-estruturalista, inicialmente operada por Michel Foucault e Roland Barthes - e que logo contaria com a contribuição decisiva de Jacques Derrida (2008 [1967]) com sua crítica ao logocentrismo como um elemento dominante e estruturador da produção de sentido – alteraria substancialmente os termos do debate e reposicionaria, histórica e axiologicamente, a *politique des auteurs* em relação à teoria do cinema.

O período de idolatria dos diretores-autores, patrocinado pela crítica francesa, foi, sabemos hoje, uma espécie de ápice de uma visão da arte como uma expressão fortemente personalista, premissa que, na segunda metade dos anos 60, passaria a ser sistematicamente questionada – inicialmente, no interior do universo literário: "A partir de artigos de Michel Foucault (*O que é um autor?*) e Roland Barthes (*A morte do autor*) a unidade egóica autoral e a presença individual da subjetividade, que a noção de autor sustenta, são postas sob fogo cerrado." (RAMOS, 1998, p. 37)

Em sua proposição sobre o tema, Michel Foucault define o que denomina de "função-autor" como o conceito determinante da entidade que organiza a identificação da obra, criando uma correspondência entre sujeito e discurso (1992: 29-87). A noção de autor constituiria um momento de forte individualização na história das artes, das ideias, da filosofia e das ciências, dizendo mais sobre uma função classificatória do que sobre o indivíduo real e exterior, criador da obra. A esse ser racional tenta-se conferir uma condição realista que pode ser entendida como uma substância profunda, um poder criador, um projeto, o lugar originário da escrita (: 50)." (ALTMANN, 2010, p. 153)

Como sumariza a professora e pesquisadora Eliska Altmann, anda remetendo-se a Foucault, "O nome do autor serviria para caracterizar certo modo de ser do discurso, e sua valorização conferiria à recepção a experiência de seu reconhecimento como gênio originário." (*Id., Ibid.*) Um exemplo pedagógico de tal processo nos é fornecido pelo próprio sistema hollywoodiano, que, ao menos até o final dos anos 50, só concedeu o direito de, nos créditos iniciais, o diretor ter seu nome acima do próprio nome do filme, como uma assinatura pessoal que certificasse o caráter único do que o espectador estava por assistir, a um grupo restritíssimo de cineastas – Hitchcock, De Mille, Hawks, Capra (cuja autobiografia intitula-se justamente *The name above the title*, evidenciando o caráter distinto de tal disposição gráfica), entre poucos outros, figurinhas fáceis entre os realizadores que os redatores dos *Cahiers du Cinéma* cultuariam como "diretores-autores".

Em decorrência do embate acima delineado, "A questão autoral surge como um *cavalo de batalha* em sua dupla face: valoriza a individualidade e a unidade do sujeito como instância subjetiva criadora, enquanto é um legado da crítica fenomenológica a qual o pós-estruturalismo se opõe com ênfase". (RAMOS, 1998, p. 37, grifos do autor) Irrompido em um momento histórico em

que se coadunam a pior crise já vivida pelo cinema industrial hollywoodiano e a consolidação dos departamento de Estudos de Cinema nos Estados Unidos e em parte da Europa Ocidental – destacadamente, França e Inglaterra -, o questionamento pós-estruturalista ao conceito de autor espalha-se rapidamente e agrega, com similar velocidade, um caráter profundamente político às suas perspectivas teóricas, como elemento central de uma agenda que tinha no horizonte próximo o desvelamento dos processos de constituição de estilo e demais traços autorais e a desconstrução das narrativas históricas, notadamente as de cronologia linear. Para usar o linguajar do período: desmistificar o autor e revelar os artifícios era uma forma de combater o sistema.

Nos dois lados do Atlântico, o debate se intensifica e, ao menos até os anos 80, dava mostras de se constituir em uma espécie de subárea dos Estudos de Cinema e, embora tenha se diluído e sido legado a outros planos nos períodos posteriores, inscreveu-se com destaque na teoria do cinema e deixou uma biblioteca básica de textos de alto nível sobre o tema, com destaque para o trabalho de Marie-Claire Ropars, de Peter Woolen e de Edward Buscombe e pelas reflexões *a posteriori* desenvolvidas pelo já citado John Hess e por James Goodwin em seu texto "The author is dead, long live the author!".

Parece-nos altamente sintomático – e de alta relevância para se compreender a incompatibilidade e improcedência da crítica passadista que contrapõe o Cinema Novo como modelo a ser seguido pelo cinema da Retomada, tema recorrente nos próximos capítulos – que Eliska Altmann tenha introduzido sua reflexão sobre a crítica pós-estruturalista à ideia de autor a partir da possibilidade de esta constituir uma explicação ao que identifica como "uma possível disfunção do termo autor empregado pelas críticas" [latino-americanas] (2010, p. 151), já que, ao contrário do que comumente ocorre com Glauber Rocha, "o nome de Waler Salles não é acompanhado de adjetivos e substantivos, como anticonformista, rebelde, revolucionário e intelectual. Tampouco se aplica um caráter messiânico ao artista, desejoso de transformar os rumos de seu país." (*Id. Ibid.*)

Após dedicar quatro páginas a introdução e análise da Teoria do Autor, a pesquisadora volta ao tema, para constatar a "diluição da 'função-autor', o que pode se indício da adoção do entendimento, segundo o qual o cinema seria parte de economia da mídia que teria reduzido o autor a um signo - mais precisamente, a uma assinatura (Melo, 2005: 73)." (ALTMANN, 2010, p. 155) Aprofundando-se no tocante ao tema que, no âmbito desta pesquisa, nos interessa mais diretamente – a relação entre a crítica e a Retomada -, Altmann proporá ainda um diagnóstico de tal dinâmica bem próximo ao obtido por esta tese em relação à "jovem crítica virtual" da revista *Contracampo* –

que ela cita como exemplo *a posteriori* -, tema o qual examinaremos de forma detida no quarto capítulo desta tese. Além disso, lança o que podemos interpretar como uma hipótese quanto a um dos fatores para o saudosismo para com o Cinema Novo que marcará parte da crítica brasileira em sua relação com a Retomada, tema do próximo capítulo:

A perda de profundidade e a pluralização do autor (pensadas por intermédio da apropriação do termo e relacionando-o a um projeto cinematográfico sociopolítico e identitário) podem ser alguns dos motivos para a recepção negativa do 'cinema da retomada' por parte da crítica brasileira, que parece buscar um caráter homogeneizante e coeso em imagens de cinema, como as que afiguravam o cinema de autor e, talvez, o movimento cinemanovista. (ALTMANN, 2010, p. 155)

O próprio Barthes, em trabalhos posteriores e de maior fôlego do que o artigo *A morte do autor*, iria aprofundar sua crítica, ao correlacionar a autoria de um texto a fatores sociais, temporais e morais, relativos às condicionantes do modo de produção do texto – como faixa etária, financeira, intelectual e sexual do público-alvo - e, ao mesmo tempo, às restrições a ele internas, como as que advém das tipificações por gênero literário, entre outros fatores.

Não deixa de ser altamente irônico, no entanto, que os textos da lavra de um Foucault – dos autores mas identificados com a relativização do autor - sejam tão facilmente identificáveis como tais - inclusive por acadêmicos entusiastas da crítica pós-estruturalista ao conceito de autor – e que tal se dê mormente devido a traços estilísticos únicos, facilmente identificáveis, como sua recusa ferrenha à dialética, seu caráter elíptico e sua combinação única de frio preciosismo e vigor latente. Eis uma típica ironia pós-moderna.

Entre a plethora de significados atribuíveis a 1968, destaca-se a decretação então alegadamente definitiva da morte do autor, no bojo do combate feminista a representações do patriarcado e da revolta escolar contra figuras de autoridade. Parece-nos significativo que a data marque também um ponto em que a crítica dos *Cahiers* - nascida do combate a "*le cinéma du papa*" mas, desde sua recusa inicial a Agnès Varda, reiteradas vezes acusada de paternalista e de constituir um Clube do Bolinha exclusivista - passe a experimentar se não um certo ostracismo, a sensação de estar sendo preterida como *locus* privilegiado da crítica e das discussões teóricas sobre cinema. Pois, como aponta Nicolas Tredell, "Na sequência dos turbulentos eventos de 1969, os *Cahiers* aplicariam seu caleidoscópio mutante de perspectivas políticas, semiológicas, psicanalíticas e pós-estruturalistas à teoria do cinema: mas o caleidoscópio iria revelar seus mais elaborados padrões na revista britânica *Screen*." (2002, p. 130)

1.2.6. A dissociação entre crítica e teoria

Nos deparamos, neste ponto, com uma intrigante questão acerca dos processos de assimilação e incorporação de ideias e conceitos teóricos por determinados universos de crítica e reflexão cinematográficas. O ambiente cinematográfico brasileiro, tanto em relação aos realizadores quanto aos críticos, demonstrou, durante décadas, bastante porosidade e disposição de assimilação em relação às principais teorias geradas no ambiente cultural e cinefílico europeu quando este era dominado pelos pressupostos marxistas-zavattinianos do Neorealismo Italiano e pelo culto ao diretor-autor somado à ideia da liberdade subjetiva do realizador que caracterizou a *Nouvelle Vague* francesa. Por que, subitamente, a partir da mudança do eixo irradiador de Paris (*Cahiers du Cinéma*) para Londres (*Screen*) e do primado, sucessivamente, da teoria do espectador, do feminismo crítico cinematográfico, da teoria de gêneros e dos Queer Studies, o campo cinematográfico brasileiro se fechou como uma ostra, isolando-se e tornando-se virtualmente impermeável aos rumos da teoria de cinema internacional?

Parece lícito argumentar que o cinema marginal ainda chega a sofrer uma considerável influência das correntes então em voga na teoria do cinema, as quais - seja com a crítica de Hugo Mauerhofer à psicologia da situação-cinema, de Baudry aos efeitos ideológicos produzidos pelo aparato cinematográfico ou, através do "retorno a Freud", de um renovado Christian Metz à relação entre determinantes psicológicas da experiência subjetiva do espectador e a construção de sentidos - insere-se em um movimento de desvelamento do papel ilusório do aparato cinematográfico e de defesa do emprego de estratégias de choque, que exponham ao espectador a artificialidade da narrativa fílmica.

Ainda assim, é necessário, por um lado, dividir com Artaud - muito mais citado, como um espécie de ideólogo tardio, no período - a responsabilidade pela influência no ímpeto desmistificador verificável em diversas obras do cinema marginal - em que há procedimentos como

deixar vazar o áudio do diretor gritando "corta!", incluir a claquete entre planos, filmar a própria equipe trabalhando, valer-se de repetidas idiosincrasias imagéticas sem função para o avanço da narrativa, forjar "a representação de um universo ficcional permeado pela imagem abjeta, pelo avacalho, pela deglutição estilística" (RAMOS, 1987a, p. 142). Por outro lado, mesmo se parcialmente efetiva, a influência da teoria cinematográfica do espectador no cinema brasileiro

exerceu-se tão-somente em relação a um determinado grupo de cineastas, mas não há praticamente indícios de que, no período, tenha minimamente reincidido sobre o objeto principal deste estudo, a crítica de cinema no Brasil.

Sem que chegue propriamente a assimilar as novas tendências da teoria de cinema internacional, cabe destacar, como um exemplo diferencial, a atuação na seara cinematográfica do poeta, tradutor e filósofo José Lino Grünewald, analisada no livro *Um filme é um filme*, organizado por Ruy Castro, para quem o biografado foi "o primeiro crítico *cult* de cinema no Brasil", devido à primazia que concedia à forma em detrimento do conteúdo e à valorização do grau de inovação da linguagem cinematográfica oferecido por cada filme, além de inovações como a adaptação, para o universo do escrutínio cinematográfico, da famosa divisão axiológica proposta por Ezra Pound entre "inventores", "mestres" e "diluidores". Marcando terreno, o próprio Grünewald se autotranscrevia como um crítico "relativo, dialético, fenomenológico." (CASTRO, 2001, pp. 11-12)

1.2.7. Mercado é cultura?

Daí, tornou-se corrente considerar que os cineastas/críticos do Cinema Novo, imersos na efervescência cultural e política de um período politicamente participante, acabaram por significar, se não um avanço indiscutível, uma mudança de padrões na crítica do período, insuflada pela disposição para o debate de cineastas que muitas vezes assomavam à esfera pública para defender seus filmes. "Me parece ter sido realmente o Cinema Novo que abalou nacionalmente a crítica cinematográfica", corrobora Jean-Claude Bernardet, para quem:

Só a petrificação de alguns críticos lhes impediu de perceber que, bom ou mal grado, estavam envolvidos no processo de produção (...). O esforço do Cinema Novo no sentido de fazer um cinema que dissesse respeito à totalidade da sociedade brasileira e agisse sobre ela necessariamente envolveu a crítica. E os melhores críticos foram aqueles que aceitaram essa provocação e entraram em crise (BERNARDET, 1979, p. 21).

Porém, em uma mirada histórica *big lines*, foi algo fugaz como uma passeata de maio de 1968. Pois se a geração cinemanovista conseguiu de fato tal feito (e as evidências elencadas por Bernardet são bem convincentes no sentido de que o logrou), não foi capaz de sustentá-lo sequer

por uma década - em grande parte, certamente, pelo clima nada propenso a relativismos ou diálogos que se seguiu ao AI-5.

Mas no período imediatamente posterior, enquanto a geração cinemanovista, agora sob o lema “mercado é cultura” (DAHL, 1967), se reconciliava com o público que não tivera na década anterior, a condição de "defensora estatal do 'cinema sério" (RAMOS, 1985, p. 59) de que passa a gozar a revista *Filme Cultura* fazia com que, não obstante financiada pelos mesmos cofres da Embrafilme que estavam levando o cinema brasileiro à sua melhor década em termos de público (PARANAGUÁ, 1987, p. 112-115), a crítica de qualidade voltasse a ter uma relação tensa com o cinema brasileiro, porém desta feita causada não por preconceitos ou por um complexo de inferioridade tipicamente colonizado, mas justamente por recusar-se à benevolência paternalista e não se furtar a criticar o que julgasse como maus filmes brasileiros, disposição que está no cerne dos conflitos com a geração cinemanovista, de cineastas tão intelectualizados quanto vaidosos, geralmente dispostos a defender seus filmes com garra e disposição para o debate.

A *Filme Cultura*, cujo lançamento data de final dos anos 60, tem sido classificada, de forma recorrente, como uma pretensa versão tropical da *Cahiers du Cinéma*, por reunir uma equipe de críticos e profissionais da imprensa de alto nível e contar com financiamento estável – condições raríssimas para o mercado editorial cinematográfico no país. Mas há quem conteste a excelência dos resultados, como o cineasta e montador Geraldo Veloso, que por ocasião do relançamento de *Filme Cultura* em 2010 fez publicar um texto em que, após escancarar posições políticas pessoais, afirma que:

Moniz Vianna [a quem acusa de ser "de direita"] radicalizou o cinema brasileiro criando um nítido processo de "anti-cinemanovismo" [...]. Nas posições funcionais no organismo de cinema criado (o INC, depois do Geicine, liderado pelo Flávio Tambellini) não davam colher de chá [...]. Boicotavam financiamentos, indicações para festivais internacionais (e nacionais) e faziam de tudo para desqualificar o processo político que envolvia a criação de um novo cinema no Brasil. (VELOSO, 2010, s/p)

Baseado nessas premissas, acusa *Filme e Cultura* de ter sido, "sobretudo nos primeiros tempos, um espaço de expressão prioritariamente dos membros do grupo do Moniz", no qual inclui Ely Azeredo e Salviano Cavalcanti de Paiva. Veloso admite que "No período do Roberto Farias, na

Embrafilme, isso mudou, com certeza", admitindo implicitamente uma melhora na publicação, embora continue rejeitando veementemente a comparação com a *Cahiers du Cinéma* e seja peremptório em sua avaliação a respeito da *Filme Cultura*: "não propôs nada de novo. Apenas pontuou o que ocorria de forma, usualmente sectária (ou por omissão), praticando uma visão de direita do cinema mais exuberante que se fez neste momento, no mundo: o Cinema Novo".

Trata-se apenas de uma opinião, que pode estar certa ou errada, parcialmente ou no todo, mas que é aqui reproduzida por dois motivos: o primeiro é que seu autor, que demonstra ter acompanhado de perto a crítica de cinema no período, explicita com uma objetividade raríssima no Brasil os meandros e posições políticas por trás do criticismo alegadamente "imparcial" - e, o que talvez seja mais grave, por trás do exercício de função pública nos órgãos estatais de cinema, que deveria ser não apenas alegadamente, mas necessariamente isenta e criteriosa -, evidenciando a gravidade de tais julgamentos e ações quanto a influenciar, às vezes decisivamente, a duração da exibição, a trajetória, o sucesso ou o fracasso de um filme ou de um cineasta. Em segundo lugar – e paradoxalmente – o artigo em questão é aqui reproduzido por explicitar o tipo de reação virulenta e desqualificadora que os cinemanovistas e seus defensores têm ante reações críticas desfavoráveis, ocasiões em que, como visto, bradam ideais de pureza política - os mesmos aos quais renunciaram ao abraçar o pacto industrialista com o regime militar – e partem para a cruzada contra os impuros

Fig. 5 - A "nossa *Cahiers*" que ousaram criticar "o cinema mais exuberante que se fez neste momento, no mundo." (VELOSO, 2010, s/p)

Para além desses embates de cunho político-ideológico, a *Filme Cultura*, lar de mestres da crítica de cinema em língua portuguesa como Ronald F. Monteiro, Ely Azeredo – que por décadas ministrou cursos de crítica cinematográfica e em 1988 publicou, de forma independente, uma seleção de suas resenhas, a qual corrobora a excelência do crítico - e José Carlos Monteiro – cujo livro *História Visual do Cinema Brasileiro*, em primorosa edição trilingue e composto de fotografias de filmes nacionais comentados por microtextos formalmente elegantes e analiticamente densos permanece como uma tentativa isolada de renovação do gênero - fez por merecer uma certa reverência recorrente não apenas pela qualidade de suas críticas de cinema enquanto tais – embora este seja um seu quesito particularmente forte, com um raro nível de articulação de ideias e de elaboração

formal, os quais talvez fossem facilitados pelo maior tempo de elaboração propiciado pela periodicidade mensal. Para além do criticismo em si, *Filme Cultura* oferecia um amálgama de visão histórica do cinema no Brasil, foco inédito em questões técnicas – o que fazia com que por vezes remetesse à *American Cinematographer* – e reportagens especiais que a tornaria, do ponto de vista histórico, única entre as revistas de cinema publicadas no Brasil. Sua reedição em 2010, sob os auspícios do Concine e graças ao empenho pessoal de Gustavo Dahl, embora longe da qualidade alcançada por sua primeira edição, é sintomática da permanência de *Filme Cultura* como publicação referencial na área cinematográfica - e um tema que, inacreditavelmente, os estudos de cinema no Brasil ainda estão a dever uma pesquisa de fôlego, que se projete para além das bibliotecas virtuais de dissertações e teses.

1.2.8. Na esteira das reformas editoriais

No final dos anos 70, segundo Jean-Claude Bernardet, a situação do crítico de cinema no Brasil poderia ser assim representada:

Como se constrói um crítico cinematográfico num país dependente? (...) No jornal, o crítico ocupa posição mais do que secundária, o cinema não é assunto essencial para o jornal. O crítico é então levado a ter outra atividade, dentro ou fora do jornal, que assegure a sua sobrevivência. Daí decorre que, em geral, eles têm que escrever rapidamente, com boas intenções e até amor pelo cinema, mas certamente com uma dedicação limitada. (...) Sofrerá toda a sorte de pressões, particularmente aquelas provenientes dos anunciantes: meia página de publicidade no fim do jornal, e no meio o senhor crítico diz que é um abacaxi! (BERNARDET, 1979, p. 19).

Referindo-se a um processo que tem lugar a partir das modificações gráficas e editoriais promovidas por Cláudio Abramo na *Folha de S. Paulo* nos anos 70 e que se aprofundaria, na grande imprensa, nas duas décadas seguintes, Alexandre Curtis assinala que “Reformas gráficas e ideológicas ocorridas no seio do jornalismo reduziram o espaço disponível para a prática da crítica e modificaram seu sentido. Cerceada em sua tradição reflexiva, a crítica migrou para o mundo acadêmico, encontrando amparo dentro dos cursos de cinema que foram sendo criados nas universidades”. (2010, p. 49)

A atividade crítica nos jornais e revistas passou por uma reconfiguração funcional que lhe tirou parte da relevância social, ao torná-la apêndice da indústria cultural, na forma das resenhas. Assim, a passagem de um tempo em que jornais e revistas se ofereciam à publicação de artigos e ensaios extensos e ousados, quando colunas de cinema “cobriam de

alto a baixo as páginas dos jornais” (Filme Cultura, 1985, p.4), para um outro, onde os textos passaram a ser limitados em trinta/quarenta linhas, regradadas pela ideia de “clareza” e “concisão” (in. Capuzzo, 1986, p. 92) é sentido como uma perda para o jornalismo cultural (in. Stycer, 2002). Não uma perda circunstancial, casual, mas sistêmica, uma tendência dos tempos. (CURTIS, 2010, p. 50)

Diversos autores vão se referir de forma desabonadora a essa crítica cinematográfica não apenas mais objetiva e curta em espaço, mas que acabaria por revelar-se predominantemente leve e bem-humorada, a qual torna-se corriqueira durante os anos 90 e a primeira década do século XXI – sobretudo nos “grandes jornais” do Rio de Janeiro -, criticando-lhe a vacuidade e o descompromisso analítico e chamando-a de “piadística”: “O texto é fechado para si, aut centrado e bastante irônico. É como se o crítico se colocasse acima da obra” (2004, p. 16) , observa Silva Júnior, para quem “o que se vê nos textos, muitas vezes, é apenas um destilar de conhecimento estéril e vazio sobre cinema”. (*Id., Ibid.*)

Uma visão atualizada de tal situação, no que se refere à maior parte dos componentes da “nova crítica”, há de levar em conta a substituição de uma posição subalterna, com salários módicos, numa empresa jornalística cooperativa, pelo trabalho voluntário na internet, muitas vezes não remunerado ou dependente do rateio de subsídios mínimos. Após a grave crise econômica dos anos 80 no Brasil e a reestruturação, à americana, das redações jornalísticas naquela década, o campo da crítica cinematográfica passa por grandes modificações, concomitantemente ao vácuo geracional advindo com a aposentadoria ou drástica alteração de rota profissional, rumo ao ensino, à pesquisa acadêmica ou ao comentário político, de vários dos críticos acima citados – como, por exemplo, Moniz Viana, Ely Azeredo e José Carlos Monteiro - e à redução do espaço analítico dos jornais e das revistas especializadas. Tais mudanças coincidem com o deslocamento e virtualização do *locus* do intelectual no tecno-capitalismo, com a universidade funcionando como um espaço de adensamento e reclusão, e a Internet como meio de expansão e pulverização. Dois fenômenos conectam-se a tal conjuntura, que iria propiciar uma reconfiguração da produção crítica no campo cinematográfico nos anos 90: a já mencionada profissionalização tardia dos estudos de cinema na universidade brasileira, que leva ao incremento na produção editorial cinematográfica (ainda que o grau de alcance de tais livros seja tema de debate) e o deslocamento da crítica cinematográfica de maior fôlego (leia-se preparo, talento e espaço para desenvolver suas idéias), da chamada “grande mídia” para *sites* específicos da *internet* – como os das revistas eletrônicas *Contracampo*, *Cinética*, e *Trópico*. A análise de tais mudanças exige considerações específicas que levem em conta tanto o sistema de publicação editorial vigente quanto às particularidades da internet enquanto meio. Eliska

Altmann levanta as seguintes hipóteses:

Não obstante a produção especializada e restrita, a crítica cinematográfica experimentou um processo de democratização, ampliando-se pelo advento de novos espaços, como os meios eletrônicos. Em grande parte em decorrência dessa democratização, vista por alguns como de "baixa" qualidade, parte da crítica se crê no ocaso de sua função. Uma das hipóteses em jogo é a de que os suplementos e os espaços culturais dedicados à arte dos anos 1960 e 1970 deram lugar a generalizações ordinárias ou espetáculos. Com isso, a cultura cinefílica ilustrada se teria profissionalizado ou passado a ser mercadológica, dependendo menos de uma devoção/intelectualização da arte cinematográfica e mais de um conhecimento superficial aliado à burocratização (ALTMANN, 2010, p. 73)

Como a corroborar tais assertivas, Alexandre Curtis, em sua pesquisa sobre os aspectos teóricos da crítica cinematográfica dos anos 90, chama a atenção para a assincronia entre a multiplicação de tal modalidade de produção textual no período – seja em publicações, sites e blogs; seja em sua vertente acadêmica, da qual, como o autor aponta, o encontro anual da SOCINE seria um dos principais escoadouros – e o esqualido volume de reflexões e estudos sobre a própria crítica cinematográfica de forma a consubstanciar uma cultura crítica, histórica e ética em relação à atividade: “Continuou faltando uma reflexão sistemática sobre o fazer da crítica. Basta conferir, nas publicações disponíveis e nos encontros realizados, a ínfima porcentagem de artigos e trabalhos apresentados que a objetivam como estudo”. (2010, p. 53)

Contemporaneamente, a crítica de filmes tem respondido a um tipo de jornalismo massivo, com limitações de espaço cada vez maior e falta de tempo para a análise mais atenciosa das películas. Este tipo de texto mais acelerado, portanto, já faz parte do discurso retórico dos críticos atuais que sofrem com a intolerância à exegese fomentada pelos editores de jornais e revistas de grande circulação. (GOMES, 2004, p. 2)

A despeito das causas, o fato, no entanto, é que nem mesmo o aumento da diversidade de temas e de abordagens que teve lugar, por um lado, com a disseminação – o *boom* - dos estudos de cinema na academia brasileira a partir de meados dos anos 90 e, por outro lado, a novidade de uma crítica cinematográfica alegadamente de bom nível sendo exercida através da internet, embora venham atingindo resultados mais do que louváveis em diversas aspectos da reflexão cinematográfica, e, mesmo em relação à história do cinema brasileiro, produzindo relativizações e questionamentos pontuais, não foram ainda capazes de erigir contradiscursos historiográficos suficientemente coesos e fundamentados que pusessem em cheque o que Bernardet, não sem problematizá-la, chama de “Historiografia clássica do cinema brasileiro” (1995).

1.3. O(s) lugar(es) da Retomada

O cinema da Retomada, como sua própria denominação implica, se manifesta como resultado direto da reação a um processo de desmanche e desmobilização da atividade cinematográfica no Brasil, inserida em uma lógica de minimização e esvaziamento das funções do Estado. Esta, por sua vez, decorre da dinâmica geopolítica global que tem lugar ao final da Guerra Fria, com o fim dos pesos e contrapesos característicos de uma ordem mundial bipolarizada e a ascensão dos EUA como potência dominante. Exemplo essencial dessa dinâmica no que concerne ao cinema da Retomada, o modelo de privatização do Estado tal como mundialmente difundido a partir da segunda metade dos anos 80 deriva diretamente do chamado Consenso de Washington – uma cesta de dez medidas originalmente concebidas, por economistas do setor financeiro, como receituário a ser adotado - ou imposto aos - países latino-americanos como forma de, através de ajustes macroeconômicos, padronizar suas economias e, alegadamente, permitir sua “inserção” na - ou, em muitos casos, absorção pela - “nova ordem econômica mundial” liderada pelos EUA e caracterizada pelo capitalismo tecnofinanceiro (HOBSBAWN, 2000; MORAES, 2003).

Nesse cenário, encerra-se não somente a repartição binária do poder mundial pré-Queda do Muro de Berlim, mas a era do sistema econômico mundial acordado em Bretton Woods - ou seja, em que a cotação das moedas nacionais em relação ao dólar, e desta em relação ao preço do ouro, pretensamente funcionaria como uma âncora entre a economia real e a financeira. O capitalismo, então, se reifica em um modelo sem lastro monetário, com predomínio do financeiro sobre a economia real e no qual têm papel preponderante as tecnologias de informação e a telecomunicação digital em tempo real. Naturalmente, sem as compensações que a competição entre capitalismo e socialismo impunha, tal sistema implica, em termos sociais, na redução - ou, a depender de fatores geopolíticos, mesmo no fim – do Estado de Bem-Estar Social que assegurara, ao longo do século XX, as maiores conquistas trabalhistas e sociais da história da humanidade. Tal abandono se dá em prol de uma “nova ordem” em que o Estado daria lugar ao protagonismo do setor financeiro e de megas corporações forjadas a partir de sucessivas fusões empresariais, num modelo altamente nocivo à economia real e ao mundo social do trabalho (FORRESTER, 1996; POCHMANN, 2001), o qual acabou por incluir o consumo como validador de cidadania (BAUMAN, 2003) e a criminalização da pobreza a níveis inauditos (WACQUANT, 1999). É este o sistema econômico mundial sob o qual temos vivido nos últimos 20 e poucos anos e, portanto, é ante tal pano de fundo e sob tais condições estruturantes que tem fim o modelo estatal de financiamento da atividade

cinematográfica representado pela Embrafilme, nasce, cambaleante, e se desenvolve, sob os auspícios indispensáveis das leis de incentivo à cultura, o cinema da Retomada.

Das dez medidas propostas pelo Consenso de Washington – disciplina fiscal, corte de gastos públicos, reforma tributária, juros e dólar regulados pelo mercado, abolição de barreiras ao comércio exterior e ao investimento estrangeiro em economias nacionais, desregulamentação do mercado de trabalho, respeito aos direitos autorais, e privatização do Estado -, esta última foi não somente a mais visível e impactante das políticas adotadas, como o próprio termo que a designa passou a ser utilizado como uma referência sumária às políticas de orientação neoliberal. A novilíngua da privatização era direta, técnica e alvissareira: prometia trocar o inchado, letárgico e ineficaz Estado brasileiro pela eficiência implacável das gestões metódicas; relegar o ideologismo fanático e descriterioso pelo tecnicismo científico e (acredite quem quiser) a-ideológico; substituir os barnabés caipiras, pançudos e insolentes, por funcionários asseados, adestrados e risonhamente submetidos aos rigores da hierarquia, da disciplina e do relógio de ponto; acabar com a letargia gozosa de autointitulados profissionais de cinema, pseudointelectuais que se autoproclamavam gênios e viviam a "mamar das tetas do Estado" como forma de produzir seus filmes de roteiro precário, sem inaudível e mensagens políticas subversivas cifradas como alegorias. Findas tais mamatas, o cinema brasileiro estaria colocado rumo a Hollywood, avante!

As medidas governamentais que acabariam, na prática, por descontinuar e instituir um hiato de anos na produção cinematográfica comercial no país tiveram lugar em março de 1990, no dia seguinte à posse de Fernando Collor de Mello, constituindo o seu primeiro ato administrativo como presidente eleito, como detalha Melina Marson, autora daquele que talvez seja o melhor e mais detalhado trabalho sobre o período;

No dia 16 daquele mês o presidente Fernando Collor de Mello pôs fim à política cultural praticada até então, quando extinguiu a única lei brasileira de incentivo fiscal para investimentos em cultura (lei nº 7.505/86, conhecida como lei Sarney), e através da medida provisória 1518, dissolveu e extinguiu autarquias, fundações e empresas públicas federais, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Concine (Conselho de Cinema, órgão vinculado a Embrafilme, responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria cinematográfica do mercado de cinema no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). O mesmo pacote de medidas dissolveu o Ministério da Cultura, transformando-o em uma secretaria do governo, e criou o Instituto Nacional de Atividades Culturais (INAC) - que deveria receber as atribuições, receitas e acervos das fundações e empresas culturais extintas.

(...)

A concepção política adotada por Collor tratou a cultura como um “problema de mercado”, eximindo o Estado de qualquer responsabilidade nesta área. (2006, p. 17)

Por mais grave que fosse a crise da Embrafilme e por mais que a própria classe cinematográfica reconhecesse a falência do modelo e clamasse por sua renovação, a brutalidade do gesto presidencial que, numa canetada, inesperada, não precedida de nenhuma discussão com a sociedade que recém o elegera, enterrou toda uma estrutura de produção, distribuição e monitoramento da atividade cinematográfica representou uma ruptura de fato, que lançou o cinema brasileiro e seus profissionais a anos de inação e desemprego. Talentos se perderam, temáticas e estéticas permaneceram, para sempre, no breu.

1.3.1. À deriva...

Se, de modo geral, as privatizações promovidas entre os governos Collor e Fernando Henrique Cardoso tornaram-se um tema abrasivo da vida político-eleitoral do país, com poucos sucessos e muita polêmica – incluindo graves denúncias de corrupção (Ribeiro Jr, 2011) -, a tentativa de desvincular o cinema brasileiro do Estado, lançando-o ao chamado “livre mercado” revelou-se um indiscutível fracasso: “O desmonte da estrutura institucional de suporte ao filme brasileiro, realizado por Collor no início de 1990, colocou em evidência a impossibilidade de auto-sustentação do cinema no país”, sumariza Telmo Estevinho (2009, p. 122).

Com a exceção de um ou outro longa-metragem que já se encontrava em fase de pós-produção quando da medida baixada por Collor e que seria finalizado de forma precária e improvisada, com graves consequências para o resultado final - como *A Terceira Margem do Rio* (1994), livre adaptação de Nelson Pereira dos Santos para o cultuado conto de Guimarães Rosa – nos três primeiros anos pós-extinção da Embrafilme o curtametragismo da USP, da UFF e da Casa de Cinema de Porto Alegre manteve-se virtualmente como única modalidade de produção cinematográfica continuada do país.

“A ruptura da sólida ligação entre o Estado e o cinema brasileiro, decretada através de uma medida provisória, representou um forte abalo no campo cinematográfico, desestruturando-o totalmente”. (Marson, 2006, p. 340). Assim, a incapacidade do cinema brasileiro, em um mercado

dominado pelo produto importado subsidiado, de se viabilizar economicamente em bases estritamente privadas, sem nenhuma forma de incentivo estatal - como apregoava o neoliberalismo ortodoxo então em voga -, fez-se evidente já durante o governo Collor, com a grande pressão da classe artística e, sobretudo, a partir da posse do respeitado filósofo Sérgio Paulo Rouanet como ministro da Cultura. Não obstante tal constatação, as tentativas deste de revitalizar o cinema brasileiro, ainda que dentro de premissas neoliberais, consubstanciadas em uma lei que acabou por “levar” o nome do ministro, foram boicotadas por Collor, corroborando, uma vez mais, as suspeitas sobre um pacto entre o ex-presidente e a Motion Pictures, escritório de representação do interesse dos grandes estúdios de Hollywood no Brasil, com cujo chefe o ex-presidente tivera a primeira reunião oficial (e sigilosa) a pós sua posse. A Retomada teria de esperar por seu sucessor.

Aprovada em 20 de julho de 1993 pelo presidente Itamar Franco, a “Lei do Audiovisual”, somada ao reenvio ao Congresso de sua antecessora, a “Lei Rouanet” - que fora inviabilizada pelo próprio presidente Collor, ao vetar onze de seus artigos (Itamar a sancionaria na íntegra) -, acabaria por criar mecanismos que permitiram que a produção fosse, pouco a pouco, retomada.

Permitindo a dedução de até 3% do imposto de renda devido para pessoas jurídicas e abrindo a possibilidade de associação com as distribuidoras de filmes também por meio do abatimento do imposto sobre a remessa de lucro ao exterior, a Lei do Audiovisual vai ancorar a quase totalidade da produção cinematográfica no país

(...)

Para viabilizar uma obra cinematográfica através deste mecanismo o cineasta ou produtor submete seu projeto ao Ministério da Cultura, que caso aprovado, o encaminha para a Comissão de Valores Mobiliários (CVM), autorizando assim a emissão de certificados de investimento em audiovisual. Os investidores compram tais certificados e os deduzem no imposto de renda a pagar. (ESTEVINHO, 2009, p. 124)

Esse novo modelo de financiamento acabou por transferir para o setor privado – para os diretores de *marketing* das empresas – a tarefa de selecionar projetos e determinar os rumos da produção cinematográfica no Brasil. Com dinheiro público, bem entendido. Gerou, assim, uma série de distorções, não apenas no interior do campo cinematográfico, em que se mostrou incapaz de promover a descentralização de recursos em um número ínfimo de produtoras – de modo similar ao que ocorrera ao final da Embrafilme, mas com a produtora Mariza Leão assumindo a posição hegemônica que fora de Luiz Carlos Barreto -, mas, de forma mais ampla e estendida a outras áreas artísticas que pleiteariam, com sucesso, o acesso a tal legislação de fomento, nas relações entre economia, ideologia e produção cultural no país.

A captação de recursos, na forma exigida pela lei, introduziu empresas do mercado financeiro na cadeia produtiva, aumentando substancialmente o preço final de um filme, “oficializando” o ágio, e criando o que Inácio Araújo, crítico de televisão da *Folha de S. Paulo*, chama de “filme de investidor” (1996).

Para além do carácter inerente ao próprio desmanche da estrutura estatal de cinema e à adoção de incentivos culturais via renúncia fiscal, talvez o caso que evidencie de forma mais evidente – pois agressiva - a hegemonia do pensamento neoliberal nos debates culturais do período seja a celeuma que se formou em torno da criação da Ancinav, alegadamente concebida para ser uma agência reguladora da atividade cinematográfica. A partir da constatação técnica de que o órgão teria "atribuições que parecem caracterizar a atividade de fomento, mais do que regulação, não se justificando, portanto, o formato adotado de agência reguladora" (Pacheco, 2004) avolumou-se uma forte reação contrária, açulada pela mídia corporativa e temerosa de que o Estado pudesse vir a retomar o papel de produtor de filmes e, em decorrência, de diretor, de facto, de uma política cinematográfica para o país, à época (como hoje) largamente às expensas do setor privado como instância decisória.

Em uma atmosfera em que a ideologia orientadora das políticas oficiais mantinha-se fortemente atrelada aos pressupostos neoliberais, a acusação de “estalinismo cultural” era frequente e rapidamente assacada ante a menor perspectiva de uma atuação mais incisiva do governo na área cultural e cinematográfica, ameaça esta que a Ancinav representava. Dentre os estudos sobre o “caso Ancinav” destaca-se, até o momento, o livro de Milena Izar Marson (2009), *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*, que além de propiciar uma visão detalhada e com boa base de pesquisas sobre as polêmicas em torno da agência fornece o certamente mais detalhado acompanhamento do período que vai do último suspiro da Embrafilme ao limiar da Retomada.

1.3.2. Insatisfação (quase) generalizada

O diretor Neville D'Almeida, cujo *A Dama do Lotação* (1978) conquistaria a segunda maior

bilheteria oficial da história do cinema brasileiro – posição que manteria por 25 anos -, foi umas das raras vozes, entre realizadores potencialmente na disputa por verbas, a atacar frontalmente o novo modelo. Com a franqueza costumeira, denuncia: “A lei de incentivo fiscal, que é uma boa ideia, tem também várias distorções. Transformou o meio cinematográfico num imenso mar de puxa-sacos e lobistas. Hoje em dia, na maioria dos casos, não adianta ter talento, capacidade, experiência, conhecimento, boas ideias ou criatividade. O que adianta é ter um bom *lobby* (2002, p. 35).

Tal modelo criou, ainda, um grave problema em termos de distribuição e exibição. Isso fica evidente, por exemplo, no depoimento de duas cineastas que assomaram ao primeiro plano com a Retomada. Para Tata Amaral, um dos destaques do curtametragismo da USP e que estrearia em longa com o cultuado *Um Céu de Estelas* (1997), “o grande nó da distribuição de filmes são os exibidores, que são muito retrógrados e agora estão precisando se modernizar, porque estão ameaçados pelos multiplex. (Em: NAGIB, 2002, p. 44). A cineasta refere-se a um contexto que se deu não apenas em virtude da lógica endógena ao mercado cinematográfico nos âmbitos nacional e internacional, mas também em decorrência de um duplo fenômeno sociológico e urbanístico, que primeiro viu - na crise final da Embrafilme e no início dos anos 90 - as velhas salas de cinema de bairro sendo fechadas e ocupadas por denominações pentecostais em franca ascensão no panorama religioso brasileiro; e, em um segundo movimento, já no presente século, assistiu à proliferação, para além das regiões centrais e de suas imediações, em direção e ao longo dos bairros semiperiféricos majoritariamente ocupados pelas classes C e D, de *shopping centers* de dimensões variadas mas concepção, arquitetura, segurança, opções de alimentação e aroma padronizados. Em decorrência desse novo modelo de exibição, sumariza Tata Amaral, “Os multiplex estão ocupando os espaços de que o exibidor brasileiro descreditou por inércia. Não há mais concorrência entre cinemas”. (*Id., Ibid.*)

Em texto que, ao dimensionar a questão das relações entre televisão e cinema como um fenômeno global, torna evidente, a um tempo, a necessidade de internacionalização das discussões sobre o papel daquela na “retomada” e o aprofundamento das discussões sobre televisão enquanto meio – algo absolutamente necessário para se compreender os desdobramentos da Retomada -, Tom Gunning observa que, “Hoje, um século depois, o cinema parece definir-se em relação a outro gêmeo perverso – o espectro da televisão. Mas se hoje o cinema é inconcebível em vários níveis sem a televisão (como componente de financiamento da produção e como meio dominante de distribuição e exibição), isso não deve dar a ilusão de que esse novo meio tem uma identidade estável” (GUNNING, 1996, p. 41)

A observação do professor da Universidade de Chicago é oportuna. Um grande número dos textos sobre a “retomada” se refere, de maneira negativa, às relações entre cinema e televisão no Brasil. Porém, virtualmente nenhum deles define de maneira clara este segundo termo, questionando a televisão brasileira como conceito uno ou se aprofundando na análise do meio em si. A que “televisão”, exatamente, tais textos se referem? que tipos de narrativa foram por ela concebidas? que tipo de evolução (ou involução), em termos de linguagem narrativa, vem proporcionando? Quais são os efeitos (positivos e negativos) de sua interação intensificada com o cinema aqui produzido? Tais questionamentos são negligenciados em prol de um acordo tácito previamente estabelecido entre os escritores e seus leitores: televisão, no caso, significa a versão tupiniquim do que Bordwell chama de Modo Institucional de Representação – ou seja, a narrativa clássica hollywoodiana, com montagem invisível, causalidade psicológica e organização sistêmica do espaço e do tempo fílmico, este não necessariamente em ordem cronológica linear (BORDWELL, 1985).

Tal equivalência – entre a linguagem clássica *hollywoodiana* e a linguagem narrativa majoritária na ficção televisiva, a da telenovela - não é praticamente questionada em tais textos. Mas, na verdade, deveria ser, porque há muito a se questionar. Primeiro, sobre a própria distinção axiológica estabelecida *a priori* entre linguagem clássica e linguagem experimental, “como se o cinema narrativo clássico fosse um cinema do significado, sem trabalho ou reflexão sobre o significante, e como se o cinema não-narrativo fosse um cinema do significante sem significado, sem conteúdo” (Vernet, em AUMONT: 1995, p. 94). Segundo, em relação às generalizações sobre a linguagem televisiva: embora largamente tributária do M.I.R., a narrativa adotada pelas telenovelas brasileiras difere daquele sobretudo no âmbito da decupagem - mais “fechada”, com predominância do *close* e do que, à falta de uma nomenclatura técnica amplamente aceita e em prol da clareza, eu chamaria de “plano de busto” - e do recurso a uma certa cadência peculiar no ritmo dos cortes, com maior repetição de enquadramentos cruzados do que na média dos filmes americanos.

Outra questão grave que ocorre nos textos sobre a Retomada em que se discute a relação entre TV e cinema no Brasil é a tendência à uma espécie de amnésia ou desprezo pela história pregressa da relação (ou não-relação) entre esses dois meios, no Brasil. Platonicamente desejada mesmo antes da convocação “Mercado é cultura”, por Gustavo Dahl em 1973 e marcada, durante décadas, por flertes ocasionais, namoros de curta relação e longos períodos de separação, essa relação consubstancia-se, para valer, como já aludido na introdução desta tese, em 2003. Em decorrência, expande-se para o *habitat* cinematográfico “a crise da representação social” associada “às determinações econômicas e socioculturais de um projeto de integração em torno de um pólo de

modernização e consumo geradas pelo ‘molde Globo’ nas novelas” (MATTELART, 1989, p. 113). Majoritariamente, os analistas do cinema da Retomada, no que se refere à relação entre cinema e televisão, preferiram investir no maniqueísmo a prestar mais atenção aos aspectos formais das linguagens narrativas empregadas pelos dois meios à produção analítica de autores como Mattelart e à potencialização das críticas que sua abordagem equilibrada, nuançada, produz.

