

## ■ Uma fala inconclusa: À espera da retomada da crítica de cinema no Brasil\*

.....Alexandre Curtis

*Donde o entendimento retira a previsão segura de,  
segundo as suas regras, se ocupar para todo o  
sempre do múltiplo que é dado na sensibilidade?*

**Immanuel Kant**

O tempo costuma marcar aquilo que toca. O cinema e a crítica de agora não são como os de décadas atrás. Quanto ao cinema, assistiu-se nos últimos trinta anos uma recuperação das narrativas clássicas. As reações independentes primeiro esboçaram um momentâneo esgotamento, com o declínio dos “cinemas novos”, fragmentaram-se e se diversificaram a tal ponto que pouco restou das investidas dos cinemas nacionais (contra Hollywood), das inquietações viscerais do cinema moderno. Em meio aos anos 80, tudo o que se queria evitar era a repetição do engajamento estético, do compromisso artístico e da clareza política tentada anos antes. Durante um tempo, o refluxo dos “alternativos” pareceu convincente. Mesmo assim, a década de 90 assistiu ao fortalecimento de um circuito de filmes “de arte”, paralelo ao cinema de feições hollywoodianas. Contudo, já era uma outra realidade, uma outra perspectiva que se delineava. Até a alteridade tem seu senso de pragmatismo.

A crítica, acompanhando de longe os sucessivos desgastes das grandes teorias explicativas, também oscilou, numa crise radical, sofrendo profundas transformações. De um modo geral, perdeu muito de uma projeção que tivera na mídia popular e cotidiana. Reformas gráficas e ideológicas ocorridas no seio do jornalismo reduziram o espaço disponível para a prática da crítica e modificaram seu sentido. Cerceada em sua tradição reflexiva, a crítica migrou para o mundo acadêmico, encontrando amparo dentro dos cursos de cinema que foram sendo criados nas universidades.

A crítica ligeira não desapareceu, mas a que restou nos jornais e nas revistas de variedades, passou a conviver com a necessidade permanente de se dife-

\* Este artigo é a “Conclusão” da tese de doutorado, defendida na UFRJ-ECO em 2004. Foram feitas algumas mudanças superficiais para adequá-lo para a publicação.

reenciar e se distanciar das novas estratégias comunicativas adotadas pelos meios informativos e que pouco tinham a ver com a função da crítica. Aos poucos, um trabalho que servia de base aos processos valorativos e decisórios, à estruturação das sensibilidades pela via reflexiva, foi sendo substituído por outras modalidades produtivas. Ser informado tornou-se algo equivalente a ser formado, como se para saber fosse suficiente a simples exposição aos fluxos informativos disponíveis. A atividade crítica nos jornais e revistas passou por uma reconfiguração funcional que lhe tirou parte da relevância social, ao torná-la apêndice da indústria cultural, na forma das resenhas. Assim, a passagem de um tempo em que jornais e revistas se ofereciam à publicação de artigos e ensaios extensos e ousados, quando colunas de cinema “cobriam de alto a baixo as páginas dos jornais” (Filme Cultura, 1985, p.4), para um outro, onde os textos passaram a ser limitados em trinta/quarenta linhas, regradas pela idéia de “clareza” e “concisão” (in. Capuzzo, 1986, p. 92) é sentido como uma perda para o jornalismo cultural (in. Stycer, 2002). Não uma perda circunstancial, casual, mas sistêmica, uma tendência dos tempos. Em outros termos, a percepção dessas alterações sugere o reconhecimento da existência de uma cultura (e sua política) hegemônica, responsável pela disposição da realidade como tal.

Na sociedade ocorriam grandes mudanças nos modos de acesso às informações, cada vez mais disponíveis, através de variadas mídias e novas tecnologias. Ao passo que se criavam condições para uma inédita democratização do acesso às informações, surgiram também mitos relativos à inexorável necessidade por um saber vago que rapidamente ganhou embalagem e passou a ser oferecido maciçamente. A produção da informação virou um campo lucrativo e recebeu das novas tecnologias a aceleração necessária. O espaço do pensamento foi sendo ocupado pelas indicações prontas, mais adequadas ao mundo veloz da contemporaneidade e do consumismo.

São mudanças que incidiram diretamente sobre o tipo de público que o cinema dos anos 90 iria encontrar. Usufruindo uma aparente autonomia informativa, já que tem à sua disposição vários canais de comunicação que suprem as demandas por informação, o espectador – agora, mais do que antes, “classe média – pode formar uma idéia das obras de seu interesse antes mesmo de ter contato direto com elas. Ao seu dispor estão dados, modos e modelos informativos, explicitamente preparados para facilitar uma fruição “segura”. Ficou cada vez mais difícil evitar essa fabricação – às vezes até meio indireta – da fruição. Dada a variedade de mídias e vozes em ação, essa fabricação costuma, no conjunto, ser ambígua e plural, mas normalmente direcionada para o controle da experiência sub-

jetiva, tornando-se, ela mesmo, um polo de fabricação das subjetividades. Hoje, mais do que antes, conta a presença da indústria cultural na fabricação também do público, que passa a existir pela mediação. “As pessoas educam (ou deseducam) seus olhos, aprendem a ver (o cinema em particular ou o mundo como um todo) a partir da experiência de seu cotidiano” (Avellar, 1982, p. 191), e este encontra-se, inevitavelmente, contaminado por algum tipo de atividade midiática. Trata-se, contudo, de um espaço de conflitos. No caso do cinema, expresso pelo confronto das intenções previstas no endereçamento sistêmico (Ellsworth, 2001) com as possibilidades e disposições quiçá reativas por parte dos diversos espectadores.

