

REGINA GOMES



O CINEMA BRASILEIRO EM PORTUGAL

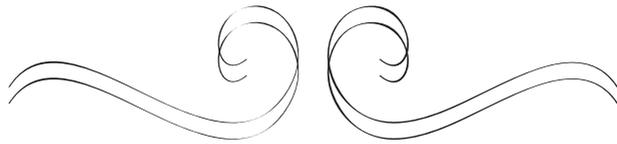
(1960-1999)

*uma análise crítica
de filmes brasileiros*

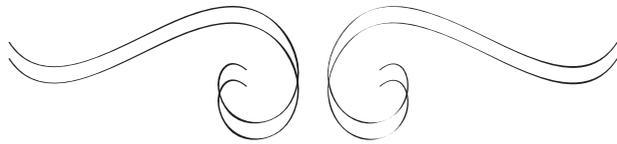


EDUFBA

As investigações sobre a recepção do cinema brasileiro dentro e fora de nosso território têm crescido e provocado debates calorosos, sobretudo, no âmbito acadêmico. Atravessado por perspectivas múltiplas oriundas da estética, da retórica e da história, o campo da recepção no cinema viu na crítica uma importante fonte para avaliar certas modalidades de recepção fílmica. Com efeito, os textos produzidos pela imprensa cinematográfica registram uma rica experiência de leitura que sempre é conforma da historicamente. Nesta obra, a crítica de cinema é considerada como objeto histórico e retórico, cuja dimensão é fundamental para o entendimento de problemas vinculados à acolhida da cinematografia brasileira em Portugal. O modo como a crítica lusa lidou com os filmes brasileiros entre 1960 e 1999 revelou a sua forte relação com os diversos contextos da época e foi também decisivo para definir a imagem que cinema brasileiro viria a receber em Portugal. Dois paradigmas, motivados por articulações históricas e procedimentos retóricos, foram transformados em verdadeiras convenções e nortearam o processo de leitura da crítica lusa sobre os filmes brasileiros: o Cinema Novo e as telenovelas. Enfim, o livro busca iluminar o debate acerca da recepção de obras fílmicas por meio da análise de marcas receptivas inscritas nos textos de publicações portuguesas.



**O CINEMA BRASILEIRO EM PORTUGAL
(1960-1999)**



**UMA ANÁLISE DA CRÍTICA DE FILMES BRASILEIROS
NA IMPRENSA LISBOETA**

Universidade Federal da Bahia

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



Editora da Universidade Federal da Bahia

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninō El-Hani

Cleise Furtado Mendes

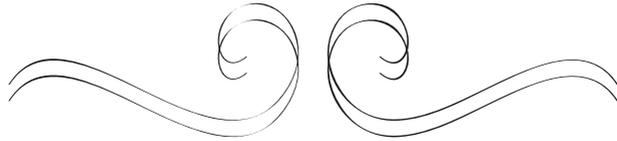
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

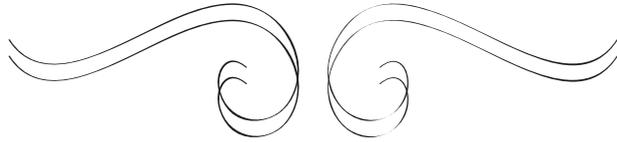
José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Regina Gomes



**O CINEMA BRASILEIRO EM PORTUGAL
(1960-1999)**



**UMA ANÁLISE DA CRÍTICA DE FILMES BRASILEIROS
NA IMPRENSA LISBOETA**

Salvador
Edufba
2015

2015, Regina Gomes

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico

Vânia Vidal

Imagens

Freepik.com

Revisão

Larissa Lacerda Nakamura

Normalização

Susane Barros

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Gomes, Regina.

O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): uma análise da crítica de filmes brasileiros na imprensa lisboeta / Regina Gomes; [prefácio, Mahomed Bamba] . - Salvador: EDUFBA, 2015. 256 p.

ISBN 978-85-232-1333-6

1. Cinema brasileiro - Portugal - História - 1960 -1999. 2. Cinema brasileiro. 3. Crítica cinematográfica - Portugal - História - 1960 -1999. 4. Retórica. I. Bamba, Mahomed. II. Título.

CDD - 791.430981

Editora filiada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n - Campus de Ondina

40170-115 - Salvador - Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

O verdadeiro crítico, na realidade, deverá ser sempre sincero em sua devoção ao princípio da beleza, mas buscará a beleza em todas as épocas e em todas as escolas e jamais se deixará limitar a qualquer hábito fixo do pensamento ou a uma maneira estereotipada de ver as coisas. Se realizará a si mesmo em muitas formas e de mil maneiras distintas, e sempre sentirá curiosidade por novas sensações e pontos de vista. Através da mudança constante, e só através dela, logrará encontrar sua verdadeira unidade. Não consentirá em ser escravo de suas próprias opiniões. Porque, o que é o pensamento senão movimento na esfera intelectual? A essência do pensamento, como a essência da vida, é a evolução.

Oscar Wilde
(O crítico como artista)



SUMÁRIO



PREFÁCIO	11
APRESENTAÇÃO	15
PARTE 1	
A CRÍTICA DE CINEMA NA IMPRENSA ESCRITA COMO OBJETO HISTÓRICO E RETÓRICO	
A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	23
Jauss e Iser: recepção e efeito	25
Jauss e Adorno: experiência estética e negatividade estética	27
Gadamer e Jauss: da hermenêutica filosófica a hermenêutica literária	33
Críticas e polêmicas	37
TEORIA DA RECEPÇÃO, HISTÓRIA E INTERPRETAÇÃO DE FILMES	41
A CRÍTICA DE CINEMA COMO RECEPÇÃO HISTÓRICA DOS FILMES	49
RETÓRICA, CRÍTICA E COMUNICAÇÃO	55
Um breve painel histórico	56
A nova retórica de Perelman	60
A RETÓRICA DA CRÍTICA DE CINEMA	69
O significado do filme e a retórica dos críticos	70
O gênero discursivo da crítica cinematográfica	78

Crítica, retórica e hermenêutica	86
O público-leitor: concreto e virtual	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UM HORIZONTE INTERDISCIPLINAR	97

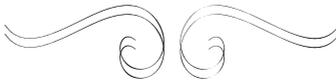
PARTE 2
A CRÍTICA DE CINEMA SITUADA: CENÁRIOS
E RELAÇÕES HISTÓRICAS

A CRÍTICA NO CONTEXTO	105
Crítica de cinema	107
Brasil e Portugal	110
UM PERFIL DAS PUBLICAÇÕES PORTUGUESAS	123
Os jornais	123
Outras publicações de referência	131
As revistas especializadas	132
UM CENÁRIO ACOLHEDOR AOS FILMES BRASILEIROS	137
O CINEMA NOVO BRASILEIRO: UMA EXPERIÊNCIA MODERNA	151
Para além do cinema novo	159
O cinema brasileiro na Europa	162
MUDANÇA DE CENÁRIO: A APROXIMAÇÃO COM O MERCADO	169
As telenovelas brasileiras em Portugal	177
ALGUNS DADOS QUANTITATIVOS	185
O circuito não-comercial	185
O circuito comercial	195
As distribuidoras	197

Os realizadores	198
As publicações	200
Os críticos	201
PARTE 3	
AS MARCAS NOS DISCURSOS DA CRÍTICA DE CINEMA	
AS MARCAS NA CRÍTICA	207
O QUE DIZ A CRÍTICA SOBRE OS FILMES BRASILEIROS?	211
OS CONDICIONALISMOS DA CRÍTICA SOBRE O LEITOR	221
CONCLUSÃO: DOIS PARADIGMAS INVARIÁVEIS	225
REFERÊNCIAS	231
FILMOGRAFIA	245
APÊNDICE A – A DELIMITAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	247



PREFÁCIO



O desafio de uma pesquisa sobre a recepção transnacional e a crítica estrangeira dos filmes é trabalhar em dois campos geográficos e culturais diferentes, o que supõe ter um duplo olhar e mostrar-se atento às sensibilidades, às percepções e às interpretações dos públicos e dos críticos (que podem ser diferentes) diante de obras fílmicas consideradas estrangeiras.

Se eu tivesse que usar uma metáfora, eu diria que o trabalho do estúdio da recepção internacional dos filmes se assemelha ao de um caixeiro viajante. Mas, diferentemente desse comerciante que se move apenas de cidade em cidade para levar os produtos até os compradores, o estúdio do cinema vai mais além: ele se preocupa com o devir simbólico dos objetos ou produtos culturais (os filmes) que circulam longe de seu contexto de produção. O estúdio da recepção acompanha, de certa forma, as obras fílmicas para saber o que acontece com elas, uma vez que entram em novos processos de negociação de sentidos. Os textos (e quaisquer produtos culturais), como

dizia Bourdieu, circulam sem seu contexto de produção, ou seja, eles são objeto de diversos tipos de apropriação. Sendo assim, é a compreensão de uma parte das vicissitudes e das peripécias desse processo de transposição dos filmes em uma nova área cultural que motiva qualquer estudo da recepção de uma cinematografia nacional.

É este tipo de trabalho que Regina Gomes realizou neste denso e interessante livro. A sua pesquisa sobre a recepção do cinema brasileiro em Portugal (na cidade de Lisboa, em particular) vai além do estudo de uma única obra ou de um único autor-cineasta. A pesquisa de Regina abarca um conjunto de obras conhecido aqui no Brasil sob a designação carinhosa e patriótica de “cinema nacional”. É um estudo ambicioso também pelo amplo período histórico que a autora cobre (os filmes brasileiros exibidos em salas portuguesas inclusive em festivais entre os anos de 1960 a 1999) e pelo extenso *corpus* com o qual ela trabalhou.

Como a fortuna da recepção das obras fílmicas não se mede apenas pelo número de entradas nas salas de cinema em um determinado país, Regina volta sua atenção para a recepção crítica dos filmes brasileiros em Portugal. Com isso, ela acaba realizando uma verdadeira análise da crítica, isto é, uma metacrítica. O estudo dos discursos dos críticos portugueses – aqui analisados à luz de alguns conceitos da estética da recepção, da teoria do cinema, da hermenêutica – é esclarecedor. Ajuda a compreender as lógicas de formação do “horizonte de expectativa” em torno de alguns filmes brasileiros em Portugal, bem como destaca os operadores analíticos e os critérios estéticos e ideológicos que norteiam as leituras e as interpretações dos filmes brasileiros pelos críticos portugueses em determinados períodos históricos. Por exemplo, os estudos de algumas revistas semanais e diários portugueses pela autora revelam como alguns críticos de Lisboa privilegiam a análise fílmica (no seu sentido mais acadêmico), enquanto outros priorizavam a análise contextual (levando em conta a identidade nacional das obras e outras questões culturais e de conteúdo).

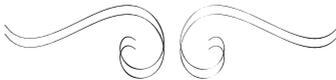
Se eu tivesse que resumir a proposta teórica do livro a uma única hipótese (há várias), destacaria a seguinte: “a crítica de cinema como recepção histórica dos filmes”. Mais do que uma simples frase de efeito, é a ideia-mestra de toda a arquitetura da pesquisa. Partindo da premissa de que a crítica de cinema pode ser considerada como “experiência histórica e estética”, a autora tenta rastrear e trilhar outros setores de “descentramento do discurso da crítica” além da crítica especializada. Ou seja, um processo de proliferação e de alargamento da comunicação estética em torno dos filmes que relativiza as declarações precipitadas e peremptórias sobre a suposta crise da crítica.

Portanto, partindo da singela pergunta de “como a crítica portuguesa tem, ao longo de décadas, analisado o cinema brasileiro?”, Regina Gomes acabou realizando o que ela mesma chama de “radiografia dos problemas da crítica” no cinema. Isso faz com que seu livro se situe tanto nas áreas das teorias da recepção fílmica e da teoria do *World cinema* quanto no campo da crítica cinematográfica, certamente um domínio a ser ainda explorado.

Mahomed Bamba



APRESENTAÇÃO



Duas importantes questões ambientam uma espécie de “crise” da crítica atual.¹ A primeira delas remete ao cenário pós-moderno que trouxe consigo, como já afirmava Lyotard, a crise dos paradigmas, a abolição de critérios e hierarquias, o descentramento e o conceito de um mundo cada vez mais fragmentado e crítico em relação aos cânones. A atividade crítica viu-se em uma situação delicada uma vez que julgar a qualidade de uma obra nova não requer mais um cânone de referência, parâmetros confiáveis de valores estéticos. Composto este contexto, certos autores chegam, com exagero, a falar de uma arte sem crítica, de um discurso anticrítico, sintoma da recusa de aceitação da crítica como uma atividade independente, uma práxis ou uma

¹ Ver mais sobre este tema em Martins (2000). Sintomaticamente, as palavras crítica e crise possuem a mesma etimologia que significa conflito; disputa; separação; decisão; juízo; sentença.

profissão na área das atividades culturais.² O constante exercício de revisão a que a arte contemporânea obrigou a crítica pode tê-la tornado suspeita e mesmo dispensável para uma tarefa opinativa, uma vez que esta tarefa tem se generalizado continuamente.

Curiosamente, I. C. Jarvie (1996, p. 17) vai mais longe ao afirmar que este cânone nunca existiu e que este é um problema que diz respeito não somente à crítica de cinema, mas à própria teoria do cinema: “Enquanto ao cinema faltar um cânone, falta-lhe um importante elemento de uma saudável tradição na arte, uma vez que lhe faltam os meios para se descrever a si próprio, se avaliar a si próprio e si identificar a si próprio”. Para pensar o cinema em seu processo histórico é inevitável, conforme o autor, o estabelecimento de padrões de referência, ou seja, de juízos críticos estéticos, o que, inclusive, levaria à legitimação do cinema enquanto arte, pois que as chamadas artes tradicionais já possuem seus próprios cânones historicamente estruturados.

Ao assegurar que “[...] a avaliação estética faz parte da experiência do cinema” (JARVIE, 1996, p. 18), o autor parece contestar os excessos de relativismo e a carência de uma fundamentação teórica baseada na tradição histórica vigente hoje na teoria do cinema, sobretudo no que diz respeito aos juízos estéticos das obras. Naturalmente que isto é também visível nos domínios de outras artes nas quais os critérios de julgamento das obras passam por constantes revisões, caem no relativismo, e em alguns casos, nem sequer querem existir.

Observamos ainda na crítica de cinema veiculada pela mídia, sobretudo a imprensa, paradoxalmente, o abuso de critérios, alguns de natureza estritamente pessoal, para a avaliação de filmes, o que revela a inexistência de um método de referência de análise de filmes e a falta de um consenso compartilhado que regule as atividades do setor. O problema do método está inevitavelmente ligado ao estabelecimento de critérios para se proceder à análise

² É o que Gustavo Rubim (1999) questiona na posição de alguns autores modernos em *Juízos da Crítica*. Na referência está implícita a crítica a uma visão estruturalista que vê a “arte pela arte”.

de um filme e no caso da crítica jornalística, o que se tem visto é que cada um elege os seus de acordo com as suas qualidades intrínsecas.

A segunda questão diz respeito ao mercado. Que o conceito de indústria cultural já foi demasiado debatido todos sabem e a pressão do mercado hoje é verificada de forma ainda mais intensa na indústria cinematográfica. Os filmes são também bens culturais dispostos a serem consumidos pelos públicos e a empresa jornalística, dentro deste cenário, alimenta o jogo de interesses das indústrias de cinema, que desqualifica como impopular ou elitista as críticas mais analíticas. Em Portugal, este cenário de agressiva mercantilização da cultura não está tão particularmente presente e os críticos lusos, de um modo geral, exibem uma certa independência em relação aos seus textos e às empresas que patrocinam os filmes. Por outro lado, já é possível notar uma metamorfose dos meios, que tem provocado fenómenos como a distribuição, por parte das empresas que gerem as salas de cinema, de material de divulgação em formato de textos promocionais sobre os filmes em exibição. É notório também o problema do agendamento nas editoriais de cultura dos jornais portugueses³ que seguem a lógica condicionada por critérios como atualidade e ineditismo, transformando o trabalho do crítico-jornalista em uma rotina discursiva com pouca ou nenhuma criatividade.

Como forma de contraponto a esta crise, verificamos nos dias atuais um ascendente processo de descentralização do discurso da crítica para além dos espaços tradicionais, em direção ao jornalismo opinativo, ao colunismo, aos *websites* e aos chamados *blogs* pessoais, com um grau de intervenção muito maior por parte dos leitores. A crítica de cinema pode aproveitar este tempo de mudanças e tirar desta fase de redefinições algo positivo, ampliar seus espaços institucionais de interlocução com o público e conviver com esta nova realidade social, de modo que o velho clichê do divórcio entre crítica e público seja superado.

Para além desta breve radiografia dos problemas que envolvem a crítica de cinema hoje, direcionei minha atenção à prática desta mesma crítica

³ Ver mais sobre este tema no texto de Sérgio Luiz Gadini (2004) "Tematização e agendamento cultural nas páginas dos diários portugueses".

publicada na imprensa lisboeta, em especial aquela dirigida a filmes brasileiros exibidos em salas portuguesas entre os anos de 1960 e 1999. Meu interesse partiu de uma observação diante da qual uma pergunta parecia ser inevitável: como a crítica de cinema portuguesa tem, ao longo das últimas décadas, analisado o cinema brasileiro?

A resposta não era simples. As pistas começaram a surgir com a leitura de algumas resenhas recentes publicadas na grande imprensa onde era visível a atribuição de juízos de valor mais negativos para os filmes brasileiros atuais. A justificativa para tais juízos, de um modo geral, baseava-se na caracterização da cinematografia brasileira como aquela que há muito deixou de ser interessante e afirmativa, e que agora escolhia o caminho comercial e acadêmico de realização.

Certamente, as respostas de que precisava só apareceriam quando me debruçasse efetivamente sobre as críticas e pudesse analisá-las através de sinais ou marcas deixadas como vestígios nestes discursos sobre valores estéticos historicamente situados. Era necessário considerar, deste modo, as resenhas críticas sobre cinema brasileiro como objetos históricos e retóricos, dotados de força persuasiva para convencer os leitores de seu tempo. A análise não poderia incidir exclusivamente nas particularidades internas ao texto, mas também atender a demandas do contexto no qual estas críticas foram produzidas.

Para concretizar esta ação, dediquei-me ao estudo da estética da recepção (que compreende ser impossível desvincular a obra de suas condicionantes históricas), ao estudo da retórica (que, nos discursos, admite a lógica do preferível em detrimento da lógica do verdadeiro) e finalmente, ao estudo da retórica da crítica de cinema (que avalia o poder de persuasão do texto crítico). Uma perspectiva interdisciplinar, portanto, norteou a investigação, conduzindo-a para a criação de algumas categorias de análise aqui denominadas de marcas retóricas e marcas contextuais identificadas nas críticas de cinema lusas.

Foi através do exame destas marcas que verifiquei como o contexto histórico, juntamente com a função retórica inerente a estes discursos críticos moldou a recepção das obras cinematográficas brasileiras em Portugal. A cada diferente contexto ou década, novos “modos de ler” e novas “formas de argumentar” acerca do cinema brasileiro e as diferentes configurações se afirmavam

no processo de interpretação dos filmes que nos anos 1960/1970 foram vistos com o olhar-argumentativo acolhedor da crítica. Nas décadas de 1980/1990, este olhar passou a ser filtrado por um misto de decepção e desilusão. As novas realidades dos anos 1980 e 1990 colocaram a crítica de cinema em uma posição desconfortável, de ruptura com o pacto anterior, além de contradizer (ou pelo menos reavaliar) suas concepções mais profundas influenciadas pela política dos autores e pela defesa de um cinema de cauções artísticas que manifestadamente fosse crítico ao sistema industrial norte-americano.

Com efeito, nos anos 1950, 1960, até 1970, parecia existir certa unidade na produção da cinematografia mundial. Compreendiam-se as propostas da *Nouvelle Vague*, do Cinema Novo, do cinema *Underground* ou do Neorealismo italiano. E de certa forma, as coisas se conectavam em várias partes do mundo. Hoje, com os projetos assumidamente mais pessoais, a crítica tem mais dificuldade em concentrar-se em uma direção específica. Ela acabou por manter seus referenciais, alguns, os mesmos dos tempos cineclubistas, caindo no risco da apreciação baseada tão somente nos padrões das décadas anteriores. A pluralização do cinema moderno que abriga os mais variados tipos de direção, estilos e de mistura de linguagens do audiovisual, às vezes até em uma mesma obra, impõe certo desnorteamento às bases de reflexão da crítica de cinema atual.

Optou-se por dividir o livro em três partes que associavam interfaces dialógicas e melhor definiam o terreno dos agregados temáticos da pesquisa. Dessa forma, na parte 1, intitulada *A crítica de cinema na imprensa escrita como objeto histórico e retórico*, busquei discutir os sistemas conceituais da estética da recepção (Hans Robert Jauss), da retórica (Aristóteles, Chaim Perelman) e de algumas teorias da recepção histórica no cinema (David Bordwell). Aqui, foi proposto um horizonte interdisciplinar para a abordagem das críticas de cinema publicadas na imprensa.

Na parte 2, que recebeu o nome de *A crítica de cinema situada: cenários e relações históricas*, a obra se ocupou em articular elementos, cenários e contextos que foram importantes, senão determinantes, para a boa acolhida da crítica ao cinema brasileiro nos anos 1960 até meados da década de 1970 e que teve como

ponto-chave a difusão do Cinema Novo brasileiro em Portugal. A ideia de um cinema de Terceiro Mundo que proclamava que sua ética era a sua estética foi muito bem recebida pela crítica de cinema lusa, que nesse momento também vivia sua declaração de princípios. A investigação se ocupou ainda em identificar e caracterizar o momento de mudança deste cenário e também mudança de acolhida ocorrida em paralelo ao avanço da indústria de conteúdos culturais brasileira em solo português a partir de finais da década de 1970.

Finalmente, na parte 3, chamada de *As marcas nos discursos da crítica de cinema*, procedi à identificação e avaliação de sinais discursivos presentes nas críticas que remetiam para os juízos de valor, as suas justificações e estratégias de persuasão, bem como para tempo e espaço onde estas críticas foram produzidas. Ainda nesta parte, abordei a influência exercida pela crítica de cinema e a inegável dimensão de seu efeito junto a seus leitores e potenciais espectadores.

Este livro não seria possível sem a contribuição de algumas pessoas e instituições, por isso, agradeço inicialmente à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa por ter me possibilitado o espaço para o exercício teórico ligado à investigação de doutorado da qual resultou este livro. Agradeço também à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e ainda à Universidade Católica do Salvador (UCSAL) pelo suporte financeiro que me foi concedido.

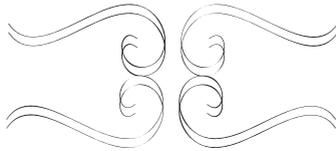
Do mesmo modo, expressei um particular agradecimento ao meu orientador professor Paulo Filipe Monteiro pela confiante acolhida ao projeto e por me ter apresentado à obra de David Bordwell.

Devo agradecer também a confiança da Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba).

Por fim, mas de modo especial, desejo agradecer a José Mamede que permaneceu ao meu lado neste longo percurso acadêmico sempre com cumplicidade, interlocução, inteligência e muito afeto.



PARTE 1



**A CRÍTICA DE CINEMA NA IMPRENSA ESCRITA
COMO OBJETO HISTÓRICO E RETÓRICO**





A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO



A descoberta do leitor pela estética da recepção em finais dos anos 1960 evidenciava a necessidade urgente de uma reavaliação do quadro teórico da literatura (e não só) que até então tinha seus olhos voltados quase que exclusivamente para o texto. A crítica de Hans Robert Jauss aos métodos imanentes e intratextuais e, em especial à ala francesa do estruturalismo, revelou-se apropriada para a constituição de uma teoria que levasse em conta a recepção. Neste contexto, era subjacente uma divisão entre um campo menosprezado, o da comunicação e um outro privilegiado, o da textualidade.

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. (JAUSS, 1994, p. 25)

Segundo Jauss (1979a, p. 44), em *A estética da recepção: colocações gerais*, “[...] das funções vitais da arte, passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo”. Jauss busca, então, aproximar-se desse contexto relacional entre o leitor e a obra, lembrando que a teoria da recepção, desde os seus primórdios, transformara-se em uma teoria da comunicação literária. (CASCAIS, 1985, p. 79) Não convém nos estendermos aqui sobre o real sentido do conceito de comunicação para a estética da recepção, já suficientemente tratado por alguns autores, nomeadamente por Maria Tereza Cruz (1986, p. 62) em *A estética da recepção e a crítica da razão impura*.⁴ Contudo, há que se reconhecer que a dimensão comunicativa da experiência propiciada pela obra de arte é movida por ação dialógica que confere ao leitor um papel designadamente ativo nesse contexto relacional.

Foram muitas as influências⁵ e parcerias que Jauss recebeu a fim de compor seu quadro teórico, dando ênfase a uma estética da recepção. Entre elas, destacam-se três nomes da tradição intelectual alemã que, sem dúvida, deram um impulso fundamental ao seu trabalho: Hans Georg Gadamer, T. W. Adorno e Wolfgang Iser. Com o primeiro, seu ex-professor na Universidade de Heidelberg, estabelece uma relação de parceria ao retirar seus pressupostos metodológicos da hermenêutica filosófica gadameriana. Com o segundo, empreende um ruidoso, mas produtivo, debate acerca da negatividade da arte, o que lhe garantirá a defesa da experiência estética. Já com o terceiro, Jauss assume a defesa e os pressupostos de uma teoria da recepção e do efeito das obras literárias. Neste momento, nos propomos a dissecar

⁴ Maria Tereza Cruz (1986, p. 62) prefere usar a expressão paradigma interacionista em relação à estética da recepção. Diz a autora: “Falar em paradigma comunicacional pode incorrer no perigo de evocar, autónomas e evidentes, as categorias que constam de um modelo ortodoxo da comunicação, enquanto que falar da interacção nos parece implicar mais, tanto o texto como o sujeito, num processo que põe precisamente em causa a autonomia de ambos.”

⁵ Estamos nos referindo à semiologia da arte de Jan Mukarovsky, à teoria da concretização de Félix Vodicka, à arte como experiência de John Dewey, à definição da experiência estética a partir do conceito de aura de Walter Benjamin, à ideia de imaginação de Jean Starobinsk, ao estudo fenomenológico sobre o imaginário de Jean-Paul Sartre e a tantos outros autores que influenciaram sobremaneira a obra de Jauss.

mais atenciosamente cada uma destas influências, dada a relevância do debate para a nossa investigação.

JAUSS E ISER: RECEPÇÃO E EFEITO

Como já tivemos oportunidade de ressaltar em outros ensaios (GOMES, 1995, 2001), o conceito de leitor implícito, desenvolvido por Wolfgang Iser, representa uma conquista importante para a estética da recepção. Ele parte da noção de concretização traduzida em duas vertentes: a do horizonte implícito de expectativas, lançada pela obra, de caráter intraliterário; isso configuraria o efeito (*Wirkung*), predeterminado pelo texto, que transmite orientações prévias, inalteráveis sobre certo aspecto, pois a obra mantém-se a mesma para cada leitor. De outro lado, temos a recepção (*Rezeption*), de cunho extraliterário, condicionada pelo leitor, que colabora com suas experiências pessoais para fornecer vitalidade à obra e manter com ela uma relação dialógica. (ZILBERMAN, 1989)

Iser vai acentuar um dos pontos básicos na análise estética do efeito, salientando que a obra é comunicativa desde a sua estrutura, pois necessita do leitor para a constituição de seu sentido. O autor trabalha a ideia de “estruturas de apelo do texto” (*Appelstruktur der Texte*), que orientam as reações do leitor. Por causa dessas estruturas, o leitor converte-se em um ponto-chave da obra, que só pode ser compreendida enquanto uma modalidade de comunicação. (ZILBERMAN, 1989, p. 64) Os textos seriam, então, enunciados vazios que exigiriam do leitor o seu preenchimento. Iser (1979, p. 88) considera que: “Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura”. Jauss (1994, p. 25) poeticamente faz a tradução desse caráter dialógico entre obra e leitor: “Ela [a obra literária] é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada de leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual”.

Umberto Eco (1986) dedicou-se a esse tema em sua obra *Lector in Fabula*. Apresentando a noção de “leitor-modelo”, Eco afirma que um texto postula o seu próprio destinatário como condição imprescindível da potencialidade de comunicação e de significação. Um texto é feito para que o leitor o renove, embora não se criem expectativas de que esse leitor exista empiricamente. O semioticista italiano define o texto (literário-narrativo) como uma máquina preguiçosa, elaborada de modo a solicitar ao leitor que execute a tarefa de preencher os seus espaços em branco. Por outro lado, para que o leitor assuma esse traço ativo, é preciso que o texto proponha uma imagem do leitor modelo que ele prevê. Assim, o texto deve portar instruções pragmaticamente orientadas, que permitam ao leitor realizar os atos inferenciais necessários. Em outras palavras, a criação de uma obra traduz-se na elaboração de uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros, ou seja, um texto, desde a sua geração, deve prever as atitudes do seu leitor modelo.

O conceito de leitor-modelo, defendido por Eco, e o de leitor implícito, evocado pela estética da recepção, focalizam o leitor como constituinte do texto. Fica claro que, nestes conceitos, não se trata de abordar empiricamente a entidade leitor, mas de vê-lo como um ser virtual, imprescindível para dar constituição e sentido à obra que, isolada, não possui significado algum, torna-se inerte.

As estruturas de apelo do texto constituem-se de regras e instruções predeterminadas, que auxiliam o leitor no processo de compreensão do texto. Para ativar a leitura, essas estruturas dispõem de mecanismos de orientação, instruções quanto aos “modos de usar”, que guiam o leitor à interpretação, transformando o receptor em uma peça básica, capaz de atribuir sentido à obra, em uma relação concebida como modalidade de comunicação.

Com efeito, é válido reconhecer que a estética da recepção contribui para o esclarecimento de fenômenos comunicativos, na medida em que atribui ao conceito de recepção uma dimensão produtiva, contrária às interpretações de natureza instrumental, em que a comunicação seria uma consequência mecânica de ações entre o emissor e o receptor. Esta visão mecanicista

constitutiva de práxis negativa servirá como provocação para Jauss aceder à polémica com o teórico da escola de Frankfurt, Theodor Adorno.

JAUSS E ADORNO: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E NEGATIVIDADE ESTÉTICA

Jauss empreende uma contenda acirrada contra T. W. Adorno, que compõe sua teoria com base na ideia da negatividade da arte. Recusando-se a levar em conta o aspecto comunicativo da obra de arte, Adorno qualifica-o de sintoma de massificação, valorizando apenas o experimentalismo.⁶ Para Jauss (1986, p. 54), pensar que o objeto estético desempenha uma atividade basicamente negativa, porque o contrário equivaleria a produzir uma arte de consumo a serviço da classe dominante, não é reivindicar uma estética revolucionária, mas é uma tentativa de restauração da estética burguesa através do resgate da posição que defende a arte pela arte.

A constituição de uma “práxis estética negativa” por Adorno menospreza toda a experiência estética, convertida pelo teórico de Frankfurt em signo de satisfação manipulada das necessidades. Jauss (1986, p. 24) diz que esta redução não é capaz de destruir a relação dialógica entre leitor e obra de arte e que a produção e reprodução artísticas não podem determinar a recepção, pois esta não é um mero consumo passivo e sim, uma atividade estética que é sujeita de aprovação e crítica e, portanto, fora do alcance da planificação de mercado.

Não se pode compreender a arte mediante categorias como valor de troca ou mais valia, nem sua circulação explica-se pela fórmula oferta-demanda. Jauss (1986, p. 24) corrobora a crítica de Hannelore Schlaffer, para quem esta estética ideológico-crítica é sintoma de um pessimismo cultural de base conservadora. Schlaffer acredita que a ideia clichê de arte como artigo de consumo respalda a interpretação idealista da arte ao restaurar a obra de arte aurática e sua contemplação solitária como medida da autenticidade

⁶ Sobre este debate entre os teóricos alemães ver também em Gomes (2003, p. 46-66).

perdida para, desse modo, escapar da hipotética “relação de fascinação” da experiência estética atual.

Segundo a diretriz conceitual adorniana, pensar, por exemplo, o cinema enquanto “arte de massa” apenas põe em evidência o efeito desse meio, mas não reflete sobre as transformações que atingem a fruição, além de depreciar a capacidade compreensiva do espectador, transformando-o em um simples consumidor. No cinema, tal como na literatura, deve-se entender o ato comunicativo como uma efetiva partilha de sentido e não única e exclusivamente como uma imagem atrofiada de relações economicamente concretizadas. Pensando o cinema como uma arte da distração e da alienação, Adorno (1993, p. 75) chega a dizer: “[...] toda ida ao cinema me deixa, apesar da vigiância, pior ou mais estúpido”.

Jauss nos fala de um prazer que a arte e a literatura suscitam, presente nas três atividades simultâneas e complementares que configuram a experiência estética, respectivamente com suas funções produtiva, receptiva e comunicativa: a *poiesis* (poder de concretização), a *aísthesis* (efeito de renovação da percepção do mundo circundante) e a *katharsis* (tradicionalmente o conceito mesmo de experiência estética). O plano da catarse é aquele no qual ocorre o processo de identificação que leva o leitor a assumir novas regras sociais e rever suas ideias anteriores. E dessa experiência resulta um efeito provocador, pelo qual o leitor não apenas sente prazer, como é motivado a agir, demonstrando o caráter ativo da recepção. Esse aspecto salienta a função comunicacional da arte que sempre depende do processo experienciado pelo receptor. Assim, a catarse corresponderia à experiência comunicativa básica da arte. (ZILBERMAN, 1989, p. 54-58)

A valorização da experiência estética, para Jauss, funda-se na importância atribuída ao processo de identificação que corresponde à realização efetiva da função comunicativa da arte, envolvendo as respostas produtivas do sujeito estético e os efeitos provocados pela obra. O processo de identificação é provocado pela experiência estética e guia o sujeito à adoção de um modelo. Não a adoção passiva de modelos pré-estabelecidos, mas “[...]”

a realização de um movimento de vaivém entre o observador, esteticamente liberado, e seu objeto irreal”. (JAUSS, 1986, p. 161)

Baseado no conceito de identificação, Jauss desvia-se de Adorno, observando que a experiência estética fica reduzida em sua função social primária, no momento em que este a concebe a partir das categorias de afirmação e negação e não põe em relação à negatividade constitutiva da obra de arte com a identificação, que, para o teórico crítico, é seu antônimo estético-receptivo. Para Adorno, a catarse é uma ação purificadora de emoção conforme com a opressão e disposta com a defesa dos interesses do poder. Isso é extralimitar-se, lembra Jauss (1986), e não compreender a capacidade comunicativa da arte no nível das identificações primárias (como a admiração, emoção etc.). Quando Adorno qualifica a experiência estética, impondo uma barreira entre espectador e objeto e pensando a identificação como traição, ele acaba por negar a função comunicativa da arte, além de cair em velhas dicotomias como, arte “útil” e arte “inútil”.

Negar a relação dialógica com a obra de arte é o mesmo que desconsiderar a tradição que perpassa toda a criação artística. É o mesmo que reduzir o papel da arte a uma ação determinista. Mais uma vez, se tomarmos o espectador como exemplo, longe de ser apenas uma entidade empírica exterior, ele manifesta-se no filme e este só pode ser compreendido e interpretado levando em conta a recepção. Esta está implícita no próprio objeto estético, na medida em que um filme só existe para uma plateia, assim como o texto só existe para o leitor. O filme, antes mesmo de ser visto, pressupõe a existência de alguém a quem se dirigir. O espectador, desse modo, torna-se um cúmplice, um parceiro do filme.

É certo que Adorno estava especialmente preocupado com os efeitos do que os teóricos frankfurtianos chamaram de “indústria cultural”, a qual associava os *mass media* e o público ao governo do mercado capitalista. Os primeiros promoveriam a manipulação e o segundo, uma total conformação. Mas isto acabou por provocar prejuízos à investigação dos meios de comunicação de massa, particularmente ao cinema,⁷ dada a sua generalização: “A Escola de Frankfurt

⁷ Refira-se que Adorno se dedicou mais inteiramente ao estudo da música, deixando às outras artes um papel secundário. No caso do cinema, sua maior contribuição foi o livro *Composing for the films*, escrito em coautoria com Hans Eisler em 1947. Vale salientar também que ao destacarmos a Escola

estudou o cinema como sinédoque, como um emblema da ‘parte-pelo-todo’ da cultura de massa capitalista”. (STAM, 2003, p. 87)

Mesmo trabalhando especificamente com a literatura, a estética da recepção possui uma dimensão que se estende a textos não-verbais. Sobre as novas condições técnicas da arte contemporânea, Jauss (1986, p. 118) revela que o cinema “[...] destaca dimensões desconhecidas e âmbitos de sentido, de espaço e movimento, que amplia o espaço da experiência estética”.

Questionando uma vez mais os pressupostos de Adorno, Jauss afirma que a identificação estética não implica uma atitude passiva frente a padrões idealizados de conduta, mas, ao contrário, mostra que o receptor pode percorrer um longo caminho de atitudes como o medo, a admiração, a compaixão, o riso, o distanciamento e a reflexão. Para Jauss (1986, p. 161), a identificação liberta o espectador de seus interesses práticos do mundo cotidiano. Esta seria a função social da catarse.

O conceito de catarse encontra suas origens na *Poética* de Aristóteles e parece significar depuração, purificação, purgação de humores. Na última parte da definição aristotélica de tragédia, o autor refere-se a uma imitação que se efetua “[...] não por narrativa, mas mediante atores, e que, *suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções*”. (ARISTÓTELES, 1973, p. 1449b 27, grifo nosso)

Jauss (1986, p. 159) revitaliza a concepção aristotélica de prazer catártico e constrói sua própria definição de catarse: “O prazer que, nas próprias emoções, produzem a oratória ou a poesia e podem levar o ouvinte ou o espectador a mudar de critérios ou a liberar seu ânimo”.

O conceito aristotélico de catarse estética invoca no observador uma dupla liberação: interna e externa. A identificação emocional do espectador com o herói da tragédia provoca a liberação de seus interesses práticos, assim como de seus próprios vínculos afetivos. O antigo conceito de catarse, diz Jauss (1986, p. 163), “[...] pressupõe a ficção de um objeto real, ou pos-

de Frankfurt, não inserimos o nome de Walter Benjamin nesta visão. Para Benjamin (1992), como se sabe, esta “distração” da experiência cinematográfica não implicava passividade no espectador, em vez disso, esta experiência poderia ser um processo de emancipação coletiva.

sível, no espectador que tem que realizar a ‘purificação’ desejada”. Portanto, de uma forma mais descompromissada que na vida cotidiana, o espectador da tragédia sente fortes emoções e identifica-se com o herói, atingindo, desse modo, a purificação.

Jauss (1986, p. 165) acredita que a identificação estética do espectador ou do ouvinte, que se desfruta a si mesmo no destino alheio, possibilita a comunicação e a criação de novos modelos de conduta. Entretanto, ele também pode destruir normas de conduta tradicionais, sendo esta, como já assinalamos, a função social da catarse.

O receptor, nesse processo emancipatório, não constitui um mero reproduzidor de ideias ou normas vigentes, mas posiciona-se diante de um jogo dialógico, podendo revisar e criar novas normas, em uma ação intensamente ativa.

Reconhecendo em Adorno um adversário privilegiado que o instigou ao papel de apologeta da experiência estética, Jauss lembra que o teórico crítico alemão nunca questiona o ato hermenêutico da interpretação, por considerá-lo, desde já, definitivo e determinista. Não é difícil reconhecer o pessimismo da crítica ideológica adorniana que tanto incomodou Jauss (1979a, p. 59):⁸

[...] houve épocas no passado em que a sujeição da arte tornava muito mais verossímeis os prognósticos de sua decadência. A proibição de imagens, por exemplo, que ressurgiu periodicamente durante o domínio da Igreja, por certo não era um perigo menor à práxis estética do que a inundação de imagens através de nossos *mass media*.

Fica, então, evidente a crítica de Jauss ao desprezo dos condicionantes emocionais envolvidos na pragmática da comunicação que a teoria crítica postulava enquanto uma pedagogia.

Interessante notar, neste cenário de conflito intelectual disposto entre os dois teóricos alemães, o que diz o crítico literário Luiz Costa Lima (1979, p. 15), responsável pela introdução da estética da recepção ao público bra-

⁸ E prossegue com: “E, no entanto, de cada fase de hostilidade à arte, a experiência estética emergiu numa forma nova e inesperada, seja esquivando-se da proibição, seja reinterpretando os cânones, seja descobrindo novos meios de expressão”. (JAUSS, 1979a, p. 59)

sileiro em 1979. Advoga Costa Lima⁹ que tal como Adorno mostrou-se tributário do culto idealista da arte, Jauss acaba por incorrer no mesmo erro ao justificar a ideia de um “caráter permanente de arte”, o que a proibiria de ser manipulável pelas leis mercadológicas.

Neste domínio em particular, reconhecemos certa pertinência na crítica a Jauss, sobretudo por pensar que a arte, ou melhor, a experiência estética não está fora do ambiente das experiências sociais; pelo contrário, há uma rede de conexões que alimenta as duas instâncias. Como descreve o teórico da nova estética alemã, Albrecht Wellmer (apud CRUZ, 1991, p. 64):

Falta acrescentar ao discurso da Estética uma verdade de dimensão pragmática, capaz de reconstruir a interdependência entre «síntese estética» e «síntese social» [...] a arte não deve ser vista como a aparência ilusória de uma reconciliação: existem nela potenciais de uma efectiva intersubjectividade social e psíquica, como desencadeadora de uma acção simbólica ou comunicativa.

Por outro lado, isto não exclui o discurso redutor a uma lógica exclusivamente sociomercadológica da experiência estética como a sociologia adorniana pretendia implementar.¹⁰ Foi certamente contra a exclusividade desta lógica que Jauss se insurgiu.

A crítica de Jauss à práxis estética negativa de Adorno tem se revelado como um dos debates mais produtivos para a área da comunicação nas últimas décadas. A relevância desta discussão dá-se precisamente no aparecimento de novas teorias da recepção não só no campo literário, mas em outras áreas, no-

⁹ Todavia, como bem lembrou Eduardo Prado Coelho (1987, p. 166-169), Costa Lima parece ter tomado uma posição, de certo modo anacrônica com a arte ao tentar posteriormente em uma obra de sua autoria, defender um rompimento entre a experiência estética e a prática crítica. Ao conceber o juízo como poder único e exclusivo dado às obras de arte pela crítica, Costa Lima desqualifica a experiência estética como um campo particular e parece esquecer os conceitos de “fruição compreensiva” e “compreensão fruidora”, base da estética da recepção de Jauss, ou, como nos afirma Prado Coelho (1987, p. 166), “[...] trata-se de impor o poder da crítica contra a subversão da estética”.

¹⁰ Ainda segundo Maria Tereza Cruz (1991, p. 58), “Se a experiência estética deverá procurar ainda hoje a sua especificidade, enquanto modo fundamental de acesso à experiência de nós e do mundo, não deverá contudo fazê-lo como utopia negativa ou figura gémea da perda de experiência”.

meadamente no teatro, cinema, televisão e mais recentemente no âmbito das novas tecnologias. O diálogo entre produção e recepção assumiu contornos nos estudos sobre interatividade, evidenciando o papel ativo do receptor, que deixou de ser visto como mero dado empírico, embora ainda permaneçam visões imanentistas e as macroinvestigações da Escola de Frankfurt continuam aprisionando a experiência estética ao campo da racionalidade das leis mercadológicas. Ao destacar o aspecto comunicativo dialogal da obra de arte, a estética da recepção, por sua vez, não se exime de partilhar sua herança comunicativa com a hermenêutica gadameriana e a conseqüente revalorização da comunicação como condição de compreensão do sentido.

GADAMER E JAUSS: DA HERMENÊUTICA FILOSÓFICA A HERMENÊUTICA LITERÁRIA

Em *Experiência estética e hermenêutica literária*, Jauss (1986, p. 13) declara sua certeza de que a “experiência relacionada com a arte não pode ser privilégio dos especialistas e que a reflexão sobre as condições desta experiência tampouco há de ser um tema exclusivo da hermenêutica filosófica ou teológica”. Referindo-se, então, ao seu projeto do bom emprego de uma hermenêutica literária, Jauss procura compor um conjunto de princípios metodológicos inseridos no quadro da experiência propiciada pela obra de arte.

Encontra, destarte, na hermenêutica filosófica de Hans Georg Gadamer e na sua principal obra *Verdade e método*, a segurança de uma parceria metodológica que lhe garantirá o embasamento teórico necessário ao emprego de conceitos fundamentais à estética da recepção.

Tais conceitos, ou melhor, princípios vêm ratificar que a recepção é um fato histórico-social. A noção de horizonte de expectativas (resultante do conhecimento acumulado do leitor) servirá para medir as possibilidades de recepção, revelando que o leitor possui respostas individuais, mas a recepção, o alcance da obra propriamente dita, é um fenômeno social.

Como havia mencionado, ao ser consumida, a obra provoca um efeito sobre o seu destinatário e, por outro lado, ela passa por um processo histórico sendo recebida, vivida e atualizada no que constitui a sua recepção. Para Jauss (1979a, p. 50, grifo do autor), é preciso estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor, isto é:

Entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção* como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade.

Esta diferenciação acabou por ser importante para demarcar o alcance das pesquisas de Jauss e do seu colega Wolfgang Iser, cuja investigação se ocupa mais dos efeitos da obra no leitor, enquanto que as pesquisas de Jauss voltam-se mais para a recepção da obra no seu horizonte de tempo.¹¹

O processo de interpretação de um texto implica não somente a interação de leis internas e externas ao texto, como também o contexto de experiência anterior no qual a percepção estética se inscreve. Isso pressupõe dizer que uma obra não se revela como pura originalidade, pois ela é fruto de um contexto histórico, da tradição, e seu público, não isolado deste processo, já estaria predisposto a um certo modo de recepção.

Não é possível, portanto, desvincular a obra de suas condicionantes históricas. Cada texto só poderá ser entendido dentro de suas condições histórico-sociais de leitura, em que deverá ser recebido e julgado pelo leitor, de acordo com a sua experiência de vida e de leituras acumuladas. O modo pelo

¹¹ Conforme expõe Luiz Costa Lima (1979, p. 25, grifo do autor): “Ao passo que Jauss está interessado na *recepção* da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida, Iser concentra-se no *efeito* (*wirkung*) que causa, o que vale dizer, na *ponte* que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado pois de um horizonte aberto – e o leitor”.

qual o leitor recebe o texto e constrói o seu sentido é em função de seu lugar na sociedade.

O horizonte de expectativas demarca, assim, a compreensão da obra em seu tempo e é tarefa do intérprete a sua reconstituição. Regina Zilberman (1989, p. 34) lembra que é por meio da noção de reconstrução do horizonte de expectativas que Jauss esperava:

[...] resolver o problema aludido quando da crítica às histórias da literatura: estas eram unilaterais, porque ou examinavam as relações das obras com a época, não dando conta de sua natureza artística; ou centravam-se nesta, esquecendo-se de confrontá-la a seu contexto histórico e social.

Esta reconstrução do horizonte possibilita chegar às perguntas a que o texto respondeu, implicando na descoberta de como o leitor pode perceber e compreender a obra, resgatando o processo comunicativo instalado. Conforme expõe Jauss (1994, p. 35):

A reconstrução do horizonte de expectativa sob a qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra; [...] além disso, [a reconstrução do horizonte] traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra.

Sabemos que as compreensões variam no tempo, mas a estética da recepção vale-se de outra categoria de Gadamer para mostrar como: a lógica da pergunta e da resposta. Esta servirá de base para a compreensão do diálogo entre o texto e sua época, ou entre o texto do passado e o leitor atual.

Em *Verdade e método*, Gadamer (1988, p. 448) resgata a ideia de R. G. Collingwood da *logic of question and answer*, que diz: “[...] só se pode entender

um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constitui uma resposta”. Esta ideia levará Jauss a assumi-la como um de seus pressupostos metodológicos concordando com seu ex-mestre para quem, contudo:

[...] uma pergunta reconstruída não pode encontrar-se nunca em seu horizonte originário. O horizonte histórico descrito na reconstrução não é um horizonte verdadeiramente abrangente; este, na verdade, é fruto da síntese do horizonte histórico do passado amalgamado com o do presente. (GADAMER, 1988, p. 452)

A este processo de interconexão dá-se o nome de fusão de horizontes. Com efeito, quando se reconstitui a pergunta original recupera-se a tradição em que o diálogo entre a obra e seu destinatário se configurou.

O projeto de constituição da hermenêutica literária de Jauss (particularizada na reflexão sobre as propriedades estéticas da arte) utiliza como medida o processo hermenêutico baseado na composição de três atividades intelectuais: a compreensão, a interpretação e a aplicação. O compreender algo como resposta equivale, para Jauss, a compreender um texto do passado na sua alteridade, isto é, recuperar a pergunta para a qual ele foi resposta. O leitor, nesta tarefa produtiva fundada na compreensão, dá voz ao texto que ressurgiu neste processo dialogal. Jauss (1994, p. 40) argumenta:

[...] também a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e ‘dizer alguma coisa’ se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento.

Após a leitura compreensiva chega-se à leitura retrospectiva, quando ocorre a interpretação e o sentido do texto é reconstituído no horizonte de experiência do leitor. Nesta fase, é permitido fazer um retrospecto na leitura, voltar do fim para o começo ou do todo ao particular, pressupondo, diga-se previamente, as significações que ocorreram como possíveis no horizonte

da leitura anterior. A seguir, a etapa da aplicação, é o momento da leitura histórica, ou seja, do enquadramento de como a obra foi recebida ao longo do tempo. A etapa da aplicação pode ser considerada como a mais difícil da hermenêutica literária, na medida em que os textos literários, diferentes, por exemplo, dos textos jurídicos, possibilitam uma multiplicidade de interpretações, o que ocasiona o problema do filtro interpretativo ou de como declarar que algumas das interpretações estão corretas e outras não.

Jauss (1979a, p. 46) vai expor a questão ao falar sobre a dupla tarefa da hermenêutica literária:

[...] diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção.

Finalizando, uma obra é lida porque é compreendida, portanto tem sentido para uma época, para um grupo social. Superando a clássica separação entre história da literatura e estética, Jauss entende a permanência de uma obra através do tempo em função da atuação do público sobre essa obra e não em função dela mesma, por valores eternos e imutáveis contidos na obra. A estética da recepção, assim colocada, concebe o texto como objeto histórico, sem deixar, ele mesmo, de ser um objeto estético.

CRÍTICAS E POLÊMICAS

Pelo seu caráter original e provocativo, a estética da recepção não se viu à margem de críticas e polêmicas. Estas vislumbram discutir questões,

entre outras, como o conceito de leitor, a noção de texto literário e a problemática da objetivação do horizonte de expectativas. Dentre esses críticos, citamos o nome de Luiz Costa Lima, Susan Suleiman, Hans Ulrich Gumbrecht e Robert Holub. O primeiro argumenta que lógica da pergunta e da resposta não supõe a participação do leitor concreto já que, para ele, Jauss trabalha exclusivamente com a noção de leitor ideal. (LIMA, 1979) Robert Holub, por sua vez, questiona a possibilidade de objetivação do horizonte de expectativas: “Apesar dos seus esforços para se subtrair a um paradigma positivista-historicista, Jauss, ao adotar a objectividade como um princípio metodológico parece cair nos mesmos erros que critica”. (CASCAIS, 1985, p. 83).

Embora se reconheça o carácter enriquecedor, que dinamiza qualquer ciência, proporcionado pelo debate livre e crítico, concordamos com Regina Zilberman (1989, p. 106), que observa nestas críticas o predomínio da perspectiva histórica e/ou sociológica sobre a estética no contexto da determinação da recepção. O foco na experiência estética, o prazer que tal experiência proporciona e sua defesa apaixonada da arte em contradito às estéticas da negatividade, reafirmam o debate sobre a historicidade da arte e sobre a atenção voltada à recepção das obras. E mesmo alertando para uma banalização¹² do discurso da teoria recepcional, Maria Tereza Cruz (1986, p. 60, grifo do autor) lembra:

Não é, porém, em virtude deste tipo de banalização que nos parece justificado desqualificar o contributo de grande parte dos autores explicitamente ligados a uma estética orientada para a recepção. Nos seus diversos contributos, tais autores parecem-nos ter, fundamentalmente, o mérito de promover, no seio da crítica literária, um momento de profundo criticismo, que obriga a investigar os fundamentos dos discursos dos últimos decénios e a remexer nos pressupostos da velha tradição hermenêutica.

¹² Banalização esta reconhecida pelo próprio Jauss (1994, p. 75-76) quando se refere ao fato de “[...] o conceito horizonte de expectativa ter sido acolhido pelo uso comum da língua, chegando até a reportagem futebolística: *o horizonte de expectativa dos torcedores era grande*”. Tradução da entrevista de Jauss ao jornal alemão *Frankfurter Allgemeine*, agosto de 1987.