Em um texto escrito em dezembro de 2003, o momento mesmo em que o cinema da Retomada estava dando lugar a uma nova e ainda não diagnosticada fase do cinema nacional na qual a televisão viria a ter papel preponderante, o produtor e cineasta Gustavo Dahl, então Diretor-Presidente da Ancine, sumariza didaticamente a nova configuração do modelo cinematográfico brasileiro, antecipando com precisão os impasses que esta viria a gerar:

Em 2001, a Medida Provisória 2228-1 incorporou mecanismo (...) que induzia à utilização pelas distribuidoras internacionais, as “majors”, do benefício fiscal já existente no artigo 3º da Lei nº 8685, dita “do Audiovisual”. Trata-se da possibilidade de investir em produção cinematográfica independente brasileira, 70% do Imposto de Renda sobre as remessas feitas para o exterior. Para gozar de um mecanismo de devolução pelo Tesouro americano, a título de evitar a bitributação, de impostos pagos no estrangeiro (*tax credit*), algumas “majors” preferiam não utilizá-la. Criou-se então um acréscimo de 11% sobre a tributação devida (...) O vice-presidente da Motion Pictures Association para a América Latina definiu-o duramente como “chantagem fiscal”. Várias companhias entraram na Justiça contra seu pagamento. Mas a verdade é que as “majors” (...) se associaram à produção. Para o Bem ou para o Mal. Dos vinte milhões de espectadores de filmes brasileiros que se esperam para 2003, dezenove se devem à “chantagem fiscal” (...) O dado novo foi o espaço publicitário e mercadológico provido pela associação com a Globo Filmes, departamento da maior emissora de televisão do País. Daí nasceu uma potencialização do produto cinematográfico nacional nas salas de exibição. A contemplação desse paradigma sinaliza a aparição de um novo, *ma non troppo*, modelo no mercado: perfil definido de produto, produção associada à distribuição, investimento maciço em cópias e publicidade, espaço favorecido na televisão, oferta garantida pela rede de salas multiplex. (...) O problema é fazer dele uma réplica assemelhada que garanta isonomia de competição e acesso ao mercado para significativa parcela da produção que se vê excluída desta associação e também precisa integrar-se a este movimento. (DAHL, 2003, p. 1)

Após defender a necessidade de se incentivar a produção cinematográfica de qualidade mas que se encontra fora do *mainstream*, representado pela parceria *majors*/Globo filmes – ou seja, fora das salas de cinema -, Dahl destrincha o nó que o novo modelo, extremamente concentrador, criou nos setores de distribuição e de exibição:

Neste momento existem quinze filmes prontos com lançamento previsto, vinte e quatro filmes prontos sem data de lançamento, cinquenta e um filmes em montagem/finalização e nove em filmagem, num total de noventa e nove produções. Considerando que o mercado exibidor habitualmente escoar cerca de trinta títulos/ano, algo tem que mudar. (2003, p. 2)

Em depoimento a Lúcia Nagib sobre a trajetória de seu longa-metragem de estreia, *Kenoma* (1998), a cineasta Eliane Caffé é de uma contundência didática em relação ao problema:

O filme foi distribuído pela RioFilme, lançado em três cópias, em São Paulo, Rio e Belo Horizonte. É uma loucura! São R\$ 1,7 milhão investidos num filme; eu passo três, quatro anos trabalhando, e o filme é lançado com três cópias num território enorme como o do Brasil. É quase como enterrá-lo num cemitério! E isso é uma contradição. Na medida em que tivemos a retomada da produção, a questão da exibição tornou-se muito mais problemática e urgente. (2002, p. 136)

Tais diagnósticos, não obstante contundentes e condizentes com o período a que se referem, se vistos a partir do presente histórico, parecem referir-se a um estágio ainda embrionário de um problema que tornaria ainda mais escasso o escoamento do filme brasileiro independente, pois o cenário descrito por Dahl e Caffé tornar-se-ia consideravelmente mais monopolizado e menos diversificado, em termos de produções nacionais, no período que vai de 2003 ao presente. Em entrevista recente, o publicitário e cineasta paulista Ugo Giorgetti, cujo carreira como realizador cinematográfico coincide se dá a partir da Retomada, faz um diagnóstico a um tempo irônico e amargo do modelo de financiamento de filmes via renúncia fiscal que se prolonga até os dias de hoje:

(O) dinheiro que os empresários põem nos filmes é público. Por mais que tenha gente fazendo sofisma, dizendo que não é, na minha opinião é inteiramente público. Portanto, é dinheiro do Estado, que por motivos que a gente pode discutir mil vezes ele pretende ficar oculto e fingir que não deu, que quem deu foi o banco não sei o quê. Mas o banco deu o dinheiro que deveria pagar para o Estado, com os impostos. O Estado transfere para o particular a decisão sobre que filme vai fazer. É uma coisa um pouco insensata, que não acredito que exista fora do Brasil. Na França, imagine. Você não vai pedir dinheiro pra Renault. Vai pedir pro governo. A diferença é muito simples: a Renault não faz filmes, faz carros. Por que ela entraria em filme? Então, (a empresa) aprova um filme mais inócuo, uma comedinha facinha, que não incomoda ninguém, que daqui a três dias ninguém vai lembrar que existe. Por que vai colocar sua marca associada a um produto polêmico? Você começa a escolher o filme que não incomode. Isso é terrível, porque mutila artisticamente o país. Mas está instaurado aí há muitos anos, e não vejo nem pessoas muito descontentes com isso, nem a classe reage muito a isso. Então, eu devo estar errado. (*In: NUZZI, 2014, s/p*)

Apesar de todas as críticas e da propagação de um sentimento de insatisfação que, com

velhas e novas exceções, parece disseminado entre a classe cinematográfica, é fato que no período coberto pelo cinema da Retomada a produção de filmes no Brasil aumentou consideravelmente em relação aos anos 80 e, evidentemente, quanto ao hiato do imediato pós-Embrafilme. Como nos informa Telmo Estevinho, “O Relatório do Cinema Brasileiro 1995-2002 apresenta a produção de 1.199 filmes, com 190 filmes de longa-metragem, 340 documentários ao custo de R\$ 646 milhões”. (2009, p. 126). As relações que a crítica contemporânea a essa produção teceu em relação ao cinema da Retomada, o lugar – ou os lugares – a que procurou relegá-lo em termos historiográficos e as contradições, polêmicas, vicissitudes e implicações ideológicas de tais produções discursivas são o tema dos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

SOB A SOMBRA DO CINEMA NOVO

Fig. 6 - Cinema Novo: revolucionário no passado. repressor no presente

Apresentação

Em um texto clássico sobre imperialismo cultural, os sociólogos Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant referem-se a Fritz Ringer para relembrar como, “no século XIX, um certo número de questões ditas filosóficas debatidas como universais, em toda a Europa e para além dela, tinham sua origem, segundo nas particularidades (e nos conflitos) históricas próprias do universo singular dos professores universitários alemães (Ringer, 1969)”. (1991, p. 1) Tal citação, didática em sua demonstração da permanência de um ideário descontextualizado do momento e do lugar, serve aqui, a um tempo, como um exemplo e uma metáfora para o *locus* axiológico modelar que o Cinema Novo, ainda hoje e intensamente, ocupa na historiografia e no criticismo do cinema brasileiro.

Um dos fatores que possivelmente mais vêm contribuindo para a ausência de contra-história(s) de aceitação mais ampla sobre o cinema nacional é o modo como setores majoritários da crítica, na academia ou fora dela, se relacionam com o passado do cinema brasileiro, notadamente a pouca atenção que concedem a tendências como a pornochanchada ou o cinema urbano dos anos 80 em prol do Cinema Novo, num processo que, dada a desproporção no volume de artigos, comunicações e teses sobre o movimento em comparação com o cinema produzido em outros períodos no Brasil – da ordem de 60% do total, se tomarmos como base a produção relativa a cinema nacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) até 2009 -, só podemos classificar como um *culto* excessivo.

Não se trata, em absoluto, de uma novidade no retrospecto das relações da crítica com o cinema nacional – pelo contrário. Tal atitude vem corroborar e atualizar o que Jean-Claude Bernardet, em sua *Historiografia Clássica* (2008), identifica como um item recorrente nas narrativas sobre cinema brasileiro, presente, justificadamente ou não, desde as primeiras décadas do século XX: a crença em um passado glorioso do cinema nacional (em oposição, sugere o pesquisador, a um presente visto como demeritório, problemático, lacunar). A diferença, no caso da relação da crítica cinematográfica dos anos 90 com o passado cinemanovista é que, além - e para reforço dos - fatores relativos a identidade formativa já elencados no capítulo anterior,

O movimento do Cinema Novo, gerado entre os anos 1958-1962, significaria uma espécie de 'ponto zero' do cinema brasileiro, a partir do qual uma nova tradição se fundaria – paternidade entregue a Humberto Mauro – e todo um passado seria enterrado, com as principais coroas de flores destinadas à Vera Cruz e à Atlântida” (MELO, 2005)

Em tal contexto, as relações do Cinema Novo com o cinema da Retomada não se limitariam a eventuais influências geradas, através da natureza mesma do processo histórico, por uma “linha evolutiva do cinema nacional” - para parafrasear o conceito caro à música popular - ou pelas intencionais referências temáticas, narrativas ou estéticas perpetuadas pelos cineastas dos anos 90. As mais tensas referências – quase sempre comparativas - ao Cinema Novo no período em questão não pertencem às telas, mas aos textos, alguns deles abrasivos - como no debate Ivana Bentes *versus* Mariza Leão, o qual examinaremos em breve - que alimentaram algumas das principais polêmicas do período. O movimento cinematográfico dos anos 60 geralmente aparece nesses textos,

como veremos, como representante de uma alteridade imaculada e salvadora, como se o fantasma de Glauber Rocha, travestido de crítico cinematográfico e encarnando os ideais de um cinema formal e ideologicamente transgressor em sua autorialidade radical, aos moldes dos anos 60, tivesse, mais que o direito, o dever de assombrar a produção contemporânea.

Diversos fatores – nem todos ligados às qualidades e/ou engajamento político-ideológico dos filmes do Cinema Novo - ajudam a explicar o porquê de tamanha hegemonia. Não é pretensão desta tese historicizar minuciosamente como se deu tal processo, mas salientar alguns momentos-chave para sua perpetuação. A já apontada coincidência temporal entre o momento em que cultuados livros da história canônica do cinema brasileiro são escritos e publicados (anos 70 e 80) e a sensação de deterioração advinda no bojo da crise da atividade cinematográfica no período, em contraposição à exuberância do Cinema Novo, é certamente um desses momentos, notadamente a publicação – e longa manutenção como obra canônica de referência - da já referida *História do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos. O organizador do livro reserva para a si o capítulo sobre o Cinema Novo, ato que é comumente entendido como fornecedor de indício de valor (o que Ramos não desmente); embora cubra o menor dos períodos histórico-cinematográficos adotados (15 anos), o capítulo é, de longe, o mais longo do volume, com 100 páginas, quase o dobro do espaço ocupado pelos outros colaboradores; Ramos comete um deslize metodológico, ao dispensar tratamento indiferenciado a textos “de combate”, no melhor estilo glauberiano, críticas jornalísticas e análises proto acadêmicas; e seu texto é escrito num tom épico cujos efeitos, como sói acontecer com a linguagem, sobrepõem o entusiasmo do fã ao almejado rigor iconoclasta do pesquisador acadêmico. A abertura do capítulo fornece uma clara ideia do tom epopeico:

Há momentos na história em que a conjunção de fatores antes dispersos cristaliza potencialidades. Surgem então manifestações artísticas especialmente vigorosas. Para o cinema brasileiro a década de 1960 parece ter sido um desses momentos privilegiados (RAMOS, 1987b, p. 301).

A nostalgia que perpassa o trecho citado remete a outro fator importante para a hegemonia crítica tardia do Cinema Novo: uma identificação geracional comum a quase todos os cultores penhorados do movimento. Com efeito, tanto em relação aos acadêmicos paulistas de cinema – então radicados na USP e na Unicamp – quanto a seus pares fluminenses, os escritores da tal historiografia canônica do cinema brasileiro ora vigente eram jovens púberes ou adolescentes na segunda metade dos anos 60, quando o Cinema Novo se firma definitivamente no horizonte cultural brasileiro.

Ramos sintetiza o quadro no qual aflora o Cinema Novo como marcado “pelo binômio

nacionalismo-modernidade (às vezes acrescido do ingrediente social)” (*Id., Ibid.*), o primeiro item traduzido, segundo Cynthia Nogueira, na “ambição” por constituir “uma identidade cinematográfica brasileira que pudesse contribuir para a construção de uma imagem do país” (2003, p. VIII) e, em um quadro geopolítico internacional marcado, a um tempo, pela Guerra Fria e pelas lutas anticoloniais e, no Brasil, pelo processo de politização geral das artes, no contexto anterior e posterior ao golpe de 1964, culminando, em plena ditadura, com o paradoxo o qual o crítico literário Roberto Schwarz, referindo-se ao hiato 1964-1968, denominaria de “os anos de hegemonia cultural da esquerda.” (1978, s/p)

Diretamente a tais fatores ligado, o culto ao Cinema Novo na era da Retomada tem na busca de reafirmação identitária da função social do cinema no Brasil um fator essencial a motivá-lo, pois,

Após o trauma provocado pelo fim da Embrafilme (...) Parte da classe cinematográfica e da intelectualidade brasileira vão recorrer ao Cinema Novo não apenas como exemplo de um momento de grande prestígio artístico do cinema brasileiro, fiador da relevância e solidez dessa cinematografia, mas também como legitimador de um discurso de defesa do cinema brasileiro como veículo de identificações nacionais (NOGUEIRA, 2006, p. 9)

Em que medida – se alguma - tal opção traduz, em plena era do niilismo pós-moderno fragmentado e inexoravelmente múltiplo, uma “nostalgia da modernidade” na forma de mitificação excessiva do *zeitzeig* de um período marcado, de acordo com a caracterização de Fredric Jameson, por “uma imensa e inflacionada emissão de crédito superestrutural” (1984, p. 179), que se traduziu no sentido de liberdade e de possibilidade da realidade objetiva do momento, logo cerceado pela dureza de um sistema em expansão por todo o globo, que iria apresentar, com juro, a conta das determinações de base, e no qual, ao contrário do que ocorre no pós-modernismo contemporâneo, o horizonte das revoluções se afigurava não apenas viável, mas impulsionado pela própria produção cultural – a qual, por sua vez (e paradoxalmente), se alimentava em grande parte de ideologias anti-“sistema”? Poderia ser compreendida tal mitificação como a expressão de uma modalidade de projeção subjetiva inconsciente brotada das próprias trajetórias existenciais/ideológicas de tais críticos em relação ao objeto de suas análises, incluindo o desprezo pelo papel que as louvadas escolhas daquela década desempenhariam na reação conservadora subsequente? Que outros fatores explicariam, 30 anos depois, a manutenção de uma predileção-quase-obsessão pelo Cinema Novo

como contramodelo analítico, virtualmente ignorando outras fases históricas, principalmente as cronologicamente mais recentes, como o período que se seguiu à promulgação do Plano Nacional de Cultura, em 1975, com o qual, como o autor desta tese procurou demonstrar em outra ocasião (2008), a Retomada apresenta, notadamente em sua fase final, marcadas semelhanças na busca por um cinema popular?

2.1. Vigorosos embates

A pertinência de tais questões torna-se ainda mais evidente após o exame daquele que foi o mais abrasivo dos debates sobre o cinema da Retomada, embate este que trouxe definitivamente para o centro da arena cultural a contraposição da cinematografia recente e a do Cinema Novo, assumidamente eleito como “o” modelo a ser seguido para um cinema esteticamente arrojado e ideologicamente visceral.

Iniciado nas páginas do finado *Jornal do Brasil*, a peleja acabaria por resultar num ríspido pugilato verbal entre duas pesos-pesado do cinema brasileiro: no córner esquerdo, vestida com as cores da multiestrelada ECO-UFRJ, guardiã zelosa dos arquivos de Glauber Rocha, contando com o auxílio luxuoso do cineasta de vanguarda Arthur Omar, a professora e pesquisadora Ivana Bentes; no canto direito, ostentando o cinturão de produtora que mais captou recursos nos anos 90, em sua maioria para viabilizar os filmes do *sparrring* e marido Sergio Rezende, com um sobrenome que não deixa dúvidas quanto às suas intenções, a articuladíssima Mariza Leão.

Um dos últimos artigos publicados *JB* a causar grande repercussão, “Da Estética à cosmética da fome”, de Ivana Bentes, como o título indica, abre o debate contrapondo axiologicamente o enfoque no sertão e nas favelas - “Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos “ (2002, s/p) -, tais como levados a cabo pelo Cinema da Retomada e pelo Cinema Novo – por Glauber Rocha, particularmente (ou, melhor, pelo que Glauber anunciou que faria como programa de representação da violência e da miséria no manifesto Estética da Fome e raras vezes pôs em prática, preferindo, por vezes, o exato oposto do choque e

crueza no retrato de tais mazelas sociais, como no multicolorido e por ele mesmo anunciado como “filme para turista” *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) – de resto, bem-sucedido em suas intenções, sendo cultuadíssimo no exterior). Para Bentes, tal contraposição marca, “de cara, a tênue perspectiva política dos filmes contemporâneos e as cada vez mais raras experimentações estéticas” (*id.*, *Ibid.*), pois “O cinema brasileiro dos anos 90 vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios da pobreza e seus personagens, com filmes que transformam o sertão ou a favela em “jardins exóticos” ou museus da História” (*Id.*, *Ibid.*).

A resposta de Mariza Leão, em um tom entre o irritadiço e o irônico, além de sublinhar o absurdo de se comparar duas cinematografias separadas por trinta anos sem o mínimo elemento contextualizador que levasse em conta a transformação da sociedade, da arena política, da tecnologia e do próprio cinema, inquirir a legitimidade de Bentes para falar em nome de Glauber – figura que com sua personalidade histriônica e imprevisível, não permite, Leão argumenta, que se preveja como reagiria ante o cinema da Retomada.

Em sua tréplica, “*Cidade de Deus* faz turismo no inferno”, publicado desta feita no jornal *O Estado de S. Paulo*, Bentes eleva o receituário cinemanovista para o retrato da miséria e da violência a regra normativa - nominalmente, note-se, a mandamento:

O interdito modernista do Cinema Novo, algo como “não gozarás com a miséria do outro”, que criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novo-realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens (BENTES, 2002, s/p).

Além do viés patrulhador do texto, este induz a uma epifania reveladora, ao emular explicitamente um vocabulário religioso, com menção a mandamento e a frase no imperativo. Tanto o aspecto conservador, repressor e paternalista da contraposição do Cinema Novo à Retomada quanto seu caráter irracional, de culto religioso, aflora, em tal diatribe, de forma cabal. Ato falho?

No ano seguinte, Bentes acabaria por agrupar em um único longo *paper* o cerne da sua argumentação dos três artigos anteriores. Publicado na prestigiosa revista *Alceu*, da PUC, o texto, malgrado o anúncio da intenção – de resto, completamente ignorada - de não “esquecer as diferenças de contexto, políticas e estéticas entre os filmes e as décadas” (2002, p. 239) é todo construído em torno de oposições axiológicas entre um passado “autêntico” e “ideológico” e um presente “cosmético” e “conformista”, como o trecho a seguir evidencia:

Central do Brasil se diferencia por retratar não o sertão violento e insuportável do Cinema

Novo, mas um sertão lúdico, rude, porém inocente e puro, como os irmãos que acolhem o menino Josué. A pobreza monótona e rude do sertão, sua violência surda, seria mais “suportável” que o inferno urbano da Central do Brasil, com seus camelôs e cafajestes como o filme parece apostar? (BENTES, 2002, p. 246).

Há ao menos uma contradição evidente em tal comparação, localizada no contraste das afirmações, em tom acusatório, de que o sertão de *Central do Brasil* seria “lúdico” e “puro” mas composto de “pobreza monótona” e de “violência surda”, como se estas duas características não fossem incompatíveis àquelas e inviabilizassem o que a própria autora afirmara anteriormente. Trata-se de uma modalidade de impropriedade comparativa que perpassa todo o texto, em que não só o sertão (ou a favela) de um filme do presente é contraposto de forma descontextualizada e sempre desfavorável ao sertão/favela do Cinema Novo, mas, mais grave, é por vezes comparado com um “sertão real”, o que quer que a autora conceba como tal.

Ao nosso ver, Cynthia Nogueira, que desenvolveu uma dissertação de mestrado sobre a questão da crítica de cinema nos anos 90, identifica com rigor e precisão contradições essenciais ao criticismo de Bentes:

Embora o ponto central do texto gire em torno da ideia de que seria necessário 'evitar a folclorização da miséria', recolocando a questão 'como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta' – como se fosse possível estabelecer uma 'fórmula' para um cinema correto -, a pesquisadora demonstra uma tendência, em sua análise, a reduzir 'o outro' a uma identidade reflexa, dotada de existência meramente *negativa*. (NOGUEIRA, 2006, p. 120, grifos da autora)

É notório o quanto essa visão adotada por Bentes e por demais críticos passadistas implica restritivamente em um binarismo e um maniqueísmo na contraposição analítica do cinema da Retomada ao Cinema Novo, negligenciando perspectivas outras e eventualmente mais positivas. Isso fica ainda mais evidente quando tomamos como contra-exemplo o contraste que a professora e pesquisadora Eliska Altmann delineia entre duas figuras-chave dos respectivos momentos cinematográficos, respectivamente Glauber Rocha e Walter Salles. Após justificar a escolha específica de filmes dos dois cineastas como objeto de seu estudo "pelo cuidado de ambos em representar aspectos singulares da sociedade brasileira (e, por extensão, latino-americanas) em suas obras" (ALTMANN, 2010, p. 20), ela os caracteriza criticamente:

São lidos como *intelligentsias* artísticas empenhadas em projetos de produção cultural a promoverem reflexões sobre identidades nacionais (...) Além de revelar grande empenho em relação a uma maior interação cinematográfica no continente, os dois valorizam um cinema social preocupado em afirmar elementos supostamente autênticos de uma comunidade composta por uma gramática de diversidade" (*Id.*, p. 21).

Trata-se, claro está, de pares de características em comum, que os aproximam, a despeito dos diferentes meios que cada um encontrou para materializá-la em filme e da personalidade e autonomia artísticas individuais – que são simplesmente ignoradas pela análise "preto-no-branco" de Bentes.

Ademais, o texto da pesquisadora carioca jamais questiona se e em que medida o clamor de Glauber Rocha por uma “estética da violência” como forma de, nas palavras dela, “violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais”, efetivou-se – e, mais importante, obteve tal efeito sobre o público -, na obra do cineasta baiano e de seus companheiros de geração, não obstante explicitado como conteúdo programático no manifesto “Uma Estética da Fome”, publicado em 1965. Trata-se de “um manifesto temporão”, como reconhece até mesmo Fernão Ramos (1987b, p. 353), apontando o anacronismo do texto glauberiano ante a reavaliação cinemanovista de temas como industrialismo e mercado. Na minha opinião, trata-se, ainda, de um texto supervalorizado, pois praticamente nada traz de novo em relação à produção reflexiva anteriormente publicada por Rocha – que é, em muitos casos, mais caudalosa -, só obtendo a repercussão de que até hoje goza, notadamente no exterior – e o status de texto-base da Third Cinema Theory - por ter sido lançado em um festival internacional e imediatamente traduzido para vários idiomas, inglês inclusive. Ainda assim, o programa delineado em “Estética da fome”, misto de “macumba para turista” e mero sumário do que o próprio cineasta já manifestara alhures com maior fôlego e estofo, basta para Bentes elegê-lo como panaceia para a representação de sertões e favelas e para contrapô-lo a um presente no qual, segundo ela, “a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer” (2001, p. 2).

Alexandre Figueirôa, após relatar o entusiasmo com que Andre Bazin recomendara *Rio, 40 Graus* sem sequer ter visto o filme - mas “considerando-se as condições de trabalho de um cineasta brasileiro' (Bazin 1956, p. 61)” (2004, p. 151) - identifica “a complacência que algumas vezes caracterizava o olhar sobre a produção brasileira (Id., *Ibid.*), pela qual “A eventual falta de qualidades era desse modo admitida em proveito de uma sinceridade de conteúdo. Mas, se tal decisão significava opor-se ao classicismo europeu para reconhecer nos filmes brasileiros uma força natural e poderosa, era também voltar à imagem mítica do Brasil, terra mágica e primitiva.” (Id., *Ibid.*).

O que nos interessa reter dessa prospecção empreendida por Figueirôa é que, no decorrer da

“onda” do Cinema Novo na França, “O enraizamento dessa visão baseada na espontaneidade como paradigma de fraquezas técnicas e involuntárias do discurso sobre o Cinema Novo permaneceria imutável... os próprios cineastas apropriavam-se desses discursos e algumas vezes o manipulavam a seu favor.” (*Id.*, pp. 151-52).

Porém, para além das pitadas retóricas do pós-colonialismo de Fanon e do discurso “pana-mericafricano” (então, como hoje) de moda, o que o receituário prescrito por Glauber Rocha no manifesto “A estética da fome” faz é levar ao paroxismo e fornecer um verniz reflexivo à prática já então usual, inclusive em *Deus e o diabo na Terra do Sol* – e, para o bem ou para o mal, malandra - de incorporar a precariedade técnica como elemento estético-narrativo. Mas ora, tal estratégia, ao contrário do que apregoam os glaubermaníacos, não é uma criação da privilegiada mente do cineasta baiano, mas o âmago de uma das mais ousadas propostas - de fato revolucionária no momento de sua criação (anos 1920) – da antropofagia tal como originalmente concebida por Oswald de Andrade. Ele aparece na relação com a cultura importada (a qual deve ser absorvida e regurgitada, para gerar um novo e híbrido produto cultural), com o passado (o qual deve ser reinterpretado de acordo com uma nova perspectiva, descolonizada) e nas relações interpessoais (nas quais o elemento nativo e suas interações afetivas, sexuais e culturais devem passar a desempenhar um papel positivo e ativo, mesmo se associados a características supostamente negativas, como a preguiça e a devassidão).

Ao analisar detidamente a polêmica sobre estética e cosmética da fome, o pesquisador Fernando Mascarello fornece uma visão aguda das estratégias e lições dos dois lados em combate, a qual, sem deixar de elucidar pontos revelantes do debate, não se limita à discussão específica de seus termos e os transcende:

Muito mais produtivo que pensar, historicamente, a inserção da crítica da cosmética da fome ao debate, é analisar alguns de seus atributos que vêm passando ao largo da polêmica. Entre estes, o destaque maior cabe ao seu vínculo com a Universidade, especialmente quando comparada ao pólo adversário. E a contrapartida: uma certa vantagem teórica (ao menos formal) sobre este último. (Lembrando que a fundação acadêmica do discurso é suplementada por uma meticulosa calibragem para a repercussão na mídia, ajustando-se, assim, ao “mercado” da discussão intelectual de perfil jornalístico, segundo as melhores estratégias de marketing criticadas no inimigo hollywoodiano). Num cenário como este, é essencial que a facção oposta, ou, mais especificamente, seus setores adeptos de uma visão pluralista de cultura e cinema nacional (e por isso, respeitadores tanto das formas muito como das pouco comunicativas) também se arme conceitualmente da maneira mais apropriada. (É desnecessário lembrar que as perspectivas puramente mercadológicas são tão nocivas quanto as elitistas.) (MASCARELLO, 2004, p. 5).

Seja como for, a polêmica entre Bentes e Leão acabou por espalhar-se por listas, fóruns e

segundos cadernos, tornando-se uma das questões-chave do debate cultural dos anos 90 – o que não deixa de ser uma amostra das vicissitudes e do nível deste. A posição de Bentes, assimilada como uma crítica subversiva ao *status quo*, foi reproduzida e corroborada *ad nauseum* na imprensa e na blogosfera, notadamente por colunistas e blogueiros iniciantes e ávidos por afirmação.

A premissa do crítico literário Harold Bloom segundo a qual o estético seria “uma preocupação mais individual que de sociedade” (1995, p. 24), que, esgarçada, lhe serve de crítica ao que vê como intromissão indevida do marxismo, do neo-historicismo, do feminismo e de outros “ismos” na avaliação crítica do valor literário de determinada obra, aparentemente encontra, nos debates relativos à vertente sertão/favela do cinema da Retomada uma sua antítese que, paradoxalmente, a confirma. Isso se dá por ter sido menos a partir da questão estética *per se* e sim no que diz respeito ao papel desta em relação à abordagem do tema nos filmes e à efetividade ou não da denúncia social que perfazem que se deflagrou uma discussão que, embora deflagrada a partir da publicação de impressões pessoais, tornou-se um dos temas centrais dos debates sobre cinema brasileiro, de forma acirrada, no início do século XXI. Pois, como ficou claro logo de início, Bentes não está sozinha, e seu ataque ferino, olhos no retrovisor, à Retomada não é - ou não é só - uma elucubração pessoal idiossincrática de uma mente privilegiada, mas a expressão de uma demanda crítica difusa, de grupo e, portanto, social.

Em relação a tal demanda, talvez se possa argumentar que as situações de prolongada crise, ao longo dos anos 80, e de quase total derrocada, no início dos anos 90, vivenciadas pelo cinema brasileiro tenham produzido, em parte da crítica, uma espécie de “angústia do desaparecimento” em relação ao destino dos referenciais - estéticos, temáticos, ideológicos, etc. - (já) até então canônicos do Cinema Novo no novo cinema que a Retomada traria. Momentos de ruptura e de renascimento são particularmente suscetíveis às “expectativas ansiosas” [*Angst von etwas*] de que nos fala Freud. E, no caso em questão, trata-se de um momento, na história da relação entre crítica e cinema brasileiros, em que a preservação do cânone (no caso, cinematográfico nacional, leia-se cinemanovista) – uma operação, por definição, conservadora – afigura-se urgente e, por um lado, um tanto paradoxalmente, vale-se de alguns pressupostos programáticos políticos em desuso – como a crença na revolução social vindoura, recorrente utopia nos fotogramas nacionais dos anos 60 -, enquanto, por outro lado, negligencia plataformas políticas contemporâneas que esses mesmos críticos têm por costume brandir – como o feminismo e a luta das minorias sexuais, contra os quais se contraporiam, ao mínimo exame, o patriarcalismo ostensivo e o machismo inerentes ao Cinema Novo.

"A fuga do estético, ou sua repressão, é endêmica em nossas instituições do que ainda se diz educação superior", assinala Harold BLOOM (1995, p. 30), em um comentário que, feito em 1994 no contexto do ensino universitário dos Estados Unidos, demonstra uma tão impressionante quanto desagradável atualidade em relação a seu equivalente brasileiro em 2013. "O princípio cardeal da atual Escola de Ressentimento pode ser exposto com singular brutalidade: o que se chama de valor estético emana da luta de classes" (*Ibid*, pp. 30-31), prossegue ele, aludindo a uma certa tendência, ainda em voga nos EUA e cada vez mais observável no Brasil, à leniência ou ao rebaixamento de expectativas concernentes a excelência artística, inovação formal ou arrebatamento estético em favor de obras comprometidas com plataformas políticas e ideológicas de moda, em um processo propulsor do tal conceito de "Escola do Ressentimento" a qual o professor de Yale, não sem mordacidade, forjou. Com um histórico de enfrentamentos com as guerrilhas multiculturalistas e com o *establishment* acadêmico estadunidenses - duas categorias que cada vez mais se confundem e se elitizam - e mantenedor de uma postura da autonomia estética da arte e de defesa do cânone literário ocidental - e da importância de se ter e se debater o cânone -, postura que, por sua vez, também é frequentemente acusada de elitista (e, com razão, de etnocêntrica) Bloom, a despeito de manter-se equilibrado na linha tênue e fluída que separa a independência crítica e a intransigência, a manutenção coerente de critérios de avaliação crítica e o conservadorismo analítico, a crítica à instrumentalização política da obra de arte e o conservadorismo político, acabou por destacar-se como um analista capaz de colocar-se a alguma distância de seu tempo, de, assim, distinguir tendências e conjunturas estruturais, e de ter a coragem de colocar-se contra a maré reinante, mesmo ciente de que pagaria um alto preço por isso.

Sua crítica ao primado da ideologia no campo da literatura, além de se constituir-se em um flagrante de uma neurose coletiva, serve, analogamente, à análise da relação de certa crítica cinematográfica com o cinema produzido no Brasil entre os anos 60 e o presente: "Os maiores escritores do Ocidente são subversivos de todos os valores (...) Se lermos o Cânone Ocidental para formar nossos valores morais sociais, políticos ou pessoais, creio firmemente que nos tornaremos monstros de egoísmo e exploração. Ler a serviço de qualquer ideologia é, em minha opinião, não ler de modo algum" (BLOOM, 1995, p. 36)

Convém insistir, porém, neste ponto, na tese da "nostalgia da modernidade", invocada parágrafos acima, a qual acometeria tais intelectuais progressistas saudosos, em pleno desencanto pós-moderno, do heroísmo revolucionário do Cinema Novo. Pois, como tão claramente evidenciam as polêmicas intervenções de Ivana Bentes no debate que contrapõe os dois movimentos, suas críticas, não obstante aparentemente privilegiando aspectos estéticos, são, em última análise, de

fundo *político* – as imagens de miséria no Cinema Novo levariam à indignação e, idealmente, à ação, enquanto na Retomada elas seriam meramente “cosméticas”, conformistas. Não deixa de haver em sua lógica argumentativa uma irônica contradição entre idealização e factualidade histórica, advinda da constatação de que as imagens imediatamente pós-Estética da Fome as quais a autora se refere são contemporâneas do agravamento da ditadura militar e de um processo que acabaria por resultar no AI-5 e na tortura disseminada – ou seja, são, na melhor das hipóteses, testemunhas impassíveis de um retrocesso social e político. Por sua vez, as alegadamente insípidas e apolíticas imagens do sertão e das favelas no Cinema da Retomada pertencem a um momento imediatamente anterior ou, em parte, concomitante à promoção de uma inédita reforma na estrutura social brasileira – ainda que altamente polêmica, às custas da disseminação programas de assistência social compensatórios, neoliberais em sua concepção original (de clientela restrita, como “política focal”) e da liberação de vultosos créditos para (endividamento d’) as classes C e D -, a qual, com mais de 35 milhões de cidadãos superando a linha de pobreza, acabaria justamente por transformar, alegadamente para melhor, sertões, favelas e subúrbios.

2.2. Lagny e a importância da contextualização

A historiadora do cinema Michèle Lagny celebrizou-se nos Film Studies por ter desenvolvido um método próprio de análise fílmica o qual privilegia a questão da contextualização como essencial à preparação do crítico para o exercício de seu *métier*, destacando a centralidade que as referências histórico-culturais tendem a desempenhar para o aprimoramento da análise e, a partir de um resgate dos pressupostos clássicos da filologia alemã, denunciando sua negligência pela crítica, notadamente a partir do advento da semiótica de Metz e de sua influência nas publicações especializadas francesas, a partir de meados dos anos 60.

Condição *sine qua non* para um exame condizente da obra, as referências histórico-culturais tenderiam, segundo Lagny, não só a enriquecer potencialmente o escrutínio crítico, mas, ao estreitar laços entre o filme, suas condições de produção e suas referências internas, a melhor circunscrever suas intencionalidades, alusões e construções discursivas, reduzindo assim o grau de manipulação ideológica passível de ser exercido pelo analista.

É importante notar que o método proposto pela historiadora francesa supera a tradicional divisão, para fins analíticos, entre abordagem **pré-textual** (em que não é propriamente o filme como

construto cinematográfico o que interessa, mas as representações que perpetua, as quais servem como fonte de estudo, geralmente a outra área que não a cinematográfica), **contextual** (que, no mais das vezes voltada à análise da obra de um diretor, de um gênero fílmico ou de uma cinematografia tematicamente determinada, “leva em conta os diversos níveis de conexão entre o filme e o contexto em que foi realizado, e procura evidenciar as complexas relações de influência entre o filme e o mundo fora dele” (Carvalho, 2002, p. 20)), e, por fim, a mal chamada abordagem **textual** (a qual prioriza o exame dos usos da linguagem cinematográfica propriamente dita e, eventualmente, de seus efeitos). O método de Lagny, embora privilegie a abordagem contextual, acaba na verdade por fundi-la as demais, produzindo, de fato, uma metodologia própria.

Para o bem da precisão, convém também assinalar que o método desenvolvido por Lagny não se constitui em uma oposição frontal à interpretação “aberta” da obra cultural ou artística, no sentido que lhe confere, em um texto tornado célebre, Umberto Eco (2010, originalmente publicado em 1962). Pois a metodologia proposta por Lagny demanda que se preste a devida atenção à diferenciação sutil entre identificar e catalogar o maior número de elementos contextualizantes da obra e aquilo que Stephan Collini, comentando a obra do intelectual piemontês (e, naturalmente, se referindo ao campo literário), descreve como a “chamada 'falácia intencionalista', o suposto erro de acreditar que as evidências das intenções pré-textuais do autor poderia ser relevante para se estabelecer o 'significado' do 'ícone verbal' (usando a expressão de Wimsatt) que seria a obra literária” (*in* ECO, 2003, p. 7). Ao passo que o próprio ECO, referindo-se aos efeitos das ideias centrais que defendera 40 anos antes, em *A Obra Aberta*, “estudando a dialética entre os direitos dos textos e os direitos de seus intérpretes” (*Id.*, p. 27), acabaria por admitir que “Tenho a impressão de que, no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram exagerados” (*Id.*, *Ibid.*). Pois “Quando aquelas páginas foram escritas, meus leitores focalizaram principalmente o lado aberto de toda a questão, subestimando o fato de que a leitura aberta que eu defendia era uma atividade provocada por uma obra (e visando à sua interpretação.” (*Id.*, *Ibid.*). A ressalva e a relativização feitas neste discreto puxão de orelha nos desconstrucionistas - os quais têm como um dos seus traços distintivos a tendência a derivar para uma superinterpretação de textos ao estilo vale-tudo – resumem o ponto de contato entre a modalidade “obra aberta” de interpretação crítica desenvolvida por Eco viria a relativizá-las e a buscar um meio-termo décadas depois (2005) e aquela proposta por Lagny, no interior do método histórico por ela desenvolvido. A historiadora francesa mostra-se, em seu método, devidamente consciente de que o pressuposto contextualizante deve servir mais como bússola do que como âncora – ou seja, mais como elemento orientador das análises do que como imposição restritiva, sendo sua principal função enriquecer o embasamento das interpretações críticas.

Companheira de geração do historiador do cinema Pierre Sorlin, especialista em cinema político europeu ao lado de quem combate a hegemonia de Marc Ferro e de sua teoria histórica do cinema, a qual considera excessivamente concentrada na imagem (em detrimento tanto de aspectos extrafílmicos – como condições de produção – quando de demais aspectos intrafílmicos – como o som), Lagny, entre os exemplos que oferece de aplicação de sua teoria, apresenta uma análise detalhada de *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, Itália/França, 1971) a qual, para além da contextualização em que se deu a produção em si e da análise do grau de resolução de elementos especificamente cinematográficos, explicita toda uma rica teia de referências histórico-culturais – operísticas, literárias, dramáticas, relativas às artes plásticas, à arquitetura e à escultura, imanescentes à cultura romana, ao contexto italiano, à influência moura e às particularidades venezianas – que acabam por desvelar o filme em sua plenitude, corroborando e eventualmente ampliando seu status de obra de arte do mais alto nível de refinamento.

De que forma – se alguma – o método proposto por Lagny se relaciona ao nosso exame das relações entre crítica e historiografia no cinema da Retomada? Penso que, para além de constituir uma opção (até então negligenciada pela crítica brasileira) como modalidade analítica – ainda que, no mais das vezes, parcialmente, já que sua aplicação integral demanda tanto muito tempo de pesquisa quanto espaço considerável para expressão –, ele, em sua demonstração inequívoca do papel precípua e transformador que a contextualização pode exercer, nos ajuda a melhor entender certas vicissitudes e lacunas da crítica sobre a Retomada que analisamos até aqui.

Pois a forma insistente e descontextualizada como o cinema da Retomada é contraposto ao Cinema Novo evidencia, para além da falta de rigor crítico e das vicissitudes específicas que apresentam e dos interesses políticos que visam a atender, a pouca - ou eventualmente nenhuma - atenção que a crítica, no período em questão, presta ao contexto específico dos filmes – tanto no que se refere às condicionantes econômicas, sociais e históricas de sua produção quanto ao que se depreende de sua ambientação e desenvolvimento diegéticos. Isso gera uma vicissitude analítica que merece ser examinada com mais atenção, pois através dela produtos culturais gerados de maneira pré-industrial, no âmbito de uma atmosfera política altamente ideologizada – seja no bojo do horizonte revolucionário do início da década dos 1960 ou nos já referidos anos de “hegemonia cultural da esquerda” que marcaram a fase pré-AI5 da ditadura militar – são contrapostos, sem ressalvas ou nuances analíticas, a filmes gerados numa era marcada pela crise das ideologias e pelos

efeitos da hegemonia neoliberal, tratados como um *corpus* uno e uniforme, a despeito de cobrirem um arco de produção que vai do “filme caseiro” (*Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos*, Marcelo Masagão, 1998) às produções de nível técnico internacional e orçamento com oito casas decimais (*Central do Brasil*, Walter Salles, 1998).

Como aponta Luiz Zanin Oricchio, “a tentativa de unificação *a posteriori* daquilo que era diverso e fragmentado em seu tempo, são as armadilhas suplementares para um tipo de crítica que se autoelege reserva moral da nação” (2003, p. 215). Assim, a elaboração dessa crítica a-histórica, que não leva em conta nem as particularidades ideológicas e sociais com as quais se inter-relaciona o cinema contemporâneo nem aquelas com as quais retroagia o Cinema Novo, a despeito de se pretender “esquerdista” ou “radical” em sua cobrança por ousadia formal e comprometimento ideológico *à la* Glauber, não acabaria por girar em falso em torno de um ideário regressivo incompatível com as condições de produção objetivas de seu objeto de estudo, revelando-se, portanto, não apenas ineficaz e contraproducente, mas, literalmente, conservadora e reacionária?

Tal visão, além de prestar pouca ou nenhuma atenção às profundas transformações ocorridas, ao longo de mais de 40 anos, no próprio tecido social brasileiro - que tanto o Cinema Novo como o da Retomada têm como tema -, negligencia a relação entre as novas dinâmicas (econômicas, ideológicas, sociais, no modo de produção, distribuição e exibição de filmes) trazidas pela passagem do contexto específico do capitalismo de Bretton Woods e do geopolítica bipolar dos anos 60 para a hegemonia neoliberal da globalização tecnofinanceira dos anos 90.

2.3. Ismail e a recusa ao “monolito cinemanovista”

Antes de examinarmos com maior detalhe algumas graves incompatibilidades geradas pela negligência dessa crítica nostálgica em levar em conta as diferenças várias e estruturais entre o contexto dos anos 60 e o da virada do século XX para o XXI, faz-se necessário apontar uma sua inconsistência elementar, desvelada por Ismail Xavier - que a denuncia como um mito - e relacionada ao modo como tal crítica concebe a cinematografia que assume como modelo. Não obstante ter se mostrado, ao longo dos anos, um dos principais exegetas - e assumido entusiasta - do legado cinemanovista, o crítico uspiano, além de apresentar, em artigos esparsos e em uma histórica entrevista de 40 páginas à revista *Praga*, uma visão muito mais elaborada e positiva, se comparada a de seus pares, em relação ao cinema da Retomada - no qual enxerga, a um tempo, a

irrupção de novas e relevantes temáticas e a continuidade de uma reflexão atualizada e aguda sobre a sociedade brasileira, como nenhum outro meio cultural do país ofereceria -, ele demonstra ter, em relação ao Cinema Novo, uma visão isenta de idealizações saudosistas que falta a tantos críticos da Retomada:

Há um mito muito reiterado hoje de que no passado mais lembrado, o dos anos 60-70, houve uma unidade ideológica e mesmo de estilo no conjunto do cinema, e muita gente esquece que a produção em tais décadas foi muito mais diversificada nas posturas e no estilo do que um panorama em rápidas pinceladas permite supor. Não endosso esse mito, isso de olhar o passado e só ver um monolito cinemanovista a inibir alternativas (XAVIER, 2000, s/p).

No entanto, como assinala Cynthia Nogueira, referindo-se à ampla amostra de críticas sobre a Retomada examinada por sua pesquisa, “o discurso sobre o movimento mantém uma ideia de coesão como força legitimadora (,,,) a memória construída em torno dele tende a tomá-lo como um movimento uniforme” (2006, p. 3).

Já para Jean-Claude Bernardet, “Essa ponte que se faz entre o cinema de 1994 para cá com o Cinema Novo é absolutamente equivocada. Vincular o cinema atual com o cinema dos anos 60 usando a temática nordestina é extremamente generalizador” (Em: 2002, p. 112). Implícita na fala de Bernardet, depreende-se o grau de vicissitude conceitual inerente à adoção do conceito de “temática nordestina” como um parâmetro comparativo. Tal perspectiva acaba por reforçar a constituição – e a sujeição – do Nordeste como alteridade, como “o outro” de um Brasil normativo e cosmopolita.

“Um filme como *Central do Brasil*, por exemplo, possui vínculos estéticos fortíssimos com o tipo de representação e impositação estilística da Vera Cruz”, prossegue Bernardet, com uma argumentação tão desconcertante – se comparada a dos críticos saudosistas - quanto mais rigorosa e mais atenta a aspectos específicos da historiografia do cinema brasileiro. Embora reconheça as “ligações estéticas” e a admiração de Walter Salles por Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, o crítico uspiano afirma: “O que acho que ocorre hoje é uma grande nostalgia e até um certo fetichismo em relação ao Cinema Novo, que funcionaria como uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística, mas as ligações entre estes dois momentos da produção

cinematográfica brasileira não vão além disso.” (In: NAGIB, 2002, p. 112)

Figueirôa, em seu já mencionado livro *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*, traz novos elementos ao debate, que ajudam a aclarar tais pontos. Com uma pesquisa cuidadosa, que contextualiza as particularidades do meio editorial cinematográfico francês e investiga a cobertura que as principais e mais cultuadas revistas especializadas – notadamente *Cahiers du Cinéma* – fizeram, na França, desde o primeiro momento, do lançamento dos filmes do Cinema Novo e do movimento como um todo, ele acaba por documentar a construção de um imaginário crítico acerca de determinada cinematografia. “A elaboração de um modelo cultural para o Cinema Novo tinha como finalidade enquadrá-lo numa realidade dada, de modo a identificar seus atributos, para que ele pudesse ser tomado como modelo autêntico do cinema social”, frisa ele (p. 135), para quem,

O Cinema Novo brasileiro, dizendo-se portador de um projeto explícito de transformação da sociedade, chegava como uma resposta contemporânea no caminho a ser percorrido pela arte cinematográfica para que tivesse o papel de instrumento de construção de um novo mundo, isto é, um mundo onde o capitalismo seria substituído por uma ordem política e econômica fundada no igualitarismo (FIGUEIRÔA, 2004, p. 161).

O livro em questão, além, de dissertar de forma respaldada sobre os diversos fatores, factuais ou não, fantasiosos ou verdadeiros, que se conjuminaram, na atmosfera ideológica particular dos anos 60 na França, para constituição de um discurso política e esteticamente articulado sobre o Cinema Novo e suas ilações com a realidade social brasileira/latino-americana, evidencia, ante um presente marcado pela ascensão do neoliberalismo, pela crise das ideologias, pelo embate entre fundamentalismos diversos, as diferenças radicais entre os anos 60 e o presente - e o quanto é inadequado comparar o cinema de uma e de outra época sem um cuidado reiterado com contextualização e rigor histórico. Necessidade que, como veremos a seguir, será amplamente negligenciada – e fará muita falta – nos debates concernentes ao status historiográfico da Retomada.

Figueirôa resume da seguinte maneira o cotejo dos filmes brasileiros dos anos 90 ao dos anos 60 na terra de Truffaut:

Nessas comparações era em geral possível se perceber de maneira clara uma desvalorização dos filmes desta nova geração em relação aos critérios de avaliação crítica estabelecidos a partir das obras clássicas do Cinema Novo. O conhecimento prévio e consagrado do movimento impunha restrições aos novos filmes pela não observação desses critérios e faziam ver a existência de uma diferenciação que terminava por dar ao Cinema Novo o papel de modelo de referência a ser respeitado e mesmo a ser seguido. (2003, p. 189)

Em seu estudo sobre a recepção crítica de *Central do Brasil* em Portugal, Regina Gomes detalha um pouco mais tal dinâmica avaliativa:

Para a maioria dos críticos portugueses (sobretudo os herdeiros da tradição dos *Cahiers du Cinéma*), o Cinema Novo foi um modelo de uma cinematografia nacional arrojada política e esteticamente e tornou-se um referencial de qualidade para todo o cinema brasileiro desde então. Este referencial cinemanovista passa, assim, a ser o principal objeto de comparação para com os filmes brasileiros mais recentes que, de um modo geral, vêm recebendo uma apreciação negativa uma vez que estes não preservaram a “magia” do movimento precedente. (2004, p. 8-9)

Convém observar que, ao contrário de seus pares brasileiros, os críticos franceses e portugueses têm – como os dois trechos citados permitem entrever – um atenuante algo plausível para tais vicissitudes avaliativas: a constatação de que houve, no circuito exibidor dos dois países, um hiato em relação aos filmes brasileiros produzidos entre o início dos anos 80 e os que a Retomada lançaria a partir da segunda metade da década dos 90. Ainda assim – e sendo obrigação de críticos cinematográficos manterem-se informados sobre a produção mundial, tendo condições de fazê-lo com muito mais facilidade a partir da difusão das tecnologias telecomunicacionais dos anos 90 – tal círculo vicioso analítico não deixa de denotar um certo grau de acomodação ou de falta de empenho de parte da crítica.

Isso posto, convém analisar com algum detalhe as premissas contidas nas formulações dos três pesquisadores citados, pois elas muito nos dizem acerca dos critérios (ou descritórios) orientadores de tal criticismo cinematográfico produzido na América Latina, na França e em Portugal. A própria Regina Gomes levanta uma questão essencial ao debate:

Resta refletirmos se estes discursos estariam utilizando uma estratégia retórica de subordinar o filme a argumentos mais globais, uma espécie de sinédoque, um emblema da parte-pelo-todo (...) Essas noções de expressões fixas e monossêmicas submetem *Central do Brasil* e, por conseguinte, o cinema brasileiro a uma imagem invariável e compacta, (...) que expressa desconhecimento da contemporânea cinematografia brasileira. (GOMES, 2004, p. 11)

Parece-nos, ainda, significativo que, no trecho parágrafos acima reproduzido, Figueirôa utilize o vocábulo “magia”, entre aspas, para se referir ao que seria o diferencial positivo dos filmes dos anos 60 em relação aos da Retomada - e que Regina Gomes, em um trecho não citado, mencione um crítico que elege como tal “a força telúrica do universo de Glauber”. E que Cynthia Nogueira escolha os mesmos vocábulos para se referir à produção cinemanovista:

Embora os acontecimentos do final da década [dos 60] tenham minado o entusiasmo trazido por esse movimento muitas vezes visto como 'mágico', (...) O Cinema Novo permaneceu no imaginário cultural brasileiro como um momento mais nobre e grandioso, apesar de sua dificuldade em estabelecer uma ponte com um público mais amplo e com a sociedade, permanecendo restrito, quase sempre, a uma *intelligentsia*. (NOGUEIRA, 2006, p. 3)

Trata-se, nos três casos, de um juízo crítico muito subjetivo, com alto grau de imprecisão, que vai contra as premissas básicas que desde Aristóteles deveriam supostamente balizar o exercício da crítica, na qual a precisão tanto em relação ao quesito avaliado quanto aos critérios para tanto utilizados devem ser claras, passíveis, em algum grau, de verificação pelo leitor. Não é o que ocorre, no caso, com conceitos como telúrico e mágico – e nosso intento em sublinhar tal ocorrência aqui não é no sentido de desqualificar ou de questionar a capacidade avaliativa dos três críticos, mas de chamar a atenção para a o tipo de atenção de caráter subjetivo que parece ser inata ao Cinema Novo despertar.

