

Os críticos em questão

Um debate sobre a atividade crítica na grande imprensa

Fotos de
Antonio Augusto Fontes.

Filme Cultura — Nosso tema é a crítica da grande imprensa, com todas as suas limitações — linha editorial, características do veículo, espaço, pauta, etc... Vamos fazer uma série de perguntas iniciais: a crítica brasileira existe? (Tem gente que diz: a crítica no Brasil não existe.) Se ela existe, ela é pelo menos tão boa como o cinema brasileiro que ela deve criticar? Quais os compromissos do crítico na grande imprensa? São compromissos com o bom cinema? Com o cinema brasileiro? Com o público? Consegue próprio? O crítico pode e deve exercer sua opinião livremente ou levar em conta outros dados diferentes da realidade?

Sérgio Augusto — Materialmente a crítica brasileira existe. Se ela é melhor ou pior do que o cinema brasileiro é relativo. Anualmente, você tira no máximo uns dois ou três filmes de alto nível. Talvez seja possível selecionarmos uma quantidade maior de críticas de qualidade entre as que são publicadas no mesmo período. Outro aspecto: nós, críticos, não mexemos apenas com cinema brasileiro. Assim como o cinema brasileiro é feito para um público brasileiro e também internacional, nós passamos por um processo inverso: trabalhamos para um público brasileiro e não para o internacional. E, repito, trabalhamos mais sobre o produto estrangeiro do que sobre o nacional. Agora, a questão do crítico como “guia de consumo” é uma decorrência natural do mercado. O que aconteceu de ruim para o cinema brasileiro, em termos de mercado — cada vez mais estreito e viciado — também afetou a crítica. Há uma série de deformações como, por exemplo, a promovida pelas revistas semanais de texto. E que atinge todas as áreas da crítica. A literária aparentemente é a que mais sofre, já que, pela primeira vez na História, as resenhas nas revistas semanais ficaram menores que as orelhas dos livros. Quando comecei no jornalismo, em 1960, havia um fenômeno curioso: a crítica de jornal diária em todo mundo era muito tímida e feita por pessoas sem importância, que se tornavam influentes e poderosas por causa dos veículos em que atuavam; casos, por exemplo, do Bosley Crowther, no *New York Times*, e de Louis Chauve, no *France Soir*. Mas o prestígio deles e de seus sucessores junto à intelectualidade e aos leitores mais sofisticados era muito reduzido. Nenhum órgão da grande imprensa internacional opera com grandes críticos. Esta praga já chegou ao Brasil. De qualquer forma, lá fora sempre existiram re-

vistas especializadas onde críticos, inclusive aqueles submetidos à ditadura do espaço e do estilo da imprensa diária, podiam se espalhar e cometer artigos e ensaios mais extensos e ousados. No Brasil, por causa da falta de publicações especializadas, a crítica sempre teve uma tendência a ser ensaística nos jornais — o que é uma loucura do ponto de vista jornalístico mais restrito. Algumas colunas de cinema das décadas de 50 e 60 cobriam de alto a baixo as páginas dos jornais. O Avellar talvez seja o único a continuar ocupando tais dimensões. Até teve problemas por causa disso no *Jornal do Brasil*. Por mais liberdades que tenhamos, todos nós enfrentamos problemas. E os críticos de *O Globo*, mais ainda. Não é mole ter aquele bonequinho como *alter ego*, ou melhor, *super ego*.

Rubens Ewald Filho — Sobre essa questão histórica, eu queria dizer que, para editar o *Dicionário dos Cineastas*, pesquisei muito no arquivo de *O Estado de S. Paulo* e li as críticas do poeta Guilherme de Almeida, um negócio muito especial. É aquela formação das belas-letas, de um pedantismo e de uma bichice que nem dá para acreditar. Era o olhar superior do intelectual que fala absolutamente distanciado de qualquer público, inclusive do público de hoje. Quer dizer, nossa tradição era essa, pelo menos em São Paulo.

FC — Os escritores no Brasil talvez vissem o cinema como uma atividade menos nobre. Mas, alguns tiveram papel importante: Vinícius de Moraes, Octávio de Faria...

Rubens — Eles são lembrados, mas outros são esquecidos, críticos que representaram um papel importante. No I Festival do Rio de Janeiro, foi feita uma homenagem aos críticos e o nome de Rubem Biáfara foi esquecido. O fato de ele estar doente, sem escrever há um ano, levou muita gente boa a esquecê-lo. Para este esquecimento talvez tenha contado o fato de ele nunca ter escrito um livro sobre cinema, não ter exposto teoricamente suas idéias com clareza. E também de ter tido posições muito boas há trinta anos — antes dos outros. Aí ele pirou.