Quanto à crítica, ora recolhida às academias, encontrou terreno propício para seu desenvolvimento teórico e a realização de um trabalho paciente de pesquisa e ensaios. Mas também desenvolveu seus contrários, sempre que totalizou a experiência teórica, ao tentar enquadrar a alteridade em modelos preconcebidos e adotados rigidamente. Uma atitude que tende a banalizar aquilo que arvora defender, simulando teorizações onde o que se vê é a reificação de autores e obras, a fabricação de modas teóricas. Nessas condições, deu-se a formação de uma crítica zelosa de seu status quo e de sua exclusividade enquanto autoridade na interpretação e valoração dos filmes (Mascarello, 2003). Houve um desenvolvimento dos instrumentais teóricos de análise, um refinamento da capacidade de esquadrinha-mento, mas também excessiva confiança em suas próprias criações, muitas vezes responsável pelo tom inflexível dos textos. Por vezes responsável até por criar situações paradoxais, quando a corrente teórica adotada faz da denominada “crise dos paradigmas” uma norma conformista e não a motivação para inquietações reflexivas. Assim, na esteira da redescoberta da relatividade das opiniões e das certezas, impetrou-se muitas vezes uma equivalência generalizada dos poderes, diluindo a existência dos sentidos e dos significados num “vale tudo” indistinto. Compromete, assim, algo fundamental na atividade crítica, a saber, a capacidade de julgar e de analisar obras para, deste modo, cultivar, na prática, a possibilidade da fruição e intelecção crítica, em nome de relações atentas com o conhecimento, o desejo e o prazer estético. Ameaçada fica a crítica como atividade de socialização da experiência artística.

O contexto das novas tecnologias criou também condições para participação dos que quisessem intervir no debate público – embora esse caráter “público” nem sempre seja devidamente internalizado pelos que nele atuam. Surgiu então uma profícua produção textual, multiplicando autores, abordagens, dizeres e motivações. Porém com jeito de sociabilidade ainda a ser construída, pois se muitos desses textos e sites demonstram estarem atualizados em termos de infor-

mação, não raramente exibem abusos teóricos, um descuido das relações que se estabelecem entre as teorias e os objetos de estudo. Certo narcisismo intelectual se soma a uma espécie de vontade autoritária, dando à discussão sobre o cinema uma dimensão privada. Desse modo, ao invés de promoverem a polêmica, o confronto de idéias na formação de critérios e sensibilidades críticas, sob uma fachada relativista reincidentem numa prática normativizadora, expressa em intervenções refratárias aos questionamentos, à pluralidade.

Esse era, genericamente, o contexto de entrada dos anos 90 que, no caso brasileiro, contava ainda com o agravante de um acelerado desmonte de instituições do Estado, transformação que atingiu frontalmente a política cultural nacional que, por conta de toda uma formação histórica, dele dependia em alto grau. Não foi um contexto baixado por decreto, mas construído nos embates sociais e do qual a crítica cinematográfica participa a partir de seus supostos, seus domínios, seus interesses e vícios. Em debate, questões múltiplas. Indagações sobre os rumos do cinema brasileiro, sobre as diversas buscas por uma dramaturgia própria, dúvidas sobre o posicionamento diante das demandas comerciais postas sobre a atividade cinematográfica. Além disso, muita discussão sobre as dificuldades de implementar uma arte e uma indústria cinematográfica nacional, a busca da compreensão do que seria o país, seus conflitos, suas aflições e como melhor transpô-las para as telas. E raramente a metacrítica. Muita reflexão sobre o cinema, mas quase nenhuma troca de idéias sobre a reflexão sobre o cinema.

Arriscamos algumas hipóteses do porque desta situação. Talvez parte da causa esteja ligada à fragilidade estrutural do cinema brasileiro. Crítica de cinema existe em qualquer lugar onde se exibem filmes, porém então numa condição praticamente diletante. A situação é bem outra quando se tem como referência uma realidade que não vive apenas do consumo de filmes, mas também os pensa e os produz. Aquela é uma crítica que se confronta com o cinema, o público e, no máximo, com distribuidores e exibidores. Esta outra, além desses, também engloba produtores, cineastas e políticas de cinema.

Começando a década praticamente em 1994, o cinema brasileiro da retomada chegaria ao novo século demonstrando vigor, criatividade e variedade. No início, com menos de dez produções anuais; ao final, e em números crescentes, mais do dobro disso. A crítica reagiu de acordo com o contexto. Quando eram poucos os filmes disponíveis à análise, a preocupação com os possíveis rumos de uma cinematografia ainda incipiente ficou em segundo plano. Tratava-se, antes de tudo, de criar condições para reverter o quadro de desarranjo herdado do período Collor, tratava-se de reencontrar um público para o cinema nacional. Para o final

da década, a situação já era bem diferente. A variedade das produções disponíveis e uma relativa reconquista do público, conferiu ao cinema brasileiro uma dimensão próxima à de fato social. Projeção que não passou despercebida pela crítica especializada e acabou gerando, no seu seio, os primeiros sinais de fissura e confronto pois, mais do que antes, diferentes caminhos e propostas começaram a ser colocadas em prática.

O período foi marcado por uma ampla reação de todo o campo cinematográfico. Transformações que atingiram principalmente sua organicidade política, com a criação de entidades representativas, de câmeras institucionais e a abertura de canais permanentes de ação junto ao poder público. Foram ações que desembocaram na formulação de novas leis de incentivo, certa reordenação econômica da atividade, que reconfiguraram o mundo da produção cinematográfica.

A repercussão desse movimento todo, para a crítica, foi perceptível e imediato. Aos poucos surgiram publicações especializadas – algumas não duraram muito –, a crítica eletrônica se espalhou pela internet, os pesquisadores se organizaram em entidades – tendo Socine, talvez a mais representativa, sido fundada em meados de 1996. Se antes faltavam ambientes para a publicação das críticas, se faltavam os espaços públicos para encontros e discussão sobre a atividade, na virada do século esse problema já estava razoavelmente encaminhado. A quantidade de eventos e de atividade da crítica aumentou, nem sempre resultando num ganho qualitativo. À crítica parece faltar ainda cultura crítica, cultura política, uma idéia de objeto comum que conferisse à atividade um fundamento ético, avesso ao individualismo, aos caprichos e autoritarismo. Continuou faltando uma reflexão sistemática sobre o fazer da crítica. Basta conferir, nas publicações disponíveis e nos encontros realizados, a ínfima porcentagem de artigos e trabalhos apresentados que a objetivam como estudo.