Já a afirmação de Regina Gomes segundo a qual o Cinema Novo “ tornou-se um referencial de qualidade para todo o cinema brasileiro desde então” carece de uma reflexão mais aprofundada – e, necessariamente, de alguma contextualização. Pois dificilmente o Cinema Novo pode ser considerado como tal, *a priori* e a depender do que entendamos como referencial de qualidade, no que concerne, por exemplo, ao som de seus filmes (não obstante os avançados experimentos de Glauber na edição de som em suas produções dos anos 60), ao padrão de atuação dos atores ou ao grau de aprimoramento do roteiro. É lícito admitir que a própria utilização das precariedades técnicas como elemento formal, e sua incorporação como recurso estético segundo apregoado pela Estética da Fome relativiza ou desautoriza tais restrições críticas – mas tal constatação, não obstante legítima, não faz com que elas deixem de existir sob uma perspectiva eminentemente técnica.

Tanto Gomes como, de forma mais detalhada, Figueirôa apontam o quanto essa estratégia de

comparar, sem contextualização, ciclos de produção cinematográfica separados por mais de um quarto de século constitui, para os críticos, um atalho que os poupa justamente dos esforços atualizantes e contextualizadores que uma análise ancorada no presente demandaria. A facilidade de substituí-la pela referência ao Cinema Novo estabeleceria referências e parâmetros pré-codificados tanto para os analistas quanto para a maioria de seus leitores, estabelecendo uma base comum – ainda que questionável e no mais das vezes falseadora – para o desenvolvimento da análise.

Por sua vez, os exemplos colhidos por Eliska Altmann em alguns países latino-americanos sugerem uma percepção mais nuançada. O crítico mexicano Tomas Perez Turrent, do jornal *El Universal* e que, valendo-se de parâmetros autorais, escrevera críticas sobre filmes de Glauber, após mencionar o sistema de financiamento baseado em renúncia fiscal, explica assim a Retomada para seus leitores:

Sobre as ruínas do antigo cinema brasileiro, foi reconstruído um novo cinema (muito distinto daquele chamado, os anos 1960 e 1970, de Cinema Novo). Salles é um dos que começaram o cinema nessa nova era [...] *Central do Brasil* confirma que ele é o cineasta ideal para restabelecer as glórias do cinema dos anos 1960 e 1970). (TURRENT, 1990. *apud* ALTMANN, 2010, p. 157)

Em relação a essa crítica. Altmann chama a atenção para o que vê como uma "certa contradição: ao mesmo tempo que afirma que o novo cinema, surgido em meados dos anos 90, é bastante distinto do Cinema Novo, aponta Walter Salles como a pessoa ideal para retomar aspectos desse mesmo movimento" (ALTMANN, 2010, p. 157). Trata-se de uma crítica que não nos parece, a rigor, justa, pois não há nada que sugira que a chamada para que se reeditem "as glórias" do Cinema Novo seja mais do que uma alusão ao sucesso, à projeção do movimento, e não um clamor passadista pelo transplante de suas opções estéticas ou temáticas.

Se a crítica de Turrent induz à dúvida quanto à sua relação com o passado cinemanovista, outras das críticas elencadas por Altmann são mais objetivas em relação ao tema – que, é importante assinalar, mantém-se onipresente. Como na análise da crítica mexicana Fernanda Solórzano de *Central do Brasil*:

Ainda que distanciado da intelectualidade e das pretensões vanguardistas do Cinema Novo dos anos 1960, o diretor Walter Salles não perde de vista o árido e complexo retrato sociopolítico do Brasil tanto em seu contexto urbano quanto rural. Não se trata, no entanto, de um filme-tese que subordina a história e os personagens a um tema, nesse caso o da denúncia. *Central do Brasil* é, antes de tudo, uma história de busca, de evolução e de redenção de seus personagens." (SOLÓRZANO, 1999. *apud* ALTMANN, 2010, p. 158).

Ou na resenha de Javier Bittencourt para a revista mexicana *Proceso*:

Apesar de se considerar herdeiro direto do Cinema Novo, o realizador Walter Salles Jr. alivia seu trabalho da carga documental – deliberadamente vanguardista – da imagem e do discurso social panfletário. Com toda a vitalidade de cineastas do porte de Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues, explora a vantagem, inconcebível nos anos 60, de sua condição de banqueiro júnior para indagar sobre a vida de um povo no qual predominam as classes médias e baixas. (BITTENCOURT, 1999. *apud* ALTMANN, 2010, p. 159)

Já a crítica publicada por *Sol de México* e assinada pelo pseudônimo Zelu Loide afasta-se da contraposição entre Cinema Novo e cinema da Retomada em prol da atenção para com características que situariam *Central do Brasil* no registro de um realismo transnacional contemporâneo:

É surpreendente como o diretor, em apenas 108 minutos, faz uma descrição tão detalhada da situação em que vivem milhões de pessoas, porque esse relato pode ser transportado quase inteiramente a qualquer cidade da América Latina ou da África [...] Da *Central do Brasil*, que poderia ser confundida com os terminais *Índios Verdes* ou *Pantitlán*, seus personagens, gente comum que se vê diariamente: vendedores ambulantes, polícia, ladrão furtivo, traficante de crianças, os sempre desoladores panoramas dos caminhos rurais, a pobreza com fervor religioso, a ignorância, o analfabetismo... (LOIDE, s/d. *Apud* ALTMANN, 2010, p. 186)

O tom de total conformismo da resenha ante o dantesco quadro social abordado no filme e, segundo o resenhista, observável no cotidiano, parece autorizar a hipótese de que a crítica à cosmética da fome na Retomada, ao se constituir em uma acusação de mão única contra os realizadores deixa de levar em conta não apenas a saturação generalizada e a perda do poder mobilizador das imagens - como alude Ismail Xavier em sua citada entrevista à *Praga* -, mas negligencia também a multiplicação exponencial da visibilidade da miséria urbana no decorrer do período que separa uma e outra cinematografia. Além disso, ao reconhecer em *Central do Brasil* um retrato social empático ao cenário social da América Latina e da África, aproxima por contraste os dois momentos cinematográficos brasileiros, com um filme da Retomada efetivando, de acordo com o julgamento do crítico, uma das aspirações principais do Cinema Novo, consagrado no "panamericafricanismo" a que se referia Glauber.

2.4. Legitimação implícita, patologização explícita

A contraposição maniqueísta entre, de um lado, a “autenticidade” política e estética do sacrossanto Cinema Novo em relação à, de outro, “exploração estética da miséria” na alegadamente “cosmética” Retomada, presente tanto nas críticas francesas e portuguesas citadas por Figueirôa e Gomes quanto nas diatribes de André PARENTE (1997) e Ivana BENTES (2001) mostram-se permeadas, ainda, de um forte travo de nostalgia pelos aspectos anticorporativos, contraculturais e politicamente impetuosos do cinema produzido na atmosfera peculiarmente contestadora dos anos 60, marcante “para afirmação de cinematografias que rompessem com o padrão hollywoodiano de fazer cinema, por demais comercializado e com poucas marcas de autoria que, para os críticos europeus, eram fundamentais na concepção do cinema como arte” (GOMES, 2004, p. 9).

Como observa Mascarello em relação ao artigo de Bentes que cunhou a expressão “cosmética da fome”, não deixa de ser contraditório constatar que “A fundação acadêmica do discurso é suplementada por uma meticulosa calibragem para a repercussão na mídia, ajustando-se, assim, ao “mercado” da discussão intelectual de perfil jornalístico, segundo as melhores estratégias de marketing criticadas no inimigo hollywoodiano (Mascarello, 2004: p. 5). Mas há um ponto na argumentação de Bentes que, embora não muito explorado à época, constitui-se em uma espécie de “calcanhar de Aquiles” argumentativo, insustentável. Trata-se da identificação dos estados sensoriais aos quais o espectador estaria sujeito nos filmes que seguem o que ela chama de “novo brutalismo latino-americano” (Bentes: 2001). Ora, sem pesquisas de recepção – e a autora não se fia em nenhuma - não há evidência alguma que embase tal identificação. Mas, em meio a um texto pleno de inflexões socializantes, elas são dissimulada e inapelavelmente impostas ao espectador de *Cidade de Deus*, esse ser indefeso e ingênuo que se deixa ser ludibriado por “um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe” (id., ibid.).

Comentando tal contradição, Mascarello observa: “opera-se desta maneira uma legitimação implícita (de uma cinematografia moderno-revolucionária supostamente herdeira da estética da fome) paralela a uma dupla patologização explícita (do público, designado para um lugar passivo e assujeitado frente ao filme, e do cinema (pós-)clássico, demonizado de forma essencialista e redutora)” (2004, p. 15). Não que constitua novidade ou exclusividade do ambiente cinematográfico brasileiro tal elitismo. O gosto popular, na Berlim dos anos 20 ou no Rio de Janeiro atual, sempre esteve aí para ser ridicularizado, seja por Kracauer em “The Little Shopgirls Go To the Movies” (1927) ou pela pouquíssima atenção dos estudos de cinema no Brasil à opinião do povo – com o perdão da ironia, sobretudo se o filme é popular. Com a palavra um dos maiores experimentalistas da história do cinema brasileiro: “‘Hermético’, ‘narrativa convencional’ são clichês (...). O grande equívoco é ligar o popular à porcaria” (Bressane, 2008, s/p).

Pedro Butcher e Carlos Heli de Almeida, na pesquisa que desenvolveram sobre o setor de exibição, assinalam que “Entre 1997 e 2002, o público total de cinema no Brasil [número de ingressos vendidos] passou de 52 milhões para cerca de 90 milhões, o que representa um crescimento de 70%. Nesse mesmo período, o público do cinema brasileiro, especificamente, saiu da casa de 2,5 milhões de espectadores para 7 milhões, conquistando em torno de 10% do mercado” (2002, p. 12). Mascarello evoca tais cifras para arguir, com sentido de urgência, as seguintes questões:

Em relação a esse novo contingente de espectadores que a “Retomada” atraiu aos cinemas, faz-se urgente, em meio às permanentes dificuldades para a afirmação mercadológica e sociocultural do cinema brasileiro, responder a perguntas tão singelas e fundamentais como: Que pensa o público nacional do “seu” cinema? O que espera dele? Que lugar este ocupa em seu imaginário? Constitui (e em que medida) sua identidade cultural? Que opinião tem o público sobre as representações de Brasil nos filmes nacionais? (Mascarello: 2004: p. 9)

Embora concordemos com a necessidade de se arguir tais questões, entre as muitas discordâncias que mantemos em relação às ideias defendidas no artigo de Mascarello, uma das centrais diz respeito à atribuição de uma alegada “inviabilização da pesquisa teórico-aplicada na área [cinematográfica], particularmente no campo estratégico dos estudos de recepção” (id., ibid.) devido à resistência que pesquisadores de cinema no Brasil teriam contra a teoria de cinema contemporânea devido ao fato que, segundo Mascarello, esta significaria “a falência do modernismo político de Comolli/Narboni, Baudry, Metz, Mulvey e Heath, [o que] equivaleria, certamente, a consentir na ultrapassagem da maior parte da produção do Glauber teórico e de seus pares latino-americanos dos anos 60 e 70 [celebrados pelos pesquisadores de cinema no Brasil]. Daí a opção cômoda pelo silêncio omissivo.” (id., ibid.). Mascarello, que parece em tais passagens se aproximar perigosamente, nas ideias e no modo de expressá-las, do neoconservadorismo em voga nos estados Unidos e entre nós macaqueado por figuras como Demétrio Magnoli e Reinaldo Azevedo, repete, assim, o erro de diversos setores dos *Film Studies* anglo-americanos, que insistem em se fiar em uma visão positivista da teoria, como se o novo significasse necessariamente a “falência” (para usar o vocábulo forte por ele empregado) do “velho” e devesse, apenas por novo sê-lo, ocupar um posto mais alto em uma escala axiológica. Ainda assim, a crítica que ele faz às razões da resistência de setores da academia, embora no nosso entender equivocada em suas ilações, mostra-se correta ao apontar a necessidade de incorporação dessa produção teórica mais recente voltada às pesquisas de audiência.

É lugar-comum em praticamente toda a bibliografia sobre o cinema da Retomada – com exceção de alguns textos e entrevistas de Ismail Xavier (2000; 2001a, 2001b) - a dificuldade de se

discutir críticas recorrentes do público para com os filmes, tais como as queixas de alguns setores contra a recorrente tematização da pobreza ou o alegado excesso de violência. Tal dificuldade agrava um problema persistente nas relações entre produção de massa crítica acadêmica e cinema brasileiro: a pouca atenção à opinião pública, mais um fator a reforçar a tendência à construção de uma visão elitista e isolada, que nitidamente privilegia certos enfoques e temas em detrimento de outros temas, realizadores e períodos.

2.6. Modos de produção e modelos de financiamento

Em sua primeira versão da *Historiografia do Cinema Brasileiro*, Jean-Claude Bernardet, agastado com o excesso de análises conteudísticas em detrimento de abordagens estruturais, deixa aflorar sua formação marxista e aponta incongruência “em uma certa repugnância de se estudar no Brasil os modos de produção cultural” (1979, p. 42). Para o crítico uspiano, “O papel fundamental exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro não pode ter deixado de marcá-lo tão profundamente quanto a própria presença do cinema estrangeiro, pois constituem as duas balizas entre as quais se estruturou a produção cinematográfica” (BERNARDET, 1979, p. 42).

Dentre tais questões estruturantes encontra-se, evidentemente, a discussão em em torno dos modelos de financiamento da atividade cinematográfica – tema que, no Brasil, desde o “cinema de cavação” da *Belle Époque*, tem sido altamente periclitante. Por tratar-se de questão das mais relevantes, convém atentar, também nessa contraposição axiológica entre Retomada e Cinema Novo, para os modelos de financiamento da atividade cinematográfica em um e em outro contexto. O primeiro, como já visto no primeiro capítulo desta tese, dá-se sob os contraditórios auspícios da “Lei Rouanet” e da “Lei do Audiovisual”, instrumentos que, logo após serem criados, desempenharam papel fundamental na sobrevivência de determinados setores artísticos durante a gélida primavera neoliberal, mas que, ao longo dos anos, acabaram por gerar graves distorções nas relações entre economia, ideologia e produção cultural. Com a produção cultural na mão dos diretores de marketing das empresas, ainda que de dinheiro público se tratasse, inexoravelmente tal

modelo acabou por dificultar sobremaneira ou mesmo inviabilizar projetos mais experimentais ou abrasivos do ponto de vista político-ideológico – uma situação já periclitante que atingiria o paroxismo com a hegemonia da Globo Filmes a partir de 2003 – e, por outro lado, a partir de sua expansão para além do âmbito cinematográficos, a financiar shows e discos de megagrupos internacionais e de artistas consagrados da música popular, que têm contrato assinado com as corporações fonográficas.

Já no caso do movimento sessentista, como atestam tanto fontes historiográficas canônicas já citadas nesta tese criticadas quanto pesquisadores responsáveis por visões contra-hegemônicas da história do cinema brasileiro - como Hernani Heffner (PUC/RJ) -, cerca de 90% de sua produção advinha ou dos chamados “prêmios” governamentais ou do mecenato: “cada filme era um parto para ser rodado e muitos deles não teriam existido se não fosse pelo Banco Nacional, leia-se José Luiz de Magalhães Lins, em empréstimos a perder de vista” (Castro, 2002, p. 92).

Portanto, os modelos de financiamento da atividade cinematográfica tanto do Cinema Novo quanto do Cinema da Retomada são, na teoria, profundamente conservadores e, em um caso e em outro, são as exceções que parecem confirmar a regra. A diferença é que, como aponta Heffner – segundo quem os filmes do Cinema Novo corresponderiam a apenas 10% da produção cinematográfica dos anos 60 - toma-se hoje o que era exceção minoritária no período como se da regra se tratasse. Porém, como as diatribes de Bentes, Parente e demais passadistas ilustram tão bem, parece que a tendência, hoje, em relação ao Cinema da Retomada, é precisamente o contrário – o que acaba por levar à negligência crítica para com os melhores filmes advindos de tal período.

Não obstante seu alto grau de originalidade, também as reflexões de Nagib no livro *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias* – assim como, de forma geral, em seu trabalho em relação ao cinema dos anos 90 –, diferenciam-se do grosso da produção crítico-acadêmica do período, entre outros fatores, pela recusa em adotar uma perspectiva comparativa axiológica entre Cinema Novo e cinema da Retomada tendo como *parti pris* a superioridade de uma cinematografia sobre a outra. Ainda que, para fins analíticos, a autora exerça uma clivagem que privilegia filmes do Cinema Novo e o da Retomada, o centro de interesse das análises é o tratamento que a questão da utopia – e os temas correlatos de suas matrizes, da nostalgia e das distopias – recebe no interior de um determinado recorte filmográfico. Ou seja, as eventuais comparações entre as produções de um e de outro momento do cinema brasileiro não contrapõem valorativamente o movimento dos anos 60 em detrimento da Retomada, exercendo, via de regra, funções ilustrativas.

Ainda assim, paradoxalmente, é o livro de Nagib quem oferece o mais completo arrazoado a comprovar as ligações de *Central do Brasil* com o Cinema Novo:

A jornada tem como ponto de partida o Rio de Janeiro de Nelson Pereira dos Santos, que já focalizara a estação Central do Brasil em seu *Rio, Zona Norte* [1957], e culmina num Nordeste que inclui locações em Milagres, já filmada por Ruy Guerra [*Os fuzis*, 1963] e Glauber Rocha [*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969]. Os autores tiveram ainda o cuidado de incluir uma referência a Vitória da Conquista, terra natal de Glauber, através do personagem de Othon Bastos, outro ícone do *cinema novo*, que, no filme encarna um chofer de caminhão evangélico nascido nesta cidade” (NAGIB, 2006, pp-66-67)

Diferentemente da maioria de seus pares, a autora utiliza tais referências não em termos regressivos, como elementos de comparação da Retomada com o Cinema Novo ou evidência de uma dívida estético-ideológica multiplicada por juro impagáveis, mas como signo de reafirmação de temáticas e questões propriamente cinematográficas do presente. Assim, em sua análise de *Central do Brasil*, Nagib, referindo-se ao universo desalentado do diretor alemão Win Wenders - em relação ao qual assinalara identificações no modo expressivo como o Walter Salles tematiza espaços intrafilmmicos como expressão de estados d'alma de seus personagens -, conclui: “Deste modo, a nostalgia romântica de uma pátria indefinida, típica dos personagens wendersianos, se vê substituída pela euforia da pátria reencontrada” (NAGIB, 2006, p. 67).

Não obstante a destreza elegante com que Nagib evita a armadilha do maniqueísmo “Cinema Novo *versus* Retomada”, a nosso ver louvável, há espaço para se questionar o porquê de certas escolhas – e de certas omissões. Por exemplo, parece-nos significativo que, ao se referir a *O Bandido da Luz vermelha* (1968) – *filme que*, na opinião de um grande artista e onipresente dublê de crítico cultural, “prefigurou muito do melhor Almodóvar e do melhor Tarantino” (VELOSO, 1997, p. 429) -, prefira classificar o filme como produto do desdobramento do Cinema Novo, ao invés de levar em conta a filiação ao cinema marginal que o próprio Rogério Sganzerla reivindicava para o filme que dirigira.

Ainda assim, a sobriedade e o esforço por se manter equidistante de Nagib é um

posicionamento raro, compartilhado por Ismail Xavier e outros poucos analistas cinematográficos. A regra, durante os anos de vigência da Retomada, foi a negação do presente e a idolatria de um certo passado. Entre tantos outros exemplos que ilustram tal afirmação, dois críticos – um ligado à academia, outro à “grande imprensa” – fornecem relevantes mostras do grau de generalização e leviandade com que tal comparação entre passado e presente foi estabelecido: para André Parente,

Glauber, ou qualquer outro cineasta que tenha contribuído para a nossa já extensa tradição cinematográfica inventiva, experimentalista, é um perfeito contraponto ao cinema de hoje, onde não há nada a ser dito, nenhuma realidade a ser inventada, nem mesmo a do cinema, que se torna cada vez mais terra estrangeira (1997, p. 196).

Já Inácio Araújo, crítico de cinema da *Folha de S. Paulo*, é taxativo: “Nosso cinema não comporta mais coisas inquietantes” (*apud* Caetano, 2004, p. 219). Se o elogio aos cineastas do Cinema Novo e a entronização do movimento como parâmetro “perfeito” feito por Parente – que, convém esclarecer, é um professor universitário com anos de experiência, e não um crítico diletante - dá mostras de se ter atingido o fervor de culto religioso, a repulsa ao Cinema da Retomada, observável nos dois textos citados e apresentada sem justificações mínimas, ressoa como uma “síndrome de Geni”, em que a citada personagem serve de bode expiatório a uma mazela social sistêmica.

A que “nosso cinema” se refere o crítico de televisão da *Folha de S. Paulo*? Àquele que produziu *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2002), um dos filmes poeticamente mais inventivos das últimas décadas? Não inquieta os passadistas a estupenda produção recente dos mestres do documentário no Brasil? Eles não se deixam impressionar pelos filmes dirigidos no período pelo gênio eremita Julio Bressane ou pelo cronista urbano Carlos Reichenbach? (ou conceberiam o talento deles apenas como uma herança do passado?) Não veem nada a ser dito, nem mesmo em termos cinematográficos, em obras de extremo rigor formal, como *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1996) e *Céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), “dois filmes que fazem uma década por si mesmos”, como assinalou Eduardo Valente (2000b, s/p), e ambos, aliás, dirigidos por mulheres (gênero da raça humana que, a propósito, não tinha voz no Cinema Novo)?

Não raro tais aleivosias passadistas contrapõem de forma maniqueísta o “essencial brasileiro” representado pela estética cinemanovista (como se aquele e esta uma só fossem) e um presente no qual ocorreria a “contaminação” do cinema brasileiro por modelos estrangeiros - em especial o americano - e por linguagens visuais consideradas comerciais (...), com um desbotamento da 'cor local' pela qual tanto se empenharam os críticos e cineastas-modernistas” (NOGUEIRA, 2003, p. 10). Sintomaticamente, convém lembrar que “cor local” foi exatamente o

conceito forjado por Nelson Pereira dos Santos nos célebres Congressos de Cinema dos anos 50 para reivindicar um cinema mais autenticamente nacional, em oposição, sobretudo, ao cinema de ambições hollywoodianas representado pela Vera Cruz – num embate com desdobramentos palpáveis na década seguinte e que, no âmbito da crítica, opôs, nas palavras de Arthur Autran (2003), “esteticistas” e “críticos-históricos”.

Essa obsessão em se contrapor comparativamente duas cinematografias que, a rigor, são diferentes – pois, como apontado parágrafos acima, produzidas em períodos históricos distantes entre si e sob conformações sociais e ideologias consideravelmente diversas - significa, em termos psicanalíticos, o estabelecimento de uma verdadeira “ordem do pai”, um interdito totêmico, no sentido freudiano, que visa a manutenção de postos privilegiados de opinião, no campo cultural, nas mãos de uma pseudo (pois elitista) esquerda intelectual. A mais nociva consequência de tal interdito talvez seja bloquear sistematicamente a apreensão crítica da “Retomada” segundo valores de seu próprio tempo histórico, pois, como sugere Walter Benjamin, “irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (1996: p. 224).

2.7. Regimes de (in)visibilidade

Mas, mesmo se nos ativermos tão somente a tais omissões patrocinadas pelo passadismo nem às contradições entre sociedade, cinema e representação verificadas em um período do cinema brasileiro em relação a outro, os pressupostos axiológicos assumidos pelos críticos saudosistas evidenciam flancos e anacronismos. Por exemplo, como examinaremos de forma mais detida no próximo capítulo, a crítica e pesquisadora Esther Hamburger elenca, "entre outros" (2007, p. 2),

sete longa metragens produzidos durante a Retomada que seriam "alguns exemplos de obras de ficção ou documentário" (*Id., Ibid.*) que, segundo ela, açulariam a "disputa pelo controle da visualidade", ao aumentarem "a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia no cinema e na televisão brasileiros." (*Id., Ibid.*)

Sem cometer a imprudência de valorar todas essas representações como positivas ou negativas, ou rotulá-las com um rótulo perspicaz, tão eficaz para os efeitos desejados quanto falsamente generalista, Hamburger evidencia que o cinema da Retomada deu destaque a temas e personagens conectados a categorias sujeitos a regimes precários ou inexistentes de visibilidade. Deixa ao leitor e aos pesquisadores a tarefa de valorá-los.

Mas, para além de tal juízo específico de valor, as observações de Esther Hamburger, que vêm se somar às de Luiz Zanin Oricchio, Lúcia Nagib e outros resenhistas atentos da Retomada, traz em seus interstícios a sugestão de que há algo de novo na produção de tal ciclo não apenas no campo temático, mas também na seara política. Porém, diferentemente da contestação ideológica via experimentação formal, tão cara ao Cinema Novo, o acento social do cinema da Retomada tem no tal novo regime de visibilidade mencionado por Hamburger e na transferência da denúncia estrutural à moda marxista para a politização do subjetivo tão cara ao pós-estruturalismo os seus elementos políticos propulsores. Portanto, quando Ivana Bentes, em nome de uma agenda política, descarta comparativa e desdenhosamente a produção da Retomada como manifestação de uma “cosmética da fome” está não apenas negligenciando as transformações sociais, representacionais e relativas aos regimes de produção cinematográfica que tiveram lugar nos últimos 40 anos, mas a própria evolução das teorias e formas de *práxis* políticas no período. Craig Owens fornece uma explicação didática de tais transformações, e não apenas por abarcar a mudança das inflexões políticas em um momento e em outro, mas por adotar como exemplo a contraposição modernismo x pós-modernismo, a qual, dados, respectivamente, o caráter de “segunda onda modernista” que comumente se atribui ao Cinema Novo e a datação da Retomada final do segundo milênio, permite uma analogia fluida entre a citação e a contenda cinematográfica a qual este capítulo se refere:

No período moderno a autoridade da obra de arte, sua pretensão a representar algum tipo de visão autêntica do mundo, não residia em seu caráter único ou em sua singularidade, como é frequentemente dito: na verdade, essa autoridade se baseava na *universalidade* que a estética moderna atribuía às formas utilizadas para a representação de uma visão, acima e para além das diferenças de conteúdo devidas à produção de obras em circunstâncias históricas concretas (...) Não apenas a obra pós-modernista não pretende ter tal autoridade, mas também procura ativamente solapar quaisquer pretensões desse tipo (...) expor o sistema de poder que autoriza certas representações ao mesmo tempo que bloqueia, exclui e invalida outras. Entre os que foram excluídos da representação no Ocidente, aqueles cujas representações foram destituídas de qualquer legitimidade, estão as mulheres. (OWENS, 1998, p. 67-8, *apud* Coelho, 2006, p. 252-3)

O pano de fundo de tal debate entre “esteticistas” e “críticos-históricos” relaciona-se, em última análise, como parece evidente, ao debate entre a visão entusiasmada de Lyotard acerca das possibilidades multiculturais e fragmentárias do pós-modernismo (em detrimento das narrativas lineares e politicamente binárias) e o *aggiornamento* da crítica franquefurteana promovido por Habermas, paradoxalmente obrigado a defender a persistência do modernismo como forma de combater o niilismo e o conservadorismo encerrado na aliança pós-modernismo, globalização e mercado. Ocorre, porém, que ao contrário da crítica elaborada pelo pensador alemão – que jamais

incorre na defesa ingênua de um retorno ao passado -, a posição dos “críticos-históricos”, em sua ampla maioria, não se situa em relação às condições do presente, sejam elas mercadológicas (leis de incentivo), ideológicas (forte hegemonia do ideário neoliberal no que se refere à produção cultural) ou estéticas (fragmentação, multiplicação e onipresença das formas audiovisuais).

A eleição, por críticos e acadêmicos, do Cinema Novo como o modelo orientador e o normatizador ideológico atemporal da produção cinematográfica brasileira embute, além das contradições acima apontadas, uma questão de fundo mais séria e profunda relativa às concepções do que seja ideologia e *praxis* política. Este embate faz parte de um enfrentamento mais profundo, sedicioso, entre modelos de atuação político-ideológicos tradicionais – nominalmente, marxistas – e a profusão de micropolíticas pós-Virada Linguística e pós-desconstrucionismo e que, originalmente sistematizadas por Michel Foucault a partir do início dos anos 70, acabariam, no bojo da *zeitgeist* sessentista e das lutas pelos direitos civis, por resultar na guerrilha multicultural dos anos 80 e 90, em que temáticas e reivindicações comportamentais, sexuais, feministas, *queer* passam a disputar a arena com a ênfase no sócio-econômico.

É altamente ilustrativo, nesse sentido como, no Cinema Novo, predominantemente constituído de realizadores com formação, convicção ou simpatias marxistas - mas um clube do Bolinha virtualmente exclusivo a homens -, a quase total escassez de mulheres diretoras – ou mesmo roteiristas ou técnicas -, evidente à mínima pesquisa, não só foi uma não-questão durante todo o período de vigência do movimento, mas uma temática que permanece negligenciada, mesmo após a ascensão do Feminism Film Criticism no interior dos Estudos de Cinema e da consciência feminista na sociedade. E o cúmulo do paradoxo é que o culto totêmico a Glauber Rocha – entre cujas frases de efeito sarrupadas do antropofagismo oswaldiano incluem a defesa da necessidade de “implantar o machismo revolucionário” -, o qual o coloca, à revelia de suas contradições, na posição de gênio incontestado e Grande Pai da modernidade cinematográfica, continua a ser promovido inclusive por pesquisadoras que se autoproclamam feministas. O grande artista, figura política e agitador cultural Glauber Rocha não merece o que está sendo feito de seu espectro em nome de agendas políticas datadas, do criticismo retrógrado e do conservadorismo.

2.8. Da urgência de um *aggiornamento* crítico

É preciso que fique claro que as críticas ao a-historicismo da escolha do canonizado Cinema

Novo como elemento de comparação primário e à dicotomia maniqueísta que marca um número significativo de elaborações críticas acerca do “cinema da Retomada”, bem como o diagnóstico de problemas recorrentes na análise desse período de nossa cinematografia, não significa que desconhecamos a necessidade de se questionar o atual modelo de distribuição vigente e de refletir acerca da necessidade de assegurar (e expandir) o espaço da ousadia formal, da incisividade ideológica, e mesmo do descompromisso iconoclasta do cinema brasileiro. Não. O que se questiona é:

1) Que tais cobranças sejam feitas em nome do passado, nominalmente, do Cinema Novo e de Glauber Rocha, cujo gênio intempestivo - que o levou a afirmar, por exemplo, que [o ideólogo da ditadura] “Golbery é o gênio da raça” – impede que se faça qualquer prognóstico sobre qual seria sua reação ao “cinema da Retomada”, como sustenta Mariza Leão em sua resposta a Ivana Bentes (2001);

2) Que se generalize a crítica a um cinema tão multifacetado como o da Retomada como comercial, publicitário e pouco inventivo formalmente, desprezando um número significativo de obras e realizadores que apostam na ousadia e no rigor formal (número quantitativamente talvez superior ao das próprias produções cinemanovistas);

3) Que se demonize a parcela desse cinema que busca o industrialismo e é adepta da linguagem clássica, não apenas porque tal visão ignora a importância – geopolítica, comercial, ideológica, em termos de oferta de postos de trabalho em um mercado invadido pelo produto estrangeiro - da construção de uma indústria cinematográfica no país (que fatalmente terá filmes comerciais), mas também porque, como interroga Denílson Lopes, “Quem disse que conciliação com o mercado e com o público implica necessariamente conformismo?” (2005, p. 12).

Tudo considerado, a frequência e a persistência com que o Cinema Novo é tomado como parâmetro axiológico e padrão crítico modelar do cinema da Retomada parecem, a nosso ver, evidenciar a urgência de uma reflexão de caráter axiológico e historiográfico e de um *aggiornamento* que resgate a crítica cinematográfica dos umbrais do passado para as incertezas do

presente, notadamente a partir dos Estudos de Cinema na academia – que, por princípio cartesiano, deveriam ficar atentos para com e evitar tais vicissitudes analíticas.

Embora talvez isso não fique evidente ao lê-lo, esta tese foi concebida, ainda desde sua fase de projeto embrionário, sem um *parti pris* ideológico. Como admirador profundo do Cinema Novo, foi um choque para este pesquisador deparar-se com um volume tão desproporcional de pesquisas sobre o movimento, enquanto persistem tantas zonas nebulosas no cinema brasileiro, e de tamanha instrumentalização do movimento a serviço de críticas repetitivas e a-históricas, tornando o que foi um dia generosamente revolucionário em uma imensa sombra valorativa e comparativa a pairar sobre a produção crítica referente ao cinema da Retomada. O contato com a pesquisa desenvolvida por Eliska Altmann em relação à recepção latino-americana dos filmes de Glauber Rocha e de Walter Salles, com a qual só vim a ter contato tardiamente, no ano final de elaboração da tese, veio não só a corroborar e fortalecer tais constatações iniciais, mas ampliá-la para um outro escopo, transnacional, e suscitar um outro feixe de questões, com as quais esta tese se identifica profundamente, mas que certamente não ocorreriam a este autor. Não poderia haver evidência a melhor comprovar esta afirmação do que as digressões analíticas que Altmann faz na parte final de seu livro e cuja reprodução, abaixo, deixa evidente a profundidade e a diversidade de abordagens do tema.

De todo modo, na análise das recepções dos filmes de Glauber Rocha e Walter Salles, separadas temporalmente por mais de três décadas, algumas perguntas inevitavelmente se impõem: por que os críticos latino-americanos buscam referências no cinema dos anos 1960 para as novas imagens? Quais motivações levariam análises de imagens atuais a se reportarem àquelas de outros tempos? Seria uma nostalgia, uma forma de legitimação ou um efetivo *sentido de coerência* em seus significados? Partindo desses questionamentos, torna-se relevante compreender as formas pelas quais os sentidos de permanência são construídos pelas críticas latino-americanas. Não é desprezível o fato de a maioria dos textos dirigidos aos filmes de Walter Salles apresentar com imagens e signos trabalhados nos filmes de Glauber Rocha e do Cinema Novo, de forma geral. Para entender essa permanência conceitual, creio oportuno esquadrihar as formas com que as interpretações escritas entre 1999 e 2004 retomam discursos da década de 1960, transferindo às imagens brasileiras atuais um caráter residual e dependente daquelas de outrora. Tal fato dá a entender que tanto os filmes de Walter Salles quanto suas críticas retomam signos passados de uma forma que lhes garante certa autonomia quando falam por si, podendo-se deduzir que a crítica latino-americana atual seria tributária do ideário estético-político consolidado nos anos 1960. Este, tornado paradigmático, é continuamente evocado e pauta uma matriz estética de 'qualidade artística' geradora de um sistema previsível de categorias legítimas

(...)

Em tais termos, as críticas à obra de Walter Salles demonstram conceber uma espécie de interdependência, cujos agentes compartilham uma mesma rede simbólica, em que imagens identitárias temporalmente distantes são interpretadas à luz de uma noção de sequência e e totalidade. (ALTMANN, 2010, pp. 212-13)

Uma outra exceção a essa crítica passadista, de certa forma predominante – se não em volume, em poder de repercussão – em relação ao cinema da Retomada é Luiz Zanin Oricchio, jornalista de formação, com uma longa e bem-sucedida carreira na imprensa paulista, que incorreria na crítica cinematográfica nos anos 90, acabando por publicar um dos primeiros livros integralmente dedicado a examinar os filmes do período.

Embora não deixe de contrapor sistematicamente a Retomada ao Cinema Novo, destaca-se, em suas críticas, a propriedade com que observa e detalha a especificidade de um e de outro momento, conferindo a ambos autonomia. Tal característica distintiva fica claro, por exemplo, na análise que faz de um dos filmes mais prestigiados pela crítica nos anos 90, *Baile Perfumado*, dirigido pelos pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas e principal produto cinematográfico derivado da renascença cultural promovida pelo movimento manguebeat, liderado pelo músico Chico Science, precocemente falecido. Após descrever e distinguir a direção de fotografia empregada em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), em *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e distingui-las, em sua originalidade, daquela dos melodramas mexicanos fotografados pelo esteta Gabriel Figueiroa, Oricchio salienta o quanto os procedimentos fotográficos do filme pernambucano vão "na contramão desses procedimentos criados nos tempos do Cinema Novo". Como a própria escolha das palavras para designar a localização histórica do movimento dos anos 60 talvez sugira, não há nostalgia na comparação: assim como reconhece a especificidade da estética cinemanovista, Oricchio saúda a personalidade e a adequação das escolhas de *Baile Perfumado*, que assim como os mencionados predecessores cinemanovistas, tem o sertão como cenário: "Ao retornar a esse tema antigo, tudo nesse filme é inovação. Dos movimentos de câmera à trilha sonora (...) *Baile Perfumado* é um filme que respira juventude a cada fotograma." (ORICCHIO, 2003, p. 133)

Oricchio mostra-se aberto ao diferente e ao inovador, os quais, sem uma pauta político-ideológica a conspurcar a análise fílmica, não enquadra automaticamente como demeritórios, embora não deixe de explicitar eventuais restrições críticas: "O sertão fértil de *Baile Perfumado*, essa criativa inversão do estereótipo, pode ser fascinante e, ainda assim, não conduz a nenhuma consequência crítica, no sentido mais estrito do termo. Funciona como cenário eficiente para o *aggiornamento* de um gênero tido como surrado, mas é só. O que, *per se*, não enfraquece o filme", assinala o autor, complementando com o que soa como um merecido puxão de orelhas em seus

críticos contemporâneos: "pois o horizonte da reflexão política estaria, no caso, mais na expectativa do analista do que no leque de preocupações da dupla de realizadores." (ORICCHIO, 2006, p. 134).

Essa crítica passadista, que cobra do cinema do presente não apenas uma militância política *lato sensu*, mas que esta resulte em imagens e narrativas efetivas de convocação à mobilização do público, além de não levar em conta as já apontadas diferenças de contexto entre os modernistas e "revolucionários" (mas que nos legaram uma ditadura com 20 anos de duração) anos 60 e os pós-modernistas e conservadores (mas ao fim dos quais o país assistiu, segundo o IBGE, à maior ascensão de classes de sua história) anos 90/00, negligencia também, por um lado, o processo de esgotamento do poder e de superexposição das imagens e, por outro e em consonância com isto, os efeitos sobre o status da imagem derivados dos questionamentos a ela endereçados pelo pós-estruturalismo. Ismail Xavier escolhe exatamente este tema como ponto de partida para o detalhado exame do cinema da Retomada que fez em entrevista para a revista *Praga*, em junho de 2000:

Como falar do mundo depois de tanta saturação e desconfiança endereçadas às imagens, notadamente àquelas inseridas em códigos já conhecidos, domesticados? Há o sentimento de que elas trazem sempre uma dimensão ilusória, o que aconselha a inserção, no filme, de "salvaguardas": dar consciência do processo de produção, ensinar a ler as imagens, criar jogos duplos em que o próprio filme, como acontecimento, explicita sua forma de inserção num contexto que o ultrapassa e dentro do qual sua intervenção adquire sentido (XAVIER, 2000, p. 97)

Após identificar a obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami como exemplo de satisfação de tais exigências, com seu "misto de realismo e auto-referência, herança rosseliniana e reflexão sobre o próprio cinema" (*Id*, p. 98), Ismail observa que a singularidade de uma obra assim se potencializa por realizar-se em um país periférico, "com todas as particularidades de quem vive, de forma radical, as contradições entre tradição e modernidade, das quais o cineasta latino-americano, africano ou asiático nunca escapam" (*Id.*, *Ibid.*). Estabelecidas tais premissas, o professor da USP inquire diretamente a relação entre cinema, política e crítica: "Nesse quadro, percebe-se que a reação da crítica diante de filmes dispostos a discutir de modo explícito questões políticas depende muito das soluções encontradas pelos cineastas para atacar frontalmente esses problemas. No limite, vem a indagação: como falar do mundo hoje?" (*Id.*, *Ibid.*)

A reflexão de Ismail é, possivelmente, a mais contundente e definitiva denúncia do

anacronismo teórico e da artificialidade da crítica passadista que rejeita o cinema da Retomada por este não emular o Cinema Novo.

CAPÍTULO 3

VIOLÊNCIA, POBREZA E A QUESTÃO DA VISIBILIDADE SOCIAL NA RETOMADA

Fig. 8 - Falcão, Meninos do Tráfico

APRESENTAÇÃO

O cinema da Retomada é contemporâneo do recrudescimento da violência urbana no Brasil, em volume e capilaridade inéditos. Esther Hamburger, pesquisadora e professora da USP que desenvolveria, a partir da virada do milênio, pesquisas que resultaram, até agora, em uma série de três artigos sobre o tema da violência no "cinema brasileiro recente", faz um resumo impressionista sobre o tema:

O crescimento da violência entre forças estatais e paraestatais assusta. Nos anos 1990, uma série de massacres impetrados por forças policiais ou de polícia paralela marcou o processo de redemocratização. Nos anos 2000, o crime organizado passa a desenvolver ações de guerrilha urbana como "arrastões", toques de recolher, ataques a ônibus e delegacias

policiais." (HAMBURGUER, 2007, s/p)

Dados oficiais confirmam a sensação de descontrole e impunidade. Segundo a Síntese de de Indicadores Sociais 2003 do IBGE, em 2000,

A taxa de mortalidade por homicídio era de 27 óbitos para cada 100 mil habitantes. Para o sexo masculino, essa taxa teve uma média de 49,7 óbitos para cada 100 mil habitantes no mesmo ano. Especificando ainda mais, percebe-se que na faixa dos 15 a 24 anos de idade o índice aumenta a níveis alarmantes, chegando a 205 (para cada 100 mil) no Rio de Janeiro, ou ainda 198 em Pernambuco, sendo que a maioria dos óbitos por homicídios no país (68%) teve relação com o uso de armas de fogo. (IBGE, 2003, s/p)

Vigário Geral, Carandiru, Cinelândia, Vila Cruzeiro – nomes que evocam uma série de massacres e de atos de violência policial desmedida, aos quais, somados às imagens protagonizadas pelos "soldados do tráfico" de drogas e por criminosos ligado sou não a poderosas facções rivais entre si, conspurcam a imagem do Brasil no exterior e lançam ao rés-do-chão a autoestima da cidadania do país.

Notadamente o Rio de Janeiro, que na área cultural manteve-se, apesar dos pesares, como microcosmo representativo da brasilidade – justificando o epíteto de "cidade dos brasileiros" com que João Gilberto, o criador da bossa nova, a ela se refere – assiste, durante o decorrer dos anos 90, ao agravamento da violência nos morros e áreas periféricas dominados pelo tráfico de drogas.

Tal situação, expressão cabal dos efeitos da brutal assimetria socioeconômica que há décadas vem caracterizando a sociedade brasileira, combina práticas políticas autocráticas ditadas por um modelo econômico extremamente conservador a elementos historicamente atávicos - como a herança de um processo escravocrata cuja abolição não contemplou minimamente a sobrevivência econômica dos libertos –, – as quais respondem por uma série de reformas urbanas na então capital do país, tão "modernizantes" quanto responsável por um processo de favelização das massas despossuídas -, além da repressão periférica, nos âmbitos sociais e econômicos, patrocinada por um estado militar que se perpetuou no poder por duas décadas e meia – o que, além de, no atacado, agravar a exclusão e os conflitos sociais em um momento de crescimento explosivo das cidades, no varejo patrocina o convívio prisional entre presos políticos e criminosos comuns, miscigenação que está na origem da organização "profissional" do crime em facções hierarquizadas e concorrentes entre si.

3.1. Contextualização: mídia e manipulação da sensação de violência

Além desses fatores históricos, políticos e sociais que ajudam a explicar o desenvolvimento explosivo da violência no Rio de Janeiro, esta teria sido amplamente difundida e fixado-se no imaginário nacional – e provavelmente, em medidas variáveis, na própria autoimagem que os cariocas constroem para si – em grande parte graças ao poder de penetração, difusão e amplificação da mídia – particularmente, no que concerne ao epicentro imaginário da violência no Brasil, o Rio de Janeiro, através da Rede Globo, maior grupo corporativo de mídia da América do Sul, com sede na referida cidade e interesses políticos diversos no estado e no país. Tal processo teria se dado notadamente através de seu canal de televisão, de penetração nacional e grande audiência, mas também por meio dos veículos de imprensa e de mídia radiofônica e eletrônica. Uma série de estudiosos do tema aponta tal fator como um dado essencial para se compreender não apenas a questão da violência no Rio de Janeiro, mas sua manipulação comunicacional – e eleitoral – em prol dos interesses comerciais e políticos de determinadas alianças entre poder político e midiático - o que, ao evocar o papel da mídia na relação entre violência real e sensação de violência, traz a discussão também para a seara dos estudos comunicacionais e audiovisuais, aos quais esta tese se filia.

Pois, dizendo respeito a fenômenos estruturais do capitalismo em sua fase pós-industrial, requer, não obstante as dificuldades de observação inerentes ao fenômeno, uma nova mirada analítica ao papel das empresas de comunicação na formação do inconsciente coletivo, como observa o pesquisador e professor da USP, Dennis de Oliveira:

O fenômeno de monopolização da mídia é de caráter global e se acentua à medida que as tecnologias de informação se sofisticam na direção de uma maior possibilidade de armazenamento de informações e maior velocidade na sua transmissão. Mais do que isso, esses fluxos informacionais mais potentes se constituem na base do atual modelo de acumulação de recursos e na essência e dinâmica do funcionamento do capitalismo global.

Embora tal dado seja com frequência negligenciado nos Estudos de Mídia, é preciso ter claro a necessidade "de pensar nos grupos de mídia como empresas, jogando o jogo do capital, avançando e retrocedendo com os mercados" (BIONDI; CHARÃO, 2008, p. 7), atentando para o fato de que constituem "empresas que, claramente, lidam com um capital simbólico que, certamente, multiplica o seu peso nas economias e políticas nacionais", valorizando, assim, seu poder de fogo político. (*In*: OLIVEIRA; NOGUEIRA, 2009, P. 13)

Aprofundando o exame das questão e detalhando um pouco mais o funcionamento de tais processos, Sylvia Moretzsohn, professora da UFF e especialista no tema, aponta que estudos sociológicos baseados na teoria da construção social da realidade vem, há décadas, demonstrando

que, no jornalismo,

O processo de seleção e hierarquização dos fatos a serem transformados em notícia implica uma intencionalidade, frequentemente não explícita, dos responsáveis por esse trabalho. Mas pode significar algo mais importante, que ainda causa polêmica entre estudiosos da mídia: a existência ou não de distinções entre os fatos que ocorrem espontaneamente e outros que são 'provocados' pela presença dos meios de comunicação. Daniel Boorstin inaugurou a denominação "pseudo-eventos", ou eventos de mídia (...) Nicolau Sevcenko vai além: diz que não faz qualquer sentido a diferenciação entre fato "de verdade" e fato produzido porque "o mundo, tal como existe, especificamente a partir dos anos 20, é o mundo e o complexo das comunicações". Portanto, a utilização de recursos de mídia para produzir situações artificiais é parte das estratégias dos conflitos que envolvem os jogos de decisões políticas e econômicas. (MORETZSOHN, 2002, s/p)

Em tal contexto, a relação entre mídia e violência é particularmente problemática, e a exploração desta por aquela deve ser vista com particular reserva, já que a tendência a retroalimentar o apetite sadomasoquista dos leitores – uma sede por sangue identificada pela imprensa britânica em meados do século XIX (EAGLETON, 1984) – em troca do aumento dos exemplares vendidos ou dos números no Ibope mostra-se, nesses casos, uma tentação recorrente.