E a remexer também, diga-se, na monótona dicotomia a que pareciam condenados os estudos literários: análises imanentes *versus* análises sociológicas.

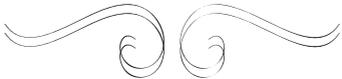
Por fim, vale citar a pertinência da afirmação de Paulo Filipe Monteiro (1996, p. 135):

[...] mas foi Hans Robert Jauss quem reivindicou uma 'mudança de paradigma', que viria substituir o modelo de cientificidade do estruturalismo, sobretudo ao rejeitar as premissas de um universo linguístico fechado, auto-reflexivo, sem referente, a favor da integração da obra no espaço da comunicação humana.

Enfim, talvez a estética da recepção esteja pagando pela sua proteção ao princípio da interdisciplinaridade.



TEORIA DA RECEPÇÃO, HISTÓRIA E INTERPRETAÇÃO DE FILMES¹³



No campo cinematográfico, as teorias da recepção têm recentemente merecido destaque, após um longo período de ostracismo no qual o espectador era visto apenas e tão somente como um mero dado empírico. O desdém pelo campo receptivo esteve presente nos estudos ligados ao universo cinematográfico que priorizavam, quase que exclusivamente, fatores externos a ele. A imposição de um olhar de inspiração estruturalista enclausurara o trabalho artístico e a abordagem de seus próprios campos que, na verdade, são campos da experiência. No entanto, mesmo a experiência de se assistir a um filme só pode efetivamente ser considerada levando-se em conta a relação interativa entre espectador e obra, ou seja, com base no seu aspecto comunicativo-receptivo.

¹³ Uma versão ampliada deste texto foi publicada no Livro de Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação realizado em Aveiro, em 2005.

Em *Film theory: an introduction*, Robert Stam (2000, p. 227-234) expõe que a história do cinema não é apenas a história dos filmes e cineastas, mas a história dos vários significados que os públicos têm atribuído aos filmes. Preocupado com o papel do espectador na teoria do cinema, Stam contextualiza os anos 1980 e 1990 como o período do crescimento do interesse pelo receptor e pela experiência fílmica. Um dado a salientar é que, segundo Stam, tal interesse foi influenciado pelas chamadas teorias da recepção na literatura associadas ao *reader response theory* de Stanley Fish e Norman Holland e especialmente à recepção estética de Jauss e Iser, produzida na Escola de Konstanz. O papel de agente ativo no processo comunicacional dado ao leitor pela estética da recepção pode ser transferido ao espectador de cinema que preenche as “lacunas” do texto fílmico no qual ele é obrigado a compensar certas ausências (a falta da 3ª dimensão, por exemplo). O espectador transformara-se em um agente ativo e crítico e, a um só tempo, aquele que molda o texto e por ele é moldado. Stam, como teórico vinculado aos estudos culturais, observa que neste período a espectadorialidade tornou-se também objeto de investigação em relação ao gênero, sexualidade, classe, raça, nação etc. O espectador passou a ser visto como possuidor de um olhar que é sempre relacional:

As posições espectadoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente, desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista cultural, discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam. (STAM, 2003, p. 259)

A natureza histórica e socialmente condicionada da espectadorialidade irá ser reconhecida nos estudos de recepção como algo imprescindível para entender o processo cinematográfico.

O espectador, historicamente situado, conforma e é conformado pela experiência cinematográfica, em um processo dialógico sem fim. O conhecimento e a interpretação do processo cinematográfico deve, sem dúvida, levar em

conta este diálogo que reconhece a participação concreta e ativa do espectador de filmes. O filme é o lugar onde interagem autor e receptor e, de modo algum, um lugar fechado em si mesmo. Pelo contrário, este ambiente é recheado de fissuras, janelas, e é dada ao espectador a tarefa de cobri-las de sentido:

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais penetrável do ponto de vista cognitivo, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme.¹⁴ (BORDWELL, 1991, p. 3, tradução nossa)

No texto “Hermeneutics, reception aesthetics and film interpretation”, Noel King (1998, p. 212-221) produz um inventário das recentes abordagens teóricas sobre o problema da interpretação de filmes. Citando autores como Janet Staiger, David Bordwell, Dudley Andrew e Barbara Klinger, King direciona a discussão sobre a leitura interpretativa de obras artísticas para o campo do cinema.¹⁵

A pesquisadora Janet Staiger (1992) demarca a diferença entre os estudos de textos e os estudos de recepção. Os primeiros ou as análises textuais explicam o objeto gerando interpretações a partir dele (vê-se claramente a crítica de Staiger ao sentido imanente do texto). Estas análises retiram o texto – e a recepção, por consequência – da história, ou seja, removem o texto de seu contexto. Por seu lado, os estudos de recepção, procuram compreender

¹⁴ “In watching a film, the perceiver identifies certain cues which prompt her to execute many inferential activities – ranging from the mandatory and very fast activity of perceiving apparent motion, through the more ‘cognitively penetrable’ process of constructing, say, links between scenes, to the still more open of ascribing abstract meaning to the film. In most cases, the spectator applies knowledge structures to cues which she identifies within the film”.

¹⁵ É importante fazer referência aos trabalhos de Andrew (1984); Bordwell, Thompson e Staiger (1985); Bordwell (1991); Klinger (1994); Staiger (1992).

os atos de interpretação como tantos outros eventos situados histórica e culturalmente. Estes estudos receptivos representam uma compreensão histórica das atividades interpretativas mais do que uma interpretação de texto. Staiger (1992) ao delinear um quadro da contemporânea teoria da recepção, subdivide a área em três vertentes: a) teorias ativadas pelo texto; b) teorias ativadas pelo leitor; c) teorias ativadas pelo contexto. Staiger em *Interpreting films* vai, enfim, debruçar-se sobre um grande número de filmes a fim de provar como o processo interpretativo é conformado historicamente.

As investigações de Janet Staiger inserem-se temporalmente em fins dos anos 1980, quando se verifica uma ascensão das teorias que se debruçam não apenas sobre os efeitos textuais, mas sobre o momento de recepção da obra fílmica como lugar de convergência entre texto, espectador e contexto. Boa parte destas teorias reflete o recente desenvolvimento da psicologia cognitiva, da filosofia analítica, da fenomenologia e dos estudos culturais, correntes conectadas ao pensamento anglo-americano na teoria do cinema.

É fato que os anos 1960 e 1970 foram eclipsados pelos estudos semióticos e psicanalíticos, pouco interessados no cinema como uma realidade dinâmica. A ortodoxia destes estudos encobria o interesse mais analítico pelas investigações históricas, como assinalou Francesco Casetti em *Teorias do cinema*. Com efeito, as histórias tradicionais do cinema possuíam graves limitações e conforme Casetti (1994, p. 319, tradução nossa): “Uma delas foi ter centrado sua atenção no filme, quando o cinema é uma maquinaria muito mais complexa, em que intervém fatores tecnológicos, econômicos e sociais, que não se resume a cada uma das obras que produz”.¹⁶

Será somente a partir dos anos 1980 que as investigações tomam um rumo que leva a abandonar a dimensão de mero arquivo dos textos fílmicos para abordar a via da reconstrução conectada à interpretação desses textos. Neste período, a parceria David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson propõe o que Casetti (1994, p. 335) denomina de uma “estilística histórica”:

¹⁶ “Una de ellas es haber situado en el centro de atención, cuando el cine es una maquinaria mucho más compleja, en la que intervienen factores tecnológicos, económicos y sociales, y que no se resume en cada una de las obras que produce”.

o apurado estudo sobre o cinema clássico americano de 1917 a 1960 centrado no paralelismo entre os sistemas estilísticos e os modos de produção.

David Bordwell, já no início dos anos 1990, assume o referencial conceitual da filosofia analítica e da psicologia cognitiva e contesta alguns dogmas do pensamento pós-estruturalista¹⁷ aplicado ao cinema. Para Fernão Ramos (1998, p. 33-56), Bordwell (especialmente no texto "Contemporary film studies and the vicissitudes of grand theory") critica aquilo a que chama de grande teoria em uma clara remissão ao horizonte pós-estruturalista do cinema. Ou seja, Bordwell contesta uma espécie de necessidade de uma grande teoria que tudo explicasse e justificasse e que parece ter sido a estrela guia da teoria do cinema nas últimas décadas. Estes grandes conceitos abstratos – como o de autor, sutura, dispositivo, identificação etc. – teriam pouca concretude e pecariam por sua generalização desnecessária. Antagônico ao receituário pós-estruturalista, Bordwell defende um rigor no conceitual analítico que sirva para enquadrar o cinema em sua história e no relacionamento com o espectador, partindo da particularidade do filme.

Neste caminho, Bordwell (1991) aponta para o fenômeno das interpretações excessivas. Mais precisamente no campo da crítica cinematográfica, Bordwell – ao qual nos reportaremos com mais atenção em nossa discussão sobre a retórica da crítica – chega a ironicamente chamar de "Interpretação S.A." ao que se transformou os estudos acadêmicos sobre análises de filmes a partir de finais dos anos 1970. A aplicação mecânica de modelos teóricos como a psicanálise ou a semiótica a análises de películas teria criado uma indústria de interpretação nos ensaios acadêmicos. Conforme Bordwell (1991, p. 3, grifo do autor), esses intérpretes esqueceram-se de algo precioso: "[...] nos filmes, os significados não são encontrados, mas, *construídos*". Por outras palavras, a significação não estaria congelada na obra, ela é uma construção de seu intérprete. Uma alternativa à "crítica como interpretação" seria, para Bordwell (1991,

¹⁷ O pós-estruturalismo no cinema teve suas origens ligadas especialmente na França, nos anos 1960/1970, às obras de filósofos como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Felix Guattari e Jean Baudrillard, entre outros. Fernão Ramos (1998, p. 33-56) afirma que a maneira quase barroca de tratamento das proposições dos pós-estruturalistas franceses entrava em choque com as análises precisas e objetivas da filosofia analítica, desenvolvidas sobretudo nos países de língua inglesa.

p. 266, tradução nossa), a construção de uma poética histórica do cinema ou uma análise de “[...] como, em determinadas circunstâncias, os filmes são feitos, desempenham funções específicas e alcançam efeitos concretos”.¹⁸ Bordwell se ressentia das análises textuais por considerá-las a-históricas uma vez que estas não levam em conta nem a produção nem a recepção da experiência cinematográfica, além de promover uma vigorosa crítica à “rotinização” da leitura sintomática dos filmes produzida por estas análises.

Reconhecendo ser *Making Meaning* sua obra mais polêmica, Bordwell irá suscitar algumas críticas, sobretudo no que concerne à questão da interpretação. Robert Stam (2003, p. 216-224) questionará uma certa polarização estabelecida por Bordwell, entre as suas ideias de poética histórica e a de interpretação, que para Bordwell estariam integradas à atribuição de sentidos implícitos e sintomáticos por grupos interpretativos ligados ao que chama de teoria SLAB (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes). Stam (2003, p. 219, grifo do autor) dirá que “o oposto da poética histórica não é a interpretação, mas uma poética *a-histórica*. Não há razão porque a interpretação não possa ser historicizada”. Polêmicas à parte, não acreditamos que Bordwell repudia a interpretação ou mesmo anuncia a sua morte. Pelo contrário, Bordwell alerta para o caráter contextual da interpretação ao propor uma investigação da crítica de cinema e do estilo cinematográfico em um contexto que nunca poderia ser a-histórico. Por outro lado, Stam tem razão quando ressalta o caráter histórico da interpretação. O conjunto das interpretações ao longo do tempo forma aquilo que Jauss sempre defendeu (a partir do conceito de hermenêutica de Gadamer) na concepção de uma estética da recepção: a tradição. Estes modelos de análises textuais que tanto incomodaram Bordwell estão situados historicamente e, portanto, estas análises também são transmitidas e se conformam pela tradição. Isto não quer dizer que estas análises fílmicas textuais não possam ser criticadas por não levarem em conta as condições de produção e recepção do filme e por seu excesso de relativismo e sintomatologia.

¹⁸ “[...] how, in determinate circumstances, films are put together, serve specific functions, and achieve specific effects”.

Em seu empreendimento a favor de uma poética histórica do cinema, Bordwell contará com aliados respeitados. Além das pesquisas de Staiger,¹⁹ Tom Gunning, André Gaudreault, Kristin Thompson, Noel Carroll, Barbara Klinger, entre outros, que têm produzido trabalhos significativos na área da recepção histórica dos filmes. O processo de reconstrução histórica dos atos de compreensão dos filmes permite a adoção de um ato hermenêutico, mais do que uma metodologia, um ângulo de enfoque heurístico, um modo de perguntar, que foge das tradicionais e repetitivas interpretações de modelos textuais.

O historiador Tom Gunning (1995), por exemplo, tem se destacado por suas investigações ligadas ao cinema das origens e suas formas de produção, exibição e fruição. Define este primeiro cinema como “cinema de atrações”, no qual a ideia de uma plateia hipnotizada e paralisada pelo poder ilusionista da imagem cai por terra. Ao reconstruir o horizonte de expectativas da sociedade europeia do final do século XIX, percebe que o espanto do espectador deriva muito mais da surpresa com a capacidade técnica do aparelho de reprodução do que em uma crença ingênua, que confundisse imagem e realidade.

Já a prática interpretativa de Dudley Andrew, une o formalismo com a fenomenologia no encontro da tradição com o novo. Andrew (1984 apud KING, 1998, p. 216, tradução nossa, grifo nosso) vê a crítica de filmes como um tipo de “conversação cultural” na qual se estabelece um diálogo com seu tempo e diz: “[...] como todas as interpretações, meus ensaios são uma conversação *dentro* da cultura, não um argumento *sobre* cultura”.²⁰ Andrew (1989) vai explicar sua “hermenêutica cultural” ao afirmar que uma história cultural do cinema deve buscar uma reconstrução indireta das condições de representação que permitiram que os filmes fossem feitos, compreendidos ou mesmo, mal compreendidos.

¹⁹ Janet Staiger (2000) amplia a discussão sobre a recepção histórica dos filmes ao lançar: *Perverse spectators: the practices of film reception*.

²⁰ “[...] like all interpretation, my essays are a conversation [within culture, not an argument about culture].”

Por sua vez, Bárbara Klinger (1994), adotando a noção de “formação de leitura” de Tony Bennett (1983),²¹ identifica os variados modos de recepção dos filmes de Douglas Sirk em diferentes contextos históricos, culturais e institucionais, dos anos 1950 aos anos 1990. Estes estudos históricos de caso de determinados filmes evidenciam que sob diferentes circunstâncias, os filmes adquirem diferentes identidades e funções culturais, ou seja, um filme sempre é culturalmente ativado, para usar a expressão de Tony Bennett.

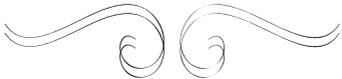
A construção de uma poética interpretativa para pensar o campo cinematográfico e sua recepção histórica têm contribuído para amplificar as discussões sobre o cinema como um fenômeno cultural e, sobretudo, para valorizar o papel do contexto no processo comunicacional estabelecido entre espectadores, leitores e obra.

Em diálogo com a estética da recepção de Jauss, esses autores questionaram uma espécie de determinismo textual vigente nas interpretações de filmes e propuseram uma abertura da teoria às influências do contexto sobre a recepção de obras fílmicas.

²¹ O autor diz que o que a história do discurso mostra é a variação de significados que pode ser dada a um texto, dependendo das diferentes circunstâncias históricas. Bennett propõe uma interação entre o texto culturalmente ativado e o leitor culturalmente ativado. Um diálogo estruturado pela teia material, social e ideológica dentro da qual tantos textos quanto leitores estão inevitavelmente inscritos.



A CRÍTICA DE CINEMA COMO RECEPÇÃO HISTÓRICA DOS FILMES



Deixem as obras e os leitores falarem. É este o brado da estética da recepção que abriu caminhos para pensar a obra literária sob um olhar mais atento à percepção estética e as circunstâncias históricas inatas às próprias obras. Seus méritos fizeram renascer o debate acerca da experiência com a obra de arte que ultrapassa os limites do campo literário. No campo cinematográfico, as teorias recepcionais já têm, como vimos, uma recente tradição que busca pensar historicamente leitores e espectadores, baseada no reconhecimento da ação de uma instância contextual no processo de recepção fílmica. É neste território interdisciplinar e dialético que propomos fertilizar nossa pesquisa.

Nossa proposta é pensar a crítica de cinema como experiência histórica e estética. Crítica de cinema é aqui compreendida enquanto gênero jornalístico, veiculada nos espaços reservados a ela em revistas, jornais, semanários que constituem o *corpus* de nossa pesquisa. Mais precisamente a crítica aos filmes

brasileiros vistos em Portugal, notadamente em Lisboa, no período compreendido entre os anos de 1960 e 1999. A recepção, no presente contexto, carrega o sentido do alcance histórico e estético que as películas brasileiras encontraram no período acima descrito. Não há dúvida que a atividade crítica opera como um rico registro das modalidades de recepção no cinema.

Dois vetores perpassam a nossa proposta de reflexão. Por um lado, pensamos estes escritos críticos como constitutivos da recepção histórica. O crítico, ele próprio um espectador, é testemunho de uma época. Não um mero leitor de seu tempo, diga-se, mas produtor de uma leitura mais acurada, atenciosa de uma obra desde já tida como objeto de análise seu.²² A crítica aqui será vista como um elemento do alcance histórico dos filmes e, desta forma, refletiremos sobre como os filmes brasileiros foram recebidos em Portugal nesse período.

Por outro lado, naturalmente que a crítica de cinema é também vista como um objeto estético, um produto simbólico e até mesmo como uma construção poética que evoca efeitos em seus destinatários e, enquanto tal, torna-se objeto de investigação a ser explorado. O estudo dos princípios conceituais da retórica (que abordaremos com mais atenção em outro ponto de nossa pesquisa) definirá este *pathos* compreendido e sentido pelos leitores das críticas.

É importante deixar claro, desde já, que pensamos nestes dois movimentos como não excludentes: pelo contrário, há complementaridade entre eles. Os textos críticos por si só serão tomados como objetos estéticos e como luz para entender o diálogo entre o presente e o passado da recepção de filmes brasileiros em Portugal.

A propósito deste intercâmbio, Maria Tereza Cruz ressalta que a estética da recepção é, ao mesmo tempo, uma “poética da recepção”, pois o crítico revela-se, simultaneamente, como um apreciador estético (ou um pedagogo

²² Para Barthes (1978, p. 72-75, grifo nosso), o crítico não pode, de todo, substituir-se ao leitor uma vez que ele produz seu discurso mediado pela escrita: “[...] a escrita *declara* e nisso se constitui como escrita”, diz Barthes, para quem esta seria a separação entre a leitura e a crítica. E conclui: “Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem”.

do prazer estético nas palavras de Jacques Aumont), assumindo aí seu papel de receptor da obra, e como produtor artístico, ao ser intérprete e reinventar a obra e até mesmo, recriá-la poeticamente. A crítica é uma atividade que se impõe como prosseguimento natural da atividade criadora. Com efeito, não podemos separar produção de recepção nem desqualificar a partilha, o diálogo que se estabelece entre estas duas atividades produtivas da experiência estética. Será dada, por conseguinte, uma atenção especial aos métodos de pensamento e escritura dos críticos portugueses, criando-se uma espécie de poética histórica das críticas a fim de saber que mecanismos de contexto produzem as contradições que definem estes discursos.

Importa, tal como acentuou a estética da recepção, o exame de condicionantes históricos e estéticos que levaram a uma boa ou má acolhida da obra inserida em seu horizonte de expectativas. Assim, propõe-se saber como o cinema brasileiro foi avaliado ao longo de sua trajetória na sociedade portuguesa: a focalização dos filmes sob o olhar do público/crítica e suas implicações enquanto prática discursiva, também formadora de opinião. Igualmente, pretende-se analisar como esta recepção crítica acabou por construir uma imagem específica do cinema brasileiro e qual seria esta imagem derivada da interpretação da crítica. Os críticos de cinema portugueses são leitores historicamente determinados pelo painel social, político, cultural e ideológico de sua época e, por isso, representantes de um ambiente comunicacional, de um diálogo entre a obra e seu tempo.

Consideremos, portanto, que os pressupostos teórico-metodológicos da estética da recepção, as recentes teorias da recepção histórica no cinema e a diretriz conceitual da retórica, nos acolherão em nossa investigação aqui pretendida. Desse modo, será analisada a recepção de filmes brasileiros através das críticas publicadas. Esta contextualização histórica não deve ser uma mera reconstrução do horizonte original, como observada na interpretação hermenêutica de Gadamer, antes uma fusão daquele horizonte com o horizonte atual. Representante de uma práxis histórico-social e ao mesmo tempo sendo objeto desta práxis, se fará uma análise desta crítica ou se quisermos, sem cair em uma redundância, uma hermenêutica da crítica, ou sendo mais

prudente, uma poética da interpretação: a escritura dessas críticas está inevitavelmente imersa no contexto que as produziu.

Para além de uma hermenêutica religiosa, na qual a decifração do texto sagrado se efetuava na submissão e no respeito, o nosso processo interpretativo corresponde aos compromissos de Jauss e Gadamer, baseados no horizonte do perguntar, na lógica da pergunta e da resposta como instrumento hermenêutico mais eficaz na compreensão do sentido na história.

Fazer uma mediação da experiência receptiva contemporânea e passada do cinema brasileiro visto em Portugal a fim de perceber como a crítica vê hoje um cinema que já foi considerado nos anos 1960 como “revolucionário” e atualmente assume sem pudor seus ideais mercadológicos, é uma tarefa exploratória que se pretende, bem como pensar esta fusão de horizontes entre os textos críticos do passado e do presente como comparativo de atualização da dinâmica histórica. É óbvio que a crítica de filmes assume dimensões diferentes à medida que o tempo passa e é necessário encontrar as razões para isto sem cair em um reducionismo historicista, por demais banalizado, de causa e efeito. Se o cinema brasileiro mudou de 1960 para cá, estas mudanças foram, de certo modo, atualizadas pela cumplicidade da crítica com o cinema.

Em síntese, têm-se como premissas centrais e interdependentes de análise: a investigação das referidas críticas relacionando-as ao contexto que as materializou, ou seja, mapear seus horizontes de expectativas; buscar os condicionantes objetivos colocados pelos críticos em suas “situações de interpretação” e, finalmente, pensar sobre as estratégias (textuais e retóricas) utilizadas para definir seus propósitos.

O movimento do vaivém de pergunta e resposta permite que o texto crítico, sempre enriquecido com a fusão de horizontes, seja motivado por uma interpretação mais abrangente, já que o sentido não está congelado na obra e nem o crítico, enquanto leitor ativo, terá o papel outrora atribuído a ele de desocultar este suposto sentido. Regina Zilberman (1989, p. 69) lembra que, no exercício da hermenêutica literária, a etapa da aplicação é indispensável sobretudo porque, neste momento, o intérprete “verifica seu lugar na cadeia temporal”

e possibilita “[...] ao crítico ou ao historiador examinar seus próprios pré-juízos, segundo um permanente vaivém que delimita a ambição totalitária e abarcante da interpretação”. Dessa forma, a tarefa hermenêutica faz com que o crítico, ao questionar a obra, deixe-se também interrogar por ela. E isto possui uma relevância significativa dado o uso que alguns críticos fazem de sua autoridade com suas propostas de interpretações totalizantes, sobretudo no cinema.

É importante salientar, neste contexto, que o sistema de proteção evocado pela hermenêutica questiona a vulnerabilidade da crítica, assumindo aqui dois papéis: a proteção contra os excessos do analista de filmes e de seus consequentes juízos sobre eles e, ao mesmo tempo, contra os nossos próprios equívocos, enquanto pesquisadores, portanto também intérpretes de textos que se configuram como o nosso objeto de investigação.

É que, conforme adverte Jauss (1994, p. 24), antes mesmo de ser capaz de compreender uma obra, o crítico tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Por outras palavras, ele deve estar apto a fundamentar seu juízo levando em consideração seu posicionamento na série histórica dos leitores. Com efeito, é igualmente significativo pensar o crítico de cinema como um leitor que, ao refletir sobre os filmes, o atualiza na cadeia histórica receptiva da obra. Se a estética da recepção busca reconhecer o leitor e sua capacidade produtiva, na crítica, vê-se a representação concreta do papel ativo conferido ao leitor.

Esta discussão torna-se especialmente importante dado o caráter formador da crítica. Se o texto crítico jornalístico que objetivamente analisaremos em nossa pesquisa documenta a história dos efeitos do filme, não se pode deixar de relevar também a sua inserção no mesmo horizonte de expectativas do filme, tendo naturalmente uma parcela de responsabilidade por estes mesmos efeitos, enquanto texto formador de opinião. Isto significa dizer que este caráter pedagógico da crítica de cinema, bem como de toda crítica, implica em uma discussão indissociável sobre os processos interpretativos do filme.

Como preconiza a estética da recepção e do efeito, o leitor insere-se em dois percursos que se cruzam: como figura histórica (e, portanto, concreta) e ao mesmo tempo, como leitor pertencente ao texto, implícito, nas palavras

de Iser. Esta tensão dialética acaba por enriquecer a pesquisa que se preocupa com este sujeito histórico, aqui representada pelos críticos portugueses como operadores da recepção do filme e, concomitantemente, com os efeitos que seus textos pretendiam produzir em uma determinada audiência. Esta audiência, por sua vez, também ela é inscrita em um processo historicamente determinado e é implícita, uma vez que existe virtualmente no interior do texto. Como ela jamais pode desvencilhar-se de seu entorno social, poderá até subvertê-lo, mas não negá-lo. Este sujeito-leitor partilha com o texto seus segredos e cede aos seus “encantos”, às suas manobras, convicto de que faz parte de um jogo, apesar de ser ao mesmo tempo persuadido por ele.

No que diz respeito a esta questão, trabalharemos com os sistemas conceituais da retórica indispensáveis para analisar o poder de convencimento e persuasão que estes escritos críticos exerceram sobre seus destinatários. O nosso próximo enquadramento teórico, portanto, será baseado nisto.



RETÓRICA, CRÍTICA E COMUNICAÇÃO



Pensar em retórica é pensar em processos comunicativos. Assim, desejamos iniciar nossas reflexões abordando a rica relação entre retórica e comunicação. Trata-se de uma relação constituída por um diálogo partilhado entre um produtor e um receptor, ou seja, aquele que argumenta sempre, por princípio, dirige seu discurso a alguém. Conforme observa Phillippe Breton (2001, p. 12), um traço peculiar ao argumento “[...] é o facto de se desenvolver numa situação de inter-relação”, reconhecendo a evidente natureza comunicativa da retórica. Este processo dialético entre representação e público, que é, de fato, a retórica, interessa-se, pois, por situações de comunicação intrínsecas à vida em sociedade, embora seja bom lembrar que o domínio do conhecimento desses processos comunicacionais é o do verossímil e não o da verdade.

O nome de Chaim Perelman é, sem dúvida, uma referência no campo conceitual da retórica. Este filósofo polonês inscreve seu famoso *Tratado da argumentação: a nova retórica*, sob uma perspectiva comunicacional seja

quando sublinha o fato de que é “em função de um auditório que qualquer argumentação se desenvolve”, seja quando reconhece que “[...] o objetivo de uma argumentação não é deduzir as conseqüências de certas premissas, mas provocar e reforçar a adesão de um auditório às teses que são apresentadas ao seu assentimento”. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 6) Com efeito, a ideia de adesão aos espíritos de Perelman ratifica as trocas circulares entre texto e leitor, em desacordo a uma visão mecanicista dos processos comunicacionais.

Isto posto, convém neste momento ressaltar que a retórica tem ampliado seus campos de estudos, deixando reflexões não apenas à deliberação política ou judicial, como também ao chamado campo midiático. E, apesar da Nova Retórica de Perelman não se ocupar particularmente deste terreno, notadamente no diz respeito às chamadas retóricas visuais, suas contribuições são incontestáveis para o campo comunicacional, designando, ele próprio, a retórica como “teoria da comunicação persuasiva”.²³

UM BREVE PAINEL HISTÓRICO

Desde quando Córax, no século V a.C., apregoou que qualquer discurso deve ser organizado se pretende ser convincente, a retórica passou a ser um importante objeto de investigação das sociedades humanas. Como se sabe, a retórica está originalmente ligada à Grécia Antiga, onde Platão promoveu seu ataque irredutível aos sofistas, considerando-os nocivos pelo relativismo e pela manipulação de discursos. A crítica de Platão e também de Sócrates contra os demagogos das palavras e os mentirosos teve conseqüências significativas, quando deixou marcas indeléveis na conotação pejorativa que o termo retórica carregou e carrega nos ombros até hoje. O filósofo grego aspirava que a retórica fosse utilizada como “[...] um instrumento intelectual ao serviço da busca da verdade e não simplesmente uma técnica para convencer

²³ Perelman (1993, p. 173) procura reforçar seu empenho em reabilitar a retórica apontando o interesse despertado, hoje, por esta, em quase todos os campos que remetem ao discurso.

os indivíduos de opiniões que se formam à margem dela”. (BRETON, 2001, p. 30) Com efeito, a suspeita de submissão da retórica à opinião (*doxa*), ao abrigo da ideia de seu mau uso, desqualificou a retórica como teoria da argumentação. Por outro lado, é importante sublinhar que Platão teria sido o primeiro a nos chamar atenção para o tema da manipulação dos discursos persuasivos, tão presentes hoje, sobretudo no que diz respeito aos meios de comunicação de massa e suas implicações éticas.

Anos mais tarde, porém, Aristóteles (1998, p. 42) dizia: “O uso da argumentação não pode ser em princípio condenável, porque, neste caso, deveríamos também condenar os filósofos que procuram, graças à argumentação, convencer-nos do bem fundado dos seus ataques contra a retórica”.

Respondendo às críticas de seus predecessores, Aristóteles, por sua vez, já no século IV a.C., fornecerá os fundamentos de uma teoria da argumentação, isto é, será ele quem sistematizará os conceitos, dando nome às diversas técnicas utilizadas e percebendo a argumentação como um conjunto de estratégias que organizam o discurso persuasivo. Contestará as críticas morais e filosóficas, ao fazer da retórica uma técnica em que a questão moral não pode ser estabelecida, uma vez que se trata de um mecanismo que pode ser utilizado a serviço do bem ou do mal: “[...] tão útil pode ser o seu justo emprego, como nocivo ou injusto”. (ARISTÓTELES, 1998, p. 43) Quanto ao tema da verdade, Aristóteles argumenta que o domínio da retórica é o do verossímil, e não o da falsidade, excluindo, dessa forma, a presunção de verdade proposta por seu antigo mestre, Platão.

Sem dúvida que os conhecimentos sistematizados apresentados por Aristóteles vieram a contribuir muito para a recuperação da retórica, já muitos séculos depois, com ajuda de Perelman. Vale notar que alguns autores lembram que a teoria da argumentação de Aristóteles pode ser considerada como um esboço de uma primeira teoria da recepção.²⁴ Este, refira-se, é um

²⁴ Estamos nos referindo, por exemplo, a Phillippe Breton (2001, p. 36) para quem, “Barthes via no livro I da *Retórica* de Aristóteles ‘o livro do emissor’, no livro III ‘o livro da própria mensagem’ e no livro II ‘o livro do receptor da mensagem.’”

dado interessante uma vez que, para o filósofo grego, o auditório é sempre o “fim” de qualquer discurso.

Amplamente vinculada ao contexto histórico que a constituiu, a retórica, neste período fundador, ganha uma importância formidável no debate público, tornando-se, enquanto teoria da argumentação, em um organismo plural conectado à cultura da época que coloca o discurso para convencer no cerne da vida social. Não poderíamos deixar de ressaltar que a teoria retórica clássica forneceu uma espécie de cânone da arquitetura de um discurso persuasivo cuja legitimidade permanece inalterada até os dias atuais. As cinco categorias na produção de um discurso argumentativo, Invenção, Disposição, Elocução, Memorização e Ação, estão presentes em qualquer discurso que se proponha persuasivo. Daremos a elas uma atenção especial mais adiante em nossa investigação.

Tal cenário de prestígio, entretanto, modificou-se após a queda do Império Romano, quando a retórica foi progressivamente perdendo *status* e, mesmo sobrevivendo como prática, não sendo considerada enquanto objeto de estudo. Segundo Philippe Breton (2001), as razões deste declínio apontam em duas direções. Uma delas é interna: “no seio da retórica, as duas fases que são a disposição e a elocução irão assumir progressivamente um papel crescente num domínio novo – a expressão literária”. E a outra externa: “a argumentação irá ser substituída pela demonstração racional, nomeadamente a partir de Descartes, privando a retórica de toda essa parte essencial que é a teoria da invenção”. Em outras palavras, a dimensão argumentativa da retórica é totalmente desprezada quando esta se reduz a um mero exercício acadêmico.

O pensamento ocidental dos últimos três séculos, amplamente dominado pela concepção cartesiana, trouxe problemas inevitáveis. Com o desenvolvimento do pensamento racional mecanicista e a concretização da perspectiva hegemônica da ciência, os estudos dos meios de prova para conseguir a adesão do auditório foram desqualificados pelos lógicos e teóricos do conhecimento.

Enquanto a retórica, durante este longo período, ficou relegada ao plano da prática mundana feita de artifícios e ornamentos, o racionalismo cartesiano começou a ser questionado pela filosofia que imprimiu uma espécie de reabilitação da retórica em meados do século XX.

Duas obras, publicadas coincidentemente no mesmo ano (1958), irão marcar o rompimento com a tradição cartesiano-positivista e, ao mesmo tempo, assinalar a renovação do empenho teórico na retórica: *The uses of Argument* de Stephen Toulmin e *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique* de Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca. Dado seu caráter de relevância conceitual para as teorias da argumentação, estas obras ainda hoje funcionam como sistemas de referências utilizadas em muitas análises de discursos argumentativos.

A obra de Toulmin “[...] inscreve-se numa oposição a um certo logicismo (de Aristóteles a Carnap) e numa vontade de reforma da lógica com o intuito de a tornar mais aplicável às situações cotidianas da discussão racional”, destaca Breton (2001, p. 50). A argumentação é um ato social que abarca toda atividade que diz respeito a elaborar proposições, apoiá-las ou fundamentá-las com razões. Toulmin (2001) introduzirá a noção de campos do argumento, indicando que alguns aspectos do argumento são invariáveis, apesar dos contextos em que eles são criados, e outros aspectos podem variar de contexto para contexto sendo, assim, dependentes de seu campo. Por outras palavras, cada campo de argumentação (o da política ou o da arte, por exemplo) possui seus próprios critérios para construir e compreender os argumentos.

Os campos de argumentação ou contextualização da argumentação são o sistema referencial mais importante e original de Toulmin. Com efeito, o contexto em que o argumento é empregado fornecerá a estrutura em que a identificação dos componentes do argumento se torna clara.

Também é importante salientar que Toulmin (2001) opõe-se declaradamente ao positivismo e à formalização da lógica, como observa Miltos Liakopoulos (2002, p. 222):

A teoria da argumentação de Toulmin tem sido influente no campo da pesquisa sobre argumentação, na medida em que significa uma ruptura com o rígido sujeito da lógica formal e oferece uma forma básica e flexível, quase geométrica, de análise de argumentação.

É certo que este breve relato sobre a teoria da argumentação de Toulmin tem um caráter puramente introdutório, uma vez que o interesse de nossa pesquisa assentará suas bases na obra de Chaim Perelman.

A NOVA RETÓRICA DE PERELMAN

Chaim Perelman, fundador daquilo a que foi denominado de Escola de Bruxelas,²⁵ disparou suas críticas contra o racionalismo de Descartes, esforçando-se por valorizar o verossímil e as opiniões por comparação com o fato. Retomando a tradição aristotélica, rompe com a lógica demonstrativa e a evidência cartesiana, ampliando as asas de uma lógica argumentativa não formal. Como observa Tito Cardoso e Cunha [1998], este reatamento da tradição grega e, ao mesmo tempo, esta ruptura com a tradição da modernidade, “trazem quase uma premonição do que será a crítica pós-moderna da razão”. Este é um dado significativo, haja vista a proliferação, hoje, de paradigmas que reclamam pela probabilidade ou plausibilidade em contradito ao velho estatuto de verdade racional da modernidade.

Por outro lado, como acentua Michel Meyer (1996, p. xx):

Hoje, o fim das grandes explicações monolíticas, das ideologias e, mais profundamente, da racionalidade cartesiana estribada num tema livre, absoluto e instaurador da realidade, e mesmo de todo real, assinala o fim de uma certa concepção do *logos*. Este já não tem fundamento indiscutível, o que deixou o pensamento entregue a um cepticismo moderno, conhecido pelo nome de niilismo. [...] e entre o ‘tudo é permitido’ e ‘a racionalidade lógica e a própria racionalidade’, surgiu a Nova Retórica e, de um modo geral, toda a obra de Perelman.

²⁵ Escreve Rui Alexandre Grácio (1993, p. 14): “O traço maior da chamada ‘Escola de Bruxelas’ reside, sem dúvida, na convergência do movimento crítico que, no pensamento dos seus três mais destacados representantes – Eugène Dupréel, Chaim Perelman e Michel Meyer –, encontramos relativamente ao racionalismo clássico”.

Tendo como seu interlocutor polêmico Descartes, assim como Jauss teve o seu em Adorno, o filósofo de Bruxelas questiona a posição positivista que, ao limitar o papel da lógica, do método científico à resolução de problemas de fundo meramente teórico, abandona a solução dos problemas humanos à emoção. Um juízo de valor será sempre um tema por demais controvertido, fora, portanto, da lógica cartesiana de demonstração empírica dos fatos. A consequência deste tipo de inferência é a desqualificação do método que regula os raciocínios persuasivos que Perelman buscava defender.

É bom lembrar que esta atitude de questionamento à lógica formal não retira da retórica uma racionalidade argumentativa, antes pode ser visto como uma nova forma de conceber a razão. Mais uma vez as palavras de Michel Meyer (1996, p. xx) vêm em nosso auxílio: “A retórica é esse espaço de razão, onde a renúncia ao fundamento, tal como o concebeu a tradição, não se identificará forçosamente a desrazão”.

É a esta “racionalidade argumentativa” promovida pela Nova Retórica de Perelman que Rui Alexandre Grácio dedica sua obra com o mesmo nome. O autor esclarece que Perelman propõe a “tematização de uma nova racionalidade intrinsecamente pluralista”. (GRÁCIO, 1993, p. 14) Para Grácio, o privilégio dado ao raciocínio prático – aquele que envolve valores e que não se pode dissociar de seus efeitos – guiará o filósofo de Bruxelas à construção de uma teoria da argumentação. O tema da procura de uma lógica dos juízos de valor preenche as indagações de Perelman e revela-se interessante, na medida em que este põe em evidência as contingências históricas para identificar quais critérios seriam válidos em um determinado contexto. É a lógica do preferível em detrimento da lógica do verdadeiro. É esta a lógica da retórica.

A atividade racional, portanto, não pertence exclusivamente ao campo lógico formal, antes está também ligada à arte da persuasão, às técnicas discursivas que visam obter a adesão de um auditório, à própria experiência do auditório com o discurso produtor. Aliás, essas duas noções, auditório e adesão, fundamentais na obra de Perelman, permitem, como já nos referimos, caracterizar a argumentação pelo seu contexto comunicacional.

Reconhecendo, preventivamente, as dificuldades em definir o auditório a partir de critérios puramente materiais, Perelman (1996, p. 22) aborda-o como “[...] o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação”. Assim, a relação dialógica orador/auditório é fundamental em todo e qualquer discurso argumentativo. É bom salientar que Perelman dedica sua Nova Retórica ao discurso argumentativo, exclusivamente escrito ou falado, daí o autor optar por uma identificação entre retórica e argumentação.²⁶

Segundo Tito Cardoso e Cunha [1998], há algo de problemático na concepção de auditório de Perelman. Este problema diz respeito aos variados tipos de auditórios existentes, assim como as suas crenças e perfis. Perelman, para Cardoso e Cunha, não consegue definir nem delimitar suficientemente essas variações de auditório, nem quando procura fazer uma distinção entre persuadir e convencer, segundo a qual a persuasão se destina a um auditório particular e o convencimento se dirige a um auditório universal. Cardoso e Cunha [1998] ainda questiona se há alguma “[...] técnica discursiva retórico-argumentativa válida em todas as circunstâncias e independentemente da variação dos auditórios”.

Sem dúvida que o conceito de auditório universal é a questão mais cara a Perelman. Trata-se de uma ideia com pretensões totalizantes que mesmo situando-a a um grau exclusivamente filosófico com intenções a universalidade, não parece estar bem definida. Sobretudo quando Perelman estabelece uma distinção entre os chamados auditórios individual e íntimo, ou seja, quando se argumenta perante um único ouvinte ou até o caso particular quando uma pessoa delibera consigo própria.

Por outro lado, e não podemos deixar de o reconhecer, a tese do auditório seja como produtor de opinião seja como seu destinatário, guia-

²⁶ Segundo Rui Grácio (1993, p. 11), esta estratégia de identificação entre os dois termos de Perelman é aceitável em termos. Para o autor, seria necessário uma distinção entre retórica e argumentação, baseado no seguinte critério: “[...] identificar o termo argumentação com o termo retórica sempre que se trate de discurso, escrito ou falado. Desta forma, sempre que se escreve ou fala, também se argumenta e se faz retórica. Distinguir argumentação e retórica quando a acção comunicativa exercida sobre nós não depende exclusivamente do discurso: desta forma, há uma retórica das imagens, [...] uma retórica da moda, etc”. Nós, neste presente estudo, concordamos com Perelman e utilizamos os dois termos como partilhados.

rá a retórica perelminiana ao reconhecimento do papel da comunicação na produção dos conhecimentos e da opinião. Este auditório é, para quem argumenta, “uma construção mais ou menos sistematizada”. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 22) Com efeito, uma condição prévia de qualquer argumentação eficiente é ter conhecimento ou mesmo traçar um perfil daquele que se pretende seduzir, a fim de evitar uma imagem inadequada desse mesmo auditório, isto é, “[...] toda a argumentação tem que ser construída a partir do que se definiu ser o seu destinatário, quer dizer, o seu auditório”. (CARDOSO E CUNHA, [1998])

Ora, esta discussão²⁷ está diretamente ligada a certas problemáticas das teorias da recepção, inclusive à própria estética da recepção e do efeito de Jaus e Iser. Para Iser, o construtor do texto deve prever a recepção de sua mensagem e integrá-la na própria concepção da mensagem, como já foi abordado na nossa reflexão sobre a estética da recepção. Perelman (1970 apud BRETON, 2001, p. 55), por sua vez, também refletirá sobre a recepção do argumento ao afirmar, por exemplo, que “[...] a cultura própria de cada auditório transparece nos discursos que lhes são destinados, de tal maneira que é, em larga medida, desses próprios discursos que nos sentimos autorizados a extrair algumas informações acerca das civilizações passadas” e sobretudo quando diz que “[...] é o movimento do discurso, a adesão do ouvinte à forma de argumentação que ela favorece que determinarão o gênero de discurso com o qual se lida”.

O movimento de partilha entre orador e auditório ou entre texto e leitor é produto de uma ação comunicativa, como ratifica Perelman (1993, p. 29, grifo do autor):

Como o *fim de uma argumentação* não é deduzir consequências de certas premissas, mas *provocar ou aumentar a adesão de um auditório às teses que se apresentam ao seu assentimento*, ela não se desenvolve nunca no vazio. Pressupõe, com efeito, um contacto de espíritos entre o orador e o seu auditório: é preciso que um discurso seja

²⁷ Discussão, cumpre ressaltar, que vem desde Aristóteles, quando este defende que só se argumenta a partir de opiniões pré-estabelecidas.

escutado, que um livro seja lido, pois, sem isso, a sua acção seria nula.

Este contato de espíritos implicitamente pressupõe uma troca estética, presente na experiência entre texto e leitor.

A ideia de auditório em Perelman está intimamente associada à ideia de adesão e à de acordo, estes obtidos por intermédio da argumentação. Como se sabe, toda argumentação visa obter a adesão dos espíritos, contudo, esta adesão pode ser de uma intensidade variável, isto é, este assentimento pode ser suscetível de uma maior ou menor intensidade e aí, é importante ressaltar, que os argumentos e as técnicas utilizadas funcionam, no discurso argumentativo, como meios de prova. Neste tema, Perelman claramente retoma a velha tradição aristotélica das “provas retóricas”.

A argumentação age sobre um auditório com o objetivo de modificar suas convicções ou disposições por meio de um discurso que visa seduzir o público ao invés de impor a sua vontade pela violência. É um procedimento, uma rotina discursiva legítima, claramente vista em textos persuasivos que intentam manter contato com o público. E não podemos esquecer que a finalidade da argumentação não é provar verdades como a lógica da demonstração, antes, argumentar é preparar, expor uma tese ou uma opinião de uma determinada forma. Nesse sentido, há a livre escolha do auditório em aderir ou não à argumentação, ou, como afirma Rui Grácio (1993, p. 8), em relação à racionalidade argumentativa perelmaniana: “[...] vista a esta luz, a razão torna-se uma instância histórica e dialógica reguladora das nossas crenças e convicções e da liberdade que relativamente a elas possuímos”.

A renúncia à violência imposta pela argumentação assenta suas bases na ideia de acordo. Este acordo entre o orador e o auditório baseia-se em premissas, teses concedidas e admitidas mutuamente: “[...] do princípio ao fim, a análise da argumentação versa sobre o que é presumidamente admitido pelos ouvintes”. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 73) Todavia, a escolha e elaboração dessas premissas dificilmente são isentas de valor argumentativo, o que já se configura como um primeiro passo de uma

ação persuasiva. Sendo os objetos do acordo que podem servir de premissas em número quase incalculável, o filósofo belga, com sua peculiar taxionomia, agrupa-os em duas categorias: “[...] uma relativa ao *real* que compreende os fatos, as verdades e as presunções e a outra relativa ao *preferível*, que conteria os valores, as hierarquias e os lugares do preferível”. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 74, grifo do autor)

A primeira categoria diz respeito ao não-controverso, a sistemas complexos que são dados e aceitos por uma comunidade grande de espíritos, ou seja, por uma pretensão de validade para o que Perelman chamou de auditório universal. Se, como afirma Tito Cardoso e Cunha [1998, p.] “[...] não há qualquer espécie de acordo sobre o que seja o ‘real’, dificilmente qualquer troca argumentativa se torna possível de acontecer”. Portanto, por princípio, essas premissas devem estar acordadas para que haja comunicação entre orador e seu público-interlocutor.

A segunda categoria abarca as escolhas, não vinculadas a realidades preexistentes, mas a um ponto de vista específico que seria identificado com o de um auditório particular. O acordo sobre o “preferível” remete aos valores, a uma atitude que temos perante as coisas, instituições, mundo.

O *Tratado da argumentação* de Perelman desenvolve-se ao redor das técnicas argumentativas, as quais têm um papel fundamental na eficiência de um discurso persuasivo. Estas técnicas funcionam com base em dois vetores: por um lado, o eixo do discurso, particularmente das estruturas argumentativas utilizadas e, por outro, o do efeito desse discurso no destinatário.

Existem os argumentos de ligação que consistem basicamente em elos entre as teses que se procuram promover e as teses já admitidas e podem ser agrupados em três classes: os argumentos quase-lógicos, os argumentos baseados na estrutura do real e os argumentos que fundam a estrutura do real. Há também os argumentos de dissociação ou “[...] técnicas de ruptura com o objetivo de dissociar, de separar, de desunir elementos considerados um todo”, como afirma Perelman (1996, p. 215).

Os argumentos quase-lógicos, em consonância com a tradição aristotélica do entimema, são aqueles cuja estrutura remete aos argumentos da

lógica demonstrativa, embora esta remissão não tenha valor conclusivo, já que é impossível extrair a ambiguidade da linguagem nem remover do argumento a possibilidade de múltiplas interpretações. Por outro lado, os argumentos quase-lógicos buscam sua força persuasiva nos princípios lógicos que servem de suporte para esta mesma eficiência persuasiva.

Antes de qualquer coisa, convém salientar que o significado do “real” para Perelman não é, naturalmente, o do sentido ontológico do termo e sim, o de uma representação da realidade, ou proposições acerca dela. Assim, os argumentos baseados na estrutura do real envolvem uma solidariedade, um laço entre os diversos elementos do real que irá servir de base à argumentação. Como assinala Philippe Breton (2001, p. 61): “[...] o seu emprego consiste, pois, em evidenciar uma ligação entre a causa que se pretende defender e um elemento já aceite pelo auditório”. Estes argumentos subdividem-se em dois grupos: os que se amparam em uma ligação de sucessão, como a relação de causa e consequência, e os que se apoiam em uma ligação de coexistência, ou seja, “entre uma essência e as suas manifestações” (CARDOSO E CUNHA, [1998]), como, por exemplo, o argumento de autoridade, bastante utilizado em discursos persuasivos em que uma opinião passa a ser valorizada porque uma autoridade, reconhecida como tal pela audiência, a ampara.

Já os argumentos que fundamentam a estrutura do real são aqueles que generalizam o que é tido como um caso particular ou transferem para um outro domínio o que é admitido no domínio privado: quando, por exemplo, se propõe, em um discurso argumentativo, um elo entre elementos do real, aparentemente desconectados, cabendo ao orador correr o risco de promover uma ligação pertinente entre eles. Com efeito, Perelman apresentará dois tipos de ligações que fundamentam a estrutura do real. O apelo ao caso particular – o exemplo, a ilustração, o modelo – e o raciocínio por analogia – analogia e metáfora.

Em suma, as técnicas de dissociação têm o efeito de modificar um sistema já estabelecido como unidade. No processo argumentativo é preciso quebrar esta unidade e pôr em relevo as noções distintas que ela encobre. A dissociação resulta da depreciação do que era até então um valor aceito

e a sua substituição por outro que esteja em conformidade com o valor original. Tal como disse Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 217), os argumentos de dissociação “[...] visam menos utilizar a linguagem aceita do que proceder a uma nova modelagem”.

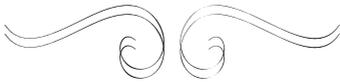
Nos esquemas argumentativos que procuramos, superficialmente, discernir, devem ser sublinhados três aspectos tão importantes quanto referenciais na obra de Perelman. O primeiro diz respeito à atuação destes procedimentos argumentativos que não devem ser vistos como isolados uns dos outros. Certos argumentos podem pertencer a vários esquemas sem que haja uma relação de excludência entre eles. Além disso, os argumentos devem ser sempre contextualizados, inseridos na realidade histórica que os cerca.

O segundo aspecto remete à utilização dessas técnicas argumentativas. Perelman, em sua obra, não buscou fazer um manual orientado para aqueles que procuravam instruções mecânicas sobre como construir um discurso argumentativo de sucesso. Antes, propôs discutir sobre os recursos discursivos para obter o assentimento do auditório e, sobretudo, pensar a argumentação como um campo de debates sobre a questão da formação das ideias e sua circulação.

Por fim, o terceiro aspecto trata da recepção desses argumentos. Perelman chama a atenção de que este modelo, tal como outros nas Ciências Sociais, implicam riscos de interpretações truncadas, especialmente no discurso oral, já que os textos persuasivos escritos, em geral, têm a vantagem de apresentar os argumentos de forma mais simplificada ou estilizada sendo, portanto, mais fácil o reconhecimento desses procedimentos retóricos. Por outro lado, e dialeticamente, é valorizando estes procedimentos retóricos argumentativos que se conseguirá perceber os efeitos práticos da argumentação.



A RETÓRICA DA CRÍTICA DE CINEMA²⁸



Parece-nos claro que a crítica de cinema possui uma função retórica. Como gênero discursivo jornalístico, a crítica comum de cinema veiculada em jornais, semanários e revistas dispõem de estratégias argumentativas a fim de validar suas premissas e conseguir o apoio dos leitores. Como afirma Perelman (1993, p. 172): “Desde que uma comunicação tenda a influenciar uma ou várias pessoas, a orientar os seus pensamentos, a excitar ou apaziguar as emoções, a dirigir uma acção, ela é do domínio da retórica”. O discurso da crítica de cinema é também um discurso sobre valores e, como tal, “[...] obriga a uma argumentação fundamentada e persuasiva, fundamentada para ser persuasiva, e justificada do valor, nomeadamente estético, da obra fílmica”. (CUNHA, 1996, p. 189)

²⁸ Parte deste capítulo foi publicado na *Revista Líbero*: Revista Acadêmica do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, Ano VIII, n. 15/16, p. 42-51, 2005.

Grande parte da crítica de cinema hoje responde a um tipo de jornalismo massivo, com limitações de espaço cada vez maior e falta de tempo para a análise mais atenta 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.

Alinhados a convenções ditadas pela própria instituição que os consagra, esses escritos críticos obedecem a regras e convenções retóricas próprias de qualquer discurso persuasivo. Com efeito, reclamar um *pathos* para evocar um discurso emocionado sobre um filme faz parte dessa rede comunicativa entre críticos e leitores.