De um modo geral, a crítica da década fez o tido como habitual: considerou e julgou filmes, cineastas, políticas culturais, o gosto e o comportamento dos espectadores e da mídia. Às vezes, cheia de si, estipulou normas, regras, definiu categoricamente a validade dos esforços e dos gostos dos outros, interditando experiências. Entre pares, promoveu um paralelismo teórico tal que, por mais que acontecesse de textos divergirem a respeito de uma obra, eles mal se mencionavam. Um gesto que poderia ser sinal de tolerância com as opiniões divergentes, não fosse forte o tom normativo do discurso normalmente usado pela crítica, a qual apenas em casos excepcionais deixou claro os critérios e os fundamentos teóricos empregados no processo de fabricação dos julgamentos e das avaliações que faziam. A falta de polêmica e de debates dentre críticos gerou um amplo am-

biente de complacência múltipla, de aceitação da falta de rigor teórico como fato natural. Assim, as várias leituras desejáveis de um filme, ao invés de servir para enriquecer o quadro das interpretações possíveis, acabaram sendo usadas como argumento de defesa para o exercício de um subjetivismo impermeável ao debate, à contradição e principalmente à contestação.

Não é caso de generalização, embora os exemplos emblemáticos sejam muitos. Filmes como *Central do Brasil* (1998), *Terra Estrangeira* (1995), *Domésticas* (2001), *Orfeu* (1998) – para não dizer *Guerra de Canudos* (1997) e *Bossa Nova* (1999) –, por exemplo, foram objeto de iracundas avaliações desqualificadoras (Valente, 2002b; Nagib, 1997; Parente, 1998, Manevy, 2003). Nos argumentos usados eram evidentes os preconceitos. Os filmes eram criticados por não coincidirem com pressupostos, por não combinarem com convicções e concepções assumidas normativamente por esta crítica. Cuidados com a produção foram tratados com desdém e descaracterizados, intenções dramáticas foram ironizadas, temas receberam sanções desfavoráveis. Tabus foram criados, de modo que a simples menção do uso de marketing, a mera alusão de contato com a publicidade, de uma anunciada intenção de comunicabilidade já bastava para condenar uma obra.

Este não é um cenário preparado para o debate, mas para reles disputas, palco no qual tornou-se natural a reação diametralmente oposta dos diretamente atingidos, gerando confrontos artificiais e descentrados. Apesar da seriedade dos assuntos levantados para a discussão, uma compreensão autoritária do papel da crítica tendeu a invalidar as razões da polêmica por causa de estranha intransigência e falta de traquejo democrático das partes envolvidas. Aos exageros da crítica começaram a surgir reações da própria crítica (Lopes, 2000; Laub, 2002<sup>a</sup>; Mascarello, 2003).

A crítica também buscou se atualizar teoricamente, procurando o contato com as novas teorias do cinema, uma preocupação que ajudou na definição das diferentes linhas reflexivas existentes. No geral, as teorias contemporâneas do cinema deslocaram a preocupação do texto fílmico – numa crítica às heranças do estruturalismo e do desconstrucionismo – para a recepção, para considerações sociológicas das reverberações das complexas relações entre subjetividade e cinema. Daí o destaque para os estudos culturais, para as teorias da recepção, para o pragmatismo e, em último caso, para uma reconsiderada fenomenologia (Ramos, s/d; Ramos, 1998; Mascarello, 2003). Houve um deslocamento de enfoque que, em termos concretos, representou dar mais destaque às mediações inerentes à recepção, jogando foco sobre a pluralidade e as contradições produtivas da apro-

priação que o público faz das diferentes obras e como administra seu poder de gozo nessa relação. Menos importante passaram a ser as supostas “intenções” autorais, os “significados” e conteúdos dos filmes. Deste modo a tendência geral postulada por essas diferentes vertentes teóricas apontou para necessidade de relativizar as generalizações e o que consideravam ser “estruturas invariáveis” que serviam de base para as teorias que se auto-rotularam de científicas, durante um tempo, abordadas como exemplos dos excessos da razão. Em suspeição foram parar conceitos como “sujeitos”, “autor”, “ideologia”, “alienação”, e a prática de abordar textos – literais ou fílmicos mesmo – com um instrumental único, aplicável às diversas situações de recepção que, deste modo, seriam niveladas no que teriam de particulares e de produtivas.

Aos poucos, ensaístas brasileiros foram incorporando aspectos das perspectivas sugeridas por essas novas teorias, misturando-os com problemas tradicionais do debate cinematográfico brasileiro, sendo uma das questões mais recorrentes a da identidade nacional, a da busca de uma natureza cultural brasileira para ser apropriada e representada pelo cinema, definindo representação como “ideação: pensar o que nos é característico, traduzir em linguagem audiovisual a matéria prima de nossas experiências históricas” (Luz, 1994, p.42). Mesmo que a descoberta imediatamente ulterior fosse a de que o uno nacional na verdade era composto por vários mundos e perspectivas diversas, o enfeixamento numa mesma situação histórica, num mesmo espaço, de diferentes experiências, existentes na dependência dos recortes possíveis, podendo estes ser de ordem sociológica, funcional, política, etc. O certo era que a realidade dos profissionais do espetáculo, por exemplo, não era necessariamente coincidente com a realidade dos espectadores. Daí a questão freqüentemente apontada pela crítica, do descompasso entre o cinema brasileiro e seu público, fazendo da busca de uma confluência uma questão.