Afigura-se exemplar desse processo o retrato que a mídia corporativa fez da questão das drogas durante todo o período de vigência do cinema da Retomada, adotando um enfoque que prima por alardear com insistência uma situação à beira do pânico, de iminente e explosiva irrupção social, uma urgência de crise açulada pelo noticiário sensacionalista sobre violência: fala-se em "guerra civil", em "inescrutável poder do tráfico", confunde-se pobreza e marginalidade – ao mesmo tempo em que se procura caracterizar como anacrônica a correlação entre miséria e indução ao crime. Fala-se muito em repressão e muito pouco em políticas conjunturais efetivas, em meio a um discurso alarmista e de permanente crise, escorado em manchetes sangrentas e no esforço para caracterizar como onipresente a violência que os dados mostram ser localizada:

Esse horror à realidade das contradições se exprime no modo como a classe dominante brasileira elabora as situações de crise. Uma crise nunca é entendida como resultado de contradições latentes que se tornam manifestas pelo processo histórico e que precisam ser trabalhadas social e politicamente. A crise é sempre convertida no *fantasma da crise*, irrupção inexplicável e repentina da irracionalidade, ameaçando a ordem social e política. Caos. Perigo. (CHAUI, 1986, p. 60)

Essenciais à manutenção do clima de crise acima referido e de uma atmosfera de permanente mobilização popular, a fabricação e a retroalimentação de "ondas de crime", por exemplo, são um fenômeno recorrente, há tempos identificado pelas pesquisas em comunicação:

Mark Fishman, em seu estudo sobre uma onda de crime contra idosos em Nova Iorque, constatou de saída os procedimentos de 'auto-alimentação' entre veículos diversos: os telejornais da manhã fornecem idéias para suítes de edições vespertinas e noturnas e influenciam a pauta dos jornais impressos, que, por sua vez, têm na ronda do noticiário radiofônico uma recorrente fonte de informação (FISHMAN, 1990)." (MORETZSOHN, 2002, s/p)

A cobertura da "onda" dos "arrastões" nas praias cariocas, em 1993, por exemplo, foi desmitificada como um factóide por um veterano jornalista, dos mais respeitados – o colunista Janio de Freitas, na *Folha de S. Paulo* -, que demonstrou, com propriedade,

(...) como a imprensa amparou versões oficiais que um mínimo de checagem comprovaria serem insustentáveis, e que no entanto justificaram incursões policiais em favelas e a disseminação do medo num momento político delicado para o Rio de Janeiro, incentivando discursos a favor da intervenção federal no estado [que se efetivaria afinal] (MORETZSOHN, 2002, s/p).

A "onda de arrastões" foi ainda tema de um alentado estudo de autoria do professor e pesquisador Kleber Mendonça. Tendo como base teórica a Análise do Discurso de estirpe francesa, o autor demonstra com propriedade como a chamada grande imprensa, em sua cobertura, reiterou estereótipos e preconceitos, notadamente ao vincular "o arrastão ao *funk*, à segregação racial e à produção do medo social" (MORETZSOHN, 2002, s/p). A professora considera "exemplar", nesse sentido, um trecho de matéria da revista *Veja* de 18 de outubro de 1992:

Da zona sul, a classe média alta partiu de carro para os recantos mais distantes [...] No contrafluxo, ônibus começaram a despejar nas praias (...) moradores de bairros distantes das zonas norte e oeste e dos subúrbios do Rio.

(...)

Enquanto a classe média alta partia, os suburbanos eram despejados pelos ônibus. No dicionário de Aurélio Buarque: despejo - aquilo que se despeja, lixo, dejeção. O sentido aqui produzido não é de qualquer lixo, mas de um lixo social: uma camada da sociedade considerada não aproveitável e, portanto, incômoda e desnecessária para o corpo social hegemônico. (MENDONÇA, 1999, p. 271)

Prossegue Sylvia Moretzsohn, comentando o texto de Kléber Mendonça:

O autor ressalta ainda uma estratégia discursiva muito comum e sutil para atribuir ao outro a autoria exclusiva da fala: o uso das aspas. Comumente visto como uma referência para atestar a fidelidade do que é dito, este recurso é também uma forma de ocultamento. Assim,

a mesma revista relata o espanto de uma dona de casa que passeava com a filha e alguns amigos no calçadão de Copacabana quando [nas palavras do texto de Veja, grifadas pela autora] deu *de frente com o pessoal do subúrbio*: 'Era um bando mal-encarado de gente escura, pobre e mal-vestida'. (MORETZSOHN, 2002, s/p)

Para Mendonça, "Ao valer-se do recurso de aspear o discurso direto, a revista não diz diretamente o preconceito. Apropria-se da voz da entrevistada, num processo aparente de ocultamento. (...) a revista não ``opina", reproduz a voz da dona de casa. Assim, produz um sentido se eximindo da responsabilidade de ter de responder por essa declaração polêmica.

Após analisar detalhadamente a cobertura que o jornal *O Globo*, sob a manchete "Favelas levam terror ao Centro e Copacabana", fez dos protestos de moradores de dois morros da cidade, os quais degeneraram em violência e em enfrentamento entre a PM e os cidadãos, Sylvia Moretzsohn chega às seguintes conclusões:

O morro é assim como um acidente da natureza: está ali na geografia da cidade e de repente, sem qualquer justificativa, explode, inesperadamente, e agride a tranquilidade de quem passa. Protestos contra a polícia jamais são legítimos, são sempre orquestrados por traficantes: o jornal encampa essa versão, embora tenha seu álibi conveniente, pois dedica um pequeno texto em página interna para, através da fala de antropólogos (os especialistas do ``saber competente"), questionar essa explicação. Como sempre, cabe ao leitor concluir, mas a ênfase escolhida e a maneira pela qual o material foi editado já indicam um sentido para essa conclusão. (MORETZSOHN, 2002, s/p)

As distorções discursivas acima elencadas, cuja menção talvez possa parecer ao leitor um tanto deslocada em um trabalho acadêmico cujo centro de atenção é a relação entre crítica cinematográfica e cinema da Retomada, configuram-se, em minha opinião, essenciais para contextualizar os filmes do período que têm como tema a violência – e a discussão sobre eles – nos termos em que sua temática vinha sendo tratada pela mídia (e, em decorrência, ao menos em parte, pela sociedade), ao mesmo tempo que tornam evidentes tanto o grave processo de manipulação discursiva a que o tema esteve/está submetido quanto os constrangimentos e distorções daí decorrentes para o exercício da crítica de cinema de filmes que têm como temas violência, tráfico de drogas, atuação policial e papel da mídia.

3.2. Retomada e a violência nas telas

Em um seu estudo acerca da crítica ao cinema brasileiro contemporâneo nas revistas *Veja* e *Bravo!*, a professora e pesquisadora Regina Gomes sugere que as inovações trazidas pela Retomada em relação aos períodos progressos do cinema nacional acabaram por resultar

em uma "nova forma de retratar o tema da violência no Brasil" (2010, p. 7), caracterizada "por uma renovação estilística, como a agilidade nos processos de montagem e a adoção de planos de curta duração" (*Id., Ibid.*). Ainda que, no nosso entender, o trabalho em questão de Gomes careça de maturação e de uma maior coleta de dados, de modo a efetuar em bases minimamente satisfatórias a pesquisa a que se propõe, e ressinta-se, sobretudo, de considerações acerca da inter-relação entre a orientação crítica das resenhas cinematográficas e o perfil ideológico das publicações em questão, em relação ao tema específico de seu trabalho, a autora conclui, fornecendo exemplos, que "em muitas críticas, os comentários apontavam para o questionamento sobre o excesso desta temática nos filmes e sua "inevitabilidade" no cinema brasileiro. (*Id., Ibid.*):

Michel Laub (2004, p. 78) na *Bravo!* referiu que, "Nenhum mote rendeu tanto no cinema brasileiro recente quanto à violência", a respeito de *O outro lado da rua*. E Nirlando Beirão (1999, p. 68) também na *Bravo!* afirmou, não sem sua ironia peculiar que: "(...) dá para desconfiar: se alguém vier a salvar a favela, algum dia, não será o governo federal, será o cinema nacional". (GOMES, 2010, p. 7)

Na mencionada série de três artigos sobre o tema da violência no "cinema brasileiro recente", Esther Hamburger se propõe a analisar o papel que a visualidade — "especificamente a visualidade televisiva e cinematográfica" (2007, s/p) — desempenharia em tais dinâmicas representativas. "Na fronteira das ciências sociais com os estudos de cinema e televisão, a ideia é especular sobre os jogos simultaneamente políticos e estéticos que vão definindo os contornos do universo do que merece se tornar visível." (*Id., s/p*)

De início, ela elenca filmes que têm em comum, além da época de produção, o fato de, em maior ou menor grau entre si, promoverem uma revisão dos cânones de representação, no cinema brasileiro, de temas como violência, infância marginalizada, crime e espaço urbano, problematizando "os zoneamentos hierárquicos da cidade, as visões da favela como *locus* do mal, como dissolutora de fronteiras a transbordar para a "cidade legal" (BATISTA, 2003, s/p):

Filmes tão diversos como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Palace II* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *O invasor* (2003), *Ônibus 174* (2003), *Cidade dos homens* (2003), entre outros, e recentemente *Falcão, meninos do tráfico* (2006), documentário concebido e dirigido por MV Bill e Celso Athayde, moradores de Cidade de Deus, são alguns exemplos de obras de ficção ou documentário que acentuaram a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia no cinema e na televisão brasileiros. Ao

trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que chamo de *disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde*, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea. (HAMBURGUER, 2007, s/p)

O interior desse conjunto de filmes que têm em comum a violência comporta, na verdade, uma grande diversidade temática e estilística – que em alguns casos se manifesta até mesmo no âmbito interno de cada filme. Por exemplo, *Notícias de uma guerra particular* (Kátia Lund e João Moreira Salles, 1999), documentário que contrapõe traficantes do morro, polícia e população, embora claramente privilegie a temática da segurança pública e, como assinalou o advogado e ex-secretário de segurança do Rio de Janeiro, Nilo Batista, desenvolva uma espécie de tese a este respeito (2002, s/p), presta-se também com propriedade ao exame de temas como a marginalização da infância, a sociologia do trabalho das áreas urbanas periféricas ou a constituição de discursos éticos de justificativa da violência, seja pela polícia, seja pelos criminosos.

De modo similar, um longa como *O Invasor* (Beto Brant, 2002), inclusive e para além da abordagem que perfaz da violência – e mesmo de subtemas como a competitividade e a falta de ética no ambiente empresarial das empreiteiras ou oferece uma miríade de possibilidades analíticas concernentes do papel que questões estilísticas como a influência do videoclipe na construção narrativa, a apropriação de elementos do universo da cultura tecno para a construção de ambiências, atmosferas e estados de espírito, ou a apropriação de um imaginário contracultural na construção da personagem Marina (Mariana Ximenes) e sua *trip* alucinada, regada a álcool e drogas diversas, pela periferia.

Através dos dois exemplos acima – que certamente poderiam ser estendidos, em formas variadas, a cada um dos filmes elencados por Esther Hamburger -, parece-nos importante ressaltar, portanto, que não obstante a validade do recorte que identifica um aumento da presença "de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia no cinema e na televisão brasileiros" (HAMBURGUER, *op cit.*), sua relação com "a *disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual*" (*Id.,Ibid.*) apresenta uma série de variantes, de inter-relações e de sinais que possivelmente a torna um pouco mais complexa do que a autora sugere em seus artigos, já que ela, embora não deixe de mencionar a ocorrência de nuances temáticas e estilísticas entre os filmes elencados, por vezes parece considerar, *a priori*, que uma maior presença de elementos sociais na narrativa equivale a uma sua melhor representação enquanto tais.

Além disso, para o bem ou para o mal, a autora procure desenvolver, em um curto espaço de texto, a análise da representação da favela em cada um dos períodos que cita, de meados dos anos 50 à Retomada. Não obstante sua reconhecida expertise, corre assim, com frequência, o risco da generalização e dos saltos abruptos no tempo, os quais acabam por negligenciar determinados contextos de produção do cinema nacional. Porém, o ponto forte de sua análise – e o tema que acaba por dominar o texto – é a análise predominantemente formalista, mas que inclui o exame de questões relativas à recepção, do documentário *Falcão, meninos do tráfico*, dirigido pelo rapper MV Bill e por seu empresário, Celso Athayde, e exibido em 19 de março de 2006 no *Fantástico*, programa semanal da TV Globo. Nela, Esther Hamburger, citando artigos de intelectuais consagrados, com acesso frequente à mídia, como Alba Zaluar, Maria Rita Kehl e Denis Rosenfield, e do então estreante Férrez (premiado escritor nascido e radicado no Capão Redondo, bairro periférico da capital paulista que é pano de fundo para a maior parte de seus textos), observa que:

A repercussão do filme contemplou a discussão sobre a legitimidade da veiculação na Rede Globo daquelas imagens, colhidas por rappers, produtores de canções de protesto contra a mídia, moradores da Cidade de Deus, expoentes da Central Única das Favelas (Cufa). O debate girou em torno da novidade das informações trazidas pelo filme. A oportunidade da veiculação de um filme exclusivamente sobre a violência e a ausência de soluções para o problema foram também temas de discussão. Pouco se falou sobre o filme em si, ou sobre sua interlocução com outros trabalhos que na TV ou no cinema romperam a relativa invisibilidade que encobriu a pobreza e a violência nos anos 1970 e 1980, anos de consolidação da indústria de TV e do mercado de consumo no Brasil. (HAMBURGUER, 2007, s/p)

No âmbito deste capítulo da tese, analisaremos com maior detalhe a relação entre crítica cinematográfica, cinema da Retomada e representação da violência em três filmes, eventualmente contrapostos a outros exemplares dessa produção e em diálogo com o texto de Esther Hamburger, que, através de sua análise, tem o condão de estabelecer pontes entre os filmes que iremos analisar e a abordagem realista do tema desenvolvido por um documentário de imersão não apenas espacial mas mental no universo retratado.

O primeiro dos filmes que aqui analisaremos, *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996) foi escolhido devido à sua primazia, por ter sido o primeiro dos filmes do ciclo da Retomada a priorizar o tema da violência urbana, e por fazê-lo com pujança, através de uma abordagem original e, como poderemos constatar ao confrontarmos-nos com os debates que suscitou, provocando um debate fértil e diversificado.

Por razões que, a esta altura da tese, talvez já soem óbvias e dispensem explicações, o

segundo filme a ser debatido neste capítulo é *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), que marca o encerramento de um ciclo no cinema nacional e, em grande parte por evitar o maniqueísmo e apostar no que poderíamos chamar de uma "história de subjetividades" para retratar um amplo fenômeno social, se tornou um marco na representação da questão do tráfico de drogas e da violência no Rio de Janeiro e suscitou uma plethora de debates, no Brasil e no exterior.

O terceiro e último filme a ser analisado, *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), que se situa já no período que podemos chamar de pós-Retomada, além de ter se tornado um fenômeno esportivo – como filme nacional mais pirateado e quarta maior bilheteria cinematográfica de todos os tempos -, provocou debates altamente abrasivos sobre se a *mise en scène* estaria ou não a endossar a violação dos direitos humanos na repressão policial ao crime e, lamentável mas não surpreendentemente, posicionamentos radicalizados contra ou favor de tal violação.

3.3. A infância sem futuro: *Como Nascem os Anjos* (1996)

Fig 9 - Japa e Branquinha, reais demais

Em um país fraturado pela miséria e no qual a repressão periférica como política de Estado faz parte do cotidiano policial do país, o agravamento das condições de segurança nos grandes aglomerados urbanos, açulado pelo tratamento sensacionalista do tema na mídia, tem feito com que ganhe força, particularmente nas periferias mas também entre os setores médios e de elite, os ataques dos setores conservadores à defesa dos direitos humanos - por eles chamados de “direitos de bandidos”, como se as condições sub-humanas do sistema prisional brasileiro e a tortura institucionalizada nas delegacias e prisões – silenciosa e tacitamente aceita pela sociedade, ao

contrário do que ocorrera em relação aos presos políticos - permitisse supor alguma ligação entre obediência a direitos humanos (de resto, rotineiramente negligenciados) e aumento de crimes.

Destarte, a expressão “direito de bandidos” confere a estes uma distinção ontológica em relação aos demais seres humanos. Tal distinção impede, aos olhos de seus propaladores, que os direitos humanos contemplem essa outra espécie, a criminal. Como, universais, o fazem - ou deveriam fazê-lo -, recebem a pecha de “direitos humanos de bandidos!”, sendo então combatidos. A referida distinção ontológica impede que tais detratores se apercebam do absurdo de se travar combate contra um direito que também lhes diz respeito enquanto ente social – e de, na instabilidade socioeconômica de nossos dias e no despreparo de nossas forças policiais, virem-se, um dia, impelidos a praticar um ato criminoso ou de serem, justa ou injustamente, suspeitos de fazê-lo, transpassando, então, a tênue fronteira que separa o que entendem por duas espécies distintas.

De forma semelhante, a denominação “menor”, presente em debates jurídicos desde o final do século XIX e inscrita no código jurídico do país a partir de 1927 (LONDOÑO, 1992), expressa uma distinção fundamental, aceita e disseminada na sociedade brasileira, entre crianças – esses seres lúdicos de sorrisos cativantes que brincam nos jardins e nas praças – e “meninos de rua” – esses marginais em miniatura, de olhar ameaçador, que roubam e aterrorizam a sociedade. O menino de rua não é – e, como estabelecido por essa distinção, não poderá jamais ser – criança. É, segundo tais “princípios”, um criminoso. Pertence, portanto, a outra ordem ontológica.

O país que encontra no termo “fratura” uma correta expressão de sua conformação socioeconômica, tem no vocábulo “distinção” um procedente meio de expressar a conformação da infância que o habita: se atentarmos ao fato de que os “menores” de rua, nas fotos de jornal, não podem ser identificados - e uma tarja preta lhes fraciona a face – desvelamos uma construção discursiva que reproduz e preserva a distinção entre uma infância constituída de sujeitos – Sacha, a filha da Xuxa; Sandy e Júnior; a menina Maysa - e outra anônima e sem direito à identidade – o que intensifica sua marginalização.

Essa distinção – entre “‘menores’ de rua” e “crianças de família” -, de tal forma disseminada e institucionalizada que seus fundamentos não costumam ser sequer percebidos, quanto mais questionados, ignora “as determinações primárias do comportamento antissocial: as desigualdades estruturais das relações econômicas e sociais, instituídas pelas formas políticas e jurídicas do

Estado, que garantem e legitimam uma ordem social injusta.” (SANTOS, 2000, p. 169).

Nesse quadro - marcado pelo maniqueísmo e por preconceitos de classe - o debate público em torno de cidadania e direitos tende a se restringir à ótica da criminalização, “Ou seja, os discursos e as práticas sobre os direitos humanos não chegam à população sob a forma de igualdade, felicidade e liberdade, mas sim de culpabilização, penalização e punição, integrando um movimento mundial de obsessão punitiva crescente”, como aponta a pesquisadora Helena Singer (2000, s/p).

O acirramento do debate sobre criminalização e direitos humanos está intrinsecamente ligado à emergência de um “Estado penal e policial” em substituição ao Estado de Bem-Estar Social forjado pela ordem mundial bipolar pós-Segunda Guerra Mundial, como explica Loïc Wacquant em seu estudo sobre as políticas de segurança pública norte-americana nas últimas três décadas (1999).

Pois os EUA ocupam um lugar central nessa transformação, como um país que tem vivenciado, nas últimas décadas, uma escalada da penalização das relações sociais que, entre outros efeitos, intensifica a confusão entre pobreza e marginalidade (WACQUANT, 2003). Avança-se com furor sobre questões comportamentais, a inimputabilidade penal está limitada aos sete anos de idade e a privatização do sistema prisional impulsiona o aumento exponencial do número de presidiários nas últimas décadas. Com a profunda alteração do cenário geopolítico mundial desde a queda do Muro de Berlim, tal transformação na concepção de Estado se encontra, em sua expansão mundial, cada vez mais inflexionada pela hegemonia imperial norte-americana (WACQUANT, 1999), mesmo – ou talvez principalmente – se considerada em termos de decadência, fundamentalismo e escalada bélica como pós-desdobramentos do 11 de setembro de 2001 e contrarreação à relativização da hegemonia econômica e à ascensão da China como potência mundial.

Particularmente agravada, no Brasil, pela fissura socioeconômica que aparta uma minoria endinheirada de milhões pauperizados, a marginalização da infância transmutou-se em questão prioritária de segurança pública - e, como de praxe nesses casos no país, em uma premente questão de direitos humanos.

3.3.1. Anjos de carne e osso

Um dos primeiros filmes da Retomada a tematizar a violência urbana, *Como Nascem os Anjos*, que Murilo Salles dirige em 1996, combina um apuro técnico então raro no cinema brasileiro, tiques publicitários na trilha sonora e no trabalho de câmera, e um roteiro vigoroso, aprimorado por diversos tratamentos, e que faz um mergulho realista no embate entre morro e asfalto no Rio de Janeiro – ao mesmo tempo em que constrói alegorias sobre a condição do Brasil na "nova ordem mundial" globalizada. O filme, lançado alguns meses após *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, corroborou a impressão de que o cinema brasileiro ressurgia, revigorado. Não que tivesse se constituído em um sucesso de bilheteria (os produtores esperavam 200.000 espectadores; 60.189 foram aos cinemas), mas deve-se levar em conta que essa expectativa era em parte alimentada pelo desconhecimento, tanto da parte dos produtores quanto da distribuidora (*RioFilme*), da real configuração do mercado para o cinema brasileiro recém-chegado ao mercado após anos de ausência.

As sequências iniciais de *Como nascem os anjos*, malgrado o modo excessivo como o desenvolvimento narrativo depende das falas das personagens, situam com eficiência o espectador ante o universo temático do filme, introduzindo a dupla de protagonistas. Já na entrevista de Branquinha (Priscila Assum), uma pré-adolescente maltrapilha e de aspecto andrógino, para a televisão alemã são introduzidos elementos que perpassam a trama, como a exclusão social, a presença da mídia e uma série de oposições, entre morro e asfalto, criminalidade e normatividade social, infância e vida adulta, além daquelas derivadas do binômio internacional/nacional – em comum, o fato de a narrativa reforçar-lhes a fluidez em detrimento do contraste.

Ismail Xavier utiliza uma sequência da abertura de *Como Nascem os Anjos* para dar vazão a uma de suas impressionantes *tour de force* analíticas em que examina um determinado tema a partir de uma abordagem interfílmica, sem descuidar de contextualizar a análise em termos histórico-sociais. Mesmo apodada do que quer que parecesse, no contexto dos interesses desta tese, supérfluo, a citação permanece extensa, mas merece ser reproduzida:

Em *Os fuzis* (Ruy Guerra, 64), há a cena do bar da pequena cidade em que um dos soldados exibe sua superioridade diante dos camponeses da região ao dar uma aula sobre a montagem e desmontagem das peças de um fuzil, ao mesmo tempo em que faz um teste de conhecimento para provar a ignorância dos que o cercam. Nesta cena, temos um resumo dos métodos de intimidação usados pelo poder que detém um aparato técnico e faz questão de mostrá-lo, exibir sua competência de uso, em contraste com a impotência dos oprimidos.

(...)

Em *Baile Perfumado*, vemos novamente um soldado da volante a ministrar uma aula sobre

o uso de uma arma militar, dessa vez para os seus pares, no momento em que o Estado Novo, recém-instalado, exige a morte de Lampião, apta a redimir o governo da humilhação que as imagens desse líder, no documentário de Benjamin Abrahão, provocaram. (...)

Em contraposição, tal lance de pedagogia audiovisual ganha um novo sentido na cena urbana, na primeira sequência de *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 96). Nem Estado repressor nem gesto subversivo; o que aí se destaca é o exibicionismo de um bandido diante de seus comandados e de alguns curiosos da favela que é o seu "território". Ele está numa casa ocupada pelos traficantes, cercado de ouvintes obedientes. Exibe orgulhoso a nova arma automática que seu grupo adquiriu. Num certo momento do show, a arma não responde como esperado. Nervoso e procurando readquirir segurança, cioso de sua imagem, ele desloca a atenção da platéia para um ouvinte cuja fama é de estúpido, retardado, um tipo que o irritou pelo olhar, que julgou insolente por ter ousado ser mais rápido ao avançar uma solução. Camarão, o bandido, o provoca, repondo numa chave mais tensa a atitude do soldado de *Os Fuzis*, pois a pressão agora envolve um ameaça de morte. Convencido de que o retardado não sabe o que diz, ele impõe um jogo de cartas marcadas: ou faz a arma funcionar ou morre. Com um revólver encostado na cabeça, Maguila é constrangido a pegar a arma e efetivamente colocar as peças no devido lugar para que ela dispare. Firme na pressão sádica, Camarão é surpreendido por um gesto rápido que nunca poderia esperar: competente no arranjo técnico, a vítima escolhida revira o jogo e o fulmina com a própria arma em torno da qual toda a cena se fez. Afora a irônica inversão quanto a quem possui a competência, a cena sinaliza com toda força um novo foco de intimidação presente no tecido social, representado aí como centro de um interesse próprio, alheio a solidariedades populares ou a qualquer projeto de transformação, idêntico ao soldado na arrogância e na técnica de humilhação como instrumento de poder. Insinua-se aí um motivo recorrente do cinema atual: o tráfico de armas e a feudalização da segurança deixam a população entre dois fogos porque o Estado perdeu de forma radical o monopólio da violência, mas não para um adversário de classe, como antes se definia nos dramas políticos revolucionários. Há uma situação distinta a que o cinema responde igualando o olhar que dirige para a cidade e para as áreas mais remotas. Enquanto o olhar republicano do cinema dos anos 60 dava sempre maior ênfase para a função repressiva vinda do aparelho do Estado ou exercida em seu nome (...), no cinema de hoje a ênfase recai sobre o bolsão ilegal, do traficante ou de outro tipo de contravenção, como pólo autônomo a quem não se reconhece a hipótese da aliança, apenas o exercício do poder em função de reservas de mercado. (XAVIER, 2000, pp. 110-111)

Como a análise de Ismail Xavier deixa implícito, *Como Nascem os Anjos*, para além da tematização da infância marginalizada e do crime no Rio de Janeiro, oferece um rico manancial parabólico acerca de questões sociais então prementes para o país, dos preconceitos derivados da oposição morro *versus* cidade ao modelo de inserção do país no capitalismo pós-industrial, passando pelo papel formativo da televisão e por ilações entre estética e política. A história do casal de amigos do Morro Dona Marta – um certinho, outra à beira da criminalidade – que, no reboque do destrambelhado Maguila acaba, por força de um mal-entendido, invadindo uma mansão em São Conrado, onde se vê enredada num misto de fascínio e embate com os moradores norte-americanos, sob a pressão crescente da mídia e da polícia, é contada de uma forma tal que personagens e situações funcionam enquanto tais e a leitura alegórica constitui uma opção interpretativa a mais, mas sem impor-se ou afetar a fruição narrativa – e, ao contrário do verificável em algumas obras do

Cinema Novo, sem que a alegoria se sobreponha à personagem, sufocando-a.

Que, além disso, evite ao máximo os diagnósticos definitivos, privilegiando a ambiguidade, as "polarizações e conflitos binários [que] se desdobram e ganham crescente complexidade pela superposição e a interpenetração de dinâmicas diferentes", como alude Paulo Paranaguá (2000, s/p), constitui um de seus distintos – e raros na cinematografia nacional – méritos. Luiz Zanin Oricchio, crítico do jornal *O Estado de S. Paulo* e autor de um dos primeiros livros sobre a Retomada, exemplifica tal estratégia:

Ao contrário do que acontece em *Quem matou Pixote?* [filme dirigido por José Joffily lançado no mesmo ano], em *Como nascem os anjos* os lados do bem e do mal apresentam limites mais indefinidos. Todos os personagens são construídos de modo a mostrar que, dependendo das circunstâncias, podem se comportar como Dr. Jekyll ou como Mr. Hyde. Tudo é relativo. Maguila é um pobre-diabo. As crianças são encantadoras, mas podem se tornar perversas detêm algum poder. Os americanos (Larry Pine e Ryan Massey) não parecem antipáticos. Ao contrário, só querem se safar com vida e alguma dignidade, o que não é pedir muito dentro das circunstâncias. Não há vilões. Não há heróis. Apenas vítimas.

Não há também análise social, no sentido mais comum do termo. Se o título indica um *parti-pris* bem claro, o que se vê na tela parece muito menos fechado, incluindo seu desfecho dramático, quando as duas crianças se matam. Sobre perplexidade, com "Lindinha" [apelido que Priscila dera à garota americana] murmurando, chocada, "they've killed each other" e William (Larry Pine) não tendo resposta para a pergunta da repórter da tevê: por que tudo isso aconteceu? (ORICCHIO, 2003, p. 164)

3.3.2. Distopias niilistas

Cléber Eduardo, a partir de sua análise de *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996) – cuja câmera, segundo ele, apresenta "um movimento limitado por fronteiras, como se fosse um animal acuado, esperneando por não conseguir escapar" (2005, p. 58) - identifica uma forma de distopia como caracterizadora da produção inicial da Retomada: "Pode-se ver parte desse segmento distópico como um conjunto de visões sobre os obstáculos para a transformação. Como nos textos trágicos, toda transformação acarreta perda e, às vezes, a punição de quem tenta transformar" (*Id.*, *Ibid.*), assinala o crítico, que elenca nove longas a título de exemplos, dentre eles *Como Nascem os Anjos*.

Ao contrário do que dita o senso comum em relação à narrativa cinematográfica, no interior de tal regime seria a paralisia - no lugar do movimento - o principal gerador de significâncias: "O

estar encerrado em limites físicos é a expressão imagética da circunstância social e afetiva de outros protagonistas da produção recente" (*id.*, *Ibid*). O filme de Murilo Salles adequa-se como uma luva à descrição que Eduardo faz do tal caráter distópico da Retomada: "Confinar os personagens salienta a dificuldade ou impossibilidade de mudança. Qualquer tentativa causa abalos sísmicos. Forças em direção contrária procuram manter a ordem ou o estado de desordem naturalizado (*Id.*, pp. 58-9). Com efeito, em *Como Nascem os Anjos*, a fuga do morro empreendida por Maguila, Branquinha e Japa, seguida do deslocamento a São Conrado, marca o único momento do filme em que se observa significativo deslocamento espacial das personagens. E o interior do espaço claustrofóbico da casa em São Conrado, ambiência estranha ao trio de moradores do Santa Marta, será não só o espaço do agravamento dos conflitos entre eles - e deles com os invadidos -, mas um fator preponderante a açulá-los.

Dos 91 minutos de duração de *Como nascem os anjos* filme, 71 são passados no interior da residência. Portanto, a atenção para com a administração do tempo fílmico face aos acontecimentos passados dentro da casa constituiu um desafio aos roteiristas, sendo por fim levada a cabo na dosagem exata, com a manutenção do interesse do espectador sendo mantida graças a uma sucessão de acontecimentos bem encadeados e de relevância dramática. Mas a crítica, de forma geral, não prestou a mínima atenção a tal mérito.

Para além de suas implicações estéticas e narrativas, o conceito de distopia forjado por Cléber Eduardo, ajuda ainda a compreender o niilismo e a ausência de uma teleologia política – que dirá revolucionária – nos filmes das Retomada, ao contrário do que ocorrera no Cinema Novo. Ele dialoga, de certa maneira, com as observações de Ismail Xavier acerca da recorrência de filmes "em que os pobres ou oprimidos se matam entre si" (2000, pp. 131-2) – caso exato de *Como Nascem os Anjos* - e nos quais "A dimensão de revolta contra o quadro institucional e a estrutura do poder sai de pauta; os gestos e opções se reduzem ao encontro de um caminho pessoal dentro da ordem ou de suas brechas, prevalecendo a violência como atividade lucrativa" (*Id.*, p. 132). As conclusões de ambos críticos levam a compreender o papel que a própria especificidade dos quadros político e social contemporâneos desempenha no cinema da Retomada para além das acusações de cosmeticismo, apolitismo e alienação disparadas, com extrema facilidade, por setores da crítica.

3.3.3. Mídia e sexualidade

Analisando o filme *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e o caso real que o inspirou, altamente simbólico da barbárie que é a segurança pública no Brasil - no qual uma refém foi morta por um policial do Bope no momento em que o criminoso saía do ônibus que sequestrara tendo ela sob a mira de seu revólver, numa abordagem indiscutivelmente inepta pelas forças oficiais, que em seguida o mataram, desarmado, no interior da viatura policial -, Luiz Zanin Oricchio assinala:

Essa tragédia brasileira diz muito sobre nós (...) A cidade e o país acompanharam o suspense e o desfecho pela telinha. E é ela, a telinha, que configura nossas emoções e nossa consciência de seres que pertencem a uma mesma nação. Ela manipula nossos desejos e expectativas, como bem compreende o cineasta Murilo Salles, em *Como Nascem os Anjos*. (ORICCHIO, 2003, p. 182)

Aspecto ao qual a crítica também prestou pouquíssima exceção, o papel da mídia em *Como Nascem os Anjos* é determinante. No início do filme, a presença da câmera de uma equipe da TV alemã no Santa Marta, onde entrevistam Branquinha, transcende a mera citação ao papel da mídia na narrativa para inserir-se como o primeiro dos diversos “aparatos de mediação” (campanhas, interfonos, telefones, binóculos, lunetas, câmeras televisivas, teleobjetivas fotográficas) que, no desenrolar da trama, fazem a ligação entre personagens e pólos narrativos – distorcendo, recriando, acrescentando “ruídos” à emissão original. A virtualidade, em *Como nascem os anjos*, além de reproduzir, em bases realistas, o seu grau de interferência e de transformação do “real”, tal como ocorre nas sociedades contemporâneas, reforça, em outro nível, a construção de uma narrativa alegórica de inserção do universo social retratado no filme no capitalismo infotelecomunicacional (MORAES, 1999) contemporâneo, o que implica soprar tênues mas efetivas ilações políticas.

No enquadramento *clean* da televisão alemã, a miséria da favela dá lugar ao Pão de Açúcar como fundo de quadro - afinal, não se trata de denúncia social, mas de zoológico humano: a garota esperta, sexualmente precoce, sobrevivente diária de um cotidiano de violência e privação assume o papel de espécime exótica, de bizarro produto tropical; enquanto o entrevistador traveste-se de apresentador de um espetáculo *sui generis*, em *locus* inusitado. O pasmo do entrevistador alemão ante a revelação de que Branquinha é casada [com Maguila] é mostrado em um contraplano em que às costas do apresentador vê-se o emaranhado urbano de edifícios do Rio de Janeiro: favela e cidade

- dois mundos estanques, em permanente inter-relação e conflito.

A abordagem da sexualidade em *Como nascem os Anjos* mostra-se complexa, particularmente para os padrões anglo-americanos – o que ajuda a entender porque foi um tema de destaque nos debates suscitados pelo filme na Europa e nos EUA: o casamento do trintão Maguila com a pré-adolescente Branquinha, um arranjo que o filme tipifica como um acordo de interesses - de um tipo que, sabe-se, ocorre com frequência nas bases da pirâmide social - movido pela necessidade de sobrevivência, causou escândalo, por ser compreendido como pedofilia. O fascínio de Japa com a esposa loira do americano aproxima-se da obsessão e a própria Branquinha oscila de tal forma entre uma feminilidade postiça e uma masculinidade evidente que sua sexualidade, além de precoce, choca pela indefinição de gêneros. O crítico Cléber Eduardo, no entanto, arrisca uma interpretação que supera a mera visada comportamental e inclui o papel da mídia e os choques classistas entre invasores e invadidos como elementos da análise:

O outro diferencial é o choque de classes (travestido de choque nacional-cultural), razão de uma série de ruídos na comunicação deles [Priscila, Maguila e Japa] com seus reféns, por quem são vistos como aberrações, sobretudo pela insistência da menina em tirar a roupa de uma jovem americana, obsessão mostrada como patologia sexual-social produzida por horas diante da televisão. (EDUARDO, 2005, p. 59)

3.3.4. Recepção: um olhar geral

De forma geral, *Como nascem os anjos* foi saudado de forma superlativa por setores da crítica – o que, malgrado as muitas qualidades do filme, talvez também se explique pelo fato de ter sido um dos primeiros longas a alimentar a esperança de retomada efetiva da produção cinematográfica brasileira após longo hiato: “A retomada do cinema brasileiro está para conhecer o seu espécime mais contundente”, bradou Carlos Heli de Almeida (1996, s/p). Na *Folha de S. Paulo*, cujo caderno cultural (*Folha Ilustrada*) ainda conservava, justificadamente ou não, algo do prestígio que amealhara durante a década anterior, o filme divide opiniões: o usualmente comedido José Geraldo Couto classifica o filme como “excelente” (1997, s/p), engrossando o coro dos que consideraram injusta a má bilheteria; já Inácio Araújo não vê grandes méritos em *Como nascem os anjos*. Entre outras questões, atacou a crença na “inocência” das crianças que o roteiro buscava

impingir (1996a) e pelo fato de o diretor Murilo Salles, segundo ele, “passar a mão” nas cabeças das personagens mirins (1996b).

Enquanto Oricchio exalta a ausência de julgamento moral do longa, que tocaria “numa ferida viva da questão social brasileira” (1997, s/p), Ivana Bentes prognostica que “*Como nascem os anjos* cresce pela ambiguidade dos personagens e ausência de moralismo” (1996, s/p). Carlos Alberto de Mattos, em um curto mas denso texto de apresentação do filme redigido, assim como o de Bentes, para um folder da RioFilme, arrisca um voo mais alto e faz um retrospecto comparativo da representação da infância no cinema brasileiro, remetendo-se ao seminal *Los olvidados*: “Filme quase tão duro como *Pixote* e quase tão lírico como *Rio, 40 Graus (...)* *Como nascem os anjos* traz uma lufada de ar fresco às telas. Murilo Salles não está interessado em simplificar ou edulcorar a dura realidade da “cidade partida.” Aprendeu com Buñuel a não ter pena de seus personagens.” (1996, s/p)

No *Jornal de Brasília*, a decana Maria do Rosario Caetano, após enumerar os prêmios recebidos, classifica como “injusta” a perda do Kikito/1996 para *Quem matou Pixote*, e conclama o público de Brasília, sete meses após o lançamento no Rio de Janeiro, a conhecer “o melhor filme brasileiro de 1996” (1997, s/p).

3.4. Violência, brutalismo e miséria: *Cidade de Deus* (2002)

Fig. 10: Alice Braga e Alexandre Rodrigues: idílio em meio ao caos

Quando ainda ardiam os vapores de mais uma dentre tantas peijas entre apocalícticos e integrados – encarnados, uma vez mais, respectivamente, por cinemanovistas saudosos e por entusiastas da Retomada – o lançamento, indicação ao Oscar, sucesso internacional, relançamento e recorde de público de *Cidade de Deus* reacenderiam a fogueira das vaidades e, com ela, o ímpeto do polemismo moralista. Como assinala Fernando Mascarello, “O sucesso do filme de Fernando Meirelles e Katia Lund e a pujança do ano cinematográfico foram decisivos para a enorme

repercussão cultural da polêmica” (2004, p. 2).

Em sua tréplica a Mariza Leão, "*Cidade de Deus faz turismo no inferno*", Ivana Bentes, como já mencionado, havia forjado o conceito de "novo brutalismo latino-americano" (2002, s/p), o qual seria feito de uma "violência randômica, destituída de sentido, [que] vai chegar à pura espetacularidade, e marcar a produção audiovisual contemporânea" (*Id., Ibid.*). Não obstante secundado por *Amores Perros (México, 2000)*, a premiadíssima estreia em longa metragem do diretor mexicano Alejandro González Iñárritu, o alvo central das críticas de Bentes é nominalmente *Cidade de Deus*. Já vimos, no capítulo anterior, como Bentes se utiliza de um vocabulário religioso para acusar *Cidade de Deus* de violar "o interdito modernista do Cinema novo, algo como 'não gozarás com a miséria do outro'" (2002, s/p), cometendo ainda o pecado capital de "render-se a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novo-realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem" (*Id., Ibid.*). Ao contrário do tom predominante nos inúmeros debates internacionais suscitados pelo filme, concentrados na tematização da denúncia social que as ilações entre pobreza, infância e crime

perfazem, no Brasil a discussão orbitou, a partir de posições como a de Bentes, sobretudo em torno da atribuição de uso de uma violência gratuita espetaculizada, acusação assacada de forma recorrente no cinema da Retomada, não só contra *Cidade de Deus*, associada à também genérica e imprecisa acusação de que o filme se utiliza de uma "linguagem publicitária", o que quer que isso signifique (o que seus críticos não tem por hábito explicitar).

A questão da violência no cinema brasileiro, como já mencionado, naturalmente antecede e transcende os filmes produzidos durante e depois da Retomada: trata-se de uma queixa recorrente de estratos da classe média e média alta contra o cinema produzido no Brasil ao menos desde – adivinhem - o Cinema Novo. O que Ivana Bentes vê, nos filmes de Glauber Rocha e companhia, como uma denúncia social condizente e esteticamente elaborada - e na Retomada como uma mera estetização da miséria - vem sendo, de forma recorrente, tanto em um caso como em outro, criticado indistintamente por esses setores com argumentos que vão do lamento pelo alegado excesso de violência à queixa por supostamente retratarem só o lado miserável do país, passando por queixumes contra a ininteligibilidade da linguagem cinematográfica empregada e murmúrios contra quesitos técnicos como som, roteiro e fotografia "estourada".

Mesmo antes que a violência, como alegoria para a luta política, viesse a ocupar posição de destaque no Cinema Novo, ela, para além do fascínio que exercera desde os primórdios do cinema

brasileiro nos filmes que reencenaram crimes famosos, já protagonizara dois longos clássicos, prechos de significação no que concerne à relação entre pobreza, violência e crítica social: *Amei um Bicheiro* (Jorge Ileri e Paulo Wanderley, 1952) e *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962). Ismail Xavier está entre os críticos que enxergam uma possibilidade de periodização esquemática da representação de tais temas pelo cinema nacional:

Diferentes tratamentos estéticos de temas como pobreza e violência em situação urbana, especialmente em favelas, marcam transições relevantes entre períodos da história do cinema brasileiro. Um romantismo simpático está presente nos filmes que inauguram o cinema moderno; o cinema novo enfatiza a violência, principalmente no campo, mas também em meio urbano, em chave alegórica, como forma de questionar ideologias hegemônicas, desenvolvimentistas e de convivência pacífica. (XAVIER, 2000, p. 110)

De maneira similar às restrições dirigidas à representação da violência, as acusações contra a tematização da pobreza no cinema nacional são, com efeito, um item antigo na pauta de críticas que autoridades e setores da sociedade comumente dirigem à sétima arte entre nós. Alex Viany (1959) registra as reações negativas que as incursões de Humberto Mauro pelos (então bucólicos) morros cariocas causaram em *Favela dos Meus Amores* (1935), sendo que, 25 anos depois, tal modalidade de críticas levaria à censura, por quase um ano, de um filme que se convencionou classificar - por inovações financeiras (sistema de cotas cooperativadas), operacionais (filmagem nas ruas) e estético-ideológicas (abordagem realista do universo popular) - como um dos marcos inaugurais do moderno cinema brasileiro - e um dos principais predecessores do Cinema Novo -, *Rio, 40 graus*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1955 (SALEM, 1987). Não obstante a carga considerável de denúncia social e de violência contra a infância inerentes ao filme inaugural do diretor que Gustavo Dahl chamou de "o primeiro descolonizador" (1998, p. 24), cristalizou-se uma visão de *Rio, 40 Graus* que o interpreta como o retrato ainda lúdico dos morros cariocas, como aquiesce Esther Hamburger:

A emergência do cinema moderno no Brasil está umbilicalmente associada à favela carioca. No filme de Nelson Pereira dos Santos *Rio 40 graus*, de 1955, a favela aparece como uma espécie de reduto: lá moram a solidariedade e a poesia. Os meninos vendem amendoim nos principais pontos turísticos do Rio. O movimento de cada um deles, do alto do morro para um dos pontos de referência turística da cidade, e de volta para casa, conduz a bela narrativa fragmentada do filme. Em *Rio Zona Norte*, segundo filme do diretor, a situação geográfica é menos bem definida. Espírito da Luz, interpretado por Grande Otelo, sambista iluminado, poeta sofrido e ingênuo, mora em um misto de morro e subúrbio. A personagem é vítima de dupla violência: a violência dos bandidos que lhe rouba o filho, e a violência simbólica da indústria do rádio, que não o reconhece. (2007, s/p)

Similarmente, em minha dissertação de mestrado sobre a representação da infância marginalizada no cinema brasileiro, resumo esquematicamente a evolução história do tema

classificando *Rio, 40 Graus e Rio, Zona Norte* (além do filme *Fábula, minha casa em Copacabana*, uma preciosidade pouco conhecida, dirigida no Brasil pelo fotógrafo sueco Arne Sucksdorff) como representantes de um "lirismo ainda possível", ao passo que a geração de filmes que tem em *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980) seu filme-síntese (e possivelmente em *A guerra dos meninos*, de Sandra Werneck, seu documentário icônico) representaria a institucionalização da "Questão da infância" enquanto fenômeno social, no mais das vezes em abordagem em que sua manifestação enquanto fenômeno de violência no âmbito da segurança pública supera sua inscrição originária como fenda socioeconômica e índice de violação dos Direitos Humanos em determinada sociedade. Por fim, a sucessão de filmes sobre a temática, que vai de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), passa por *Como Nascem os Anjos* e, incluindo uma série de títulos menos votados mas não necessariamente menos relevantes, chega a *Cidade de Deus*, foi esquematicamente classificada como representante da instauração da "deterioração e desesperança" para com a questão da infância marginalizada, expressão de um niilismo que não raro acaba por insuflar a violência como único antídoto, na ânsia por uma "solução final" para o problema, "no marco de sociedades fraturadas por linhas de pobreza e aturdidadas pelo florescimento de ideologias individualistas e anti-solidárias", como alude, com a poesia possível, Beatriz Sarlo (2000, p. 165)

Tanto na esquematização acima aludida em relação à representação da infância marginalizada quanto no breve retrospecto crítico que Esther Hamburger, basicamente lidando com os mesmos filmes citados no parágrafo anterior, faz do enfoque às favelas no cinema brasileiro, depreende-se – com a única e relativa exceção de alguns episódios de *Cinco Vezes Favela*, o filme produzido pela UNE em 1962 – um curioso paradoxo: o auge do Cinema Novo nos anos 60, período que se tornaria referencial, para a crítica saudosista, em relação à representação da violência no cinema brasileiro, representa uma espécie de hiato tanto da representação da infância marginalizada quanto da favela. É possível, evidentemente, argumentar que isso se dá, em grande parte, por conta de sua marcante tendência à alegoria – que, de acordo com o esquema trifásico proposto por Jean-Claude Bernardet, tenderia a ser mais recorrente na segunda fase do movimento (do golpe militar ao AI-5) e em seu terço final (que iria da decretação do AI-5 à instauração do Plano Nacional de Cultura), embora sua onipresença em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme da primeira fase, leve a questionar a norma. Porém, não obstante a potencialização da violência que sua alegorização pode produzir, tal argumentação é antes um fator a mais a evidenciar a incompatibilidade da defesa da aplicação dos modelos cinematográficos dos anos 60 no cinema contemporâneo.

Ademais, depreende-se desse processo assimétrico de valorização da representação da

violência no presente e no passado do cinema brasileiro uma dupla presunção. Em primeiro lugar, de que haveria uma maneira autêntica, socialmente mobilizadora e legítima em suas intenções de retratar a violência e a miséria – maneira esta inerente aos cinemanovistas -, à qual se contrapõe outra, cosmética – e, portanto ideologicamente esvaziada -, incapaz de arregimentar reações efetivas e destinada tão-somente a chocar – esta, própria do cinema da Retomada. Em segundo lugar, tal crítica desqualifica *a priori* não só abordagens e tratamentos estéticos em desacordo com os *mandamentos* cinemanovistas, mas a própria especificidade do objeto da representação, a violência social em sua forma atual, a qual, pode-se argumentar, pede abordagens e tratamento estéticos com ela condizentes.