O discurso da crítica de filmes, enfim, remete a um tipo de comunicação persuasiva, recheado de elementos prontos para provocar a aceitação “tanto intelectual como emotiva”, nas palavras de Perelman, das audiências.

O SIGNIFICADO DO FILME E A RETÓRICA DOS CRÍTICOS

O trabalho do teórico de cinema americano David Bordwell, *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, propõe uma leitura atenta dos métodos de pensamento e escritura dos críticos de cinema. Embora nesta obra o autor focalize suas análises para as críticas produzidas em formatos acadêmicos, o chamado *film criticism*, Bordwell não deixa de revelar a importância das convenções retóricas utilizadas pelos críticos de cinema também em resenhas jornalísticas. A crítica de cinema, para Bordwell (1991), é uma prática discursiva cognitiva e retórica que se molda pelas instituições que a albergam, seja ela um ensaio acadêmico ou uma resenha de jornal. Hoje, ela estaria mais longe do ideal de interpretação tornando-se uma atividade essencialmente rotineira, sem invenção ou criatividade.

Importante pelo apuro metodológico, pouco usual nesse campo de debates, a obra de Bordwell pode ser considerada como uma das pioneiras na discussão sobre os métodos de interpretação da crítica de filmes. Chamar a atenção para a análise desta prática discursiva já é um mérito, mesmo correndo-se o

risco de ser mal interpretado pelos seus pares que, por vezes, não veem com bons olhos a crítica da prática crítica.

Bordwell (1991, p. 34-40) está preocupado em analisar a lógica da justificação do discurso da crítica cinematográfica. Um crítico, diferente de um leitor comum, baseia-se em convenções estipuladas por instituições interpretativas (como o jornal, por exemplo) e emprega habilidades na resolução de problemas para chegar a uma interpretação do filme. Para o crítico, não é suficiente construir os significados no filme, mas também justificar a escolha deles através de um discurso argumentativo público.

Assumindo seu diálogo com a retórica clássica de Aristóteles, Bordwell (1991) define a retórica crítica como um mecanismo argumentativo de atração para as audiências. Surpreende o fato de Bordwell não utilizar referências da *Nova Retórica* de Perelman, já que este, entre outras contribuições, atualiza a discussão aristotélica, sobretudo quando retoma a relação de convivência entre a dialética e a retórica ou entre o raciocínio dialético e o raciocínio argumentativo.²⁹ Pode-se argumentar que, talvez, não estivesse no horizonte de Bordwell uma discussão mais aprofundada sobre a retórica em si. Contudo, tratando-se a crítica cinematográfica como um discurso que tem na função retórica uma de suas principais funções, a obra de Perelman revela uma contribuição que não se deve desconsiderar.

Aristóteles pensava na retórica como uma arte, arte sobre a capacidade da linguagem para persuadir um auditório. Segundo António Lopes Eire (2001, grifo do autor), para quem Aristóteles é um filósofo platônico-empírico, três componentes fazem parte do ideal retórico do filósofo:

[...] o *dialético*, para argumentar com a verdade, o *psicológico-ético-político*, para controlar a ação persuasiva

²⁹ Perelman (1993, p. 24) assume que sua *Nova Retórica* prolonga e amplifica a obra de Aristóteles, que nos *Tópicos* opunha retórica e dialética. Ao dizer que uma nova retórica (ou uma nova dialética) trata dos discursos dirigidos a todas as espécies de auditórios, Perelman não faz a distinção entre argumentos dirigidos a um único interlocutor (dialética) e aqueles direcionados a vários interlocutores (retórica), como considerava Aristóteles. Entretanto, foi a distinção entre raciocínios dialéticos (que incidem sobre a opinião, *doxa*) e raciocínios analíticos (que incidem sobre a verdade) que Perelman herdou de Aristóteles.

que se leva a cabo desde a alma do orador até a alma do ouvinte e, por último, os componentes *estilístico, estético-organizativo* do discurso que o fará orgânico, bem formado e perfeitamente organizado.

Digamos que estes três componentes estão em permanente interface na prática persuasiva da crítica de cinema, gênero de discurso que se ocupa da argumentação para exercer uma ação persuasiva de forma organizada e agradável para os leitores.

Conforme a retórica clássica de Aristóteles (1998), são três os tipos de “provas retóricas” utilizadas pelo discurso argumentativo: as provas éticas (o *ethos*), fundamentadas na credibilidade ou caráter do autor, orador; as provas patéticas (o *pathos*), baseadas no apelo às emoções, paixões do auditório; e as provas lógicas (o *logos*) que consistem no exame de como os argumentos lógicos funcionam para nos convencer de sua validade.

Distingua-se, então, uma estrutura composta por cinco cânones clássicos que são “[...] ao mesmo tempo, categorias prescritivas (como construir concretamente um discurso e como o expor) e categorias de análise (como funciona semelhante discurso)”. (BRETON, 2001, p. 43) São eles, a invenção que está relacionada à origem dos argumentos ou como os oradores inventam argumentos em relação a determinados objetivos; a disposição ou como dispor e qual a melhor ordem dos argumentos em um discurso; a elocução ou como se apresenta o orador e como este tem em conta o auditório. Aqui, o estilo deve ser considerado como algo intrínseco ao discurso, como uma dimensão complexa entre forma e conteúdo. A memorização analisa o acesso que o orador possui ao conteúdo de sua fala ou como ele mobiliza a sua memória e como se relaciona com a memória do auditório e, por fim, a ação ou pronúncia investiga os gêneros de discurso e os públicos destinados a eles ou o papel do contexto na recepção dos argumentos. Dito de outro modo, para diferentes públicos, diferentes discursos.

Não foi difícil, portanto, para Bordwell pensar nestes aspectos canônicos da retórica a partir da retórica institucional dos críticos de cinema. Com efeito, Bordwell revela como as categorias clássicas da retórica – *inventio, dispositio* e

elocutio – estão presentes no discurso institucional interpretativo dos críticos de cinema e como é importante e necessária uma análise das interpretações para observar as manobras argumentativas, organizativas e estilísticas características da crítica cinematográfica.

As convenções das resenhas críticas de cinema são visíveis hoje no jornalismo (sobretudo nos Estados Unidos) e constituem uma retórica institucional. Como afirma Bordwell (1991, p. 35, tradução nossa):

As resenhas de filmes são parte dos meios de comunicação de massa e funcionam como uma ramificação da publicidade da indústria cinematográfica: as críticas promovem o filme e potencializam o costume de ir ao cinema. Como parte do jornalismo, a crítica de cinema opera dentro da categoria discursiva da «notícia»; como ramificação da publicidade, utiliza material dos discursos da indústria cinematográfica; como tipo de crítica, baseia-se em certas formas conceituais e lingüísticas, especialmente aquelas que implicam descrição e avaliação. E como retórica, utiliza as táticas e estratégias tradicionais.³⁰

A invenção trata de como os críticos elaboram os argumentos de sustentação e inclui as provas clássicas baseadas no *ethos* que recorrem às virtudes do crítico ou “[...] as provas éticas servirão para criar papéis atrativos para o crítico e como garantia de suas opiniões”.³¹ (BORDWELL, 1991, p. 35, tradução nossa) Aqui, o crítico pode desempenhar um papel de conhecedor bem informado do filme, pode oferecer-se ao leitor como um guia de consumo que fornece boas dicas sobre a película, pode apresentar-se como um apaixonado por filmes clássicos, europeus, alternativos etc. O importante é a ideia de credibilidade passada ao leitor, pois as apelações

³⁰ “Reviewing is part of the mass media and it functions as an offshoot of the film industry’s advertising: reviews publicize the film and sustain the habit of moviegoing. As a piece of journalism, the review operates in the discursive category of “news”; as a branch of advertising, it draws on material from the film industry’s discourses, as a type of criticism, it draws on certain linguistic and conceptual forms, especially those involving description and evaluation. And as rhetoric, it clearly utilizes traditional strategies and tactics.”

³¹ “[...] ethical proofs serve to create an attractive role that will warrant the critic’s opinions.”

centradas no *ethos* criam o personagem do crítico, um partidário, um juiz ou um analista que possui muitos atributos como o rigor, a justiça ou a erudição.

As provas centradas no *pathos* são motivadas por um apelo às emoções do público ou, como afirmam Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 52), o discurso argumentativo deve “[...] excitar as paixões, emocionar seus ouvintes, de modo que se determine uma adesão suficientemente intensa”. O crítico deve envolver o leitor pelo discurso, destacar as qualidades ou defeitos do filme que, a seu juízo, devam causar grande impacto junto ao público. Chamar a atenção para a excelente interpretação de uma nova estrela, para o último filme de um grande astro, para o valor do orçamento de uma película ou para a descrição arrebatadora de uma sequência e tantas outras estratégias, conseguem produzir uma comunicação efetiva com o público leitor. Como expõe Bordwell (1991, p. 37, tradução nossa): “[...] o crítico apresentará suas descrições e julgamentos de modo que provoquem juízos apaixonados, destacando as qualidades emotivas do filme ou demonstrando drasticamente quão absurdo, pretensioso e tosco o filme é”.³²

Já as provas apoiadas no *logos*, se dividem em exemplos e entimemas. Os exemplos são argumentos indutivos ou pseudoindutivos que sustentam uma afirmação. O crítico pode selecionar e descrever uma determinada sequência do filme para servir de exemplo ao que pretende demonstrar, como o bom ou mau desempenho de uma atriz ou uma montagem bem feita. Bordwell (1991, p. 37, tradução nossa) afirma que, na crítica cinematográfica, “[...] este tipo de prova tende a não estar organizado como um conjunto de conhecimentos coerentes; funciona como um modo de conhecimento, o gosto e a experiência do crítico guiam-no de forma intuitiva para os exemplos apropriados”.³³ O leitor de uma crítica de cinema se deixa levar pela quantidade de detalhes

³² “[...] the reviewer will frame his or her descriptions and judgments so as to arouse emotions, sympathetically bringing out emotional qualities of the film or dramatically demonstrating the film’s shoddiness, absurdity, or pretensions.”

³³ “[...] such evidence tends not to be organized as a coherent body of knowledge; it functions in the mode of connoisseurship, in that the reviewer’s taste and experience guide him or her intuitively to the proper examples.”

e indicações oferecidas pelos críticos que operam como dados purificados, algo para além das palavras.

Não obstante, os exemplos não resultariam se não fossem sustentados por crenças e ideias amplamente aceitas pelos leitores. Daí, os entimemas serem argumentos dedutivos fundamentais nesse tipo de discurso. Citando Aristóteles nos Tópicos, Bordwell (1991, p. 37) observa que os entimemas são também argumentos baseados em estereótipos em que muitas vezes o público aceita sem questionar. De fato, é comum lermos em resenhas algumas máximas como “filme hollywoodiano emburrece” ou “filme de arte é aquele que faz pensar”, ou ainda “Glauber Rocha é indiscutivelmente o maior gênio do cinema brasileiro” e coisas do tipo que os leitores incorporam já como crenças. Bordwell (1991, p. 37, tradução nossa) continua, afirmando que, na crítica cinematográfica, o entimema modelo opera geralmente desta maneira:

“Um bom filme tem a propriedade *p*.

Este filme tem (ou carece de) propriedade *p*.

Este filme é bom (ou mau)”³⁴

A questão é definir esta(s) propriedade(s). Isto quem estabelece é o crítico em uma espécie de pacto com o público: tem uma trama coerente ou um bom roteiro, possui uma mensagem construtiva, usa a linguagem do cinema de forma experimental, tem personagens interessantes etc.

A atividade da crítica, portanto, utiliza manobras interpretativas aparentemente lógicas, convertendo inferências em conclusões, modelos heurísticos em premissas tácitas. No entanto, é necessário que o público admita essas premissas como aceitáveis para o estabelecimento do acordo, como já salientava Perelman.

Há também o bastante utilizado entimema de apelação à autoridade. A apelação a nomes de escritores, diretores e teóricos respeitados é fundamental para a coerência e a credibilidade do crítico que se torna, ele próprio, também uma autoridade reconhecida pelos leitores. O crítico pode recorrer a depoimentos de realizadores que funcionam muito bem como apoio retórico

³⁴ “A good film has property *p*. This film has (or lacks) property *p*. This is a good (or bad) film”.

ou prova de uma interpretação. Mesmo se o realizador já estiver morto, diz Bordwell (1991, p. 209, tradução nossa), “[...] os críticos seguem celebrando sessões de espiritismo”.³⁵

Não obstante, como já nos referimos em relação ao que Perelman chamou de argumentos quase-lógicos, o discurso da crítica é um discurso retórico interpretativo e, portanto, fora do campo da verdade. Mais que tentar impor uma visão única da realidade, o crítico propõe-se a convencer o público amparado pela ambiguidade da linguagem.

A disposição do discurso crítico também é muito importante, uma vez que este deve estar organizado de maneira atrativa para o leitor. Com efeito, Bordwell (1991, p. 38, tradução nossa) afirma que a crítica cinematográfica veiculada pelos jornais compõe-se de quatro elementos básicos:

Uma sinopse condensada, destacando os momentos mais intensos, porém sem revelar o final do filme; um corpo de informações sobre o filme (gênero, origem, diretor ou estrelas, anedotas sobre a produção ou a recepção); uma série de argumentos abreviados e um juízo a modo de resumo (bom/mau, boa tentativa/pretenso desastre, de uma a quatro estrelas, escala de um a dez) ou uma recomendação (polegar para cima/polegar para baixo, veja/nem se aproxime).³⁶

A ordem³⁷ pode variar, mas, de um modo geral, abre-se o texto com um juízo rápido, depois uma sinopse e uma série de argumentos sobre as interpretações, lógica da trama, etc., conecta-se isto com as informações sobre o filme e, finalmente, faz-se uma crítica reiterando seu juízo. Não é preciso ser

³⁵ “[...] films critics are still holding séances”.

³⁶ “[...] a condensed plot synopsis, with particular emphasis on big moments but with no revelation of the ending; a body of background information about the film (its genre, its source, its director or stars, anecdotes about production or reception); a set of abbreviated arguments; and a summary judgment (good/bad, nice try/pretentious disaster, one to four stars, a scale of one to ten) or a recommendation (thumbs up/thumbs down, see it/don't”.

³⁷ Segundo Perelman (1993, p. 161), três ordens dos argumentos foram preconizadas pela retórica clássica: “[...] a ordem da força crescente, a ordem da força decrescente e a ordem nestoriana, em que se começa e acaba com os argumentos mais fortes, deixando os restantes no meio”.

um especialista no assunto para rapidamente concordar com Bordwell quanto às limitações que este modelo impõe, sobretudo porque, ratificando uma afirmação de Perelman (1993, p. 159), “[...] a ordem de apresentação dos argumentos modifica as condições de sua aceitação”. Deste modo, a construção de um texto que fuja à linearidade da narrativa ao adotar, por exemplo, um padrão de escrita desordenado, não linear, pode evocar estranhamento ou até mesmo um corte na identificação do leitor com o texto. O “lugar” e a força dos argumentos são extremamente importantes e dependem da maneira como são recebidos.

Alguns poucos profissionais conseguem fugir desta rotina elaborando textos que escapam ao padrão convencional descrito por Bordwell. Na maioria das vezes, os que resistem a este modelo acabam por acentuar seu *elocutio* ou estilo criando textos que marcam a sua personalidade e se destacam dos mais comuns. Naturalmente, não queremos dizer que os outros escritos não tenham estilo. Dizer tudo em poucas linhas ou produzir uma escrita telegráfica e ágil já faz parte do modo estilístico do gênero cujo leitor se habituou a ler. Mas alguns críticos utilizam ironias, excessos de adjetivos, alguns são tempestuosos, outros irascíveis, acentuando seu carimbo caligráfico reconhecível e, por vezes, cultuado por diversos leitores. O estilo constitui um dos principais meios para o crítico converter-se em um personagem ou celebridade reconhecida pelos leitores. Enfim, a crítica de cinema tem um discurso altamente estilizado baseado em convenções que definem as fronteiras, tanto para a criação, como para a recepção do discurso.

Em relação aos cânones da memorização e da ação Bordwell não se manifesta, ausência justificada certamente pelo fato de esses cânones serem mais adequados aos discursos orais. Pode-se dizer que hoje a memória do crítico assenta em seus imensos arquivos de filmes e publicações, disponíveis especialmente na internet. A apresentação, pronúncia do discurso argumentativo crítico, está inevitavelmente relacionada com diferentes contextos e padrões de propagação. O texto das resenhas críticas de cinema de publicação diária requer síntese, objetividade e atualização constante condizentes com os padrões exigidos pela empresa jornalística que alberga este discurso.

Diferentemente, um texto crítico de formato ensaístico-acadêmico solicita profundidade de análise e maior permanência temporal, obedecendo às convenções de propagação das instituições acadêmicas.

Por fim, e em concordância com o que propunha Perelman, o argumento retórico do crítico deve, sobretudo, se ajustar às pré-concepções do público. O crítico deve saber que tipo de comentário o leitor deseja e aceita e também que grau de originalidade se requer de acordo com as circunstâncias institucionais impostas. Pensamos que é a forma da comunicação (resenhas jornalísticas de filmes) que determina os argumentos que devem ser utilizados.

Vale ressaltar, ademais, que o discurso argumentativo da crítica de cinema vive, como outros discursos persuasivos, entre duas trilhas de movimento: de um lado, fornece instruções, manobras marcadas por uma intencionalidade e por uma racionalidade e, por outro, de certo modo dialeticamente, estes discursos não são fechados em si mesmos e levam a uma polissemia, a uma não intencionalidade, em um jogo constante entre aquilo que está materialmente inscrito e o que não está.

O GÊNERO DISCURSIVO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Aristóteles (1998, p. 56-58) distinguiu três tipos de discursos oratórios para três tipos de ouvintes: o deliberativo, o judicial e o epidíctico. O primeiro remete para a decisão política futura e tem como valores de apoio o que é útil ou nocivo para os cidadãos; seu ouvinte será, assim, o juiz de uma ação futura. O segundo está ligado à ideia mesma de julgamento, daquilo que é justo ou injusto e seu auditório é um juiz de uma ação passada. Por fim, a natureza do discurso epidíctico é o elogio ou a crítica, baseia-se em valores como o belo, a virtude e o feio e seu ouvinte é um espectador de um discurso presente. Elogiar ou criticar, julgar, deliberar para decidir: é este o espaço que Aristóteles crê pertinente para a utilização da arte de convencer. Como sublinha Breton (2001, p. 35), este espaço “[...] não é pequeno e diz respeito a todo o espaço público”.

Parece-nos claro que a prática da crítica de cinema, enquanto discurso jornalístico, aproxima-se mais daquilo a que Aristóteles chamou gênero epidíctico. A atribuição de um juízo de valor é uma componente-chave da atividade crítica, embora o valor nem sempre esteja presente nesta atividade discursiva. Entretanto, o gênero judicial, por vezes, também se faz fortemente presente nos textos da crítica. O crítico assume a posição de juiz, de “árbitro das artes” e aplica uma sentença. Enfim, melhor seria afirmar que os dois gêneros hibridizam-se no discurso avaliativo da crítica de cinema. Ainda, procuramos deixar claro que aquilo que tomamos como nosso objeto de estudo limita-se a críticas de filmes brasileiros produzidas nos jornais, semanários e revistas especializadas.

Por outro lado, cabe, neste momento, lembrar a distinção feita por M. S. Lourenço (1995, p. 171), o qual assinala que a palavra crítica, em português, é utilizada tanto para designar recensão, o que na língua inglesa se chama *review*, como para denotar a atividade que em inglês se chama *literary criticism*. A primeira, segundo António M. Feijó (1995, p. 171), é “[...] tudo aquilo que surge ao gosto efêmero do tempo” e a segunda, “[...] um corpo composto e cumulativo de noções, conceitos, que se transportam”. Ou seja, um *film review* pressupõe um texto rápido, pouco denso e geralmente feito para publicações diárias ou semanais e o *film criticism* já remete a um trabalho de pesquisa mais rigoroso, hoje, em sua maioria, produzido dentro das universidades e em publicações especializadas.

Em *A estética do filme*, Jacques Aumont (1995, p. 9-13) classifica os escritos sobre cinema, sobretudo na França, em três categorias não “rigorosamente estanques”. São elas: as publicações destinadas ao grande público, as obras para cinéfilos e os escritos teóricos e estéticos. A primeira, difundida em larga escala, é composta por revistas e livros que praticam uma espécie de colunismo sobre a indústria do cinema e seus astros, em que o texto, representante de discurso pouco analítico e de reforço aos mitos, apenas cumpre um papel de legenda para as fotos. Nas publicações destinadas aos cinéfilos, quem reina é o diretor de cinema. O discurso cinéfilo volta-se para o estudo dos grandes autores, dos gêneros sob o ângulo da história das obras, geralmente a cargo dos

críticos especializados que produzem livros de entrevistas e revistas com textos destinados à história do cinema. Por fim, os chamados escritos estéticos e teóricos que se destinam a suprir as pesquisas sobre o fenômeno cinematográfico enquanto linguagem. São ensaios, artigos e livros que propõem a reflexão sobre a experiência fílmica e sobre a história das teorias cinematográficas.

Importa salientar que, felizmente, Marie chama a atenção para a flexibilidade dessa tipologia, já que a ordem classificatória sempre implica problemas. Uma revista como a *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, estaria na fronteira entre uma obra para cinéfilos e os escritos teóricos e estéticos, não sendo possível uma demarcação tão rigorosa.

Por sua vez, vale a pena apresentar também a visão de David Bordwell (1991, p. 19-20), que considera a crítica de filmes, assim como a crítica de artes neste século, representada por três macroinstituições, a saber: o jornalismo, os escritos ensaísticos e a crítica de formação acadêmica. A primeira das instituições tem como formato de publicação os jornais diários, semanários, revistas semanais, programas de rádio e televisão. A segunda é veiculada em publicações mensais ou quadrimestrais mais especializadas e a última pode ser vista em publicações acadêmicas variadas.³⁸ O autor observa que estas macroinstituições, predominantes em um ou outro período, tiveram um papel essencial para a formação do chamado *film criticism* e, tal como Michel Marie, prefere falar em conjunto de princípios pragmáticos do que em regras rígidas e imutáveis.

Alguns autores, como os franceses Jacques Aumont (1995) e Michel Marie (1993), assinalam a diferença entre o analista de filmes e o crítico de cinema. O primeiro tem sua atividade ligada à precisão e ênfase dos aspectos formais, aos elementos significantes da película. O analista tradicionalmente está vinculado à metodologia da chamada análise textual que

³⁸ Bordwell (1991) relata que estas macroinstituições possuem, cada uma delas, suas subinstituições características, ambas formais e informais. As instituições formais seriam as universidades, os institutos, as publicações de referência, galerias, museus, conferências e congressos (nos anos 1940, a Columbia University, nos anos 1960, o *British Film Institute*, os *Cahiers du Cinéma*, a *Screen* etc.). As informais são chamadas de universidades invisíveis e formadas por redes de conhecidos, mentores e discípulos, enfim, grupos de participantes que compartilham uma mesma teoria ou método.

aposta na articulação entre a leitura interpretativa e uma reflexão minuciosa dos elementos detectáveis no filme. O crítico, por sua vez, vai se distinguir do analista, por expressar um juízo de valor sobre a obra. O analista não tem nenhuma obrigação de criticar seu objeto de estudo chegando a um julgamento, já para o crítico tal julgamento é constitutivo de sua atividade discursiva. Enfim, o crítico pode ser um analista, mas o analista não precisa ser um crítico. É este limite que define as funções de cada um.

Michel Marie, em entrevista a Fernão Ramos (2003, p. 3), demarca esta diferença:

A crítica de filme é em geral feita na imprensa diária, semanal ou mensal, incidindo sobre filmes que estão sendo lançados. A análise fílmica não sofre essa restrição, não incide sobre a lógica do mercado e da realização do valor do filme em seu lançamento. A crítica deve fornecer ao espectador um julgamento, que o incite a escolher, ou não, o filme para ver. Ela deve ser bastante sintética. Em princípio, a análise não propõe julgamentos de valor. Ela decompõe os elementos de significação, enriquecendo a leitura do filme, ao fazer aparecer significados pouco evidentes.

Historicamente, esta diferenciação aparece no momento em que as análises textuais recusavam o aporte valorativo da crítica de cinema tradicional em favor de uma nova terminologia bebida na fonte da linguística estrutural, da narratologia, da psicanálise e sobretudo na diretriz conceitual de Christian Metz de *Linguagem e cinema* em 1971. Robert Stam (2003, p. 212) esclarece que, ao contrário da crítica jornalista, “[...] os analistas citavam seus pressupostos teóricos e intertextos críticos (muitas análises iniciavam-se com invocações quase-ritualísticas de nomes como Metz, Barthes, Kristeva ou Heath)”.

Tal distinção, entretanto, não parece ser compartilhada por David Bordwell (1991) ao colocar analistas e produtores de resenhas críticas sob a mesma tutela, isto é, a de produção de discursos cognitivos e com justificações

retóricas. De acordo com Bordwell, não é tão relevante a aplicação do valor de julgamento dado aos críticos como um fator de diferenciação das práticas discursivas. Sobretudo hoje, quando a opinião valorativa está cada vez mais generalizada e qualquer comentarista poder ser considerado como um crítico de cinema. Segundo Bordwell, os críticos, sejam eles acadêmicos ou jornalistas, são todos *rhetorical creatures*.

Em um texto pertinente para essa discussão, "Cinema, crítica e argumentação", Tito Cardoso e Cunha (1996, p. 190) descreve como centrais e inevitáveis três noções que permeiam o exercício da discursividade crítica no cinema: valor, contexto e significado que solicitam os atos de julgar, informar e interpretar, respectivamente. O ideal seria que na crítica fossem visíveis a utilização dos três atos e que o trabalho do crítico fosse o de assumir uma posição avaliadora do filme, e que ao mesmo tempo, recorresse à informação em um processo descritivo, analítico e interpretativo. Mas sabemos que isto nem sempre ocorre, especialmente no jornalismo diário.

No mesmo ensaio, Tito Cardoso e Cunha (1996, p. 190), ao fazer uma remissão às funções canônicas do discurso do crítico literário descritas por Habermas como um ofício do "árbitro das artes", evoca as três funções desta atividade, a saber: a pedagógica, com objetivo de "[...] ensinar a ver, informar sobre o que se vê, contextualizar, pôr as questões pertinentes, em suma, saber interrogar a obra", a hermenêutica para "[...] interrogar a obra e extrair-lhe o sentido, atribuir-lhe significações" e a função retórica a fim de "[...] ajuizar do seu valor e justificá-lo".

Entendemos que, como parte da instituição jornalismo, a crítica cinematográfica atua na categoria discursiva da notícia na qual a informação se sobrepõe à observação analítica e é dessa maneira que o crítico, na maioria dos casos, forma a opinião nos leitores – os quais, por sua vez, incorporam esse tipo de discurso formatado. Como uma análise mais especializada, a crítica revela certas formas conceituais, particularmente as que envolvem processos interpretativos de construção de significação na obra. Como retórica, a crítica, que é experiência de juízo, utiliza táticas e estratégias argumentativas de discurso a fim de obter a adesão do público. As três funções, portanto,

moldam a prática discursiva da crítica no cinema, embora nem sempre elas se harmonizem, havendo prevalência de uma ou outra conforme o tipo de veículo de comunicação ou destinatário.

Como já foi assinalado, o fundamento da retórica é a existência de um método de natureza argumentativa, cujo objetivo é o de persuadir uma determinada audiência. Neste âmbito, os argumentos do crítico são importantíssimos para se conseguir a adesão do público. Estes argumentos podem estar relacionados a aspectos formais do filme, aspectos, digamos, estilísticos da linguagem cinematográfica, como os movimentos de câmera, a montagem, a trilha sonora, a *mise-en-scène* ou são invocados aspectos de conteúdo, éticos, ideológicos, religiosos – o ponto de vista, como diria Christian Metz.

Cabe, neste momento, fazer duas reflexões. A primeira no que diz respeito às dificuldades em estabelecer limites para os argumentos, sendo estes, ao mesmo tempo, necessários e imprescindíveis. Ou, até que ponto a retórica pode legitimar o próprio ato da crítica? Vale citar Perelman (1993, p. 40): “Existirão métodos racionalmente aceitáveis para preferir permitir o bem ao mal, a justiça à injustiça, a democracia à ditadura?”. A segunda endossa o clamor de Tito Cardoso e Cunha (1996, p. 193),³⁹ quando diz “No entanto, a prática da discursividade crítica não se esgota porventura aí [na retórica]. Enquanto discursividade ela também pode ser lida, não já como retórica, mas como hermenêutica do filme. Ou seja, a crítica como interpretação”.

Quanto à primeira reflexão, existem certas dificuldades em legitimar todos os argumentos, sobretudo pelas questões éticas prementes hoje no exercício da crítica. Sabe-se que a opinião persuasiva de um crítico pode ser decisiva na carreira de alguns realizadores (particularmente os jovens e os desconhecidos no país onde se encontram): especialmente nos Estados Unidos, não por acaso a pátria da indústria cinematográfica, tornou-se praxe dispensar ao crítico o tratamento de *superstar*. Assim, com a máxima de “quem vence é quem tem o melhor argumento”, a crítica de cinema pode assumir-se como tradutora da verdade, pode vestir-se no manto da narrativa de desocultação

³⁹ O autor recorre a Roland Barthes a fim de guiar sua assertiva de que a crítica como interpretação “faz significar” o filme. (CUNHA, 1996, p. 193)

da obra, de decodificação do sentido que supostamente estaria congelado no filme. É certo que esta problemática diz respeito a toda crítica das artes e não apenas à crítica cinematográfica. Eduardo Lourenço (1994 apud MONTEIRO, 1996, p. 236) sublinha um certo despotismo da crítica como se esta “[...] fosse uma instância independente e superior à própria criação artística”. Talvez, por isso hoje se postule uma crítica da crítica,⁴⁰ ou uma metacrítica como preferem alguns teóricos, garantindo a ideia de uma constante redefinição de suas premissas.

As dificuldades em estabelecer limites deslocam-se também para o campo da interpretação. Se descrever um filme pode ser considerado como um processo interpretativo, este processo é passível de limitações. Isto não impede o desejo pela diversidade de leituras produzida por uma obra, cujo mecanismo interno se abre para diferentes abordagens e pelas leituras interpretativas que o espectador possa vir a fazer sobre ela. Desse modo, é fundamental pensar o crítico também como um sujeito espectador que, de alguma forma, realiza a obra no ato da leitura.

Entretanto, como defendeu Umberto Eco em *Os limites da interpretação*, há uma sobrevalorização dos direitos dos intérpretes: estes pecam por produzir, por vezes, interpretações paranoides, pensamentos por analogias, o que o autor chama de “derivação hermética” ou “[...] habilidade incontrolada para deslizar de significado para significado, de semelhança para semelhança, de uma conexão a outra”⁴¹ (ECO, 1992, p. 370) Logo, a crítica como interpretação pressupõe muito cuidado na análise de seu objeto, na proposição de conjecturas que possam ser validadas tanto quanto possível. Com ironia, Eco (1992, p. 371) escreveu: “O critério é simples: suspeitar, suspeitar sempre. Pode-se ler nas entrelinhas até de uma placa de sentido proibido”.

⁴⁰ É exatamente o que David Bordwell (1991) faz em relação à crítica de cinema em seu trabalho já citado *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*.

⁴¹ Ver especialmente os capítulos “Aspectos da semiose hermética” e “Semiose ilimitada e derivação”.

Em *Interpretação e sobreinterpretação* (1993),⁴² um debate estimulante é travado entre Umberto Eco e Richard Rorty acerca da interpretação e usos de um texto. Eco defende com honestidade o esforço por uma interpretação razoável e legítima em contraponto a uma outra excessiva e ilimitada. O grau possível de abertura de uma obra de arte implica em certas restrições que se localizam entre as intenções autorais, as intenções textuais e as intenções do leitor. Rorty rejeita os sentidos imanentes das obras artísticas e afirma que nenhuma crítica poderá descobrir aquilo que o texto “realmente é”. Contrariando Eco, Rorty assegura que não há interpretações corretas de um texto, mas “usos” deste mesmo texto. A eficácia de uma obra é avaliada somente em função dos objetivos que estabelecemos:

Deste modo, interpretar não conduz nunca ao conhecimento de algo que pertence a um texto intrinsecamente, essencialmente. Qualquer texto é sempre um objeto relacional, ou seja, dos objetivos e propósitos que com ele e através dele se visam. Não há aqui nenhuma anterioridade de essência, nem nenhuma prioridade de coerência. O que se diz sobre um texto é inseparável de quem o diz, dos propósitos com que o faz e do momento em que tal ocorre. (RORTY, 1993, p. 95)

Barthes (1978, p. 70) também mencionou a dupla ameaça que pairava sobre a crítica: “[...] falar de uma obra pode efectivamente arriscar-se a verter numa fala nula, quer verbosidade quer silêncio, ou numa fala reificante, que imobiliza sob uma letra última, o significado que julga ter encontrado”.

A atividade interpretativa do crítico deve ser concebida como um devir, um processo que sempre é relacional, uma vez que depende de onde, quando e por quem foi concebido. A este respeito, Eduardo Prado Coelho (1984 apud MONTEIRO, 1996, p. 231, grifo nosso) afirma:

[...] Compreender será sempre construir sistemas de leitura que põem elementos em relação. Ou, por outras

⁴² Série de textos organizados por Stefan Collini. Os autores são Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose.

palavras, procura-se *reduzir o arbitrário* entre os componentes de um filme. Não há crítica que não tenha este projecto: a redução máxima de um arbitrário. Mas persegui-lo não leva à ilusão de se vir a saber tudo. Bem pelo contrário, trata-se de circunscrever com rigor *os lugares do não saber*.

CRÍTICA, RETÓRICA E HERMENÊUTICA

Esta problemática ligada à parcela interpretativa da crítica de cinema, entretanto, pode ser mais bem estabelecida na discussão explorada por Tito Cardoso e Cunha (1996, p. 190-194) sobre como conciliar os domínios da retórica e da hermenêutica, domínios estes aparentemente dissonantes. Para o autor, o próprio ato hermenêutico da crítica solicita uma argumentação retórica. A experiência discursiva da crítica de cinema ocorre, como qualquer experiência artística, sob a mediação da linguagem; daí a relação entre a atividade discursiva e interpretativa do crítico. Mantendo um diálogo com Gadamer (1988)⁴³ e Bordwell (1991), Tito Cunha (1996, p. 192) esclarece: “[...] enquanto interpretação, a palavra crítica dissipa o enigma da obra e enquanto argumentação obtém o assentimento do público”.

John Angus Campbell (1997, p. 113-137) salienta que Gadamer admite que a natureza da retórica, isto é, o ato de convencer e persuadir, possui o exame teórico dado a qualquer interpretação que, por sua vez, não busca estabelecer verdades, procura sim, reivindicar que a verdade que defende é plausível. Por outras palavras, há uma forte relação entre retórica e hermenêutica, relação estabelecida por um desejo de origem pelo processo de compreensão da linguagem.

⁴³ Gadamer (1988, p. 462) diz que a verdadeira problemática da compreensão e a intenção de levá-la ao domínio da arte (tema da hermenêutica) pertence tradicionalmente ao âmbito da gramática e da retórica. Acrescenta: “A linguagem é um meio em que se realiza o acordo entre os interlocutores e o consenso sobre a coisa”.

Vale também referir o papel interdisciplinar da retórica e da hermenêutica, reconhecido por Manuel Alexandre Júnior (1998, p. 9) ao afirmar que estes dois campos do saber estão:

[...] intrinsecamente ligados à essência da práxis humana – produzir ou criar, e interpretar, manipular ou domesticar o que se criou. De facto, todo o discurso tem, no princípio como no fim, uma fase hermenêutica implícita: a *intelectio* (compreensão do que se pretende dizer) e a *hermeneia* (compreensão do que se disse).

Por outras palavras, é impossível interpretar sem fazer perguntas.

Esta discussão está diretamente ligada ao tipo de conhecimento que ambos os campos produzem. Apesar de Bordwell (1991, p. 250) admitir que o discurso da crítica de cinema tem se afastado de uma atividade verdadeiramente interpretativa, aproximando-se mais de uma práxis, um ofício como o de um carpinteiro, o autor não nega que estas disciplinas (retórica e hermenêutica) estão muito mais próximas daquilo a que chamou de conhecimento procedimental (*procedural knowledge*) pautado pela verossimilhança e afastam-se do conhecimento proposicional (*propositional knowledge*) que busca estabelecer a verdade.

Em *Crítica e verdade*, Barthes (1978, p. 14) defendeu a existência de um “verossímil crítico” e acrescenta: “O verossímil não corresponde necessariamente ao que foi dito (pois não pertence à história) nem ao que deve ser (pois não pertence à ciência), mas simplesmente àquilo que o público julga possível e que pode ser totalmente diferente do real histórico ou do possível científico”.

Barthes (1971, p. 38-43) retoma este tema posteriormente quando parte da ideia de que o verossímil, nos tempos modernos, estaria ligado a um realismo no plano do discurso. As obras da modernidade caracterizam-se por um efeito de real, pois é a categoria do real que é significada. Dessa forma, o verossímil vincula-se a um realismo em que não se faria necessário levar em consideração a verdade. A verdade seria muito mais discursiva: “[...] são as regras genéricas do discurso que fazem a lei”, diz Barthes (1971, p. 40).

Tal reflexão é também compartilhada por Eduardo Prado Coelho, ao defender uma interposição de um trabalho textual entre a prática crítica e a experiência estética subjetiva do crítico. Vale lembrar que esta posição não implica numa espécie de “vale tudo”, antes “[...] é a própria *textualidade* que se desloca do texto criticado para o texto crítico que surge neste como a melhor garantia da sua *validade*”. (COELHO, 1987, p. 168, grifo do autor) Naturalmente que este trabalho textual é mediado pela linguagem e a retórica tem aí um papel fundamental. Por sua vez, Tito Cardoso e Cunha (2002, p. 94) vê nesta demanda uma pergunta cuja pertinência não poderíamos deixar de ressaltar: “Na sua vertente argumentativa, como dar conta da crítica de cinema enquanto conhecimento procedimental?”. Por outras palavras, que argumentos de justificação podem ser invocados numa crítica a um filme?

Fizemos uma remissão anterior a este tema quando falávamos dos aspectos formais e de conteúdo que podem ser analisados num filme. Estes aspectos, contudo, muitas vezes não são suficientes para traduzir uma boa argumentação da crítica. Sobretudo, eles devem ser vistos como sistemas referenciais e não apontados como dogmas universais e enclausurados nas teorias que os sustentam. Nada determina, por exemplo, que o enquadramento correto é aquele que respeita as regras da perspectiva. Além disso, esses critérios também estão situados historicamente e, portanto, não são fixos, alterando-se conforme a época e o lugar onde estão sendo usados. Houve um tempo em que a câmara lenta era bastante utilizada em cenas românticas, hoje, todavia, pode revelar-se como um clichê de mau gosto sua utilização em cenas do gênero. Por outro lado, se esta cena fosse concebida em um país como a Índia onde existe uma cinematografia popular feita com poucos recursos financeiros e técnicos, certamente a leitura do crítico seria mais elogiosa.

Nesse sentido, o trabalho do crítico revela-se mais desafiante quando exposto aos chamados filmes de vanguarda. Convém, a propósito, considerar a digressão do crítico e teórico de cinema Jean-Claude Bernardet (1985, p. 39-42), que sai em defesa de uma crítica ficcional, particularmente daqueles filmes que produzem uma ruptura, que apontam para uma renovação da linguagem cinematográfica. Segundo Bernardet, há uma inadequação

do discurso crítico a estes filmes e uma defasagem metodológica nestas análises. Sobretudo porque, sendo filmes inovadores, os críticos assumem riscos juntamente com o cineasta e falam “[...] ao mesmo tempo de dentro e fora do projeto”. (BERNARDET, 1985, p. 40) Desse modo, os escritos dos críticos assumiriam um projeto mais experimental, inventivo e, ao limite, produzir-se-ia uma crítica ficcional.

Em *Ensaio sobre a análise fílmica*, Francis Vanoye (1994, p. 14-19) nota que, em uma primeira fase, o analista (e nesse caso também o crítico) deve decompor o filme em seus elementos constitutivos, desconstruí-lo em camadas de sentido que estão conectadas ao todo fílmico. Na fase posterior, a análise faria o movimento contrário, isto é, uma atividade de reconstrução, “[...] de estabelecer elos entre os elementos isolados, compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir o todo significante”. (VANOYE, 1994, p. 15) O crítico analista, portanto, passa de uma instância descritivo-argumentativa para uma interpretativa, até chegar a compor um juízo sobre o filme. Para isso, ele deve postular que elementos da linguagem cinematográfica (montagem, roteiro, interpretação etc.) devem ter um valor muito mais indicativo e, deste modo, baseados em um conhecimento “procedimental” do que definidos como normas invariáveis que podem ser utilizadas em qualquer argumentação crítica, independentemente do contexto em que esta se insere.

Outra observação relevante levantada por Cardoso e Cunha trata da noção de autor vinculada à teoria da argumentação de Perelman. Em uma arte essencialmente coletiva e impura de materiais, como chamar para si o direito de autor? O filme deve ser compreendido, em termos hermenêuticos, como um todo, produto da soma das partes, mas, ao mesmo tempo, ele será analisado, escrutinado pelo olhar do crítico que, na maioria dos casos, argumenta levando em consideração a bela fotografia ou os péssimos diálogos. De um modo geral, o discurso da crítica de cinema abriga-se na dicotomia forma/conteúdo, privilegiando ou os aspectos narrativos da trama ou os aspectos formais, ignorando o todo hermenêutico.

Perelman (1996, p. 333) chamará de ligação de coexistência aquela “[...] que relaciona uma essência com suas manifestações”. Esta ligação não é certamente linear entre a pessoa e os seus atos, embora a busca de uma determinada regularidade temática ou estilística seja um dos principais componentes da dimensão da autoria. Esta marca de regularidade e estabilidade identitária deve conviver com a marca de uma singularidade e instabilidade, fruto da indisciplina do ato criativo. A marca identitária do autor é muitas vezes utilizada pela crítica de cinema como recurso de apelação à autoridade e portanto, como critério valorativo, como já verificamos antes. Um dos grandes problemas da crítica centrada na noção de autor é o risco de cair na legitimação do nome do autor que não vê o filme como uma obra singular, mas sempre e necessariamente como mais uma maravilhosa obra de Manoel de Oliveira ou de Nelson Pereira dos Santos.

Classicamente discutida na teoria do cinema, a noção de autor desenvolveu-se através da crítica fenomenológica de André Bazin como uma “política”, a chamada “política dos autores”, consoante com o contexto pós-guerra em que vivia a Europa, particularmente a França. Já nas décadas de 1960 e 1970, esta noção passa a ser posta em xeque, sobretudo a partir dos trabalhos de Michel Foucault (“O que é um autor?”) e Roland Barthes (“A morte do autor”). O retorno ao mito romântico do artista é visto paradoxalmente como a negação da probabilidade autoral, tanto na escritura do texto fílmico quanto em sua reconstituição pela análise crítica. A identificação do cinema de autor com a liberdade de criação (muito discutida por Glauber Rocha no Cinema Novo) foi talvez a ideia que mais prevaleceu no meio cinematográfico e também no discurso da crítica. Revista, esta noção hoje mantém um legado elitista, mas que fertilizou o debate teórico no cinema originado na crítica dos *Cahiers du Cinéma*.

Procuramos, ao assinalar estas questões, promover articulações teóricas que permitem descrever os discursos que caracterizam a práxis crítica de filmes, inseridos no chamado gênero jornalístico de texto. Agora, propomos refletir com mais clareza sobre o público leitor dessas críticas.

O PÚBLICO-LEITOR: CONCRETO E VIRTUAL

Parece-nos que a noção de auditório universal,⁴⁴ constituída por Perelman na Nova Retórica, implica certas reservas passíveis de problemas quando deslocadas para o universo do público leitor de críticas de cinema. Como já nos referimos, mesmo associado à ideia da universalidade filosófica, o conceito de auditório não deve ser descrito como algo totalizante e único. Compreendemos, aqui, os leitores como aqueles a quem são destinados os textos argumentativos, ou mais concretamente, os que leem resenhas críticas de filmes publicadas em jornais e revistas especializadas.

No século XVIII, no domínio daquilo a que Habermas chamou “esfera pública burguesa”, o crítico era visto como o árbitro das artes, um mandatário ou um porta-voz do público. Público este que

[...] não é nem um pequeno grupo conversacional e interactivo, nem uma multidão massificada, relegada para a unidimensionalidade da incomunicação, mas antes, um público entendido e que se entende como coletivo, disperso é certo, mas estável, reunido pelo interesse comum no gênero e não abdicando de um juízo de gosto, do direito de julgar. (CUNHA, 1996, p. 190)

Para Habermas, hoje, com a transformação deste espaço público, este juízo é transferido a um especialista que põe seus argumentos a um público silencioso e quase sempre sem ação interativa. O avanço das novas tecnologias, entretanto, veio trazer um grau maior de interatividade e diálogo entre críticos e leitores, cujos comentários disponibilizam-se em *sites* diversos de crítica dedicada ao cinema.

Apresentar o perfil específico destes leitores é tarefa difícil, haja vista que hoje se aponta para uma concepção volatilizada e plural, de existência de vários públicos e não somente de um em particular. Quem efetivamente lê as

⁴⁴ No texto "Mediação, persuasão e técnica", Tito Cardoso e Cunha (1999) já nos chamava atenção a respeito quando sugere uma espécie de estilização, hoje, da própria noção de auditório com o aparecimento das novas tecnologias e da consequente multilateralidade dos processos comunicacionais.

críticas publicadas nos veículos acima mencionados? Este terreno é difícil de ser demarcado. Os discursos das resenhas críticas de filmes inserem-se no gênero jornalístico (no chamado jornalismo cultural) o que, a princípio, requer um tipo de leitor habituado à leitura de jornais diários e semanários e, mais ainda, à leitura das editoriais de cultura desses jornais. Já a leitura de críticas em revistas especializadas, solicita um público ainda mais especializado, integrante de um universo cinéfilo pronto a disponibilizar uma certa quantia em dinheiro para obter informações mais detalhadas, mas nem sempre de melhor qualidade que as eventualmente publicadas na imprensa generalista.

O fato, como aponta Bordwell (2001) é que os leitores rapidamente percebem as preferências da crítica e tendem a seguir aquelas cujos gostos eles confiam como se fossem os seus próprios. Na verdade, ninguém fica indiferente às críticas de cinema. A sua dimensão retórica, sobretudo no que diz respeito à mobilização das paixões, do *pathos*, está entrelaçada à experiência do leitor que não apenas interpreta o texto, mas igualmente se envolve (e é envolvido ao mesmo tempo) com ele, levando-o, em certos casos, à ação: o fato de ir ou não assistir ao filme, ou até mesmo, de responder ao comentário de um crítico irritado. Além disso, o discurso da crítica tem um peso condicionante no processo interpretativo que o futuro espectador fará do filme.

Francesco Casetti (1994, p. 330) afirma que, sobretudo nos Estados Unidos, são frequentes as investigações sobre o consumo de filmes e seu impacto cultural no que diz respeito aos diferentes públicos que vão às salas de cinema, sua composição demográfica, sua situação socioeconômica, seus gostos etc. Em um outro interessante livro, *El film y su espectador*, Casetti (1989, p. 17) aponta que quem escreve sobre os filme é uma testemunha ocular da película e a realização deste ato o legitima (diríamos que retoricamente faz legitimar a autoridade do crítico), para fornecer informações e juízos. Mas, acresce Casetti, quem lê oferece uma prova do mesmo modo clara, uma vez que é a lembrança de uma projeção ou simplesmente o desejo de se assistir a ela que o faz tomar contato com uma crítica.

Alguns críticos⁴⁵ acreditam que a influência da crítica sobre os filmes chamados de *blockbusters* é muito pequena ou quase inexistente. Em contrapartida, esta crítica é capaz de determinar o sucesso ou fracasso de películas voltadas para públicos mais restritos, os chamados filmes alternativos. A crítica seria, portanto, extremamente influente nos circuitos de arte e bem menos nas superproduções. Este é o caso da cinematografia brasileira em Portugal, cujo estatuto periférico lhe garante um espaço no circuito alternativo e, também um perfil de receptor adequado a estas salas. Embora, dos anos 1970 a 1990, a cinematografia brasileira ganhe também espaço no circuito comercial.

Contudo, nos parece que esta realidade não corresponde tão eficazmente à sociedade norte-americana, uma vez que este é o grande mercado exportador das superproduções e, assim, um certo tipo de crítica, aquela essencialmente publicitária, causa impacto na opinião pública.⁴⁶ Mais uma vez, é importante salientar o vínculo que as instituições e suas publicações têm para cada tipo de leitor específico. Desde meados dos anos 1970, os grandes sucessos de bilheteria de diretores como Steven Spielberg e George Lucas transformaram a comercialização de películas norte-americanas e o grosso da produção de Hollywood encontrou seu grande mercado no público adolescente. Sabe-se que este público é dado a uma leitura de resenhas mais descritivas e publicitárias, desprezando as análises detalhadas dos filmes. Certos críticos,

⁴⁵ Por exemplo, os críticos brasileiros dos jornais *O Dia* e *Folha de São Paulo*, respectivamente, Nelson Hoineff (2000) e Inácio Araújo (2000), na seção Questionário à crítica da revista de cinema eletrônica *Contracampo*. É o que pensa também o crítico, exibidor e produtor espanhol Enrique González Macho (1998): “Há determinado tipo de cinema em que a crítica tem pouca ou nenhuma influência, um cinema, por assim dizer, mais comercial. Há outro tipo em que a crítica não só tem importância como é fundamental, dentro deste cinema inclui-se o cinema estrangeiro, o cinema de autor e o cinema espanhol”.

⁴⁶ O jornal americano *USA Today* publicou o resultado de um estudo feito por Wloszczyna e De Barros (2004) sobre a relação significativa entre as arrecadações das bilheterias e as críticas da imprensa. Segundo a publicação, apesar de não ser possível estabelecer uma relação de causa e efeito entre as resenhas e os lucros, não se trata de uma mera coincidência o fato de os filmes mais elogiados terem sido também os de maior bilheteria. A pesquisa foi feita com 140 grandes lançamentos de filmes no ano de 2003 (isto é, em cartaz em pelo menos 600 salas) e em uma escala de 0 a 4 estrelas, cada meia estrela equivale a mais US\$ 26,5 milhões nos lucros. Curiosamente, os resultados ainda revelaram que somente os filmes do gênero comédia e terror não se deixam influenciar pelas críticas, tendo sempre bons resultados. Ver: Wloszczyna e De Barros (2004).

por sua vez, respondem às expectativas do público, produzindo material de guia de consumo.

Além disso, a relação da crítica de cinema com o público está sujeita a diferentes possibilidades contextuais. Muda-se o contexto, muda-se o público e o próprio discurso dirigido a ele. No início da década de 1960, quando o jornalismo cultural tinha um padrão textual que não privilegiava os juízos estéticos das obras, a crítica de cinema publicada nos diários era essencialmente descritiva e publicitária. Este padrão, por sua vez, transformou-se por completo nos anos 1970 e 1980, na medida em que o contexto apontava para um quadro mais opinativo/analítico das resenhas críticas. Por outro lado, é também nos anos 1980 e 1990 quando se verificam as grandes reformas gráficas empreendidas pelas empresas jornalísticas, dando prioridade aos aspectos icônicos e imagéticos em detrimento do texto, o que acaba por provocar a diminuição do espaço das resenhas críticas e a queda da qualidade dos comentários. Ao mesmo tempo, o leitor desse período solicita e vem solicitando, cada vez mais, textos curtos, fragmentários e ágeis. Na efervescência pós-moderna, não há tempo nem espaço para leituras populares mais atentas.

Em relação às revistas, este cenário é bem parecido, com notórias alterações em seus aspectos gráfico-visuais. Até a “bíblia” deste setor, os *Cahiers du Cinéma*, tem passado por modificações em seu formato, com o aumento na fonte tipográfica, com as ilustrações que ganham mais espaço e as famosas entrevistas que agora se estendem a várias páginas. Aqui em Portugal, sente-se o mesmo ao analisarmos revistas como *Celulóide* e *Plateia*, que sobreviveram até à década de 1980.

Enfim, uma série de variáveis podem ser levantadas para compor a definição de um público leitor de críticas de cinema. Em plano mais delineado, o leitor da crítica de cinema deve ser visto, ainda, sob dois ângulos: como um ser individual e como um ser coletivo. Ou seja, a leitura do texto pelo receptor é materializada por um ente individual, concreto, que se encontra, circunstancialmente, integrado em uma coletividade em estado receptivo. E é exatamente a presença virtual, implícita nas palavras de Wolfgang Iser, desse ser coletivo que faz com que o crítico, desde o ato de concepção de seu discurso,

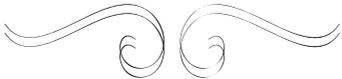
promova manobras argumentativas destinadas a ele. Por outro lado, é importante deixar claro que não vemos este leitor de resenhas como alguém a quem cabe unicamente efetuar escolhas predeterminadas, já previstas pelo texto. Este leitor de críticas não pode ser pensado como uma entidade meramente teórica e abstrata, mas como sujeito concreto, individual, imerso em práticas que o distinguem e que compõem o cenário extratextual, cuja importância é também fundamental.