Mas o problema poderia ser outro. Talvez a crítica estivesse usando critérios inadequados para pensar o cinema nacional. Talvez ela estivesse aplicando em sua leitura das relações cinematográficas lógicas diversas daquelas que são necessárias quando o objeto de análise e discussão pertence ao campo das práticas culturais.

Destaca-se a idéia de que o procedimento teórico prioritário para abordar o cinema e as questões audiovisuais seja o da dimensão estética, que faça a ponte necessária para que se chegue ao esclarecimento da outra dimensão também importante, a político-cultural. A lógica que movimenta essa proposta é instigante. Parte da assunção de que um filme visa desdobrar no seu espectador um campo de

experiência, que não seria idêntico ao do “real”, como se fosse um espelho. Caso almeje ser arte, o filme deve situar seu espectador numa relação sensível na qual ele se autoconstitua. Um filme, neste sentido, deve implicar numa experiência de subjetivação, alcançada muitas vezes como se fosse um jogo, com base na imaginação. Mas, como tal, nem ser de uma gratuidade irresponsável, aleatória, nem palco para experiências orientadas para objetivos pragmáticos – com a obrigação de “divertir”, ou de “conscientizar”, por exemplo.

Eis uma razão para a crítica. Considerar a abordagem da relação entre obra e realidade a partir do domínio do estético, fazendo corresponder conceito com a coisa, posto que seria do domínio estético ser próprio do cinema. Porém, uma postura muito comum na crítica brasileira dos anos 90 foi a de buscar na correspondência entre o real e sua representação as bases de seu sistema valorativo, no qual determinações econômicas, políticas e sociais da obra apareceram em primeiro plano. Mesmo que menos comum no caso da crítica cinematográfica, pouco serve também o extremo oposto, o das críticas que enveredam pelo formalismo e isolam o componente estético, menosprezando o que ele mesmo tem de expressão de seu contexto social. São escolhas que reduzem a absorção das potencialidades daquilo que os filmes são: um cruzamento que marca o encontro dinâmico de narrativas, linguagens visuais, e um corpo social em contínuo processo histórico que se subjetiva na relação com a obra, mediado por ela, através de suas modulações estéticas (Luz, 1994).

Deste modo a crítica não teria nada a temer se assumisse uma perspectiva espectral. Não “qualquer uma”, posto que a crítica dispõe de um repertório de perdas e ganhos adquiridos pelos vários caminhos já percorridos em sua história. Do rigor científico, pretendido por certo estruturalismo e certa semiótica, pode se desfazer dos dogmas e da rigidez improdutiva de princípios adotados como regras imutáveis e aplicáveis indistintamente. Porém é bom que guarde o aprendizado de pensar por conceitos e enfrentar, com o auxílio deles, o poderoso fluxo da objetividade da obra, mas principalmente sua singularidade, e desse encontro extrair manifestações criativas, expressões dignas da experiência vivenciada e capazes de fazê-la perdurar, ao ecoar na experiência também vivenciada pelo “outro”.

Tais reflexões tornam-se importantes desde que se considere que às teorias de cinema cabe preparar as bases do pensamento que nutre a crítica, e isto quando a crítica demonstra preocupações radicais, porque habitualmente a atividade é resolvida no exercício mais mundano de análise e julgamentos de filmes. Tanto é assim que apesar das contribuições da teoria, a crítica cinematográfica brasileira dos anos 90 exibiu preferencialmente razão prática e imediatismo, sendo levada a



cabo das mais diversas formas, sem que, por isso, fosse perscrutada em sua constituição interna, interpelada em sua pertinência e fabricação de sentidos. Estudos voltados para a formação do crítico, que tratassem de suas “armas teóricas”, que indagassem sobre seu lugar e sua função social, continuaram inexistentes, apesar do visível aumento da atividade cinematográfica e da própria produção crítica assistida no período. Perguntas cruciais, como “quem, hoje em dia, precisa da crítica cinematográfica?” e se essa necessidade tem sido adequadamente enfrentada, simplesmente não são feitas. A crítica simplesmente existe, restando apenas a tarefa de indagar como é que ela desempenha seu papel e como vem se inserindo no contexto das disputas simbólicas presentes no campo cinematográfico.

Se sobre o estatuto teórico e pragmático da crítica pouco se falou, não quer dizer que ele esteve ausente da atividade. Até o senso comum é capaz de perceber que crítica não se reduz à descrição – resenhas e matérias de jornais não costumam ser vistas como equivalentes às críticas. Como envolvem processos de análise e julgamento – mesmo nas suas opções mais delirantes, mais literárias – a crítica veicula valores, aciona axiomas e, muitas vezes, serve de expressão ao confronto de perspectivas que fazem, das obras concretas, o ponto de cruzamento de disputas em andamento no mundo simbólico. São peças textuais, que expressam tanto projeções imaginárias, quanto desejos utópicos. Talvez daí derive sua tendência (e reincidência) normativa, sendo esta uma versão de sua auto-imagem, uma importância conferida a si mesma e que tantas vezes a leva a adotar uma postura de superioridade diante de outros interlocutores. Nem por isso ela se situa acima do questionamento sobre o lugar que ocupa no contexto cultural contemporâneo e o modo em que o faz.

Seria absurdo aceitar a idéia de que a crítica na atualidade perdeu sua razão de ser e deve sua existência à tautologia e ao costume, como seria a de manter a função de ficar “explicando” o óbvio, o que qualquer um pode entender a partir de esforços próprios, sem necessidade de “ajuda”. Estaria ela irremediavelmente aprisionada a uma dinâmica da produção cultural – o cinema está aí, filmes continuam sendo feitos sem parar –, cabendo-lhe o papel de comentadora do que é feito, a “mediadora” entre autores e obras, e o público? Ora, para que cumprir tal papel? Será que os filmes de hoje são tão ininteligíveis? Será o cinema ainda novidade para alguém? Será que continuam sendo necessárias instâncias que “regrem” o gosto e as escolhas dos produtores, dos cineastas e do público?