A crítica que sustenta tais premissas, via de regra, não avança para além desses pressupostos impressionistas que contrapõem uma maneira "correta e efetiva" e outra "dissimulada e desmobilizadora" de retratar tais temas, deixando de incorporar o debate de questões fundamentais acerca dos modos de representação da violência nas telas nacionais – como, por exemplo, a questão do grau de acesso do público a tais imagens no Cinema Novo e no cinema da Retomada e das respectivas reações cognitivas aos diferentes modos de representá-la. Trata-se de uma omissão compreensível, mas não justificável. Pois, para ficar em um só exemplo, não há parâmetro de comparação possível entre o volume de debate que filmes como *Cidade de Deus* ou *Tropa de Elite* suscitaram, em lares, colégios, universidades e associações, entre diversos segmentos da sociedade, destacadamente da juventude – estes os quais, de forma ampla e mesmo que por mera mimésis, tendem a se identificar com a realidade mostrada e a ter empatia com a linguagem cinematográfica empregada para tanto – e as discussões limitadas ao universo da classe média letrada dos anos 60 provocadas por qualquer um dos idolatrados filmes do Cinema Novo.

Este diferencial entre o movimento dos anos 60 e a Retomada, no âmbito da recepção e do debate social em torno do filme nacional, parece-nos importante frisar. Sem que represente um endosso à tese, hoje aparentemente dominante, de que - para usar a terminologia da época - a promoção da elevação do nível cultural do povo a partir de um ente público constituído como "autoridade cultural" seja necessariamente negativa (pois opressora), os esforços, de início voluntários e em seguida co-patrocinados por agentes públicos, inclusive através de editais com legislação específica, para a circulação e o debate do cinema dos anos 90 em diante em áreas periféricas em relação aos grandes centros, nos âmbitos municipal, estadual e federal afigura-se caracteristicamente positivo para o aprimoramento do acesso à cultura e elevação do nível cultural geral.

Os resultados têm sido de monta, com bem-sucedidos projetos de circulação de filmes no território nacional e com a produção de material audiovisual – notadamente documentários – que procuram cada vez mais incorporar o retratado e retirá-lo de sua passividade de objeto de interesse. Como anota Esther Hamburger em relação à reação dos garotos retratados em *Falcão, Meninos do Tráfico*,

Nessa periferia pouco acostumada à exposição, a visibilidade estimulou uma reação crítica contundente (...) [assim] *Falcão* demonstra que o universo apresentado por uma série de filmes recentes, produzidos e dirigidos por pessoas "de fora" da condição de classe e de raça que os realizadores compartilham com os meninos, não apenas existe, como está reconhecidamente espalhado para além das fronteiras da periferia carioca. (2007, s/p)

Tal constatação serve de estímulo para que a professora e pesquisadora da USP desenvolva uma reflexão através da qual traça um paralelo entre o documentário em questão e a obra ficcional de Fernando Meirelles e Kátia Lund:

Falcão pode ser lido como a resposta de moradores da Cidade de Deus ao filme de ficção que captou e expressou a saga dos meninos do tráfico para o mundo. É como se o filme de moradores do conjunto habitacional expressasse um todo — periferias urbanas do Brasil — com o qual a parte — Cidade de Deus — se sentiu confundida. (HAMBURGUER, 2007, s/p)

3.4.1. Do livro às telas

Em sua análise do livro e do filme *Cidade de Deus*, Lúcia Nagib nada na contracorrente dessa crítica que vê no subjetivismo e na fluência narrativa empecilhos à mobilização do espectador. Salientando o "grau de 'realismo'" da obra nos dois suportes, a autora abre o texto afirmando que "não há como escapar ao impacto desse 'ponto de vista interno', já lembrado por Roberto Schwarz, pelo qual um intelectual originário da favela bem como seus personagens extraídos do mesmo ambiente falam com sua própria voz, através da literatura e do cinema" (NAGIB, 2006, p. 141)

Referindo-se especificamente ao livro que deu origem ao filme, o sociólogo Paulo Jorge Ribeiro assinala que "Ao aparecer nas prateleiras das livrarias com o aval do renomado crítico literário Roberto Schwarz e a orelha do livro assinada pela antropóloga Alba Zaluar, uma significativa discussão foi aberta a respeito do "estatuto literário" contra o "caráter documental" de

Cidade de Deus" (RIBEIRO, 2005, p. 2). No bojo desta, "formulava-se a hipótese de que Lins realizara em seu volumoso livro, com maestria, uma 'perspectiva de dentro', 'neonaturalística' da violência e da pobreza no Rio de Janeiro contemporâneo – e assim dava continuidade a um determinado sistema de uma outra Literatura Brasileira." (*Id., Ibid.*)

Para além das discussões que a obra literária inicialmente provocara – e do que os termos e os parâmetros analíticos empregados nos sugerem em termos de diferenciação no exercício da crítica literária e da crítica cinematográfica -, o status crítico do livro – o qual, segundo Nagib, se afirmou como marco desde seu lançamento, "colocando seu autor, Paulo Lins, entre os melhores escritores brasileiros" (2006, p. 141) - viu-se reavaliado a partir do lançamento do filme, mesmo porque formou-se, em torno do lançamento deste,

(U)ma forte e bem-sucedida campanha de exibição da película para vários formadores de opinião do país – que incluíam desde intelectuais, jornalistas e vários profissionais do campo cultural até exibições com públicos subalternizados, integrantes de projetos sociais e grupos ligados às diversas facetas das lutas pelo reconhecimento efetivo dos direitos humanos no Brasil. (RIBEIRO, 2005, p.1)

Embora critique como "reincidente" e "reiteradas" as análises em torno de livro e filme, Ribeiro aquiesce:

A narrativa de Lins ocupa um lugar de absoluto prestígio entre as obras que tematizam a violência brasileira pelo ponto de vista daqueles que mais diretamente sofrem com ela: a população pobre composta por desempregados, favelados, moradores das periferias e fundamentalmente dos principais personagens de *Cidade de Deus*: as crianças e jovens – negros majoritariamente – que são seduzidos pelo negócio do crime. (RIBEIRO, 2005, p. 4)

Tal diagnóstico constitui, a meu ver, um dos maiores e mais frequentes enganos em relação a *Cidade de Deus*, pois a narrativa não é, de fato, conduzida por nenhum personagem representativo dos segmentos por Ribeiro acima elencados, mas justamente pelo único personagem originário da favela em questão que superou as limitações da pobreza e da violência e pôde, *retrospectivamente*, a partir de uma posição presente, contar a história.

Por isso mesmo, é significativo que o personagem-narrador Buscapé - no livro, alter-ego de Paulo Lins - tenha atraído, comparativamente, tão pouca atenção da crítica (José Geraldo Couto, veterano crítico da *Folha de S. Paulo*, tangencia o tema, mas limita-se a apontar a "redundância e autocomplacência" (2002, s/p) da narração em "off"). Pois a evidência de um problema de caracterização fica clara se se leva em conta a especificidade da rápida trajetória de ascensão social e profissional do personagem – pouco verossímil em termos de sociedade brasileira e exceção única

entre os personagens do filme -, de menino pobre em contato diário com o crime a profissional liberal de uma área algo técnica e, na época em que se passa o filme, custosa como a fotografia. Mais ainda porque o discurso que reproduz ao longo da narrativa, não obstante empático para com os personagens retratados, é permeado tanto de um distanciamento crítico e emotivo, quanto de um moralismo maniqueísta, algo deslocado e artificial para quem cresceu no mesmo meio dos demais personagens retratados.

A sensação de artificialidade e de forçado moralismo é agravada pelo fato de a ascensão social de Buscapé por vias honestas – ao contrário da de seus contemporâneos -, além de pouco crível do ponto de vista de sua caracterização rápida e plena de acasos, subitamente estabelecer uma diferença ontológica entre esse ser honesto, renascido na pele de um fotojornalista, e os demais personagens advindos do mesmo tempo e lugar. O filme incorre, assim, através do exemplo do sucesso fácil de Buscapé – e, sobretudo, da premissa implícita de tal sucesso mostrar-se como alternativa disponível ao caminho do crime que desguiou seus companheiros de infância - em um discurso moral que mitiga as bases da exclusão social, derivadas da relação entre capital e trabalho, em nome de uma "fundamentação positivista ocultadora dos conflitos, orientada sempre por uma teoria da integração social" (MORETZSOHN, 2002, s/p). Com isso, o personagem Buscapé perde em verossimilhança e humanidade e ganha em idealização, incorporando uma simbologia que o torna ícone de uma certa filosofia da redenção, que vê no esporte e nas artes – música, notadamente - "saídas simples defendidas pelo discurso bem-intencionado da “integração” dos excluídos, e reproduzido de forma tão entusiasmada pela imprensa". (*Id., Ibid.*)

Ocorre que há muitos buscapés para poucas vagas de fotojornalistas, ou seja, há, no país, um expressivo excesso de mão-de-obra sem qualificação e um volume infimamente menor de vagas, a maioria das quais exigindo experiência ou formação educacional, de modo que mesmo na eventualidade utópica de todos os potenciais criminosos do país resolverem se regenerar, milhões não conseguiriam nem vagas nos times, nem plateia para suas apresentações, nem publicações para, como Buscapé, venderem suas fotos, nem tornos industriais para perderem um dedo, nem vaga alguma, com ou sem carteira assinada, para ganharem a vida honestamente. Portanto, não é uma questão de opção, mas de estrutura socioeconômica. Nesse sentido, o Buscapé cinematográfico soa um personagem pueril e, em seu conservadorismo, um tanto artificial – algo que não ocorre no livro, no qual a "extrema elaboração linguística" (NAGIB, 2006, p. 142) dota o narrador de uma dimensão multiplicadora de sentidos através da manipulação formal e estética da linguagem, a qual tende a diluir e a driblar tal armadilha caricatural. Em tal processo, "A própria palavra livra-se do papel passivo de significante para tornar-se referente ativo", observa Lúcia Nagib em sua alentada

análise do processo de elaboração linguística do livro (*id.*, 144). Ao passo que, no filme, a condição de condutor narrativo de Buscapé é insuficiente para assegurar-lhe tal grau estrutural de intervenção criadora, submetido que está aos ditames da linguagem cinematográfica, aparato conformador da forma e estética fílmica o qual incide decisivamente, inclusive, na "semântica" do personagem.

Discordando pontualmente da crítica de Bentes à espetacularização da violência, o sociólogo Paulo Jorge Ribeiro, com argumentação semelhante à de Fernando Mascarello, afirma partir da "objeção que esta versão crítica à possível espetacularização promovida por 'Cidade de Deus' reduz o 'público' – como se este fosse singular, estável e, além de tudo, absolutamente passivo – a uma condição de massa amorfa passiva, transformada assim em material maleável para o triunfo da vontade do artista/produtor/político". (RIBEIRO, 2005, p. 8) Citando genericamente três autores que transitam entre a Análise do Discurso francesa e a Sociologia, Ribeiro prognostica:

Sem cairmos no império do leitor/consumidor absolutamente livre e transgressor, mas, ao contrário, visualizando as diferentes posições discursivas que ele ocupa, podemos perceber que as políticas de apropriações que são realizadas pelos atores sociais não devem esqueceridas, já que elas envolvem o desvio, a desconfiança ou possíveis resistências ao produto (*Id.*, *Ibid.*)

Identificando, como Bentes, na narrativa fílmica de *Cidade de Deus*, a "inegável" apropriação "de uma 'estética brutalista' da violência, expressão esta também presente na literatura brasileira contemporânea" (2005, p. 8), Paulo Jorge Ribeiro refuta, no entanto, como "absolutamente descabido" a ocorrência de "algum tipo de glorificação da violência" (*Id.*, p. 9) e sua concepção como parte de uma teleologia pedagógica regeneradora. Para ele, "Pelo contrário, existe, como no premiado documentário de João Moreira Salles, 'Notícias de uma guerra particular'(1999), um gigantesco esforço político para que a discussão a respeito da violência no Rio de Janeiro saia de seu regime discursivo repressivo e explicativo para um registro mais democrático e plural." (*Id.*, *Ibid.*)

3.4.2. Diversidade de temas

Em crítica escrita para a *Folha de S. Paulo* logo após o lançamento dos filmes no cinema, o mencionado José Geraldo Couto observa que *Cidade de Deus* "é um filme-marco não apenas pela

discussão que suscita em torno de seus temas (favela, violência, juventude, drogas), mas por colocar em debate - e de certo modo em crise - o próprio cinema brasileiro". (2002, s/p)

Politicamente, o crítico questiona "a apresentação da favela como um espaço de violência fechado em si mesmo, como se a droga fosse produzida e consumida toda lá dentro e o resto da sociedade não tivesse nada a ver com o tráfico". Trata-se de uma objeção altamente questionável, mesmo porque há, na narrativa, toda uma interação com a classe média da zona sul carioca e uma crítica explícita aos jovens universitários baseadas no consumo de drogas, as quais, por sua vez, suscitaram reações inflamadas, notadamente na academia, contra o que alguns viram como uma tentativa de colocar a responsabilidade pela violência urbana no Rio nas costas dos consumidores de drogas – tentativa esta que, como veremos, seria repetida de forma ainda mais intensa e explícita em *Tropa de Elite* e se coadunava com o tipo de comerciais antidrogas produzidos pelo Ministério da Saúde nos dois anos anteriores, ainda durante o governo Fernando Henrique Cardoso, dirigidos aos usuários e baseados na seguinte linha de raciocínio: “quem sustenta o crime organizado é o tráfico de drogas; quem sustenta o tráfico de drogas é você. Antes de comprar a próxima dose, pense nisso”. Trata-se de uma linha de raciocínio com a qual o diretor Fernando Meirelles demonstrou corroborar em mais de uma entrevista, chegando a condenar publicamente um profissional "amigo" por fazer uso de drogas.

Note-se que tal estratagemas acusatório coaduna-se com o que vinha, nos meses anteriores ao lançamento do filme, sendo praticado pela própria campanha publicitária do Ministério da Saúde, em comerciais

Após elencar uma série de possíveis críticas ao filme – entre elas a acima citada - , José Geraldo Couto afirma: "O que não se pode, porém, é dizer que se trata de um filme ruim, e muito menos rejeitá-lo em bloco sob o argumento de que estetiza a miséria, configurando uma "cosmética da fome" (2002, s/p). Após historicizar o percurso do "rótulo [que] foi um achado da pesquisadora Ivana Bentes para caracterizar uma leva de filmes edulcorados e publicitários que passeiam como turistas pelas mazelas sociais do país" (*Id., Ibid.*), o crítico alerta para sua disseminação descriteriosa: "hoje a expressão tende mais a esconder do que a revelar os traços da produção cinematográfica recente (...) 'Cidade de Deus", a despeito de sua composição, digamos, 'estilosa', tem pouco a ver com essa estética (ou cosmética)." (*Id., Ibid.*).

Couto, em sua crítica - que impressiona não apenas pela capacidade de muito expressar em um curto espaço de texto, mas por conseguir dar conta de tantos elementos essenciais à discussão do filme pouco tempo após seu lançamento – acaba por evidenciar um entusiasmo raro no caderno

cultural da *Folha de S. Paulo* e por prefigurar o prestígio que a obra viria a angariar, no Brasil e no exterior: "Visto sem antolhos, é um filme de vigor espantoso e de extrema competência narrativa. Seus grandes trunfos são o roteiro engenhosamente construído (sim, à maneira americana, sem gorduras nem pontos sem nó) e a consistência da 'mise-en-scène'." (2002, s/p)

3.4.3. A crítica Peter Pan

Já Marcelo Janot, do grupo de jovens críticos do jornal *O Globo* nos anos 90, faz uma crítica em que procura traçar paralelos entre o livro e o filme. Tal empreitada é prejudicada, no entanto, pela visão extremamente restrita de literatura que o resenhista denota possuir, ao afirmar, por exemplo, que, no livro que deu origem ao filme, "Paulo Lins praticamente se limita a observar, com os olhos de quem foi criado na favela, a violência que desfilava à sua frente". Nenhuma releção ao complexo trabalho de elaboração linguístico e de construção de diversas instâncias narradoras a partir de um personagem/alter ego, tão exaltado por Nagib, Ribeiro e uma pletera de críticos literários.

Sua crítica deixa claras suas limitações como resenhista, com questionáveis afirmações genéricas tais como que "livro e filme são iguaizinhos: dialogam com um leitor/espectador que se acredita distante, mas vive bem próximo dessa realidade" - o que, no mínimo, pressupõe uma homogeneidade de público leitor/espectador desmentida pela demografia do país *vis-à-vis* seus índices e tipos de violência urbana -, ou que o filme "não tem a menor intenção de ser encarado como filme político", como se a intenção do filme fosse algo dado e pelo filme determinado, e se uma obra que perfaz um virulento retrato da violência urbana no Rio de Janeiro – inclusive no universo infantil – em um país em que o cinema exerce historicamente um papel de crítica social como o Brasil, pudesse voluntariamente se colocar fora do escopo do político.

Janot tem, no entanto, um mérito que falta a muitos de seus pares: a capacidade de observar com atenção – e descrever de forma sucinta - o papel desempenhado pelos elementos propriamente cinematográficos da narrativa, como o trecho a seguir, em que comenta a excelência do trabalho da direção e do fotógrafo uruguaio César Charlone, evidencia:

Na primeira parte, a aridez da paisagem poeirenta e o ar de inocência que ainda se respirava na recém-construída Cidade de Deus dos anos 60 estão perfeitamente traduzidos na tonalidade sépia da fotografia e nos enquadramentos clássicos. Na segunda parte, a fotografia mais saturada, o belo trabalho de direção de arte e a ótima seleção musical jogam o espectador no universo setentista das calças boca-de-sino, cabelos black power e camisas

Hang Ten (...) A terceira fase, a do caos provocado pela guerra no início dos anos 80, é ilustrada pela decupagem videoclípada e o uso da câmera não mão, como forma de reforçar a urgência do tema (JANOT, 2002, s/p)

Não faltam à crítica de Janot as idiosincrasias, às vezes involuntariamente engraçadas, que são um dos traços distintivos da fornada de críticos a qual pertence – da qual foi, pasmese, o nome mais destacado -, que têm se caracterizado, ao longo das décadas seguintes, pelo esforço em se manterem presos a um linguajar e a abordagens analíticas caracteristicamente juvenis, como adultos com síndrome de Peter Pan que os condenasse a eternizar a adolescência. Coisas como afirmar, do nada e sem apresentar uma mínima argumentação, que "o filme de Meirelles é asséptico, limpinho", ou destacar como "um dos méritos de ambas as obras: mostrar ao público alienado que, de uma forma ou de outra, essa realidade está ali, bem na esquina do cinema." (2002, s/p)

Apesar de sua irregularidade e de suas idiosincrasias, a crítica de Janot soa sensata se comparada a de alguns de seus contemporâneos, como o crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, Alexandre Werneck, para quem,

(C)omo filme político, *Cidade de Deus* é uma fraude, é uma das produções mais mal-intencionadas já filmadas e um dos maiores desserviços já prestados, não só à sociedade que, em tese, buscaria soluções para o problema que o filme (diz que) apresenta, mas também ao cinema que a produziu. *Cidade de Deus* é uma excrescência estética e política, um erro, uma espécie de Frankenstein retórico. (WERNECK, 2002, s/p)

Werneck não explicita, em momento algum, o porquê de um julgamento tão extremo. E processo semelhante ocorre com a maioria das muitas sentenças categóricas que recheiam sua crítica, repleta de platitudes - "É possível mentir usando verdades, quem vota sabe disso" (2012, s/p) – e de afirmações grandiloquentes desacompanhadas de explicações - "*Cidade de Deus* faz a pior coisa que se poderia fazer com a história da Cidade de Deus: converte-a mito, em algo que não acontece, ou que acontece ad aeternum" (*Id., Ibid.*). Com ideias de um pré-adolescente rebelde e um texto sofrível, a resenha de Alexandre Werneck fornece um exemplo claro do nível a que desceu a crítica cinematográfica nos jornais diários, no Brasil.

Se a crítica profissional denota atravessar uma grave crise, esta certamente vem sendo agravada pelos problemas estruturais vivenciados, nas últimas duas décadas, pelo jornalismo

profissional, que se viu instado a enfrentar a concorrência da internet e defrontar-se com a confusão entre emissor e receptor por esta promovida, a qual interroga a posição de "formador de opinião" que historicamente tem sido atribuída ao criticismo profissional.

Não obstante os muitos pontos positivos associados a tal processo, parecem não restar dúvidas quanto aos efeitos negativos derivados de tal quadro, em que o acúmulo de conhecimentos sobre cinema e a capacidade de expressá-los com algum grau de excelência passam a ser duas dentre tantas outras qualificações necessárias ao sucesso do crítico no universo virtual, e em que a própria base financeira que retroalimentava o seu acesso a filmes, livros e demais bens simbólicos necessários à ampliação de sua expertise como crítico cinematográfico vê-se, no mais das vezes, minada.

Tal quadro iria agravar-se sensivelmente nos anos posteriores ao lançamento de *Cidade de Deus*, com os efeitos da inclusão digital nas bases da pirâmide social, o aprimoramento e democratização da banda larga – que possibilita a circulação de um volume incomparavelmente maior de conteúdos audiovisuais – e o advento e difusão da web 2.0 – que permite maior interação e intensifica a confusão entre emissor e receptor.

3.5. Para além do dilema "forma versus conteúdo": *Tropa de Elite* (2007) e a questão ética da crítica

. **Fig. 11 - A tortura aplaudida em "cena aberta"**

O lançamento e estrondoso sucesso de público de *Tropa de Elite* – mais de 2,1 milhões de espectadores só no Brasil (IMDb, 2008, s/p) - foi antecedido por um fenômeno em relação ao qual a crítica, de modo geral, prestou muito pouca atenção: exatos três meses antes da data marcada para a estreia no Rio de Janeiro e em São Paulo, os epicentros de comércio popular das duas capitais – respectivamente, o Saara e a rua 25 de março - viram-se invadidos pela oferta do filme, em DVD pirata. Os produtores e o diretor José Padilha, naturalmente, protestaram e ameaçaram com medidas legais, mas a coincidência de datas, a qualidade das fitas, o número de camelôs a anunciá-las, o

perfil no mais das vezes diferenciado entre compradores de DVDs piratas em regiões de comércio popular e frequentadores de cinema com ingressos inflacionados e, sobretudo, o interesse inusitado por um filme brasileiro inédito, em um mercado dominado por *blockbusters* hollywoodianos deixaram no ar as suspeitas de se tratar de uma jogada de marketing sigilosa tão surpreendente quanto, do ponto de vista jurídico, questionável por parte dos próprios responsáveis pelo filme. O próprio diretor Padilha admitiu implicitamente a monitoração desse mercado paralelo ao estimar em 1 milhão o número de cópias piratas negociadas no mercado paralelo (*apud* BARBOSA, 2007, s/p). Mas a imprensa brasileira não demonstrou interesse para investigar tal possibilidade.

De qualquer modo, sendo a chegada prematura dos DVDs ao mercado intencional ou não, o fato é que *Tropa de Elite*, após uma única sessão na cidade paulista de Jundiaí (visando credenciar-se a tempo de disputar a indicação brasileira ao Oscar), chegou às telas "falado" e sob alta expectativa: em mais uma jogada de marketing, a estreia no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 140 cópias que denotam aposta em alta bilheteria, foi adiantada de 12 para cinco de outubro, sob a alegação de que a pirataria prejudicaria a bilheteria; no resto do país foi mantida a estreia na data originalmente planejada. A despeito da pirataria (ou insuflada por esta), o sucesso de *Tropa de Elite* foi tamanho que a previsão de 6% de ocupação do mercado pelo cinema nacional em 2007 não só foi superada, mas, graças ao filme, quase dobrou, atingindo 11% (VINÍCIUS, 2008, s/p). Para além da frieza dos números, músicas da trilha sonora tornaram-se sucessos nacionais e, corroborando o quanto o filme agradou ao gosto popular, os bordões ditos pelo capitão Nascimento eram repetidos à exaustão pela juventude.

Baseado no livro *A elite da tropa*, escrito pelo sociólogo e especialista em segurança pública Luiz Eduardo Soares em parceria com André Batista e Rodrigo Pimentel, dois oficiais do BOPE (Batalhão de Operações Especiais, a tal tropa de elite que daria título ao filme), o filme, cujos méritos técnicos seriam reconhecidos de forma praticamente unânime, dividiria opiniões no que concerne à representação que faz da questão das drogas e dos métodos policiais para enfrentamento do tráfico de drogas nos morros cariocas, que incluem tortura disseminada e assassinatos de reféns rendidos.

3.5.1. Recepção crítica no Brasil

A recepção crítica de *Tropa de Elite* foi, desde o início, marcada por polêmicas, notadamente no que concerne aos aspectos ideológicos do filme, que foi por muitos interpretado como uma ode à

violência policial, um endosso à tortura como método investigativo e à premissa de que "bandido bom é bandido morto" e, assim, um libelo frontalmente contrário aos Direitos Humanos. Já na coletiva de estreia do filme os ânimos mostraram-se acirrados, como relata matéria seguida de entrevista com o diretor Padilha publicada pelo *Caderno G*, o suplemento cultural da *Gazeta do Povo*, assinada pelo repórter Rudney Flores: "O cineasta carioca esteve o tempo todo na defensiva no encontro com os jornalistas, respondendo a algumas questões que o acusavam de criminalizar o usuário de drogas e de glorificar a violência". (FLORES, 2007, s/p) Exatamente como viria a acontecer meses depois, por ocasião do lançamento do filme no exterior, "Alguns textos e resenhas acusam o longa de Padilha de ser fascista e de direita", observa Flores (*Id., Ibid.*), que elenca ainda, entre as acusações da crítica a *Tropa de Elite*, "a glorificação da violência" (*Id., Ibid.*).

Ainda assim, para o crítico de *O Estado de S. Paulo*, Luiz Zanin Oricchio, "O diretor José Padilha resistiu muito bem à enxurrada de críticas maldosas ao seu filme" (2007, s/p). Apesar das críticas de Padilha - que não se limitou a, reiteradas vezes, acusar a crítica de má-fé, mas o próprio público de, ao erigir capitão Nascimento como herói, "fazer um grande esforço para interpretar o filme tão errado assim" (*Apud FLORES, 2007, s/p*) -, tal reação da crítica, por um lado, soa como um indicativo de que, há, sim, algo de profundamente questionável acerca das premissas ideológicas do filme. Por outro lado, a rapidez com que o debate com e no interior da própria crítica atingiu um ponto de fervura e o fato de se concentrar, basicamente, na oposição entre os que exaltam as qualidades técnicas e narrativas do filme - oscilando entre a negação e a chancela de seus aspectos ideologicamente retrógrados - e aqueles para quem o discurso de glorificação da violência e pró-violação dos Direitos Humanos é de tal maneira inaceitável que não há qualidade técnica que o valide ou suplante (e uma parcela destes críticos questiona a validade de uma excelência técnica que, em termos formais e narrativos, tornaria, segundo eles, o filme brasileiro virtualmente indistinto do produto comercial hollywoodiano).

Após refletirem sobre os estereótipos e os modos preconcebidos de ação com que tanto as forças policiais brasileiras quanto o "poder paralelo" do tráfico estariam introjetados no inconsciente nacional, como parte de "um 'pano de fundo' prévio, cristalizado e inquestionável" (2010, p. 91), as pesquisadoras Simone Rocha e Ângela Salgueiro fazem a seguinte ressalva: "Contudo, o filme consegue escapar às lógicas binaristas que geralmente caracterizam a descrição

do enfrentamento entre “policia e bandidos”, reinserindo na lógica sistêmica da eficácia e do automatismo institucional o elemento reflexivo e humano." (*Id., Ibid.*)

Aludem, assim, a uma das características fundamentais da construção narrativa de *Tropa de Elite*: a posição que nela ocupa e o papel que nela desempenha o protagonista e narrador capitão Nascimento, encarnado pelo ator Wagner Moura, cuja atuação eminentemente técnica mas visceral permite que ele se desvincule de maneira extremamente eficaz de suas incumbências de condutor da narrativa e de principal indutor dos processos de identificação entre público e personagem. Tal processo instaura uma dinâmica que é um dos principais diferenciais de *Tropa de Elite* em relação tanto ao "filme de favela" enquanto subgênero do cinema brasileiro quanto, talvez em menor grau e frequência, do filme policial enquanto gênero internacional estabelecido a partir de Hollywood.

Ao centrar-se na narração *em off* do Capitão Nascimento, o filme apresenta ao telespectador o ponto de vista e a experiência concreta de um policial que está integrado ao funcionamento do sistema policial, mas que reflete autonomamente sobre a própria prática, conferindo sentido ao mundo e às suas ações, o que desestabiliza o olhar pré-fabricado pelo sistema e sobreposto às experiências subjetivas." (ROCHA; MARQUES, 2010, p. 92)

Embora as pesquisadoras desvendem a mecânica essencial da representação que *Tropa de Elite* faz de seu protagonista, e deixem implícito o papel diferencial de tal opção narrativa em relação à de filmes similares, elas, assim como a imensa maioria dos analistas do filme não prestaram quase nenhuma atenção ao processo de identificação que, a partir de tal dinâmica, o filme promove entre o policial conturbado e violador contumaz dos direitos humanos que o protagoniza e o público. A negligência sistemática da análise desse quesito, que um conhecimento mais do que mediano dos Estudos de Cinema evidenciaria essencial, particularmente em um filme com tal estrutura narrativa - não só erigida a partir do protagonista, mas com o próprio avanço narrativo sendo por ele em grande parte conduzido, impregnado de sua subjetividade e valores morais – afigura-se, a meu ver, uma das mais graves e recorrentes falhas na análise do filme, posto que é uma das chaves para, a partir de argumentos eminentemente técnicos, desconstruir as alegações do diretor José Padilha de que o filme, ao contrário das acusações que sofrera, ofereceria, na verdade, uma visão crítica em relação à violação dos direitos humanos que repetidas vezes encena.

Ainda que sem se aventurar por tais terrenos, o crítico Inácio Araújo, da *Folha de S. Paulo*, em uma resenha plena de mal-estar e ironia, a qual conclui contraditoriamente saudando *Tropa de*

Elite como "um fenômeno extremamente saudável" (2008, s/p), faz a seguinte analogia: "Nascimento criou-se, em nosso imaginário, como uma mistura de Rambo e Elliot Ness (mais algo como um sociólogo capaz de nos libertar das invencionices de Foucault e outros que envenenam nossos universitários -porque, se nada funciona, a culpa deve ser da cultura, esse veneno)" (*Id.*, *Ibid.*)

Araújo alude a um dos aspectos mais obscuros e menos defensáveis de *Tropa de Elite*, a desqualificação que faz, a partir de um retrato maniqueísta do ambiente universitário, tanto da classe média que lá frequenta - caracterizada como principal responsável pelo consumo de drogas, tipificação esta que a sequência da passeata na Zona Sul claramente corrobora -, quanto do conhecimento intelectual lá oferecido – caricaturalmente descrito como uma masturbação mental apartada da vida real e que nada acrescenta aos estudantes.

A imbricação entre cultura e violência social é utilizada, em outra chave, pela historiadora Regina Maria Behar, para traçar um panorama histórico-culturalista da representação de tais temas. As descrições que Regina Maria Rodrigues Behar faz das relações entre arte e ativismo social, em nível internacional, a partir da segunda metade do século XX mostram-se atraentes não só por trazerem uma visão exógena aos Estudos de Cinema – gerada, pois, no âmbito da História – mas que, reconhecendo o papel preponderante do cinema nacional em tal processo, o sumariza de forma sucinta, reproduzindo, no âmbito das construções lexicais do texto, a atmosfera utópica, algo inebriada, do período:

Na conjuntura dos anos 50-60, o engajamento das artes em torno das lutas sociais conquistou adeptos e, entre eles, muitos cineastas. As possibilidades de transformar o mundo encontravam-se abertas. O clima revolucionário já se delineara com a revolução chinesa (1949), e se reafirmara com a revolução cubana (1959). Vivíamos, desde o fim da segunda guerra mundial, a divisão ideológica do mundo em dois campos, demarcados pela Guerra Fria, e o acirramento das lutas políticas e culturais em todos os espaços nacionais do ocidente capitalista (...) Durante esse período, percebemos a emergência das questões sociais no cinema latino-americano, vinculadas a um contexto no qual a afirmação terceiro-mundista de uma via antiimperialista conquistou um setor significativo da elite intelectual brasileira. Intelectuais e artistas que atuavam no ISEB, no CPC, no Teatro de Arena, no Cinema Novo. (BEHAR, 2009, p. 2)

A essa efervescência cultural e política, ambientação para filmes que a autora julga marcantes em sua elevação da obra de arte a elemento de intervenção política e social, a autora contrapõe subitamente, num brusco salto no tempo, seus equivalentes na produção atual, dos quais

Tropa de Elite é, segundo uma maioria de opiniões e para o bem ou para o mal, um dos mais destacados representantes:

Os filmes de favela feitos hoje, em nossa contemporaneidade, se constituem a partir do padrão narrativo de mais ação e menos reflexão, mas suscitam reações imediatas e viscerais, diante dos dilemas de uma situação tão complexa, e não podem explicar essa violência urbana sem expor o sistema econômico e a sórdida desigualdade de classes, que promoveu em tempos globais um fantástico exército de desempregados, ou de trabalhadores submetidos a um regime salarial degradante. Mas essa perspectiva exigiria um novo tipo de engajamento, ao qual o cinema digestivo da retomada não tem como responder, frente à prioridade de seus compromissos com o mercado. (*Id.*, p. 9)

Uma análise um pouco mais detida do diagnóstico de Behar evidencia que ele se baseia em uma premissa ao menos questionável das relações entre forma fílmica e conteúdo "discursivo" como elementos de denúncia social. Soa como se o condão de retratar com profundidade questões sociais e de suscitar reflexões mais profundas estivesse diretamente ligado a um padrão narrativo mais lento e pedagógico em relação às mazelas sociais retratadas, em oposição àquele que privilegia a ação e o conflito entre personagens. Tal premissa mostra-se deslocada no que toca às relações entre cinema e conteúdo reflexivo na contemporaneidade, em que tanto filmes de narrativa compassada e montagem desacelerada – como os iranianos, os de Terrence Malick, Laurent Cantet ou de Ken Loach – quanto os com muita ação e montagem pós-mtv – como os os primeiros de Wong Kar-wai, os de Takashi Miike, tantos baseados em hq e parte considerável da obra de Quentin Tarantino, incluindo *Kill Bill* -, produziram um alto volume de reflexão crítica e intelectual a partir do cinema, despertando, ora um, ora outro, o interesse de pensadores contemporâneos como Slavoj Žižek, Giorgio Agamben, Naomi Klein e Zygmunt Bauman - como o fizera no Brasil, em outra escala, o próprio *Tropa de Elite*, cujo interesse despertado supera, em muito, os limites da crítica cinematográfica e adentra campos como as Ciências Sociais, a Segurança Pública, o Direito (Criminologia e também Direitos Humanos), a Ciência Política e a História, entre outros. O anacronismo profundo de tais premissas de Behar se deve, ainda, à negligência para com um feixe de teorias derivadas do pós-estruturalismo, as quais, tendo se difundido e multiplicado a partir dos anos 60, sublinharam justamente a importância política do individual, a relevância do comportamental e do subjetivo ante o econômico, a coexistência de múltiplos micropoderes, produzindo ainda, assim, a crítica às macronarrativas à maneira marxista, ou seja, rigidamente concentradas na economia social das relações produtivas.

O tipo de crítica saudosista produzida por Behar, a qual as diatribes de Ivana Bentes claramente se filiam, evidencia de forma clara seu próprio anacronismo – além de sua pouca familiaridade com o específico cinematográfico, particularmente no que concerne à Teoria da

Narrativa Cinematográfica -, evidenciando seu descompromisso tanto com a evolução e diversificação da arte cinematográfica quanto com o enriquecimento e a expansão de suas bases teóricas. Revela, assim, a despeito da clara intencionalidade socialmente reivindicatória de seu discurso, sua natureza eminentemente conservadora e mesmo retrógrada, já que defende, no início do século XXI, o retorno a um modo de fazer cinema e a um arcabouço teórico a alimentá-lo e a interpretá-lo que esteve em voga há quase 50 anos. O banzo da revolução possível, contraditória herança dos anos 60, a impedir, uma vez mais, que a crítica cultural de viés político trabalhe com a realidade e os elementos do presente, de forma a tornar-se socialmente efetiva – e não uma mera convocação utópica de volta a um passado de horizontes políticos supostamente mais largos (a despeito do fato de sua herança concreta à nação ter sido a ditadura militar).

3.5.2. Repercussão internacional

Como noticiou o correspondente internacional Pedro Fonseca, da agência Reuters, o próprio diretor de *Tropa de Elite*, José Padilha, viria a reagir "com uma rispidez digna de capitão Nascimento, policial protagonista do longa" (2008, s/p) às críticas recebidas da crítica internacional após a exibição do filme no Festival de Berlim – do qual, para vibração de alguns e estupefação e indignação de outros, incluindo parte significativa da imprensa especializada mundial, sairia com o Urso de Ouro, prêmio máximo concedido ao melhor filme, derrotando o franco favorito *Sangue Negro (There Will Be Blood)*, Paul Thomas Anderson, EUA, 2007).

Tropa de Elite foi, de modo geral e com a exceção de críticas isoladas em publicações europeias e, notadamente, em jornais alemães pouco representativos em termos de crítica cinematográfica – como o *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, o *Die Welt*, e o *Berliner Zeitung* -, muito mal recebido no exterior, mesmo após a premiação na *Berlinale*.

Limitando-se a eventualmente fazer restrições quanto ao grau de violência encenada, tais órgãos da imprensa alemã – que acabaram por demonstrar melhor captar o espírito reinante no festival e a predisposição simpática do júri para com o filme brasileiro – destacaram quesitos específicos do filme, como a construção do personagem do capitão Nascimento, o desempenho de Wagner Moura ao encarná-lo, e o alto nível técnico alcançado pelo cinema brasileiro na seara específica dos filmes de ação. Para o *Berliner Zeitung*, o mais entusiasmado entre eles, o filme "é

uma obra-prima na balança entre a narrativa e o pseudodocumentário" (*apud* MAGALHÃES-RÜETHER, 2008, S/P), diagnóstico um tanto impreciso que revela, no mínimo, uma confusão a respeito da terminologia atual de análise fílmica. Foi complementado pela afirmação tão definitiva quanto ingênua de que a narrativa "Conta a história de forma original e não tenta poupar ninguém, sendo assim livre de qualquer posição ideológica e ficando bem próxima da realidade" (*Id. Ibid.*)

Enquanto a imprensa alemã se entusiasmava, publicações de maior prestígio e tradição, nos Estados Unidos e na própria Europa, publicavam resenhas bem mais restritivas. No *The New York Times*, o crítico Manohla Dargis, após estabelecer comparações com *Cidade de Deus*, assinala: "Tortura brutal e mortes ainda mais sangrentas de policiais e criminosos acontecem em meio a um trabalho de câmera nervoso, borrado, e a uma edição frenética que transformam os espaços visualmente desconexos, sombrios e obscuros em confetes. Em algum lugar, Roger Corman está chorando" (DARGIS, 2008, s/p). Para a *Hollywood Reporter*, o longa é "pobremente estruturado e às vezes incoerente" (*Apud* FONSECA, *op. cit.*) Do outro lado do Atlântico, o *Le Monde* faria coro à acusação de "fascista" desferida pela *Variety* contra o filme [a qual analisaremos a seguir].

Mas a resposta enérgica de Padilha se dirigiu, sobretudo, à resenha publicada pela ainda prestigiosa publicação novaiorquina *Variety*: "O diretor a considerou "particularmente estúpida" e, recomendando a consulta a um dicionário, acusou-a de "ignorar o significado da palavra fascista" (*apud* FONSECA, *op. cit.*). Nela, o veterano crítico Jay Weissberg, combinando incisividade e ironia, afirma, no trecho que suscitou o melindre de Padilha, que a PM brasileira é elevada a "heróis estilo Rambo em 'Tropa de Elite', uma celebração monocórdia da violência como solução final que soa como um filme de recrutamento para criminosos fascistas". (2008, s/p, tradução minha) Esse início contundente e as reações em alta voltagem que provocou acabaram por relegar a segundo plano o que é, certamente, uma das melhores críticas publicadas acerca do filme dirigido por Padilha, como evidencia o trecho a seguir:

Por um lado, *Tropa de Elite* é um filme honesto sobre a violência nas favelas do Rio de Janeiro, e a rampante corrupção policial que a sustenta. Mas o filme apresenta o seu caso celebrando a ação de policiais psicopatas e ridicularizando qualquer tentativa de ativismo social ou mesmo qualquer apelo emocional. Acusações de fascismo por críticos de cinema não são meramente reações liberais jecas, mas a afirmação inegável de um fato. BOPE, a tropa de elite em questão, é uma pequena força tática enviada ao interior das favelas para matar primeiro e investigar depois (não coincidentemente, os uniformes negros e a caveira que é o símbolo do grupo remetem às Brigadas da Morte da SS nazista). (WEISSBERG, 2008, s/p, tradução minha)

Weissberg é, ainda, um dos raros resenhadores do filme a prestar maior atenção à já referida questão das problemáticas implicações inerentes à condução da narrativa pelo personagem do capitão Nascimento, acusando Padilha por valer-se de "uma narração onipresente que foi concebida para reforçar processos de identificação, mas ao invés disso acabará por alienar espectadores inteligentes". (*id., ibid.*, tradução minha). Weissberg afirma, ainda, que, a despeito das polpudas bilheterias do filme no Brasil, "o público internacional dos cinemas de arte não será indulgente para com o ponto de vista inescapavelmente direitista" (*Id., Ibid.*, tradução minha) – uma aposta que o prêmio em Berlim e a subsequente carreira internacional do filme parecem derrotar.

Uma das mais enfáticas defesas públicas de *Tropa de Elite* contra as críticas desferidas pela imprensa internacional veio de um dos diretores de *Cidade de Deus* – filme reiteradamente comparado, pela mesma imprensa, ao longa de Padilha. A exemplo deste, Fernando Meirelles também foi enfático e, vários tons acima do costumeiro, fez uma declaração que evidencia uma grande carga de ressentimento acumulado contra a crítica, de modo geral: "A verdadeira revanche dos cineastas é que o filme vai poder ser visto daqui a 40 anos, enquanto a crítica vai embrulhar algum peixe numa feira ou forrar o chão de uma casa que vai ser pintada e depois estará esquecida. Assim é a vida" (*apud FONSECA, op. cit.*)

3.5.3. O paralelo com *24 Horas*: a defesa transnacional da tortura

Ao se inserir, no mercado cinematográfico internacional, como um típico filme de gênero - ainda que a denominação exata ao gênero a que *Tropa de Elite*, a depender do critério adotado possa variar entre o policial, o filme de ação e o filme de guerra –, o longa dirigido por José Padilha tornou-se ainda mais passível de comparação com produtos filiados a determinados filões da produção audiovisual *mainstream*, notadamente em relação àqueles com que compartilha alto nível de resolução técnico, esquemas narrativos similares, aproveitamento temático de questões situadas na confluência entre violência, política e sociabilidade, e a adoção, ainda que não assumida, de um discurso político marcadamente conversador e de direita.

Poucos produtos audiovisuais poderiam melhor encaixar em tais parâmetros comparativos do que a polêmica série de ação *24 Horas*, a qual, ressalvados três aspectos formais - o formato série, a narrativa em alegado "tempo real" e o uso de *split screens* (subdivisões da tela) -, guarda, como, esperamos, restará provado nos próximos parágrafos, significantes semelhanças com *Tropa*

de Elite, de um modo qual que superam a mera coincidência ou repercussão de uma mesma *zeitzeig* no e pelo campo audiovisual para despertar reflexões mais sérias a respeito das relações entre o papel do audiovisual em relação ao trinômio técnica, ideologia e poder, em um mundo caracterizado pelo belicismo crescente.

A série, que promove a encenação, em “tempo real”, de um dia de cão na vida de um agente antiterrorismo tornou-se, a um tempo, um projeto muito bem-sucedido em termos técnicos e comerciais e, ao ser veiculada imediatamente após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, um produto audiovisual com implicações político-ideológicas altamente problemáticas, que levaram ao limite o dilema forma *versus* conteúdo.

A despeito de seu alto nível de produção e apesar dos autoproclamados esforços de seus produtores para manter o “discurso” da série nos limites do politicamente aceitável (ainda que dilatando-os ao máximo), seria ingênuo desconsiderar o papel de formação de público e de difusão ideológica desempenhado por *24 Horas* no decorrer de quase uma década marcada - nos Estados Unidos, notadamente - por um intenso debate acerca das fronteiras entre o combate ao terrorismo e a preservação dos direitos civis. No interior de tal dinâmica, a série se equilibra de forma precária entre as pressões por correção política e as historicamente politicamente incorretas convenções do filme de ação enquanto gênero. Ora, são evidentes os paralelos com *Tropa de Elite* – culminando com a naturalização (ou talvez melhor fosse dizer exaltação) da tortura como método rotineiro de "investigação".

Seus protagonistas Jack Bauer e Capitão Nascimento são personagens virtualmente intercambiáveis. Ambos são dotados de uma fragilidade sentimental e de um pendor sacrificial que funcionam como mais um elemento – no caso, "emocional" - de justificação, para o público, para toda a violência que empregam. O resultado, nos dois casos é a criação de um vingador extremamente conservador, um tipo de Rambo *high-tech* que reencarna o herói branco, onipotente, fático, que o feminismo e o multiculturalismo acreditavam ter relegado ao passado.

Porém o papel simbólico dos dois protagonistas transcende os efeitos retrógrados relaciona-

dos à questão de gêneros e à etnicidade para inserir-se em uma dinâmica ainda mais ampla e socialmente abrangente: a da economia libidinal à qual é submetido o espectador contemporâneo, o qual orbita, nos dois casos, em torno de um duplo binômio que se retroalimenta, entre ansiedade e medo (do próximo ataque dos terroristas em *24 Horas*/da ação dos traficantes em *Tropa de Elite*) e a satisfação sadomasoquista do ego (na forma de punição extra lei do transgressor). Praticamente não há, na série ou no filme – ambos notadamente assexualizados – momentos de compensação gozosa na forma de prazer não punitivo, de natureza sexual ou não. Nesse sentido, os dois produtos audiovisuais se inserem plenamente numa contemporaneidade na qual, como aponta Vladimir Safatle em sua releitura de Lacan, passamos “de uma sociedade da satisfação administrada para uma *sociedade da insatisfação administrada*” (SAFATLE, 2008, p. 133, grifos do autor).

Embora emulem, assim, em suas simbologias narrativas, uma economia do desejo pós-moderna, que Zygmunt Bauman, em sua mordaz dicotomia entre o turista e o vagabundo, resumiu numa *boutade* - “O efeito de ‘tirar a espera do desejo’ é tirar o desejo da espera” (BAUMAN, 1999,

p. 87) -, há um preponderante elemento anacrônico a perturbar tal dinâmica, justamente na figura dos dois protagonistas. Pois se, como aponta Lorenzo Vilches, “O sujeito da era tecnológica (e da globalização) não é autônomo, e suas ações, sejam elas econômicas ou lúdicas, respondem a alguma estrutura mais profunda” (VILCHES, 2010, p. 193), os heróis de *24 Horas* e de *Tropa de Elite*, a despeito da intensa interação com artefatos tecnológicos do presente, são, essencialmente, sujeitos do passado, encarnações tardias da velha figura do vingador solitário, de ética própria e acima das leis vigentes – as quais, na prática, despreza -, disposto a arriscar sua pele em nome da prevalência da ordem e do que entende por bem comum, ainda que ao custo do sangue de inocentes.