Vale aqui uma observação de caráter metodológico. Pensamos no público como uma instância para a qual convergem um sujeito socialmente construído e um texto materialmente escrito (as resenhas de filmes), mas simultaneamente, e não poderíamos deixar de o salientar, este processo de construção social do público é feito através da lente subjetiva do pesquisador que constrói seu objeto de estudo a partir de sua inserção no mundo social. Como nota Marialva Barbosa (2000): “O público é um produto de uma subjetividade imanente e desejável em qualquer análise. Além de ser inventado pelas obras e por suas formas, é reinventado pelo olhar do pesquisador”.

Este filtro é, pois, inevitável, uma vez que, evidentemente, o investigador não se porta como um analista imparcial diante daquilo que se propõe a analisar. Antes, também ele, é contextualizado, situado historicamente, possui estratégias retóricas próprias, tal como o receptor que realiza o sentido do texto em um processo de partilha via leituras diferenciadas e plurais da obra.



**CONSIDERAÇÕES FINAIS:
POR UM HORIZONTE INTERDISCIPLINAR**



Nosso percurso pelas páginas anteriores propõe, sobretudo, um enquadramento teórico que valide nossa percepção do discurso da crítica de cinema como testemunho da recepção histórica dos filmes e, simultaneamente, como processos argumentativos racionais que visam à adesão dos leitores. Esta proposta de enquadramento, longe de ser algo fechado em si mesmo, revela-se como uma tentativa de aproximação entre dois campos teóricos que se complementam, a saber: a estética da recepção e a retórica. A nossa “carta de intenções” traduz-se em uma poética interpretativa dos discursos escritos sobre o cinema brasileiro exibido em Portugal, discursos cuja materialidade informa sobre o público-leitor, suas formas de leitura e sua época.

Nossa convicção é que estes dois campos se aproximam tanto no que diz respeito ao exercício da atividade interpretativa (pensamos que contextualizar

um discurso é compreendê-lo e, logo, provê-lo de sentido) quanto na ênfase que ambos dão à dimensão estético-comunicativa do discurso. Ao nosso ver, por trás deste salutar encontro, está a tentativa de pensar o cinema enquanto experiência e suas redes de discursos sociais como lugar de investigação desta experiência.

Roland Barthes (1970 apud BRETON, 2001, p. 42) considerava que a retórica poderia ser definida em cinco níveis aparentemente dissonantes, mas que, ao mesmo tempo, revelam a complexidade de seu escopo teórico. Para o autor, a retórica é simultaneamente, uma técnica, uma disciplina, uma protociência, uma moral e uma prática social. Mais que sustentar dicotomias entre teoria e prática ou entre ciência e técnica, devemos refletir o campo da retórica como uma zona de fronteira, uma rede de conhecimentos na qual o discurso persuasivo é seu principal objeto de investigação. O cada vez mais crescente interesse pela argumentação traduz um esforço de reexame de seus princípios e reconhecimento de um sistema conceitual que focaliza os discursos, seus modos de transmissão e recepção.

No prefácio da tradução da *Retórica* de Aristóteles, Manuel Alexandre Júnior (1998, p. 8) expressa a recente tendência da crítica retórica de um texto assumir-se como crítica cultural. Conforme o autor:

Enquanto técnica ou arte do discurso, a retórica estuda-se hoje como um *corpus* de regras que se usam não só para produzir textos de carácter mais ou menos persuasivo, mas também para analisar os textos produzidos. Justifica-se e impõe-se, portanto como método de análise, representando assim, na perspectiva científica moderna, um método de compreensão textual pela atenção dada aos efeitos do texto como fenômenos hermenêuticos de recepção.

Neste sentido, a retórica e a hermenêutica mantêm um compromisso estimulante de contribuição mútua baseado no empenho de permanente interface.

Ao analisarmos os discursos da crítica de cinema em Portugal, propomos estabelecer os modelos de argumentação que lhe são inerentes. Estes modelos, sobretudo aqueles dirigidos aos filmes de nacionalidade brasileira, pautam-se pela

utilização de determinadas ferramentas retóricas que fornecem a plausibilidade de uma interpretação suficientemente persuasiva da crítica. Seja através da apelação à autoridade do produtor do discurso, seja via um dinamismo na composição textual ou ainda na apresentação de uma engenhosa articulação argumentativa, estes procedimentos de alegação visam, antes de tudo, a adesão de seus leitores.

Valeria observar, ademais, que os argumentos utilizados pelos críticos devem ser sempre julgados em relação ao contexto e à totalidade do discurso. A atividade interpretativa não pode ser exclusivamente interna ao texto sob pena de cairmos na velha falácia intencionista. Pensamos nos elementos circunstanciais ou contextuais como elementos de formação dos juízos interpretativos. Elementos que, associados a uma investigação mais particularizada das manobras retóricas, dizem muito sobre o leitor e seu tempo.

Com efeito, a dimensão temporal e espacial desses discursos não deve ser menosprezada. Tempo, aqui, refere-se simultaneamente ao tempo interno do texto persuasivo e ao tempo exterior, no horizonte em que ele se insere. A dimensão espacial, do mesmo modo, remete tanto à arquitetura do texto persuasivo como aos espaços institucionais onde eles são publicados. É justamente nesta inter-relação temporal e espacial, neste ambiente interior e exterior, que procuramos fecundar nossa proposta de trabalho. O discurso da crítica de cinema deve, como já nos referimos, ser tratado simultaneamente como objeto estético, histórico, retórico e hermenêutico.

Entendemos ainda que, ao unirmos estes campos da experiência, conseguimos escapar de uma visão idealizada e pouco ativa do público-leitor como alguém que incondicionalmente segue as manobras argumentativas, sem levar em consideração suas experiências pessoais, culturais, sociais e históricas. E por outro lado, procuramos também fugir de um certo historicismo, no qual o excesso de contextualização histórica pode dificultar o contato adequado com nosso objeto, gerando determinismos que enviesam a discussão em torno do seu enquadramento mais particularizado.

Significativa também é a nossa crítica a um binarismo entre produção e recepção, uma vez que pensamos nestes campos como campos intercambiáveis e mutuamente influenciáveis. Por isso, não postulamos aqui uma “medição”

exata ou instrumentalizada dos efeitos retóricos e estéticos que esses escritos poderiam causar ao seu público, uma tarefa certamente fadada ao fracasso. Antes de tudo, buscamos pensar a comunicação como um campo plural e aberto e sobretudo, negar aquelas práticas que instrumentalizam os processos comunicativos. Dito de outro modo, para além do texto e dos recursos aí inscritos, deve-se considerar os interlocutores envolvidos neste ambiente comunicacional.

A interpretação de uma obra está ligada aos traços do contexto em que se opera e ao espaço onde mensagem e sujeitos interagem. A inscrição concreta desses discursos críticos acaba por dar sinais sobre a época, sobre o produtor destes discursos e sobre o leitor nela inserido. Esta sinalização, inscrita na própria obra e simultaneamente fora dela, deverá ser reconhecida – usando a expressão no sentido de Paul Ricoeur, ou seja, de distinguir a permanência de uma identidade – no universo desta pesquisa. Identificadas as marcas formais desses discursos, pensa-se na sua apropriação pelo público-leitor que exige, no mínimo, uma certa coerência interna, uma consistência de significado que se constituirá em valor lógico argumentativo. No entanto, a relação entre o discurso concreto e a realidade exterior é também fundamental para a compreensão – no sentido hermenêutico do termo, de envolvimento e alcance a fim de fornecer sentido – deste mesmo discurso já constituído de suas marcas formais.

Desde seu clássico ensaio sobre a obra de arte, Walter Benjamin (1992) alerta para os condicionantes históricos envolvidos na relação entre cinema e sociedade. As transformações socio-históricas, sem dúvida, provocam mudanças no modo de recepção das obras. As resenhas críticas portuguesas, também representantes desta recepção, sofrem influências de seu tempo (e exercem influências sobre ele), influências visíveis nos enunciados dos discursos da crítica ou mesmo visíveis naquilo que ela deixou de enunciar.

As teorias do cinema hoje acordaram para a necessidade de um olhar mais atento à recepção histórica dos filmes. Certamente, é um olhar que adota múltiplos instrumentos, mas que não tem pretensão de encontrar um meio único e definitivo. Citando Casetti (1994, p. 322, tradução nossa), este olhar deve ter um aporte de história-problema e sobretudo, “[...] uma história que

sabe que o sentido dos fatos depende do modo de abordá-los; que visa mais a ‘reconstruir’ a realidade que a ‘restituí-la’, ou melhor ainda, a ‘constituí-la’ como objeto de seu discurso”.⁴⁷

O exame dos discursos da crítica cinematográfica, entre outros valores, pode ser visto como uma contribuição à atividade interpretativa no cinema, pois que esta prática simbólica constitui um objeto de representação da sociedade, cujo sentido deve ser compreendido e partilhado. Sob uma perspectiva mais restrita, nossa investigação pretende também contribuir para a história da recepção dos filmes brasileiros em Portugal.

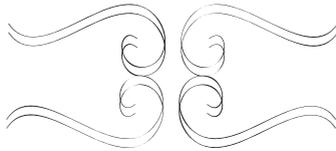
Um desejo profundo de identificar a natureza da obra cinematográfica e seu impacto sobre o público poderiam estar por detrás dessas pesquisas mais recentes. Um horizonte de investigação sobre o texto e o contexto, de modo a clarificar tanto a ação do primeiro como a densidade do segundo. O cinema, como arte coletiva que é e com seu maquinário industrial e simbólico, depende também de uma rede de discursos sociais – naturalmente que as resenhas críticas estão aí incluídas – que promovem a obra e de certa forma reconstruem o acolhimento do público ao filme.

Por fim, resta-nos ratificar que nossa proposta de pluralismo teórico-conceitual está consoante com pensar a investigação dessa prática discursiva de modo interdisciplinar e enriquecedor para os estudos sobre a crítica de cinema em Portugal. Os escritos críticos sobre o cinema brasileiro exibido em Portugal são uma resposta a uma pergunta de seu tempo que procuramos recuperar. Esta recuperação do horizonte histórico-contextual revela-se presente tanto no ambiente exterior, nas articulações extratextuais, quanto no interior do texto, lá onde as manobras argumentativas retóricas utilizadas para o leitor aceder à experiência comunicativa encontram-se manifestas, lá onde o não dito do enunciado pode revelar o dito.

⁴⁷ “Y, sobretudo, una historia que sabe que el sentido de los hechos depende del modo de abordarlos; que apunta más a ‘reconstruir’ la realidad que a ‘restituir-la’, o major aún a ‘constituirla’ como objeto de su discurso”.



PARTE 2



A CRÍTICA DE CINEMA SITUADA: CENÁRIOS E RELAÇÕES HISTÓRICAS





A CRÍTICA NO CONTEXTO



Foi já na Antiguidade que as obras de arte constituíram-se enquanto objeto de juízos de valor e incorporadas como patrimônio cultural da sociedade, o que acabou por fomentar a composição de uma espécie de crítica de variadas naturezas: “[...] cronístico ou memorialístico, teórico e preceitual, histórico-biográfico, erudito e filológico, interpretativo ou de comentário”. (ARGAN, 1988, p. 127) Embora a crítica, como instituição que determina valores e que se instalou no campo das artes com a profissionalização dos artistas tenha tido lugar entre os séculos XVII e, sobretudo, XVIII, quando a arte se “publicizou” e acabou por formar artistas, público e, por consequência, críticos. Neste período, a crítica tinha como função básica a codificação de um gosto de base consensual. Segundo José Guilherme Merquior (1981, p. 142), com o advento do Romantismo, há uma mudança significativa na função deste profissional, que passa a adquirir um caráter de militância: o crítico torna-se um “[...] orientador periódico do anônimo e inseguro público burguês”. Na verdade, seria

pertinente pensar o crítico de artes da época como aquele que herda a velha tradição renascentista do apelo ao gosto, ou melhor, ao bom gosto. Os enciclopedistas viam no crítico um avaliador do gosto, um tradutor de mensagens artísticas e culturais que tinha ao seu cargo a tarefa de decifrar o código secreto da obra. Era considerado, portanto, um guia que poderia aferir maior ou menor qualidade à obra de arte, ou mesmo averiguar seu caráter artístico, de modo que isto implicitamente revelava a própria função do crítico, isto é, ser um pedagogo da sensibilidade.

Já no século XIX, artistas como Balzac, Mallarmé e Baudelaire representam a personificação do movimento de exaltação a obras de arte e espetáculos, publicando em jornais suas crônicas críticas. A crítica romântica de Baudelaire pregará uma parcialidade apaixonada na qual a qualidade torna-se sinônimo de atualidade. A arte romântica teria como característica a pertença a seu tempo e à crítica cumpriria o papel de refletir sobre a obra inserida neste tempo, sem abdicar de uma excessiva subjetividade. (ARGAN, 1988)

Esses críticos pioneiros eram exegetas, geralmente ligados à tradição literária, preocupados em descobrir o sentido congelado nas obras em um processo de desocultamento que lhes garantia a posição de tradutores da verdade.

Etimologicamente (do verbo grego *krino*), a palavra crítica está ligada à ideia de escolha, de separação, separar o “trigo do joio”, o belo do feio, o bom do mau. Os críticos, por sua vez, seriam operadores de tal caracterização, ajuizando valores sobre a obra.

No início do século XX, esta crítica se universitariza, apregoa uma natureza mais analista e elitista, separada do leitor comum. Esta busca por uma maior cientificidade levou a crítica a desqualificar a avaliação e os juízos sobre as obras, uma vez que era importante privilegiar a análise e a interpretação. Por outro lado, e também possivelmente em resposta à demanda deste leitor comum, a afirmação e criação de um estilo jornalístico de crítica, já evidenciavam a tentativa de estabelecer uma comunicação mais direta com o público. A crítica assume sua função mediadora, de fornecer um elo entre os artistas e o público, procurando definir seu território no campo da avaliação, da explicação e da divulgação.

CRÍTICA DE CINEMA

A história da crítica cinematográfica finca raízes em nomes como Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Otis Ferguson ou Graham Greene, que durante o início do século passado escreviam para jornais e outras publicações, algumas especialmente endereçadas aos cinéfilos. Neste período, estes escritos críticos buscavam, sobretudo, definir o cinema como arte e como linguagem, visto que o próprio ainda começava a dar seus passos iniciais em direção a um sistema de expressão específico da área fílmica. (BORDWELL, 1991, p. 21)

A novidade do cinema como arte ainda mal definida acabou por ironicamente afastar deste primeiro cinema os “tiques de interpretação”, como assinalou Susan Sontag (2004), próprios de outras áreas artísticas. Os filmes eram vistos exclusivamente como mero entretenimento, espetáculos da cultura de massa em oposição à alta cultura e, uma vez assim, desprezados pelos intelectuais. O lado ruim disso, diríamos, foi a carência de registros escritos de análises mais apuradas sobre os primeiros filmes, ficando no campo meramente da descrição do evento.

Posteriormente, quando o cinema ganhou certo respeito no campo das artes, a atividade da crítica de filmes e a própria teoria do cinema se viram vinculadas aos sistemas referenciais interpretativos das disciplinas humanísticas, sobretudo da literatura. Com efeito, em meados do século XX, os múltiplos enfoques dados aos estudos literários foram também transferidos para a crítica de cinema e, diga-se, não somente para a chamada crítica acadêmica, como também para a crítica comum de filmes, naturalmente parte deste horizonte histórico. Esta pluralidade de enfoques passava pelos estudos dos mitos, das abordagens psicanalíticas, marxistas ou estruturalistas que converteu o filme em um “texto” pronto para ser dissecado.

Após a Segunda Guerra Mundial, há uma multiplicação de revistas de cinema, especialmente na França (*Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Cinéthique*), na Inglaterra (*Screen*, *Sequence*, *Sight and Sound*, *Movie*) e nos Estados Unidos

(*Film Quartely*, *Film Culture* e *Artforum*). Algumas destas publicações até hoje permanecem como referenciais de textos de qualidade na análise da obra cinematográfica. Além disso, e talvez o mais importante, é que estas revistas acabaram por criar escolas ao traduzir um modo ensaístico peculiar de fazer as críticas, influenciando esta prática em diversos lugares do mundo, particularmente em Portugal. Segundo Serge Toubiana,⁴⁸ a revista *Cahiers du Cinéma*, essencialmente formada por críticos-realizadores, representou, ao longo de seu percurso como publicação destinada à crítica de cinema, uma luta permanente entre, por um lado, a afirmação de um gosto e de uma estética, predominante nos anos 1950 até o início dos anos 1960, de submeter os filmes a uma certa análise por tema, por autor e gênero. Não por acaso, na efervescência deste momento, nasce a *Nouvelle Vague*.⁴⁹ Vale salientar que nesta altura a revista presta seu apoio às novas cinematografias de outros países como Itália (Neorealismo), Brasil (Cinema Novo) e Portugal (Novo Cinema). E por outro lado, entre 1969 e 1975, a revista assume uma vocação mais política e teórica centrada nas preocupações extracinematográficas que se afirmaram em detrimento do gosto. São notórias, neste período, as influências da filosofia de inspiração marxista althusseriana, da psicanálise e da semiologia.

Bordwell (1991, p. 44, tradução nossa) chama a crítica produzida por essas publicações de “crítica explicativa” (*explicatory criticism*) ou “[...] aquela que se baseia na crença de que o principal objetivo da atividade crítica consiste em reconhecer significados implícitos dos filmes”.⁵⁰ Tendo André Bazin como o grande mentor, esta crítica explicativa foi moldada por um cenário de pós-guerra que incluía o aparecimento de novos filmes (sobretudo americanos e italianos) e, portanto, novos desafios interpretativos para a crítica que teria de lidar ou

⁴⁸ Em entrevista a D’ávila (1985).

⁴⁹ Nas palavras de João Mário Grilo (1999, p. 229), os componentes da *Nouvelle Vague* tinham “[...] uma nítida vontade de compreender o cinema na sua materialidade significativa e no seu modo de fazer”. E conforme Michel Marie (1999, p. 66), “[...] um dos primeiros critérios de pertença ao movimento é a experiência da crítica”. Vale salientar os nomes de André Bazin, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Eric Rohmer e François Truffaut, críticos-realizadores que fizeram parte do movimento da *Nouvelle Vague*, a exceção de André Bazin que permaneceu essencialmente como crítico e teórico do cinema.

⁵⁰ “[...] criticism the belief that the principal goal of critical activity is to ascribe implicit meanings to films”.

criar novos modelos de análise, além da ideia amplamente conhecida, como já assinalamos, da política dos autores que para Bordwell, deve ser entendida apenas como uma política e não como um pressuposto teórico.

Contudo, é bom salientar, que esta veia interpretativa/explicativa predominante nas revistas acima referidas não representava o universo dos jornais e revistas populares da época, universo no qual um perfil mais intolerante a análises detalhadas dos filmes era a rotina. A evolução deste tipo de crítica jornalística liga-se às primeiras exposições de filmes para grandes audiências: era a época do assim denominado por Tom Gunning, “cinema de atrações”. Entre fins do século XIX e início do século XX, estes espetáculos eram considerados como “notícias de valor” e os repórteres tinham a função de cobri-los como qualquer outra notícia. Na verdade, a então chamada crítica era uma mistura de reportagem que descrevia o evento em termos factuais e de resenha que aconselhava o leitor sobre o valor do filme. Conforme Bywater e Sobchack (1989, p. 5-6), a ênfase era colocada na palavra valor, uma vez que os resenhistas/jornalistas deveriam informar se valeria ou não a pena gastar uma certa quantia de dinheiro pelo visionamento da película, critério, aliás, vigente até os dias de hoje pelos críticos.

Quando a popularidade dos filmes começa a crescer, um tipo de crítica mais analítica também cresce, sobretudo com a legitimação do filme como uma peça artística, impulsionando nomes como o de Otis Ferguson nos Estados Unidos a produzir verdadeiras pérolas de escrita estilística,⁵¹ embora as chamadas resenhas continuassem dominando os espaços nos jornais diários, especialmente a partir dos anos 1930 com o desenvolvimento da indústria cinematográfica hollywoodiana e o aparecimento do cinema falado. (BYWATER; SOBCHACK, 1989, p. 7-10)

Enfim, deste período para cá, a crítica cinematográfica passa por um processo de expansão com o aparecimento de cursos superiores e o aumento

⁵¹ Além de Ferguson, nomes como o de James Agee, Andrew Sarris e Pauline Kael nos EUA, figuram como grandes nomes da boa crítica de cinema. Esta última, crítica do *The New Yorker* desde meados dos anos 1960, tinha um estilo pessoal inconfundível e acreditava na conexão do crítico com o público, escrevendo sempre em primeira pessoa. Ela será a primeira crítica jornalista a defender uma abordagem mais pessoal e emotiva dos escritos, hoje tão comum nesta prática. (BYWATER; SOBCHACK, 1989, p. 10-17)

de publicações populares impressas, outras mais sofisticadas ligadas às universidades, além dos filmes tornarem-se mais acessíveis para a análise.⁵² O interesse de nossa pesquisa volta-se para estes discursos, ou seja, tanto para aqueles discursos mais imediatistas dos jornais quanto para aqueles outros produzidos pelas revistas e semanários. Estes discursos têm em comum o fato de serem vestígios de uma experiência estética que não apenas são reveladores de uma relação entre autor-obra-público como constituem importante memória para se entender o processo de recepção no cinema.

BRASIL E PORTUGAL

No Brasil, o crítico teatral Arthur Azevedo publica em 1897 no jornal *O Paiz* aquilo que seria considerado o primeiro comentário sobre filmes, exibidos ainda nesta época em casas teatrais. No início do século XX, a partir da consolidação do setor exibidor nas principais cidades brasileiras, surgem as primeiras publicações especializadas como as revistas *O cinema* (1913); *A Fita* (1918) *Palcos e Telas* (1918); *Selecta* (1924); *Cinearte* (1926); *O Fan* (1928), sendo que boa parte delas cobria com regularidade também o teatro. Críticos como Plínio Sussekind Rocha; Adhemar Gonzaga; Pedro Lima; Moniz Viana; Walter da Silveira; Paulo Emílio Salles Gomes; Alex Vianny e o próprio Glauber Rocha, exerceram suas atividades de crítica seja em periódicos ou em revistas mais especializadas. (GARDNIER, 2001; RAMOS; MIRANDA, 2000)

Tendo como sua fase mais marcante os anos 1960 e 1970, a resenha crítica de cinema procurava definir seu espaço produzindo textos sobre películas consideradas experimentais, bem como sobre os grandes filmes comerciais. Aliás, no interior da comunidade daqueles que escreviam e pensavam sobre cinema, havia uma divisão entre os refletiam sobre a estética cinematográfica nacional e mundial (Paulo Emílio Salles Gomes), os considerados

⁵² Segundo Bordwell (1991, p. 22), o maior acesso às tecnologias dos meios de comunicação implicava as projeções de películas de 16 mm na década de 1950, as mesas de edição Steenbeck nos anos 1960 e o videocassete nos anos 1970.

americanófilos (Antônio Moniz Viana) e aqueles que reclamavam por uma crítica ao cinema brasileiro (Walter da Silveira). Durante o Cinema Novo, há uma fértil colaboração entre crítica e cinema, uma vez que os críticos sentiram-se estimulados diante de um movimento energético e totalmente diferente daquilo a que eles estavam habituados a ver nos filmes brasileiros. Era reveladora a influência incontornável da crítica francesa, seja através de uma inspiração política-militante *Positif*, seja via a ênfase dada aos aspectos formais do filme *Cahiers du Cinéma*.

Já nos anos 1980, uma boa parte desta comunidade culta de críticos deixa os diários e migra para outros espaços, como as revistas culturais (especialmente a revista *Filme Cultura*) e para o ambiente universitário onde os textos ficam mais ecléticos, subjetivos e dialogam com a análise textual. (MOURA, 2002) Não muito diferente do que aconteceu em alguns países, notadamente os Estados Unidos, nos anos 1990, a informação e a divulgação ou promoção tornaram-se funções essenciais da crítica de cinema jornalística deixando a análise para publicações mais especializadas.

Em Portugal, a primeira publicação destinada à crítica cinematográfica data de 1912 e era chamada de *Cine-revista*. Esta publicação originária da cidade do Porto teve uma homônima em Lisboa no ano de 1917, dirigida por Fernando Mendes. Recebendo títulos como *O Foco* (1913); *Animatógrafo* (1919); *Cinéfilo* (1928); *O Filme* (1926); *Plateia* (1951) e *Celulóide* (1957), estas numerosas publicações apontavam para a crescente importância dada ao cinema como arte a constituir-se. Entretanto, à exceção das revistas *Cinéfilo* (11 anos), *Plateia* (28 anos) e *Celulóide* (29 anos), boa parte desta imprensa cinematográfica teve uma vida efêmera e circulava, sobretudo, em Lisboa e no Porto. (DUARTE, 1979)

Dentre os pioneiros da crítica de cinema lusa, destacam-se os nomes de Reinaldo Ferreira; Felix Ribeiro; Alberto Armando Pereira; Roberto Nobre; António Lopes Ribeiro, este último considerado introdutor da crítica da imprensa diária (em 1925, no *Diário de Lisboa*). Já nas décadas posteriores, surgem nomes como o de João Bénard da Costa; Manuel Machado da Luz; Lauro António; Eduardo Prado Coelho; João César Monteiro; Eduardo Gea-

da; José Vaz Pereira; João Lopes; Afonso Cautela; Tito Lívio; José de Matos-Cruz; Jorge Leitão Ramos; Mário Jorge Torres; António Cabrita; Manuel Cintra Ferreira e tantos outros que abordaremos com a atenção devida no decorrer de nossa investigação sobre seus escritos.

O cenário inicial da crítica de cinema na imprensa portuguesa parece seguir a tendência mundial a partir da combinação ao qual se referia Bywater, de reportagem factual e resenha valorativa dos filmes. Em 1960, a resenha⁵³ do filme brasileiro *Meus amores no Rio*, publicada no jornal *Diário de Notícias* assinalava:

Esta noite regista-se um grande acontecimento no Odeon: a estréia da maravilhosa comédia 'Meus amores no Rio' que vai constituir uma sensacional surpresa, não por constituir uma obra que enche de orgulho o cinema brasileiro, mas também por reunir as condições de um espectáculo de raro encanto e permanente diversão que só se deparam nas realizações de grande classe. [...] Ao espectáculo desta noite designam-se assistir o Sr. Embaixador do Brasil e outras altas personalidades da embaixada. (A MARAVILHOSA..., 1960, p. 7)

O carácter noticioso da resenha pautada na descrição factual do evento, associado a um juízo elogioso do filme, parece ser uma marca registrada da época. Embora, convém salientar, ainda hoje, em certas publicações destinadas a crítica, uma espécie de crônica anedótica tem prevalecido como evento mais importante a ser registrado pelo jornalista, superando mesmo a análise do filme.

A questão da crítica com função de propaganda ou promoção dos filmes é antiga e gerou debates em vários lugares do mundo. Sobretudo com o avanço da indústria cinematográfica, as resenhas jornalísticas naturalmente começaram a constituir-se como parte da rede de divulgação dos filmes. Havia aqueles que deploravam a falta de isenção e análise dos críticos, especialmente nos periódicos, e outros que se mantinham impassíveis perante o cumprimento da agenda imposta pelas editorias dos jornais que, de um modo geral,

⁵³ A resenha não está assinada.

seguiam as referências dos boletins de divulgação cinematográficos norte-americanos voltados para as atualidades dos espetáculos-negócio.

Esse quadro de predomínio do modelo industrial americano a que chamaremos factual-valorativo suscitou sentimentos de rejeição por parte de alguns críticos portugueses como Fernando Duarte, diretor da revista *Celulóide*, o que o levou a clamar em 1961 por um congresso da crítica cinematográfica em Portugal. Duarte (1961, p. 1) diz que durante anos “[...] adulterou-se a missão informativa e analítica da crítica cinematográfica” e continua “foi a chamada grande imprensa que mais amesquinhou a função do crítico, que mais contribuiu para o seu descrédito, impondo-lhe uma total dependência da publicidade, do elogio de favor, dos imperativos administrativos”.

Em verdade, o discurso de Duarte já refletia uma insatisfação dos profissionais ligados ao universo cinematográfico (os críticos aí incluídos) contra o cinema comercial e o clamor por uma crítica que fugisse do mero elogio do filme. A partir de, aproximadamente, meados da década de 1960, o discurso de louvor da crítica de cinema passa a ser questionado por alguns críticos em particular e até mesmo por publicações como a revista *Plano* (1965 apud BARROSO, 2002, p. 1279) que vociferava: “[...] a crítica de espetáculos que por cá se faz é aquilo que toda gente sabe: ou não diz nada, ou é laudatária, ou é comprada ou é compassiva (vivam as exceções)”.

Vejamos mais um exemplo de uma crítica⁵⁴ que primava pelo elogio superficial, sobretudo pelo fato de o filme já ter sido aclamado no Festival de Cannes, condição *a priori* de aprovação crítica. A crítica ao filme *O pagador de promessas* do realizador Anselmo Duarte foi publicada no jornal *Diário de Lisboa* em 1963: “[...] *O pagador de promessas* foi a primeira obra em língua portuguesa que teve as honras de um primeiro prémio no último Festival de Cannes e que recebeu o troféu Golden Gate, tão cobiçado pelos cineastas de todo o mundo”. E no parágrafo posterior:

⁵⁴ A resenha não está assinada. O fato de boa parte das resenhas deste período não estarem assinadas e, quando estão, aparecer somente as iniciais, demonstra a falta de profissionalização na área de espetáculos. Segundo Bénard da Costa (1990, p. 254-255), “[...] tratava-se de recensões elogiosas, assinada por iniciais, em que as ditas (iniciais) podiam dizer tudo, menos dizer mal”.

Filme violento, sincero, verdadeiro, duro mesmo, coloca o drama sob a luz dos projectores e a consciência do público, resultando numa obra polémica, para recordar e discutir, numa obra válida, que engrandece a cinematografia do Brasil e patenteia a qualidade moral e profissional de seus técnicos. Com um título já bastante significativo: O filme 'O pagador de promessas' constitui um acontecimento cinematográfico, o texto parece ter acolhido o filme, antes mesmo de ele ter sido visto, uma vez que os prêmios concedidos anteriormente já lhe deram o estatuto de um grande filme. (O PAGADOR..., 1963, p. 11)

A exigência por uma crítica independente e que escapasse a superficialidade do discurso era adequada a um cenário histórico do qual fazia parte a reivindicação do novo tanto na prática das resenhas jornalísticas como no próprio cinema português.

Para Barroso (2002, p. 1279-1280), duas condições eram reclamadas nesta mudança de enfoque: a cientificidade e a independência:

Cientificidade, identificada com a capacidade de dizer (e demonstrar) alguma coisa, em contraponto à banalidade laudatória ou benevolente. Independência, que se proclama na fidelidade a princípios inspirados na 'justiça' e na refutação do elogio a título caritativo (faltaria ainda defender a independência económica da publicação).

Mais tarde, uma grande virada remexe os velhos modelos de leitura do filme: a influência da crítica francesa, associada ao fenômeno do cineclubismo que irá promover uma renovação no discurso da crítica tanto nas revistas especializadas como nos jornais diários, sobretudo no que diz respeito ao reconhecimento do cinema como arte digna de legitimação. (MONTEIRO, 2000) A crítica tornou-se mais culta e os espaços reservados a ela ampliaram-se para suplementos de jornais e revistas culturais, como *O Tempo e o Modo*.

O fato é que, acatando a uma tendência mundial, a crítica de cinema portuguesa incorporou os pressupostos defendidos pela crítica francesa:

A influência dos *Cahiers du Cinéma* em Portugal foi muito significativa e ajudou, também por cá, a deixar de lado uma suspeição que pairava sobre o cinema americano. Trata-se, antes de mais, de uma influência crítica. Fez-se sentir nos sectores progressistas do pensamento católico, e através dos jovens protagonistas da nova crítica emergente, que ocupavam posições nos periódicos, envolvendo-se em polémicas doutrinárias e ideológicas. (BARROSO, 2000, p. 228)⁵⁵

O essencialismo, de André Bazin, a defesa de autonomia autoral dos diretores, de Truffaut, as experimentações estéticas, um cinema reflexivo de narrativa difícil em lugar da linearidade clássica, enfim, o descompromisso com a linguagem oficial do cinema acabou por formar as referências dos críticos de cinema lusos⁵⁶ que procuravam reconhecer nos filmes investigados, inclusive claro, no próprio cinema português.

Não foi ademais, aleatório, o surgimento nesse período dos primeiros filmes do Novo Cinema português assinalado, de antemão, por um paradoxo e analisado por Paulo Filipe Monteiro (2000). Este movimento caracterizava-se pela forte presença de uma estética vanguardista nas obras de seus realizadores, com a utilização de recursos estilísticos sofisticados e uma primazia pela forma dos filmes, então uma novidade para época dos anos 1960 em Portugal. Por outro lado, aí vemos o paradoxo, esta vanguarda era tolerada pelo conservadorismo político vigente, que acatou e forneceu bolsas de estudos aos jovens cineastas para diversos centros cinematográficos europeus, como

⁵⁵ Barroso (2000, p. 134-137) igualmente afirmou que a crítica de cinema portuguesa deste período enfocava aspectos como a análise do estilo, do gênero, o impacto social da obra e a figura do realizador, ressaltando a forte influência da crítica francesa, especialmente naqueles críticos originários dos cineclubes, que, afinal, constituíam a sua maioria. Sobretudo a partir de meados dos anos 1960, a essência da arquitetura argumentativa das críticas fundamentava-se na estética, na política e no público. Discutir sobre o conceito de “políticas dos autores” em um embate acirrado contra o grande cinema comercial, defender a ideia e uma nova concepção estética para o cinema, além de refletir sobre a questão do público como bilheteira, eram temáticas constantemente presentes nos escritos dos críticos portugueses da época.

⁵⁶ Bénard da Costa (1990, p. 256) diz que foi em 1955, quando descobriu os *Cahiers du Cinéma* que revira “tudo a outra e definitiva luz”.

Londres, Paris e Roma. Esta convivência foi decisiva para a manutenção do Novo Cinema que, por sua vez, se eximia de temas mais politizados em suas películas e evitava, assim, a famigerada censura do Estado Novo. Paulo Filipe Monteiro (2000) chama a esta contradição interna ao movimento do Novo Cinema de “uma margem no centro” e avança: “[...] uma margem combativa contra o cinema industrial, mas no centro em termos dos lugares de produzir, ensinar e criticar cinema em Portugal”.

É realmente muito importante este paradoxo peculiar ao movimento cinemanovista português, uma vez que seus participantes tinham uma relação muito próxima com a prática crítica de filmes e alguns realizadores eram também críticos, como João César Monteiro e Fernando Lopes, diretor da revista *Cinéfilo*.

Há que se perceber, portanto, duas fortes influências que a crítica de cinema jornalística portuguesa acalentou nesse período. A primeira e mais antiga através do cineclubismo,⁵⁷ da formação que estes centros de exibição e discussão sobre filmes fornecia aos seus sócios, embora, seja importante salientar que o Estado Novo salazarista vai promover uma perseguição contra o que acreditavam ser da ordem do subversivo e do perigoso presente nas ideias que circulavam nos cineclubes. Apesar do corte da censura, o cineclubismo lançava publicações e tentava manter em funcionamento aquelas instituições que conseguiram resistir aos ataques do Estado salazarista. Nomes como o de Eduardo Gada, crítico, realizador e ex-dirigente do cineclubes universitário de Lisboa, e o de João Bénard da Costa, também ex-cineclubista, ilustram como essa influência se fez presente na formação dos críticos de cinema que atuavam nos jornais da cidade. Antigos militantes do movimento cineclubista, realizadores e críticos foram despertados por esses espaços de iniciativas culturais, onde era possível exercitar na prática o gosto pelo cinema. Afirma Luís de Pina (1978, p. 76): “[...] boa parte do que se escreveu sobre cinema português foi editado

⁵⁷ Conforme José-Augusto França (1995, p. 46), em 1947, nasceu o Círculo de Cinema de Lisboa que “[...] a polícia política proibiu, por alegadas práticas conspiratórias, alargando-se a suspeita, então, a todo movimento nacional que em 1956 contava mais de 30 clubes pelo país fora, nomeadamente em Coimbra, e em Lisboa, no Universitário, no ABC, no Católico”.

nas suas [dos cineclubes] publicações, que os homens da cultura, os críticos ou os estudiosos provêm quase todos dos cineclubes”.

O peso dos cineclubes no desenvolvimento da crítica era um fenômeno presente em várias partes do mundo.⁵⁸ Em 1961, Fernando Duarte (1961, p. 10) ratificava o valor de um intercâmbio cultural entre os cineclubes brasileiros e portugueses:

O movimento cultural do cine-clubismo desenvolveu-se com o mesmo ímpeto nas duas pátrias distantes mas amigas, que o oceano separa mas que vínculos eternos ligam fortemente Brasil e Portugal, uma comunidade, uma só língua, uma fraternal compreensão pelos problemas de um lado e doutro.

Afora a dimensão constitutiva que estes espaços tinham para pensar e discutir cinema, o texto de Duarte já revela um olhar de cooperação cultural entre os dois países com críticas positivas ao cinema brasileiro de então.

Após a Revolução de 25 de Abril, veio a liberdade de imprensa e os cineclubes naturalmente tornaram-se mais politizados. Estes buscavam criar federações e outros organismos que lhes dessem maior legitimação. Em maio de 1974, a revista *O Tempo e o Modo* publicava na íntegra as 14 teses do cineclubes universitário de Lisboa que antes tinham sido “seriamente mutiladas pela censura fascista”. O grau de politização das teses se fazia presente na defesa do cinema como manifestação de classe destinado a fornecer às massas uma visão crítica e progressista. Os cineclubes teriam um papel importante neste processo de conscientização das massas ao exhibir e discutir filmes progressistas. Os críticos igualmente se mobilizaram reivindicando a criação urgente de uma associação também em maio de 1974.⁵⁹ Dentre suas posições, defendiam a “liberda-

⁵⁸ Na França, Itália, Inglaterra ou EUA, o peso foi o mesmo. Conforme Michel Chion (1996, p. 478-479), na França, já em 1920, Louis Delluc inventa a palavra “cineclubes” lançando seu semanário que levava o mesmo nome, cuja intenção era apoiar a arte cinematográfica organizando encontros entre cineastas e públicos. Ricioto Canudo, outro crítico pioneiro, também cria em Paris, em 1921, o clube de amigos da sétima arte.

⁵⁹ Publicado no *Diário Popular* de 05 de maio de 1974. Assinavam o documento: Rui Afonso; João César Monteiro; Tito Lívio; António Cunha Telles; Fernando Lopes; José Camacho Costa; Manuel

de total para o exercício crítico” e sobretudo, “[...] a criação dum organismo independente – Associação de Críticos – que passe a visar à interferência na escolha e selecção dos filmes a distribuir”. (AFONSO et al., 1974, p. 4) Estes discursos apontavam para o quadro da recente euforia que o país vivia após longos anos de ditadura.

Infelizmente, o movimento cineclubista português, já debilitado desde a década de 1950 pela censura salazarista, se enfraquece mais ainda na década de 1970⁶⁰ devido a uma série de fatores, como a concorrência da televisão e dos cinemas de estúdio. Além disso, outros aspectos são salientados: “[...] a divisão gerada entre as bases pelo partidarismo político, e as tentações do dirigismo, de associativismo de cúpula, eventualmente no espírito das instâncias superiores”. (PINA, 1978, p. 76) De qualquer maneira, este fato não invalida a influência do cineclubismo na formação de muitos dos críticos de cinema portugueses.

Hoje, o lugar e o conceito de cinefilia⁶¹ têm passado por modificações significativas. As salas pequenas e alternativas de Lisboa, como o Nimas, o Quarteto, o King e, claro, a Cinemateca Portuguesa, ocupam o espaço antes destinado aos cineclubes, com a programação de ciclos e por vezes, algum debate após a exibição dos filmes. Perdeu-se, contudo, para o bem e para o mal, o grau de politização característica dos discursos cineclubistas, sobretudo daqueles discursos pós 25 de Abril. Um espaço de discussão mais higiênico politicamente, entretanto mais interativo com a crítica, vê-se presente nos variados sites de periódicos disponíveis na *internet*. Com efeito, a cinefilia, atualmente, com as mudanças estruturais da sociedade urbano-industrial, levou a acomodação ao espaço privado onde os DVDs e os televisores de tela grande estão cada vez mais baratos e acessíveis.

Carvalho; Eduardo Geadá; João Lopes; Lauro António; Eduardo Prado Coelho e outros.

⁶⁰ Luís de Pina (1978, p. 75) afirma que: “[...] nos anos 70, até por virtude da concorrência da TV, de sessões especiais dos cinemas, dos cinemas de estúdio, da motorização da vida e dos fins-de-semana, o movimento cineclubista conheceu uma crise grave”.

⁶¹ Bénard da Costa (1998, p. 69) dirá que a partir de 1980, “[...] os anos gordos da cinefilia ou de salas cheias (que, apesar de tudo, foram os anos 60-70, que culminaram com os grandiosos ciclos da Gulbenkian, versão correcta e aumentadíssima das 3^{as} Feiras Clássicas de outrora) chegaram ao fim”.

A segunda fonte de influência da crítica de cinema vincula-se à contradição analisada por Paulo Filipe Monteiro de o Novo Cinema português ser, ao mesmo tempo, vanguarda estética e despolitizado. A crítica de filmes, indiscutivelmente membro deste cenário histórico, também ela tinha em seus quadros nomes egressos deste movimento, o que acabou por ajudar na formação de um tipo de escrita e preferências do crítico e de seus filmes. A apreciação estética das obras feitas pelos realizadores-críticos do Novo Cinema eram respeitadas e dignas de polêmicas clamorosas na imprensa diária. Havia, portanto, uma mútua relação entre as propostas do Novo Cinema e as reivindicações de uma nova crítica. Naturalmente que o discurso dessa parcela da crítica lusa privilegiava também os recursos formais e estilísticos do filme em detrimento de seus aspectos ideológicos. Esta ênfase apostava em critérios predominantemente estéticos ao ajuizar os filmes, critérios que acabaram por se tornar verdadeiros cânones no modo de interpretar as películas.

Essas duas vozes de influência, na maioria das vezes dissonantes, acabaram por traçar, tal como aconteceu entre os diretores do Novo Cinema português, um cisma ideológico na crítica de filmes nos anos 1960 e 1970. Algumas publicações, sobretudo as especializadas, seguiam as diretrizes dos *Cahiers du Cinéma* (da primeira fase da revista 1950-1960) e da *Nouvelle Vague*, do idealismo baziniano, de pôr em relevância os aspectos formais do filme, os recursos estilísticos mais do que a “mensagem do autor”. Revistas como *O Tempo e o Modo* e o *Jornal de Letras e Artes*, foram publicações emblemáticas desta linha mais formalista que ideológica e os escritos críticos de João Bénard da Costa são exemplos deste discurso digamos, mais despolitizado. Outras publicações, como *Seara Nova* e a maioria dos jornais diários se inclinavam para o realismo crítico, o neorrealismo, para a politização dos conteúdos das películas e de seus próprios discursos, influenciados por tendências marxistas. (BARROSO, 2000)

O discurso estético sobre o cinema vivia uma espécie de fratura ocorrida também em França com a nítida divisão ideológica entre as revistas *Cahiers du Cinéma* e a *Positif*. A primeira, como dizíamos, seguia uma tendência de valorização do formalismo estético e a segunda apresentava seu ma-

nifesto político declarado. Em Portugal, este painel confirma a fratura. Sem querermos, contudo, cair num maniqueísmo, havia aqueles que defendiam “[...] um cinema moral, um cinema de raízes democráticas, enquadrado na mais genuína ortodoxia neo-realista” e outros que “[...] proclamavam um cinema afim da *Nouvelle Vague* francesa e que se reclamam das teorias dos *Cahiers du Cinéma* e da visão ‘auteurista’ do cinema”. (COSTA, 1991, p. 114)

Quanto aos críticos, enquanto profissionais do jornalismo cinematográfico, é difícil traçar um diagnóstico completo de sua atividade, quer pela falta de fontes primárias sobre o assunto quer pela grande diversidade de profissionais no período. Assim, foi com grande interesse que em agosto de 1974, a revista *Plateia* deu início a uma série de entrevistas com os principais críticos de cinema portugueses, projeto estendido até o ano posterior. A ideia era fazer falar “[...] as vozes mais representativas das distintas correntes teóricas da crítica portuguesa”. (MATOS-CRUZ, 1974, p. 56) Coordenadas pelo crítico José de Matos-Cruz, estas entrevistas são reveladoras dos horizontes de expectativas porque partilhavam os críticos lusos na época.

No que diz respeito à formação profissional, a maioria disse não ter tido qualquer formação específica na área, que eram autodidatas e que o encontro dos críticos com o ofício veio da proximidade desses com a cinefilia e com os cineclubes. Muitos tinham outras profissões, eram também realizadores (Eduardo Geadá), professores (Afonso Cautela), jornalistas (Tito Lívio, Rui Afonso), mas todos estavam, de alguma forma, envolvidos com as eferescentes questões políticas, culturais e estéticas do período.

Os depoimentos dos críticos parecem confirmar a divisão de que faláramos anteriormente. Há aqueles mais politizados e até contrários à influência da crítica francesa,⁶² como mostra este trecho de Afonso Cautela (1974, p. 58): “Estamos de cócoras perante a crítica de cinema de Paris – e suas sequelas na realização. Quando começaremos a pensar pela própria cabeça, quando nos autodescolonizaremos como seres pensantes e livres, eis o que me inquieta

⁶² Um crítico da geração anterior como Alves Costa (1975, p. 14) sintomaticamente referiu: “Comecei a escrever umas coisas sobre cinema e sobre filmes, na altura em que aqueles que o faziam apenas se debruçavam no que tinham aprendido enquanto viam cinema, e não com as ‘muletas’ dos *Cahiers du Cinéma* ou do *Cinéthique*.”

muitíssimo”; ou ainda este depoimento mais politizado de Rui Afonso (1974, p. 16): “Acho que, sendo o cinema um concreto fenómeno político, porque consequência de uma indústria e de um comércio, deve ser prioritariamente analisado e criticado neste contexto”. E outros que pensam o cinema sob a perspectiva da modernidade estética, como alude Fernando Pernes (1974, p. 27):

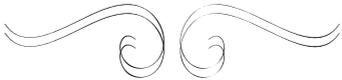
Será a partir de Godard que se propõe a revisão crítica de todo o cinema e o desenvolvimento de um ‘cinema novo’, mais empenhado, simultaneamente no carácter específico da linguagem cinematográfica e na contundência moral e política do seu discurso, do que na eficácia comercial e ilusionística do espectáculo.

Todos fizeram referências ao importante momento político vivido pela sociedade portuguesa e, neste novo contexto democrático, refletiram sobre qual seria o papel do cinema e da crítica. Questionado sobre as consequências da abolição da censura, Manuel Machado Luz (1974, p. 13) disse: “Quanto à política de difusão, creio que nada se adiantou. Mantém-se uma exibição de filmes completamente dominada pelos princípios do lucro, até ao nível mais mesquinho e sórdido”. Apesar do fim das restrições aos distribuidores e exibidores, as razões comerciais continuavam comandando o mercado.

Por fim, nestas entrevistas era ainda visível a contestação a um tipo de escrita chamada de elitista, burguesa e hermética praticada por alguns críticos, sobretudo aqueles que se identificavam com a estética formalista. Em diálogo com o cenário do pós 25 de Abril, cuja politização do discurso se acentuou, Tito Lívio, Luís Machado, José Vaz Pereira, Lauro António e outros defendiam simplicidade, objetividade e clareza na linguagem e atacavam os “floreados linguísticos” contrários a uma pedagogia de fácil leitura para as massas.



UM PERFIL DAS PUBLICAÇÕES PORTUGUESAS



Havia certa diversidade entre as publicações impressas portuguesas que constituíam-se por jornais, semanários, revistas especializadas e publicações culturais voltadas para as letras e as artes.

OS JORNAIS

O contexto político-jornalístico, entre o ano de 1960 até à ruptura ocorrida com 25 de Abril, foi naturalmente marcante para a vida da imprensa de referência portuguesa. Os diários viviam sob o domínio da censura prévia, o que garantia uma forçada harmonia entre as empresas jornalísticas e o Estado Novo. A descrição da presença de autoridades nos locais das pré-estreias dos filmes pode revelar um constante panegírico ao regime de Salazar.

Este horizonte, por certo, demarcava uma cumplicidade da imprensa com o Estado em cujos jornais havia uma espécie de autocensura.⁶³ O matutino *Diário de Notícias*, fundado em Lisboa em 1864, era considerado o porta-voz oficial do governo, devidamente disciplinado para participar do jogo de interesses via uma prática de obediência, acomodando-se aos constrangimentos impostos. Nos anos 1960, a seção dedicada aos espetáculos era chamada de “Vida artística” e em meio a uma confusão de textos de variados gêneros, viam-se pequenos comentários sobre os filmes em exibição geralmente sem qualquer tipo de menção aos aspectos políticos que a produção poderia eventualmente ter.

Esta assepsia ideológica presente nas críticas era oposta ao momento marcante politicamente na história de Portugal: as guerras coloniais na África. Dirá João Bénard da Costa (1998, p. 65): “Em 1963, a guerra alargou-se a Guiné. Em 1964, a Moçambique. 50.000 portugueses partiram para as colônias, ‘rapidamente e em força’. Em 1965, a Oposição reclamou a autodeterminação das colônias e Humberto Delgado foi assassinado em Badajoz”. Após a guerra colonial, a censura focou com mais rigor os filmes e alguns deles só podiam ser vistos no estrangeiro:

Na década da *nouvelle vague*, só aqui chegaram borrifos de Truffaut e de Chabrol ou o *Pierrot Le Fou* de Godard (*À Bout de Souffle* teve que esperar pelo marcelismo). Dos outros ‘cinemas novos’ nada vimos, como não vimos *La Dolce Vita* de Fellini, *Lolita* de Kubrick ou *Belle de Jour* de Bunuel, para já não falar de *Viridiana*. (COSTA, 1998, p. 65)

Acrescentamos que os portugueses também foram impedidos de ver dois clássicos do Cinema Novo latino-americano: *António das Mortes*⁶⁴

⁶³ Para João L. de Moraes Rocha (1998, p. 37, grifo do autor), a censura “vigora como forma de criar uma mentalidade; efectivamente, o *lápiz azul* (os censores assinalavam os cortes com lápis azul) originou a autocensura, a coibição da escrita por auto-reprovação e receio”.

⁶⁴ O filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* ficou conhecido internacionalmente como *António das Mortes*.

e *Deus e o diabo na terra do sol*, ambos de Glauber Rocha. O primeiro só será exibido em 1972 e conforme o crítico Lauro António (1974, p. 19) disse na *Celulóide*, com cortes; já o segundo, somente dez anos após seu lançamento no Brasil, em 1974.

A censura⁶⁵ não era muito simpática aos chamados filmes revolucionários, o que em princípio implicava na existência de uma autocensura dos distribuidores em relação aos filmes estrangeiros que se enquadrassem nesta temática, uma vez que isto significava um risco (sobretudo financeiro) a correr dada a possibilidade do filme vir a ser censurado *a posteriori*. Alguns distribuidores, contudo, faziam esforço pela liberação de filmes, como relata Eduardo Geda:

O Cunha Telles, que então mantinha em esplendorosa actividade a Distribuidora Animatógrafo, de vez em quando pedia-me para lhe escrever uns recursos mais ou menos eruditos que, em nome da cultura e da modernidade, lhe deixassem passar algumas obras-primas do cinema mundial que se encontravam com pena suspensa, à espera de serem devolvidos aos produtores estrangeiros depois de terem sido chumbados pela Censura. Lembro-me de ter intercedido, com mais ou menos êxito, em favor de Eisenstein, de Oshima, de Bergman, de Jean Vigo e de Glauber Rocha. (AZEVEDO, 1999, p. 236)

Luís de Pina (1978, p. 77) expressa que este cenário de mutilação trouxe o atraso da “independência” da crítica portuguesa:

[...] a falta de filmes básicos, proibidos pela censura, e as dificuldades financeiras de estudo, trabalho e edição,

⁶⁵ Como nota Cândido de Azevedo (1999, p. 227) por determinação do diploma n° 13 564, de 06.05.1927, era rigorosamente interdita “[...] a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes” e aquelas fitas que exibissem cenas de: “Maus tratos a mulheres. Torturas a homens e animais. Personagens nuas. Baites lascivos. Operações cirúrgicas. Execuções capitais. Casas de prostituição. Assassínios. Roubo com arrombamento ou violação de domicílio, em que pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito. A glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos”.

obrigaram o crítico a ser um pouco impressionista e superficial, trabalhando com imaginação e originalidade, por vezes com notáveis intuições, mas sem uma base porventura mais científica.