Sérgio — Ele sempre teve um gosto esotérico, e no caso do FestRio acho que houve um problema de bairrismo, de ficar muito centrado no Rio de Janeiro. Afinal, o Alex anda adoentado e o Moniz Vianna está fora das lides há anos, e nem por isso foram esquecidos.

Rubens — Quería lembrar o Biáfara porque ele é impor-

tante na nossa formação. Não é só o Paulo Emílio Salles Gomes que formou o público em São Paulo. Biáfara valorizou a *Nouvelle Vague*, o filme B americano, o cinema japonês...

Sérgio — Em relação ao cinema estrangeiro, sobre o qual a crítica dessa época atuou mais (você tinha relativamente pouco a dizer sobre o filme brasileiro) a crítica brasileira teve ótima atuação. É preciso não esquecer que, antes do *Cahiers du Cinema* descobrir Nicholas Ray, Ingmar Bergman etc, estes cineastas já tinham sido descobertos pela crítica brasileira. Alex Viány, Ronald Monteiro e eu mesmo descobrimos, por exemplo, Nagisa Oshima há 23 anos numa cabine de Shochiku. O Biáfara também descobriu muita gente do cinema internacional que só mais tarde ficaria famosa.

Estamos falando de Paulo Emílio e Biáfara, em São Paulo, Alex Viány e Moniz Vianna no Rio. Mas existem outros críticos fora desse eixo: a *Revista de Cinema*, em Minas, com Ciro Siqueira, Jacques do Prado Brandão e Maurício Gomes Leite, a Bahia, com Valter da Silveira...

José Carlos Monteiro — Todos os críticos que hoje ocupam espaço nas colunas de jornais ou revistas devem de alguma forma ou de outra a esses nomes. Eles nos orientaram em relação a diretores, gêneros, tendências e escolas. E às vezes chegávamos a copiar seus estilos. Era uma relação de admiração que punha em segundo plano a visão de mundo do crítico, sua postura política ou social. Estávamos, de início, todos no embalo. Só mais tarde é que passamos a colocar certos *a priori* de natureza política na apreciação de trabalho crítico desses profissionais. Glauber Rocha, que foi crítico de cinema na Bahia durante algum tempo, deve, por exemplo, tanto ao conservador Moniz Vianna quanto ao progressista Alex Viány. Ele lia Valter da Silveira e Paulo Emílio Salles Gomes. Certamente leu Biáfara, outro conservador. Somos tributários dessa gente, embora na época não tenhamos feito uma reflexão crítica sobre o caráter ideológico dos textos que publicavam na imprensa diária.

José Carlos Avellar — A gente tem o hábito de refletir sobre cinema, não o de refletir sobre nossas reflexões sobre o cinema. Quando pergunto: “o que me levou a ser crítico de cinema?” (não sei o que levou cada um de nós a ser crítico, acho apenas que não decidimos isso na infância), tenho a impressão de que foi algo mais ligado ao cinema

que se produzia do que aos textos produzidos sobre o cinema. Falamos de alguns nomes de críticos de quem seríamos tributários. Mas acho, sem dúvida, que nossa dívida para com a produção cinematográfica é maior. Muitos de nós começaram a exercer a crítica num momento em que a produção cinematográfica exigia um comportamento crítico do espectador. As formas de narração estavam sendo colocadas em xeque, discutiam-se novos espaços para o cinema, coisa que justamente acabou com essa atitude de “fazer” ou “não fazer” um filme. Na imprensa, hoje, tentamos estimular a ida ao cinema, independentemente de um determinado filme. A produção cinematográfica estimula a reflexão. Acho que a teoria e a prática de Glauber Rocha — seja você a favor ou contra — foram mais importantes para a produção crítica atual do que o trabalho dos críticos que nos precederam. Sinto que existia uma atitude de defesa ou ataque a determinados filmes, de elogio e condenação, à qual a gente poderia aderir ou não, mas a discussão dos critérios de avaliação do cinema, na minha opinião, decorria mais da produção cinematográfica do que da reflexão cinematográfica. Entre a metade da década dos 50 e a dos 60, a reflexão ficou muito mais na prática do que na teoria. Discutia-se criticamente mais as questões relativas à construção do filme do que à expressão do autor.