Não sendo questões habitualmente feitas, as respostas disponíveis têm que ser encontradas nas críticas praticadas nas mais variadas mídias – jornais, revistas genéricas de informação geral, revistas específicas e as especializadas, de

feição acadêmica. O resultado não é coincidente, muito pelo contrário, mal parece permitir a constituição de um campo de saber, de um campo de prática.

Mas alguns sinais obtidos obliquamente da cena cultural nacional trazem indicações de mudanças. Se no início da década passada os confrontos e questionamentos relativos à ação da crítica se concentravam na tradicional discordância sobre certas avaliações de obras e autores concretos – reação esta vinda de setores do público ou de parte dos autores diretamente atingidos –, na virada do século já era possível encontrar preocupações metacríticas em trabalhos apresentados em congressos da área, ou nas revistas especializadas. Festivais de cinema – nomeadamente o de Curitiba, por exemplo – passaram a incorporar a questão da crítica em seus debates. Abertura para a (e da) atividade que exibiu algo da habitual desconfiança com relação à crítica, cultivada pelos mais diversos públicos, mas teve o mérito de mostrar a presença ainda marcante do impressionismo na prática da crítica cinematográfica. Situação essa que faz com que a atividade crítica seja muitas vezes tomada como sendo a expressão idiossincrática do gosto “particular” do autor do texto em questão. Idéia que recebe reforço da concepção largamente aceita, por parte do público, de que as coisas nos filmes são “naturais”, “transparentes”, “óbvias”. E que “gosto” e “prazer” não carecem de condições para se constituírem. Sendo possível dizer o mesmo para a subjetivação deflagrada pela relação de sujeito implementada numa situação de recepção. É freqüente a instalação de uma espécie de “diálogos de surdos”, onde a crítica não respeita experiências estéticas vivenciadas pelo público, desabonando-as a partir de critérios “internos”, e o público desconsidera a crítica, vista como uma intromissão intelectualizada na seara do prazer.

Apesar de não ser comum, o sentido da crítica constitui também preocupação da própria crítica. O curto dossiê “Os críticos em questão” (Petley et. al., 1996) é uma pequena mostra de faces possíveis para a crítica de cinema contemporânea. Em quatro curtos textos, os diversos autores abordam a atividade sob vários ângulos, lembrando que a crítica ora funciona como censora, ora como educadora política – sendo uma das grandes responsáveis pela fundação da consciência cineclubista –, e que na América Latina participa como incentivadora da produção cinematográfica. São perspectivas que não se anulam, mas complementam-se.

Há outros enfoques. Estudiosos já haviam assinalado, nas novas teorias de cinema vigorantes, a presença de uma vertente fenomenológica renovada e em parte combinada com o pragmatismo. Numa apropriação específica, essa combinação parece visível no artigo de Silvia Schwarzböck, intitulado “Diez tesis sobre la crítica de cine” (Schwarzböck, 2001), onde a autora faz da crise do pensamento

no mundo contemporâneo a base de suas considerações. Entre constatação e normatização, ela considera que o exercício da crítica vem se tornando obsoleto, por causa do esvaziamento do movimento cinéfilo – citado por muitos como um dos sustentáculos da vontade de se debater cinema, portanto, motivador da existência da crítica - e por causa dos exageros impetrados em nome de teorias que tentaram interpretar, conhecer, “domar” o cinema. Sem faltar com determinada “verdade”, parece haver certo otimismo conformista em suas polêmicas conclusões.

Para estabelecer o campo da crítica, ela começa por defini-la como pensamento que lida com a fundação dos gostos e ocupa o espaço simbólico situado entre o senso comum e a teoria cinematográfica. Distinguindo-se desta, a crítica até seria capaz de produzir categorias de análise, porém sem o mesmo rigor metódico almejado pela teoria. A vantagem da relativa falta de rigor estaria representada pela maior abertura em relação ao sentido dos filmes.

Objeto das análises, os filmes deveriam ser considerados como ponto de tensão entre vontade (autoral) e realização material. A “política dos autores” – que havia sido difundida e defendida pelo Cahiers du Cinema – seria um exemplo da defesa política do papel da vontade na criação das obras, mas o autor deveria ser visto como estratega, não como um demiurgo. Por representar uma tomada de posição a favor do cinema como novidade estética, a “política dos autores” acabou tornando-se um modelo teórico que aproximou a crítica de determinada visão cinéfila de cinema, encontro que gerou um movimento poderoso, cujas repercussões intelectuais influenciam prática e crítica cinematográfica até hoje.

Mas a cinefilia entrou em crise, não resistiu a nova onda do cinema narrativo clássico, dominante da metade da década de 70 em diante, e a conseqüente reordenação comercial das relações entre espectadores e cinema. Por outro lado, com as mudanças de paradigmas da crítica, primeiro com o estruturalismo, depois com o desconstrucionismo, a política dos autores foi perdendo força. O diretor passou a não representar mais o autor, como fora considerado antes. Paulatinamente a crítica foi tornando-se “sintomática”, ou seja, incorporou o contexto cultural como requisito básico para a compreensão dos filmes, em combinação com o “texto” filmico. Fazer crítica de filmes foi virando sinônimo de colocar em contraste o supostamente intencionado por um diretor em relação ao obtido, muito embora fosse corrente a idéia de que as intenções não tinham mesmo como encontrar fim na consumação, posto que o obtido das práticas humanas normalmente resulta em algo diverso da expectativa que as alimenta de início.