A maioria dos outros principais jornais lisboetas seguia a tendência disciplinadora, como o *Diário Popular* que, nesses anos de ditadura, era “[...] dedicado ao «fait-divers» e ao espetáculo”. (VIEIRA, 1998, p. 273) O sugestivo nome “Depois das nove” foi o nome dado à seção sobre espetáculos, sobretudo de teatro e cinema nos anos 1960 até meados da década de 1970, na qual Rui Afonso e Tito Lívio atuavam como principais colaboradores críticos. Já o *Diário de Lisboa* e o *República*, procuravam uma certa independência política, apesar das circunstâncias adversas. O primeiro mantinha a seção “Diversões” (teatros e cinemas) dedicada à crítica de filmes em exibição, sinalizando uma pequena carga de liberdade nas opiniões. Conforme Bérnada Costa (1991, p. 134), em 1965, o *Diário de Lisboa* foi o “[...] primeiro quotidiano a inaugurar – nesse ano – uma prática crítica em que o cinema era abordado como as outras artes”. Também neste período, os suplementos *Êxito* e *Vida literária e artística* assumiam o papel de divulgadores das artes em Lisboa. No início da década de 1970, Lauro António será um dos críticos mais famosos do jornal, assim como Jorge Leitão Ramos anos depois, quando o *Diário de Lisboa* tornou-se mais limpo e gráfico em termos de programação visual. O vespertino *República*, que funcionou até 1975, chamou “Espectáculos” sua página endereçada à crítica de artes. Em janeiro de 1971, o diário lança o suplemento *Jornal de crítica*, cujo(s) quadro(s) figuravam nomes de críticos como Afonso Cautela, Armando Pereira da Silva, Tito Lívio, Carlos Porto e Vasco Granja, entre outros. A proposta era a produção de um jornal exclusivo para crítica de Artes e Letras, que privilegiasse a independência de opinião de seus autores:

Só nos interessa tal [polêmica], ao nível da teoria crítica: aí, sim, vamos à luta. Porque só a crítica (o instrumento crítico) é susceptível de análise crítica pela crítica. Cair na asneira supina de analisar obras de arte, não, recla-

mam os editores do jornal num editorial que rebate as críticas ao *Jornal de crítica*. (CRÍTICAS..., 1971, p. 7, grifo nosso)

A *Capital*, também um vespertino lisboeta, volta às bancas em 1968, depois de sua edição ter sido interrompida em 1926. Conforme Joaquim Vieira (1998, p. 275), este periódico é o que “mais se identificará com a época do ‘marcelismo’”, observação feita, sobretudo pelo diário pertencer a um consórcio financeiro-industrial, proposta do governo de Marcelo Caetano que defendia a apropriação dos jornais por grupos econômicos. Com seus títulos garrafais, já em 1970, sinalizava uma modernidade gráfica e visual em sua coluna “Notas críticas de espectáculos” e possuía Eduardo Geda e José Vaz Pereira entre seus comentadores de cinema. Durante certo tempo (início dos anos 1970) havia um suplemento cultural de cinema intitulado *Cena sete* que buscava um espaço maior dedicado a análises dos filmes, fugindo àquela crítica laudatória.

O *Expresso*, hoje o semanário de maior tiragem em Portugal, surge em pleno período marcelista no ano de 1973. Caracterizado como liberal, “O *Expresso* quer dizer o que os outros jornais não dizem, e o facto é que, de forma explícita ou apenas sugerida, é um periódico que vai fazer a diferença”. (VIEIRA, 1998, p. 275) Fazer a diferença também no que diz respeito ao espaço dedicado às críticas de filmes. Por ser um semanário, seus diversos suplementos deram um lugar significativo a análises das artes e sua equipe de colaboradores era formada por respeitados nomes do jornalismo local. Ainda hoje, o suplemento *Actual* é referência de bons comentários sobre os filmes exibidos na semana.

Como se vê pelo expressivo número de publicações, uma espécie de fermentação cultural convivia com a adversidade da censura na sociedade portuguesa de então. A censura era disciplinadora, mas pontual. Censuravam-se alguns filmes, peças e textos jornalísticos, embora não se censurasse o cinema, o teatro ou o jornal. É importante sublinhar que, de certa forma, o movimento do Novo Cinema ganhou força neste ambiente de censura, por

exemplo, com a criação de cursos técnicos na área de cinema. Entre 1961 e 1964, organizou-se o primeiro curso de cinema em termos profissionais pelo Estúdio Universitário de Cinema Experimental no Centro Universitário de Lisboa, levando a renovação ao setor. (PINA, 1978, p. 44)

Sem dúvida, a Revolução dos Cravos será um divisor de águas na história política e cultural do país. Com o desaparecimento da censura, os diários lisboetas politizaram-se de tal forma que alguns deles dedicaram metade de suas páginas às questões políticas. Como relata Joaquim Vieira (1998, p. 276):

Os comunistas, com um sector de imprensa bem estruturado e organizado, apoderam-se da linha editorial dos principais diários de Lisboa – ‘DN’ e ‘O Século’ –, passando a controlar ainda o ‘Diário de Lisboa’ e mantendo considerável influência noutras redacções, sobretudo na RTP.

Certamente que esse contexto irá também refletir-se no discurso da crítica de cinema e no próprio cinema português. Películas como *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein e *Sofia e a educação sexual*, de Eduardo Geda encontram finalmente espaço para sua livre exibição nas salas de Lisboa. Foram fervorosas as discussões sobre novas leis no cinema e o papel do Estado neste processo, sobretudo por conta das lutas partidárias inerentes ao período posterior à Revolução.

Um dado a salientar diz respeito a uma mudança na direção assumida pela cinematografia portuguesa, dois anos após o 25 de Abril, com seu distanciamento do filme comercial-popular. Segundo Luis de Pina (1978, p. 62, grifo do autor):

Foge-se deliberadamente ao filme ‘popular’, acessível, comunicativo, procurando fórmulas de interesse que vêm mais dos conteúdos culturais, informativos ou polémicos, procurando transformar o próprio público que, progressivamente politizado, aceita propostas novas (caso de *Deus, pátria e autoridade*, documentário de montagem) e estará em condições de aceitar um cinema que lhe dê algo mais que o espectáculo de diversão a que fundamentalmente o

habituarão, como o vão habituando ao filme pornográfico e erótico, que invadiu Portugal de roldão e acaba de ser limitado por decreto a cinemas especiais, depois de sujeito a forte tributação em sua entrada.

Nota-se a opção por um cinema como serviço público de intervenção em detrimento de um cinema comercial e apelativo, (sobretudo o cinema industrial americano) cada vez mais criticado nas publicações especializadas e até mesmo nos periódicos, como podemos observar neste trecho do comentário de Rui Afonso (1974, p. 4) acerca do filme *São Bernardo*, de Leon Hirszman:

Demasiadamente hermético, se não mesmo com uma linguagem fora do acesso do espectador comum, o filme terá de ser ilegível ao nível das grandes massas. O importante, todavia, é que Hirszman utiliza o rigor histórico, a profundidade de análise, para que a realidade social e política tratada seja uma demonstração de materialismo histórico e de compromisso ideológico, com que o realizador levou o romance de Graciliano Ramos para o cinema.

Mais adiante, Rui Afonso (1974, p. 4) mostrou-se indignado com o pequeno número de espectadores na sala:

[...] os espectadores presentes contavam-se pelo número de sete. Sim, sete espectadores, para um dos melhores filmes actualmente em exibição. Cinema político votado ao abandono, enquanto obras execráveis como 'O exorcista' esgotam lotações em três salas ao mesmo tempo, apoiadas por uma campanha publicitária em forma.

Convém salientar que a crítica de cinema mais politizada, após o 25 de Abril, clamava igualmente por filmes populares (ou seja, filmes mais simples e menos impenetráveis), discutindo a viabilidade de processos de produção e exibição democráticos ao mesmo tempo em que reprovava o elitismo

hermético de certos filmes e da própria escrita da crítica. Nessa nova configuração política de Portugal, o cinema deveria subordinar-se a um programa de educação coletiva uma vez que, para os críticos, a “grande massa” não tinha condições culturais para entender filmes mais complexos, sendo necessária a produção de obras que fossem mais facilmente compreensíveis. Entretanto, a contestação ao cinema de vertente marcadamente comercial manteve-se. A questão era ser, ao mesmo tempo, contra um cinema comercial rasteiro e apelativo (mas que sempre foi bastante acessível) e a favor de um outro cinema engajado que, na sua essência, fosse pró-comunicativo com o público.

Nessa fase, o afastamento e a crítica ao cinema comercial eram respaldados pelas publicações francesas e inglesas que, por sua vez, também defendiam um cinema mais “inteligente”, “reflexivo”, “artístico” para o espectador, contrário àquele de mero entretenimento. O Cinema Novo brasileiro, supostamente correspondia às expectativas da exigente crítica por ser comprometido política e socialmente em desmistificar a exploração econômica sofrida pelos povos, sobretudo aqueles que viviam nos países periféricos. A experiência militante intrínseca a esse cinema, apesar de certa resistência do público, era bem acolhida pela crítica portuguesa. José de Matos-Cruz (1975, p. 63) na revista *Plateia* referindo-se ao filme *Os fuzis*, de Ruy Guerra, afirma que:

A presença, quase contínua, em salas de Lisboa, de um tipo fílmico expressivamente marginal, e incidindo sobre temáticas – à primeira vista – com valor documentarístico, porém organizadas sob certa sequenciação que lhes confere força narrativa autônoma, e um cunho mensagístico específico, não tem merecido, lamentavelmente, a conveniente atenção do nosso público, malgrado as suas posições de esclarecimento desejado e participação – aspectos que, inevitavelmente, hão-de passar pelo cinema.

No mesmo comentário, Matos-Cruz (1975, p. 63) acrescenta: “Ora, tenho sabido que, pelo menos a nível de ‘exploradores’ das salas, na província, o que se pede para a capital é ‘fitas com mulheres nuas’ e, se possível, subtituladas com advertência de ‘cenas eventualmente chocantes’ [...]”.

Importante assinalar, ademais, que outra questão foi sinalizada tanto no texto de Luis de Pina quanto no comentário de Matos-Cruz: a invasão do filme pornográfico às salas de cinema lisboetas. Discussões férreas nas páginas das revistas *Plateia*, *Celulóide*, *Cinema 15* e também nos jornais, apontam para a inclusão do tema na pauta do dia. Havia uma clara divisão entre aqueles contrários a qualquer tipo de censura e outros favoráveis à definição de limites entre o que seria erotismo ou pura pornografia. Entretanto, os críticos (mesmo aqueles não favoráveis à censura) não reconheciam o cinema pornográfico como digno de produção de resenhas críticas. Mais do que mero espetáculo, estes filmes não representavam a cultura cinematográfica para os críticos. O fato foi que a frequência às salas que exibiam este tipo de cinematografia aumentou consideravelmente passando a questão também para o plano de mercado. Salas como o Capitólio e o Olímpia especializaram-se no gênero que, até hoje, curiosamente produz pouca ou nenhuma crítica.

OUTRAS PUBLICAÇÕES DE REFERÊNCIA

O *Jornal de Letras e Artes* era exceção, pelo menos em termos de uma literatura mais particularizada na área das artes. Publicação especializada na divulgação literária e cultural, o *Jornal de Letras* (JL) funcionou durante os anos 1960, depois disso só retornando em 1981 (como *Jornal de Letras, Artes e Ideias*) com um sucesso de vendas devido, sobretudo, à boa qualidade de seus textos e colaboradores como Eduardo Prado Coelho e Eduardo Lourenço. As críticas e artigos (geralmente adotando a forma de ensaio e crônica) sobre cinema davam mais atenção e espaço para análise dos filmes em textos de Mário Jorge Torres, João Lopes, Guilherme Ismael, Miguel Esteves Cardoso, entre outros. O fato é que nesta publicação quinzenal, voltada para um público mais intelectualizado, abriu-se a proposta de produção de ideias em todo o setor artístico. Neste sentido, o jornal era um grande formador de opinião para a sociedade lisboeta dos anos 1980 e 1990.

Sem dúvida, havia outras publicações de importância significativa para a cultura portuguesa desta época. Salientaremos, contudo, somente *Seara Nova* e *O Tempo e o Modo*,⁶⁶ ambas agregadas normalmente à literatura, artes e ao ensaísmo político-filosófico-histórico. Entretanto, “[...] todas elas acabam por dedicar significativas páginas ao cinema nacional e estrangeiro, alimentar críticas e polêmicas de primeiro plano, sem as quais não se pode fazer um retrato fiel da recepção ao cinema em Portugal”. (BARROSO, 2002, p. 1276)

AS REVISTAS ESPECIALIZADAS

Cinéfilo; *Estúdio*; *Celulóide*; *Imagem*; *Filme*; *Plateia*; *Isto é Cinema*; *Isto é Espectáculo* e *Cinema15*, são títulos das variadas revistas especializadas em cinema presentes em Portugal durante os anos 1960 até aos anos 1980.⁶⁷ As publicações especializadas se distinguiam da crítica comum dos jornais, apesar de alguns de seus críticos trabalharem também nos diários e semanários. De um modo geral, essas publicações especializadas apresentavam textos que misturavam juízos, análise e informação sobre os filmes e, juntamente com os cineclubes, foram as primeiras em Portugal a aceitar a ideia do cinema enquanto arte. Elas destinavam-se a um público mais restrito uma vez que, além de sua tiragem ser menor, seus discursos solicitavam um conhecimento mais profundo de seus leitores que não se satisfaziam apenas com a informação divulgada na imprensa generalista. Alexandre Figueirôa (2004, p. 84) ressalta que, embora partilhem o mesmo suporte e espaço de divulgação, “[...] as revistas especializadas diferem da imprensa generalista pois são mediadoras que definem claramente seus conteúdos e se dirigem a um setor específico e homogêneo do público”.

⁶⁶ Vale citar que o crítico e futuro diretor da cinemateca portuguesa João Bénard da Costa foi diretor da *O Tempo e o Modo* que saiu de circulação em 1977.

⁶⁷ Durante os anos 1970, sobretudo após o 25 de Abril, o mercado editorial se expandiu com o surgimento de diversas revistas especializadas ou generalistas. Na década posterior, o mercado se retrai e entra em crise com o encerramento de muitas publicações. (PERESTRELLO; AMARO, 1993, p. 120)

A imprensa especializada, de um modo geral, dá mais liberdade e independência aos seus colaboradores críticos, porquanto estes dispõem de mais tempo e espaço para análise e não dependem tão fortemente dos editores ou mesmo do órgão em que trabalham como os resenhistas dos periódicos de grande circulação. Embora seja bom considerar que os críticos portugueses, sejam os das revistas especializadas, sejam os dos jornais e semanários, mantêm uma independência difícil de ser observada em outros centros urbanos europeus ou norte-americanos. A Revolução dos Cravos foi um fator essencialmente democrático para a construção dessa mentalidade independente dos críticos. Nota-se isso pela pluralidade de opiniões visíveis nos textos, apesar de certos traços retóricos serem os mesmos. Em todo o caso, é nas revistas especializadas⁶⁸ onde os críticos exercem maior poder de manifestação na escrita, na qual a informação, avaliação e opinião mesclam-se segundo critérios mais bem definidos.

De acordo com Luís de Pina (1978, p. 76-77), a imprensa cinematográfica portuguesa dividia-se “[...] entre as revistas ‘cinéfilas’, que procuravam distinguir a forma, o espectáculo, o gosto puro da imagem animada, e as revistas ‘culturais’, que defendiam um cinema mais culto, mais virado para a realidade do seu culto”. No primeiro bloco, podem ser inseridas a velha *Imagem* e a *Plateia*. No segundo, alinham-se as revistas *Filme*, *Celulóide*, *Isto é cinema*, *Cinéfilo*. Pina salienta que ambas (cinéfilas ou culturais) tiveram um papel marcante na cultura cinematográfica portuguesa, embora reconheça os pontos fracos das publicações traduzidos na “superficialidade de leitura” das primeiras e na “falta de comunicação com o leitor” das segundas.

O fato é que as revistas *Plateia* e *Celulóide* foram as que mais se destacaram tanto por seu longo tempo de existência como pela grande tiragem.⁶⁹ A semanal *Plateia* tinha como diretor Baptista Rosa e seguia os ditames comerciais hollywoodianos com apelo gráfico e textual bastante popular e, como

⁶⁸ Vale observar que nas décadas de 1980 e 1990, com o recuo do mercado de revistas especializadas, o papel de fornecimento da análise mais apurada dos filmes foi transferido para publicações como *JL* e o semanário *Expresso*, que davam às editorias de cinema um lugar especial.

⁶⁹ *Plateia* durou de 1951 até 1979 e em julho de 1979, sua tiragem era de 25 mil exemplares. A *Celulóide* nasceu em 1957 e perdurou até 1986.

todas publicações, até 1974 era visada pela censura. Por isso mesmo, cumpria bem seu papel de promoção dos filmes considerados não perigosos, ajustados a uma sociedade sem liberdade de expressão. A partir da liberação, em meados de 1974, a revista sofre duas grandes e aparentes transformações: primeiro, a aparição de fotos de mulheres seminuas, sobretudo artistas de cinema erótico e pornográfico, na capa e nas páginas internas. O contexto, de fato, era de liberação, e como dissemos acima, as salas de Lisboa viram-se cheias de filmes do gênero, espécie de efeito catártico após longos anos de ditadura. A onda do cine pornô acompanhava também o cenário mundial, seja na França, Itália ou no Brasil – a liberação sexual manifestava-se também no cinema. A segunda mudança visível na *Plateia* está igualmente inserida no contexto da segunda metade da década de 1970: a forte presença da televisão e, sobretudo, notícias relacionadas às telenovelas no espaço (inclusive publicitário) da publicação, tendo como consequência a drástica diminuição do espaço dedicado ao cinema com a apresentação, por vezes, de apenas uma resenha crítica concebida por José de Matos-Cruz. Outro detalhe é que no final da década, a revista faz uma reformulação gráfica e incorpora a fotonovela, sobretudo com artistas brasileiros. A veia popular-comercial da revista permanece até meados dos anos 1980, quando assume de vez seu cariz publicitário.⁷⁰

Já a revista *Celulóide*, propriedade de Fernando Duarte, apresentava-se como a revista portuguesa de cinema capaz de suprir a lacuna cultural no jornalismo cinematográfico luso. Publicada mensalmente, seus textos discerniam sobre teoria do cinema e crítica cujos comentários primavam por um discurso híbrido que envolvia descrição, juízo, informação e análise dos filmes confirmando uma aparente independência de seus críticos. Durante seu longo tempo de vida, a revista pequena no formato, mas não no conteúdo, teve que conviver com a forte concorrência dos finais da década de 1970. Em 1976, *Celulóide* mudou de papel e diminuiu o número de páginas, medidas ajustadas à tentativa de recuperação econômica apelando, no editorial, aos leitores por um maior

⁷⁰ Refere Luísa Perestrello e Aribal João Amaro (1993, p. 120) que “[...] os 855 números de *Plateia*, repartida em duas séries, passam pouco a pouco do cinema ao espectáculo em geral, para terminar como uma publicação mais ou menos erótica”.

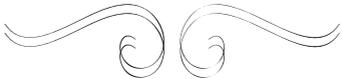
número de assinaturas. Seu público leitor era mais homogêneo e a credibilidade da revista a colocava na posição de formadora de opinião. Por isso mesmo, sofreu também com o período da censura, apesar de manter a especialização na abordagem do campo cinematográfico.

Enfim, essas publicações representavam a cultura cinematográfica portuguesa traduzida por resenhas feitas para jornais, semanários ou revistas especializadas que, ao mesmo tempo em que promoviam os filmes, funcionavam como uma fonte de influência para o leitor. Os anos que se seguiram a esse ambiente de produção editorial cinematográfica foram marcados por profundas metamorfoses, com encerramento de alguns periódicos (*Diário de Lisboa* em 1990, *Diário Popular* em 1992) e de grande parte das revistas de cinema. Em compensação, na década de noventa chegou ao mercado o jornal *Público*, que veio amparado pelo cenário de maior profissionalização do setor jornalístico e de grandes investimentos em grupos de mídia. A sua página dedicada à crítica de cinema espelha-se na própria modernidade gráfica do jornal, com críticos mais jovens como Vasco Câmara. Já quase no final da década, Lisboa recebe a revista *Première* em uma versão portuguesa da revista espanhola que, por sua vez, é também uma versão da tradicional revista francesa de cinema, mas é predominantemente nos jornais e semanários onde hoje se cultiva um jornalismo cinematográfico em Portugal, sem esquecer, contudo, os *sites* de crítica hospedados na internet.

Nos anos 1980 e 1990, a crítica de cinema lusa convive com estas mudanças mais estruturais aliadas ao surgimento de alguns grupos de mídia que se mostram cada vez mais fortes e concorrentes entre si. Um dado interessante a nossa pesquisa é o fato de que o *Jornal de Notícias* e o *Diário de Notícias* serão adquiridos em 1992 pelo grupo Lusomundo, originalmente vinculado à área de distribuição cinematográfica e videográfica. Esse dado poderia pressupor questões éticas ligadas ao fato de como a crítica de cinema destes jornais lida com a empresa que a contratou.



UM CENÁRIO ACOLHEDOR AOS FILMES BRASILEIROS⁷¹



Esse horizonte histórico que circundou a crítica de cinema em Portugal teve efeitos na concepção ou imagem que os críticos portugueses perceberam do cinema brasileiro da época, especialmente nos anos 1960 e 1970. Havia uma espécie de boa configuração histórica para acolher esta cinematografia de modo favorável, visto haver até mesmo familiaridade entre certas temáticas e propostas do Cinema Novo brasileiro e aquilo que os críticos portugueses defendiam. Mesmo com a existência de uma divisão evidenciada na crítica portuguesa, especialmente nos anos 1960 e 1970, parece que o Cinema Novo atendia aos dois lados da moeda, uma vez que este movimento tanto defendia uma intransigência política quanto estética.

⁷¹ Uma versão ampliada deste capítulo foi publicada na *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 191-202, jan./jun. 2014.

Vivia-se aquela atmosfera em que a receptividade aderente às novas cinematografias era parte do caldo cultural que movia o discurso teórico do cinema, sobretudo europeu, de então. Após a *Nouvelle Vague* e o Neorrealismo, era o cinema do Terceiro Mundo que despertava as publicações especializadas.⁷² Conforme Ismail Xavier (2003, p. 145):

No momento do alto modernismo cinematográfico, digamos nos anos 60-70, qualquer proposta de um cinema alternativo trazia um horizonte de mudanças que eram, ao mesmo tempo, do cinema e da sociedade (e não era preciso vincular experimentos ou vanguardas ao socialismo), pois fazer oposição e buscar o diferente era criar um novo espaço institucional de discussão do cinema.

Em Portugal, o Novo Cinema clamava por mudanças, por um cinema que defendesse suas raízes através de pesquisa formal que valorizasse as experimentações da linguagem cinematográfica. A forma era a matéria do cinema. Por outro lado, as questões ideológicas estavam presentes nas discussões dos intelectuais, produto, sobretudo, do contexto vivenciado pela sociedade portuguesa de então. Este desdobramento de valorização estilística por um lado e, por outro, de contestação política foi extremamente receptivo ao cinema brasileiro.

Como dissemos, as convenções institucionais das revistas especializadas favoreciam a uma cobertura mais atenciosa do cinema em geral e do brasileiro em particular, ao passo que os jornais, por limitações institucionais, não eram o espaço mais adequado para a constituição de artigos ou dossiês sobre os variados movimentos cinematográficos do mundo. Deste modo, as revistas tornaram-se um canal mais permissivo a um tipo de discurso informativo e argumentativo sobre as cinematografias em destaque na época. (FIGUEIRÔA, 2004, p. 58-81) Consideremos, no caso da recepção ao cinema brasileiro, sobretudo os textos generalistas das revistas *Plateia*, *Celulóide* e *Seara Nova*. A revista *Celulóide* dava uma importância considerável ao cinema

⁷² Ver mais sobre o tema na instigante obra de Alexandre Figueirôa (2004). O autor defende que o contexto histórico europeu, particularmente o francês, foi decisivo para o prestígio que o Cinema Novo angariou no mundo.

produzido no Brasil nas décadas de 1960, 1970 e 1980, inclusive com um corpo de colaboradores no qual se destacava os nomes dos críticos Carlos Vieira e Adhemar Carvalhaes que escreviam regularmente para a revista. Apesar de serem críticos brasileiros, seus textos tinham uma dimensão informativa e, por vezes, de divulgação da cinematografia brasileira para o público-leitor da revista portuguesa, sendo assim, considerados relevantes em nossa investigação, uma vez que estes colaboradores mantinham o papel de promotores do cinema que se produzia naquele país da América do Sul. Foi dessa forma, então, que o leitor português teve conhecimento das primeiras notícias sobre o movimento cinemanovista no Brasil. Já em 1964, Jaime Rodrigues Teixeira (1964, p. 5-7) escreve o artigo “Uma abordagem crítica do cinema novo brasileiro” que, se por um lado contextualiza bem os condicionantes externos e internos ao surgimento do Cinema Novo no Brasil, não esclarece muita coisa a respeito das principais características e obras daquele movimento, provavelmente porque na altura, isto não estava bem definido, uma vez que o movimento ainda ia a curso. Em todo caso, os leitores e críticos portugueses travam contato com a nova experiência cinematográfica brasileira, ainda que um dos filmes mais representativos do movimento, *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, só venha a ser exibido em 1966, quando do III Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Lisboa. Somente um ano mais tarde, *Vidas secas* entra no circuito comercial.

Como já mencionamos, os textos generalistas dessas revistas não seguiam um padrão homogêneo de escrita, cabendo a cada um de seus críticos e colaboradores apresentarem critérios originais, mas, de um modo geral, estes discursos agregavam informação e opinião. Em junho de 1966, Fernando Duarte (1966, p. 1-2), no editorial da *Celulóide*, clamava por um “Cinema Novo luso-brasileiro”. Com uma frase de efeito persuasivo logo nas primeiras linhas “O Cinema Novo é um fenómeno universal”, o texto não só acolhe o Cinema Novo brasileiro, mas clama por uma partilha entre este movimento e o Novo Cinema português: “Em Portugal e no Brasil, um Cinema Novo de língua portuguesa, fala uma linguagem universal e vai, com certeza, vencer”. Comparando *Verdes anos*, de Paulo Rocha; *Belarmino*, de Fernando Lopes;

Catembe, de Faria de Almeida; *Domingo à tarde*, de António de Macedo com *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha; *Os fuzis*, de Ruy Guerra ou *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, o editorial defende um Cinema Novo Luso-Brasileiro e apela aos distribuidores por uma exibição mútua de filmes portugueses no Brasil e brasileiros em Portugal. A identificação e o acolhimento da cinematografia brasileira pela revista revelam a boa imagem que o cinema brasileiro detinha em território luso no período, além, naturalmente, da proposta de promoção do movimento cinemanovista.

Com uma coluna dedicada ao cinema brasileiro que se estendeu até os anos 1980, a *Celulóide* procurava fornecer panoramas de cinemas considerados periféricos ao grande epicentro comercial hollywoodiano. A revista, através da organização de seu discurso e de suas temáticas, chamava a atenção de seus leitores para esses cinemas revolucionários, de vanguarda política e estética cuja afinidade com a nova cinematografia portuguesa era de se esperar. Esses textos generalistas publicados na *Celulóide* foram fortemente marcados pelo contexto que os cercavam, seja na efervescência intelectual da reflexão sobre a necessidade de um novo tipo de cinema, seja na concepção de que esse novo cinema poderia promover o despertar da consciência crítica da sociedade. Boa parte da crítica lusa considerava o Cinema Novo um cinema político por excelência, o que estava de acordo com a visão de resistência ideológica da crítica, cuja politização fazia parte do mapa histórico europeu. A situação de miséria e a exploração do homem no nordeste brasileiro, temas ligados aos mais representativos filmes do Cinema Novo (*Vidas secas*, *Os fuzis e Deus e o diabo na terra do sol*), foram emblemáticos para desconstruir a visão elitista, burguesa e urbana dos filmes americanos.

É fato que os filmes brasileiros, não só neste período, mas até os dias atuais, são em sua grande maioria exibidos em festivais ou mostras retrospectivas promovidas por instituições ligadas às artes e ao cinema em particular. O crítico Francisco Perestrello expõe na *Celulóide* seu descontentamento com a fraca exibição de filmes brasileiros no circuito comercial das salas lusas:

Há, portanto, que promover o cinema português e brasileiro, os dois únicos da nossa língua, não tanto forçando e obrigando a sua projecção - fórmula que beneficiará por igual bons e maus filmes - mas, sobretudo, pela sua promoção através de iniciativas bem fundamentadas e continuadas no tempo, capazes de resultar numa sã publicidade, atraindo a atenção do público e centrando o seu interesse. (PERESTRELLO, 1974, p. 13)

Dados de nossa pesquisa comprovam que, na década de 1960, apenas seis filmes brasileiros entraram no circuito comercial. Entretanto, este clamor não deixava de elevar uma cinematografia que, mesmo escassa em filmes exibidos comercialmente em território luso, já deixara sua marca em festivais nacionais e estrangeiros. E a marca era boa, sobretudo, a do Cinema Novo e as figuras de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra. Há aí uma ideia lançada de que somente o Cinema Novo representava o cinema brasileiro.

Ademais, este circuito de “cinema de arte” é muito eficiente em interlocução com a cultura dos festivais e das mostras nas universidades e cine-tecas. No caso específico do Cinema Novo, os canais de divulgação eram primordialmente estes em que participavam, sobretudo cinéfilos, formadores de opinião e um público fiel com grande poder de legitimação dos movimentos culturais. O 1º Festival do Cinema Brasileiro em Portugal, assim como a 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro e a 1ª Semana do Cinema Brasileiro, atuaram como canais de disseminação e legitimação do cinema brasileiro e que apesar de certos problemas, expunham, por vezes, em primeira mão, filmes já relativamente famosos, mas desconhecidos do público português (Quadros 1 a 3).

Quadro 1 - Filmes exibidos no 1º Festival de Cinema Brasileiro – 17 a 24 de março

FILME	ANO
A vida provisória	1971
Antes, o verão	1971
As amorosas	1971
Copacabana me engana	1971
Fome de amor	1971
Juliana do amor perdido	1971
Macunaíma	1971
Memória de Helena	1971
O diabo mora no sangue	1971
Os cafajestes	1971
Os deuses e os mortos	1971
Panorama do cinema brasileiro	1971
Proezas de satanás na vila de leva-e-traz	1971
Senhores da terra	1971

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Hemeroteca de Lisboa.

Quadro 2 - Filmes exibidos na 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro – 8 a 22 de março

FILME	ANO
A falecida	1972
A grande cidade	1972
A hora e a vez de Augusto Matraga	1972
Asilo muito louco	1972
Ganga Bruta	1972
Macunaíma	1972
Na garganta do diabo	1972
O cangaceiro	1972
António das mortes	1972
São Paulo S.A.	1972
Sinhá Moça	1972

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Hemeroteca de Lisboa.

Quadro 3 - Filmes exibidos na 1ª Semana do Cinema Brasileiro – 10 a 14 de dezembro

FILME	ANO
A compadecida	1973
A selva	1973
Missão: matar	1973
Tati, a garota	1973
Um anjo mau	1973

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Hemeroteca de Lisboa.

Na ocorrência do 1º Festival realizado em Lisboa (cinemas Império e Estúdio), entre 17 e 24 de março de 1971, a repercussão foi marcada pela ampla cobertura da imprensa e a avaliação de críticos sobre o evento organizado e patrocinado pela embaixada do Brasil em Lisboa. Com salas sempre cheias, o Festival pecou, segundo a crítica, principalmente em dois pontos: por sua desorganização no cumprimento da agenda dos filmes e pela ausência de obras significativas do Cinema Novo brasileiro. Afonso Cautela (1971, p. 3) registra este descontentamento no *Diário Popular*:

Em prosa publicada no último número de ‘O Século Ilustrado’, Fernando Dil escrevia que do programa do Festival de Lisboa, apenas dois filmes, ‘Os Herdeiros’ e ‘Macunaíma’ se enquadravam na linha do cinema novo brasileiro, e àqueles juntava, numa segunda linha, ‘Fome de Amor’, ‘Os Deuses e os Mortos’, ‘Vida Provisória’ e ‘Memória de Helena.’

De fato, a ausência de importantes filmes do movimento e, sobretudo de Glauber Rocha foi motivo de protesto neste festival. Por outro lado, e mesmo com a ausência de obras significativas, a presença de filmes brasileiros inéditos em território luso contribuiu para uma maior divulgação do Cinema Novo. No *Diário de Lisboa*, o crítico Oliveira Pinto publicou vários artigos (um total de sete, todos no mês de março de 1971) sobre temas relacionados ao festival, mas, acima de tudo, sobre o Cinema Novo, inclusive acompanhados por

entrevistas com realizadores participantes do movimento. Já o crítico Carlos Pina (1971, p. 8) expressa que:

Para lá da realidade sócio-política de um país heterogêneo, este primeiro festival do cinema brasileiro poder-nos-á abrir diversos outros caminhos. A visão de um Brasil 'sui generis' (que a maior parte dos portugueses ainda possui) poderá ser substituída agora pela percepção de algo muito forte que esse mesmo Brasil já produziu ou (o que é mais importante), por aquilo que ainda tem para nos dar.

Um ano após este 1º Festival, outro evento marca a presença e promoção do cinema brasileiro em Lisboa. Trata-se da 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro realizada entre 8 e 22 de março de 1972 na Cinemateca Nacional (Palácio Foz), também organizada pela embaixada do Brasil em Lisboa. Tal como o 1º Festival, esta Retrospectiva teve uma grande afluência de público, referiu o crítico Carlos Pina (1972, p. 8):

Ontem aconteceu o que muita gente julgaria impossível. Às primeiras horas da manhã, várias centenas de pessoas, sobretudo rapazes e raparigas, formavam bichas que enchiam os passeios contíguos ao Palácio Foz, esperando conseguir bilhetes para assistir a um filme admirável chamado 'Macunaíma'.

E, ao contrário do ano anterior, foi exibido pela primeira vez em Portugal uma obra de Glauber Rocha: *António das Mortes*, o que efetivamente contribuiu para uma maior discussão acerca do Cinema Novo. Em 1973, ainda realizou-se mais uma Semana do Cinema Brasileiro (entre 10 e 14 de Dezembro de 1973). Entretanto, a tentativa de manter o evento na agenda cultural não foi bem sucedida nos anos posteriores devido a diversos fatores contextuais (como a reorganização do setor cinematográfico português no período pós-Revolução de Abril), embora, por outras vias, a presença de Glauber Rocha em Lisboa, como adiante descreveremos, tenha reforçado o processo de divulgação do movimento cinemanovista brasileiro.

Além dos festivais, os dossiês, prática comum em algumas revistas, também cumpriam o papel de exposição dessas novas cinematografias. A *Seara Nova*⁷³ publica *Descoberta dos Cinemas da Fome* (1964, p. 216-217), em que o Cinema Novo brasileiro é encarado como uma “[...] verdadeira revolução, comparável à do neo-realismo na Itália”. O texto acentua o caráter de compromisso social e autenticidade do movimento que busca defender as raízes nacionais e refletir sobre o “cinema da fome”, clara alusão ao manifesto de Glauber Rocha. Apesar de demonstrar certo desconhecimento nos dados apresentados (como chamar Ruy Guerra de um realizador negro e afirmar que no Brasil há uma ausência de preconceitos raciais), Michel Capdenac (1964, p. 216) mostrou sua defesa de um cinema contemporâneo, de vanguarda estética e política, cinema este que “[...] já contrastava com o declínio artístico das cinematografias mais desenvolvidas, um cinema da fome”.

O artigo de Capdenac sinaliza a tendência da crítica de cinema europeia, em particular à francesa, em “descobrir” e apoiar cinematografias originárias do Terceiro Mundo, em um período em que os críticos franceses viam a *Nouvelle Vague* como um movimento já em declínio. (FIGUEIRÔA, 2004) O texto de Capdenac sinaliza também um texto engajado, favorável à onda de um cinema militante que verá seu apogeu nos anos 1970, consoante o perfil editorial da *Seara Nova* de inclinação marxista.

A popular *Plateia* seguia também a tendência de boa acolhida para com o cinema brasileiro, sobretudo na década de 1970. A publicação dedicou um espaço ao cinema brasileiro em Portugal e a passagem de Glauber Rocha⁷⁴ por Lisboa, atraído pelo 25 de Abril, foi registrada pela revista que exhibe um bilhete manuscrito de Rocha com uma mensagem aos cineastas portu-

⁷³ O texto parece ser a tradução de um artigo do crítico francês Michel Capdenac, aqui considerado pelo seu teor de divulgação do movimento cinemanovista em Portugal.

⁷⁴ A mensagem de Glauber Rocha (1974, p. 24): “Os cineastas portugueses devem superar as divisões provocadas por 50 anos de fascismo e atingir a unidade econômica e política que é o fator revolucionário fundamental. O grande mestre do cinema português é Manuel de Oliveira. E os jovens serão guiados por sua luz. Em Portugal nascerá o cinema novo dos anos 70”. Glauber Rocha, nesta mesma época, participa do filme coletivo *As armas e o povo* junto com uma série de realizadores portugueses como Fonseca e Costa, Eduardo Geada, João César Monteiro, Luís Galvão Telles, António-Pedro Vasconcelos e outros.

gueses. A boa recepção da crítica ao cineasta foi notória com a exibição de seu filme *Terra em transe*, liberado após a queda da censura. Sem dúvida, como já enfatizamos, após a Revolução dos Cravos, as publicações abriram-se para os cinemas mais politizados e a *Plateia* publicava diversos dossiês. Em um deles,⁷⁵ a revista dedicou 13 páginas ao cinema brasileiro e apesar de mostrar as novas inclinações desta cinematografia, como a comédia de costumes ou o cinema marginal, o fez sempre comparando ao Cinema Novo. Teresa Barros Pinto (1975, p. 62), no artigo “Uma personalidade ímpar do cinema brasileiro”, reconheceu as dimensões não somente políticas, mas também estéticas visíveis nas obras de Glauber Rocha:

Mas, pretender confinar o filme de Glauber Rocha a uma leitura exclusivamente política da realidade brasileira, seria ignorar toda a riqueza e imaginação do seu cinema, e seria, certamente, deturpar a verdadeira dimensão do seu pensamento e da sua prática cinematográfica.

O Cinema Novo agradava a gregos e troianos, à crítica militante e à crítica formalista, à *Positif* e aos *Cahiers du Cinéma*, à *Seara Nova* e à *Plateia*. E sua recepção não poderia ter sido melhor em Portugal.

As entrevistas com realizadores brasileiros também complementavam esse quadro de abertura e receptividade ao Cinema Novo. Encaixadas geralmente no momento de estreia de algum filme, as entrevistas funcionavam como canal de aproximação (também para aos críticos) não só das películas propriamente ditas, mas de toda a obra do realizador entrevistado. Refira-se que os próprios realizadores, através das entrevistas, ou mesmo por outra via de contato com a crítica, operavam como amplificadores dos ideais deste Cinema Novo. Glauber Rocha, certamente foi o maior deles a partir de seu manifesto *A Estética da Fome*.⁷⁶ Glauber Rocha dava com certa frequência entrevistas a revistas de cinema francesas e italianas com o objetivo de divulgar

⁷⁵ Trata-se do dossiê da edição da *Plateia* de n. 748 em 3 de junho de 1975.

⁷⁶ Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965.

o seu “cinema da fome” e pelo menos uma delas foi traduzida e publicada em Portugal pelo crítico A. Roma Torres (1975, p. 242-255) na coletânea *Cinema, arte e ideologia*, em 1975.⁷⁷

Esses realizadores e seus projetos conformavam-se com a política dos autores ao mostrar unidade formal e agregações temáticas de suas obras. Para Eduardo Geada (1987, p. 143):

Uma vez que a crítica procura desvendar e valorizar o discurso pessoal do realizador, não é de estranhar que a maioria das revistas da especialidade e da imprensa em geral reserve pelo menos tanto espaço às entrevistas e as biofilmografias como à análise de filmes. Se a entrevista assume um papel complementar da crítica nas secções especializadas é precisamente porque ela permite ao crítico decifrar na origem as intenções do autor caucionando deste modo as suas próprias opiniões.

Ou seja, o crítico, ao dispor da entrevista, garante entre outras coisas, mais autoridade à sua fala.

Outros meios de comunicação, como as antologias também serviram para credibilizar e promover o Cinema Novo em Portugal. Um deles traz a tradução de um texto de Glauber Rocha (1968) publicado nos *Cahiers du Cinéma*, intitulado “O cinema tricontinental”. Neste texto, Glauber defende os cinemas da Ásia, África e América Latina e procura explicar, à sua maneira barroca, o que é o Cinema Novo entendido como um cinema cuja estética tem mais relações com a ideologia do que com a técnica. Nesta mesma antologia, destaca-se o artigo “A batalha do novo cinema”, de Louis Marcorelles, crítico dos *Cahiers du Cinéma* que mais promoveu, discutiu e “inventou” o Cinema Novo na França.⁷⁸ Marcorelles chama a atenção da crítica para os jovens cinemas brasileiro, canadense, húngaro, checoslovaco, grego etc. Estes teriam

⁷⁷ Trata-se da entrevista intitulada “Estética de fome e cinema de arte”, tradução da entrevista que Glauber forneceu aos *Cahiers du Cinéma*, n. 214, julho e agosto de 1969 e que foi republicada em Portugal por Roma Torres (1975, p. 242-255).

⁷⁸ Ver mais sobre a importância de Louis Marcorelles na divulgação do Cinema Novo na França na já mencionada obra de Alexandre Figueirôa (2004).

em comum um “orçamento ridículo”, ambições políticas, contexto próprio fora de Hollywood, um estilo desconcertante, uma desordem formal que não devia ser desprezada pelos críticos mais tradicionais. É interessante perceber como essas publicações avalizadas por seu apelativo corpo de colaboradores conferia autoridade à informação sobre essas cinematografias. Esta autoridade (necessária, diga-se, uma vez que o cinema buscava a dignidade da Literatura ou do Teatro) em certos casos era respaldada por intelectuais portugueses como Eduardo Lourenço, que escreve o ensaio "O Cinema Novo e a mitologia brasileira"⁷⁹ por ocasião da Semana do Cinema Brasileiro em Nice, em 1967.

Neste ensaio, Eduardo Lourenço (1978, p. 81) afirma que esse jovem cinema possui um traço marcante de “honestidade” e

[...] impressiona antes de tudo por esse tom de íntima comunhão com a matéria abordada, sertão ou realidade cidadina, filhos de uma autenticidade crítica e de uma seriedade junto das quais proezas de outro gênero e de outro alcance chegam a parecer suspeitas. Sem dúvida o segredo desta seriedade se deve à atitude ideológica e à crítica aprofundada a que esses jovens cineastas submeteram o cinema brasileiro anterior enquanto elemento alienante da visão brasileira de Brasil.

E mesmo reiterando a atitude crítico-ideológica do movimento, Lourenço (1987, p. 83) não deixa de evidenciar também uma diversidade “[...] ao nível estético decisivo, o da forma através do qual os singulares elementos se revelam”. Este perfil original de composição formal e temática e a criação de uma linguagem combinada com a carência de recursos financeiros complementavam-se aos desejos do pensamento da crítica cinematográfica da época.

Resta ratificarmos o pressuposto de como esse horizonte contextual vivido pela sociedade portuguesa foi favorável à boa recepção do Cinema Novo brasileiro. As revistas especializadas tornaram-se um território de reconhecimento e legitimação desse novo movimento cinematográfico, sobretudo pela

⁷⁹ Republicado em português no catálogo do ciclo do cinema brasileiro, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1987.

identificação com as ideias estéticas e políticas, transfiguradas na crítica livre que ora era engajada ora era formalista, mas que partilhava a mesma aversão ao cinema popular-comercial. A imprensa cinematográfica no pós 25 de Abril abriu-se mais ainda a novas cinematografias e desempenhou um papel considerável na aceitação e promoção do cinema de arte e de experimentação. Convém lembrar, ademais, que foi nos anos 1950 e 1960 que a crítica mais sustentou e alimentou a artisticidade do cinema, visto até então, pela maioria dos espectadores como mera distração. E ainda que sua influência sobre o circuito comercial de um filme tenha sido tímida, o valor desses textos discursivos foi notável, sobretudo para informação e difusão de um cinema até então pouco conhecido.

A instauração de um cinema moderno punha em xeque o critério de continuidade clássica e revelava seu descompromisso com a linguagem oficial e com a lógica linear. Este instante de ruptura na história do cinema alimentava os debates na crítica que, de um modo geral, acolhia a ebulição dos novos cinemas os quais, pelo menos por um tempo, incorporavam esta linha moderna de invenção.

O solo histórico-social em Portugal vivia sob a efervescência da mudança de paradigmas e cabia aos jovens (cineastas) propor algo que desanuviasse o desencanto que uma parcela da crítica teve em relação ao fim do Neorrealismo italiano e ao vertiginoso crescimento do cinema comercial. A imprensa cinematográfica como meio de circulação de informação respaldava a necessidade pelo novo e as novas cinematografias com suas propostas intransigentes eram muito bem vindas. Com efeito, não era difícil verificar que os filmes do movimento cinemanovista propunham transformações estéticas e políticas e suas imagens reafirmavam a denúncia de uma realidade social injusta. Foi neste contexto de produção que o discurso da crítica portuguesa se pautou muitas vezes por uma descrição da realidade social brasileira baseada no conteúdo dos filmes, privilegiando o elemento narrativo, como veremos adiante na análise das resenhas.

No plano internacional, as circunstâncias foram também favoráveis com a importância que a crítica francesa (dos *Cahiers du Cinéma* a *Positif*) dedicava aos novos cinemas e a contestação cada vez mais feroz ao cinema

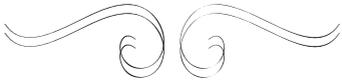
mercantil produzido em Hollywood, juntamente com a crescente politização dos intelectuais europeus do período que viam no cinema de arte uma opção pragmática de fazer valer a revolução social.

Convém adicionar que esse leque contextual que circulava e formava o horizonte de expectativas da crítica portuguesa e sua boa recepção aos filmes brasileiros foi determinante na tentativa de compreensão da imagem do cinema brasileiro em Portugal nesse período. Imagem que certamente marcará toda a sua história em solo português até os dias atuais.

Por fim, acreditamos ser necessária e essencial a reflexão sobre o que efetivamente constituía e proclamava o Cinema Novo brasileiro. Sua forma emblemática de ver o mundo política e esteticamente, carregada de simbolismos e alegorias sobre o que seria um cinema militante do subdesenvolvimento é o que propomos destacar no capítulo a seguir.



O CINEMA NOVO BRASILEIRO: UMA EXPERIÊNCIA MODERNA



Problemas, impasses e paradoxos. É este o contexto em que se insere o Cinema Novo no Brasil nos anos 1960. Problemas que o cinema brasileiro carregava desde os anos precedentes, como a falta de financiamento para a produção e distribuição das películas, impasses diante de um projeto de cultura nacional-popular e o paradoxo da justaposição do arcaico com o moderno em uma cinematografia até então marcada essencialmente por convencionalismos. Todavia, dentro deste mesmo contexto complexo e tumultuado, a condição do Cinema Novo é muito peculiar, fortemente assinalada pela postura de conscientização, própria dos projetos da época.

O primeiro sinal de mudança veio em 1955 com *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, considerado como o filme precursor e inspirador do movimento. A história recheada de humanismo da vida cotidiana de uma

favela no estado do Rio de Janeiro era a representação possível da presença da temática nacional com inspiração popular. A forma crua e realista com que Nelson Pereira filmou, além da novidade em termos de produção – o sistema de cotas⁸⁰ que demonstrava a possibilidade de feitura de um filme fora dos domínios dos grandes estúdios e das grandes produções – acarreta uma contribuição imensa para o cinema brasileiro do período.⁸¹

Posteriormente, seguem-se outras produções importantes como *Rio, Zona Norte* (1957), também de Nelson Pereira dos Santos e *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, obras que apostavam sobretudo na substituição do modelo industrial dos estúdios (Vera Cruz) pela crença na produção independente de filmes modestos. Nestas e noutras produções já eram visíveis os traços do Neorrealismo italiano.⁸²

Após uma série de encontros e discussões teóricas nos cineclubes, nas universidades e na imprensa especializada, surgiram os primeiros contatos não muito regulares e sem propostas muito definidas, irrigados pelo sucesso do cinema neorrealista na Itália e pelo engatinhar da *Nouvelle Vague* francesa. Desses encontros, dos quais participavam nomes como Nelson Pereira dos Santos; Ruy Guerra; Glauber Rocha; Paulo César Saraceni; Leon Hirszman; Carlos Diegues; Joaquim Pedro de Andrade e tantos outros, reclamava-se por um cinema legitimamente brasileiro capaz de descobrir, conhecer, interpretar

⁸⁰ O filme foi realizado em esquema de cooperativa por um grupo de jovens (atores, produtores e técnicos não profissionais) durante quase um ano e foi fortemente influenciado pelo cinema neorrealista de Rossellini e Cesare Zavattini.

⁸¹ Fernão Ramos (1987, p. 306), em *Os novos rumos do cinema brasileiro*, diz que o que mais nos impressiona ao vermos o filme hoje é “[...] a volúpia que a câmara sente pela imagem do popular, do favelado, de um universo que não era absolutamente o do diretor e da equipe, mas que exerce neles um fascínio doce e insistente. O filme é a exaltação e o deslumbramento de uma imagem ainda desconhecida e que fascinará de forma intensa mais de uma geração de cineastas brasileiros”.

⁸² Nelson Pereira dos Santos (1986 apud VIANNY, 1999, p. 483) confirma: “A grande influência que recebemos foi do Neo-realismo. A gente descobriu que podia fazer um cinema no Brasil sem estúdios gigantescos, sem grandes capitais, com equipamento leve. As histórias saíam da própria realidade, enfim todos aqueles ensinamentos. E principalmente a ideia de transformação social, que era o mais importante e que o Cinema Novo herdou e fez”.

e revelar a realidade social do país. O projeto era ambicioso, mas os resultados mostraram ser possível a sua concretização. Pelo menos por um tempo.

Já no início da década de 1960, películas com tônica documentarista, cuja precariedade dos meios de produção é vista, paradoxalmente, como uma de suas principais qualidades, revelam imagens do nordeste brasileiro portadoras de uma crueza incômoda, captadas por câmeras sem filtros que acentuavam a clima solar do sertão nordestino. *Arraial do cabo*, de Paulo César Saraceni e *Aruanda*, do diretor Linduarte Noronha, ambos concluídos em 1960, são exemplos deste itinerário inicial de um movimento ainda indefinido, mas que acolhia a força da realidade capturada pela câmera destes diretores. Em 1963, Glauber Rocha publica *Revisão crítica do cinema brasileiro*, obra na qual o autor dispara críticas contundentes às formas de espetáculos convencionais realizadas na cinematografia brasileira desde o início do século (preservando somente Humberto Mauro), já vislumbrando os primeiros passos do Cinema Novo, seus principais objetivos e princípios estéticos. Estes objetivos e princípios fixavam-se em um singular projeto de cinema nacional, popular, com baixo orçamento, mas de elevado nível artístico e possuidor de uma expressão moderna, integrado na realidade brasileira.

O projeto de Glauber a favor da nacionalização da expressão cinematográfica brasileira vai guiar a estética cinemanovista da época: os modelos da linguagem clássica do cinema, sobretudo do cinema norte-americano de narrativa linear, deveriam ser quebrados e abandonados. Como se viu posteriormente, não foi possível levar às últimas consequências a concretização deste projeto, sendo esta talvez uma das maiores contradições do movimento: um discurso anticinema clássico e uma prática não tão contrária à linguagem deste cinema. Glauber Rocha foi certamente o que mais se aproximou desta cisão ao buscar a descontinuidade e explicitar as fraturas espaços-temporais da narrativa em seus filmes.

O horizonte social e histórico do Brasil nesse período foi emblemático na cristalização das potencialidades do movimento cinemanovista. Na década de 1950, o país atravessava ideologicamente a euforia nacional-desenvolvimentista, sobretudo em alguns setores da indústria brasileira:

“A década de 1950 havia se definido como o momento de maior vigor da chanchada e de enterro precoce de um incipiente ‘cinema industrial’ brasileiro, num contexto em que se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular, alimentado pela esquerda”. (XAVIER, 2001, p. 27) Este período também é perpassado pela ideia de subdesenvolvimento como opositora, mas presente, no projeto do nacional desenvolvimentismo brasileiro. Sobretudo no cinema, o subdesenvolvimento crônico que o crítico Paulo Emílio Salles Gomes teorizou, vinculado ao conceito marxista de alienação, já era tema tratado pelos diretores no início dos anos 1960. Apesar de tudo, havia um otimismo em relação à criação de um modelo de desenvolvimento do qual o cinema traduzia esse desejo de ser o canal de expressão do povo brasileiro, de suas mitologias e culturas regionais.