FC — Antes do Cinema Novo os críticos brasileiros da grande imprensa falavam, antes de tudo, na produção estrangeira. Nesse caso, os critérios de avaliação eram menos importantes, pois um ataque a Nicholas Ray ou Mizoguchi não chegava nunca a provocar uma questão cultural, desagradaria, no máximo, os que gostavam desses cineastas ou os exibidores de seus filmes. Naquele tempo não era cobrada ao crítico uma adesão a um “projeto audiovisual brasileiro”. Talvez isso o fizesse mais livre, embora mais incoerente. Em resumo, não foi a implantação da indústria cinematográfica brasileira que deu peso ao papel do crítico?

Avellar — Tenho dúvidas se há uma grande indústria cinematográfica brasileira. Temos, sim, uma boa produção cinematográfica. Além disso, gostaria de acrescentar que, quando comecei a escrever sobre cinema, fui mais cobrado pelo não respeito a alguns estrangeiros do que em relação ao cinema brasileiro. Escrevia-se com mais liberdade, não porque não existisse a “questão brasileira”, mas

porque não havia controle sobre isso. É preciso lembrar que naquela época escrevia-se tanto sobre filmes estrangeiros quanto brasileiros. Falamos em Paulo Emílio Salles Gomes, poderíamos citar Décio Vieira Otonni ou o Pedro Lima que escreviam muito sobre cinema brasileiro. O importante era a argumentação usada para se falar de filmes brasileiros. Mudaram as condições de trabalho na imprensa. A crítica de jornal me parece muito estimulante porque estabelece uma relação direta com o espectador, mesmo na precariedade ou pressa com que é posta em circulação, pois a crítica pode sair truncada ou empastelada...

Sérgio — Nós também temos a nossa Líder...

Avellar — Mas essas características criaram uma série de pequenos vícios. Por exemplo, o de vincular a crítica à promoção e aos anúncios publicados em jornal. Há um serviço que ainda existe hoje nos jornais, chamado "lançamentos da semana", uma seção que me parece vinculada à publicidade e que sai no domingo, anunciando os filmes que entram em circuito na segunda-feira. Muita gente se preparou para este tipo de trabalho. E criou um estilo próprio. Na verdade, acho, ao contrário, que a eclosão do cinema brasileiro

estimulou a crítica. As pessoas que aderiram incondicionalmente ao cinema brasileiro também aderiram incondicionalmente a um filme americano só porque era americano ou a um francês só porque era francês. Por uma mera identificação com a cultura desses países, coisa comum num país culturalmente colonizado como o nosso. Os en-

trechos entre os cineastas e os críticos estimulam a argumentação.

Valério Andrade — Gostaria de ressaltar que, a partir de 1946, com Moniz Vianna, surgiu um método crítico essencialmente cinematográfico na crítica jornalística. Sem desmerecer o trabalho dos pioneiros, é evidente que o Moniz foi um marco divisor, equivalente, por exemplo, ao papel de John Ford no *western*. Por outro lado, críticos eventuais, como Guilherme de Almeida ou Vinícius de Moraes, evidenciam os reflexos de uma formação mais literária do que cinematográfica. Para nós, profissionais, é fácil identificar quem tem ou não tem formação cinematográfica. O mais grave ou lamentável é que, hoje em dia, os amadores não possuem o talento literário de um Vinícius.

Sérgio — Essa homenagem aos críticos que nos precederam não é tanto devida à influência que eles possam ter tido sobre a gente, ao longo de nossa trajetória, mas pelo interesse em fazer crítica que eles despertaram em nós. O Avellar disse que ninguém decide ser crítico de cinema. Pois eu talvez seja uma exceção. Lembro que, ali por volta dos 14 anos, li-se lá em casa *O Jornal*. Um dia, indo para o colégio, peguei um exemplar de cortesia do *Correio da Manhã* e me deparei com uma coluna do Moniz Vianna. Ia de alto a baixo. Eu nem me lembro mais de que filme ele falava, sei que tinha visto o filme poucos dias atrás, mas fiquei impressionadíssimo com o fato de uma pessoa ir ver um filme e escrever um texto tão cheio de observações, a maio-



Valério de Andrade

gostaria de ressaltar que, a partir de 1946, com Moniz Vianna, surgiu um método crítico essencialmente cinematográfico na crítica jornalística. Sem desmerecer o trabalho dos pioneiros, é evidente que o Moniz foi um marco divisor, equivalente, por exemplo, ao papel de John Ford no *western*. Por outro lado, críticos eventuais, como Guilherme de Almeida ou Vinícius de Moraes, evidenciam os reflexos de uma formação mais literária do que cinematográfica. Para nós, profissionais, é fácil identificar quem tem ou não tem formação cinematográfica. O mais grave ou lamentável é que, hoje em dia, os amadores não possuem o talento literário de um Vinícius.