Num contexto de incertezas, como o delineado, qual o papel das teorias? Teria, a crítica de cinema, necessidade de bases teóricas? Como resposta, a pes-

quisadora argentina sustenta que seria da natureza da crítica operar sem estar respaldada por uma teoria. Caberia à obra ser a fonte da reflexão. Ao existir sem uma teoria predeterminante, a crítica se habilitaria a uma abertura tal que se tornaria receptiva à imprevisibilidade criativa da obra. Sem teoria, mas não sem marcos teóricos, de forma que o crítico, ao escrever, dependeria apenas da autoridade imposta pelo objeto – caracterizando uma aparente dívida de Silvia Schwarzböck com a fenomenologia.

O elemento pragmático ela busca nas formulações de David Bordwell que, na sua obra *O significado do filme*, sustenta a idéia de que os argumentos usados na análise de um filme devem ser eleitos em função de suas conseqüências explicativas. Nesta perspectiva, o que deveria importar para o crítico seria satisfazer uma expectativa racional do leitor, seu desejo de “entender” o que viu. Porém, coerente com o ceticismo teórico soft, típico do pragmatismo, não se deve “buscar mais precisão ou generalidade do que é necessário ao propósito específico em questão” (in. Eco, 1993, p.123). Fora a ecologia teórica aplicada, aqui se efetua um deslocamento de prioridades. A análise, do objeto (filme), migra para o da pragmática, o da comunicação com um leitor. O filme não se completaria na sua interpretação pelo crítico, mas na participação do leitor nessa experiência. O sentido e a realidade de um filme acaba sendo dado pela participação afetiva dos espectadores e a crítica teria papel ativo para enriquecer essa relação, mas não desde uma posição de poder vertical, castrador, mas como deflagradora de leituras e sentidos outros. Há na crítica brasileira quem defenda perspectivas semelhantes, mas tratam-se ainda de estudos quantitativamente marginais (Mascarello, 2003; in. Socine, 2000, p.219-238).

As grandes teorias do cinema, incluindo a concepção de que a atividade crítica necessita de fundamentos teóricos sólidos, são colocadas de lado. O normal era que isso levasse a uma crise generalizada e é no que crê Silvia Schwarzböck. Mas tal crise da crítica não transpareceria facilmente em sua existência concreta. Esforços críticos continuam sendo publicados em jornais e revistas especializadas, aparentando, inclusive, gozar de vitalidade. Porém sem a sustentação cinéfila, dificilmente a crítica resiste às contaminações das novas relações consumistas estabelecidas no campo da cultura. Portanto, não é a questão da “verdade” da crítica a que está em jogo, mas sim a própria atividade, cada vez mais catalisada pela razão comercial. A maior atingida seria a crítica muitas vezes chamada de “elitista”, ou seja, a que condiciona sua existência apoiada em de bases teóricas e conceituais. A crítica que busca estímulo em sua experiência direta com as obras estaria, aparentemente, em melhores condições, apesar de ambas terem diante de

si o mesmo contexto inóspito, marcado por modalidades codificadas de gostos, colocando em suspeição a relação pessoal com os filmes – do público, mas também válido para o caso dos críticos. Um quadro no qual o crítico é transformado num “consumidor cultural estranho, que alimenta sua paixão pelo cinema mais como uma forma de resguardar sua subjetividade agredida pela vulgaridade média” (Schwarzböck, 2001, p.199).

O mapeamento dos gostos, realizado pela indústria cultural, e que conduziu à segmentação dos produtos e do consumo, sustenta também uma divisão cristalizada na distribuição de filmes, separando os “de qualidade” para os cinéfilos especializados, preestabelecendo também espaços determinados de exibição – realidade que o cinema brasileiro contemporâneo conhece intimamente. As relações com os filmes, por conta disso, mudaram profundamente. Antes, a cinefilia considerava a crítica como momento de amplificação dos momentos do filme e do cinema, um complemento indispensável. Pensar e discutir o filme visava o estabelecimento de valores cognitivos. Sem contar mais com as mesmas condições históricas e sociais, hoje a cinefilia se vê reduzida mais a uma relação de culto com o cinema, satisfazendo-se com obras eloqüentes, às quais quase não é mais necessário fazer perguntas. A crítica, numa situação dessas, vira algo supérfluo, um acessório que também tem seu lugar reservado dentro da indústria cultural, dentro da estrutura midiática. Papel e lugar que muitas vezes parece introjetado pela própria crítica, conformada em viver o papel de orientadora de consumo, realidade mais presente no caso da crítica ligeira, por conta da inserção e dos compromissos do jornalismo contemporâneo com a circulação e consumo de valores e produtos da indústria cultural.

Certos aspectos do traçado teórico declinante da crítica cinematográfica contemporânea, sugerido pela pesquisadora argentina parecem, inclusive, ter tradução existencial na carreira biográfica de Serge Daney, cuja trajetória ilustra vários dos dilemas derivados das transformações que ocorreram no mundo cinematográfico nas últimas décadas (Lins; Gervaiseau; França, 1999).

Herdeiro, em parte, da tradição crítica que tem suas bases nas formulações de André Bazin, Serge Daney também considerava o cinema uma arte impura. Porém efetua a transposição dessa idéia para a realidade dos anos 70, não sem uma atualização. Enquanto para André Bazin a proposição se referia ao encontro do cinema com a literatura e o teatro, em Serge Daney tal contaminação se dava pela convivência com a televisão e o vídeo. Isso, para a prática da crítica, em Daney, implicava numa necessária abertura teórica para a interdisciplinariedade, indo contra o fechamento cinéfilo, arriscando até mesmo a análise da televisão,

só para se certificar da vacuidade do intento. Tal posicionamento decorria de uma demanda colocada não somente pelas características da coisa analisada, mas também por conta da própria situação produtiva do crítico, ser ao qual cabia estabelecer passagens entre a obra e público, o imaginário coletivo e a subjetividade do espectador. Portanto, não seria o objeto, o preponderante, mas as mediações presentes na situação cultural.