Esta vontade positiva, entretanto, dá lugar a um desencanto com o golpe militar ditatorial em 1964. Um golpe que atingiu o epicentro de um movimento cultural em plena ascensão. Ao regime político conservador, autoritário e com interesses multinacionais no mercado foi acrescentada uma ação censória que envolvia os filmes, as peças de teatro, as artes plásticas e naturalmente a imprensa. Tal como em Portugal na ditadura salazarista, foi instalado um clima encorajador da autocensura culminando, após sucessivos atos institucionais, com o total fechamento em 1968, ditado pelo Ato Institucional nº 5, o famigerado AI-5, que atingiu uma grande fatia da produção independente de diretores ligados ao chamado cinema marginal e adiou a circulação de vários filmes até 1979.

Ismail Xavier (2001, p. 57) resume bem o contexto socioeconômico do Brasil ao assinalar que a modernização conservadora instaurada pelos militares uniu:

[...] expansão industrial e arrocho salarial, crescimento urbano e favelização, alterou o perfil dos empregos, com maior presença na esfera administrativa e das comunicações, combinou a deterioração da qualidade de vida na cidade e no campo com a adaptação do capitalismo brasileiro à ordem internacional.

Por outras palavras, alargou o paradoxo do Cinema Novo de retratar um país que vivia (e ainda vive) a sobreposição do arcaico com o moderno.

Fernão Ramos (1987) aponta para aquilo que poderia ser a divisão em fases do movimento cinemanovista no Brasil. São três momentos possuidores de fortes discursos ideológicos e filmes emblemáticos com perfis comuns entre si. Na primeira fase destacam-se os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Sobre essa fase declara Fernão Ramos (1987, p. 348):

A primeira trindade correspondendo à produção de 1963, é marcada pela imagem realista do nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado, pela ausência do habitat natural dos próprios cineastas (jovens de classe média urbana) e pela presença de todo um questionamento do universo apresentado através de um personagem que tem como função servir de correia transmissora às angústias e dilemas do jovem urbano, sem que este apareça em si mesmo como personagem dentro do universo ficcional.

De fato, essas obras marcaram significativamente o Cinema Novo, não só no Brasil, também no cenário internacional e talvez por isto são as que mais representem o movimento no imaginário cultural nacional e internacional. Em Portugal, essas películas foram exibidas com certo atraso. *Vidas secas*, ainda na década de 1960, mas *Deus o diabo* e *Os fuzis* somente na década posterior. Entretanto, elas já eram bem conhecidas pelos críticos, uma vez que já tinham sido premiadas em festivais internacionais, sobretudo em Cannes, Veneza e Berlim. A representação de um Brasil remoto e ensolarado onde se podiam prever conflitos políticos nunca tinha sido exibida de forma tão contundente e franca como nestas obras. Essa “trilogia do sertão”, para Ismail Xavier (2001, p. 65), inaugura uma fase extremamente original no cinema brasileiro, com apropriação de elementos do cinema moderno:

[...] ocorrida em *Vidas secas*, com sua ação rarefeita e sua escassez de som, notável, original; em *Os fuzis*, com sua estrutura dramática estranha ao naturalismo; e em *Deus e o diabo*, forte matriz de um cinema-ritual, reflexivo, ativado por uma câmara na mão, tensa e em movimento, e por uma montagem de rupturas, desequilíbrios e contrastes.

Nesta fase, a tese-manifesto de Glauber Rocha "*Uma estética da fome*" vem ratificar a proposta do movimento de aliar o cultural ao político, não apenas dentro de um cenário brasileiro, mas em um contexto do subdesenvolvimento mundial. As metáforas do cinema político do Terceiro Mundo deveriam constituir-se na recusa do cinema dominante industrial. A violência imposta, sobretudo no estilo, se mostrava "contra o paternalismo do europeu em relação ao terceiro mundo" (XAVIER, 2001, p. 131), que seria combatido pelo choque de imagens preocupadas com a verdade sem exotismos nem folclore:

É preciso negar a universalidade de uma técnica para afirmar um estilo em conflito com as convenções vigentes; é preciso assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que, no plano da cultura, seja uma negação revolucionária tão legítima quanto a violência do oprimido na práxis histórica. (XAVIER, 2001, p. 131)

A segunda fase assinalada por Ramos compõe-se dos filmes *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Após o golpe militar de 1964, o dilema do jovem de classe média diante de um contexto ideológico perverso passava a ser a temática marcante deste período. As questões urbanas aparecem nas narrativas dos filmes sempre envoltas de uma configuração política de desencanto. Era necessário fazer um diagnóstico, expressar perplexidade face a uma nova conjuntura da derrota das esquerdas. Foi a fase da autocrítica e do *mea culpa* do Cinema Novo. Aliada a esta nova configuração, havia a ansiedade da comunicação com o público. Infelizmente, esta preocupação com a fruição dos filmes ficou mais como uma palavra de ordem nos textos do que uma

realidade visível nos filmes. A resposta do público não atendia (como até hoje não atende) àquelas narrativas complexas e o espectador preferiu a linearidade da linguagem convencional. *Terra em transe* é certamente o exemplo mais emblemático desta fronteira comunicativa com o grande público. O filme foi um choque até mesmo para os artistas e intelectuais de esquerda no Brasil: a sua crítica ao populismo como mascarada pseudodemocrática, como carnaval, sua representação dos conflitos políticos,

[...] sua figuração *kitsch* de espaços e personagens simbólicos que representam uma identidade nacional dada a excessos e histerias; seu desenho do intelectual-poeta-político como figura contraditória, às vezes execrável; todo este painel exibido numa avalanche que ultrapassava o espectador mais atento foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico até onde um filme pode ser. (XAVIER, 2001, p. 69-70)

Se a ideia era cativar o público pelo espetáculo, esse filme não era certamente um bom exemplo. Nessa fase, o Cinema Novo redefiniu suas âncoras e se exibiu como reflexão dramática do golpe militar cuja esperança foi substituída pelo desencanto. Embora isto não elimine o movimento da experiência da modernidade, garantida ainda pela procura de um cinema nacional vivido em plena angústia existencial, sobretudo através do barroquismo de Glauber Rocha.

Já próximo do fim da década de 1960, a luta pela manutenção de intransigência ideológica e formal, assim como a preocupação em estabelecer a comunicação com o grande público, continuam para o que seria a terceira fase do movimento caracterizada pelos fortes traços alegóricos nos filmes: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, também intitulado *Antônio das Mortes* (Glauber Rocha, 1969), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970). Além da tônica alegórica, estes filmes, conforme Fernão Ramos (1987, p. 373),

[...] apresentam em geral uma narrativa fragmentada ao nível da intriga, desenvolvimento de personagens des-

vinculados de motivações psicológicas e, principalmente, uma forte atração pelo dilaceramento das emoções extremas, os longos berros e movimentos convulsivos.

Com efeito, esses filmes propõem a representação de um Brasil conotado de brasilidade em formas alegóricas que passeiam pelo cordel, pelas questões revolucionárias no sertão brasileiro em diálogo com os gêneros populares. Esta dimensão alegórico-nacional (discutida sobretudo nos trabalhos de Ismail Xavier), ademais, perpassa todo o caminho do Cinema Novo e, inserido em um contexto maior, também o chamado cinema do Terceiro Mundo. A respeito desta questão, Robert Stam (2003, p. 317) escreveu:

A tendência alegórica disponível a todas as formas de arte é intensificada na obra de cineastas intelectualizados profundamente marcados pelo discurso nacionalista, que se sentem compelidos a falar pelo conjunto da nação e a respeito de seus problemas, em um fenômeno que é ainda mais exacerbado no contexto de regimes repressivos.

Não por acaso, Glauber Rocha admirava o cinema de Pasolini, que em seus filmes realçava os traços míticos e épicos da realidade, reclamava por uma simplificação da técnica cinematográfica e envolvia a realidade periférica do Terceiro Mundo.

Os filmes da terceira fase também flertavam com o movimento tropicalista, corrente artística de vanguarda que sempre apostou na combinação de elementos tradicionais e inovações estéticas. *Macunaíma*, o filme de Joaquim Pedro de Andrade, será aquele que melhor estabelece um diálogo com o Tropicalismo, seja por sua proximidade com o manifesto modernista antropofágico de Oswald de Andrade, seja por abrigar a ideia inovadora de multiculturalismo. *Macunaíma* foi, ademais, o filme que mais se aproximou do projeto de pró-comunicação com público do Cinema Novo, dando anuência de visibilidade comercial aos anseios de uma produção mais requintada, mas sem as fórmulas gastas da narrativa clássica. Mas, como dissemos, o filme era uma exceção no movimento cinema-novista, que viu seu projeto de aproximação com o público fracassado.

Para finalizar, ao nosso ver, uma palavra define toda a estética do Cinema Novo brasileiro: convergência. Uma convergência entre a renovação da linguagem, os filmes de baixo orçamento e a política dos autores, traços que marcam, conforme expressou Ismail Xavier (2001, p. 14), “[...] o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial”. As obras de realizadores que defenderam esse projeto estavam presentes em diferentes regiões do mundo. Estes realizadores tomaram o cinema como exercício de invenção, ao quebrarem tabus e instaurarem uma nova maneira de ver os filmes. O jovem cinema brasileiro, inserido nessa experiência de modernidade, traçou caminhos paralelos ao cinema europeu e latino-americano, mas também perseguiu seu percurso peculiar. Este percurso implicava na renovação da linguagem baseada na descontinuidade, fruto de uma fragmentação narrativa exibida no espaço e tempo diegéticos; na montagem complexa e descontínua entre os planos; em diálogos cujo caráter discursivo supervalorizado ansiava pelo falar nacional. E a despreocupação com o acabamento técnico industrial levou a que as deficiências técnicas fossem incorporadas como opções estéticas, traduzidas nas câmeras com ângulos que privilegiavam a paisagem humana e na iluminação natural.

O Cinema Novo foi a “[...] versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia de produção”, como bem salientou Xavier (2001, p. 63). A figura do autor, redefinida também pela ótica do nacional, deve ter como condição necessária, a liberdade de criação e produção, uma vez que, estando o cineasta-autor vinculado às imposições dos estúdios, nunca viria a ter independência no seu exercício de criação cinematográfica. Por outras palavras, Glauber Rocha defendia a relação intrínseca entre autoria e cinema independente.

PARA ALÉM DO CINEMA NOVO

É certo que o Cinema Novo marcou a cinematografia brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Este talvez seja o período mais rico esteticamente no cinema brasileiro e, sem dúvida, essa marca simbólico-criativa permanecerá

ainda por muito tempo. Mas as exceções são também significativas e não devem ser desprezadas nem esquecidas, uma vez que estas também representavam o cinema brasileiro e alguns filmes chegaram a ter presença forte nas salas de cinema da Europa. Aqui vale ressaltar os trabalhos de Walter Hugo Khouri, Roberto Farias e Anselmo Duarte, que, por opção estilística, produziam obras cuja ação narrativa é disposta de modo clássico.

Exibindo uma obra de natureza essencialmente pessoal, Walter Hugo Khouri destoa do cenário ideológico dominante da época, apesar das suas marcas de autoria. Em filmes como *A ilha* (1963), Khouri potencializa conflitos pessoais e psicológicos de um grupo de burgueses em uma ilha deserta e isolada. Em 1964, dirige *Noite Vazia*, (apresentado em Cannes em 1965), um ano depois, *O corpo ardente* e, em 1967, *As amorosas*. Estas três obras marcam seu projeto autoral de fazer um cinema mais próximo da narrativa moderna do cinema europeu da época tanto estética como tematicamente. Com as preocupações existenciais dos personagens, as angústias dos mesmos face à realidade que os cerca, acompanhados por uma narrativa lenta e tendo, de um modo geral, o urbano como cenário, os filmes do realizador destoavam das propostas do Cinema Novo, que acusava Khouri de não aderir a uma “arte-participação” como forma de transformar a sociedade. Khouri foi durante muito tempo um diretor esquecido no panorama do cinema brasileiro, contudo revelou-se como um “[...] autor de estilo forte e pessoal e conseguiu manter uma produção com características próprias quando todo o cinema brasileiro enveredava noutra direção”. (RAMOS, 1987, p. 369)

Os casos de Anselmo Duarte e Roberto Farias se assemelham nesse enquadramento de quem pertencia ou não ao movimento cinemanovista. Glauber Rocha expressou suas críticas sobretudo ao filme *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). A película ganha a Palma de Ouro no Festival de Cannes, tendo uma repercussão imediata na imprensa local e internacional. O prêmio de melhor filme era a consagração do cinema brasileiro que irá obter seguidos prêmios internacionais posteriormente. E apesar dos temas, personagens e universo ficcional bem próximos do Cinema Novo, *O pagador de promessas* mantinha distância com o movimento que via Anselmo Duarte

como cineasta oriundo da chanchada e dos estúdios da Vera Cruz e, portanto, distante das propostas antiestúdio do Cinema Novo. Além disso, Anselmo Duarte não estava preocupado com uma possível renovação da linguagem do cinema, preferindo dispor um conteúdo temático (a questão da opressão e do sofrimento popular) em uma sequência de planos de ordem linear aproximando-se do cinema clássico. A obra *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), de Ismail Xavier, mostra uma visão crítica dessa proximidade temática de procedência clássica de alguns filmes como *O pagador de promessas*, com o Cinema Novo.

A situação de Roberto Farias em *Assalto ao trem pagador* (1962) é bastante similar. Considerado pelos cinemanovistas como parceiro do cinema-espetáculo, o filme envolveu-se na grande polêmica da época entre radicalizar na forma e no conteúdo ou renovar a temática, embora mantendo a estrutura narrativa clássica. O fato é que dentro desta opção estilística de Farias, personagens e intriga se moldaram de forma competente em um modelo de ação do gênero policial nunca antes visto no cinema brasileiro. A temática social do filme (as mudanças que o assalto provocou na vida dos favelados) envolve os espectadores que se identificam com os eventos narrados. Enfim, Farias produziu um filme comunicativo, mas fora dos ditames da intransigência formal do Cinema Novo e por isso mesmo viu-se à margem do movimento.

O contributo que esses (e outros) diretores deram ao cinema brasileiro do período está ainda por analisar, uma vez que há pouca reflexão sobre suas obras em detrimento da abundância de textos sobre o Cinema Novo. Apesar disso, essas obras foram apresentadas em festivais de cinema na Europa com os filmes do Cinema Novo, motivo pelo qual muitas vezes a crítica europeia os considerava como pertencentes ao movimento cinemanovista.

Ainda neste período (1969/1973), outro movimento no cinema brasileiro irá reivindicar sua distância em relação ao Cinema Novo, apesar da radicalidade de suas propostas serem muito próximas. Trata-se do Cinema Marginal ou Cinema *Underground*, formado por nomes como João Callegaro, Júlio Bressane, Neville d'Almeida, Rogério Sganzerla, Jairo Lima e outros. Os “marginais” deste cinema abandonam o quadro valorativo-intelectuali-

zante da ética cinemanovista e mantêm um diálogo com a narrativa clássica. Admiram a produção B do cinema norte-americano e causam repulsa àqueles que têm uma ótica estranha à intertextualidade no cinema. Filmes como *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968), *Matou a família e foi ao cinema* (Bressane, 1969), *O pornógrafo* (Callegaro, 1970) e *Piranhas do asfalto* (Neville d’Almeida, 1970) são caracterizados por:

[...] um diálogo irônico e *avacalhado* com o cinema de gênero e a narrativa clássica. A ideia é ir ao encontro dos gostos mais primários do público e saciá-los (em particular com relação às expectativas eróticas) de forma integral, sem nunca perder o lado *avacalhado* que exatamente exhibe a fratura intertextual. (RAMOS, 1987, p. 383, grifo do autor)

Esta “terapia de choque” – visível mesmo antes em filmes como *Terra em transe* de Rocha – irá enfrentar o absurdo da cultura massificada com muita ironia e humor negro. O rótulo da “estética do lixo”, cujo olhar se dirige ao grotesco, periférico e disforme, se contrapõe e radicaliza a “estética da fome” do Cinema Novo com mais agressividade e violência.

Talvez por isso a sua acolhida pela crítica (brasileira e internacional) não tenha sido tão favorável quanto foi a do Cinema Novo. A estranheza que causava e o propositado deboche aliado a uma rebeldia que “[...] elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue” (XAVIER, 2001, p. 76), fizeram do Cinema Marginal um caso de repulsa moderna que nem toda crítica estava disposta a acolher.

O CINEMA BRASILEIRO NA EUROPA

Poderemos assinalar rapidamente que a presença do cinema brasileiro na Europa começa a ganhar contornos de divulgação nos anos 1960.⁸³

⁸³ Mas convém registrar que, em 1953, o filme *O cangaceiro* de Lima Barreto teve uma forte repercussão na Europa, sobretudo após ganhar o Festival de Cannes daquele ano. Entretanto, Glauber Rocha (2003, p. 128) assinala a iniciante “marcha” do Cinema Novo na Europa em 1961: “Cinema

Antes disso, muito pouco se promoveu sobre a cinematografia brasileira, seja em Portugal, França, Itália ou Inglaterra. Somente a partir dos anos 1960, os filmes brasileiros passam a ter uma certa visibilidade, especialmente através dos festivais europeus, que serviam de grandes canais de divulgação do cinema brasileiro. Sobretudo entre 1962 e 1964, o cinema brasileiro impôs-se nos festivais europeus e as revistas distinguiam esta participação. *Assalto ao trem pagador* foi apresentado em Veneza; *Os cafajestes* e *Os fuzis* em Berlim e *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol* em Cannes. Em Lisboa, *O pagador de promessas* é visto pelo público em 1963, *Assalto ao trem pagador* em 1965 e *Vidas secas* em 1967. Mas será somente na década de 1970 que como mencionamos, os festivais de cinema brasileiro irão ter espaço na capital portuguesa, notadamente sob os auspícios da embaixada brasileira (através do Instituto Nacional do Cinema do Brasil), que por sua vez, teve também um papel importante na divulgação do cinema brasileiro em outros países europeus.

Sobre esta questão, Alexandre Figueirôa (2004, p. 42) ressalta que o Ministério das Relações Exteriores brasileiro auxiliava os realizadores (sobretudo do Cinema Novo) na forma de concessão de bolsas de estudo e, algumas vezes, o Ministério chegava a assumir a produção de certos filmes:

Os cineastas estavam convencidos de que apenas o Cinema Novo apresentava elementos para ser aceito na Europa. Eles confiavam no Ministério das Relações Exteriores para enviar seus filmes aos festivais e depois procurar vendê-los no exterior, tendo Paris como principal ponto de divulgação mundial.

Este papel mais que diplomático do Ministério foi igualmente significativo em Lisboa⁸⁴ acrescentando-se o fato de Brasil e Portugal estarem

Novo em marcha: volta da Europa Paulo César Saraceni, após ano e meio de trabalho com jovens realizadores italianos, contato técnico e vivência com o moderno cinema europeu, sucesso de três prêmios importantes para Arraial do Cabo, criação conjunta com Mário Carneiro [...]. A descompostura intelectual do cinema brasileiro, sua falta de prestígio, seu abandono político e econômico, sua trágica destinação à demagogia, aventureirismo, teoria de algibeira, subitamente levanta a cabeça”.

⁸⁴ Em março de 1972, quando da I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, o jornal *Diário de Notícias* registrou a conferência de abertura do evento proferida pelo adido cultural da embaixada do Brasil

vinculados historicamente. Assim, não obstante as dificuldades no âmbito da censura e da distribuição dos filmes, o cinema brasileiro passou a ser bem mais conhecido em Portugal do que antes. Pode-se dizer que esta conjuntura auxiliou e muito a crítica de cinema lusa a ver o Cinema Novo como um modelo a ser até mesmo abraçado por outras cinematografias nacionais. Para além disso, o cinema brasileiro, que antes dos anos 1960 era praticamente desconhecido dos críticos portugueses, irá ser identificado quase que exclusivamente com o Cinema Novo.

É certo que o projeto cinemanovista era um projeto característico de sua época e este fator ajudou a legitimação do movimento e, por extensão, sua identificação com a totalidade do cinema brasileiro. Após a explosão neorrealista e afirmação da *Nouvelle Vague*, sobretudo no chamado mundo subdesenvolvido, as cinematografias procuravam afirmar-se e legitimar-se dentro e fora de seus espaços nacionais. Como vimos, a crítica francesa recebe e autentica essas cinematografias ao fornecer voz e espaço nas publicações especializadas. Os festivais promovem-nas nos circuitos alternativos de exibição e em território luso a repercussão não é diferente da França.

Nesse mesmo período, o Novo Cinema português igualmente reclamava por mudanças estéticas que buscavam romper com as convenções ditadas pelo cinema clássico narrativo, cinema este, para os que reclamavam, predominantemente afirmativo e que levava os espectadores a uma fruição estética desinteressada e não reflexiva. A aproximação do Novo Cinema português à política dos autores encarnava essa proposta de produção de um cinema de expressão autoral e que valorizasse o primado estético da obra: o cinema como arte. A crítica lusa seguia o mesmo caminho utilizando a política dos autores como talvez o modelo ideal de argumentação em seus textos.

Esta conjugação de fatores acabou por favorecer a boa recepção do Cinema Novo em Portugal, ainda que pesem algumas diferenças de propostas. Estas diferenças pautam-se no que seria denominado de “Cinema Novo brasileiro”

em Lisboa, intitulada *Brasil, trópico e cinema*. Leandro Tocantins (1972) fez uma retrospectiva histórica do Cinema Novo e destacou seu poder de invenção e ênfase dada a realidade social do Brasil, em um claro desejo de divulgação desta nova cinematografia brasileira em Portugal. Vale acrescentar que quase todos os jornais e também a revista *Celulóide* registraram a conferência do adido cultural.

e “Novo Cinema português”, uma vez que o teor político definirá a linha que demarca os dois movimentos. Paulo Filipe Monteiro (1995, p. 655) revela que, na verdade, havia uma diferenciação entre os dois movimentos, sendo que no brasileiro “[...] a possibilidade de afirmação de um cinema nacional está intimamente ligada a um conteúdo político” e o movimento português:

[...] é mais parente da «nova vaga» francesa, e da francesa política dos autores, em que a liberdade de criação não aceita missões determinadas, excepto a de impor o cinema como arte, e reconhecendo como única obrigação a de tudo subverter, incluindo os conteúdos habituais do discurso ‘de esquerda’.

Com efeito, certas singularidades demarcavam a distinção entre as propostas dessas duas cinematografias. Apesar de o tema ser encorajador, não cabe aqui um estudo aprofundado destas peculiaridades e, por ora, procuramos nos centrar na noção de cinema de autor, tão presente nos dois movimentos. No Cinema Novo brasileiro, a noção de cinema de autor é permeada pela questão da liberdade de criação e neste sentido, o mito da técnica e da burocracia da produção foi posto em xeque. O cinema de autor deveria afirmar o:

[...] ideário que se traduziu na estética da fome em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno que, na Europa, tematizava a questão da subjetividade no ambiente industrial em outros termos. (XAVIER, 2001, p. 28)

No projeto do Cinema Novo (em particular para Glauber Rocha), a autoria significava traços que vão além da análise do estilo, da fidelidade temática e do anti-industrialismo. Ser autor de cinema significava ter postura crítica e engajamento político. Ser autor de cinema significava ser ator da história.

O cinema português, como referiu Paulo Monteiro, aproxima-se da francesa política dos autores, de Truffaut e seus companheiros, com a valorização do percurso de criação pessoal, dos traços temáticos e estilísticos que de modo recorrente definiriam o autor independentemente do jogo contratual de produção, esteja ou não realizador-autor vinculado à indústria.⁸⁵ Na crítica de cinema portuguesa, tal como nos *Cahiers du Cinéma*, a problemática do cinema de autor esteve presente na exigência de total autonomia do cineasta que é possuidor de uma “assinatura”. Marca de distinção conferida tanto a nomes como Orson Welles; John Ford; Nicolas Ray; como a Rossellini; Antonioni; Godard; Manoel Oliveira; João César Monteiro e Glauber Rocha. Se havia algum autor no cinema brasileiro, este era Glauber Rocha, o principal elemento do Cinema Novo brasileiro.

A aceitação do Cinema Novo brasileiro passa, então, pela comunicação entre os dois movimentos, revestidos de intransigência estética e desejo de não fazer concessões, sobretudo (no caso brasileiro), de concessões políticas. Este cinema de Terceiro Mundo, de ideário nacional-popular e alegórico por expressão, não se aproximou do enfoque psicológico e subjetivo do cinema europeu, mas sua estética foi inspiradora para o debate internacional ao nível de produção e da renovação da própria linguagem do cinema. Isto favoreceu a boa acolhida que este recebeu no Velho Continente com as alargadas discussões nos festivais e espaços da crítica sobre o que seria o futuro do cinema longe do monopólio norte-americano.

Está claro que quando falamos genericamente de cinema europeu não pretendemos torná-lo homogêneo e compacto. As variadas cinematografias europeias nos mostram o quão diversificado e rico é o cinema europeu. Apenas procuramos reconhecer traços que identificam certos cinemas europeus,

⁸⁵ Eduardo Geadá (1987, p. 143) assinala que o que mais caracterizou a noção de autor de cinema “foi justamente a defesa da subjectividade e da especificidade do trabalho do realizador no seio de uma máquina que tendia a recalá-los. Assim, a tarefa do crítico consistiria prioritariamente em descobrir os autores onde eles eram menos visíveis, ou seja, no cinema espectáculo e no discurso do seu universo exponencial – Hollywood”.

traços marcados por um perfil de filmes intimistas nitidamente diferentes do caráter alegórico latino-americano.

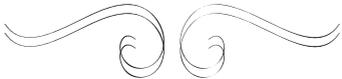
Em comum, há a necessidade de mudança e o desconforto com a linguagem clássica do cinema industrial americano, e a aceitação, mesmo que em termos redefinidos, do cinema de autor. A técnica da câmera na mão é um exemplo ilustrativo dessa afinidade. Ela é um traço estilístico presente nos cinemas novos dos anos 1960 de Godard ao *Underground* norte-americano e também identificada com o Novo Cinema português. Essa técnica igualmente marcou a cinematografia brasileira da época e se revelou como uma impressão digital peculiar ao inconformismo cinematográfico moderno.

Por fim, atuando como uma resposta às condições de subdesenvolvimento de produção, o Cinema Novo marcou aqueles projetos modernos que queriam discutir a questão da identidade nacional sem, contudo deixar de revelar a importância da criação e da renovação da linguagem daquelas cinematografias que não viam apenas a narrativa clássica como única opção para a experiência cinematográfica.

Ser nacional sem deixar de ser universal e moderno. Esta era a grande questão do cinema brasileiro nos anos 1960 e 1970.



MUDANÇA DE CENÁRIO: A APROXIMAÇÃO COM O MERCADO



O cinema brasileiro encontrou-se a partir de meados da década de 1970 diante de um debate que polarizou o panorama cinematográfico e ainda hoje causa reflexão: a opção por uma estética atenta ao que é admissível no mercado ou a continuidade da estética de experimentação dos anos 1960. Ainda durante o regime militar, em 1974, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) amplia suas atividades e o Estado dá novo impulso à indústria cinematográfica, acumulando atribuições agora nas áreas de coprodução, fiscalização, distribuição, divulgação e exibição. Cresce significativamente o número de filmes mais próximos dessa visão de mercado como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), considerado o “[...] maior sucesso de bilheteria do cinema brasileiro nas últimas décadas, alcançando um público superior a 11 milhões de espectadores em sua carreira comercial” (RAMOS;

MIRANDA, 2000, p. 213) e, ao mesmo tempo, não cessa, se bem que em menor escala, a produção de filmes mais afinados com a estética da experimentação a exemplo de *A lira do delírio* (Walter Lima Jr., 1978).

Na verdade, entre meados dos anos 1970 e fins dos anos 1980, não se pode dizer que em termos estéticos havia aglutinação na cinematografia brasileira. A diversidade de tendências incluía filmes históricos (*Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra), as comédias eróticas (pornochanchadas largamente produzidas na Boca do Lixo paulista), adaptações literárias (de textos de José de Alencar, Jorge Amado, Nelson Rodrigues), o diálogo com o espetáculo (*Xica da Silva*, de Carlos Diegues), com o melodrama (os filmes de Arnaldo Jabor) e com o filme policial-político (*Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco).

Em decorrência do processo de industrialização da produção cultural no Brasil perpetuado paradoxalmente pelo Estado autoritário, o cinema marca sua presença no mercado e expande sua produção. Filmes como *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976); *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977); *A dama do loteação* (Neville d'Almeida, 1978) e *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1980) estão entre os maiores êxitos de bilheteria no mercado cinematográfico brasileiro entre 1970 e 1984 (RAMOS, 1987). Antigos e novos cineastas buscavam a aproximação com o público e defendiam a dimensão mercadológica do cinema e, além disso, ataçavam polêmicas sobre se o afastamento da tradição instalada pelo Cinema Novo seria o mesmo que vender sua alma ao diabo, ou melhor, ao mercado. Carlos Diegues, ele próprio um ex-integrante do movimento cinemanovista, foi o mais provocativo como relata José Mário Ortiz Ramos (1987, p. 422):

O cineasta [Diegues] partia para o ataque, tentando encurrular seus opositores mais à esquerda, que ainda continuavam exigindo dos cinema-novistas a sustentação de um projeto já desmontado. O tom de suas declarações, depois repetidas com BYE BYE BRASIL, era de afastamento das antigas posições assumidas enquanto intelectual politizado da década de 60. [...] O recado era claríssimo: os antigos projetos totalizantes, com pretensões conscientizadoras, estavam encerrados, tinham perdido atualidade.

Alguns pesquisadores como Ismail Xavier (2001) e André Parente (1998) lamentaram este distanciamento de uma herança moderna de cinema de invenção, mas reconhecem (sobretudo Xavier) que, ao questionar esse cinema para o grande público, não se está pressupondo que a “constelação moderna” das décadas anteriores, com sua originalidade de estilo, deva se constituir uma referência exclusiva para o cinema de hoje produzido no Brasil. Sobretudo a partir dos anos 1980, o cinema brasileiro que se destacou em festivais e debates defendeu propostas adversas do cinema moderno no que diz respeito à questão nacional e à questão do mercado. Xavier (2001, p. 40) conclui: “[...] o novo cinema dos anos 80 afastou-se de seus temas e estilos, enterrou a estética da fome, afirmou a técnica e a mentalidade profissional”.

Enfim, o percurso do cinema brasileiro nesse período apresenta processos de mudanças e de pluralidade de enfoques, tudo isso em diálogo com o movimento geral da sociedade. Se esses anos de incremento à indústria cultural apoiado pelo governo militar até o processo de abertura política e crise econômica no final da década de 1980 afetaram a configuração da cinematografia brasileira, este quadro contextual certamente dialogará com a recepção desta mesma cinematografia no estrangeiro.

A partir de 1975, a revista *Plateia* publica uma série de textos⁸⁶ sobre o cinema brasileiro, a maioria deles com nítidas tintas publicitárias condizentes com a linha editorial da revista. É possível observar na revista desde entrevistas com realizadores brasileiros (Reginaldo Faria em junho de 1975, Nelson Pereira dos Santos em agosto de 1975, Bruno Barreto em outubro de 1977) e com o diretor da Embrafilme, (Roberto Farias em novembro de 1975) até textos sobre filmes ainda não estreados, até aquele momento, em Portugal (*Xica de Silva*, de Carlos Diegues em outubro de 1976, mas o filme só chega às salas comerciais de Lisboa em abril de 1977). Neste mesmo ano, a *Plateia* divulga um texto do crítico de teatro brasileiro Sebastião Milaré (1977, p. 16-17) intitulado “O que resta do cinema novo brasileiro?” E segundo Milaré (1977, p. 16), não restava muita coisa, uma vez que o Brasil vivia em plena

⁸⁶ Refiro-me às edições de *Plateia* de nº 748, 03.06.1975, p. 65-67; nº 759, 19.08.1975, p. 66-67; nº 773, 25.11.1975, p. 25-26; nº 795, 15.10.1976, p. 49-50; nº 816, 01.10.1977, p. 19-21.

época de censura militar e o “[...] transe de Glauber Rocha não tinha lugar na ideologia do novo sistema”. Milaré contextualiza seu discurso ao reclamar, com certo ar saudosista, do uso abusivo do sexo, violência e erotismo vulgar que permeava os filmes nessa ocasião, levando ao cansaço e esgotamento, o que poderia ser uma crítica implícita ao regime militar brasileiro. Certo ou errado, o fato é que os leitores portugueses agora dispunham de análises menos positivas de uma cinematografia que até então era vista como exemplo possível de um cinema inventivo. As mudanças temáticas e até mesmo espaço-geográfica de filmes como *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, apresentado em Portugal em 1976, que tematizava sobre a hipocrisia sexual nas famílias de classe média urbana, com um erotismo vulgar, comprometiam a continuidade do projeto do Cinema Novo.

O *marketing* agressivo da Embrafilme atuou não só a nível nacional e a empresa expandiu seu raio de ação até o mercado internacional, ao distribuir filmes para os EUA, França, Itália, Alemanha, Portugal e principalmente para a América Latina. A partir de 1978, “[...] a estratégia usada foi a de instalar duas representações no exterior, em Paris e Nova York, com uma forte inserção em festivais internacionais cinematográficos”. (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 214) Em Portugal, chegam às salas de cinema, acompanhados por uma intensa campanha publicitária, os filmes *Xica da Silva* (1977); *Dona Flor e seus dois maridos* (1977); *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1979); *Eu te amo* (1981); *Bye Bye, Brasil* (1982); *Pixote, a lei do mais fraco* (1982); *O beijo da mulher aranha* (1986) e *Ópera do malandro* (1987).

Nessa nova configuração de forças históricas, a imagem do cinema brasileiro muda e o surgimento de críticas mais ferozes, sobretudo àqueles filmes que se distanciavam da proposta original do Cinema Novo, podia ser visto tanto na imprensa generalista como na especializada.

A. Carvalhaes, que fazia a cobertura informativa-opinativa sobre o cinema do e no Brasil na década de 1970, traça um diagnóstico aos leitores da *Celulóide*,⁸⁷ análise que paulatinamente vai perdendo o brilho atribuído antes

⁸⁷ Nas edições de *Celulóide*, n. 195, março de 1974, p. 5-6, n. 214, agosto de 1975, p. 12-15 e n. 209, abril de 1975, p. 11-12.

ao Cinema Novo. Para Carvalhaes (1974, p. 6), a suposta crise por que passa a cinematografia brasileira é acentuada, nesse período, pela falta de liberdade de expressão, mas sobretudo pelo atrofiamento dos temas importantes e/ou sérios ultimamente abordados nos filmes, ou seja, no pobre – e cada vez mais pobre – cinema brasileiro, onde o interesse em retratar o homem de corpo inteiro (que foi a tônica do Cinema Novo nos anos 1960) é substituído pela mera contemplação da mulher do umbigo para baixo (a porno chanchada dos anos 1970).

Segundo o crítico, o avanço da pornochanchada levou o cinema brasileiro a uma queda de qualidade de que talvez não fosse mais possível recuperar. Era uma forte sinalização da mudança no rumo do cinema brasileiro e no discurso crítico sobre este mesmo cinema.

Significativamente, F. Gonçalves Lavrador (1978, p. 85-90), em um artigo sobre o primeiro festival de cinema luso-brasileiro de Tomar, aponta na mesma direção de Carvalhaes ao salientar o perigo (do ponto de vista semiótico) em que a nova gama de filmes brasileiros incorre, isto é, o perigo do “expressionismo caricatural”. Filmes como *Xica de Silva*, de Carlos Diegues e *O casamento*, de Arnaldo Jabor eram criticados pela possibilidade de uma

ausência de «medida» ou, talvez melhor, de comedi-
mento, de sobriedade, uma exuberância exagerada, um
ultrapassar das fronteiras que separam os fenômenos
realmente estéticos da fascinação gratuita, já não-estéti-
ca, mas puramente epidérmica e superficial, baseada em
espalhafatosos jogos formais, fáceis e injustificados, em
fogos-de-vistas para espantar o espectador despreveni-
do. (LAVRADOR, 1978, p. 86)

Sob forte influência do estruturalismo, o artigo de Lavrador era mais um a lamentar o afastamento do cinema brasileiro de sua herança de crítica alegórica.

Nos diários e semanários, a manifesta desconfiança com essa nova opção do cinema brasileiro era igualmente visível e um filme como *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor, foi recebido com muitas restrições por parte da crítica, que salientava que esta obra “[...] pouco tem a ver com o cinema de que gostamos”. (ISMAEL, 1981, p. 30)

É fato que algumas opiniões dividem-se e certos setores da crítica confirmavam uma resistência a temas mais urbanos de filmes como *O desafio*, de Paulo Saraceni, ou às obras de Arnaldo Jabor, Bruno Barreto e Hector Babenco, obras, para certa crítica, demasiado apelativas ao mercado e alheias à tradição do Cinema Novo. Por outro lado, outros críticos reconheciam nestas narrativas urbanas o amadurecimento do cinema brasileiro e sua tentativa de aproximação com o público.

Em meio a esse novo cenário do cinema brasileiro em Portugal, Glauber Rocha resolve fixar residência em Sintra⁸⁸ em fevereiro de 1981, após ter passado por Veneza e Paris para lançar com bastante polêmica seu último filme *A idade da terra*. Em abril do mesmo ano, a Cinemateca Portuguesa organizou uma retrospectiva⁸⁹ da obra de Glauber, e para ser incluída no catálogo da mostra, foi realizada por João Lopes “[...] uma das mais lúcidas, sintéticas e serenas entrevistas de toda sua vida”, segundo Sylvie Pierre.⁹⁰ (1996, p. 93) De fato, nesta entrevista, Glauber Rocha ressalta a relação entre a história do Cinema Novo e o contexto político brasileiro durante o regime militar até à abertura política e, como este contexto motivou rupturas necessárias ao projeto cinemanovista que ele não considerava extinto em 1981, mesmo com a diversidade de propostas existentes. Para Glauber (1981 apud LOPES, 1987, p. 140), esta diversidade e contradições entre autores eram: “[...] sinal de progresso e desenvolvimento: é como se o movimento se tivesse dissolvido para se integrar em vários ramos do cinema brasileiro, que é um cinema em formação porque o Brasil é um país que vive uma fase de revelações em todos os seus aspectos.”

⁸⁸ É recebido por Manuel Carvalheiro, José Fonseca e Costa e Carlos Pinto. Reside alguns meses na antiga casa de Ferreira de Castro e depois vai para um grande casarão, propriedade de Carlos Pinto.

⁸⁹ Retrospectiva que não se verificou devido a um incêndio da sala de projeções da Cinemateca que destruiu totalmente a obra de Glauber Rocha.

⁹⁰ Sylvie Pierre, que trabalhou nos *Cahiers du Cinéma* entre 1966 e 1971, era muito próxima de Glauber Rocha. Em 1987, publicou um livro sobre ele em que reproduz integralmente a última entrevista fornecida a João Lopes. Diz Pierre (1996, p. 191): “A entrevista concedida em Portugal em 1981, ‘À passagem das mitologias’, é uma entrevista clássica, e parece-me notável não somente por ter sido a última e verdadeira entrevista de importância concedida por Rocha a um jornalista, nos últimos meses de vida e durante uma das últimas remissões de sua doença”.

Infelizmente, Glauber Rocha adoeceu seriamente, vindo a falecer no Brasil em 22 de agosto de 1981, dois dias após ter saído do hospital da Companhia União Fabril (CUF) em Lisboa. A imprensa portuguesa deu ampla cobertura à morte trágica de Glauber. O *Jornal de Letras* (1981, p. 8-9) declarou: “A morte de Glauber Rocha, o realizador que revolucionou o cinema brasileiro, trouxe o seu nome para as manchetes dos jornais, quer pelo que significa em si mesmo, quer pelas circunstâncias dramáticas e inesperadas em que ocorreu”.⁹¹ O *JL* ainda publica algumas das últimas fotografias inéditas de Glauber Rocha poucos dias antes de sua morte (fotos de Paula Gaitan, esposa de Glauber, e de Zélia Gattai, esposa de Jorge Amado) e uma crônica de João Ubaldo Ribeiro endereçada ao realizador. Para a crítica, morria o mítico diretor do Cinema Novo quando o cinema brasileiro já não mais representava o inconformismo estético e político que tanto seduziu os europeus anos antes. O luto era também pelo cinema brasileiro. Em 1987, no catálogo dedicado ao cinema brasileiro editado pela Cinemateca Portuguesa, o crítico António Rodrigues (1987, p. 103) publica um texto sobre os anos Embrafilme e avalia: “Uma visão de conjunto desses últimos doze anos [1974-1986] do cinema brasileiro deixa uma impressão de academismo, quando os filmes são examinados, e de dirigismo, quando são observados os fatos”.

O final dos anos oitenta já prenunciava que a boa fase financeira do cinema brasileiro dos anos anteriores estava a ruir. Uma grave crise econômica deixada pelos militares não ajudou em nada o processo de restauração democrática com as eleições diretas de 1989. O novo presidente eleito, Fernando Collor de Mello, extinguiu a Embrafilme, causando o colapso da produção de títulos nacionais a ponto de, no princípio da década de 1990, somente dois ou três longas-metragens brasileiros conseguirem chegar às telas de cinema.

A perspectiva de mudança veio em meados da década com a Lei do Audiovisual, a qual fornecia isenções fiscais para as empresas que investissem nas artes e praticamente todo o cinema deste período foi financiado por este dispositivo. Como marco de uma possível renovação, o destaque coube a

⁹¹ O texto não está assinado.

Carlota Joaquina, princesa do Brasil, de Carla Camurati, lançado em 1994. Tal como na década de 1980:

O cinema nacional dos anos 90 dificilmente poderia ser enquadrado nos limites de um movimento estético. Não existe o que se poderia chamar de uma escola do novo cinema brasileiro, uma linha diretriz que unifique uma poética (no sentido amplo do termo) ou mesmo uma política. Num tempo de ênfase no individualismo, a característica maior deste novo cinema é a diversidade, tanto temática quanto estilística, refletindo os interesses pessoais dos criadores. (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 138)

Desse modo, surgem filmes que fazem releituras do ciclo do cangaço como *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997), algumas comédias de costumes como *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Wernweck, 1996), filmes políticos como *O que é isto, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), adaptações literárias como *Amor & Cia* (Helvécio Ratton, 1999).

Essa variedade de gêneros e de estilos refletiu, conforme Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 30) “[...] a típica fragmentação mental do homem dos anos 90. Com o chamado ‘fim das utopias’ cada qual se sentiu liberado para estabelecer sua própria agenda de prioridades”. Com efeito, os projetos pessoais prevaleceram e não havia mais preocupação em seguir escolas. Talvez por isso esse período foi marcado por um surpreendente número de novos cineastas.

Nessa fase, chamada por alguns de Retomada ou de Novo Cinema, o cinema brasileiro tornou-se menos “inocente” e mais “pragmático”, voltado para a constituição de um novo polo de qualidade de produção. (XAVIER, 2001) Este polo tendeu para a descentralização da produção, uma vez que começavam a surgir filmes fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, sobretudo nas cidades de Porto Alegre, Fortaleza e Brasília. Convém observar que Xavier vê nesse cinema brasileiro dos anos 1990 uma reaproximação, mesmo que em termos bem tímidos e específicos, ao legado do Cinema Novo. Esta reaproximação dá-se na incorporação de marcas do real e da experiência social vistas em alguns filmes, que procuram reafirmar seu desejo de ligação com o cinema anterior através de utilização

recorrente do sertão ou favela como espaços emblemáticos e também pela via da caracterização de personagens envoltos em violência, como o cangaceiro.

A quase inexistência de títulos presentes no mercado português no início da década de 1990 refletiu a conjuntura histórica de crise do cinema brasileiro. Após alguns anos de quase total desaparecimento, conseguem chegar ao circuito comercial português poucas películas brasileiras, como *O quatrilho*, de Fábio Barreto (1996), *O escorpião escarlate*, de Ivan Cardoso (1998) e *Central do Brasil*, de Walter Salles (1999). A recepção crítica a estes filmes foi, como nos anos 1980, não muito calorosa. A imagem de um cinema antes visto como revolucionário estava cada vez mais associada às fórmulas prontas feitas para o mercado, uma cinematografia em crise crônica.

Em 1997, o Cineclube de Santa Maria da Feira organizou o 1º Festival de Cinema Luso-Brasileiro, evento que terá continuidade até os dias atuais. A proposta era a de intercâmbio entre as cinematografias dos dois países em um momento em que o cinema brasileiro estava restabelecendo seu fôlego de produção. Em 1998, filmes como *Central do Brasil* e *Traição* são exibidos e Jorge Henriques Bastos (1998, p. 12) diz no *Expresso*: “Para o simples cinéfilo apaixonado, o festival de Santa Maria da Feira é um destino importante e necessário para que os estereótipos sobre a produção cinematográfica do país irmão sejam encarados com outros olhos”. O alerta era desejável em uma ocasião em que as circunstâncias históricas já não favoreciam mais a boa imagem (acolhida) do cinema brasileiro em Portugal.

Nesse horizonte de transformação, essa mudança de direção do cinema brasileiro, desde meados da década de 1970, veio amparada por um acontecimento extremamente significativo para o universo audiovisual: a chegada das telenovelas brasileiras a Portugal.

AS TELENOVELAS BRASILEIRAS EM PORTUGAL

Ao traçar um breve quadro da sociedade portuguesa no pós 25 de Abril, descobrimos que o país foi afetado por uma forte turbulência não apenas nos

aspectos políticos, como era de se esperar, pela implantação dos processos democráticos, mas também nos aspectos econômicos, pela escolha e reordenação da economia, e sobretudo nas questões relacionadas ao campo dos meios de comunicação. A televisão portuguesa surgiu na década de 1950, mas foi depois de 1974 que ela redefiniu seus rumos. Como monopólio do Estado, enfrentou em 1977 graves problemas orçamentais causados em parte pela fuga à taxa obrigatória. Este contexto levou a um processo de reestruturação de seus quadros e a redefinição da grade de atrações, apostando em novos formatos de programas. A compra da telenovela brasileira *Gabriela, cravo e canela* veio, então, preencher esta aposta da Rádio e Televisão de Portugal (RTP).

A imprensa portuguesa acata o lançamento de *Gabriela* e a revista *Plateia* assegura uma intensa campanha de *marketing* desde a cobertura de um espetáculo chamado de noite brasileira oferecida pela Rede Globo no Hotel Ritz (com participação de Vinicius de Moraes, Maria Creuza e Toquinho),⁹² até à publicação de um questionário em que o público dava sua opinião sobre o novo folhetim.⁹³

Conforme Isabel Ferin Cunha (2004a), o sucesso e aceitação da telenovela *Gabriela* a transforma em um prodígio de audiência e inaugura o fenômeno da comunicação de massa centrada na televisão em Portugal. O sucesso do folhetim provava também “a existência de uma indústria de conteúdos em português, altamente desenvolvida, portadoras de lógicas próprias de criação e divulgação, e do fascínio provocado nas audiências pelos seus produtos” (2004a). De fato, a expansão da indústria cultural brasileira começou antes mesmo de *Gabriela*, mas teve um crescimento acentuado com chegada das telenovelas.

Nesse período já havia outros produtos culturais brasileiros circulando em Portugal na área da música, literatura, teatro e cinema. No auge do desenvolvimento da indústria cultural brasileira, bens simbólicos como os *best-sellers* de Jorge Amado, as peças de Augusto Boal, as músicas de Chico Buarque, os filmes de Carlos Diegues e Arnaldo Jabor, circulavam com boa aceitação no mercado

⁹² Segundo a edição n. 809, de 1º de julho de 1977 de *Plateia*.

⁹³ Conforme a edição n. 810, de 15 de julho de 1977 de *Plateia*.

português.⁹⁴ (CUNHA, 2004a) Entretanto, a telenovela é o produto cultural brasileiro mais emblemático no mercado externo.⁹⁵

Com a chegada dos anos 1980, a política de privatizações em Portugal atingiu as empresas jornalísticas, mas a televisão só verá mudança em seu modelo de gestão no final da década, com uma revisão na Constituição e a abertura aos grupos privados em 1992. Ainda na década de 1980, as telenovelas brasileiras dominam o espaço na televisão pública portuguesa e títulos como *Guerra dos sexos* (1984) e *Roque Santeiro* (1987) garantem as boas audiências da RTP1. João Bérnard da Costa (1998, p. 69) afirmou que na década de 1980:

Nem os maiores êxitos dos primeiros anos dela (*E.T.* de Spielberg, por exemplo, ou o ciclo da *Guerra das Estrelas*) se aproximaram das audiências conseguidas pelas telenovelas brasileiras, que, em Portugal, entraram a matar em 1977 com a célebre *Gabriela*. A televisão a cores – chegada em 1980 – rematou e arrematou.

Já nos anos 1990, este quadro pouco se modificou e o sistema telenovela-telejornal-telenovela vai ser mantido, só que em 1992, a rede pública de televisão tem que dividir seu produto cultural com a nova operadora privada, a Sociedade Independente de Comunicação (SIC), que posteriormente assina um acordo de exclusividade com a Rede Globo. Mas as telenovelas continuam a angariar espectadores como salienta Jorge Paixão da Costa (2003, p. 88):

Com o início da televisão privada, em 1992, assistiu-se a um incremento gradual da exibição de telenovelas em

⁹⁴ Ainda que no caso do cinema, como mencionamos, a crítica não tenha recebido muito bem estes filmes. Jorge Leitão Ramos (1977, p. 13) diz a propósito no *Diário de Lisboa*: “[...] Mas receio muito que a invasão (quase certa) de cinema brasileiro se faça pelo lado menos bom, da lágrima fácil e da pornochanchada, e sirva apenas para que a exibição ganhe muito dinheiro fácil e a gente, todos, fique um pouco mais estúpidos”.

⁹⁵ A produção de telenovelas no Brasil começa em 1963, mas somente dez anos mais tarde inaugura-se o comércio de exportação deste produto com *O bem amado* vendido para o Uruguai. *O bem amado* foi a primeira telenovela a cores que atendeu às exigências do mercado internacional da época. Em 2003, a Rede Globo já vendia telenovelas para 130 países e seus melhores clientes estavam na Europa e no Oriente Médio. Ao lado de *Terra Nostra*, *Escrava Isaura* é um dos grandes fenômenos de vendas internacionais da emissora de TV. (JIMENEZ, 2003)

Portugal. Esse aumento significativo de emissões, que até aí tinham apresentado uma média de 2 telenovelas por ano, com 4 novelas exibidas no ano de arranque do primeiro canal privado (SIC), teve seu auge nos anos de 1994 e 1995 com um total de 26 telenovelas exibidas pela RTP1, 20 na SIC, 10 na TVI e apenas 4 na RTP2 em 1994.⁹⁶

Neste contexto de forte pressão da indústria cultural brasileira, traduzida sobretudo nas telenovelas, dá-se um fenómeno que Isabel Ferin Cunha (2004b) esclarece:

A relação entre os diversos produtos da indústria cultural, e de conteúdos, com a telenovela é estabelecida constantemente, de diversas formas e em diferentes níveis: entre literatura e a telenovela, entre o teatro, os actores e a telenovela, entre a MPB e a telenovela, assim como entre o cinema, os actores e a telenovela.

Se o cinema brasileiro já não recebia a calorosa acolhida dos anos 1960/1970, após a presença das telenovelas a dominar o espaço das televisões portuguesas, esta acolhida será bem pior. Ao contrário das grandes massas de espectadores, os críticos de cinema⁹⁷ não viam com bons olhos esse tipo de narrativa seriada, considerada como subproduto cultural. O estabelecimento de relações, normalmente de semelhança, entre as telenovelas e o cinema brasileiro vai alterar sobremaneira a imagem do cinema brasileiro em Portugal. Esta alteração passa pelo olhar da crítica de cinema lusa sobre a per-

⁹⁶ É certo que nem todas as telenovelas eram brasileiras, mas sua grande maioria sim, sobretudo as exibidas na RTP1 e na SIC. Jorge Paixão da Costa (2003, p. 88) acrescenta que, em 1995, “as novelas exibidas na SIC foram, na sua esmagadora maioria, provenientes da Rede Globo de Televisão (56 títulos), excepto *Tocaia Grande*, que foi produzida pela Rede Manchete, *Os Imigrantes* da TV Bandeirantes e duas telenovelas venezuelanas da produtora Venevision *Mulher Proibida* e *Por Amar-te Tanto*”.

⁹⁷ Na crónica “A telenovela é o fascismo”, publicada no *Expresso on-line*, o crítico de cinema Jorge Leitão Ramos (2004) dizia: “A telenovela é o desdém pelo espectador enquanto ser pensante – tudo está digerido. A telenovela é o anátema a tudo o que saia a nível rasteiro – a música de Mozart está proibida, a poesia é-lhe estranha, qualquer movimento de câmara signficante é posto no index. A telenovela é a expressão acabada do desprezo – do desprezo que eles, os que mandam, sentem por nós”.

da de qualidade dos filmes brasileiros, uma vez que, desde os atores inscritos em uma rede de sistema de estrelas já consagrados na televisão até à adoção de determinados efeitos estéticos como os fechados enquadramentos, serão, desde 1977, com *Gabriela*, associados ao cinema brasileiro como parte constituinte de uma indústria de banalização estética e comercial.