É precisamente através do paralelismo entre a violência do terrorismo e aquela praticada pelos heróis da série que Slavoj Žižek, com o usual brilhantismo e mordacidade e valendo-se de referências históricas, aprofunda, em um artigo sobre *24 Horas* escrito para o jornal inglês *The Guardian*, as implicações éticas da questão:

O problema para aqueles no poder é como arrumar pessoas para fazer o trabalho sujo sem transformá-las em monstros. Esse era o dilema de Heinrich Himmler. Quando confrontado com a tarefa de matar os judeus da Europa, o chefe da SS adotou a atitude de ‘alguém tem de fazer o trabalho sujo’. Havia um problema ético mais agudo para Himmler: como se certificar de que os carrascos, ao praticarem esses atos terríveis, permaneceriam humanos e dignos. Sua resposta foi a mensagem de Krishna para Ajuna no Bhagavad-Gita (Himmler sempre tinha em seu bolso uma edição encadernada em couro): aja com distância interior;

não se envolva completamente. Nisso também reside a mentira de *24 Horas*: que não somente seria possível reter a dignidade perpetuando atos de terror, mas que se uma pessoa honesta desempenha tal ato como uma tarefa grave, isso a confere uma grandeza trágica e ética. O paralelo entre o comportamento dos agentes [do governo] e o dos terroristas serve a essa mentira (ŽIŽEK, 2006, s/p).

Troque-se, na última linha, "agentes" por "policiais do Bope" e "terroristas" por "traficantes do morro" e a crítica à naturalização da violência institucionalizada, feita pelo filósofo esloveno, serve como uma luva a nossos ensolarados e ora modernizados trópicos.

4.5.4. A crise ética da crítica

O crítico Acauan Oliveira, autor de um longo artigo sobre o a relação entre ideologia e estética em *Tropa de Elite*, talvez tenha sido o que resumiu de forma mais precisa o dilema íntimo (mas também público) ante o qual tantos analistas do filme, ciosos da importância dos Direitos Humanos, se depararam: "*Como falar da qualidade de um objeto estético que corrobora uma visão que você rejeita?*" (2012, s/p, grifos do autor) O próprio Acauan fica longe de resolver a questão, optando por suspender os juízos éticos de valor em prol de uma exaltação entusiasmada das qualidades técnicas e da relação entre construção narrativa e comunicação com o público que, segundo ele, o filme oferece.

Embora a estratégia adotada por Acauan para resolver o impasse – ou melhor, para abster-se de fazê-lo – seja provavelmente a que melhor permite se aproximar das razões do sucesso do filme sem questionar a sociedade que o patrocina, procurando, assim, contextualizá-lo e compreendê-lo, houve quem preferisse caminhos menos conciliatórios. Para o sociólogo Silas Nogueira, "um fenômeno recente, aquele que reúne a produção, a exibição e a grande aceitação do filme 'Tropa de Elite', parece sintetizar em um único 'produto' as possibilidades de avanço e a expansão, ou maior

explicitação, do conservadorismo e do retrocesso político-humanista presentes, ainda que de maneira contraditória, na sociedade" (2009, p. 34). O autor sublinha que faz tais constatações não como mérito do filme, pelo contrário – já que, para ele, a obra "íntegra, estimula e apologiza o retrocesso" (*id. Ibid.*), tornando-se, assim "pleno de possibilidades de estudo e de revelações acerca tanto da violência quanto das irradiações midiáticas". (*id. Ibid.*).

Para além de uma e outra posição, o retrospecto da crítica em relação a *Tropa de Elite* parece apontar para um outro dilema central: aquele que, de um lado, reúne analistas ciosos, a um tempo, de sua função de entes públicos e da importância fundamental dos Direitos Humanos como uma conquista da humanidade, conquista esta que levou séculos para se consubstanciar na letra da lei (ainda que não de todo na prática social) e que, na visão de um humanista especialista do tema, como Norberto BOBBIO (1992), tenderia a avançar no sentido de incorporar a atenção a novos âmbitos temáticos, comportamentais e processuais.

E, do outro lado, apresenta uma plêiade de críticos pouco ciosos da dimensão de sua função de formuladores simbólicos e ou indiferentes a questões outras que não as estritamente cinematográficas – aí incluída a atenção aos Direitos Humanos – ou exasperados por uma certa "fadiga de material" em relação a um tema que mal dominam e ao qual, eventualmente, tendem a considerar como causa da violência. Ainda que tal divisão possa parecer sistemática, é importante frisar que tal distorção – e tal obscurantismo intelectual – não se restringe a críticos imberbes cuja formação mal se iniciou ou a profissionais com déficit estruturais de educação formal. Como exemplifica o trecho de crítica a seguir, assinado por um cineasta de prestígio e intelectual *free-lancer* dos mais cultuados pelo sistema midiático:

Na época do Cinema Novo, a causa era a "estrutura social"; depois, na contracultura dos anos 1970, havia uma atração fatal pelos marginais-heróis e, hoje, temos o mistério da "anomia", do nada. (...) No filme de Beto Brant [*O Invasor*], há uma cena antológica, quando o "rapper" negro Sabotage – um que existe de verdade – faz o papel dele mesmo e canta um "rap" num escritório de burgueses perpléxicos. Ali, o documentário invade a ficção. É um ET contra os "brancos", e se há desamparo ali, é dos branquelos. Antes havia uma "esperança" teórica; hoje há o absoluto impasse. Há 40 anos talvez houvesse uma solução higiênica, assistencialista. Hoje não adianta mais o papo de luta de classes, de conscientização, cidadania... Eles se conscientizaram sozinhos, em outra direção. (JABOR, 2002, s/p)

Oricchio refere-se a estas diatribes preconceituosas de Arnaldo Jabor como um "texto iluminado" (2003, p. 181). Vai além: dando vazão a um ódio de classes ainda maior do que o do colunista global, endossa a visão deste segundo a qual "a TV, a comunicação democratizante do consumo, fez surgir uma massa miserável, mas desejosa (...) Não é mais inferioridade, é diferença"

(JABOR, 2002, s/p). Não se sabe o que é pior: se a recusa à alteridade (e a preferência explícita para que permanecesse em estado de inferioridade), o lamento ante a democratização televisiva (vindo de um ex-cineasta que ganha seu pão fazendo comentários supostamente mordazes em telejornais e que é dos primeiros a gritar ante o mínimo esboço de proposta de regulamentação da mídia), ou a certeza não muito implícita de que há um "nós" superior, informado e pacífico e um "eles" inferior, ignorante e criminoso.

Por fim, não deixa de ser ironicamente significativo que, em um trabalho que, entre outras coisas, se esforçou para questionar o "retorno ao Cinema Novo" como panaceia para o resgate da função social – e da redenção estética – do cinema brasileiro contemporâneo, a citação final, eivada de preconceitos classistas e de lamento pela perda da capacidade paternalista, tenha cabido justamente a um dos mais célebres membros do movimento cinemanovista, ora transformado em performático ventríloquo televisivo da pior direita, sempre disposto a prognosticar a catástrofe dos governos progressistas na América Latina – os quais chama de "populistas" – e a apoiar o retorno do neoliberalismo como ideologia orientadora das políticas oficiais. Foi pura "coincidência", mas talvez não pudesse haver fecho que melhor denunciasse o absurdo do transplante cinemanovista para o cinema da Retomada.

CAPÍTULO 4

A “NOVA CRÍTICA” E O CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 90: *CONTRACAMPO*, UM ESTUDO DE CASO



Fig. 12: O web design minimalista de *Contracampo*

4.1. A INTERNET E AS NOVAS CONFIGURAÇÕES CRÍTICO-CINEMATOGRAFICAS

A revolução nas comunicações provocada pelo advento, difusão e aprimoramento da rede mundial de computadores e pela integralização e popularização das tecnologias digitais – que levou Manuel CASTELLS a afirmar, há dez anos, que “A internet é o tecido de nossas vidas neste momento” (p. 255) – foi mais ou menos contemporânea, no Brasil, de dois fenômenos relativos ao universo crítico-cinematográfico: a profissionalização tardia dos Estudos de Cinema na universidade brasileira, que leva, a partir de metade dos anos 90 e ainda que de forma incipiente, ao incremento na produção editorial na área; e o deslocamento de parte considerável da crítica cinematográfica de maior fôlego da chamada “grande mídia” para *sites* específicos da *internet* – como os das revistas eletrônicas *Contracampo*, *Cinética*, e *Trópico*.

Por um lado, nestes tipos de publicação virtual, substituição dos altos gastos editoriais demandados por uma publicação impressa periódica – em papel, impressão, distribuição física da revista, porcentagem do “jornaleiro”, etc. – é substituída pelo valor comparativamente irrisório do aluguel de um *site* com domínio próprio na internet, seu *web design* [concepção funcional e desenho gráfico] e, eventualmente, além do investimento em marketing e publicidade, despesas com sua monitorização e atualização. Por outro lado, a nova dinâmica do trabalho – ou “economia do ócio” –, tal como preconizada por Domenico DI MASI (1999), com o exercício de atividades a princípio não remuneradas (por parte, no caso, de redatores e editores), feitas em casa e no tempo que cada um tiver disponível, insere-se de forma modelar em uma nova lógica de produção não apenas da publicação enquanto bem simbólico mas como bem material em relação ao capital – lógica esta que, a rigor, não mais se coaduna à análise marxista da relação entre mais-valia e mercadoria.

Isso não quer dizer, porém, que o horizonte da inserção da *Contracampo* na ordem capitalista, como bem material capaz de produzir, se não, de imediato, lucro, mas ao menos angariar patrocínio que garantisse a cobertura dos custos e propiciasse remuneração trabalhista, não fizesse parte do projeto da publicação. As tentativas nesse sentido foram públicas e recorrentes, além de longas: somente em 2006, após oito anos de existência da publicação, patrocínios advindos, inicialmente, da Petrobrás (via edital público) e, no período imediatamente posterior, do Ministério da Cultura via (“Lei Rouanet”), inseririam parcial e precariamente a revista na “ordem capitalista”.

Além dos fatores diretamente ligados à dinâmica econômica da produção, na internet, de conteúdos críticos, *Contracampo* beneficia-se das mudanças trazidas em relação à produção e circulação de filmes pela confluência entre expansão da *world wide web* e advento e popularização de tecnologias digitais. Estas, em voga desde meados dos anos 80, passam, a partir da década seguinte, com a miniaturização dos chips e o advento e disseminação da fibra ótica, a desempenhar

cada vez mais um papel fundamental no desenvolvimento de novas, portáteis e mais baratas tecnologias audiovisuais. Tal processo, por sua vez, faz com que os preços da produção de filmes independentes caiam significativamente, seja devido à diminuição expressiva dos custos de filmagem e de pós-produção que a digitalização - em substituição ao uso primário de filmes 35mm - proporciona; seja por conta da queda nos preços da legendagem, relativamente altos na era pré-digital (sobretudo devido às despesas com truçagem e copiagem de películas) e agora limitados aos custos de tradução e a poucas horas de digitação em computador (que no caso do *download* não autorizado são muitas vezes tarefas coletivas voluntárias - portanto, a princípio, sem custo).

Em consonância com tais fatores, a confluência entre internet e digitalização do audiovisual passa também não só a facilitar, em âmbito transnacional, a busca, aquisição e copiagem de DVDs comerciais, mas a promover, além do acesso à exibição de curtas metragens, *trailers* e congêneres através de *sites* de vídeo estilo *youtube*, o *download* - autorizado ou não - de filmes de várias procedências, gêneros e épocas, muitos deles até então difíceis de achar ou sequer disponibilizados anteriormente em formato digital, através da própria *world wide web*. De modo análogo, dá-se o aumento considerável de circulação de informação cinematográfica e do desenvolvimento de

atividades de culto ao artista, seja através das redes sociais ou nos chamados *fan sites*. (IWABUCHI, 2002)

No bojo de tal processo, *Contracampo* nasce contemporânea e parte ativa em um processo através do qual, historicamente, “pela primeira vez há uma capacidade de comunicação maciça, não midiaticizada pelos meios de comunicação de massa” (CASTELLS, 2003, p. 286). Sublinhe-se, ainda, o senso de *timing* da publicação, que assoma à rede em 1998 - inicialmente com periodicidade irregular - e afirma-se a partir de 2000, intervalo concomitante ao primeiro grande *boom* de popularização da internet entre a classe média brasileira. É justamente no bojo desse fenômeno que *Contracampo* consolida-se, na esfera da internet de língua portuguesa, como uma espécie de representante modelar de “revista de cinema” virtual.

A “geração *Contracampo*” marca o primeiro momento em que - em grande parte, como já dito, graças à internet - profissionais formados na universidade assomam à linha de frente da crítica cinematográfica podendo exercer seu ofício livre das pressões mercadológicas que tipicamente afetam os órgãos de imprensa corporativos. Tal liberdade de ação fora ainda vetada aos críticos de cinema que a procederam - profissionais que vivenciaram, ao longo das décadas de 70 a 90, no âmbito dos cadernos de cultura do jornalismo diário, o lento declínio do outrora celebrado *Jornal*

do Brasil e a ascensão da *Folha de S. Paulo* como principal referência cultural na “grande imprensa”, antes de também migrarem em grande número para o ambiente virtual, mas de forma isolada e sem o mesmo sucesso da “geração *Contracampo*”. Assim, a antinomia que tradicionalmente marca a passagem do ambiente acadêmico para o universo das redações jornalísticas – no qual as demandas do grande capital se impõem estruturalmente – é, no caso da revistas eletrônicas em questão, ainda que em detrimento da segurança proporcionada por um contrato com salário fixo mensal, substituída por um maior grau de simbiose entre formação educacional e prática profissional.

4.2. Parâmetros e hipóteses

Para pesquisar a visão que *Contracampo* oferece acerca do “Cinema da Retomada” fez-se necessária a adoção de certos parâmetros metodológicos, os quais são nesta seção explicitados, seguidos das principais hipóteses que, segundo nossa visão, suscitam.

O fato de *Contracampo* se afirmar como publicação com periodicidade mais ou menos regular a partir de janeiro de 2000 muito contribuiu para o tipo de pesquisa aqui proposto, pois, a pretexto da “virada de século” (que oficialmente – e só oficialmente, a julgar pelas reações massivas - se deu em 2001), a revista não só publica, ao longo do ano, alentados artigos que procuram empreender uma revisão analítica da Retomada, como dedica um número duplo (13/14) ao exame do cinema dos anos 90, seguido de outro número duplo com a seção “Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 questões”. Ademais, as próprias críticas dos filmes brasileiros lançados em 2000, publicadas ao longo do ano, estão impregnadas de tal ímpeto revisionista. A totalidade desses artigos de maior fôlego e de tais críticas formam o grosso do material de pesquisa sobre o qual se baseou este trabalho, eventualmente acrescido de referências a críticas publicadas anteriormente em *Contracampo* sobre determinados filmes mencionados por tal material. No total, foram lidos 69 textos, entre editoriais, artigos e críticas, sendo que 21 deles (listados na Bibliografia) são referenciados ao longo desta tese. No âmbito da pesquisa desenvolvida para este capítulo, por uma questão de melhor controle do objeto de estudo, este é o recorte bibliográfico e cronológico adotado, focado exclusivamente na revista, e que, portanto, não inclui reflexões tardias sobre a

Retomada produzidos por críticos da *Contracampo* que tiveram lugar em em data posterior a tal escopo, bem como os textos reunidos no catálogo *Cinema Brasileiro – Anos 2000, 10 Questões*, relativo a uma abrangente mostra sobre o período organizada por uma equipe comandada por João Luiz Vieira, professor de cinema da UFF, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, e pelos artigos que compõem o livro *Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaaios sobre uma década*, organizado pelo crítico Daniel Caetano, publicação que representa entrada de *Contracampo* no ramo editorial convencional, através da associação entre a Associação Cultural Contracampo e a Azougue Editorial. Nos dois casos, nota-se, de maneira geral, uma saudável evolução no nível das análises produzidas, ainda que um certo ranço classista esteja no mais das vezes presente.

Toda a equipe fixa de *Contracampo*, sem exceção, assim como o editor do livro em questão e a maior parte dos colaboradores eventuais, advém do ambiente universitário fluminense, em sua grande maioria da ECO/UFRJ e do IACS/UFF (a única exceção notável é o editor da segunda fase da revista, Ruy Gardnier, que durante os anos de afirmação da publicação estudava Filosofia na UFRJ). Por pertencerem a estratos sociais mais ou menos próximos – não apenas em termos socioeconômicos, mas inclusive em relação a hábitos e valores culturais – da intelectualidade acadêmico-cinematográfica das instituições acima referidas, esses universitários agora convertidos em críticos de cinema *teriam* em comum a formação de uma axiologia em relação aos bens simbólicos gerada no interior da classe social e do campo de atuação aos quais pertencem, à maneira sugerida por Pierre BOURDIEU, valendo-se do conceito de *habitus*, em *La Distinction* (1979)? Seria, se confirmada a hipótese, esta um possível fator de homogeneização, talvez não das ideias em si, mas do referencial analítico e dos parâmetros valorativos associados à crítica cinematográfica? Estas são questões duas das questões centrais deste capítulo.

Em uma aplicação adaptada do modelo desenvolvido por Todorov mencionado no primeiro capítulo, voltada, aqui, ao caso da “nova crítica” exercida em *Contracampo*, observa-se que por ser formada por jovens, em sua maioria ainda na graduação e, como já dito, por irromper no mais novo meio comunicacional de massa, caracterizado por possibilidades progressivas de interação e de compartilhamento e pelo embaralhamento de posições entre produtor e receptor, se tivéssemos de sugerir uma hipótese – a terceira deste capítulo - em relação à caracterização da “geração *Contracampo*”, na balança entre dogmatismo e relativismo, a lógica natural seria que a publicação tendesse para este último.

4.3. A crítica segundo *Contracampo*

Antes de nos concentrarmos, porém, no tema que, no âmbito desta tese, nos interessa prioritariamente - a relação de *Contracampo* com o cinema da Retomada - convém examinar com algum detalhe, até mesmo para tomar ciência de alguns parâmetros que a própria publicação estabelece para o exercício da crítica cinematográfica, e para o que entende por bom ou por mau criticismo, o número especial que ela publica em dezembro de 2000, dedicado à seguinte questão: "o que é a crítica hoje?", como o resume o editor Ruy Gardnier no Editorial (2000, s/p). Para além de qualquer julgamento de valor, positivo ou negativo, que se possa fazer acerca do conteúdo analítico oferecido pelas críticas publicadas pela revista, o número em questão ajuda a entender porque *Contracampo* se tornou referência entre cinéfilos: a pretexto de tratar da questão da crítica, ela publica uma espécie de dossiê sobre o tema: além dos três artigos específicos os quais analisaremos a seguir, oferece uma "Cronologia da crítica de cinema no Brasil", uma lista selecionada de 12 livros sobre o tema, um "Questionário aos críticos", respondido por cinco profissionais reconhecidos na área, e um texto humorístico com exemplos das distorções e idiossincrasias recorrentes na crítica então contemporânea. Números especiais e dossiês fazem parte

de um procedimento que a publicação vai retomar de tempos em tempos, algumas vezes com resultados relevantes para a pesquisa sobre cinema, ao resgatar documentos, textos, filmes e figuras importantes mas um tanto esquecidas – como exemplifica a edição dupla dedicada ao cineasta Ozualdo Candeias e cujo exemplo talvez mais eloquente seja o Dossiê David Neves, que resgatou uma fortuna crítica sobre um realizador e pensador dos mais originais quando este parecia relegado a uma espécie de limbo no pensamento cinematográfico brasileiro.

O número sobre a crítica abre com um artigo de João Mors Cabral em que é visível o esforço do crítico para conciliar um sentido agudo de urgência, reflexo de um feixe de preocupações recorrentes entre as novas gerações, e a necessidade de expressá-lo de maneira equilibrada e argumentativa:

Parece que nada vai mais contra os mandamentos do mundo atual, que dá primazia à produção ininterrupta de bens de consumo, do que o ato de pensar [...] Afinal, como conciliar reflexão subjetiva com a necessidade de velocidade? Como relacionar a mecanização de nosso cotidiano com um posicionamento crítico interno aparentemente nada produtivo? [...] Sobreviver em um mercado consumidor significa fazer concessões. A transformação da arte em objeto de consumo passa por uma rota de massificação. (CABRAL, 2000, s/p)

A influência da Escola de Frankfurt ressoa evidente e, reforçada pela escolha de termos como "mecanização". "posicionamento crítico" e "rota de massificação" sugere ou deixa entrever a formação universitária do crítico (com efeito, ele estava para finalizar a graduação em Comunicação Social – Cinema na UFF quando o texto foi publicado). O restante do artigo, no entanto, é dominado por uma reflexão de teor menos "economicista" e mais filosófico:

Criticar é a tentativa de conhecer e entender profundamente o objeto artístico. É não se prender ao gosto, é não atribuir valor arbitrário, e quando fazê-lo [sic], justificar tal determinação usando um pensamento livre, elevado. Crítica é o que confere à arte o seu significado e é através dela que é possível pensar em evolução dessa arte. (*Id.*, *Ibid.*)

Esta visão marcadamente ética, dir-se-ia idealista, da crítica e dos parâmetros para exercê-la logo dá lugar, nas reflexões de Cabral, ao choque de realidade e às pressões advindas justamente do consumismo massificado descrito, em tintas impressionistas, na abertura do artigo. O dilema leva o crítico a uma visão extremamente pessimista sobre a crítica: "A sua função no momento é reforçar todos os valores que garantem a adequação da arte ao mercado sem deixar transparecer essa realidade, conferindo uma aura de liberdade à produção artística atual. Crítica também para consumo rápido que encontra assim a sua condição para ser feita." (CABRAL, 2000a, s/d)

Já o editor Ruy Gardnier, em seu artigo sobre o tema, opta por uma abordagem sardônica ao fornecer uma radiografia da conformação e dos dilemas então atuais da crítica. Após dissertar sobre a relação com a crítica valendo-se de termos como "mediocridade" e "sandice" e de descartar o descritério avaliativo e a não-coincidência entre opinião dos críticos e do leitor como os fatores negativos principais da atividade, ele volta suas baterias à "nova crítica carioca":

Incomoda, sim, o despreparo e o pouco caso com que a matéria crítica é tratada semanalmente nos jornais brasileiros (mais patentemente nos do Rio de Janeiro), cada vez mais rebaixada a uma espécie de "vocabulário acessório" que o crítico dispõe [sic] caso precisa [sic] falar detidamente de algum aspecto específico do filme. (GARDNIER, 2000, s/p)

Sem deixar de contextualizar o espectador em relação a algumas das mudanças estruturais na imprensa (já citadas no primeiro capítulo desta tese) que, a partir dos anos 80, reduziram drasticamente o espaço para a crítica cinematográfica, ele interroga:

Mas o problema está aí, apenas no tamanho do texto? Certamente que não. Se o problema

do pouco espaço é grande, o problema do "o que fazer" com esse espaço é que é determinante no caso. A maior parte dos jornalistas conta a história, informa alguns dos cinemas que exibem o filme (mesmo que essa informação já seja dada em outro lugar do jornal), menciona o diretor e os atores e, por fim, faz um pequeno comentário onde finalmente o filme será "avaliado". (GARDNIER, 2000, s/p)

Não obstante o diagnóstico bastante plausível que Gardnier faz, é forçoso apontar que os trechos de seu texto aqui citados são exceções em termos de coesão e de equilíbrio e que, além dos erros gramaticais crassos como os verificáveis na penúltima citação – injustificados em uma publicação virtual, que apresenta facilidade de correção a qualquer momento -, o tom sarcástico e repleto de comparações e imagens desabusadas no qual o artigo é intencionalmente construído, se por um lado resulta eventualmente mordaz em seu criticismo, por outro não deixa de repetir, no pouco apuro formal e no humor forçado, algo colegial, procedimentos que próprio editor condena na crítica de cinema dos anos 90, como o trecho a seguir, que descreve o, segundo Gardnier, típico comportamento de um crítico do período, evidencia:

(D)esde o começo o jornalista imprime um tom – na maioria das vezes jocoso – que já permite de antemão que se saiba a opinião sobre o filme. Aí pouco importa a análise, importa o wit do redator: piadinhas, anedotas, sarcasmo e julgamento "despretensioso" vêm a campo para ocultar erudição (que nem sempre é sisuda), análise (nem sempre sem humor) e a capacidade para realizar proposições fortes e arriscadas. (GARDNIER, 2000, s/p)

O fato de o redator de *Contracampo* emular, em seu artigo, um tipo de procedimento comum na crítica do período e que ele mesmo condena, para além de uma infeliz coincidência, talvez seja indicativo do quão inconscientemente introjetadas podem certas práticas crítico-discursivas, em voga em determinados períodos, revelarem-se entre aqueles que convivem sob uma mesma *zeitzeig*.

O artigo de Eduardo Valente sobre a crítica, por sua vez, apresenta-se na forma de um texto bem estruturado, que abre com evidências que corroboram a atualidade da problemática da crítica, cita eventos e fontes sobre o tema, em seguida posiciona como questões centrais a industrialização da cultura e a má formação dos críticos, para então, ao responder à autocolocada questão "qual o papel do crítico?", dar vazão à visão pessoal do redator sobre o tema, expressada de forma equilibrada e que domina a maior parte do texto – podendo ser resumida no seguinte trecho: "O crítico ideal é aquele que faz da obra de uma outra pessoa a matéria prima da sua própria criação artística". Trata-se de afirmação questionável e certamente presunçosa, e o modo elíptico e repetitivo como *Valente* a desenvolve pode não agradar a todos os leitores, mas não deixa jamais de

ser um ponto de vista válido e sustentado com argumentação lógica. No parágrafo final do texto, porém, como o trecho abaixo evidencia, o crítico escorrega numa politização um tanto ingênua e excessiva, em um tom que talvez soe ao leitor desavisado como uma bravata algo autoindulgente, exclusivista e quixotesca, mas que talvez não seja despropositada em uma publicação independente, publicada com muita garra e praticamente nenhum recurso financeiro.

Diz-se que [*Contracampo*] tem texto demais. Que o leitor não tem tempo a perder. Pois bem, acreditamos que cabe a nós impor o que nós queremos, não apenas nos dobrarmos a noções pré-fabricadas de almanaque. Sabemos que há leitores e leitores, e que é mais fácil tentar algo já consagrado, mas se não fizéssemos nós mesmos o que acreditamos, estaríamos dando razão à mediocridade dos editores que se dizem "bem intencionados", mas impossibilitados de tentar algo de novo. Às barricadas! (VALENTE, 2000d, s/p).

Os textos de *Contracampo* sobre a crítica, não obstante as vicissitudes e aspectos problemáticos identificados amiúde, evidenciam o que Cynthia Nogueira qualifica como um dos traços distintivos da nova crítica surgida nos anos 90, fora do ambiente corporativo das empresas jornalísticas: "O firme propósito de intervir ativamente no processo de reabilitação institucional do cinema brasileiro, marcando posições claras num contexto que consideram difícil para a reflexão e a estreia de novos realizadores dentro do modelo de produção adotado pela Lei do Audiovisual." (2006, p. 83)

4.4. Questões estruturais da Retomada

As edições duplas 11/12 e 13/14 de *Contracampo*, publicadas, respectivamente, em janeiro e em março de 2000, têm entre seus méritos intrínsecos a formulação de uma reflexão mais volumosa e sistematizada sobre a Retomada. No editorial, Ruy Gardnier traça o percurso crítico a ser percorrido, em que, de novo, a questão do financiamento dos filmes ganha destaque:

Realizar, antes mesmo do velório, um inventário crítico sobre o cinema brasileiro da década de 90, é colocar um grande ponto de interrogação na atividade que escolhemos como nossa, nos questionarmos antes mesmo de colocarmos o pé em outra década que, ao que parece, começará com tantos problemas de financiamento quanto essa que acaba de terminar. (GARDNIER, 2000, s/p)

A ênfase na questão do financiamento da *produção* dos filmes como um problema central do cinema brasileiro dos anos 90 – presente em 12 das análises por esta pesquisa examinadas – logo revelar-se-ia secundária, e, ao contrário do que previra Gardnier, uma questão menor ante o

estrangulamento dos setores de distribuição e exibição de filmes nacionais, que, na verdade, já vinha ocorrendo (em escala consideravelmente menor do que se daria com a entrada efetiva da Globo Filmes no mercado) desde o ano anterior, quando, a exemplo do que Eliana Caffé narrou no capítulo anterior desta tese, passou a haver “filas” que, rotineiramente, superavam os seis meses e, em alguns casos, chegavam a anos para que um filme brasileiro estreasse no circuito alternativo. A favor de Gardnier, deve-se registrar que a desatenção para com as outras duas bases de sustentação sobre as quais se assenta o negócio cinematográfico foi uma característica comum às publicações do período, em que tendiam a ser relegadas a segundo plano ou mesmo ignoradas, como sugere uma passagem de minha dissertação de mestrado, defendida em outubro de 2002: “A distribuição e a exibição sumiram do debate cinematográfico do país. O atual faz-de-conta do cinema nacional inclui, como regra dominante no sistema, que vários filmes tenham sua trajetória limitada a uma ou duas semanas em uma sala de “cinema de arte” de São Paulo e/ou Rio de Janeiro. Chegam às telas 'pagos'.” (p. 127).

Eduardo Valente, o mais intelectualmente preparado dos articulistas fixos de *Contracampo*, é o único a dar a devida atenção à problemática da distribuição dos filmes brasileiros no período. Em um texto intitulado “A reunião dos demônios ou Por que a distribuição é um jogo sujo no Brasil”, Valente, que é também cineasta, a pretexto de comentar a demora que o filme infantil *A Reunião dos Demônios*, finalizado por A. S. Cecílio Netto em 1997, estava encontrando, três anos depois de finalizado, para chegar às telas, perfaz uma radiografia do problema do setor no país que desce a um nível de detalhamento da questão só possível a quem convive diretamente com o problema, incluindo acesso informações internas às distribuidoras estatais. Se, por uma lado, os efeitos da militância por um cinema independente, somado ao duplo papel de cineasta de alguns dos críticos de *Contracampo*, às vezes se revela um fator que dificulta uma avaliação menos rancorosa da obra de cineastas com acesso a financiamentos, a crítica de Valente evidencia um potencial diferencial positivo de *Contracampo* no cenário das publicações sobre cinema no Brasil: a capacidade de fornecer um retrato dos percalços do cineasta independente a partir “de dentro”, ou seja, da vivência cotidiana para a viabilização de seus projetos audiovisuais no contexto das leis de renúncia fiscal como modelo dominante.

A contradição entre o discurso recorrente do financiamento à produção como problema primordial dos negócios de cinema no Brasil e a atenção de Valente à distribuição - que logo revelar-se-ia a questão nodal - evidencia um dos problemas metodológicos para a análise de *Contracampo*: sem que haja propriamente um debate entre seus articulistas, dá-se um choque entre interpretações por vezes altamente conflitantes e excludentes entre si. Se isso traz uma saudável

pluralidade à publicação, por outro lado, pela recusa de desenvolver um debate a partir de tais posições divergentes, não só passa uma impressão de individualismo exacerbado e não dialógico no interior da publicação, como impede a formação de uma posição consolidada que confira personalidade editorial à revista. A visão de Valente, embora, sob o crivo da história, correta, é a única do tipo publicada na revista até o outubro de 2002 – quando o sucesso de público de *Cidade de Deus* (distribuído no Brasil pela Sony Pictures) provocaria consequências que, como já citado na segunda seção deste capítulo, acabariam por agravar ainda mais a questão da distribuição e exibição.

Bem mais grave do que um mero erro de avaliação sobre qual seria a questão mercadológica nodal do cinema brasileiro dá-se quando a uma opinião questionável sobre os problemas em voga se junta, como elemento de comparação, uma visão do modelo anterior de produção – simbolizado pela Embrafilme – que, embora corrente no senso comum, já fora amplamente desmentida pelas pesquisas acadêmicas. É o que ocorre no artigo "‘Brasil Brasileiro’, Cinema Internacional e Resignação... Anos 90 - Quem vai ter saudade ou o que estará por vir?", de Luiz Rezende Oliveira, publicado no citado número especial sobre o cinema da década de 90. Para o articulista, estaria ocorrendo “uma resignação quase total de nossa produção aos ditames do mercado”, que se contraporía ao período de produção patrocinada pelo Estado, em que “A maior parte dos cineastas brasileiros vinha exercendo suas atividades sem grandes preocupações com o retorno financeiro de seus filmes – eram, antes de tudo, ‘livres para criar’ às custas da Embrafilme”. Tal visão já seria questionável por ser contraditória em si, ao rejeitar, a um tempo, o modelo liberal (já que este exigiria lucro e tolheria a livre-criação) e o modelo estatal (porque pesaria no bolso do contribuinte e negligenciaria controles à criação). Ocorre, porém, que tal visão relativa à Embrafilme – que pode ser resumida na frase de mau gosto, difundida à exaustão, segundo a qual os cineastas "mamavam nas tetas do Estado" -, embora consoante ao ideário neoliberal então vigente tal como difundido pelos grandes meios de comunicação corporativa, já havia sido desmentida por autores como José Mário Ortiz RAMOS (1987), Paulo Antônio PARANAGUÁ (1987) e, com detalhamento do sistema de controle de despesas, prazos e fidelidade ao projeto original exercido pela Embrafilme, Anita SIMIS (1997). É fato que o livro que o fez de forma específica e com o mais farto recurso a provas, *Artes e Manhas da Embrafilme* (Eduff, 2001), de Tunico AMÂNCIO, só viria a público no ano seguinte ao da publicação da crítica em questão – mas isso não justifica, por si só, que universitários da área autoimbuídos da missão de administrar uma revista que se quer inovadora e incisiva na área de crítica de cinema “sustentem” seus argumentos com informações não apenas equivocadas mas preconceituosas.

O resultado dessas confusas - e, no caso, mal informadas - perorações sobre os mecanismos de financiamento da atividade cinematográfica no país – também presentes, entre outros, em textos de GARDNIER (2000d), OLIVEIRA (2000a) e VALENTE (2000e) – resultam numa visão não apenas maniqueísta – pois condena *a priori* a captação de recursos por um determinado grupo de cineastas, franqueando-a a outro grupo -, mas descréitosa do sistema, pois jamais, nenhum dos artigos por esta pesquisa analisados explicita quais seriam as cláusulas determinantes para que determinado produtor pudesse ou não captar recursos e por quê. Fica a impressão de um ranço classista inaceitável numa publicação que se pretende pluralista, porém marcada por anacrônicos preconceitos políticos e que antepõem política à cultura. O mais grave – como veremos no próximo capítulo, é que isso se dá mesmo quando o objetivo claro é produzir uma análise estética.

4.5. Estética e narrativa

No número seguinte da publicação, também duplo, a equipe de *Contracampo*, reforçada pelo auxílio luxuoso dos veteranos Inácio Araújo, Arthur Autran, João Luiz Vieira e Hernani Heffner, além do editor da revista paulista *Sinopse*, Alfredo Manevy, se dedica ao exame do tema "Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 questões", suscitado por mostra homônima. No primeiro texto, "Como se constrói um país?", Ruy Gardnier contrapõe três filmes – *Central do Brasil*, *Cronicamente Inviável* (Sergio Bianchi, 2000) e *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 2002) -, curiosamente só um deles lançado nos anos 90, para, adotando como ponto de partida os, segundo ele, mitos cinematográficos estabelecidos nos anos 30, insistir na contraposição da Retomada com o Cinema Novo e na caracterização de *Central do Brasil* como "A tentativa mais ambiciosa de construção da imagem do país", uma tentativa que, para o crítico de *Contracampo*, resulta conservadora. Já a bricolage de Bianchi desagrada por não oferecer saída além do "riso desesperado e do sadismo", "agredindo o espectador", construindo assim "um mito de nação pela negativa. A solução vem do documentário assumidamente subjetivo Coutinho, que "propõe um cinema da multiplicidade sem síntese possível, uma relação com o espectador que não o violenta ou acaricia, mas que faz dele cidadão, sem paternalismo nem culpa social.". Sem se dar conta de que a análise que acabou de fazer é, em si, uma tentativa de síntese, Gardnier encerra com um daqueles raciocínio de efeito, mas de conteúdo impreciso: "Se o cinema novo vivia com a presença massificante herdada dos anos 30 da necessidade de criar um mito de nação, a tarefa política do cinema por vir é desembaraçar os anos 60 dos anos 30".

Na sequência, o redator Juliano Tosi procura responder à questão inversa à levantada por Gardnier, "Como se (des)constrói um país?", mas seu texto é de tal forma ambicioso e, ao mesmo tempo, em tal grau impreciso, que o resultado é uma argumentação por demais confusa para enredar o leitor e para se fazer entender. Já ao responder se os novos diretores seriam uma geração em transe, o crítico Fernando Veríssimo, após detectar que "Sucessos da marca de 1, 2 ou mais milhões de espectadores, deixaram o discurso da diversidade em xeque, apresentando variações mínimas em torno da mesma versão mercadológica do nacional-popular Global", clama pela recuperação da "consciência de classe tão confundida com o corporativismo reinante, mal endêmico que deu a tônica desta última década de cinema brasileiro", concluindo que os diretores da Retomada formam "uma geração estacionada em sua própria falta de perspectiva." Como os exemplos acima evidenciam, um tom apocalíptico e desesperançado predomina, temperado com uma pitada de exagerada aflição juvenil e muita imprecisão analítica, sendo frequentes conclusões que brotam do nada, sem base demonstrativa a sustentá-las. A exceção, uma vez mais, é Eduardo Valente, que, em um artigo intitulado "Temos local na aldeia global?", prefere problematizar, de forma mais aberta e dialética, a questão do nacional no cinema da Retomada.

Como essas referências ao número duplo especial indicam – e dezenas das críticas lidas corroboram –, a produção crítica de *Contracampo* em relação aos aspectos estético e narrativos do cinema dos anos 90, embora em boa parte presa dos preconceitos e do descritório descritos na seção anterior, apresenta mais nuances e diversidade. Isso se dá, sobretudo, devido à atividade dos colaboradores eventuais – muitos dos quais irão escrever apenas uma vez na revista –, que incluem desde universitários secundaristas até *experts* reconhecidos como tais pelos meios cinematográficos, como o pesquisador Lécio Augusto Ramos e o ex-chefe da Cinemateca do MAM e hoje professor da PUC/RJ, Hernani Heiffner.

Seja pela *expertise*, seja, no caso dos novatos, pelos cuidados com que cercam suas colaborações, elas acabam por resultar, no mais das vezes, em análises bem cuidadas e objetivas – sem politicismos fora de lugar. Para ficar apenas nos exemplos de maior envergadura, é o caso da crítica a *O Rap do Pequeno Príncipe* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) desenvolvida por Mariana MELIANDE (2000), do vigoroso ensaio sobre Julio Bressane assinado por Eduardo GUERREIRO (2000) ou da análise de *Cine Mambembe* (Laís Bodanzky e Luís Bolognesi, 1999) por Daniel Caetano, na qual o futuro profissional da crítica tece com delicadeza e atenta observação sociológica relações entre cinema e seu público no Brasil. Trata-se, porém de um *corpus* de críticas percentualmente ínfimo, se comparado ao total de textos publicados (cerca de um a cada 60, ou seja, menos de 2%). Além disso, o corpo de titulares insiste em dar vazão, mesmo no enfoque a

questões estéticas e narrativas, a uma visão carregada de ideologismos preconcebidos e que por vezes mal disfarçam seu artificialismo e impropriedade.

Um dos mais “exemplares” artigos neste sentido é assinado por Ruy GARDNIER (2000d) no número especial dedicado à revisão dos anos 90. Almejando a um humor corrosivo que raramente funciona como tal, o articulista procura fornecer uma visão abrangente dos problemas do cinema brasileiro, adotando, para isso, como metáfora recorrente, a imagem de fantasmas, em relação aos quais cria uma tipologia correspondendo a cada uma das cinco categorias de análise que adota, consoantes com o que defendera em críticas publicadas anteriormente em *Contracampo*. Examinemos as três primeiras “categorias espectrais”:

1 - "**O fantasma que vem de fora** - (...) são os narradores estrangeiros, são as viagens para o exterior, é o filme feito para fora. (...) Um cinema que não se contenta em atender o desejo de mercado do gringo: tem também que falar a língua dele."

2 - "**O segundo fantasma vem de Berlim**. É um prêmio mais que um filme. *Central do Brasil*, depois da premiação na Alemanha, passou a ser o fantasma-mór do cinema brasileiro". De novo, o rancor contra Walter Salles tem lugar, desta feita com uma supervalorização dos efeitos do Urso de Ouro na *Berlinale*. Segue-se um longo arrazoado em que o esforço do autor para dissimular sua posição é mais patente do que o explicitado em orações dialéticas, uma no cravo, outra na ferradura. Em vão, os “critérios” de escolha da “saída da esfera pragmática do fantasma” ao final se sobrepõem: “*O Alma Corsária* de Carlos Reichenbach, o filme mais livre da década. o filme mais pessoal e sem superego, pouco se importando com obras exemplares ou modelos prévios de organização. Um cinema impuro e belo como a vida.”

3 - **Terceiro fantasma** - o público do cinema brasileiro.” Gardnier utiliza-se de personagens do folclore brasileiro para, num texto confuso e cheio de erros gramaticais, atacar “um cinema que buscava seu público e fez mais de uma concessões [sic] para isso”, achando que “o público é criancinha”. Conclui afirmando que faltou sexo no cinema dos anos 90.

Além da visão nacionalista tacanha expressada pelo “primeiro fantasma”, evidencia-se, nas demais categorias, uma dificuldade para compreensão do cinema como atividade industrial, além do que eu chamaria de um “saudosismo fora do lugar”: o articulista dá mostras de ansiar, por um lado, legitimamente, por um cinema que promova um retorno à liberdade autoral absoluta, despreocupado do público e do resto do mundo - condições que, se é que um dia de fato existiram, foram episódicas, no início do Cinema Novo e durante a segunda fase do cinema marginal. Não deixa de ser contraditório que a figura que, na crítica de Gardnier e em vários outros textos de *Contracampo*, encarna, esse ideal, projetado como uma espécie de anti-Walter Salles, seja Carlos Reichenbach, um cineasta cuja carreira profissional se inicia no âmbito da boca do lixo (em 1968, com um segmento

de *As Libertinas*), em produções que negociavam limites com a pornochanchada- as quais sublimava com brilhantes inovações formais e subversões várias -, em torno da qual orbitará nos 16 anos seguintes (até *Extremos do Prazer*, em 1984) e que, mesmo depois, nos mais de 20 filmes que dirigiu, almejou um cinema popular, com temática acessível, inovador no varejo (tomadas de câmera, decupagem, utilização do som) mas com estrutura narrativa próxima do convencional, capaz de se comunicar com públicos não iniciados.

Gardnier cita ainda um quarto (“O naturalismo, a realidade romanceada”) e um quinto “fantasmas”, o último criticando a demanda por roteiros elaborados, “de nível” e bom gosto (em substituição ao “baixo calão das comédias eróticas dos anos 70”). Assim, tal arrazoado pode ser lido como um clamor ao atraso. Pleno de ressentimento para com o cinema “de qualidade” então praticado no Brasil, o crítico busca soluções passadistas, ao invés de ousar propor um programa para o futuro.

4.6. A "Escola do ressentimento"

A tendência a um politicismo um tanto gratuito às vezes aparece até mesmo em meio a críticas que vinham sido conduzidas com equilíbrio, atenção e bons *insights*, como é o caso da que Eduardo Valente escreveu analisando o filme *O Sonho de Rose – 10 Anos Depois* (Tetê Moraes, 2000). Depois de apresentar ao espectador o caráter único da obra da cineasta – que documentara, um tanto por acaso, o surgimento do MST em seu filme anterior e, passados 10 anos, documenta o estado dos assentamentos -, Valente faz restrições fundamentadas acerca do modo como a própria diretora se coloca em cena (que compara negativamente a tal prática por Eduardo Coutinho) e do uso "de uma exagerada e piegas trilha sonora e de narração em off que acabam não o diferenciando muito dos artifícios de 'ficcionalização' da realidade de um fantástico ou de um Jornal Nacional." Porém, após opinar que, a despeito de tais deméritos, o filme "supera a tudo e consegue emocionar", o crítico finaliza com uma espécie de filosofia moral acaciana que não só mostra-se fora do padrão até então mantido na resenha, como repõe um discurso político paternalista e marcadamente ingênuo:

O filme consegue ser um jato de água na cara das certezas, e que faz parecer tão simples e tão óbvio o que as pessoas tentam complicar tanto. Que, na briga dos poderosos com os que nada têm, estes terão sempre razão, e que dada uma oportunidade, eles mostrarão seu valor. É bom lembrar disso de vez em quando (VALENTE, 2000, s/p)

Mas talvez o texto que mais explicitamente articule, com alta carga ideológica, as intenções inventariantes em relação ao cinema da Retomada seja “Notas para um trabalho minucioso: *O Primeiro Dia* de Walter Salles”, é assinado por Bernardo Oliveira, primeiro editor da revista e cujo traço distintivo, como o comprovam seus sucessivos artigos - que pouco variam de abordagem e temática -, é uma cultura e formação cinematográficas inversamente proporcionais a um (pseudo) esquerdismo político tão radical quanto ingênuo e desprovido de qualquer embasamento teórico, o qual faz questão de reafirmar a todo instante, prejudicando a fruição da análise fílmica.

No texto em questão, ele afirma peremptoriamente e sem fornecer base argumentativa que sustente sua opinião que, na filmografia de Walter Salles – então o cineasta brasileiro de maior projeção no circuito mundial de festivais, acumulando prêmios por seus três longas mais recentes -, “não há um trabalho de criação, nem no plano da linguagem, nem no plano das ideias, muito menos nos dois modos” (GARDNIER, 2000a, s/p), concluindo, taxativo: “Consideramos Walter Salles uma boa chave de entrada para o estudo destas questões políticas referentes à história recente do cinema brasileiro, visto a fragilidade de seus filmes e a facilidade de seus financiamentos” (*Id., ibid.*). Se, como afirmado parágrafos acima, o volume de pesquisa e informação histórica oferecido pelos dossiês que *Contracampo* publica justificam e ajudam a entender o prestígio angariado pela publicação, essa crítica de Bernardo Oliveira é uma das tantas que levam a ao questionamento e relativização de tal reconhecimento. Pois, ao negar a existência de um trabalho de criação no cinema de Walter Salles, tanto em termos de linguagem como “no plano das ideias”, seu autor evidencia não apenas um baixíssimo nível de articulação e expressão de um raciocínio analítico, mas algo mais, que tanto pode tratar-se de uma grave incapacidade de atenção – característica altamente deletéria para um crítico de cinema – ou de um julgamento radical estabelecido *a priori* e incompatível com os fatos. Não se trata de mera questão de de opinião: basta assistir a virtualmente qualquer um dos filmes de Salles para se inteirar que a alegação de inexistência de trabalho de criação não procede. Pode-se, evidentemente, gostar ou não de suas opções criativas, reconhecer ou não mérito artístico no modo como ele trabalha a linguagem cinematográfica, mas negar-lhes a existência equivale a incorrer em uma prática interdita ao crítico: a negação das evidências e, em decorrência, a desonestidade intelectual.

Por estapafúrdia que pareça, a opinião de Oliveira reflete – como a significativa utilização do plural, pela primeira vez no texto dele indica – um ideário que, às vezes melhor articulado do ponto de vista formal, é recorrente na revista. Trata-se, como o último parágrafo do texto evidencia, de uma dupla condenação: ao que se entende por um esteticismo estéril e “falsamente belo” - o que é diferente de inexistente - e à facilidade do diretor para obter financiamento que propicie a

realização de tais filmes. Walter Salles não é o único cineasta aos quais são dirigidas tais críticas – Murilo Salles, Carla Camurati, Sandra Werneck, todo o pessoal da Conspiração Filmes, entre outros, fazem parte da lista, sendo volta e meia citados de forma pejorativa nas resenhas da publicação -, mas é apresentado, em *Contracampo*, como a figura-símbolo de um estado de coisas o qual repudiam: Judas em Sábado de Aleluia.