Num registro próximo ao proposto por Rogério Luz, o crítico, para Serge Daney, ainda seria o mediador que auxiliaria aos outros a se articularem à experiência histórica da cinefilia. Por isso um estilo, um texto específico, a promover a interlocução entre diversas disciplinas, forma expressiva adequada para a veiculação dos delírios políticos e estéticos contemporâneos. A opção em viver em permanente contato com o cinema do presente revela a consciência do ato político imanente à crítica e a negativa de conceder à atividade traços de vaidade e esnobismo intelectual. Neste sentido, interessava se debruçar não apenas sobre as obras artísticas, sobre o cinema moderno. O cinema clássico seria uma presença que também pedia para ser analisada, uma força que deveria ser reconhecida, até mesmo porque fora responsável por uma fase onde o cinema gozara da eficiência em produzir a farsa de uma representação bastante envolvente e convincente. Tudo em nome de uma aliança com o espectador e para obter dele o reconhecimento imediato de uma promessa de satisfação, além da fidelidade emocional.

Se o crítico tem o espectador/leitor como parte da estratégia da crítica, precisa atentar para os diversos cinemas existentes, pois o espectador está também na consciência das obras – sendo este o mote das teorias do endereçamento (Ellsworth, 2001). Enquanto o cinema clássico vive do encantamento e do envolvimento, o espectador do cinema moderno era confrontado com a encenação desmentida, com suas profundidades e naturalidades reveladas como pensamento, como construção. As obras modernas possuem, portanto, essa inteligência e cobram do espectador o conhecimento do jogo proposto, para que ele possa experimentar a ética ao uníssono com a estética. Trata-se da assunção de uma pedagogia da percepção, ou, da educação dos sentidos, operações nas quais o crítico deveria participar.

Porém tratou-se de um contexto que a contemporaneidade não sustentou. Como já se disse acima, a realidade contemporânea trouxe profundas mudanças no mundo cultural. Serge Daney vai considerar que o cinema entrara na era da publicidade, o que seria visível pelas novas relações estabelecidas entre os diversos suportes audiovisuais. A impureza atinge o paroxismo. Consequentemente o estatuto do espectador voltaria a sofrer outra mudança radical. As telas não teriam mais a profundidade arvorada pelo cinema clássico; nem a desconfiança verdadei-

ra do real, do cinema moderno. O de agora seria “um espectador formulado por ‘informações fragmentárias de um mundo des-solidarizado’, onde a tela é nada mais do que uma mesa de informação” (Lins; Gervaiseau; França, 1999, p.184). Para esse espectador, um cinema maneirista, onde TV e publicidade são sintomas em forma de linguagem. Maneirismo percebido também na produção brasileira dos anos 80 (Xavier; Bernardet; Pereira, 1985; Xavier, 1997a) e que teria como característica a confusão de estilos e modelos, com os diversos cineastas colhendo do repertório cinematográfico aspectos e influências que lhes interessam para seus projetos concretos, fazendo com que o cinema passasse a se tomar como referência. Em termos visuais, as imagens ganham sofisticação, mas nem por isso se sobrepõem ao vazio que as enforma. O mundo se transforma num grande estúdio cinematográfico, ambiente propício para a legitimação cultural e estética da publicidade (Lins; Gervaiseau; França, 1999).

E num mundo feito à imagem e semelhança da publicidade, no qual a indústria cultural surge como uma caricatura de sociabilidade, não há muito espaço para o coletivo, para outra idéia de sociedade, que não uma estritamente funcional, posto que o que interessa é o consumidor, como espécie de indivíduo total. Tendo o cinema perdido muito de sua potência coletivista, sobraria para o crítico a tarefa de descobrir para o momento histórico publicitário modos de decodificação que trouxessem a tona processos de autolegitimação. O que fora antes uma função formadora do crítico, uma voz especializada com a capacidade de indicar o que era importante saber, sofre a degradação de se transformar numa espécie de guia de consumo, reforçando relações conformadas, já profundamente entranhadas na sociedade. “A enciclopédia do mundo e a pedagogia da percepção desmoronaram, em favor de uma formação profissional do olho, um mundo de controladores e controlados que se comunicam através da admiração pela técnica, nada além da técnica” (Deleuze, 1992, p.93).

A contemporaneidade também nos atinge de cheio. Guardadas as proporções e intensidades, a realidade defrontada por Serge Daney tinha muito de análoga com a existente aqui, mas particularidades do momento histórico cultural brasileiro fizeram com que produtores, cineastas e a crítica cinematográfica brasileira protagonizassem momentos menos desfavoráveis na década de 90, do ponto de vista das possibilidades produtivas. É certo que a lógica do consumismo constitui uma permanente ameaça ao cinema, à cinefilia e à própria crítica, relegando-os a funções marginais, quando não os instrumentaliza – aproveitando-se, no caso da crítica, de sua autoridade distintiva em termos de capital cultural. Porém, paralelo a esse assédio da urgência e do descartável, além das tradicionais dificuldades de

financiamento, das restrições na distribuição e exibição de filmes nacionais, cinema e crítica no Brasil viveram, ao longo dos anos 90, momentos de diversidade de uma cultura em processo. E também em descompasso. A produção sendo mais rápida e bem sucedida do que sua própria reflexão.

A crítica participou da retomada do cinema brasileiro, amadureceu junto com ele, mas não construiu ainda um debate produtivo sobre sua própria condição, nem sobre sua prática. Não se guia por uma cultura democrática, reforçando muitas vezes uma imagem tradicional de ordem encastelada numa visão de competência e saber, responsável, entretanto, pela repetida prática da desqualificação, da desautorização moralista, de obras, autores e gostos. Atuação nem sempre efetuada sequer baseada em critérios claros ou assumidos consequentemente.