Para a crítica, o cinema havia garantido seu lugar de arte conquistado desde os anos 1950/1960 e não poderia ser confundido com a vulgarização comercial da televisão. Em diversas críticas aos filmes brasileiros do período e até nos dias atuais, a relação estabelecida entre telenovela e cinema brasileiro é recorrente e considerada critério de desqualificação dos filmes que agora estão sujeitos e submissos a uma “estética televisiva” baseada na “visibilidade” da intriga dessas narrativas seriadas e no modelo de interpretação dos atores que privilegia dramaturgicamente o reduzido espaço da tela de TV.⁹⁸

A guerra travada entre o cinema e a televisão tem raízes históricas que remetem aos anos 1950 nos países industrializados (sobretudo nos Estados Unidos) quando o cinema começa a perder espectadores para a TV. As várias questões que se impuseram com o desenvolvimento da nova mídia tenderam a desvalorizar a TV, que ainda foi acusada de “roubar” os espectadores de cinema. Eduardo Geada (1987, p. 128) comenta: “O hábito da televisão contribuiu em parte para o processo de secularização do ritual cinematográfico, banalizando os temas e os moldes da narrativa em imagens, tornando o espectador sedentário e rotineiro”.

Em Portugal, essa crise de espectadores só chega em meados da década de 1970, como observa Eduardo Geada (1987, p. 138): “Entre 1974 e 1984 o cinema perdeu cerca de 15 milhões de espectadores, isto é, o equivalente a 60% da totalidade de seu público, nesse período, cabendo à zona de Lisboa uma fatia superior a seis milhões, apesar da capital conservar as melhores salas”.

Nesse mesmo período, o número de aparelhos televisores cresce de 718 400 em 1975, para 1 571 301 em 1985 em Portugal continental, a

⁹⁸ Segundo Bordwell (2001), o *acting* é um dos mais mencionados aspectos na crítica jornalística de filmes. No caso português, não se configura como o aspecto mais citado nas críticas; mesmo assim, a interpretação tem um valor relevante na justificação do juízo sobre o filme.

maioria obviamente concentrado nas cidades de Lisboa e Porto. (GEADA, 1987) A grande ameaça para o cinema, sobretudo naqueles países fora do circuito americano, deixara de ser externa com a dominação do mercado por Hollywood e passara a ser interna, representada pela televisão.

As más avaliações acerca de filmes como *Dona Flor e seus dois maridos*, em 1977; *Lúcio Flávio*, em 1979; *Ópera do malandro*, em 1987 e *Central do Brasil*, em 1999, inserem-se nesta guerrilha entre cinema e TV. Estes e outros filmes foram criticados por adotarem o modelo televisivo de feição populista e mercadológica.

Fora do tom mais apocalíptico deste conflito, autores como Arlindo Machado (1997) recordam-nos o “diálogo” entre cinema e vídeo em cineastas-autor como Jean-Luc Godard, que produziu séries para TV como *Six fois deux* (1976) e antes mesmo no filme *La chinoise* (1967), em que “já explorava a estética da televisão, tanto no enquadramento típico de telejornal ou de programa de entrevistas, com o ator falando diretamente para a câmara, como no tratamento de temas de atualidade, embaralhando as categorias de ficção e da realidade”. (MACHADO, 1997, p. 205)

Além de Godard, outros tantos grandes cineastas inventivos mantiveram um contato estreito com a televisão, valendo a pena lembrar os nomes de Alfred Hitchcock, que entre 1955 e 1965 dirigiu várias séries para a televisão norte-americana, Roberto Rossellini que nos anos 1960 e 1970 realizou diversos filmes históricos concebidos para serem veiculados na TV, Kieslowski que produziu uma das grandes e memoráveis séries em dez episódios denominada *Dekalog* em 1988, e o próprio Glauber Rocha, cujas intervenções no inventivo programa *Abertura* ficaram marcadas na história da televisão brasileira.

Esse diálogo de que Arlindo Machado⁹⁹ falara se estabelece cada vez mais de forma recíproca, dado que a televisão também absorveu elementos (não só realizadores) da estética cinematográfica em uma relação de simbiose que alguns hoje preferem chamar de audiovisual. A boa qualidade técnica das

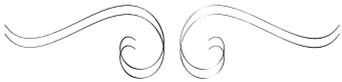
⁹⁹ Arlindo Machado também tem se dedicado a romper com os clichês, reproduzidos em muitos estudos de comunicação, sobre a demonização ingênua da televisão e das telenovelas, sobretudo no livro *A televisão levada a sério* (2000). O autor salienta que há, entre os críticos e acadêmicos, “uma recusa intelectual à televisão”. (MACHADO, 2000)

telenovelas brasileiras se deve, em parte, ao fato de a maioria de seus técnicos terem vindo da experiência anterior com o cinema.

O fato de admitirmos este diálogo não quer dizer que não reconheçamos as especificidades de cada forma de expressão que, obviamente, tanto o cinema como a telenovela enquanto um gênero televisivo, possuem. Buscamos, todavia, refletir sobre como este confronto entre cinema e televisão exerceu (e tem exercido) forte influência na avaliação das obras do cinema brasileiro desde os tempos de *Gabriela*. Talvez a questão não esteja vinculada exclusivamente ao mérito, ou seja, a avaliar de forma adequada ou não a relação entre as telenovelas e o cinema brasileiro contemporâneo, mas ao fato de estabelecer-se um pré-juízo, geralmente desfavorável, a este mesmo cinema. Ademais, este juízo incide e é mediado pela cultura e por todo contexto histórico que se configurou tanto em Portugal como no Brasil desde finais dos anos 1970.



ALGUNS DADOS QUANTITATIVOS



A nossa pesquisa produziu uma série de dados e quadros com o objetivo de ampliar a compreensão do quadro histórico proposto. Estes dados dizem respeito aos filmes brasileiros exibidos nos festivais, aos filmes apresentados nos circuitos comerciais, às principais distribuidoras de filmes brasileiros, aos realizadores brasileiros que mais exibiram filmes em Portugal, às publicações portuguesas e seus críticos.

O CIRCUITO NÃO-COMERCIAL

A presença da cinematografia brasileira em Portugal passa inevitavelmente pelo circuito alternativo (também chamado de arte e ensaio), ou seja, por fora da rede de exibição e distribuição comercial. A maioria dos filmes exibidos em território luso tem circulado, sobretudo por festivais, ciclos e

mostras com atuação mais intensa a partir da década de 1970. Após os primeiros festivais dedicados exclusivamente ao cinema brasileiro, do início da década, o Festival Internacional de Cinema de Figueira da Foz, um dos mais antigos do país (nascido em 1972), exibiu filmes brasileiros como *Deus e o diabo na terra do sol* em 1974 e *Toda nudez será castigada* em 1975, mantendo uma certa frequência de exibição até os dias que correm (Quadro 4). Já a partir de meados da década de 1980, é no Festival Internacional de Cinema de Tróia onde também são exibidas muitas películas brasileiras (Quadro 5). Nos anos 1990, o destaque vai para a criação do Festival de Cinema Luso-Brasileiro, localizado na cidade de Santa Maria da Feira (Quadro 6).

Quadro 4 - Filmes brasileiros exibidos no Festival de Figueira da Foz – Anos 1970/1990

FILME	ANO
Deus e o diabo na terra do sol	1974
Iracema, uma transa amazônica	1975
Toda nudez será castigada	1975
Manhã cinzenta	1976
A lenda de Ubirajara	1977
Barra pesada	1977
Tenda dos milagres	1977
Chuvas de verão	1978
A queda	1980
A rainha do rádio	1980
A idade da terra	1981
O homem que virou suco	1981
Maldita coincidência	1982
Eles não usam black-tie	1982
Prá frente, Brasil	1983
Ao sul do meu corpo	1983
O desafio	1983
A casa assassinada	1983
Anchieta, José do Brasil	1983
A próxima vítima	1984

Nasce uma mulher	1985
Marvada carne	1985
Cabra marcado para morrer	1985
Noites do sertão	1985
Prá frente Brasil	1985
Bar esperança	1985
Acto de violência	1985
Gaijin, os caminhos da liberdade	1985
Sargento Getúlio	1985
Sete dias de agonia	1985
Areias escaldantes	1986
Tigipió, uma questão de honra	1986
Os anjos do arrabalde	1987
Rádio Pirata	1987
Um trem para estrelas	1987
Amor, palavra prostituta	1987
Chico rei	1988
Natal da Portela	1988
Eternamente Pagú	1988
Ganga Zumba	1988
Festa	1989
Primeiro de Abril Brasil	1989
Romance	1989
Quilombo	1990
A saga do guerreiro alumioso	1993
O caldeirão de santa cruz do deserto	1994
Boi de prata	1994
Tigipió, uma questão de honra	1994
Césio 137	1996
Corisco e Dadá	1996
O guarani	1996
O mandarim	1996
Sombras de julho	1996

Terra estrangeira	1996
Yndio do Brasil	1996
For all - o trampolim da vitória	1997
O homem nú	1997
Anahy de las misiones	1998
Hans Staden – Lá vem nossa comida pulando	1999

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Cinemateca Portuguesa e no site do Festival F. Foz (documentários, médias e curtas-metragens não incluídos).

Quadro 5 - Filmes brasileiros exibidos no Festival de Tróia – Anos 1980/1990

FILME	ANO
Avaeté, semente da violência	1985
Cabra marcado para morrer	1985
Memórias do cárcere	1985
Eu sei que vou te amar	1986
A dama do cine shangai	1989
A menina do lado	1989
Das tripas coração	1992
Mar de Rosas	1992
Sonho de valsa	1992
O fio da memória	1993
A terceira margem do rio	1994
Bang-bang	1994
Minas Texas	1994
O jogo da vida	1994
O mágico e o delegado	1994
Os monstros de babaloo	1994
Sermões - a história de António Vieira	1994
Vagas para moças de fino trato	1994
Lamarca	1995
Bocage, o triunfo do amor	1998

Fonte: elaborado pela autora com base em dados inconclusos coletados na Cinemateca Portuguesa. O acervo dos catálogos do Festival encontra-se incompleto (documentários, médias e curtas-metragens não incluídos).

Quadro 6 - Filmes exibidos no Festival de Cinema Luso-Brasileiro – Anos 1990

FILME	ANO
Alma corsária	1997
Pequeno dicionário amoroso	1997
Quem matou Pixote?	1997
Amores	1998
Central do Brasil	1998
Felicidade é...	1998
Kenoma	1998
Meia-noite	1998
Traição	1998
Ação entre amigos	1999
Dois córregos	1999
Hans Staden - Lá vem nossa comida pulando	1999
O beijo no asfalto	1999
Orfeu	1999
Os sete gatinhos	1999
Por trás do pano	1999
Um copo de cólera	1999

Fonte: elaborado pela autora com base em dados fornecidos pela organização do Festival (documentários, médias e curtas-metragens não incluídos).

Fora dos festivais, os ciclos e mostras sobre cinema brasileiro ganharam ampla receptividade sobretudo a partir de 1978. Neste ano, a Fundação Calouste Gulbenkian apresentou um grande ciclo sobre o cinema brasileiro com mais de vinte filmes exibidos, abarcando títulos desde a fase do cinema mudo, passando pelo ciclo do cangaço e pelo Cinema Novo até chegar às últimas obras da década de 1970, como *O amuleto de Ogun*, de Nelson Pereira dos Santos (Quadro 7).

Quadro 7 - Filmes brasileiros exibidos na Fundação Gulbenkian – Anos 1970

FILME	ANO
A casa assassinada	1978
A hora e a vez de Augusto Matraga	1978
Assalto ao trem pagador	1978
Deus e o diabo na terra do sol	1978
Lição de amor	1978
Macunaíma	1978
O amuleto de ogum	1978
O bandido da luz vermelha	1978
O cangaceiro	1978
O caso dos irmãos Neves	1978
O pagador de promessas	1978
Os fuzis	1978
Os herdeiros	1978
Os inconfidentes	1978
Pecado na sacristia	1978
Perdida	1978
Rio, 40 graus	1978
Sangue mineiro	1978
São Bernardo	1978
Simão, o caolho	1978
Toda nudez será castigada	1978
Uirá, um índio em busca de Deus	1978
Vidas secas	1978

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Cinemateca Portuguesa (curtas-metragens não incluídos).

Nos anos 1980 e 1990 foi a Cinemateca Portuguesa a promover vários ciclos e mostras de filmes brasileiros, alguns dedicados exclusivamente a autores como Glauber Rocha. Foi o caso de um grande ciclo que aconteceu entre maio e junho 1987, quando foram exibidos vários filmes, alguns inéditos como *Tabu*, de Júlio Bressane e praticamente toda a obra de Glauber

Rocha, incluindo até os curtas-metragens. Em março de 1990, a Cinemateca apresentou no ciclo *O topus ilumina o opus?* e o também inédito comercialmente em Portugal *A idade da terra*, de Glauber Rocha. Em 1993, filmes como *Vidas secas* e *São Bernardo* foram vistos no ciclo Imaginando Graciliano Ramos. Em 1998, uma significativa mostra em homenagem aos cem anos de cinema brasileiro apresentava películas de Glauber Rocha, Hector Babenco, Leon Hirszan e outros. Por fim, já em 1999, um ciclo dedicado a Ruy Guerra quando alguns títulos de sua cinematografia foram oferecidos ao público (Quadro 8).

Quadro 8 - Filmes brasileiros exibidos na Cinemateca Portuguesa – Anos 1980/1990

FILME	ANO
A montanha dos sete ecos	1985
A hora da estrela	1987
A idade da terra	1987
A lira do delírio	1987
A noite	1987
Anchieta, José do Brasil	1987
Ato de violência	1987
Barravento	1987
Brás Cubas	1987
Brasa dormida	1987
Bye Bye, Brasil	1987
Cabeças cortadas	1987
Cabra marcado para morrer	1987
Câncer	1987
Chuvas de verão	1987
Claro	1987
Com licença, eu vou à luta	1987
Das tripas coração	1987
Deus e o diabo na terra do sol	1987
Eu sei que vou te amar	1987
História do Brasil	1987

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia	1987
O leão de sete cabeças	1987
O baiano fantasma	1987
O beijo da mulher aranha	1987
António das Mortes	1987
O homem do pau-brasil	1987
O homem que virou suco	1987
O terceiro milênio	1987
Sangue mineiro	1987
Tabu	1987
Terra em transe	1987
Thesouro perdido	1987
A idade da terra	1990
Barravento	1990
Barravento	1991
Pixote, a lei do mais fraco	1992
A idade da terra	1993
São Bernardo	1993
Vidas secas	1993
Imagens do inconsciente	1994
Anjos do arrabalde	1996
Deus e o diabo na terra do sol	1996
Mil e uma	1996
António das Mortes	1996
Pixote, a lei do mais fraco	1996
A hora e a vez de Augusto Matraga	1998
A ostra e o vento	1998
Aleluia, Gretchen	1998
Assalto ao trem pagador	1998
Carlota Joaquina, princesa do Brasil	1998
Como ser solteiro	1998
Deus e o diabo na terra do sol	1998
Dona Flor e seus dois maridos	1998

Eles não usam black-tie	1998
Esta noite encarnarei no teu cadáver	1998
Exorcismo negro	1998
Iracema, uma transa amazônica	1998
Macunaíma	1998
O baile perfumado	1998
O judeu	1998
O quatrilho	1998
Os fuzis	1998
Pequeno dicionário amoroso	1998
Pixote, a lei do mais fraco	1998
Terra estrangeira	1998
Uirá, um índio em busca de deus	1998
A intrusa	1999
A queda	1999
Kuarup	1999
Ópera do malandro	1999
Os cafajestes	1999
Os deuses e os mortos	1999

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Cinemateca Portuguesa (documentários, médias e curtas-metragens não incluídos).

Convém assinalar que, na Cinemateca, antes da exibição das obras, os espectadores recebiam¹⁰⁰ um texto informativo-histórico de apreciação estética, contendo também a ficha técnica do filme. Estes textos ou “folhas” eram produzidas por colaboradores da Cinemateca que tinha em seus quadros nomes como Luís de Pina, Gil Abrunhosa, João Bérnad da Costa, Manuel Cintra Ferreira, António Rodrigues e outros. Estes textos, apesar de muito interessantes, não serviram como unidades de registros em nossa investigação, uma vez que fugiam do escopo de críticas publicadas.

Mais que fazer crítica ou servir de orientação de como gastar bem seu dinheiro no cinema, esses circuitos de arte buscavam divulgar cinematografias

¹⁰⁰ Ainda hoje a Cinemateca Portuguesa mantém esta prática de distribuição das “Folhas da Cinemateca”, prática que parece vir dos cineclubes.

distantes do cenário declaradamente comercial, contavam com um público mais restrito e especializado e, por isso mesmo, eram espaços onde se formava opinião. A grande atenção dada a obras de Glauber Rocha e de outros nomes do Cinema Novo brasileiro indica que também (e talvez principalmente) nestes circuitos alternativos o Cinema Novo gozava de grande prestígio, reconhecido, sobretudo nos filmes do realizador baiano (Quadro 9).

Quadro 9 - Filmes de Glauber Rocha exibidos na Cinemateca Portuguesa – Anos 1980/1990

FILME	ANO
A idade da terra	1987
António das Mortes	1987
Barravento	1987
Cabeças cortadas	1987
Câncer	1987
Claro	1987
Deus e o diabo na terra do sol	1987
O leão de sete cabeças	1987
História do Brasil	1987
Terra em transe	1987
A idade da terra	1990
Barravento	1990
Barravento	1991
A idade da terra	1993
Deus e o diabo na terra do sol	1996
António das Mortes	1996
Deus e o diabo na terra do sol	1998

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Cinemateca Portuguesa (documentários, médias e curtas-metragens não incluídos).

O CIRCUITO COMERCIAL

Entre 1960 e 1999, a exibição de filmes brasileiros nas salas comerciais de Lisboa variou em termos de quantidade havendo uma predominância de títulos na década de 1970. De um modo geral, estas variações inseriram-se nas experiências históricas vividas no Brasil e em Portugal (como já mencionamos), embora outros fatores¹⁰¹ tivessem também contribuído para tal quadro. Com efeito, nos anos 1960, problemas ligados à distribuição e à censura dificultaram a acessibilidade de filmes, problemas estes que perduraram até 1974. Após este período, há um crescimento significativo (em termos comparativos) de filmes que só irá decair severamente em início dos anos 1990 com o colapso da Embrafilme e o conseqüente desmantelamento da produção cinematográfica brasileira. Em meados da década de 1990, o mercado volta a crescer ainda que em números pequenos. Em 1999, o filme *Central do Brasil* ganha lançamento simultâneo em 11 salas de Lisboa. Importante observar que a cinematografia brasileira, considerada periférica em termos de mercado de produção e distribuição, é como a cinematografia chinesa ou iraniana, cujos filmes têm uma circulação mais eficiente entre os festivais do que nos circuitos comerciais (Quadro 10).

Quadro 10 - Filmes brasileiros exibidos no circuito comercial – Anos 1960/1990

FILME	ANO
Meus amores no Rio	1960
A morte comanda o cangaço	1962
O pagador de promessas	1963
Assalto ao trem pagador	1965
Vidas secas	1967
A fúria do cangaceiro	1970
António das Mortes	1972
O homem nú	1973

¹⁰¹ Fatores mais especificamente ligados ao mercado distribuidor e exibidor de filmes que não foram contemplados em nossa investigação.

Os herdeiros	1974
São Bernardo	1974
Terra em transe	1974
Aladino e a lâmpada maravilhosa	1974
António das mortes	1975
Os paqueras	1975
O leão das sete cabeças	1975
Os fuzis	1975
Os inconfidentes	1975
Toda nudez será castigada	1976
Macunaíma	1976
Barravento	1976
Cabeças cortadas	1976
Câncer	1976
Dona Flor e seus dois maridos	1977
Xica da Silva	1977
Deus e o diabo na terra do sol	1977
O casamento	1977
O casal	1977
Gente fina é outra coisa	1978
A dama do loteação	1978
Lúcio Flávio, o passageiro da agonia	1979
Eu te amo	1981
Toda nudez será castigada	1981
Bye Bye, Brasil	1982
Pixote, a lei do mais fraco	1982
Cassy Jones, o magnífico sedutor	1983
O beijo da mulher aranha	1986
Ópera do malandro	1987
A turma da Mônica em a princesa e o robot	1989
A turma da Mônica em o bicho-papão e outras histórias	1989
Mônica e a sereia do rio	1989
Novas aventuras da turma da Mônica	1989

Dias melhores virão	1990
Gozo alucinante	1990
O orgasmo sexual de miss James	1990
A estrelinha mágica	1990
O cangaceiro trapalhão	1995
Gabriela, cravo e canela	1995
O quatrilho	1996
Bocage, o triunfo do amor	1999
O escorpião escarlate	1999
Central do Brasil	1999
Amor e Cia	1999
O judeu	1999

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Cinemateca Portuguesa e na Hemeroteca de Lisboa (documentários, médias e curtas-metragens não incluídos).

AS DISTRIBUIDORAS

A Animatógrafo foi, sem dúvida, a maior distribuidora de filmes brasileiros em Lisboa. No auge de sua atividade nos anos 1970, a Animatógrafo distribuiu em Portugal quase todos os filmes de Glauber Rocha e também algumas fitas de Ruy Guerra e Leon Hirszman. Esses filmes foram exibidos em salas como Estúdio e Universal, sinalizando a via alternativa de circulação. Já a Castello Lopes, foi a distribuidora do *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor e do *O beijo da mulher aranha*, de Hector Babenco, ambos nos anos 1980. A Doper distribuiu filmes como *Bye Bye, Brasil*, de Carlos Diegues e *Ópera do Malandro*, de Ruy Guerra, ambos exibidos no Estúdio 444. A Ecofilmes fez a distribuição dos filmes infantis de Maurício de Sousa, como *Novas aventuras da turma da Mônica*. Por fim, a Lusomundo, considerada a maior distribuidora de filmes brasileiros (e não só) da década de 1990, apresentou *Central do Brasil*, de Walter Salles (Quadro 11).

Quadro 11 - Filmes brasileiros exibidos por distribuidoras – Anos 1960/1990

DISTRIBUIDORAS	Nº FILMES
Animatógrafo	9
Castello Lopes	6
Doper	5
Ecofilmes	5
Distribuidora não identificada	5
Lusomundo	4
Filmes ocidente	3
Imperial Filmes	3
Vitória Filmes	3
Rivus	2
Saturno	2
Atlanta	1
Cinema Novo	1
Columbia	1
Rank	1
Sacil	1
Sofilmes	1
Total	53

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Cinemateca Portuguesa (distribuição no circuito comercial).

OS REALIZADORES

Dentre os realizadores brasileiros, Glauber Rocha foi o que mais mostrou seus filmes no circuito comercial lisboeta. Quase toda a sua cinematografia foi exibida desde *Barravento* até *O leão de 7 cabeças* e, apesar de tardia e sem grandes campanhas de *marketing*, as exibições marcaram a passagem do Cinema Novo em Portugal, sobretudo na década de 1970. Curiosamente, após Glauber Rocha, o cartunista e criador de história em quadrinhos Maurício de Sousa aparece como o segundo realizador que mais exibiu filmes comercial-

mente em Lisboa. Os filmes infantis sobre *As aventuras da turma Mônica* tiveram boa distribuição e exibição comercial na década de 1980, embora não suscitasse qualquer crítica. A seguir temos Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Hector Babenco e Ruy Guerra, todos com um número de filmes exibidos bem abaixo de suas cinematografias (Quadro 12).

Quadro 12 - Filmes brasileiros exibidos no circuito comercial por realizador – Anos 1960/1990

REALIZADORES	Nº FILMES
Glauber Rocha	7
Maurício de Sousa	5
Carlos Diegues	4
Arnaldo Jabor	3
Hector Babenco	3
Ruy Guerra	3
Anselmo Duarte	2
Bruno Barreto	2
Daniel Filho	2
Joaquim Pedro de Andrade	2
Antônio Calmon	1
Carlos Coimbra	1
Carlos Hugo Christensen	1
Djalma Limongi Batista	1
Fábio Barreto	1
Helvécio Ratton	1
Ivan Cardoso	1
J. B. Tanko	1
Jean Garret	1
Jona Toby Azulay	1
Leon Hirszman	1
Luís Sérgio Person	1
Nelson Pereira dos Santos	1
Neville d'Almeida	1
Reginaldo Faria	1

Roberto Farias	1
Roberto Santos	1
Rubens Eleutério	1
Stefan Wohl	1
Walter Salles	1
Total	53

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Cinemateca Portuguesa e Hemeroteca de Lisboa.

AS PUBLICAÇÕES

No que concerne às publicações, foi nos diários lisboetas onde mais se publicou críticas sobre filmes brasileiros entre os anos 1960 e 1990, notadamente no *Diário de Lisboa*, *Diário Popular* e *República*, todos hoje fora de circulação do mercado editorial português. Levando-se em consideração seu tempo de vida e o fato de ter uma tiragem semanal, o jornal *Expresso* também produziu um número razoável de resenhas. Já nas revistas especializadas, a *Celulóide* dedicou muito mais atenção ao cinema brasileiro que a sua contemporânea *Plateia* (Quadro 13).

Quadro 13 - críticas a filmes brasileiros por publicação – Anos 1960/1990

PUBLICAÇÃO	Nº CRÍTICAS
Jornal Diário de Lisboa	38
Jornal Diário Popular	37
Jornal República	29
Jornal A Capital	27
Revista Celulóide	25
Jornal Diário de Notícias	24
Jornal Expresso	17
Revista Plateia	7
Jornal de Letras	7
Jornal Correio da Manhã	5

Revista Isto é Espectáculo	3
Jornal Público	3
Revista O Tempo e o Modo	2
Revista Isto é Cinema	2
Revista Seara Nova	1
Revista Filme	1
Revista Estúdio	1
Revista Cinema 15	1
Total	230

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Hemeroteca de Lisboa.

OS CRÍTICOS

Lauro António foi o crítico que mais publicou resenhas sobre filmes brasileiros exibidos em Lisboa. Um dos mais antigos críticos de Portugal, Lauro António exerceu seu ofício, sobretudo no *Diário de Lisboa* e no *Diário de Notícias*, tendo assinado também algumas críticas na revista *Celulóide*. Além de Lauro António, destaque para José Vaz Pereira, Fernando Duarte e Tito Lívio que atuavam, respectivamente, no *A Capital*, na revista *Celulóide* e no *Diário Popular*. Observamos também um número significativo de críticas não assinadas e outras assinadas somente com as iniciais (Quadro 14).

Quadro 14 - Críticas a filmes brasileiros por autor – Anos 1960/1990

AUTOR	Nº CRÍTICAS
Lauro António	31
Não Assinada	27
José Vaz Pereira	19
Fernando Duarte	15
Tito Lívio	15
Afonso Cautela	12
Carlos Pina	11
Jorge Leitão Ramos	10

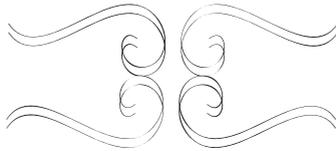
José de Matos-Cruz	7
Eduardo Prado Coelho	4
João Lopes	4
Vitoriano Rosa	4
Avelino Dias	3
Francisco Perestrello	3
Rui Afonso	3
Adelino Cardoso	2
Alberto Seixas Santos	2
Alberto Seixas Santos e Eduardo Geda	2
António Cabrita	2
Augusto M. Seabra	2
Carlos Albino	2
Eduardo Geda	2
Eurico de Barros	2
Guilherme Ismael	2
Manuel Cintra Ferreira	2
Manuel de Azevedo	2
Manuel S. Fonseca	2
Mário Jorge Torres	2
Noberto Viana	2
Oliveira Pinto	2
Vasco Santos	2
Alb.	1
Carlos Mendes Leal	1
D. A.	1
D. S.	1
E. M.	1
E. P.	1
Euarda Ferreira	1
F.	1
Francisco Ferreira	1
Helena Vaz da Silva	1

I. O.	1
João Bénard da Costa	1
Joaquim Cavalheiro	1
Jorge Pinho	1
L. d' O. N.	1
M. G. R.	1
M. Machado Luz	1
Maria Fernanda Reis	1
Miguel Esteves Cardoso	1
Nuno de Bragança	1
P.	1
P. da C.	1
P. de M.	1
Pedro Borges	1
R.	1
Rodrigues da Silva	1
Servais Tiago	1
V.	1
Vera Ferreira	1
Vicente Jorge Silva	1
Total	230

Fonte: elaborado pela autora com base em dados coletados na Hemeroteca de Lisboa.



PARTE 3



**AS MARCAS NOS DISCURSOS DA
CRÍTICA DE CINEMA**





AS MARCAS NA CRÍTICA



O nosso referencial de codificação apresentado conforma-se com as discussões teóricas propostas na parte 1 deste livro. A definição das categorias de análise (das críticas aos filmes brasileiros) pautou-se pela intenção de construir uma pesquisa qualitativa que sustentasse com relevância, validade e representatividade nossa investigação sobre esta prática discursiva. O discurso efetivamente não é um meio neutro de descrever o mundo e as resenhas críticas de cinema carregam marcas, sinais ou indícios que revelam, além de sua historicidade, o grau de persuasão para com o público-leitor desses textos. Assim, o que chamaremos de marcas retóricas e marcas de contexto são vestígios presentes nos textos que apontam para a sua própria revelação. Ou seja, as resenhas críticas, além de serem vestígios de uma experiência persuasiva, são também ricos registros de memória de uma época com que buscamos, como investigadores, dialogar.

As marcas retóricas aqui compreendidas subdividem-se em marcas de valor, marcas de justificação de valor e marcas das estratégias de persuasão.

As marcas de valor são aqueles juízos comumente presentes nos textos da crítica cultural jornalística, fruto da avaliação do crítico sobre a obra. Estes juízos de valor podem ser positivos ou favoráveis ao filme, negativos ou desfavoráveis ou ainda aquilo a que chamaremos de mistos, em que o produtor da crítica faz sua avaliação pautada em um juízo intermediário.

Já as marcas de justificação de valor são aqueles critérios argumentativos de que a crítica se utiliza a fim de fornecer a justificativa de sua sentença. Parece-nos clara a existência de diversos e variados critérios utilizados pela crítica e não pretendemos superá-los. Procuramos, todavia, agrupá-los em dois blocos generalistas definidores dos juízos sobre os filmes: os critérios de conteúdo e os critérios de forma. Os primeiros valorizam os elementos ligados à “mensagem” do filme, ao impacto social da obra, sejam estes elementos de caráter ideológico, ético ou religioso. Já os critérios de forma, destacam os valores da estilística fílmica, do sistema estético-formal da película, como os movimentos de câmera, angulações, fotografia, estrutura narrativa, o som, os diálogos etc.

Essas alegações de que o crítico necessita para fundamentar seu discurso vêm acompanhadas de marcas de estratégias de persuasão que se baseiam nas três categorias clássicas de Aristóteles e que foram repensadas por Bordwell no campo da crítica cinematográfica. Procuraremos identificar nas resenhas os traços de estratégias de invenção, organização e estilo que visam o assentimento do leitor a esses discursos.

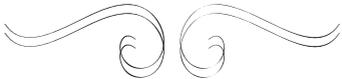
As marcas de contexto, por sua vez, subdividem-se em marcas de tempo e marcas de espaço. As primeiras apontam os sinais de elementos presentes no contexto da época em que a crítica foi publicada. O entorno do discurso analisado como a evocação dos movimentos cinematográficos em voga, a referência a métodos e a convenções interpretativas vigentes no período, as indicações sobre a presença de fatos relevantes na sociedade portuguesa, enfim, o tecido social e histórico que registra a época. As marcas de espaço remetem para o posicionamento das resenhas nas editorias das instituições (jornais, semanários e revistas especializadas em cinema) e também para espaço dedicado às críticas no interior das páginas.

Convém salientar que estas marcas identificadas através de uma análise detalhada dos textos funcionam como indicadores na recuperação do horizonte de expectativas de cada época, além de operarem como parâmetros mobilizadores básicos dos juízos de aceitação ou recusa dos filmes brasileiros exibidos em um dado período.

Nessas marcas também são evidenciadas convenções ou rituais de interpretação dos filmes que, situadas historicamente, irão definir os limites do ato produtor do discurso, bem como da recepção do próprio discurso. Se o objetivo da crítica é convencer os leitores da validade de suas observações, ela deve seguir determinadas rotinas interpretativas e de organização do texto a fim de que seus destinatários possam acolhê-la sem ruídos comunicativos.



O QUE DIZ A CRÍTICA SOBRE OS FILMES BRASILEIROS?



Se Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) expressam que os argumentos deveriam sempre ser julgados em relação ao contexto em que se inserem, a observação particularizada das marcas retóricas e contextuais nas resenhas sobre filmes brasileiros só vem provar esta incontornável afirmativa. Durante a década de 1960, as marcas de valor identificadas nas resenhas de jornais e revistas portuguesas indicam uma larga superioridade de juízos positivos acerca dos filmes brasileiros. A boa recepção da crítica portuguesa aos filmes brasileiros só vem confirmar nossa análise sobre como, na década de 1960, os condicionantes históricos vividos em Portugal e Brasil dialogaram com a crítica de cinema.

Estas avaliações favoráveis foram sustentadas predominantemente por argumentos da ordem do conteúdo dos filmes, sobretudo nas resenhas

provindas dos jornais diários. Os critérios utilizados pelos críticos para tal juízo privilegiaram os aspectos semânticos ou aquilo que os filmes deixaram como “mensagem” para o espectador. E, apesar dos filmes brasileiros apresentados nessa década evocarem mensagens de crítica social e política fortes, a crítica lusa foi obrigada a optar pela precaução no texto devido à censura da escrita. A identificação destas marcas tornou visíveis textos cujos discursos argumentativos apoiaram-se preferencialmente em critérios de conteúdo. Mas, ao mesmo tempo, por condicionantes históricos da época, tiveram que limitar estes critérios através de uma linguagem politicamente mais cautelosa, embora sem deixar de fazer referência ao extrato do tema.

As alegações da crítica de cinema na década de 1960 não deixaram de revelar a importância, ainda que em segundo plano, também dos critérios de forma, pensados a partir de uma concepção realista da imagem. Os “novos” filmes brasileiros usavam cenários naturais em contraste com o cinema de estúdio, tinham uma duração mais lenta e buscavam explicitar a fragmentação do espaço e tempo diegéticos. Eram diferentes, exóticos e críticos em relação à continuidade e ao ilusionismo narrativo do cinema industrial. Ainda a salientar o fato destes critérios formais serem mais visíveis nas publicações especializadas do período.

Como conclusão sobre as marcas de estratégias de persuasão das críticas dos anos 1960, verificamos que vários elementos foram utilizados para convencer ou mesmo mobilizar o leitor para a assistência ao filme tratado. A composição da estrutura das resenhas atendeu ao quadro esquemático de Bordwell;¹⁰² os estilos de escrita variaram de acordo com as instituições (especializadas e não especializadas), mas foi o emprego de adjetivos (neste caso, para qualificar positivamente os filmes) que causou maior impacto e reclamou uma emotividade do leitor. A estrutura persuasiva dos discursos mobilizou a atenção dos leitores para as novas películas brasileiras e ficou registrada nas resenhas como marcas de um diálogo entre o texto, o leitor e a época.

¹⁰² Como referimos na primeira parte do livro, Bordwell traça uma sequência de ordem variável correspondente a sinopse – juízo – argumentação – reafirmação do juízo.

Em consonância com a época, as marcas encontradas remetem para processos argumentativos que contextualizavam o Cinema Novo em Portugal, quer através da introdução de informações sobre o novo movimento quer por via da valorização de uma estética que privilegiava a sensação de “verdade” da imagem cinematográfica. As marcas de contexto verificadas indicavam uma preocupação dos críticos em situar historicamente esta nova cinematografia para o leitor português, preocupação também associada à solicitação de mais filmes do Cinema Novo no mercado luso. Foram observados vestígios de convenções interpretativas que sinalizavam a valorização do cinema de autor e de cinematografias nacionais consideradas radicais, exóticas, que se opusessem à produção do tipo linha de montagem de fácil comunicação com o público vista no cinema norte-americano.

Paralelamente a isto, no plano do espaço onde as resenhas foram publicadas, constatamos uma nítida divisão entre os espaços dedicados à crítica entre revistas e jornais dessa fase. Nas revistas (com fotografias), o espaço era maior e a página recebia um melhor tratamento visual, enquanto nos jornais eram dedicados poucos parágrafos em páginas com grandes anúncios (cartazes de filmes) e muitos textos embaralhados por diversas seções que cobriam toda a agenda cultural do periódico.

Nos anos 1970, o cinema brasileiro ainda gozava de um certo prestígio, não tão unânime quanto fora na década anterior, mas a avaliação da crítica registrada nas resenhas continuava a ser bem positiva, sobretudo em relação aos filmes de Glauber Rocha. Contudo, ficou marcada uma alteração na apreciação das obras brasileiras que agora também contava com juízos de valor negativos.

Verificamos, através da identificação das marcas, que esta alteração derivou de condicionantes variados que atuaram na forma como o cinema brasileiro foi visto pela crítica. Constatamos que as diversas justificações argumentativas fornecidas para os julgamentos dos críticos continuaram sendo sustentadas por aspectos relacionados ao conteúdo dos filmes, só que, nessa fase, houve várias mudanças de enfoque condicionadas pelo horizonte de expectativas da crítica em cada momento distinto. Assim, em vista desta

heterogeneidade podemos averiguar que de acordo com os juízos, positivos ou negativos, a crítica alegava, respectivamente, comprometimento ou sua falta com a “mensagem” do Cinema Novo. A partir de 1974, o discurso da crítica politizou-se e as suas justificativas para atribuição de valor dos filmes também. Os filmes de Glauber Rocha, todos com apreciação positiva, foram elogiados por suas mensagens político-revolucionárias capazes de levar consciência crítica para as massas, ainda que se questionasse o intelectualismo das películas de Glauber.

Outra mudança verificada foi que a partir de 1977, a crítica argumentou contra a modificação da temática dos filmes brasileiros, agora mais voltados para o seu projeto de comunicação com o grande público. Os elementos estéticos evocados preferencialmente nas resenhas remetem igualmente para as matrizes de referências do Cinema Novo, como uma fotografia realista, o rompimento com a lógica comum da ficção, o naturalismo na interpretação dos atores ou a contribuição musical original. Após 1977, a investigação das marcas deixa clara a influência (leia-se nociva) da estética televisiva no cinema brasileiro.

Constatamos também uma mudança nas estratégias de persuasão, ainda que a organização dos discursos críticos e o apelo ao *pathos* do leitor pelo emprego exagerado de adjetivos continuassem. As marcas indicaram o surgimento de textos mais incisivos, eloquentes, com forte personalidade, eruditos e com o carimbo da assinatura que demonstrava maior carga de autoridade para com o leitor. No período posterior a 1974, os discursos mostraram-se carregados de uma “agressividade política” e a utilização de expressões de sentido maniqueísta como ditadura x democracia, censura x liberdade, consciência x alienação constituía o estilo da época. A recorrência a exemplos e ilustrações, sobretudo através de descrição das cenas e diálogos nos filmes, foi também outra marca retórica presente nas resenhas da década de 1970. Averiguamos, com certa surpresa, que as diferenças de estilo nos espaços institucionais (especializados e não especializados) não foram observadas nesta fase e em alguns casos, as publicações diárias revelaram uma escrita com maior profundidade e análise do que as revistas (*Celulóide* e *Plateia*).

As marcas de contexto apontaram para uma censura ainda em ação no início da década de 1970, com várias referências nas resenhas de críticos exigindo mais exhibições de filmes do Cinema Novo brasileiro, sobretudo os de Glauber Rocha, que só viriam efetivamente a ser apresentados a partir de 1972.¹⁰³ As marcas indicaram também que as matrizes estéticas e políticas da crítica de cinema continuavam fortemente sustentadas pelos critérios de defesa de um cinema de autor que promovesse a importância cultural do cinema enquanto arte cinematográfica. Para a crítica, os bons filmes deveriam ter coerência ideológica e estética. Os registros de tempo no final da década remetem ainda para a presença (cada vez mais incômoda) das telenovelas brasileiras e de filmes acompanhados de grandes campanhas de publicidade que marcavam a sua estreia no mercado português.

Verificamos, ainda nos anos 1970, sinais de alterações gráficas nos jornais, sobretudo a partir de 1974. Um espaço maior em número de parágrafos foi reservado às resenhas que agora gozavam de seção específica dentro da página. Este espaço era variável entre os jornais, semanários e revistas. Mas as revistas, estranhamente, dedicavam um número menor de parágrafos em relação aos jornais. No final da década, as entrevistas e grandes fotografias ganharam aspecto marcante nas editorias de cultura.

A investigação das resenhas nos anos 1980 compreende já um decréscimo significativo de juízos positivos acerca dos filmes brasileiros exibidos em Lisboa. Seguindo a tendência do final dos anos 1970, as avaliações da crítica traziam a lume a nova atitude do cinema brasileiro, baseada na diversidade temática e no rompimento com a tradição do Cinema Novo.

As marcas indicavam alegações de valor mistas, quer de conteúdo quer estéticas, sobretudo com o reconhecimento da tônica comercial adotada nessa fase da cinematografia brasileira, que apelou a grandes massas de espectadores com temas que tratavam desde a hipocrisia moral com fortes tintas de sexo, passando pela crítica social e marginalidade infantil até à ópera musical. Para a crítica, as temáticas se distanciavam do Cinema Novo e as

¹⁰³ O filme *Antônio das Mortes* foi exibido em 22 de março de 1972 na 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro em Lisboa e alguns meses depois, no circuito comercial em 13 de outubro de 1972.

opções estéticas adotadas pelos realizadores só eram bem avaliadas quando se aproximavam ou dialogavam com a “escaldante” realidade sociocultural brasileira. Os registros dos critérios de conteúdo e de forma utilizados na argumentação para atrair ou afastar o leitor do filme demonstraram diferenças entre as instituições: os jornais diários se inclinaram mais para uma apreciação positiva dos filmes, enquanto os comentários do *Expresso* e do *JL* foram marcados por avaliações negativas.

Quanto às estratégias de persuasão, não constatamos grandes alterações, particularmente em relação àquelas utilizadas em finais dos anos 1970. O discurso de adjetivação, o uso de exemplos e ilustrações para a descrição das cenas e sequências dos filmes visavam um forte poder de atração do leitor bem como, principalmente a descrição pormenorizada da narrativa do filme, que por vezes ocupava quase todo o espaço dedicado à crítica. Verificamos também, neste período, uma visível diferença entre as resenhas publicadas nos jornais diários e aquelas vistas no *Expresso* e *JL*. Estas últimas mantiveram um tipo de escrita mais “erudita”, com os textos bem construídos, aproximando-se do formato do ensaio ou crônica, o que certamente revestia de autoridade os produtores dos discursos e também definia o exercício de uma significativa influência junto dos leitores especializados destas publicações.

Ainda nos anos 1980, as marcas de tempo sinalizaram as transformações vividas nos meios de comunicação portugueses, transfiguradas na presença de uma indústria de bens culturais brasileira que atuava nas áreas cinematográfica e televisiva. Os registros indicam certo desagrado da crítica com as intensas campanhas de *marketing* associadas aos lançamentos de filmes brasileiros com atores conhecidos das telenovelas. Constatamos que os elementos estéticos e temáticos vistos nos filmes brasileiros desde o final da década de 1970 já não se coadunavam com as matrizes de referências preferenciais da crítica. Assim, a imagem do cinema brasileiro distanciava-se cada vez mais do Cinema Novo e aproximava-se da estética televisiva e dos folhetins.

Investigamos ainda nessa fase a preferência dada às grandes fotografias ou reproduções de fotogramas de filmes em detrimento do texto propriamente dedicado à crítica, sobretudo nos jornais diários, ao contrário do que pôde ser examinado nas publicações como *Expresso* e *JL*. Já nessa década, vê-se presente a ação mais intensa das assessorias, das distribuidoras, que conjugam com o material de divulgação dos filmes as grandes entrevistas com realizadores e atores.

Refletindo a crise que se abateu sobre o cinema brasileiro no início da década de 1990, pouquíssimos filmes foram apresentados no circuito comercial português entre 1990 e 1995. A partir de 1996, época da chamada retomada do cinema brasileiro, a produção volta, aos poucos, a crescer e os filmes retornam ao mercado português. Neste período, a identificação das marcas de valor nas resenhas aponta para avaliações predominantemente negativas da crítica lusa. Os críticos estavam descontentes com o rumo tomado pelo cinema brasileiro nos anos 1980 e dos quatro filmes mais resenhados, apenas um (*Bye Bye, Brasil*) teve boa acolhida da crítica.

Nas marcas justificativas de valor, verificamos argumentos sustentados tanto nos aspectos estéticos como nos de conteúdo dos filmes, mas que possuíam em comum o fato de estarem sempre relacionados à influência do modelo das telenovelas no cinema brasileiro. O apelo ao melodrama, a representação televisiva de atores já muito vistos em telenovelas, a despolitização dos temas, os mecanismos narrativos que estetizam a miséria vigente na sociedade e que se afastam da tradição cinemanovista, são alegações recorrentes da crítica para atribuir juízos negativos às mais recentes películas brasileiras. Os leitores se deparam nessa fase com críticas contundentes a esse cinema produzido no Brasil nos anos 1990 e são levados a refletir sobre o papel das telenovelas nesta avaliação negativa.

Constatamos também que nesse período as estratégias de persuasão ganham características como o fornecimento de informações “acessórias” para o leitor, que acabam por ser incorporadas na própria prática da crítica de cinema. Estas informações – extrínsecas à análise – são dados sobre o diretor e protagonistas do filme, assuntos ligados à produção (montante investido

e produtoras envolvidas) e curiosidades sobre os bastidores da obra. Estes dados, bastante utilizados nos dias atuais, cercam o leitor de estatísticas e informações promocionais sobre os filmes. Manteve-se a grande carga de adjetivos, usados de um modo geral para desqualificar as obras e convencer os leitores de que os filmes brasileiros da década continuam a ser muito próximos das telenovelas e muito distantes do Cinema Novo.

Em meados da década de 1990, as marcas de tempo indicavam a superação da crise em que o cinema brasileiro estava atolado, com referências às indicações e prêmios ganhos em festivais internacionais. Não obstante, estas referências vinham acompanhadas pelo retrato de uma cinematografia de teor comercial e, como mencionamos, fortemente influenciada pela televisão. As telenovelas tinham-se tornado um paradigma para a crítica e continuavam demarcando o modelo de linguagem do novo cinema brasileiro. Nos registros também ficou patente a expansão do mercado exibidor em Portugal, que privilegiou sobremaneira os filmes da indústria de Hollywood em comparação com os filmes de outras nacionalidades, até mesmo europeus.

Por fim, os vestígios dos espaços constituídos nas críticas remetem para a mudança na programação visual dos jornais diários, a maioria deles adotando o formato tabloide (seguindo a tendência do jornalismo europeu para conseguir atingir públicos mais jovens), à exceção do *Expresso* que continuou com o modelo *standard*, embora nos suplementos que incluíam as críticas de cinema (*Cartaz e Actual*), o formato tabloide fosse o dominante. O espaço dedicado à crítica, entretanto, por vezes ficou menor, uma vez que passou a ser disputado com as grandes fotografias fornecidas pelas empresas de divulgação dos filmes.

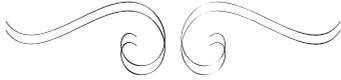
A proposta de identificação de marcas retóricas e contextuais objetivou o contato com o horizonte de expectativas da crítica de cinema lusa, contato este seccionado por décadas, mas que não pretendeu uma divisão estanque, antes aspirou a estabelecer um modo de leitura pragmático para a nossa investigação. O exame das críticas por décadas permitiu a visualização temporal da evolução do discurso da crítica de cinema, que teve como marco, sem dúvida, os meados dos 1960, quando parece ter sido superado o ex-

clusivo impressionismo anedótico vigente e os critérios de avaliação ficaram mais bem definidos. A análise das marcas permitiu também compreender as transformações por que passou a avaliação sobre o cinema brasileiro ao longo dessas últimas quatro décadas e suas implicações quanto aos juízos estéticos fornecidos pela crítica de cinema.

Ao examinarmos essas resenhas críticas, comprovamos nossas hipóteses já sinalizadas na parte 2 deste livro, quando foi possível “recuperar” o horizonte de expectativas da crítica e dos leitores/espectadores de filmes brasileiros exibidos em Portugal. A análise particularizada das resenhas ao lado da avaliação dos condicionantes históricos comportou a realização de uma pesquisa interdisciplinar que valorizou os discursos da crítica de cinema publicados na imprensa escrita como objetos históricos e retóricos e revelou a trajetória da mudança no processo de julgamento da cinematografia brasileira. Um maior esclarecimento sobre as condições de produção e recepção destas resenhas é matéria de nosso próximo capítulo.



OS CONDICIONALISMOS DA
CRÍTICA SOBRE O LEITOR¹⁰⁴



A questão que aqui se coloca trata da influência da crítica sobre seus leitores. Não há dúvida de que a crítica exerce força persuasiva que condiciona os leitores a um determinado modo de interpretação do filme que está sendo avaliado. Vários fatores têm peso nesse processo e esta influência ou condicionamento não transforma o leitor em mero boneco articulado e passivo, mas situa-o na perspectiva de entre-lugares, entre a emancipação e o condicionamento. Em uma prática de leitura, há que considerar conjuntamente a liberdade irreduzível do leitor e os condicionamentos que pretendem refreá-la, estabelecidos por meio de uma tensão necessária e fundamental.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Uma versão ampliada deste capítulo foi publicada na *Revista Crítica Cultural*, Santa Catarina, v. 1, n. 2, jul./dez. 2006.

¹⁰⁵ Ver mais sobre esta questão nos trabalhos do historiador Roger Chartier, sobretudo no livro *A história cultural: entre práticas e representações*. Chartier (1988) acredita que para a compreensão do sentido da obra é de fundamental importância o tripé: texto, suporte e prática de leitura.

Martine Joly (2003) afirma que os discursos jornalísticos ou “vulgares” sobre cinema condicionam sutilmente nossa interpretação e nossas condições de recepção de filmes, sobretudo através dos juízos implícitos que estes discursos contêm. Esta forte carga indutiva da crítica começa, segundo Joly, pela evocação da narrativa fílmica, ou seja, pela descrição do enredo do filme, comum a quase todas as críticas de periódicos, desde jornais a semanários. De fato, em nossa investigação sobre a crítica aos filmes brasileiros encontramos o resumo e descrição da narrativa como peça fundamental que compõe a estratégia de persuasão e é certamente um fator de mobilização do leitor para a aceitação ou não do filme. As recapitulações da história e do quadro de seus principais personagens são reveladoras de determinado número de expectativas do público-leitor, que deseja saber sobre a história. Mas não se deve expor determinadas partes dela – um “constrangimento do gênero” – sob pena de o leitor e futuro espectador ter seu interesse neutralizado antecipadamente. Essa história “recontada” evoca sempre uma ligação com a realidade referencial, um mundo reconhecível também para o leitor.

Além deste, outros fatores atuam nesse processo e, para refletirmos sobre eles, é da maior relevância considerarmos a função retórico-argumentativa desses textos, os processos de alegações das frases e o próprio contexto que circunda esses discursos. Bordwell (1991) já havia ressaltado que a lógica da crítica de cinema é predominantemente indutiva e, como em qualquer sistema desta natureza, o observador, o crítico, está predisposto a encontrar dados que confirmem ou neguem a sua hipótese original. O leitor, por sua vez, se confronta com uma abordagem indutiva da crítica, sofre influências que são somadas às suas próprias experiências, mas também tem total liberdade para aderir ou não à argumentação do crítico. A ideia de acordo (entre orador e auditório) de Perelman (1996) fica aqui bastante visível.

Faz parte deste condicionamento consentido a evocação de cenas ou sequências para servir como exemplo ou ilustração de um discurso crítico que ambiciona a adesão dos leitores. A referência à realidade exterior, o enquadramento histórico da cinematografia analisada, os depoimentos de cineastas também se conformam nesta abordagem indutiva. Um outro importante indicador

de influência pode ser visível no âmbito da justificação de juízo de valor, que deve estar naturalmente amparado por argumentos convincentes, articulações coerentes que constituirão uma espécie de sedimento interpretativo que progressivamente condicionará o leitor/espectador na abordagem posterior do filme. O juízo de valor de um crítico de cinema induz e contamina o futuro julgamento até mesmo quando este juízo desemboca na classificação ortodoxa das estrelinhas. Mas, como mencionamos, o espectador pode negar este juízo após assistir ao filme.¹⁰⁶

Em síntese, podemos afirmar que é na interação entre os processos de avaliação, informação, juízo, contexto e invenção que este condicionamento se desenvolve.