Como resultado, Walter Salles torna-se uma espécie de anti-exemplo e símbolo máximo do que os críticos de *Contracampo*, em sua quase totalidade, repudiam – de um modo tal que não se encontra, na revista, uma só crítica que analise qualquer um dos filmes por ele dirigido com ênfase em critérios estético-narrativos, recorrentemente negligenciados em prol de um raso discurso político.

Consuma-se, assim, no microcosmo da crítica cinematográfica brasileira, uma emulação do que Harold BLOOM chama de “Escola do Ressentimento”, “que deseja derrubar o Cânone para promover seus supostos (e inexistentes) programas de transformação social” (1994, p. 19). Embora concebida pelo professor de Yale como um ataque contra a adoção de critérios ditados pelas guerrilhas multiculturais norte-americanas para o julgamento de obras de arte, em detrimento da análise tradicional baseada na análise de aspectos estéticos e formais, as definições cunhadas pelo venerando crítico literário se adequam à perfeição a *Contracampo*: afinal, qual é, na essência, o “pecado” cometido por Salles para arder no fogo do inferno da crítica virtual?

A terminologia religiosa não é involuntária: afinal, uma década após o fim do “século de Freud”, é preciso doses sobre-humanas de fé para crer que a birra dos críticos de *Contracampo* com o mais aclamado internacionalmente dos diretores brasileiros deve-se tão-somente às suas escolhas temáticas e estilísticas. Walter Salles incomoda, sobretudo, por pertencer aos estratos mais economicamente privilegiados da sociedade, em um *métier* historicamente pobre e de verbas disputadas a foice – o fato de ser branco, viajado, com vasta formação cultural e sedutor, por sua vez, tende a só piorar as reações rancorosas da crítica pós-adolescente. Não que a questão de fundo suscitada pela condição material de Walter Salles – se um cidadão que usufrui de tal posição social deve ou não utilizar-se de verbas públicas – deixe de ser válida. Ela definitivamente o é - se e quando explicitada. Mas, dissimulada na forma de análise estética em meio a uma crítica cinematográfica proto-profissional, representa uma maneira eticamente questionável de ataque pessoal e, desta feita num movimento explicitamente anunciado, da substituição do modelo de financiamento que permite a um cineasta aclamado mundialmente financiar seus filmes por um

esboço indefinido de modelo de distribuição de verbas que promova a, com o perdão da ironia, “justiça sócio-cinematográfica” – ou seja, a implementação de um ambicioso programa de transformação social que teria no cinema um núcleo irradiador. Isso se tal programa existisse em algum lugar outro que não, de forma vaga, na mente de críticos e profissionais de cinema que, por força das dificuldades estruturais impostas pelo meio, orbitam numa zona cinzenta de frequente indefinição e frustração profissionais – o que, por sua vez, por paradoxal que pareça, não deixa de ser um testemunho da incompletude do modelo em vigor e da necessidade de reformulá-lo.

Convém observar que tais vicissitudes não derivam apenas de fatores circunstanciais, tais como as pressões advindas da velocidade de produção da crítica cinematográfica de cunho jornalística ou a eventual imaturidade intelectual que a juventude dos escribas da revista virtual sugere. No já citado livro publicado pela Associação Contracampo, em um texto sobre o cinema da Retomada assinado por quatro dos principais articuladores da publicação – Daniel Caetano, Eduardo Valente, Luiz Alberto Rocha Mello e Luiz Carlos Oliveira Jr. -, publicado em 2005 (portanto com todo o tempo para ser repensado, depurado e matizado), assinala-se que, apesar de poucas exceções, “não tira deste cinema brasileiro a imagem geral de uma espécie de pintura oficial do Governo, a exemplo daquela que um dia foi pintada por artistas como Vitor Meirelles e Pedro Américo.” (CAETANO, p. 21). Ante filmes como *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas e Walter Salles, 1996), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1997), *O Invasor* (Beto Brant, 2002) e *Cabra-cega* (Toni Ventura, 2004) e tantos outros que perfazem, de forma dilacerante, o retrato de um país convulsionado – fica realmente difícil acreditar na sinceridade de propósitos de tal crítica e deixar de notar os danos que o ideologismo excessivo provoca em termos de coerência analítica.

4.7. A crítica em formato de debate

Em janeiro de 2001, *Contracampo* lança a já mencionada edição dupla dedicada à obra de Ozualdo Candeias. Nela, com o autoexplicativo título de Retrospectiva 2000, o único texto que não se refere a tal tema é a transcrição de um longo debate entre cinco dos críticos da revista – Eduardo Valente, Ruy Gardnier, Daniel Caetano, João Mors Cabral e Juliano Tosi. Nos próximos parágrafos, será fornecido um resumo comentado dos principais temas abordados e dos momentos de maior polêmica do debate, para ao final concluirmos com algumas considerações gerais a respeito.

Inicialmente os críticos debatem a questão da exibição para o filme nacional, identificando

uma perda do hábito de ir ao cinema nas classes sociais menos favorecidas e o preconceito contra o cinema brasileiro que se verificaria tanto nesses estratos - porque "Grande parte do povão tem ódio do cinema brasileiro por causa da pornochanchada. Ele se sente mal em ver mulher nua na tela", segundo diagnostica Daniel Caetano, baseado em sabe-se lá que evidências – quanto na classe média, preconceito este que, por sua vez, seria induzido pela "grande imprensa". A revista *Veja* e o crítico Rubens Ewald Filho recebem uma merecida citação desdenhosa, por serem, nas palavras de Eduardo Valente, os únicos a defender "a sério a tese de que o cinema brasileiro deixou de ser visto porque supostamente é ruim".

Segue-se uma alentada discussão sobre a questão da produção de cinema sob as leis de incentivo, tão similar às indefectíveis discussões sobre o tema no período, mas na qual se destaca uma longa intervenção de Eduardo Valente chamando a atenção para a incompatibilidade entre o modelo de produção vigente e o tempo subjetivo do processo artístico, ou seja, de uma dinâmica em que o cineasta passa cinco anos "correndo atrás de migalhas pra fazer um filme" e "na verdade, na hora que ele chega na época de filmar, ou de lançar o filme, esse projeto já nem lhe diz tanto, porque a gente sabe que em arte é assim que a coisa funciona".

Atendendo justamente a um pedido do exasperado Valente para "discutir um pouco de estética... [...] se diferenciar [os filmes um do outro], porque a produção artística tem que ser discutida", os contendores entram no tema principal - a produção cinematográfica em 2000. Juliano Tosi ainda refere-se ao modelo de financiamento audiovisual para soltar uns dos diagnósticos taxativos, sem base de argumentação, que soam tão adolescentes: "Os filmes ousados, mais inteligentes, [...] são feitos apesar desse modelo, não seguindo a regras desse modelo. E esse negócio de diversidade estética da retomada é uma tremenda balela, os filmes são quase todos muito parecidos", o que motiva um debate, que se alonga por diversos parágrafos, sobre o grau de diversidade da produção de 2000 e de qual porcentagem dessa produção seria artisticamente relevante (de início, apenas dois filmes entre os 28 lançados no Rio de Janeiro no período – *Amélia* (Ana Carolina, 2000) e *Estorvo* (Ruy Guerra, Brasil/Cuba/Portugal, 2000) – se salvariam, número que chega a alcançar 26, numa intervenção provocativa de Daniel Caetano).

Nesse debate específico sobre alguns dos títulos lançados na temporada em questão, sobram críticas ao conservadorismo formal de Sergio Rezende (*Quase Nada*, Brasil/México, 1999) e de Bruno Barreto (*Bossa Nova*, coprodução com os EUA (2000), também criticada por, financiada por impostos brasileiros, ser falada em inglês); ao regionalismo barato de *Iremos a Beirute* (Marcos Moura, 2000), ao anacronismo *de Oriundi* (Ricardo Bravo, 2000), mas também os elogios à sempre

exceção que seria o trabalho de Eduardo Coutinho (*Santo Forte*, 2000); aos filmes que são "contra-corrente" – *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 2000) - e ao amálgama especial de *Eu, Tu, Eles* (Andrucha Waddington, 2000, que para Eduardo Valente representa "a ideia de buscar uma síntese de Brasil no sertão nordestino, em primeiro lugar, e em segundo lugar buscar isto nas pequenas relações sentimentais, emocionais, e psicológicas"). A crítica, unânime, à "frieza" de *Hans Staden* (Luís Alberto Pereira, Brasil/Portugal, 1999) é endossada pela sua contraposição desfavorável a *Como Era Gostoso o Meu Francês*, dirigido em 1971 por Nelson Pereira dos Santos, por Daniel Caetano saudado como "obra-prima", o que leva Juliano Tosi a uma reflexão sobre o status sociocultural do cinema brasileiro:

De 30 anos para cá, o cinema brasileiro teve uma perda de importância fundamental. O *Como Era Gostoso o Meu Francês* na época foi esculhambado, falaram mal, mas esta perda de importância é clara. Os filmes agora parecem não querer dizer pôrra [sic] nenhuma, e quando querem, não dizem, porque eles não conseguem, não chegam ao público. O público não tem uma posição ativa diante dos filmes.

No desenrolar dessa discussão, examinam, a partir do caso *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) – que primeiro foi exibido como minissérie, para no ano seguinte chegar às telas dos cinemas –, as "novas" relações entre cinema brasileiro e TV, avaliadas como promissoras mas perigosas, e a sugestão, feita pelo cineasta Carlos Reichenbach na própria *Contracampo*, de que o cinema brasileiro deveria apostar em um produto artisticamente diferenciado, à europeia, ao invés de tentar competir com o cinema hollywoodiano – opinião contra a qual Daniel Caetano se manifesta. A evocação, no debate, das ideias de Reichenbach sugere que o *status* modelar que ele desfruta em *Contracampo* não se restringe aos seus muitos méritos como cineasta, refletindo também a forma generosa e acessível com que sempre transitou entre os grupos de jovens aspirantes a críticos e cineastas, notadamente no ambiente universitário de São Paulo – onde foi por décadas professor na ECA/USP – e de Niterói – onde estabeleceu, a partir de sua participação no Festival do Cinema Universitário de 1999, um vínculo que se renovaria de tempos em tempos e se perpetuaria por gerações de estudantes do IACS/UFF, até sua morte precoce em 2012.

Ainda em relação ao debate dos filmes de 2000, em determinado momento ele se foca no filme *O Dia da Caça* (Alberto Graça, 2000), que ao menos três dos críticos presentes consideram paradigmático para discutir o momento do cinema brasileiro por, mesmo com um alto orçamento, um elenco conhecidíssimo e investimento maciço em marketing, ter naufragado nas bilheterias: "Um filme com o Humberto Martins andando de helicóptero e salvando a mocinha no Cristo

Redentor não vai fazer sucesso, porque se esse filme se levasse a sério ia ser sem querer um pastiche", decreta, definitivo, Ruy Gardnier.

Após, provocativamente, eleger o tardiamente exibido *Os Três Zuretas* (Cecílio Netto, 1998) como "melhor filme de 1998, 1999 e 2000!", Eduardo Valente faz uma reflexão que os acontecimentos dos anos seguintes revelariam profética:

Eu fico preocupado não com o ano de 2000, mas porque eu não vejo a coisa se direcionando nas várias formas em que devia. Por exemplo, eu acho que ninguém ter discutido as formas de contato da televisão com o cinema a partir do *Auto da Compadecida* uma coisa muito grave, porque eu acho que estamos perdendo as chances que temos de discutir coisas realmente relevantes no sentido de evoluir o cinema brasileiro.

Em relação ao debate como um todo, cabe reconhecer que o formato, com a reprodução não editada de um "papo" fluente entre cinco contendores, muito raro em publicações cinematográficas ao menos desde os anos 80 – e cuja referência primordial, na imprensa em geral, são as célebres entrevistas, regadas a uísque Buchanan's, do *Pasquim* -, traz um lufar positivo de novidade. O fato de o diálogo fluir com naturalidade, conduzido com sensatez sem uma figura de autoridade encarregada de fazê-lo, e incluir humor, veemência e toda sorte de idiossincrasias pessoais certamente ajuda a predispor o leitor à leitura relativamente longa. Como alguns dos exemplos acima elencados o demonstram, há opiniões sem bases argumentativas e, eventualmente, mesmo alguns diagnósticos desabusados, peremptórios, tipicamente adolescentes; mas verifica-se um esforço – muitas vezes bem-sucedido - por produzir uma reflexão coerente acerca dos dilemas então atuais do cinema brasileiro, seja em relação a questões estruturais – como sua inserção no tripé produção-distribuição-exibição -, seja nos quesitos narrativos e estéticos. Não deixa de ser intrigante que os críticos de *Contracampo* demonstrem maior coesão – mesmo quando discordam entre si – e maior capacidade de articulação em um debate descontraído do que nas críticas em que gozam de maior espaço e maior liberdade formal de expressão individual.

4.8. *Contracampo* em perspectiva comparativa

Talvez uma boa maneira de contextualizar *Contracampo* em relação a seu tempo e às revistas de perfil semelhante seja fornecer um parâmetro comparativo e apresentar uma visão alternativa do quadro cinematográfico brasileiro vindo de um crítico-cineasta da mesma faixa etária e também de origem universitária. Assim, é reproduzida, abaixo, a crítica de Kleber Mendonça

Filho por ocasião do lançamento, em Recife, de *Central do Brasil*, a qual fornece uma visão bem mais matizada e despida de preconceitos dos rumos do cinema brasileiro naquele momento:

O Cinema nacional vem se recuperando em alta velocidade, desde que Collor deu um reset em nossa produção, no início da década de 90. De lá para cá, o nosso cinema vem (obviamente com mais erros do que acertos) trabalhando duro para reconquistar o público com obras comunicativas (Carlota Joaquina, Pequeno Dicionário Amoroso), de forte teor expressivo e regional e alcance popular limitado (Baile Perfumado) e tentativas válidas de fazer um cinema épico popular (Guerra de Canudos). *Central do Brasil* parece englobar tudo isso numa única embalagem, sintetizando o que o cinema nacional almeja hoje (*apud* SILVA JÚNIOR, 2004, p. 44)

Sem que deva servir de exemplo ou de contraexemplo à visão oferecida por *Contracampo*, a crítica de Kleber Mendonça – que não deixa, ela própria, de demonstrar certa ingenuidade, em sua tendência a adotar *Central do Brasil* como uma síntese modelar – destaca-se, em contraposição à retórica da publicação carioca, pela ausência de preconceitos e ressentimentos a antecederem a análise.

Na mesma época em que *Contracampo* dá vazão à sua peculiar “escola do ressentimento” contra os cineastas que conseguiam manter uma produção regular e fazer sucesso em festivais internacionais, a revista *Praga* publica longo artigo-entrevista em que Ismail Xavier propõe uma primeira análise do cinema dos anos 90 – acabando por delinear um quadro analítico que, por sua acurácia e alto grau de articulação, tornar-se-ia referencial. Temas recorrentes em tal cinematografia, como “a busca pelo pai”, “exílio e migração” e “sexualidade e urbanidade” formam conceitos-chave para a análise de filmes que, em torno deles respectivamente agrupados, permitem a elaboração de um painel estético-temático da década.

No ano seguinte, seria a vez de Ivana Bentes propor, através do mordaz conceito de “Cosmética da fome”, uma crítica abrangente do que constituiria, segundo ela, a um tempo uma estética e uma ideologia predominantes no período, e que atingiria o paroxismo com *Cidade de Deus*.

Não que se espere de uma revista virtual mensal editada de forma semi profissional por universitários que venha a produzir análises do nível de elaboração daquelas concebidas por profissionais adultos que, merecidamente ou não, são hoje sumidades acadêmicas dos Estudos de Cinema, com pesquisas diversas e uma volumosa obra reflexiva a escorá-los.

Primeiro, porque a periodicidade mensal de *Contracampo*, não obstante os atrasos corriqueiros, impõe um tempo de elaboração crítica menor e mais fragmentado (ainda que bem mais

dilatado do que o rotineiramente demandado pela crítica cinematográfica jornalística); segundo, pela diferença pronunciada nos graus etários e de formação que diferem professores-doutores da área em questão e graduandos de áreas correlatas. Isso posto, não se pode desconsiderar que *Contracampo* se propôs, em um número que levou dois meses para ser lançado, especificamente a produzir uma revisão crítica do cinema da década anterior, para tal reunindo cinco articulistas, discutindo o tema em oito artigos. Se é natural que grau de elaboração crítico de tal revisão não seja o de um Ismail Xavier, as condições acima mencionadas não podem funcionar como salvo-conduto para a produção de análises rasas e maniqueístas de tal panorama cinematográfico, mesmo porque, a despeito daquelas, *Contracampo* reiteradamente chama para si um papel de ousadia e de excelência crítico-cinematográfico.

4.9. Ecos barthesianos

Dissertando sobre o contexto francês do Pós-Guerra, Roland BARTHES acusa a crítica literária do país de ser “nacional” (2007, p. 158-59), “inteiramente mergulhada num certo presente ideológico” (*Id.*, p. 159), que se reconheceria mal como participante de uma tradição crítica. Com a ressalva – agravante, no caso, pois sinalizadora de defasagem estrutural – de que se trata de circunstâncias tecno-históricas consideravelmente distintas (ainda que se possa deduzir semelhanças entre o exercício da crítica literária e o da crítica cinematográfica), não deixa de causar espécie o quanto as três faltas apontadas pelo pensador francês se aplicam *ipsis litteris* à ideologia que perpassa grande parte das análises de *Contracampo*.

Senão, vejamos: o modo deletério como são tratadas, na revista, as influências estético-narrativas internacionais no cinema brasileiro – seja pela vertente mais comercial que mimetiza o Modo Institucional de Representação hollywoodiano (BORDWELL, 1985), seja, por exemplo, pela alegada inspiração que o cinema iraniano exerceria no Walter Salles de *Central do Brasil* -, somado às críticas ferozes a qualquer ambição internacionalizante por parte do cinema nativo, seja no âmbito do idioma, da linguagem cinematográfica ou das estratégias de distribuição do produto-filme, sinaliza, de forma clara, uma mentalidade *restrita* ao nacional e *do que seja* o nacional, além de uma concepção axiológica que estabelece, *a priori*, a valorização positiva deste ante “o que vem de fora”.

De modo análogo ao objeto da crítica *barthesiana*, as análises produzidas em *Contracampo*

ção, com frequência, a impressão de se encontrarem “presas de um presente ideológico”. Pois de forma extremamente rara são elencados fatores históricos de longo prazo no diagnóstico quer mercadológico, quer estético-narrativo do cinema produzido no Brasil dos anos 90. A ruptura (real e/ou simbólica) propiciada pela extinção do aparato estatal de cinema por Fernando Collor, somada ao próprio conceito autossugestivo de um cinema “da Retomada”, parece reforçar uma produção cinematográfica praticamente desprovido do signo da tradição – o que talvez colabore para esse eterno aqui e agora ideológico vigente na publicação.

Por fim, haveria a questão do não-reconhecimento, por *Contracampo*, de sua inserção em uma tradição crítica. Com efeito, excetuando referências pontuais no contexto de matérias de interesse histórico, não há, por parte dos redatores da revista, o reconhecimento ou a sugestão, não digo de que pertençam, mas de que se inspirem em determinada(s) escola(s) crítica(s). Trata-se de um problema que é agravado pelo desnível qualitativo no interior do corpo de colaboradores, açulando a impressão e os efeitos da ausência de referências fixas, de âncoras analíticas. Porém, a bem da verdade, há, sim, uma tradição crítica à qual *Contracampo*, de modo algo recorrente (e às vezes explícito), se refere: à nobre linhagem de reflexão cinematográfica inaugurada e protagonizada por Paulo Emílio Salles Gomes (de quem, no número 15, a revista, num esforço de pesquisa arqueológica, resgataria o original do texto “Uma situação colonial?”, já citado no primeiro capítulo, primeira versão do clássico “Cinema: Trajetória no Desenvolvimento”). O problema, grave, é que mesmo os mais fluentes resenhistas da revista parecem absorver apenas, de tal fortuna crítica (como demonstrado dois parágrafos acima), seu aspecto mais datado: o da visão estrutural do problema do cinema brasileiro mormente como uma questão de subdesenvolvimento. Ou, posto de outra forma: é como se assimilassem não a aguda capacidade de se produzir diagnósticos que levassem em conta uma pletora de elementos – contemporâneos ao momento de construção da análise, mas vistos em perspectiva histórica -, como o fez com excelência Salles Gomes, mas tão-somente o mesmo diagnóstico por ele produzido décadas atrás, transplantado ao presente globalizado.

Esses três fatores acima mencionados, surpreendentemente reprodutores, em sua especificidade, do diagnóstico literário de Barthes feito 40 anos atrás, provocam o que chamo de “efeito de clausura”. Tal conceito, além de dizer respeito a uma tendência à repetição de um mesmo repertório analítico estreito, que pouco se expande ao longo do tempo de publicação da revista, ecoa um certo ideário que mal disfarça a primazia axiológica do político sobre o estético na avaliação de produtos culturais – no caso, filmes. Podemos destacar, no espaço relativamente limitado desta tese, duas de suas consequências, as quais discutiremos abaixo, à guisa de conclusão: o anacronismo

crítico-teórico e a emulação, em chave menor, de visões crítico-cinematográficas recorrentes nos Estudos de Cinema fluminenses (leia-se ECO/UFRJ e IACS/UFF), berçário acadêmico da quase totalidade dos colaboradores de *Contracampo*, cuja interação continuada com seus ex ou atuais professores – que se dá nos CCBBs, espaços unibancos e demais templos da cinefilia carioca – , reforçada pela identificação de classe natural a produtores de reflexões críticas que pertencem mais o menos ao mesmo estrato social.

4.10. A crítica e o específico cinematográfico

Ocorre, ainda, de forma recorrente em *Contracampo* – como, de resto, na quase totalidade da crítica de cinema escrita hoje no Brasil -, uma quarta vicissitude que, já tendo sido abordada no capítulo anterior – notadamente na seção referente ao modelo analítico proposto por Michelle Lagny -, mostra-se um problema virtualmente congênito ao criticismo cinematográfico: a pouquíssima atenção que se dá aos elementos especificamente cinematográficos de um filme, seja em sua *performance* técnica como quesitos autônomos (ainda que integrados a outros quesitos e a um todo), seja no resultado de sua interação com outros elementos – especificamente cinematográficos ou não – para a narrativa e para o resultado final do filme.

Dessa forma, tais análises referentes a itens como produção, direção, roteiro, fotografia, decupagem e movimentos de câmera, edição, desenho de som, som, montagem de som, trilha sonora, direção de arte, figurinos,, maquiagem, efeitos especiais, acabam por ser amplamente negligenciadas em prol de um modelito de crítica em que predominam a descrição da trama e comentários acerca do desempenho do elenco, eventualmente acrescidos de uma apreciação genérica sobre a fotografia, montagem ou trilha sonora.

Em sua pesquisa “A função narrativa da luz no cinema – crítica aplicada”, Kívia Oliveira Santos (UFV) perscrutou a atenção que 20 textos disponibilizados ao público por publicações *online* ou *sites* que rotineiramente oferecem críticas de cinema deram ou deixaram de dar a dez elementos cinematográficos na análise do filme-tema do trabalho, *A Rede Social* (*The Social Network*, David Fincher, EUA, 2010). São eles: roteiro (R), atuação (A), direção (D), ritmo

narrativo (R N), montagem e edição (M/E), trilha sonora (T S), direção de arte (D A), direção de fotografia (D F) e produção (P). A pesquisadora justifica as fontes escolhidas da seguinte forma:

A seleção tentou agregar os mais diversos tipos de níveis de conteúdo e público-alvo. G1 e UOL se justificam por serem portais de grande audiência; as revistas *Veja* e *Piauí* por terem seus conteúdos publicados *online*, mas voltados para o impresso; *Contracampo* e *Cinética* por serem direcionadas ao público especializado; *American Cinematographer* pela especialização em cinematografia [tema principal do trabalho]; e o restante por serem mantidos e acessados principalmente por cinéfilos. (SANTOS, 2011, p. 47)

Embora tanto a escolha das publicações quanto, sobretudo, a dos dez quesitos sob análise possam ser questionadas, o resultado da apuração fornece um quadro altamente sugestivo sobre o baixo nível de atenção que os críticos de cinema – incluídos os de *Contracampo*, uma revista alegadamente especializada no tema – dispensam a elementos essenciais à sétima arte.

Na próxima página, a reprodução integral da tabela através da qual a pesquisadora faz a exposição dos dados coletados (SANTOS, 2011, p. 49, legendas da autora):

Sítios / Elementos Citados	R	A	D	R N	M/E	T S	D A	D F	P
G1	x	x			x	x			
UOL	x		x						
Veja		x							
Piauí	x			x	x			x	x
Contracampo	x		x	x	x				
Cinética	x		x	x	x				
American Cinematographer		x			x		x	x	x
AdoroCinema	x	x		x		x			
Omelete	x		x	x		x			

CinePipocaCult	x	x	x	x			x	x
Cinemaqui	x	x	x	x	x			x
CinePop	x	x	x	x				
Cineclick	x	x	x	x	x	x		x
Cineplayers	x	x	x	x	x	x		
Claquetecultural	x		x	x				
PipocaCombo	x	x		x	x	x		
Jornalinformação	x	x	x	x	x	x		x
Críticos.com.br								
CinemascomRapadura	x	x	x					
Cinemanarede		x	x					

Número de ocorrências de elementos em cada texto pelo seu sítio publicado.

Kívia Santos sumariza o resultado “Discussões abarcadas pelo roteiro estão presentes em 16 textos do *corpus* analisado. O segundo elemento mais abordado é a atuação, verificada em 13 ocorrências. Na outra ponta, direção de fotografia [seis ocorrências] e a produção [duas ocorrências]”. (*Id.*, p. 50) Chama a atenção, ainda, o fato de que as duas publicações supostamente mais especializadas em críticas cinematográficas “de fôlego” na internet brasileira – nominalmente, *Cinética e Contracampo* – prestem menos atenção à linguagem e aos elementos cinematográficos do que quase todos os sites que tratam o cinema como mero entretenimento e/ou oferecem apenas resenhas sumárias, de poucas linhas. Por fim, é forçoso observar que o *site* criticos.com.br, que reúne profissionais estabelecidos, não prestou atenção alguma a *nenhum* dos quesitos elencados pela pesquisadora.

A pesquisa de Kívia Santos, embora não constitua, naturalmente, um documento definitivo sobre o tema, traz evidências preocupantes. A difusão de um criticismo pedestre, desatento e desinformado dos próprios elementos constituintes da arte cinematográfica a qual pretende analisar, tende a reforçar uma visão desqualificada e desabonadora do que seja o cinema e de suas potencialidades. Que tal modalidade de crítica seja praticada inclusive com pessoas com formação universitária em Cinema é algo que leva ao questionamento da própria razão de ser dos cursos de graduação em tal habilitação, com o arcabouço teórico hoje – e talvez ajude a explicar a predominância excessiva, em *Contracampo*, de polêmicas classistas, economicistas e de debates em que o filme é relegado a segundo plano em prol de um politicismo raso. Tais fatores ajudam a

reforçar a tendência à repetição de padrões analíticos há tempos em vigor na publicação, e que acabam por reforçar, por sua vez, a inclinação à produção do efeito de clausura.

4.11. O efeito de clausura

O conceito de clausura, tal como aqui concebido, transcende suas acepções vocabulares - a mais adequada para nossos propósitos, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, sendo a que o define como “situação de quem não pode sair do claustro; internamento, encerramento” – para incorporar seu sentido metafórico de acordo com a Teoria do Gestalt, na qual relaciona-se à tendência ao fechamento visual, ao ato de completar visualmente e imaginativamente um objeto incompleto. Sua ocorrência dá-se, geralmente, quando a forma da figura desenhada sugere alguma extensão lógica. É precisamente a ocorrência de uma tendência a um fechamento, a um círculo vicioso analítico que se perpetua inconsciente e automaticamente, como um *hamster* girando em sua roda, que os debates em torno do “cinema da Retomada” muitas vezes sugerem.

Colabora sobremaneira para tal efeito a crescente limitação dos debates sobre cinema no Brasil ao próprio campo, negligenciando, em larga medida, aspectos da realidade sociopolítica, econômica e mesmo cultural exteriores à atividade cinematográfica. Por exemplo: é altamente simbólico das relações entre cinema e poder no Brasil que a própria existência de uma retomada do cinema brasileiro deva-se, em última análise, como já assinalado no capítulo anterior, a uma necessidade criada em decorrência dos efeitos de um ato político – o desmantelamento da estrutura estatal de produção, distribuição e fiscalização cinematográfica pelo presidente Fernando Collor de Mello em março de 1990. Esse “trauma fundador”, que enfatiza a interdependência e a importância determinante das relações entre cinema, sociedade e economia no país, é, como seria de se esperar, recorrentemente citado nos textos acerca da Retomada. No entanto, com a honrosa exceção de Ismail Xavier, um mestre em contextualizar as análises que desenvolve, raríssimas são as resenhas que traçam correlações entre a representação político-social do(s) filme(s) da Retomada e as complexas e contraditórias relações entre sociedade e política no período, relações às quais não sem frequência o(s) próprio(s) filme(s) alude(m). Ao invés disso, assiste-se à proliferação de um tipo de análise muito em voga no ambiente acadêmico anglo-americano – do qual um exemplo (no caso, bem-sucedido) é o artigo de Charles Nero, “Diva Traffic and Male Bonding in Film: Teaching opera, learning gender, race, and nation.” (2004) - que busca conjumar o exame de representações fílmicas a ideais políticos – ou pseudo políticos - do analista, sem levar em conta o contexto do

filme.

Reforça o efeito de clausura – inclusive e para além de *Contracampo* - a constatação que em absolutamente nenhum dos textos publicados em livro que perfazem um exame crítico abrangente da “Retomada” busca-se introduzir o debate de questões acerca do período em âmbito internacional. Mesmo se, em raríssimas e breves passagens, uma ou outra menção a um contexto mais amplo é feita, não se aprofundam comparações. Um leitor desavisado poderia ser levado a crer que o desmanche da estrutura cinematográfica promovido por Collor foi somente um gesto tresloucado de um político insensato e não uma dentre várias medidas que viriam a significar a aderência do Brasil, como país periférico, à “nova ordem mundial” caracterizada pelo neoliberalismo tal como concebido pelo Consenso de Washington - medidas essas que, com variações de forma e de ordem de grandeza, mas não de sentido, estavam sendo tomadas no decorrer do mesmo tempo histórico em diversos outros países, periféricos ou não.

Desse modo, tem-se às vezes a impressão de que o cinema brasileiro é uma entidade autônoma; entidade esta que, por um lado, não se relaciona com o conjunto das cinematografias da região ou do globo e que, por outro, se dá à revelia do quadro cultural do país. Por exemplo, uma das poucas menções à literatura contemporânea ao cinema da Retomada nos textos dos críticos de *Contracampo* só tem lugar em 2005, no livro editado por ela editado (SARMIENTO, em CAETANO, p. 79) e não serve a fins comparativos ou analíticos, mas a uma das práticas favoritas do escreto da publicação: falar mal do diretor Walter Salles, de preferência de maneira gratuita e sem um critério analítico consoante com o objeto de análise.

Outro exemplo eloquente do efeito de clausura é fornecido pelos debates acerca da questão do binômio distribuição/exibição - apontado pela ampla maioria dos textos sobre a “Retomada” como sua questão mais problemática, nodal. Mais uma vez, o debate é virtualmente restrito ao exame da dinâmica do mercado cinematográfico interno e mesmo se eventualmente seja levado em conta fatores externos a influenciá-lo, esta análise se dá *a partir dos efeitos de tal influência*, e não de sua inserção em um contexto internacional condizente com uma era em que causas e efeitos tendem a obedecer a uma dinâmica globalizada. Durante o período em questão, diversos autores, como François CHESNAIS (1996) e Dênis de MORAES (1998), identificam nos processos de internacionalização do capital e de sucessivas fusões empresariais uma das marcas distintivas do capitalismo tecno-financeiro contemporâneo ao “cinema da Retomada”. E suas consequências para o setor de comunicações foram muito bem radiografadas, já a partir de meados da década dos 90,

atingindo ponto de excelência no trabalho de por autores como Armand MATTELART (2000) e Todd GITLIN (2003), entre muitos outros. Como seria de se esperar, de tal conjuntura estrutural não se exclui a atividade cinematográfica – como o provam a expansão em direção ao setor de exibição promovida à época pelos grandes conglomerados de mídia que um dia foram chamados de “grandes estúdios”, como, por exemplo, a Warner Bros.. Tal processo – deflagrado já a partir do final dos anos 80, significou a reformatação estrutural do setor de exibição em âmbito global, com a expansão mundial do “modelo multiplex”, promovida pela internacionalização do capital graças aos novos fluxos globais (APPANDURAI, 1990), alterando significativamente o perfil – e o local, a tecnologia, os hábitos de consumo associados - da relação entre público e circuito exibidor (e vice-versa). Porém, como *Contracampo* exemplifica de forma cabal, a crítica de cinema do período da Retomada – e ainda hoje – tende, majoritariamente, a negligenciar os efeitos de tal contingência e a abordar tal questão como se se tratasse exclusivamente, digamos, da falta de vontade política de um ministro da cultura ou do poder de intervenção no mercado da Globo Filmes.

Essa tendência à clausura é particularmente danosa para os estudos de cinema por significar a negligência de dados e contextos fundamentais para a discussão de questões relevantes para a atividade cinematográfica no país. Ela é um dos principais fatores a fazer com que “As várias leituras desejáveis de um filme, ao invés de servirem para enriquecer o quadro das interpretações possíveis, acabaram sendo usadas como argumento de defesa para o exercício de um subjetivismo impermeável ao debate, à contradição e principalmente à contestação” (CURTIS, 2010, p. 54) Agrava ainda mais a situação a constatação, não só em *Contracampo* mas na maior parte dos livros sobre a Retomada, da predileção por um criticismo eminentemente negativas.

Pois, baseado em exemplos colhidos ao longo de sua própria experiência docente, Terry Eagleton, em *The Function of Criticism* (1984), afirma ser mais fácil o exercício da crítica negativa do que a produção de um diagnóstico analítico que ressalte pontos positivos e negativos em relação a determinada situação, eventualmente propondo soluções. Tal afirmação encontra nos artigos e livros sobre o “cinema da retomada” sua confirmação. Embora abundem diagnósticos pessimistas sobre o funcionamento das estruturas sobre as quais está assentada a atividade cinematográfica no país, são raríssimas as análises propositivas, que busquem fornecer um prospecto das possíveis alternativas para, por exemplo, incrementar o volume de exibição dos filmes nacionais ou minorar as dificuldades para viabilizar filmes de baixo orçamento.

Assim, um dos elementos determinantes para a produção do efeito de clausura é a

perpetuação de um debate dicotômico e maniqueísta entre passado e presente, televisão e cinema, linguagem clássica e experimentalismo, Brasil e mundo, o gênio Glauber Rocha e o *playboy* Walter Salles. O efeito de clausura desestabiliza a conexão do “cinema da Retomada” – e do pensamento sobre o cinema da Retomada - com seu próprio tempo histórico, dificultando a assimilação plena de suas conquistas e a identificação condizente de seus problemas. Reverter tal dualismo a favor da incorporação de uma nova perspectiva de análise do “cinema da Retomada” é um dos objetivos centrais desta tese.

Agrava ainda mais o efeito de clausura o fato de, a esse alheamento aos fatores extra cinematográficos, verificável em *Contracampo*, não corresponder um maior aprofundamento no específico cinematográfico ou no recurso a elementos analíticos advindos da teoria do cinema, como debatido na última seção. A título de exemplo comparativo, cabe apontar que a pouca ou nenhuma atenção a fatores sociais, políticos e históricos é um dos traços distintivos de uma certa jovem crítica cinematográfica angloamericana, tributária da semiologia e que, assim como seus jovens equivalentes brasileiros, tem na manutenção de publicações virtuais voltadas ao cinema sua base de consolidação como entidade crítica pública. Porém, essa jovem crítica escrita em inglês, à revelia da descontextualização social da maioria de seus textos, se destaca justamente pelo aprofundamento das análises de cunho formalista e pelo recorrente recurso a autores e textos produzidos no âmbito da teoria de cinema, em relação à qual tais resenhistas tendem a mostrar-se atualizados.

Contracampo, por sua vez, não oferece qualquer espécie de aprofundamento analítico ou teórico como contraponto à baixa atenção aos aspectos sociais contextualizantes dos filmes que analisa – pelo contrário: como relatado parágrafos acima, a política aparece, muitas vezes, como um elemento extratextual introduzido pelo engajamento pessoal do crítico, com frequência deslocado do contexto do filme sob análise e sem nenhuma base teórica a sustentá-la ou dar-lhe consistência argumentativa.

4.12. Checando hipóteses: *Contracampo*, a academia e o relativismo

Após citar as consequências perigosas do nacionalismo, tais como examinadas por Todorov, e as observações dele acerca do fato de as identidades culturais superarem a mera questão nacional e ativarem-se através de fatores como faixa etária, sexo, profissão, meio social, etc., a crítica literária Beatriz RESENDE (2002) clama por um debate cultural que se dê “de uma forma dialógica” (*Id.*, s/p), conscientes “de que existe uma imensa e definitiva diferença entre compreender o sentido político do trabalho intelectual e substituir o trabalho intelectual por política” (*Id.*, s/p).

Tendo tais premissas em vista, e contrapondo-as à excessiva e reiterada contaminação ideológica da crítica cinematográfica verificada em *Contracampo*, é forçoso constatar que falta à publicação tanto uma visão mais nuançada das significações culturais – entre tantos outros exemplos possíveis, menos baseada, em plena globalização, na dicotomia nacional *versus* internacional -, quanto uma percepção da potência política inerente ao cultural e que se sobreponha à insistente e não sem frequência modorrenta (e por isso mesmo pouco ou nada eficaz) tentativa de impor, na marra, o político ao cultural – com o agravante que o conteúdo político presente em *Contracampo*, mostra-se, no mais das vezes, profundamente desinformado acerca da teoria e da práxis políticas. Assim, o criticismo exercido na publicação sofre muitas vezes os efeitos da tradução, para o campo do cinema, do que o sociólogo Renato Ortiz chama de “religiosidade popular nas discussões sobre cultura brasileira” (1985, p. 47) – ou seja, da obediência automática a um sistema de crenças, padrões de referência analítica e escalas axiológicas que, à revelia da dinâmica político-cultural a que estão submetidos os temas em questão, se fixa de forma inconsciente e torna-se recorrente como pressuposto crítico. A dupla condição de cineastas e críticos de alguns dos redatores de *Contracampo* parece ser um fator a mais a reforçar a hipótese de que eles acabam por projetar, nas análises fílmicas que engendram, as dificuldades, injustiças e preconceitos de classe inerentes ao universo cinematográfico semiprofissional, que acabam por afetar notadamente os cineastas mais jovens e excluídos dos sistemas e conluios de produção. Não obstante tratar-se de um processo social e culturalmente lamentável, cujas reações humanas, demasiadamente humanas acabam por resultar compreensíveis, comprometem, na prática, o equilíbrio e a capacidade de produzir uma crítica em que o autor se projete para além de sua própria condição socioeconômica e de seu modo de inserção, como realizador, na área cinematográfica.

Trata-se de fatores que, somados à resistência da publicação em fazer uso de quaisquer das ferramentas de interação com o leitor disponibilizadas pela internet (preferindo, até hoje e em plena

web 2.0, manter um canal de mão única similar ao dos velhos jornais da mídia corporativa, em que o leitor pode tão-somente mandar uma mensagem via correio eletrônico à redação), evidenciam ainda mais que a segunda hipótese deste capítulo - de que a juventude e o meio tecnológico à disposição de *Contracampo* fariam com que esta produzisse formas dialógicas de criticismo foi, na verdade - e infelizmente -, desmentida pela prática.

Some-se a esse fato um certo anacronismo crítico-teórico – como vimos, recorrente em *Contracampo* – que faz com que reflexões mais ou menos recentes geradas no interior dos Estudos de Cinema sejam, em sua ampla maioria, pela publicação negligenciadas. Em todos os artigos consultados para este trabalho não foi possível encontrar uma referência sequer ao Feminismo Crítico Cinematográfico, ao Cognitivismo Fílmico, às teorias pós-coloniais ou às abordagens *queer* que dialogam com os Film Studies, para ficar nas tendências ora mais recorrentes no campo. Poder-se-ia alegar que o perfil da revista não condiz com tal grau de contato com o especificamente teórico, mas, entre outras referências explícitas à academia, as menções pontuais ao Christian Metz semiólogo (que o Metz psicanalítico dos anos 80 revisaria) parecem desautorizar tal alegação, confirmando a impressão de que a teoria cinematográfica mais recente com a qual *Contracampo* dialoga tem quase meio século, tendo sido produzida no início dos anos 60.

O “efeito de clausura”, por reforçar a tendência da crítica produzida por *Contracampo* de, como já apontado, rodar em falso “num certo presente ideológico” (BARTHES, 2007, p. 159), tem como um de seus efeitos a perda ou assimilação precária de uma mirada perspectiva ao cinema produzido nos anos 90. Isso se evidencia, sobretudo, quando se contrapõe a produção crítica da publicação com a da academia. Ao contrário de autores que procuram articular tal mirada a partir de premissas relacionadas a fatores como mudanças no perfil financeiro da produção cinematográfica, tendências estético-narrativas, ou variância do grau de inter-relação com o mercado e a produção internacionais, *Contracampo*, mesmo quando se propõe explicitamente a empreender uma revisão crítica da “Retomada”, raramente avança para além dos temas debatidos nas duas seções anteriores deste capítulo.

Uma pequena citação de um texto de Lúcia Nagib - primeira pesquisadora a estudar o cinema da retomada de forma mais extensa - nos fornece exemplos dessa cobertura crítica lacunar verificável na publicação:

Os anos 1994 e 1995 são de grande hibridismo na produção nacional, composta, em grande parte, de obras desgarradas, órfãs da Embrafilme e sem ligação com gêneros específicos (...) Nos dois ou três anos que se seguiram, verifica-se o aprofundamento da tentativa de apreensão do Brasil real (...) Passada a vertigem Collor, quando o Brasil se tornou o país de emigrantes tão bem retratados em *Terra Estrangeira*, e quando os próprios cineastas saíram

à procura de trabalho em outros países e línguas, *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), filme-símbolo da Retomada, segue o movimento, sugerido no título de convergência para o coração de um país que precisa mostrar sua cara (NAGIB, 2002, p. 15-16).

Pode-se, evidentemente, questionar a periodização proposta pela professora da Unicamp, mesmo sendo esta bem melhor articulada e cuidadosa do que os modelos propostos por Pedro BUTCHER (2005) e Luiz Zanin ORICCHIO (2003) – não obstante tais autores terem tido mais tempo para elaborá-los. Talvez a riqueza da leitura proposta por Nagib venha justamente do fato de não ser propriamente um modelo classificatório, fechado, mas sim fruto de análises relativizadas, indicativo.

Chega-se, assim, a uma conclusão contraditória em relação à hipótese, anunciada na segunda seção deste capítulo, segundo a qual os universitários críticos de *Contracampo* dividiriam com o universo acadêmico de seus professores uma axiologia em relação aos bens simbólicos. Esta de fato se dá, como, espero, os parágrafos acima tenham evidenciado. Porém, tal, digamos, “identificação axiológica” parece raramente ultrapassar os limites de uma afinidade de repertório e, daí, dar frutos, consubstanciando-se, de fato, como presença incisiva na elaboração de críticas e reflexões cinematográficas. Ou seja, não obstante efetiva, tal influência não significa submissão intelectual ou perda de identidade e autonomia de gosto por parte dos críticos de *Contracampo*.

Não obstante esse mérito, o resultado da análise detida da atuação dos críticos da revista em relação à Retomada leva às seguintes conclusões:

- 1) O excesso de ideologismo frequentemente dificulta análises mais equilibradas e atentas aos diversos fatores que cercam a atividade cinematográfica na contemporaneidade;

- 2) Nota-se falta de uma base analítica que não venha apenas da atividade cinéfila *lato sensu*, mas da combinação entre disponibilização de informações contextualizantes acerca da obra sob análise e sujeição desta ao exame rigoroso porém equilibrado de seus quesitos técnico-cinematográficos, da articulação entre

estes e do resultado final obtido pelo filme. A ausência ou presença mal assimilada de tal base analítica, muitas vezes traduzida no desconhecimento ou na negligência para com aspectos específicos e fundamentais da arte cinematográfica – como a pesquisa de Kívia Santos didaticamente explícita - acaba com frequência resultando numa espécie de “achismo” crítico, às vezes perspicaz, eventualmente polvilhado de *insights*, mas não raro mal informado e pouco aprofundado;

3) Deficiências concernentes ao baixo grau de dialogismo da publicação agravam o “efeito clausura” e a tendência a uma autoindulgência anacrônica e pouco salutar para o amadurecimento dos críticos enquanto aspirantes a profissionais e ao aprimoramento da crítica cinematográfica numa era de intensa interação e mesmo de confusão de papéis entre produtores e consumidores de informação e de bens simbólicos. A recusa em dialogar com o leitor em um meio e em uma era em que a interação é novidade, norma e diferencial acaba soando como uma forma de empoderar a posição e legitimar a opinião do crítico não por convencimento e artes da razão, mas pela recusa em colocar seu criticismo sob escrutínio.

Desse modo, concordamos com Alexandre Curtis quando aponta, na crítica cinematográfica brasileira dos anos 90 – da qual *Contracampo* é representante das mais destacadas - “um amplo ambiente de complacência múltipla, de aceitação da falta de rigor teórico como fato natural” (2010, p. 53-54). No entanto, o próprio volume e a intensidade das polêmicas relativas ao cinema brasileiro no período – como visto no capítulo anterior -, não nos permitam concordar com o autor quanto afirma que tal fenômeno se dá em decorrência da “falta de polêmica e de debates dentre críticos” (*Id., Ibid.*). Parece-nos, ao contrário, que uma das principais razões para tal estado de coisas advém do caráter autocentrado e paroquial de tais debates e polêmicas, somado ao alheamento de grande parte da crítica para com a formação teórica e ante questões estruturais da política, do campo social e da economia da cultura.

CONCLUSÕES

A ausência de um conhecimento específico e aprofundado sobre as técnicas, a história e os meandros da arte cinematográfica – somado a um arcabouço mínimo de cultura geral e de familiaridade com as bases para o exercício da crítica - parece passível de ser apontado como um dos fatores fundamentais de cerceamento da qualidade da crítica cinematográfica, como demonstrado ao longo da tese – notadamente no capítulo sobre *Contracampo*. Tal conclusão, no entanto, não nos autoriza a considerar, de forma automática, que a obtenção ou a presença de tal conhecimento assegure, necessária e tão-somente, as bases para um salto qualitativo da produção reflexiva sobre cinema no Brasil, posto que fatores subjetivos como talento, capacidade analítica e mesmo aptidão para expressar-se no idioma português não apenas de forma correta, mas com estilo e fluência, também tendem a ter um peso determinante no resultado final.

Muitas das críticas citadas por Eliska Altmann (2010) em *O Brasil imaginado na América Latina*, colhidas em diversos países da América Latina, bem como algumas das resenhas nesta tese elencadas originárias de outros países que não o Brasil – destacadamente a de *Tropa de Elite* na *Variety*, assinada por Jay Weissberg –, pela qualidade comparativamente superior em relação a suas equivalentes no país, parecem-nos indicar que, a despeito das tendências padronizantes da globalização e da mundialização cultural, há uma problemática intrinsecamente ligada aos meios jornalísticos, cinematográficos e/ou editoriais brasileiros que estaria a nivelar por baixo o nível das críticas aqui produzidas – ou ao menos a impedir-lhes que alcancem, com regularidade, um alto nível de resolução. Pois a diferença de nível nestes casos verificada é gritante. Certamente se pode aventar a hipótese de que se as críticas de cinema de publicações como *Bravo!* e *piauí* fossem levadas em conta nesta pesquisa o resultado seria outro – mas parece-nos, em primeiro lugar, improvável que desmentisse um regime geral de falta de qualidade do qual tais críticas, ou algumas delas, seriam possíveis exceções; em segundo lugar, o fato de nem uma nem outra dessas publicações tidas como de alto nível ser especificamente sobre cinema constitui em si uma evidência a reforçar a tese da carência de qualidade no criticismo cinematográfico nacional, ainda mais por não haver, dentre as revistas especializadas em cinema publicadas no país, evidência que salte aos olhos a desmentir tal premissa.