Em outros termos, tem sido comum à crítica cinematográfica brasileira a ausência de uma sistematização do modo como produz conhecimento e como articula o repertório teórico de que lança mão. Tem falhado no questionamento ‘dobrado’ sobre si mesma, em interpelar a própria atividade para poder encontrar as delimitações ideológicas que a conformam. Ideologia que deve ser buscada nos procedimentos naturalizados de tal forma que tornados inconscientes, presentes na linguagem e no léxico usado, nas imagens criadas e nos projetos em disputa, componentes das diversas relações que a crítica estabelece no mundo do cinema, no âmbito da cultura. Estudos e discussões que confrontem uma corriqueira exibição de intolerância, agressividade, excesso de certezas – modos de espetáculo que não repara praticar e que tanto critica nas práticas cinematográficas. Mudanças de atitude que conduzam a crítica ao debate de questões sobre o que quer e o que pode a crítica.

Dado o modo pulverizado como se dá a atividade crítica – jornais, revistas, sites, revistas especializadas –, dados os níveis diferenciados de atuação e as variadas inserções e compromissos que estabelece com a dinâmica cultural vigente, torna-se temerário referir-se à crítica no geral e buscar por um núcleo teórico único, válido para todas as situações. Isto não impede que crítica cinematográfica se configure enquanto campo e que disponha de modos discursivos distinguíveis. Apesar de participarem de mídias diferentes, com tudo o que isto representa em termos de ordenamento da escrita e dos estilos, da abrangência e da perspectiva a ser adotada pelos textos – envolvendo ainda a negociação implícita com linhas editoriais, limitações técnicas e processuais –, ainda assim a crítica compartilha de uma mesma constelação teórica.

Atividade estruturada e estruturante, a crítica articula uma disposição estética comum – ou seja, uma aptidão e um interesse de ver e de avaliar os filmes do ponto de vista das suas qualidades estéticas –, na qual a apreensão de códigos,



o cultivo do gosto, o exercício de ver os filmes sob determinada perspectiva, gera modos de percepção que se tornam, eles mesmos, parte integrante daquela disposição estética. De qualquer modo não há olhar espontâneo, natural, ou ingênuo. Por isso a busca da crítica pelas relações existentes dentro das imagens e entre elas, por isso a indagação pelas formas e pela estruturas dos filmes e por cinemas outros possíveis. Trabalho esse que delineia modos de engajamento na política cultural, incidindo sobre as formas como a cultura se organiza e se difunde.

Outros mundos são possíveis e há textos de críticos brasileiros da atualidade que refletem isso. Neste sentido, talvez a crítica devesse continuar tendo um papel “tradicional”, ou seja, o de esmiuçar os processos simbólicos da vida social para evidenciar como se processa a produção de formas de subjetividade. Cinema, hoje, é pensado como parte de um universo “audiovisual” mais amplo e variado. A crítica tem poder de intervenção nesse contexto, protagonizando embates simbólicos como manifestações do compromisso intelectual com determinada compreensão da realidade, com determinado imaginário. Assim, nem demiurgos, nem iluminados pela razão, mas tampouco falastrões narcísicos e idiossincráticos, os críticos podem ser vistos como uma espécie de intérpretes inquietos. Misto de artistas e políticos, parte do mundo do cinema.

## Referências

- AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CAPUZZO, Heitor (Org.). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992, p. 88-102.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 07-76.
- FILME CULTURA. Rio de Janeiro, nº45, mar., 1985.
- LAUB, Michel. O preconceito e a turma da moviola: entrevista com Fernando Meirelles. *Bravo!*, ano 5, nº60, set.,2002, p.53.
- LINS, Consuelo; GERVAISEAU, Henri; FRANÇA, Andréa. Serge Daney: o cinema como abertura para o mundo. *Cinemas - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, Rio de Janeiro, nº15, p.171-192, jan./fev., 1999.

LOPES, Denise. Terra Estrangeira: “as cores do desterro” da era Collor. *Contracampo*. Niterói, v.4, p.59-73, jan. 2000.

LUZ, Rogério. Brasilidade e cinema brasileiro. *Textos de cultura e comunicação*. Salvador, nº31/32, p.41-52, 1994.

MANEVY, Alfredo. Hollywood, TV, publicidade: referência ou interferência? *Contracampo* nº26. Disponível em <http://www.contracampo.com.br>. Acesso em 31.05.2003.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público. *Teorema - Crítica de Cinema*, Porto Alegre, nº3, p. 13-19, jul. 2003.

NAGIB, Lúcia. Para Barreto, ‘é pecado vencer no Brasil’. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21.11.1997. Ilustrada, p.11.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. Pazulin, 1998.

PETLEY, Julian et al. Os críticos em questão. *Cinemais - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, Rio de Janeiro, nº 2, p. 117-140, nov./dez., 1996

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Volume 1. São Paulo: SENAC/SP, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. Panorama da teoria de cinema hoje. *Cinemais – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, Rio de Janeiro, nº14, p.33-56, nov./dez., 1998.

SCHWARZBÖCK, Silvia. El sentido de la crítica. Diez tesis sobre la crítica de cine. *Cinemais - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, Rio de Janeiro, nº31, p.189-201, set./out., 2001.

SOCINE. *Estudos de cinema*. Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

STYCER, A. Maurício. Resistir à mesmice. Entrevista com Sérgio Augusto. *Carta Capital*, São Paulo, VIII, nº 173, 23 de janeiro de 2002, p. 54-56.

VALENTE, Eduardo. Domésticas – O Filme, de Nando Olival e Fernando Meirelles. *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.he.com.br>. Acesso em 09.11.2002.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno brasileiro. *Cinemais - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, Rio de Janeiro, nº 4, p. 39-63, mar./abr., 1997.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

■.....Alexandre Curtis é professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo, pesquisa crítica e teorias do audiovisual. Mestre em Multimeios (UNICAMP/ 94) e Doutor em Comunicação e Cultura (ECO/ 2004).