Se a crítica de cinema tem uma função mediadora entre a obra e o leitor, ela aqui assume seu papel de informar e paralelamente de formar. Ramón Carmona (2002) esclarece que a crítica torna legível, compreensível, aquele conjunto de signos por vezes desordenados visto no filme e, desta forma, impõe ao leitor/espectador uma maneira de mirar e em consequência, de entender e interpretar a obra. Ao “traduzir” o filme para o leitor, a crítica acaba por contaminar o processo interpretativo que este mesmo leitor e potencial espectador viria a fazer da obra experienciada. A significação “construída” (BORDWELL, 1991) pela crítica através de um discurso plausível e justificado convence e contamina a avaliação do leitor sobre o filme.

O que lemos sobre um filme, sobretudo em uma crítica de cinema, inevitavelmente influencia nossa abordagem que dele fazemos em seguida. Isto ocorre também porque o leitor já está predisposto a uma determinada forma de recepção da crítica derivada de um convencionalismo do gênero, ou por aquele texto lhe parecer familiar e as expressões utilizadas serem adequadas, ou pelo reconhecimento do nome do crítico, enfim, pelo modo como o crítico se dirige ao leitor. Estas resenhas de filmes não se apresentam como

¹⁰⁶ Como os meios de comunicação da chamada mídia tradicional têm uma postura pouco interativa (ou unidirecional, para certos autores), é difícil perceber a negação ou contestação deste juízo instituído do crítico. Já com as novas tecnologias, o chamado jornalismo *on-line* abriu acesso para a crítica dos leitores, onde é possível verificar a discordância de certos leitores das avaliações da crítica sobre determinado filme.

novidade absoluta, elas remetem a sinais implícitos ou explícitos e se conectam com uma série de textos antecedentes.

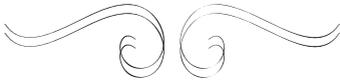
Estes textos críticos, então, já influenciados pelas interpretações precedentes instauradas na tradição, são também indutores de novos juízos e de novos comportamentos, desenhando, dessa forma, o círculo hermenêutico gadameriano. O que nos forma é a tradição, somos feitos de camadas de horizontes, histórias e condicionamentos. O leitor da crítica de cinema alimenta-se de um conjunto de interpretações situadas historicamente, das interpretações indutivas das críticas e deixa-se contaminar pelo modo orgânico que o crítico fornece em seus textos, sem, contudo deixar de carregar suas experiências e suas próprias interpretações.

Conforme Bordwell (1991), o horizonte de expectativas (tanto da crítica quanto de seus leitores) é formado por convenções discursivas já estabelecidas que se somam às atuais e que, por sua vez, formam uma espécie de horizonte geral de convenções. Cada época possui seu horizonte geral de convenções que pode transformar-se em verdadeiros cânones estéticos e políticos que definem o modo de analisar um filme. O momento histórico pode também ser o de rompimento com estas convenções, tornando, por vezes, este rompimento em mais uma convenção.

As convenções da crítica de cinema, plasmadas pela época, estão associadas às convenções também existentes na leitura das críticas. O leitor português dos anos 1960 e 1970 certamente estava habituado ao modo como se discutia e pensava o cinema no período. A frequência de certas palavras e os antagonismos que se faziam perceber nos textos sobre cinema atendiam às chamadas de leitores que desejavam suprir suas necessidades acerca dos filmes em exibição. Enfim, convenções de escrita e de leitura instauram-se entre as articulações históricas e os procedimentos retóricos.



CONCLUSÃO:
DOIS PARADIGMAS INVARIÁVEIS



A crítica comum de cinema publicada principalmente na mídia impressa faz deste discurso transitório, mas datado, um território de análise fértil para investigar a recepção de obras cinematográficas. A acolhida histórica de uma dada cinematografia pode suscitar expectativas favoráveis ou não nos leitores influenciados por estes discursos, que funcionam como bússolas e ao mesmo tempo como mediadores de leituras do filme.

Refletir sobre a questão do condicionamento de juízos da crítica de cinema implica em compreendermos certos modelos ou paradigmas que podem desaguar em estereotípias vinculadas a uma cinematografia. Estamos a nos referir certamente aos resultados obtidos na nossa investigação sobre a leitura da crítica de cinema portuguesa acerca do cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1990. Ainda que reconheçamos a construção lógico-indutiva própria

dos discursos destas resenhas jornalísticas sobre filmes, devemos evitar que inferências se transformem em conclusões ou premissas em resultados.

O fato de os argumentos avaliativos acerca do cinema brasileiro basearem-se quase que exclusivamente nas matrizes do Cinema Novo e da telenovela denotam a cristalização de um modelo de expressão monossêmica que a crítica pode ter transformado em uma conclusão definitiva. É fato que os estereótipos também fazem parte da tradição, mas estamos lidando com convenções que são repassadas para os leitores e que podem, por sua vez, condicionar previamente sua recepção dessa cinematografia.

É fato também que este é um problema situado historicamente e que parte de nossa pesquisa foi a busca e localização das raízes deste modelo. O contexto certamente tem um papel fundamental e interfere na recepção da obra, na sua boa ou má aceitação. Todavia, isto não exclui uma reflexão sobre a concepção de uma imagem do cinema brasileiro mais adequada para a crítica. E esta imagem sempre esteve de acordo com uma espécie de “agenda estético-politizada” da crítica. Queremos dizer com isto que a crítica produzida na imprensa portuguesa desde meados dos anos 1960 acatou as influências da crítica francesa, seguiu o modernismo político-estético que dava aval ao Cinema Novo e, desde fins dos anos 1970, questionou a quebra de continuidade com este movimento quando o cinema brasileiro não mais correspondia às expectativas de um cinema periférico e insurgente.

O mesmo se passou com a ideia de influência do modelo de telenovela na cinematografia brasileira, sobretudo a partir de finais dos anos 1970, tornando-se um exemplo invariável para analisar os filmes brasileiros desde então.

Pensamos que ainda hoje aquela velha contraposição entre a produção hollywoodiana e o cinema modernista ou de vanguarda não só permanece como se mantém viva no espaço da crítica cinematográfica na imprensa portuguesa (sobretudo na avaliação de filmes brasileiros). Fernando Mascarello (2000) defende que este legado modernista (diga-se que não só da crítica como também da própria teoria do cinema) de expressão dicotômica (cinema/contracinema, prazer/desprazer, produção de ideologia/produção de conhecimento) baseou-se na ofensiva à produção comercial de massa e no elogio e nostalgia

pelo político. O autor afirma que este paradigma teórico modernista firmou-se a partir de maio de 1968 até meados da década de 1970, sobretudo no espaço editorial das revistas *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma* e da inglesa *Screen*, que se sustentavam na “[...] triangulação de semiótica, marxismo e psicanálise que a um tempo oferece a crítica ao realismo clássico e a sustentação a uma vanguarda revolucionária”.¹⁰⁷ (MASCARELLO, 2000, p. 130)

A análise mais atenta às críticas publicadas na imprensa escrita portuguesa parece comprovar tal influência do paradigma modernista presente na defesa de valores pautados no realismo crítico do Cinema Novo e no ataque ao ilusionismo da televisão, vigentes ainda hoje nas resenhas sobre filmes brasileiros. Esta nostalgia por uma revolução formal e política talvez tenha feito com que os critérios de avaliação dos filmes brasileiros se mantivessem pautados neste protótipo, como se vê pelo recurso aos referidos temas como uma constante nas resenhas analisadas. Estas também apresentavam outros sistemas de oposição de conceitos e noções típicos deste paradigma como: imagem realista x imagem maquiada; cenário natural x cenário de estúdio; fruição crítica x fruição desinteressada; crítica social x melodrama; cinema fácil x cinema difícil.

Saliente-se que este enquadramento foi observado tanto nos jornais diários quanto nas revistas e semanários, embora nestes últimos, ironicamente publicações em que o rigor na análise das películas foi mais evidente, os juízos negativos dados aos filmes brasileiros tenham sido dominantes. Além disso, os semanários portugueses são tradicionalmente considerados como formadores de opinião tanto do público-leitor como de outros jornais diários. É o que afirma Manuel Carlos Chaparro (1998 apud LEONE, 2000, p. 106): “Por causa da influência que exercem na opinião pública e do jornalismo crítico que praticam, os semanários portugueses representam um paradigma que provavelmente influencia todo o jornalismo diário do país”.

¹⁰⁷ Esta questão estético-ideológica que norteou o cinema de pós 1968 foi discutida por diversos autores. Entre eles, destacamos Francesco Casetti (1994) que também analisa esta tendência em revistas italianas como *Cinema nuovo*, *Filmcritica*, *Ombre rosse* e *Cinema e Film*, além das já citadas revistas francesas.

O problema é que aqueles filmes que estão fora do círculo das “boas” convenções acabam por receber tratamento qualitativo diferenciado, o que, inevitavelmente, influenciará a interpretação dos leitores das críticas. Ademais, não desejamos aqui imprimir um sentido de pura instrumentalidade no processo comunicativo entre a crítica e seus leitores. Como afirmamos, os leitores portugueses podem negar, corrigir, modificar ou simplesmente reproduzir este modelo de apreciação, mas é inequívoca a dimensão de seu efeito. A crítica de cinema deve refletir se quer continuar devota de parâmetros de avaliação que se estabeleceram em outras épocas e em condições históricas bem diversas, sob pena de pré-conceber e pré-julgar certos filmes de uma cinematografia. Sob pena de cair na armadilha do saudosismo.

É notório que o atual cinema brasileiro corresponde a uma estética, de certa forma, distante do modernismo político-estético de vanguarda dos anos 1960. A crítica não deve, então, repensar certos conceitos como os de ideologia, ética, verdade ou estética à luz de uma realidade que já não é aquela que forneceu as bases para o paradigma anterior? O crítico Luiz Zanin Oricchio (2003) chama o cinema contemporâneo brasileiro de “cinema impuro” ou aquele que não recusa diálogo com as diferentes linguagens, aquele que não abre mão dos recursos do espetáculo em sua forma e aquele que mostra a corrosão de um cânone, político e estético, materializado nos anos 1960 pelo Cinema Novo. Como ocorre com os movimentos de rupturas, o Cinema Novo “inventou” uma tradição, mas:

[...] uma tradição deve inspirar, e não inibir. Cria-se a partir dela, talvez contra ela ou apesar dela. O que é vital, desde que a não tenhamos como peça de museu, fantasma assustador ou parâmetro inatingível em relação aos quais todas as comparações são desfavoráveis. (ORICCHIO, 2003, p. 229)

Historicamente, a crítica de cinema da imprensa portuguesa compreendeu o cinema brasileiro exclusivamente como o Cinema Novo e desde então moldou seus parâmetros a partir deste movimento. E tendo a crítica

também um papel de transmissão histórica de sentido para um leitor, cabe a ela estar atenta para evitar distorções e generalizações abusivas. O discurso da crítica de cinema constitui um meio socialmente efetivo da acolhida dos filmes, acolhida histórica, na acepção de Jauss, gerando expectativas favoráveis ou desfavoráveis no espírito dos leitores. Os efeitos da história que inserem-se na tradição e o cerco social da crítica de cinema recomendam cautela ao crítico, que somente pode ser juiz enquanto intérprete (mesmo que esta vocação esteja cada vez mais rara na crítica diária de cinema), ciente de que qualquer verdade alcançada, não sua, mas do próprio filme, será por outro reavaliada ou mesmo negada.

Lidas como consenso estético e político, as obras clássicas do Cinema Novo, em especial as de Glauber Rocha, demarcaram os parâmetros de avaliação sobre o todo o cinema brasileiro desde os anos 1960 até fins da década de 1990. Lidas como subprodutos da cultura popular de massas, as telenovelas delimitaram os padrões de rejeição ao cinema brasileiro desde finais da década de 1970.



REFERÊNCIAS



- ADORNO, Theodor. *Mínima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.
- AFONSO, Rui. Entrevista com Rui Afonso. Entrevistador: José de Matos-Cruz. Plateia. Lisboa. n. 722, p. 16-18, dez. 1974.
- AFONSO, Rui et al. Associação de críticos. *Diário Popular*, Lisboa, 05 maio 1974, p. 4.
- ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. Prefácio e introdução da *Retórica* de Aristóteles. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. p. 7-23. (Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia).
- ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ANDREW, Dudley. *Film in the aura of art*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- ANTONIO, Lauro. Duas estreias finalmente autorizadas: o couraçado Potemkine e Terra em Transe. *Celulóide*, Lisboa, n. 197, p. 19, maio 1974.

- ARGAN, Giulio Carlo. A crise da crítica e a crise da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988. p. 159-161.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973. p. 447. (Os pensadores).
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia).
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Espanha: Paidós, 1993.
- AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho, 1999.
- BARBOSA, Marialva. Recuperando um leitor do passado: apontamentos metodológicos. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n. 3, 2000. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/276/161>>. Acesso em: 05 dez. 2003.
- BARRIUSO, Jorge (Ed.). A vueltas con la crítica. *Academia: revista del cine espanhol*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.
- BARROSO, Eduardo Paz. Crítica cinematográfica: alguns tópicos para uma reflexão. In: MIRANDA, Bragança; SILVEIRA, Joel da (Ed.). *As ciências da comunicação na viragem do século*. Lisboa: Vega, 2002. Actas do I Congresso de Ciências da Comunicação.
- BARROSO, Eduardo Paz. *Justificação e crítica do cinema português: anos 60, anos 70*. 2000. 482 f. Dissertação (Doutorado em Ciências Sociais e Humanas) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *Literatura e semiologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.
- BASTOS, Jorge Henrique. Olhares distantes: uma semana preenchida com filmes brasileiros até hoje inéditos em Portugal. *Expresso*, Lisboa, 19 dez. 1998, p. 12-13.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

- BENNETT, Tony. *Texts, readers and reading formations*. London: Literature and History, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. Por uma crítica ficcional. *Revista filme cultura*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 39-42, mar. 1985.
- BONDANELLA, Peter. *Umberto Eco e texto aberto: semiótica, ficção, cultura popular*. Lisboa: Difel, 1998.
- BORDWELL, David. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2001.
- BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BRETON, Philippe; GAUTHIER, Gilles. *História das teorias da argumentação*. Lisboa: Bizâncio, 2001.
- BYWATER, Tim; SOBCHACK, Thomas. *Introduction to film criticism*. New York: Longman, 1989.
- CAMPBELL, John Angus. Strategic reading: rhetoric, intention, and interpretation. In: GROSS, Alan G; KEITH, William M. (Ed.). *Rhetorical hermeneutics: invention and interpretation in the age of science*. Albany: State University of New York Press, 1997. p. 113-117.
- CAPDENAC, Michel. Descobertas dos cinemas da fome. *Seara Nova*. Lisboa, n. 1437, p. 216-217, jul. 1964.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2002.
- CARVALHAES, Adhemar. Cinema brasileiro. *Celulóide*, Lisboa, n. 195, p. 5-6, mar. 1974.
- CARVALHAES, Adhemar. Cinema brasileiro: um filme digno de elogios. *Celulóide*, Lisboa, n. 209, p. 11-12, abr. 1974.
- CASCAIS, Fernando. Sentido e comunicação: a estética de Hans Robert Jauss. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 2, p. 77-90, dez. 1985.
- CASETTI, Francesco. *El filme y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.

- CASETTI, Francesco. *Teorias del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CAUTELA, Afonso. Entrevista com Afonso Cautela. Entrevistador: José de Matos-Cruz. *Plateia*, Lisboa, n. 708, p. 56-61, ago. 1974.
- CAUTELA, Afonso. Uma Jornada lamentável. *Diário popular*. Lisboa, 21 mar. 1971, p. 3.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.
- CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, 1996.
- COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema e teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.
- COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- COLLINI, Stefan (Org.). *Interpretação e sobreinterpretação*. Lisboa: Presença, 1993.
- COSTA, Alves. Entrevista com Alves Costa. Entrevistador: José de Matos-Cruz. *Plateia*, Lisboa, n. 720, p. 11-15, jan. 1975.
- COSTA, João Bénard da. Breve história mal contada de um cinema mal visto. In: FERREIRA, Vitor Wladimiro; CASIMIRO, Jorge. *Portugal 45-95 nas artes, nas letras e nas idéias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998. p. 47-79.
- COSTA, João Bénard da (Org.). *Cinema brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1991.
- COSTA, João Bénard da. *Os filmes da minha vida, os meus filmes da vida*. Lisboa: Assírio&Alvin, 1990.
- COSTA, Jorge Paixão da. *Telenovela: um modo de produção – o caso português*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2003.
- CRÍTICAS a “jornal de crítica”: e o critério, onde está? *República*, Lisboa, 23 mar. 1971, p. 7.
- CRUZ, Maria Tereza. A estética da recepção e a crítica da razão impura. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 3, p. 57-67, jun. 1986.
- CRUZ, Maria Tereza. Experiência estética e estetização da experiência. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 12-13, p. 57-65, jan. 1991.
- CUNHA, Tito Cardoso e. *A nova retórica de Perelman*, [1998]. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-tito-Nova-Retorica-Perelman.pdf>>. Acesso em: ago. 2003.

- CUNHA, Tito Cardoso e. Cinema, crítica e argumentação. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 23, p. 189-194, dez. 1996.
- CUNHA, Tito Cardoso e. Comunicação, argumentação e crítica: o caso da crítica de cinema. In: MIRANDA, Bragança; SILVEIRA, Joel da (Ed.). *As ciências da comunicação na viragem do século*. Lisboa: Vega, 2002. Actas do I Congresso de Ciências da Comunicação.
- CUNHA, Tito Cardoso e. Mediação, persuasão e técnica. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 24-25, p. 289-291, jan. 1999.
- CUNHA, Tito Cardoso e. O pavor da retórica e suas origens. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 21-22, p. 25-33, dez. 1995.
- CUNHA, Isabel Ferin. A revolução de Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. Beira Interior, 2004a. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.html>>. Acesso em: 28 out. 2004.
- CUNHA, Isabel Ferin. As telenovelas brasileiras em Portugal. Beira Interior, 2004b. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.html#tex2html17>>. Acesso em: 28 out. 2004.
- D'ÁVILA, António. A trajetória dos Cahiers du Cinéma. *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 45, mar. 1985.
- DESCOBERTA dos Cinemas da Fome. *Seara Nova*, Lisboa, n. 1437, p. 216-217, jul. 1964.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- DUARTE, Fernando. Apontamentos para a história da imprensa especializada e da evolução da crítica cinematográfica em Portugal. *Celulóide*, Lisboa, n. 281, p. 1-219-7-225, set. 1979.
- DUARTE, Fernando. Congresso da crítica. *Celulóide*, Lisboa, n. 43, p. 1, jul. 1961.
- DUARTE, Fernando. Cineclubismo: Brasil e Portugal. *Celulóide*, Lisboa, n. 47, p. 10, nov. 1961.
- DUARTE, Fernando. Cinema Novo luso-brasileiro. *Celulóide*, Lisboa, n. 102, p. 1-2, jun. 1966.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.
- EIRE, Antonio López. La retórica de Aristóteles. *Antiqua*, Salamanca, n. 8, [nov. 2001]. Disponível em: <<http://www.gipuzkoakultura.net/ediciones/antiqua/lere8.htm>>. Acesso em: 03 dez. 2003.

- FABRIS, Mariarosaria et al. (Org.) *Estudos socine de cinema*: ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- FECÉ GÓMEZ, Josep Lluís. El concepto de cine nacional en la era de la comunicación. Espanha: Biblioteca Cervantes virtual, 2002. Disponível em: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826394229061514198624/p0000001.htm#I_1_>. Acesso em: 20 jul. 2003.
- FEIJÓ, Antonio M. Mimese, a representação da realidade. In: LOURENÇO, Manuel António dos Santos. (Org.). *A cultura da subtiliza*: aspectos da filosofia analítica. Lisboa: Gradiva, 1995.
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE FIGUEIRA DA FOZ, Portugal. Disponível em: <<http://figueirafilmmart.com/ficff/>>. Acesso em: 20 jan. 2005.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. A onda do Cinema Novo na França foi uma invenção da crítica? In: FABRIS, Mariarosaria et al. (Org.). *Estudos Socine de cinema* - ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 189-195.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo*: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. São Paulo: Papyrus, 2004.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *La vague du Cinema Novo en France fut-elle une invention de la critique?* Paris: Éditions L'Harmattan, 2000.
- FRANÇA, José-Augusto. A cultura cinematográfica portuguesa. *Senso*: revista de estudos fílmicos. Lisboa, n. 1, p. 33-47, out. 1995.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1988.
- GADINI, Sérgio Luiz. Tematização e agendamento cultural nas páginas dos diários portugueses. Beira Interior, 2004. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=gadini-sergio-jornalismo-cultural-diarios-portugueses.html>. Acesso em: 28 out. 2004.
- GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. *Contracampo*: revista de cinema, Rio de Janeiro, n. 24, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>>. Acesso em: 18 mai 2002.
- GEADA, Eduardo. *O cinema espectáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GOMES, Regina. O cinema como experiência catártica. In: VALVERDE, Monclar (Org.) *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 46-66.
- GOMES, Regina. Elo vital: a interação espectador/ filme. In: GOMES, Regina et al. (Org.). *O sentido e a época*: textos de comunicação e cultura contemporânea. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1995. p. 97-109.

- GOMES, Regina. O manual de instruções do filme: as estruturas de apelo dirigidas ao espectador. In: SANTANA NETO, João Antônio de (Org.). *Discursos e análises: coletâneas de trabalhos*. Salvador: Universidade Católica do Salvador, 2001. p. 108-115.
- GRÁCIO, Rui Alexandre. *Racionalidade argumentativa*. Porto: Asa, 1993.
- GRILO, João Mário. Ler a Nouvelle Vague: programa crítico. In: OLIVEIRA, Luís Miguel. *Nouvelle Vague*, Lisboa, 1999. p. 223-241. Catálogo da Cinemateca Portuguesa.
- GROSS, Alan G.; KEITH, William M. (Ed.). *Rhetorical hermeneutics: invention and interpretation in the age of science*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- GUNNING, Tom. Cinema e História: fotografias animadas, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GUNNING, Tom. O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. *Revista imagens*, Campinas, SP, n. 5, p. 52-61, ago./dez. 1995.
- HOINEFF, Nelson; ARAÚJO, Inácio. Questionário à crítica. *Contracampo*, Rio de Janeiro, n. 24, maio 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/frames.htm>>.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 v.
- ISMAEL, Guilherme. As teclas rentáveis. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, n. 21, dez. 1981, p. 30.
- JARVIE, Ian C. Qual é o problema da teoria do cinema? *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 23, p. 9-20, dez. 1996.
- JASINSKI, James. Instrumentalism, contextualism, and interpretation in rhetorical criticism. In: GROSS, Alan G.; KEITH, William M. (Ed.). *Rhetorical hermeneutics: invention and interpretation in the age of science*. Albany: State University of New York Press, 1997. p. 195-224.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a. p. 43-62.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiência estética y hermenêutica literária: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.

- JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis, aisthesis e katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979b. p. 63- 82.
- JAUSS, Hans Robert. *Pequena apologia de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- JIMENEZ, Keila. O Brasil que o mundo conhece pela TV. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 maio 2003, Caderno 40 anos de telenovela, p. 183.
- JOLY, Martine. *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.
- KING, Noel. Hermeneutics, reception aesthetics, and film interpretation. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (Ed.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- KLINGER, Barbara. *Melodrama and meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- LABAKI, Amir (Org.). *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.
- LAVRADOR, F. Gonçalves. A propósito do primeiro festival Luso-Brasileiro de Tomar. *Celulóide*, Lisboa, n. 257-258, p. 85-89, abr. 1978.
- LEACH, Joan. Análise retórica. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. 293-318.
- LEFF, Michael. The idea of rhetoric as interpretative practice: a humanist's response to Gaonkar. In: GROSS, Alan G.; KEITH, William M. (Ed.). *Rhetorical hermeneutics: invention and interpretation in the age of science*. Albany: State University of New York Press, 1997. p. 89-100.
- LEONE, Carlos. *Introdução ao cesurismo moderno*. Coimbra: Minerva, 2000.
- LIAKOPOLOS, Miltos. Análise argumentativa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. 218-243.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- LOPES, João. À passagem das mitologias: entrevista de João Lopes a Glauber Rocha. In: COSTA, João Bénard (Org.). *Cinema brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. p. 139-148.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Estratégias metodológicas da pesquisa de recepção. *Intercom* – revista brasileira de comunicação, São Paulo, v. XVI, n. 2, p. 78-86, jul./dez. 1993.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Recepção dos meios, classes, poder e estrutura. *Comunicação e sociedade*, São Bernardo do Campo, n. 23, p. 99-11, jun. 1995.
- LOURENÇO, Manuel António dos Santos. (Org.). *A cultura da subtileza: aspectos da filosofia analítica*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo. O cinema novo e a mitologia cultural brasileira. In: COSTA, João Bénard. *Cinema brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. p. 79-90.
- LUZ, Manuel Machado. Entrevista com Manuel Machado Luz. Entrevistador: José de Matos-Cruz. *Plateia*, Lisboa, n. 726, p. 12-14, dez. 1974.
- A MARAVILHOSA comédia meus amores no rio. *Diário de Notícias*, [Salvador], 1960, p. 7.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- MARCORELLES, Louis. A batalha do novo cinema. *Cadernos de Cinema: Novo Cinema, Cinema Novo*, Lisboa, n. 2, p. 23-46, dez. 1968.
- MARIE, Michel. Um conceito crítico. In: OLIVEIRA, Luís Miguel (Org.). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1999. p. 63-109.
- MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac, 2000.
- MASCARELLO, Fernando. De Cinéthique a Maffesoli: proposta para a superação da nostalgia modernista pelo erudito e pelo político em teoria do cinema. *Famecos*, Porto Alegre, n. 12, p. 99-138, jun. 2000.
- MATOS-CRUZ, José. Dossier cinema brasileiro. *Plateia*, Lisboa, n. 748, p. 57-69, jun. 1975.
- MERQUIOR, José Guilherme. *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MEYER, Michel. Prefácio. In: PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 19-21.
- MILARÉ, Sebastião. O que resta do cinema novo brasileiro?. *Plateia*, Lisboa, n. 803, p. 16-17, mar. 1977.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Autos da alma: guilões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. 1122 f. Dissertação (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: 1995.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Os outros da arte*. Lisboa: Celta, 1996.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Uma margem no centro: a arte e o poder do novo cinema*, 2000. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.html>>. Acesso em: 28 mar. 2004.

MORAES, Malú. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*. Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

MOTA, Maria Regina de Paula. *Crítica de mídia: um diálogo possível?* In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 9., 2000. Rio Grande do Sul. *Anais...* Rio Grande do Sul: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.

MOURA, Roberto. *Crítica cinematográfica: considerações do novo milênio*. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/303/185>>. Acesso em: 20 jan. 2003.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Da retórica*. Tradução Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Vega, 1999.

OLIVEIRA, Luis Miguel. (Org.). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1999.

O PAGADOR de promessas. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 21 abr. 1963, p. 11.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

O TEMPO E O MODO, Lisboa, n. 104, p. 26, maio 1974.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PEREIRA, Alexandre; POUPA, Carlos. *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico usando o Word*. Lisboa: Silabo, 2003.

PERELMAN, Chaim. *O império retórico: retórica e argumentação*. Lisboa: Asa, 1993.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- PERESTRELLO, Luísa; AMARO, Aribal João. Les revues de cinema dans le monde. *Cinéma action*, Paris, n. 69, p. 120-121, 1993.
- PERESTRELLO, Francisco. Cinema de língua portuguesa... em Portugal. *Celulóide*. Lisboa, n. 196, p. 11-13, abr. 1974.
- PERKINS, Victor F. *Film as film: understanding and judging movies*. London: Peguin Books, 1972.
- PERNES, Fernando. Entrevista com Fernando Pernes. Entrevistador: José de Matos-Cruz. *Plateia*, Lisboa, n. 714, p. 26-27, out. 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- PINA, Luis de. *Panorama do cinema português*. Lisboa: Terra Livre, 1978.
- PINA, Carlos. A partir de hoje o importante é saber ver. *Diário de Notícias*, Lisboa, 13 mar. 1971, p. 8.
- PINA, Carlos. Ganga bruta de Humberto Mauro inaugurou o certame. *Diário de Notícias*, Lisboa, 09 mar. 1972, p. 8.
- PINTO, Teresa Barros. Uma personalidade ímpar do cinema brasileiro. *Plateia*, Lisboa, n. 748, p. 62, 03 jun. 1975.
- RAMOS, Fernão. Eu, Tu, Eles e outras fontes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 fev. 2003. Caderno Mais.
- RAMOS, Fernão. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art editora, 1987.
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: RAMOS, Fernão. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art editora, 1987.
- RAMOS, Fernão. Panorama da teoria do cinema hoje. *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 33-56, 1998.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.
- RAMOS, Jorge Leitão. A telenovela é o fascismo. *Expresso*, Lisboa, 8 jun. 2004. Disponível em: <<http://www.expresso.pt>>. Acesso em: 08 jun. 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1979-1987). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art editora, 1987. p. 401-454.

- RAMOS, Jorge Leitão. Xica da Silva de Carlos Diegues. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 23 de setembro de 1977, p.13
- RIBEIRO, António Pinto. *Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica*. Lisboa: Cosmos, 1997.
- ROCHA, Glauber. O cineasta tricontinental. *Cadernos de Cinema: Novo Cinema, Cinema Novo*, Lisboa, n. 2, p. 75-86, dez. 1968.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. Glauber Rocha atraído pelo 25 de Abril. *Plateia*. Lisboa, n. 694, 18 maio 1974, p. 24.
- ROCHA, João L. de Moraes. *O essencial sobre a imprensa em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- RODRIGUES, António. Os anos Embrasil: 1974/1987. In: COSTA, João Bénard (Org.). *Cinema brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. p. 93-103.
- RORTY, Richard. O progresso do pragmatista. In: COLLINI, Stefan (Org.). *Interpretação e sobreinterpretação*. Lisboa: Presença, 1993.
- RUBIM, Gustavo. *Juízos da crítica*. Lisboa, 1999. Disponível em: <<http://www.ciberkioski.pt/arquivo/ciberkiosk7/ensaios/rubim.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2004.
- SANTOS, Alberto Seixas; GEADA, Eduardo; COELHO, Eduardo Prado. *A Capital*, Lisboa, 27 mar. 1971. Cena Sete, p. 6.
- SIGNATES, L. Estudo sobre o conceito de mediação. *Novos Olhares: revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos mediáticos*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 37-49, 2º sem. 1998.
- SILVEIRA, Fabrício. Panorama da recepção. *Verso & Reverso: revista do centro de ciências da comunicação*, São Leopoldo, Ano XIII, n. 29, 2º sem. 1999.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.
- STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- STAIGER, Janet. *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York: New York University Press, 2000.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.
- STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. Malden Mass: Balckwell Publishers, 2000.

TEIXEIRA, Jaime Rodrigues. Uma abordagem crítica do cinema novo brasileiro. *Celulóide*, Lisboa, n. 84, p. 5-7, dez. 1964.

TORRES, A. Roma (Org.). *Cinema, arte e ideologia*. Porto: Afrontamento, 1975.

TOULMIN, Stephen. *Os usos do argumento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÈ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 1994.

VIANNY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, Joaquim. A emancipação do jornalismo português. In: FERREIRA, Vitor Wladimiro; CASIMIRO, Jorge. *Portugal 45-95 nas artes, nas letras e nas idéias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998. p. 269-282.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. *Contracampo*, Niterói, n. 8, p. 125-152, jan. 2003.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WLOSZCZYNA, Susan; DE BARROS, Anthony. Movie critics, fans follow surprisingly similar script; Reviewers and filmgoers go hand in hand when it comes to picking box office hits. *USA Today*, 25 feb. 2004. p. A01.

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



FILMOGRAFIA



Lista dos filmes mais citados na pesquisa e exibidos em ordem cronológica. Constan o título original e o título recebido em Portugal, o realizador e o ano de produção.

- O pagador de promessas** – *Anselmo Duarte, 1962*
- Assalto ao trem pagador** – *Roberto Farias, 1962*
- Vidas secas** – *Nelson Pereira dos Santos, 1963*
- Quelé do Pajeú (A fúria do cangaceiro)** – *Anselmo Duarte, 1969*
- As amorosas** – *Walter Hugo Kouri, 1968*
- Macunaíma** – *Joaquim Pedro de Andrade, 1968*
- O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Antônio das Mortes)** – *Glauber Rocha, 1968*
- O homem nu** – *Roberto Santos, 1967*
- Terra em transe** – *Glauber Rocha, 1967*
- O leão de sete cabeças** – *Glauber Rocha, 1970*
- Toda nudez será castigada** – *Arnaldo Jabor, 1973*
- Dona Flor e seus dois maridos** – *Bruno Barreto, 1976*
- Lúcio Flávio, o passageiro da agonia** – *Hector Babenco, 1977*
- Eu te amo** – *Arnaldo Jabor, 1980*
- Pixote, a lei do mais fraco** – *Hector Babenco, 1980*
- Bye Bye, Brasil** – *Carlos Diegues, 1979*

O beijo da mulher aranha – *Hector Babenco, 1984*

Ópera do malandro – *Ruy Guerra, 1985*

O quatrilho – *Fábio Barreto, 1995*

Amor & Cia – *Helvécio Ratton, 1999*

Central do Brasil – *Walter Salles, 1998*

O escorpião escarlate – *Ivan Cardoso, 1989-1991*



APÊNDICE A



DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

Demarcamos o nosso *corpus* como o conjunto das resenhas críticas publicadas na imprensa de Lisboa sobre filmes brasileiros entre 1960 e 1999 inclusive, privilegiando as análises dos filmes mais criticados por década, ou seja, aquelas películas que mais foram motivo de avaliação nas principais publicações do período.

Por cinema brasileiro entendemos aqueles filmes cuja nacionalidade remete à identidade brasileira, embora em alguns casos seus realizadores nem sempre sejam de origem brasileira (caso, por exemplo, de moçambicano-brasileiro Ruy Guerra). Sabemos que o conceito de um cinema nacional, hoje mais do que nunca, passa por transformações, sobretudo em uma época em que a chamada globalização evidencia o caráter multinacional de seus técnicos, de suas locações e realizadores. Esta “desterritorialização” do cinema acirrou-se com o advento das novas tecnologias da comunicação, que tem criado uma nova cartografia simbólica devido a sua condição de transgredir fronteiras. Todavia, apesar de reconhecer a delicadeza do problema (e assumirmos que trabalhamos com conceitos não muito estáveis), ficamos com a definição de Josep Lluís Fecé Gómez (2002):

De uma forma geral, podemos dizer que uma cinematografia nacional está composta por um amplo conjunto de filmes nos quais podem observar-se elementos temáticos e formais suscetíveis de configurar um «modelo». [...] Quer dizer, o investigador encontra uma certa coerência entre um amplo número de filmes e assume que essa coerência tem relação com a produção e recepção

desses filmes dentro dos limites de um Estado-Nação ou de uma nação sem Estado.

Por outras palavras, deve-se estabelecer uma relação entre as coerências textuais ou internas, com aquelas contextuais, o ambiente político, social e histórico. Assim, mesmo algumas coproduções foram incluídas no que denominamos de cinema brasileiro.

Podemos dizer o mesmo em relação àquilo a que chamamos crítica de cinema portuguesa. Estabelecer uma identidade nacional para esta prática discursiva é também um terreno assaz complicado e nos limitaremos a reconhecê-los como discursos culturais produzidos por jornalistas ou não, publicados nos espaços institucionais destinados à crítica de filmes. Procurou-se, todavia, excluir as pequenas notas e os textos da chamada crônica social, isto é, aqueles mais ligados aos boatos sobre os bastidores dos filmes ou sobre a vida privada dos artistas, uma vez não se tratar da área de interesse de nossa investigação.

O espaço geográfico de circulação das edições também foi por nós delimitado, posto que somente foram consultadas as publicações lisboetas, ou melhor, os principais jornais, semanários e revistas da cidade de Lisboa. Contamos, por certo, com pequeno um grau de falibilidade, apesar da coleta exaustiva dos dados, uma vez que certos exemplares de jornais¹⁰⁸ não existem nos arquivos consultados, nomeadamente nos da Cinemateca Portuguesa e nos da Hemeroteca Municipal de Lisboa. Contudo, acreditamos que muito pouco ficou de fora, não comprometendo assim o rigor da recolha e da avaliação das informações.

Buscamos, além disso, abarcar os filmes brasileiros (somente a título de levantamento, uma vez que boa parte dessas películas não foi motivo de críticas por parte da grande imprensa) exibidos no circuito dos principais festivais de cinema em Portugal, a saber, o Festival Internacional de Cinema de Figueira da Foz, o Festival Internacional de Tróia e o Festival Luso-Brasileiro

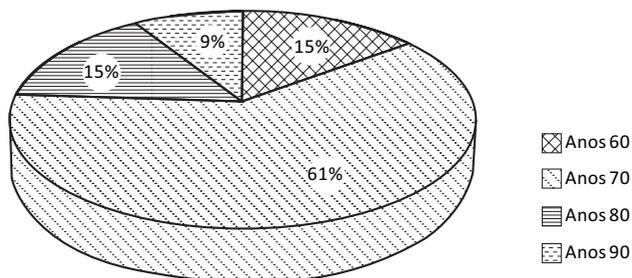
¹⁰⁸ Refiro-me às edições dos jornais *República* (05.05.1974), *Diário Popular* (09.02.1975 e 21 e 23.02.1982), *A Capital* (24 e 25.04.1977, 21.02.1982 e 28.03.1982).

de Santa Maria da Feira. Também foram levados em conta o 1º Festival do Cinema Brasileiro em Portugal, assim como a 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro e finalmente, a 1ª Semana do Cinema Brasileiro. Afora o 1º Festival do Cinema Brasileiro, que recebeu uma boa cobertura pela imprensa e conseqüentemente uma grande quantidade de resenhas dos filmes e a 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro, que foi motivo de alguma repercussão, os outros festivais foram ignorados pela crítica, talvez pela pouca disponibilidade na agenda do jornalismo cultural luso. Todavia, as exhibições dos filmes dos festivais foram por nós contabilizadas como exhibições no circuito não-comercial. Ademais, reconhecemos que o grande mercado exibidor dos filmes brasileiros em Portugal tem sido os festivais, os ciclos e as mostras retrospectivas realizadas na Cinemateca Portuguesa. Vale salientar que o circuito dos festivais de cinema, no final das contas, internacionalmente cumpre esta função de apresentar a um mercado mais restrito os filmes aclamados como independentes.

Nosso enquadramento temporal obedeceu a critérios de importância histórico-temática tanto para o cinema brasileiro como para a crítica portuguesa. Os anos que vão de 1960 até 1999 compreendem cenários históricos e culturais significativos para ambos os países, cenários estes sobre que procuramos refletir na parte 2 de nosso livro. Não queríamos deixar de ressaltar que os critérios na escolha da delimitação do tempo foram perspectivados a partir das transformações substanciais, tanto estéticas como políticas, sociais e históricas vividas nas duas nações que, naturalmente influenciaram na composição de nosso *corpus*.

Por fim, quanto às nossas fontes, foram examinados os arquivos da Cinemateca Portuguesa, que disponibilizou dados sobre os filmes brasileiros apresentados naquele espaço cultural. Também foram consultados, na Hemeroteca Municipal de Lisboa, os acervos de publicações, ou seja, as editorias de cultura de jornais, semanários e revistas lisboetas entre 1960 e 1999. Nestas consultas recolhemos um total de 230 críticas acerca de filmes brasileiros, assim divididas por década (Gráfico 1):

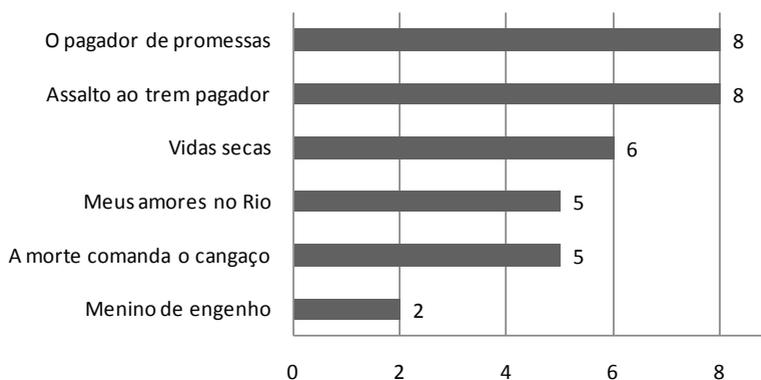
Gráfico 1 - Total de críticas publicadas por década



Fonte: elaboração do autor.

Após a recolha das resenhas, procedemos à identificação da quantidade de críticas por filme exibido nas salas de Lisboa, também divididas por década (Gráficos 2, 3, 4, 5 e 6):

Gráfico 2 - Críticas publicadas por filme nos anos 1960



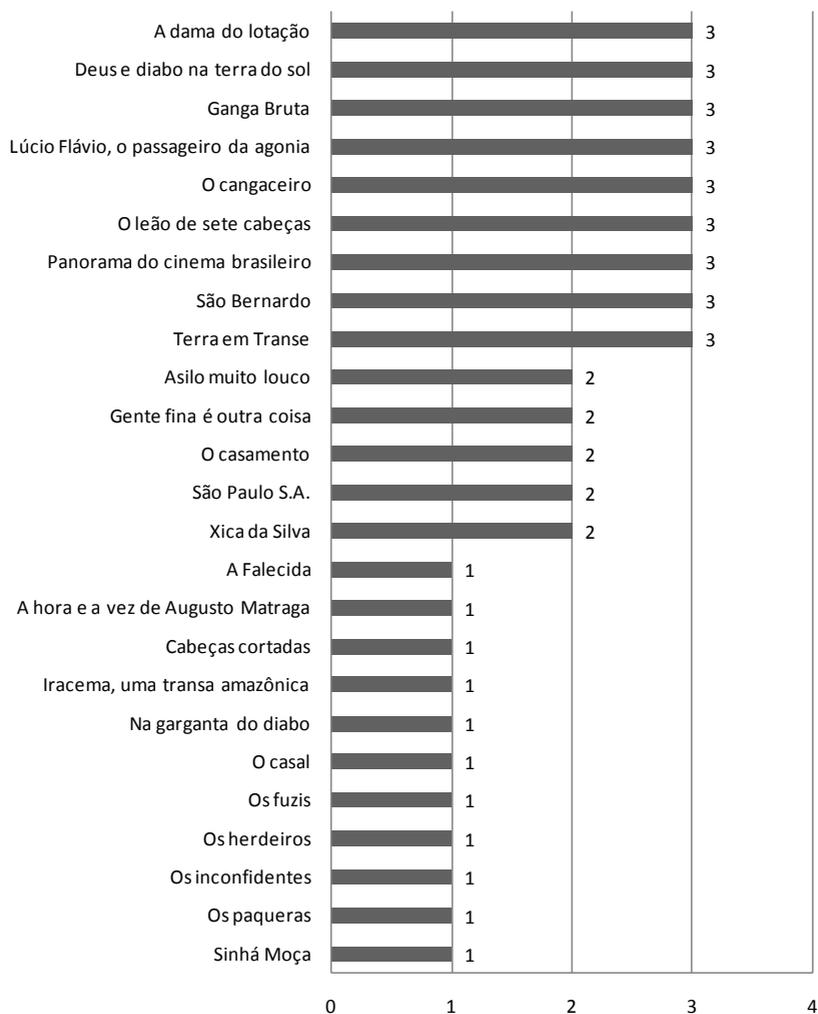
Fonte: elaboração do autor.

Gráfico 3 - Críticas publicadas por filme nos anos 1970



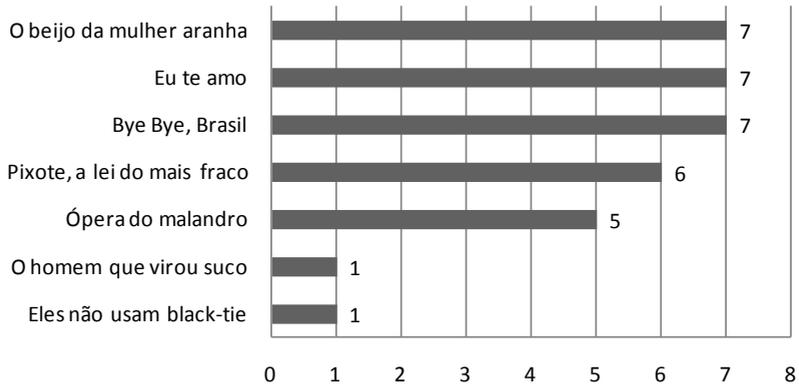
Fonte: elaboração do autor.

Gráfico 4 - Críticas publicadas por filme nos anos 1970 (cont.)



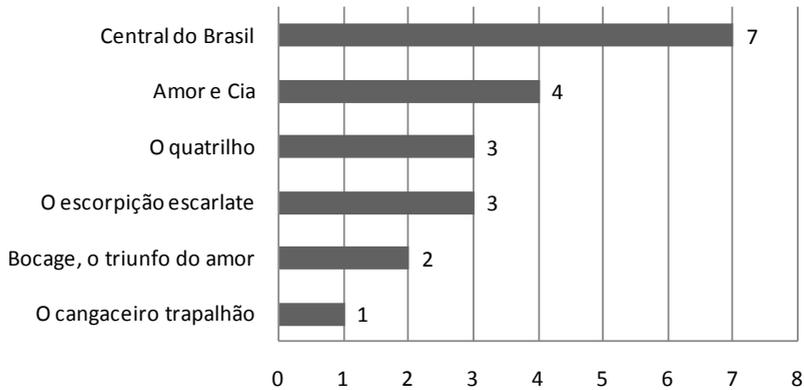
Fonte: elaboração do autor.

Gráfico 5 - Críticas publicadas por filme nos anos 1980



Fonte: elaboração do autor.

Gráfico 6 - Críticas publicadas por filme nos anos 1990



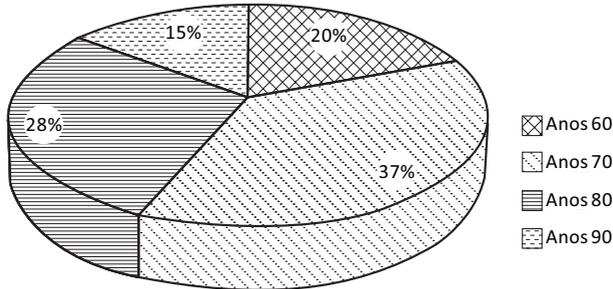
Fonte: elaboração do autor.

O RECORTE

Partindo deste *corpus* total de 230 críticas, delimitamos para o nosso escopo de pesquisa o número de 112 resenhas. Esta seleção baseou-se predominantemente na escolha dos filmes mais criticados nas quatro décadas, com algumas exceções presentes na década de 1970 e logo abaixo justificadas. Quanto às publicações, nossa seleção privilegiou as principais revistas, diários e semanários lisboetas do período e suas disponibilidades nos acervos da Cinemateca Portuguesa e Hemeroteca Municipal de Lisboa. Infelizmente, ficaram de fora importantes publicações como o jornal *O Século*, cuja coleção completa estava indisponível devido a um processo de restauração dos jornais. Certas revistas especializadas como *Cinematógrafo*, *Revista de Cinema*, *Arte7* e *Já* também foram excluídas da investigação seja pela sua efemeridade (edições de apenas um ou dois números e que não incluíam críticas de filmes brasileiros), seja igualmente pela indisponibilidade de seu acervo nas instituições citadas.

Assim, nossa unidade de amostragem compreendeu as edições dos jornais (*A Capital*, *Diário de Lisboa*, *Diário Popular*, *República*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* e *Público*), semanários (*Expresso*), revistas (especializadas: *Plateia*, *Filme*, *Celulóide*, *Estúdio*, *Cinema 15* e não especializadas: *O Tempo e o Modo* e *Seara Nova*) e outros (*Jornal de Letras*) que contêm nossas unidades de registros, ou seja, as críticas aos filmes brasileiros propriamente ditas. Este total de 112 unidades subdividiu-se em 22 críticas (década de 1960), 41 (década de 1970), 32 (década de 1980) e 17 (década de 1990) conforme mostra o gráfico a seguir (Gráfico 7):

Gráfico 7 - Total de críticas selecionadas por década



Fonte: elaboração do autor.

Na década de 1960, somente seis filmes brasileiros foram exibidos em Portugal. Dentre eles, três marcaram uma importante presença quantitativa e qualitativa no discurso da crítica de cinema, quer porque já tinham sido premiados em festivais quer por apresentar uma visão diferenciada daquilo que os críticos estavam habituados a ver na cinematografia brasileira. Desse modo, nossa seleção da década de 1960 foi formada por 22 críticas acerca de *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias) e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos).

Na década de 1970, nossa seleção tornou-se mais complicada, uma vez que o universo de críticas cresceu significativamente e fez-se necessário uma outra atitude diante das unidades de registros. Época marcada por um grande número de festivais, a década de 1970 ampliou a extensão da presença de filmes brasileiros em território luso e 41 resenhas dos filmes *A fúria do cangaceiro* (Anselmo Duarte); *As amorosas* (Walter Hugo Kouri); *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade); *Antônio das Mortes* (Glauber Rocha); *O homem nu* (Roberto Santos); *Terra em transe* (Glauber Rocha); *O leão de 7 cabeças* (Glauber Rocha); *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor); *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto) e finalmente, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco) formaram nossa seleção da década de 1970. Aqui, a seleção privilegiou o critério dos filmes que sofreram mais críticas pela imprensa cinematográfica, além de

outros de ordem mais específica, como os filmes *As amorosas* e *Macunaíma*, que foram exibidos durante o 1º Festival de Cinema Brasileiro em 1971 – festival este que teve uma repercussão enorme junto ao meio cinematográfico português – e receberam praticamente a mesma quantidade de comentários que os outros 12 filmes apresentados no festival. O motivo da escolha então, partiu da observação de Santos, Geada e Coelho (1971, p. 6), críticos do diário *A Capital*, ao relatarem que o primeiro foi “[...] o filme mais repelente do Festival e o segundo foi unânime quanto à sua importância, originalidade e honestidade.”

Nesse período também é quando os filmes de Glauber Rocha são finalmente exibidos em salas portuguesas. As críticas aos filmes *António das Mortes*, *Terra em transe* e *O leão de sete cabeças* foram selecionadas pela relevância que Glauber Rocha teve para o Cinema Novo e por este ser o realizador brasileiro de maior prestígio junto da crítica em Portugal. Outros filmes de Glauber Rocha¹⁰⁹ foram também exibidos no período, mas não receberam tanta atenção da crítica quanto estes.

Para as décadas de 1980 e 1990, nossa seleção seguiu o princípio geral das resenhas dos filmes brasileiros mais criticados na imprensa. Desta maneira, as 32 críticas acerca de *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco); *Eu te amo* (Arnaldo Jabor); *Bye Bye, Brasil* (Carlos Diegues); *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco) e *Ópera do Malandro* (Ruy Guerra) completam o nosso quadro da década de 1980 e as 17 resenhas sobre *Central do Brasil* (Walter Salles); *Amor & Cia* (Hélcio Ratton); *O quatrilho* (Fábio Barreto) e *O escorpião escarlate* (Ivan Cardoso) constituíram a unidade da década de 1990.

¹⁰⁹ Como *Cabeças cortadas* em 1976 e *Deus e o diabo na terra do sol* em 1977.

	COLOFÃO
FORMATO	<i>17 x 24 cm</i>
TIPOLOGIA	<i>Novecento Wide / Arno Pro</i>
PAPEL	<i>Alcalino 75g/m² (miolo) Cartão Supremo 300g/m² (capa)</i>
IMPRESSÃO	<i>EDUFBA</i>
CAPA E ACABAMENTO	<i>Cian Gráfica</i>
TIRAGEM	<i>400 exemplares</i>



Regina Gomes é doutora em Ciências da Comunicação (especialidade de Cinema) pela Universidade Nova de Lisboa e professora adjunta na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Ufba). É também pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação em Cultura Contemporâneas da Ufba e uma das coordenadoras do grupo de pesquisa em Recepção e Crítica da Imagem (GRIM). Publicou vários artigos e capítulos de livros sobre a temática da crítica e da recepção no audiovisual.



★ ★ ★ ★ ★

Por que a crítica de cinema portuguesa tem atribuído juízos de valor negativos aos recentes filmes brasileiros? Foi a partir deste questionamento que esta obra nasceu buscando considerar, por um lado, a crítica como instância de avaliação capaz de criar convenções rígidas de leitura e, por outro, a crítica como um rico registro de recepção histórica e retórica de obras cinematográficas. Este livro analisa a recepção da crítica ao cinema brasileiro exibido em Portugal durante quatro décadas e traz uma original contribuição para o debate sobre a avaliação estética de cinematografias nacionais. O livro é destinado aos professores, estudantes, pesquisadores e críticos de cinema e a qualquer pessoa com interesse na área.

ISBN 978-85-232-1333-6



9 788523 213336