Não tenho a pretensão de, no espaço relativamente curto destas conclusões, perscrutar as múltiplas variantes que podem ajudar a compreender tal problemática e tal diferença qualitativa entre a crítica brasileira e a de outros países. Mesmo porque espero que o essencial em relação a elas já tenha sido elencado ao longo da tese, ainda que não explicitamente nem sempre apontado como tal. Por exemplo, parece-me evidente que o fato de as reformas editoriais dos principais jornais brasileiros – que, evidentemente, afetaram de forma direta seus cadernos culturais – tenham sido inspiradas, nos últimos 40 anos, por procedimentos similares previamente adotados por diários publicados no Estados Unidos, constitui um fator não só de redução do espaço disponível à crítica cinematográfica, mas de diminuição de sua importância relativa frente ao jornalismo de celebridades – como pode ser facilmente constatado pelo volume incomparavelmente maior que tais publicações disponibilizam a *fait divers*, reais ou não, acerca da vida dos "astros" e "estrelas" em comparação com o tanto que reservam a críticas, que vêm encolhendo década após década. Concomitantemente a tal fenômeno, o Brasil, ao contrário dos Estados Unidos e de alguns países da América Latina (mesmo se comparativamente bem mais pobres) não foi capaz de manter, com regularidade, uma imprensa cinematográfica especializada ou mesmo publicações alternativas que contassem com nichos de crítica cinematográfica de alta qualidade. Mesmo as exceções eventuais – como *Bravo!* ou a piauí –, além de serem relativamente recentes e de não se restringirem ao tema cinema, apresentam, eventualmente, fases oscilantes, mudanças editoriais que afetam a manutenção da qualidade das críticas, entre outros fatores. Tudo isso, somado ao que examinamos no primeiro capítulo desta tese em relação à trajetória da crítica de cinema nos anos 90 – com o fenômeno da "crítica Peter Pan", ligeira e carregada no humor, na imprensa carioca; e a saída de cena da "geração de ouro" da *Ilustrada* dos anos 80, com seus principais nomes transmutados em empresários do setor de comunicações na década seguinte – parece fornecer pistas que nos ajudam a intuir porque os caminhos da crítica brasileira a desguiaram, nos últimos 20 e poucos anos, do grau de excelência que chegou a exhibir, ainda que de forma extremamente pontual e localizada, durante boa parte da segunda metade do século XX.

Não são apenas tais indícios que nos levam a concluir ser forçoso observar que as peculiaridades socioculturais brasileiras certamente constituem um fator relevante para a determinação da conformação da crítica cinematográfica exercida no país. Vejamos um exemplo concreto: Terry Eagleton, em seu livro clássico sobre a função da crítica, após

identificar, entre o final do século XVIII e os primórdios do século XIX, na Inglaterra, um período de "intensa luta de classes" (1991, p. 28), em que haveria a irrupção de uma "contra-esfera pública" (*Id., Ibid.*), "toda uma rede oposicionista de jornais, clubes, panfletos, polêmicas e instituições toma de assalto o senso dominante, ameaçando fragmentá-lo a partir de dentro" (*Id., Ibid.*), relata que "Um comentarista de 1793 observou, melancolicamente, que 'os segmentos mais baixos do povo sabem ler, e os livros adaptados à capacidade desses segmentos mais baixos são laboriosamente impostos à sua atenção'." (*Id., Ibid.*).

Pois bem. Mais de duzentos anos após o quadro esboçado por Eagleton, o quadro sociocultural brasileiro mostra-se ainda incapaz de ofertar tais condições. Deixemos de lado, por ora, o debate sobre a extrema concentração das empresas de mídia corporativa nas mãos de uma plutocracia formada por seis famílias, latifúndio comunicacional que há décadas interdita sistematicamente o surgimento de uma contra-esfera pública capaz de realmente atuar como tal, para além do universo virtual da internet. Concentremo-nos no segundo aspecto levantado por Eagleton: o testemunho sobre a capacidade de leitura das classes. Tal constatação não encontra equivalência na sociedade brasileira, e não só porque, para utilizar a mesma terminologia de Eagleton, os segmentos mais baixos de nossa população não sabem ler, mas devido ao fato de o analfabetismo funcional atingir, segundo os mais atualizados dados disponíveis (referentes a 2005), cerca de 68% da população total do país. Se considerarmos que a porcentagem de analfabetos no país é de 7%, chega-se à conclusão que, segundo o Ibope, 75% da população brasileira não dominam plenamente a escrita, a interpretação da leitura e as operações matemáticas, o que implica que apenas um quarto dos habitantes do país possui um nível de alfabetização considerado satisfatório por padrões internacionais. (SILVA, 2008) Pesquisa mais atualizada, realizada em 2012 pelo Instituto Paulo Montenegro, concluiria que 38% dos universitários do país não dominam habilidades básicas de leitura e escrita. (CARRASCO; LENHARO, 2012)

Tal quadro dantesco agrava-se ainda mais se se leva conta o grau de acesso à cultura em nosso país: segundo dados oficiais do Ministério da Cultura, apenas 14% dos brasileiros vão regularmente ao cinema; 96% não frequentam museus, 93% nunca visitaram uma exposição de arte e 78% nunca assistiram a um espetáculo de dança. Seria ilusório, ou mesmo despropositado, esperar que dessa atmosfera culturalmente rarefeita e eivada de semianalfabetismo brotasse uma crítica cinematográfica rica em diversidade, articulada e de alto nível. Destarte, faz-se necessário admitir que o tema

desta tese diz respeito, hoje, a uma atividade elitista, praticada por poucos, que desperta o interesse de uma parcela ínfima da população e cujo grau de apreensão intelectual é incerto.

Talvez seja forçoso reconhecer, malgrado meu desgosto pessoal em fazê-lo, que a historiografia do cinema brasileiro também insere-se em tal panorama de indigência cultural, e de forma ainda mais precária. Paulo Emílio Salles Gomes abre seu artigo clássico "Pequeno cinema antigo" com a constatação de que "O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado" (1980 [1966], p. 7), emendando, com aquele seu estilo único, com uma *boutade*: "Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria." (*Id.,Ibid.*). Nos quase cinquenta anos que separam essas palavras de Paulo Emílio do atual momento histórico, certamente o interesse pelo Brasil – e, particularmente, pelo cinema brasileiro – multiplicou-se exponencialmente, embora, por mais que o país aparentemente avance, a maldição de atraso e miséria não tenha deixado de todo de anos ssombrar. Talvez a questão do subdesenvolvimento, a qual Paulo Emílio e alguns de seus companheiros de geração desenvolveram, talvez não seja mesmo mais o melhor modelo interpretativo para dar conta de um país com aspirações a *player* mundial no curto prazo, que vem combatendo com sucesso a miséria outrora endêmica e que tem uma economia da cultura extremamente complexa, a um tempo rica em sua diversidade e potencial criativo, por outro lado dependente economicamente, quer do Estado, quer do mecenato, e com sérios desafios de ordem técnica a superar.

Tais constatações, no entanto, acabam por corroborar a hipótese central desta tese, de que o criticismo produzido em relação ao cinema da Retomada não corresponde à diversidade, ao aumento substancial da qualidade técnica, aos arroubos estéticos e narrativos frequentemente negligenciados em prol de uma análise por demais focada em um número limitado de filmes dito modelares – do qual *Central do Brasil* é o exemplo cabal -, estes mesmos subvalorizados, e, como visto no segundo capítulo desta tese, numa preocupação obsessiva de contrapor a produção da Retomada com a do justa ou injustamente idolatrado Cinema Novo. As implicações, em sua maioria negativas e restritivas, entre essas vicissitudes críticas e a construção da historiografia do cinema brasileiro afiguram-se evidentes. A isso soma-se o fato que, como o capítulo sobre *Contracampo* procura demonstrar,

problemas atávicos ligados ao grau de qualidade da crítica exercida no Brasil – e à tendência paroquial de alimentar ressentimentos, inveja e dar vazão a uma plethora de baixos instintos em relação a cineastas bem-sucedidos – tornam o cenário ainda pior, confirmando a necessidade não apenas de um salto qualitativo e de um *aggiornamento* na crítica de cinema no Brasil, mas, no que tange ao escopo desta tese, de uma revisão criteriosa voltada tanto à historiografia como um todo quanto, particularmente, ao criticismo dirigido ao cinema da Retomada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema – Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2003.
- ALTMANN, Eliska. **O Brasil imaginado na América Latina**: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010.
- AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da EMBRAFILME**. Niterói: Eduff, 2000.
- APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*, Durham, n° 2, Vol, 2, 1990, pp. 1-24.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **A Crônica de Cinema no Recife dos Anos 50**. Recife: FUNDARPE, 1997.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- AUMONT, Jacques *et alii* (orgs.). **A Estética do Filme**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUTRAN, Arthur. **Alex Vianny: Crítico e Historiador**. São Paulo: Perspectiva e Rio de Janeiro: Petrobrás, 2003.
- _____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, vol. 7, n° 14, pp. 17-30. Rio de Janeiro (PUC-RJ), jan-jun 2007.
- AZEREDO, Ely. **Infinito Cinema**. Criciúma: Unilivros, 1988.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BATISTA, Nilo. Entrevista ao autor. Rio de Janeiro: outubro de 2002, s/p.
- BATISTA, Vera Malaguti. O medo na cidade. *In: Transgressões - Anais da I Jornada do Espaço Brasileiro de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. Ética, Estética e Representação: a realidade social no cinema brasileiro. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (SNH). *Anais do XXV Simpósio Nacional de História (SNH)*. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará (UFC), julho de 2009.

BENJAMIN, Walter. **L'Homme, le langage, et la Culture**. Paris: Denoel, 1971.

BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde (orgs.). **Cinema e Verdade: Marilyn Monroe, etc.** por um escritor de cinema Francisco Luís de Almeida Salles. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. _____ **Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 10ª. edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENTES, Ivana. Os diálogos afinados e o humor nervoso dos anjos. **Folder de apresentação do filme Como nascem os anjos**. Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMC/RioFilme, 1996, s/p.

_____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, v.8, n. 15, pp. 242-255, Rio de Janeiro (PUC-RJ), jul./dez. 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. A noção de autor no cinema – domínio francês, domínio brasileiro, anos 50 e 60. **Tese de Doutorado**. São Paulo: ECA/USP, 1992.

_____. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (3ª. edição).

_____. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

BETANCOURT, Javier. La XXXIII Muestra Internacional. **Proceso**, s/p, 20/03/1999.

BIONDI, Antonio; CHARÃO, Cristina. Terra de gigantes. **Revista da Adusp**, São Paulo, n. 42, p. 6-25, jan. 2008.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental – Os Livros e a Escola do Tempo**. 2a. Edição. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BOBBIO, Norberto. **A Era dos Direitos**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

BORDWELL, David. **Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960**. New York: Columbia UP, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **La distinction: critique sociale du judgement**. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

_____. **Reproduction in Education, Society and Culture**. London/Beverly Hills: Sage, 1977.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje** (Coleção *Folha Explica*). São Paulo: PubliFolha, 2005.

CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e Associação Cultural Contracampo, 2005.

CALEIRO, Maurício. A Tela dos Excluídos – A Infância Marginalizada no Cinema Brasileiro. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação). PPGCOM-UFF, Niterói, 2002.

_____. Cinema Popular e Questão de Público no Brasil. **Overmundo**. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/cinema-popular-e-a-questao-de-publico-no-brasil>. Acessado em 15/08/2008.

CALEIRO, Mauricio; DREER, Marco. **Nelson Cinema dos Santos**. Documentário em vídeo, 60 minutos. Niterói, 1999.

CARVALHO, Ludmila M. M. de. A crítica da crítica: um estudo sobre a metodologia da crítica jornalística de cinema. **Monografia**. FACOM/UFBA, Salvador, maio de 2002.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CATANI, Afrânio Mendes. **História do Cinema Brasileiro – 4 ensaios**. São Paulo: Panorama, 2004.

CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Mello. **A Chanchada no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência - Aspectos da Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHESNAIS, François. **A Mundialização do Capital**. São Paulo: Xamã, 1996.

CINEMATECA de São Paulo. A Cena Muda e Cinearte. **Site da II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso**. São Paulo: 2008. Disponível em: http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_scena.html Acessado em 18/01/2013.

COELHO, Marcelo. **Crítica cultural – teoria e prática**. São Paulo: PubliFolha, 2006.

CURTIS, Alexandre. Uma fala inconclusa: À espera da retomada da crítica de cinema no Brasil. **Lugar Comum**, vols. 23-24, Rio de Janeiro, 2010.

DAHL, Gustavo. O Cinema Novo e Seu Público. **Revista Civilização Brasileira**, vols. 11-12, Rio de Janeiro, março de 1967.

_____. O primeiro descolonizador. **Cinemais**, n. 14, pp. 24-27, Campos dos Goytacazes, novembro-dezembro 1998.

_____. Plano 'N': o fomento. **Ancine**. Disponível em www.ancine.gov.br/media/LEITURAS/plano_fomento.pdf. Acessado em 08/04/2008.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2a. edição. Trad. Miriam Chnaiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIAS, José Umberto. **Walter da Silveira. O eterno e o efêmero** (4 vols.). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais, 2006.

DOANE, Mary Ann. Information, Crisis, Catastrophe. In: LANDY, Marcia (ed.). **The Historical Film: History and Memory in Media**. New Brunswick: Rutgers UP, 2001: 261-85.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica: do espectador ao pós-estruturalismo**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e identificação nas poéticas contemporâneas**. 9a. edição. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. 2a. edição. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno – a distopia na redemocratização. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e Associação Cultural Contracampo, 2005, pp. 51-65.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. *Autora*, vol. 5, São Paulo, pp. 120-30, 2009.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

FERRO, Marc. **Analyse de Films, Analyse de Sociétés: Une Source Nouvelle pour L'Histoire**. Paris: Hachette, 1975.

FIGUEIRÔA, Alexandre. A onda do Cinema Novo na França foi uma invenção da crítica? In: FABRIS, Mariarosaria *et al* (orgs). **Estudos Socine de Cinema III**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papyrus, 2004.

_____. *Revista da Tela: uma experiência de imprensa especializada no Recife*. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de Cinema Socine VIII**.

FISHMAN, Mark. **Manufacturing news**. Austin: University of Texas Press, 1990.

FORRESTER, Viviane. **O horror econômico**. São Paulo: Unesp, 1997.

FORNAZARI, Fábio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav. *Revista de Administração Pública*, nº 4, vol. 40, Rio de Janeiro, pp 647-77, jul/ago 2006.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? _____. **Ditos e Escritos**: Estética - literatura e pintura, música e cinema (vol. III). 2a edição. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-229.

FRANCIS, Paulo. **Waaal – O Dicionário da Corte de Paulo Francis**. PIZA, Daniel (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GALVÃO, Maria Rita. Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos (um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista). 5 vols. **Tese de Doutorado**. São Paulo: ECA/USP, 1975.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo, Ática, 1975.

_____. **Burguesia e Cinema – O Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira e EMBRAFILME, 1981.

GITLIN, Todd. **Mídias sem limite**: Como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: Trajetória no Subdesenvolvimento. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

_____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário (vol. 1)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. Festejo muito pessoal. In: CALIL, Carlos Eduardo; MACHADO, Maria Teresa (orgs.). **Paulo Emílio – Um Intelectual na Linha de Frente**. pp. 318-322. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Uma situação colonial. **Comunicação**. In: GARDNIER, Ruy (ed.). *Contracampo*, Rio de Janeiro, vol. 15, março de 2000. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm> Acessado em 21/07/2008.

GOMES, Regina. A crítica ao cinema brasileiro atual: a retórica das revistas *Veja* e *Bravo!* **Contemporânea**, vol. 8, n. 1, Salvador (Universidade Federal da Bahia), julho 2010.

_____. A Função Retórica da Crítica de Cinema: análise das resenhas de *Central do Brasil*. **Monografia**. Universidade Católica de Salvador, 2004.

GRÜNEWALD, José Lino. **Um Filme é um Filme**: O Cinema de Vanguarda dos Anos 60. Ruy Castro (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. Encoding, decoding. _____ **The Cultural Studies Reader**. New York: Routledge, 1999 (2a. edição).

HAMBURGER, Esther. Violência a pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia d espetáculo. *Novos Estudos – Cebrap*, nº 78, São Paulo, Julho 2007.

HAYWARD, Susan. **French National Cinema**. New York/London: Routledge, 1993.

HEISS. *Le politique des auters* (part one) – World view as Aesthetics, 2. **Jump Cut – A Review of Contemporary Media**, n.2, pp. 19-22, 1974. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/auturism1.html> Acessado em 19/01/2013.

HEISS, John. *Le politique des auters*, 2 – Truffaut's manifesto. **Jump Cut – A Review of Contemporary Media**, n.2, pp. 22-24, 1974. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/auteur2.html> Acessado em 19/01/2013.

HOBBSAWN, Eric. **O novo século**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

IANNI, Octávio. **A ditadura do grande capital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

IBGE. Síntese dos Indicadores Sociais 2003. Brasília, abril de 2004. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinte_seindicsociais2003/default.shtm Acessado em 27/12/2012.

JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s. **Social Text**, 9/10 (Spring-Summer 1984): 178-209.

_____. **Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism**. Duke: Duke University Press, 1991.

_____. **The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act**. Ithaca: Cornell UP, 1981.

JAY, Martin. **Refractions of Violence**. London/New York: Routledge, 2003.

KRACAUER, Siegfried. The Little Shopgirls Go To the Movies. In: GUENTHER-PAL, Alison; McCORMICK, Richard (orgs.). **German Essays on Film**. New York/London: Continuum, 2004: 99-110. Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine

LAGNY, Michèle. **De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma**. Paris: Armand Colin, 1992.

LAPLANCHE; PONTALIS. **Dicionário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena *et alii* (orgs.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 351-69.

LONDOÑO, Fernando Torres. A origem do conceito “menor”. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História da criança no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1992, pp. 129-145.

LOPES, Denílson (org.). **Cinema dos Anos 90**. Chapecó: Argos, 2005.

LUCAS, Fábio. Sobre a Crítica de Cinema. *Revista de Cinema*, vol. III, nº18, Belo Horizonte, set. 1955.

MACIEL, Katia. O cinema brasileiro contemporâneo. *Cinemais*, nº 11, Campos dos Goytacazes, maio/junho 1998: 127-132.

MARIE, Michel. Tipologia dos escritos sobre cinema. *In*: AUMONT, Jacques *et alii* (orgs.). **A Estética do Filme**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995, pp. 9-13.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras/Iniciativa Cultural, 2009.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. *Intexto*, v. 11, Porto Alegre, 2004.

MATTOS, Carlos Alberto de. Os anjos, gente de carne e osso. **Folder de apresentação do filme *Como nascem os anjos***. Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMC/RioFilme, 1996, s/p.

MATTELART, Armand. **A globalização da comunicação**. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru (SP): Edusc, 2000.

MATTELART, Michèle; Mattelart, Armand. **Carnaval das Imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MELO, Luiz Alberto Rocha. Gêneros, produtores e autores: linhas de produção no cinema brasileiro recente. *In*: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e Associação Cultural Contracampo, 2005.

MENDONÇA, Kleber. A onda do arrastão. **Discursos Sediciosos - Crime, Direito e Sociedade**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos/Instituto Carioca de Criminologia (ICC), ano 4, nº 7-8, 1º e 2º semestres de 1999.

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. A Crítica de Cinema em Moniz Viana. **Dissertação de Mestrado**. São Paulo: ECA/USP, 2001.

MERLINO, Tatiana; MENDONÇA, Maria Luisa (orgs.). **Direitos Humanos no Brasil 2010**: Relatório da Rede Social de Justiça e Direitos Humanos. São Paulo: RSJDH, 2010.

MORAES, Dênis de. **Planeta Mídia**: tendências da comunicação na era global. Campo Grande: Letra Livre, 1998.

_____ (org.). **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MORAES, Vinicius de. **O Cinema de Meus Olhos**. Carlos Augusto Calil (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORETZSOHN, Sylvia. Imprensa e criminologia: o papel do jornalismo nas políticas de exclusão social. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC). Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/texto.php3?html2=moretzsohn-sylvia-imprensa-criminologia.html#foot3685> Acessado em 20/12/2012.

MOTA, Carlos M. (org.). **A Coragem de Ser: Críticas /Rubens Biáfora**. São Paulo: IOESP, 2006.

MOTA, Regina. O tom brasileiro no cinema nacional. In: CATANI, Afrânio Mendes *et alii* (orgs.) **Estudos Socine de Cinema – Ano V**. São Paulo: Panorama, 2004, pp. 383-91.

MOURA, Roberto. Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras. **Cinemais**, nº 10, Campos dos Goytacazes, março/abril 1998: 171-98.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Brazil on Screen – Cinema Novo, New Cinema, Utopia**. London/New York: J.B. Taurus, 2007.

_____. **O Cinema da Retomada**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NERO, Charles I. Diva Traffic and Male Bonding in Film: Teaching opera, learning gender, race, and nation. **Camera Obscura**, 56 (19:2, 2004): 47-73.

NOGUEIRA, Cynthia Araújo. Anos 60, anos 90 – A crítica cinematográfica brasileira “pós-Retomada” e a tradição moderna. 2006. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação). PPGCOM-UFF, Niterói, 2006.

NOGUEIRA, Silas. Comunicação, Cultura e Violência – Espetáculo, fascismo, tortura e o filme "Tropa de Elite". In: OLIVEIRA, Dennis de; NOGUEIRA, Silas. **Mídia, cultura e violência: leituras do real e da representação da sociedade midiaticizada**. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2009. pp. 27-60.

OLIVEIRA, Dennis de. Violência midiática: a crise de uma tradição civilizatória. In: OLIVEIRA, Dennis de; NOGUEIRA, Silas (orgs.). **Mídia, cultura e violência: leituras do real e da representação da sociedade midiaticizada**. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2009, pp. 11-26.

OLIVEIRA, Magali Simone de. *Tropa de Elite: a espetacularização da fusão real/ficção no cinema nacional a serviço do Bope e do Ibope*. **Dissertação** (Mestrado em Letras). Promel-UFSJ, São João Del-Rei, 2010. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES_2/tropa_de_elite.pdf Acessado em 14/01/2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo – Um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. 7.ed. Campinas: Pontes, 2007.

_____. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, Estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 90. *Alceu*, v.8, n. 15, Rio de Janeiro (PUC-RJ), jul./dez. 2007.

OWENS, Craig. Feminists and Postmodernism. In: FOSTER, Hal (org.). **The Anti-Aesthetic. Essays in Post-Modern Culture**. Nova Iorque: The New Press, 1998.

PACHECO, Regina Silva. Agências reguladoras na infra-estrutura e na área social no Brasil: gênese e indistinções. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 28. *Anais do I Encontro Anual da ANPOCS*. Caxambu, 2004.

PAGLIA, Camille. O crítico em elegante repouso. _____ **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PARANAGUÁ, Paulo. *Como Nascem o Anjos: uma dramaturgia da complexidade. Texto do folder de apresentação do filme*. Nova Iorque: MoMa, 2000.

_____. Ruptures et continuité: les années soixante-dix – quatre-vingt. Dans: **Le Cinéma Brésilien**. Paris: Ed. du Centre Pompidou, 1987.

PARENTE, André. Terra Estrangeira. **Cinemais**, v. 4, Campos dos Goytacazes, março/abril de 1997: 195-203.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Unicamp, 1990.

POCHMAN, Márcio. **O emprego na globalização**. São Paulo: Objetiva, 2001.

PRÉDAL, René. Les lieux de la critique. *Cinémas – Revue d'Études Cinématographiques*, Paris, n° 2-3, vol. 6, pp. 11-27, 1996.

RAMA, Claudio. La globalización de la exhibición cinematográfica en América Latina. in: **Cine, Cultura y Nuevas Tecnologías**. Havana: Ediciones Pontón, s/d.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973) – A representação em seu limite**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Ministério da Cultura; Graal, 1987a.

_____. (org.). **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987b.

_____. Panorama da teoria de cinema hoje. *Cinemais*, Campos dos Goytacazes, n°14, nov./dez., 1998.

RAMOS, José Mário Ortiz. Relações cinema-história: perigo e fascinação. *Projeto História*, São Paulo, vol. 4, pp. 55-62, 1985.

RIBEIRO Jr., Amaury. **A privatária Tucana**. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus na zona de contato. **Anais do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**. Rio de Janeiro: setembro de 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/17997912177829260900363425248218325398.pdf> Acessado em 21/12/2012.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

_____. Uma Estética da Fome. _____ **A Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

ROCHA, Simone Maria; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. "Bandido bom é bandido morto": violência policial, tortura e execuções em Tropa de Elite. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 90-104, jul. 2010.

ROSEN, Philip. **Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, Juarez Cirino dos. O adolescente infrator e os direitos humanos. **Discursos Seditiosos** (9/10), Rio de Janeiro, 2000, p. 167-79.

SANTOS, Kívia Oliveira. A função narrativa da luz no cinema: crítica aplicada – A Rede Social. **Trabalho de Conclusão de Curso**. Viçosa: UFV, 2011. Disponível em: <http://www.com.ufv.br/producoes/tcc/luznocinema> Acessado em 20/09/2012.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara – Negação do Cinema Brasileiro*. **Fundamentos**, nº 17, janeiro 1951.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

SHWARTZMAN, SHEILA Da crítica à imagem: A formação do olhar em Octávio Gabus Mendes. In: CATANI, Afrânio Mendes *et alii* (orgs.) **Estudos Socine de Cinema – Ano V**. São Paulo: Panorama, 2004, pp. 135-44.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política - 1964/1969: alguns esquemas. _____ **O Pai de Família e Outros Estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Francesca. O analfabetismo. **Site Grupo Escolar**, 06/10/2008, s/p. Disponível em: <http://www.grupoescolar.com/pesquisa/o-analfabetismo.html> Acessado em 20/01/2013.

SILVA JÚNIOR, Luiz Joaquim Silva. Cinema brasileiro nos jornais: uma análise da crítica cinematográfica na Retomada. **Dissertação de Mestrado**. Recife: PPGCOM-UFPE, 2004.

- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Anablume, 2008.
- SINGER, Helena. Direitos humanos e volúpia punitiva. Biblioteca de direitos humanos da Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/bibliografia/helena.html> Acessado em 12/11/2012.
- SOARES, Luiz Eduardo; BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo. **A Elite da Tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SORLIN, Pierre. **European Cinemas, European Societies - 1939-1990**. London/New York: Routledge, 1991.
- TREDELL, Nicolas. **Cinemas of the Mind – A Critical History of Film Theory**. Cambridge: Icon/Totem, 2002.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VELOSO, Geraldo. Uma revista no meio do caminho. ARAÚJO, Inácio (ed.). **Blog do Inácio Araújo – Cinema de Boca em Boca**, 05/05/2010. Disponível em: http://inacio-a.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html#2010_05-05_13_41_53-135949845-0 Acessado em 05/02/2013.
- VERNET, Marc. Film Noir on the Edge of Doom. In: COPJEC, Joan (org.). **Shades of Noir**. Londres e Nova Iorque: Verso, pp. 1-31, 1993.
- VIANA, Moniz. **Um Filme por Dia: Crítica de Choque (1946-73)**. Ruy Castro (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1959.
- VILCHES, Lorenzo. É possível uma estética das tecnologias de comunicação? In: MORAES, Dênis de (org.). **Mutações do Visível: da comunicação de massa à comunicação em rede**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema (org.)**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1993.
- _____. O Cinema Brasileiro dos Anos 90. *Praga – Estudos Marxistas*, v. 10, São Paulo, pp. 97-138, junho de 2000.
- _____. **O Cinema Brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. Paulo Emílio e o estudo do cinema. *Estudos Avançados*, nº8, vol. 22, São Paulo, pp. 297-300, 1994.
- WACQUANT, Loïc. **Les prisons de la misère**. Paris: Raisons D'agir, 1999.
- _____. **Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Revan/F. Bastos, 2003.
- WILLEMEN, Paul. “The Third Cinema Question: Notes and Reflections.” In: PINES, Jim; WILLEMEN, Paul (eds.). **Questions of Third Cinema**. London: British Film Institute, 1989, pp. 1-29.

ŽIŽEK, Slavoj. Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism. *New Left Review*, v. 255, Londres, pp. 28-51, 1997.

_____. The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood. Londres, *The Guardian*, Londres, 01/10/2006, s/p.

CRÍTICAS E MATÉRIAS JORNALÍSTICAS

ALMEIDA, Carlos Heli. Como nascem os anjos. *O Globo*, 10/08/1996, s/p.

ARAÚJO, Inácio. Coluna sem título. *Folha de S. Paulo*, 08/11/1996, s/p.

_____. Coluna sem título. *Folha de S. Paulo*, 15/11/1996, s/p.

_____. O Rambo da periferia. *Folha de S. Paulo (Caderno Mais!)*, 24/02/2008, s/p.
Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2402200806.htm> Acessado em 14/01/2013.

BARBOSA, Neusa. ESTREIA – *Tropa de Elite* tem lançamento antecipado no Rio e em SP. *UOL Cinema*, 04/10/2007, s/p. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/10/04/ult5460u11.jhtm> Acessado em 09/01/2013.

BENTES, Ivana. *Cidade de Deus* promove turismo no inferno. *O Estado de São Paulo*, 31/08/2002.

_____. Cinema empresarial chapa-branca. *Jornal do Brasil*, 29/07/2001.

_____. Da estética à cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, 01/07/2001, s/p.

BRESSANE, Julio. Bressane: Gramado sempre foi muito azedo com meus filmes (entrevista a Heitor Augusto). *Revista de Cinema On-Line*, 14/08/2008. Disponível em: http://revistadecinema.uol.com.br/pagina_conteudo_listagem.asp?id_pagina=65&func=1&id=808. Acessado em 24/08/2008.

CABRAL, João Mors. Sinal dos tempos. *Contracampo*, nº 24, dezembro de 2000a, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/sinaldostempos.htm> Acessado em 25/01/2013.

CABRAL, João Mors. Seguindo velhas tradições. *Contracampo*, nº 18, maio de 2000b, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/18/velhastradicoes.htm> Acessado em 02/02/2012

CAETANO, Daniel. *Cine Mambembe - O Cinema Descobre o Brasil* de Laís Bodanzky e Luis Bolognesi. *Contracampo*, nºs 13/14, fevereiro de 2000, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/cinemambembe.htm> Acessado em 02/02/2010.

CAETANO, Daniel *et alli*. Retrospectiva 2000. (6 partes). *Contracampo*, nºs 24/25, janeiro de 2001, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/25/cinemafaladoi.htm> Acessado em 30/01/2013.

CARRASCO, Luis; LENHARO, Mariana. No ensino superior, 38% dos alunos não sabem ler e escrever corretamente. *O Estado de São Paulo*, 17/07/2012, s/p. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,no-ensino-superior-38-dos-alunos-nao-sabem-ler-e-escrever-plenamente-,901250,0.htm> Acessado em 20/01/2013.

CASTRO, Ruy. O maior crítico de cinema. *Folha de S. Paulo*, 04/02/2009, pág. A2.

COUTO, José Geraldo. 'Cidade de Deus' questiona produção nacional. *Folha Online*, 07/09/2008 [originalmente publicado na *Folha de S. Paulo*, em 13/08/2008], s/p. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u898.shtml> Acessado em 21/12/2012.

_____. Coluna sem título. *Folha de S. Paulo*, 05/11/1997, s/p.

DARGIS, Manohla. At Home in a War Zone. *The New York Times*, 18/09/2008, s/p. Disponível em <http://movies.nytimes.com/2008/09/19/movies/19elit.html> Acessado em 13/01/2013.

EDUARDO, Cléber. A cosmética da fome. *Época*. 26/08/2002. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html> . Acessado em 30/10/2012. CAETANO, Maria do Rosário. *Jornal de Brasília*, 22/04/1997, s/p.

FILHO REZENDE, Luiz. 'Brasil Brasileiro', Cinema Internacional e Resignação... Anos 90 - Quem vai ter saudade ou o que estará por vir?. *Contracampo*, nºs 13/14, fevereiro de 2000, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/brasilbrasileiro.htm> Acessado em 02/02/2010.

FLORES, Rudney. Diretor de 'Tropa de Elite' rebate críticas de que filme glorifique a violência. *Gazeta do Povo*, 11/10/2007, s/p. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=703772&tit=Diretor-de-Tropa-de-Elite-rebate-criticas-de-que-filme-glorifique-a-violencia> Acessado em 14/01/2013.

FREITAS, Janio de. As ondas do Rio. *Folha de S. Paulo*, 30 de outubro de 1994.

FONSECA, Pedro. Padilha classifica crítica a 'Tropa' de 'ignorante' e 'estúpida'. *O Estado de S. Paulo*, 18/02/2008, s/p. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,padilha-classifica-critica-a-tropa-de-ignorante-e-estupida,126707,0.htm> Acessado em 23/12/2012.

GARDNIER, Ruy. Cinema Esquema Novo? A produção da geração dos anos 90. *Contracampo*, nºs 13/14, fevereiro de 2000a, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/novageracaobrasil90.htm> Acessado em 11/01/2010.

_____. Editorial. *Contracampo*, nºs 13/14, fevereiro de 2000b, s/p. Disponível em: <http://www.Contracampo.com.br/13-14/frames.htm>. Acessado em 02/02/2010.

_____. Editorial. *Contracampo*, nº 24., dezembro de 2000c, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/frames.htm>. Acessado em 02/02/2010.

_____. Ghost Story: Uma história de fantasmas. *Contracampo*, nºs 13/14, fevereiro de 2000d, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/ghoststory.htm> Acessado em 11/01/2010.

_____. O despertar da besta ou Questão de crítica. *Contracampo*, nº 24, dezembro de 2000a, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/odespertardabesta.htm> Acessado em 25/01/2013.

GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. *Contracampo*, nº 24, dezembro de 2000, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm> Acessado em 11/01/2010.

GUERREIRO, Eduardo. "Julio Jerônimo ou São Bressane". *Contracampo*, nºs 16/17, abril de 2000, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/16/bressane.htm> Acessado em 11/01/2010.

IMDb. Box office/business for *Tropa de Elite*. 2008, s/p. *IMDb*. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0861739/business> Acessado em 09/01/2013.

JABOR, Arnaldo. Coluna sem título. *O Estado de S. Paulo*, 16/04/2002, s/p.

JANOT, Marcelo. "Um filme que cumpre o seu papel". *Criticos.com.br*, 30/08/2002. Disponível em: http://www.criticos.com.br/criticas/critica_interna38.asp Acessado em 22/12/2002.

LEÃO, Mariza. Condenados em nome de Glauber? *Jornal do Brasil*, 10/07/2001.

LOIDE, Zeli. *Estación Central*. *El Sol de México*, s/d.

MAGALHÃES-RÜTHER, Graça. Na imprensa mundial, 'Tropa de Elite' divide crítica e equipe não teme lançamento em outros países. *O Globo*, 12/02/2008, s/p. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/na-imprensa-mundial-tropa-de-elite-divide-critica-equipe-nao-teme-lancamento-em-outros-paises-3633147> Acessado em 09/01/2013.

MELIANDE, Marina. Os pequenos príncipes - Um breve comentário sobre o vencedor da competição brasileira do Festival "É Tudo Verdade 2000". *Contracampo*, nºs 16/17, abril de 2000, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/16/pequenosprincipes.htm> Acessado em 11/01/2010.

NUZZI, Vitor. O cinema acabou, a cidade vive – Entrevista com Ugo Giorgetti. *Revista do Brasil*, nº79, janeiro de 2013. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/79/o-cinema-acabou.-a-cidade-vive/view> Acessado em 22/01/2013.

OLIVEIRA, Acauam. "Conservadorismo nacional e qualidade estética: Tropa de Elite I e a formação do cinema brasileiro contemporâneo de entretenimento (1a parte). *Passa Palavra*, 21/08/2012, s/p. Disponível em: <http://passapalavra.info/?p=63179> Acessado em 23/12/2012.

OLIVEIRA, Bernardo. Década de 90 II – A experiência como dado político. *Contracampo*, nº 15, março de 2000a, s/p. Link interno disponível em <http://www.contracampo.com.br/15/decadade902.htm> Acessado em 13/01/2010.

_____. Década de 90 III – Por uma ontologia imaginária. *Contracampo*, nº 15, março de 2000b, s/p. Link interno disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/decadade903.htm> Acessado em 13/01/2010.

_____. Notas para um trabalho minucioso: o *Primeiro Dia* de Walter Salles. *Contracampo*, nºs 11/12, janeiro de 2000c, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/11-12/oprimeirodia.htm> Acessado em 02/01/2010.

_____. Resposta a um fantasma de carne e osso. *Contracampo*, nº 15, março de 2000d, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/fantasma.htm> Acessado em 13/01/2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Como nascem os anjos. *O Estado de S. Paulo*, 16/05/1997, s/p.

_____. Tropa de Elite: críticas e elogios. *Estadão.com.br - Blog do Luiz Zanin*, 13/10/2007, s/p. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/tropa-de-elite-o-segundo-choque/> Acessado em 14/01/2013.

PANTOJA, Márcia. "Cidade de Deus". *Cine Pop*, s/d, s/p. Disponível em: <http://www.cinepop.com.br/criticas/cidadededeus.htm> Acessado em: 21/12/2012.

PRETO, Marcus. Cala boca já morreu. *Folha de S. Paulo*, 12/09/2012. Disponível em: <http://www.sergyovitro.blogspot.com.br/2012/09/cala-boca-ja-morreu.html>. Acessado em 13 de setembro de 2012.

RODRIGUES, Sérgio. Em defesa da boa (e moribunda?) crítica jornalística. *Todoprosa – Revista Veja, Acervo Digital*, 29/08/2012, s/p. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/mercado/em-defesa-da-boa-e-moribunda-critica-jornalista/> Acessado em 16/01/2013.

SOLÓRZANO, Fernanda. Estación Central, de Walter Salles. *Uno Más Uno*, s/p, 03/04/1999.

STYCER, A. Maurício. Resistir à mesmice. Entrevista com Sérgio Augusto. *Carta Capital*, São Paulo, VIII, nº 173, 23 de janeiro de 2002, p. 54-56.

TURRENT, Tomas Perez. Walter Salles: *Central do Brasil*. *El Universal*, s/p, 13/04/1999.

VALENTE, Eduardo. Brasil Ano 2000: um país curto de idéias. *Contracampo*, nº 24, dezembro de 2000e, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/brasilcurtas.htm> Acessado em 11/01/2010.

_____. A reunião dos demônios ou Por que a distribuição é um jogo sujo no Brasil. *Contracampo*, nºs 13/14, fevereiro de 2000a, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/areuniaodosdemonios.htm> Acessado em 11/01/2010.

_____. Afinal, para que serve o crítico? *Contracampo*, nº 24, dezembro de 2000d, Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/critica.htm> Acessado em 11/01/2010.

_____. *O Sonho de Rose – 10 Anos Depois*, de Tetê Moraes. *Contracampo*, nº 22, setembro de 2000c, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/22/sonhoderose.htm> Acessado em 08/01/2010.

_____. Tata Amaral e Bia Lessa: duas autoras em busca de um país. *Contracampo*, nºs 13/14, fevereiro de 2000b, s/p. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/tataamaralbialessa.htm> Acessado em 10/01/2010.

VINÍCIUS, Carlos. Poucos filmes nacionais em destaque nas bilheterias de 2007. *CinePlayers*, 08/02/2008, s/p. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=50> Acessado em 09/01/2013.

WEISSBERG, Jay. *The Elite Squad*. *Variety*, 11/02/2008, s/p. Disponível em: <http://www.variety.com/review/VE1117936168/?refCatId=31> Acessado em 09/01/2013.

WERNECK, Alexandre. "Cumplicidade criminoso". *Criticos.com.br*, 30/08/2002. Disponível em: http://www.criticos.com.br/convidados/convidados_interna2.asp Acessado em 22/12/2012.

FILMOGRAFIA

- À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, EUA, 1946)
- A Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007)
- A Dama do Lotação* (Neville D'Almeida, Brasil, 1978)
- A Guerra dos Meninos* (Sandra Werneck, Brasil, 1991)
- A Rede Social* (*The Social Network*, David Fincher, EUA, 2010)
- A Terceira Margem do Rio* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil/França, 1994)
- A Terceira Morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, Brasil, 2000)
- Abril Despedaçado* (Walter Salles, Brasil/França/Suíça, 2001)
- Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, Brasil, 1993)
- Amei um Bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, Brasil, 1952)
- Amélia* (Ana Carolina, Brasil, 2000)
- Amores Brutos* (*Amores Perros*, Alejandro González Iñárritu, México, 2000)
- As Libertinas* (Carlos Reichenbach, Brasil, 1968)
- As Meninas* (Sandra Werneck e Gisele Câmara, Brasil, 2006)
- Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, Brasil, 1997)
- Beijo 2348/72* (Walter Rogério, Brasil, 1990)
- Bossa Nova* (Bruno Barreto, Brasil/EUA, 2000)
- Cão sem dono* (Beto Brant, Brasil, 2007)
- Carandiru* (Hector Babenco, Argentina/Brasil/Itália, 2003)
- Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, Brasil, 1995)
- Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil, 1998)
- Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil, 2002)
- Cinco vezes favela* (Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, Brasil, 1962)
- Cinema Mambembe – O cinema descobre o Brasil* (Lais Bodanzky e Luís Bolognesi, Brasil, 1999)
- Cleópatra* (Julio Bressane, Brasil, 2007)
- Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1971)

Como Nascem os Anjos (Murilo Salles, Brasil, 1996)

Crede-mi (Bia Lessa e Dany Roland, Brasil, 1996)

Cronicamente Inviável (Sergio Bianchi, Brasil, 2000)

Deus e o diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, Brasil, 1964)

Diários de Motocicleta (*Diarios de motocicleta*, Walter Salles, Argentina/EUA/Chile/Peru/ Brasil/Reino Unido/Alemanha/França, 2004)

Estamira (Marcos Prado, Brasil, 2004)

Estorvo (Ruy Guerra, Brasil/Cuba/Portugal, 2000)

Eu, Tu, Eles (Andrucha Waddington, Brasil, 2000)

Extremos do Prazer (Carlos Reichenbach, Brasil, 1984)

Fábula... Minha Casa Em Copacabana (*Mitt hem i Copacabana*, Arne Sucksdorff, Brasil e Suécia, 1965).

Falcão, Meninos do Tráfico (Celso Athayde e MV Bill, Brasil, 2006)

Falsa Loura (Carlos Reichenbach, Brasil, 2007)

Favela dos Meus Amores (Humberto Mauro, Brasil, 1935)

Guerra de Canudos (Sergio Rezende, Brasil, 1998)

Hans Staden (Luís Alberto Pereira, Brasil/Portugal, 1999)

Iracema, uma Transa Amazônica (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, Brasil, 1976)

Iremos a Beirute (Marcos Moura, Brasil, 2000),

Lavoura Arcaica (Luiz Fernando Carvalho, Brasil, 2001)

Levada da Breca (*Bringin Up Baby*, Howard Hawks, EUA, 1938)

Limite (Mário Peixoto, Brasil, 1929)

Morte em Veneza (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, Itália/França, 1971)

Nina (Hector Dhalia, Brasil, 2004)

Nome Próprio (Murilo Salles, Brasil, 2007)

Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos (Marcelo Masagão, Brasil, 1998)

Notícias de uma Guerra Particular (João Moreira Salles e Kátia Lund, Brasil, 1999)

O Assalto ao Trem Pagador (Roberto Farias, 1962)

O Auto da Compadecida (Guel Arraes, Brasil, 2000)

O Céu de Suely (Karim Ainöuz, Brasil/Alemanha/França/Portugal, 2006)

O Dia da Caça (Alberto Graça, Brasil, 2000)

O Grande Momento (Roberto Santos, Brasil, 1958)

O Invasor (Beto Brant, Brasil, 2002)

O Primeiro Dia (Daniela Thomas e Walter Salles, Brasil, 1999)

O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas (Paulo Caldas e Marcelo Luna, Brasil, 2000)

O Saci (Rodolfo Nanni, Brasil, 1951)

O Sonho de Rose – 10 Anos Depois (Tetê Moraes, Brasil, 1997)

Onde Começa o Inferno (Rio Bravo) (Howard Hawks, EUA, 1959)

Ônibus 174 (José Padilha, Brasil, 2002)

Oriundi (Ricardo Bravo, Brasil, 2000)

Os Cafajestes (Ruy Guerra, Brasil, 1962)

Os Esquecidos (Los Olvidados) (Luis Buñuel, México, 1950)

Os Fuzis (Ruy Guerra, Brasil, 1964)

Os Três Zuretas (Cecílio Netto, Brasil, 1998)

Paris, Texas (Win Wenders, Alemanha Ocidental/França/Reino Unido/EUA, 1984)

Pixote, a lei do mais fraco (Hector Babenco, Brasil, 1980)

Pulp Fiction – Tempo de Violência (Pulp Fiction) (Quentin Tarantino, EUA, 1994)

(Quase Nada) (Sergio Rezende, Brasil/México, 1999)

Quem Matou Pixote? (José Joffily, Brasil, 1996)

Rio, 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955)

Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957)

Sangue Negro (There Will Be Blood) (Paul Thomas Anderson, EUA, 2007)

Santo Forte (Eduardo Coutinho, Brasil, 2002)

São Jerônimo (Júlio Bressane, Brasil, 1999)

Sonhos Roubados (Sandra Werneck, Brasil, 2009)

Terra Estrangeira (Daniela Thomas e Walter Salles, Brasil, 1996)

Thesouro Perdido (Humberto Mauro, Brasil, 1927)

Tropa de Elite (José Padilha, Brasil/Holanda/EUA/Argentina, 2007)

Tropa de Elite 2 – O inimigo Agora é Outro (José Padilha, Brasil, 2010)

Um Céu de Estrelas (Tata Amaral, Brasil, 1996)

Vera (Sergio Toledo, Brasil, 1987)

Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963)

FONTE DAS IMAGENS

Fig. 1 – Cena do jantar em *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/frames.htm> Acessada em 31/01/2012.

Fig. 2 – Capa do livro *História do Cinema Brasileiro* (RAMOS, Fernão (org.). Rio de Janeiro: Art Editora, 1987). Disponível em: <http://goo.gl/DXqHP> Acessada em 31/01/2012.

Fig. 3 – Capa da *Cinearte*, vol. 3. Disponível em: <http://goo.gl/AQWXk> Acessada e trabalhada digitalmente em 31/01/2012

Fig. 4 – Capa da *Cahiers du Cinéma* com Alfred Hitchcock. Disponível em: <http://goo.gl/4EyA5> Acessada em 31/01/2012.

Fig. 5 – Capa da *Filme Cultura*. Disponível em: <http://goo.gl/wtHjd> Acessada em 31/01/2012.

Fig. 6 - Tomadas de *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Disponível em: <http://goo.gl/AZoCp> Acessada em 31/01/2012.

Fig. 7 – Capa do DVD norte-americano de *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, Itália/França, 1971). Disponível em: http://www.imdb.com/media/rm2950274304/tt0067445?ref=tt_ov_i Acessada em 31/01/2012.

Fig. 8 – Tomada de *Falcão, Meninos do Tráfico* (MV Bill e Celso Athaíde, 2006). Disponível em: <http://goo.gl/Qa4jk> Acessada em 31/01/2012.

Fig. 9 – Cartaz de *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996). Disponível em: <http://goo.gl/fg89E> Acessada em 31/01/2012.

Fig. 10 – Tomada de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Disponível em: <http://goo.gl/4K3Os> Acessada em 31/01/2012.

Fig. 11 – Tomada de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Disponível em: <http://goo.gl/0mWUY> Acessada em 31/01/2012.

Figura 12 – Print Screen da edição 13/14 de *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/frames.htm> Acessada em 31/01/2012.