“A palavra sempre foi um estímulo para os cineastas.”

ria delas absolutamente ininteligível para um garoto de 14 anos. Foi quando descobri que um filme continha segredos ocultos a serem descobertos. E disse para mim mesmo: é isso que eu quero fazer quando crescer.

Nelson Hoineff — Essa história é muito parecida com o início da minha formação cinematográfica. Eu estava pen-

sando sobre o que o Avellar disse: que o cinema colaborou mais para despertar nosso interesse pela crítica do que o texto cinematográfico. Não tenho tanta certeza assim. Acho que o cinema começou a colaborar numa segunda instância. O primeiro incentivo para um interesse mais racional foi através dos textos críticos desses nomes que citamos. Claro, os textos dos anos 50 foram muito marcados por descobertas — a do cinema de autor, a dos *Cahiers du Cinema*, etc... Daí em diante, a gente sente que o comportamento crítico passa a ser muito determinado pelo comportamento dos próprios veículos. Hoje, eu me pergunto se haveria espaço para esse tipo de texto como o Moniz Vianna fazia e ao qual o Sérgio se referiu. Pode ser, mas a verdade é que o pensamento crítico cinematográfico está ligado ao comportamento da imprensa brasileira, e também ao espaço físico da crítica dos anos cinqüenta...

FC — O Avellar apontou o estímulo da produção agindo sobre os críticos, mas lembramos que a palavra sempre foi um grande estímulo para os cineastas. Indagados sobre como despertaram para o cinema, muitos deles se referem a textos, tanto aos de Bazin e de Rossellini, como

aos de Moniz ou de Paulo Emílio. Além disso, muitos cineastas começaram na crítica.

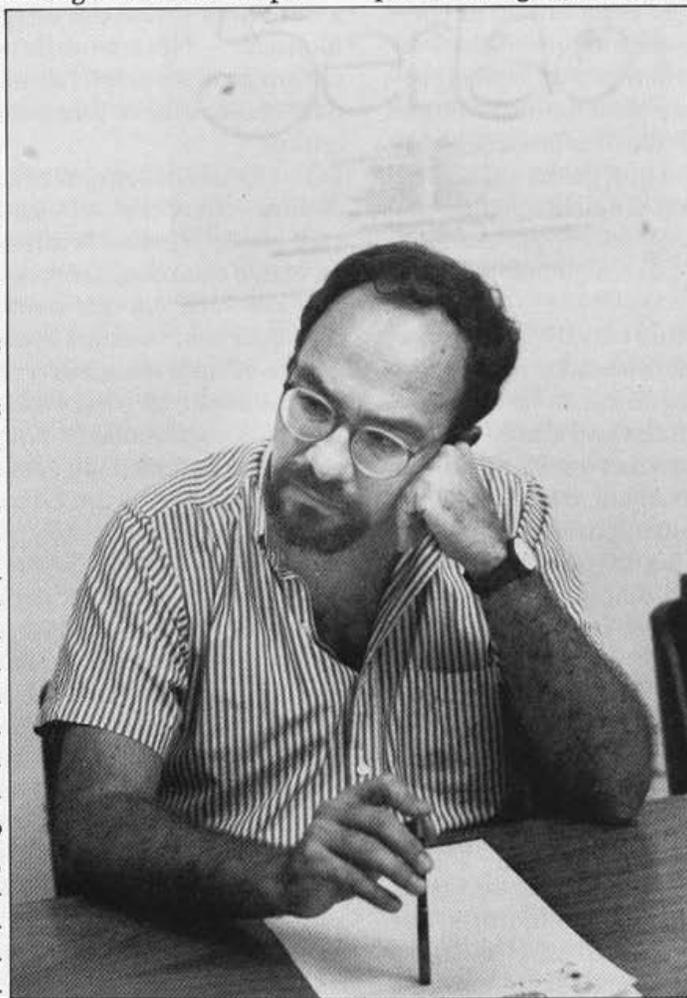
Sérgio — Há pouco tempo estava conversando com o Júlio Bressane e ele estava querendo fazer um trabalho teórico em cima de dois artigos de uma pessoa que eu jamais poderia imaginar: o Moniz Vianna — uma sobre a crítica de *O Homem Errado* e outra sobre *O Bárbaro e a Gueixa*. Críticas que foram marcantes na vida dele.

FC — Há portanto uma formulação cinematográfica de um momento do cinema. E uma outra, pela palavra.

Acho que foi Nelson Pereira dos Santos quem disse que o Cinema Novo “começa com a vinda de Glauber para o Rio”. Por outro lado, o próprio Glauber escreve, em *A Revolução do Cinema Novo*, que três críticas formularam o momento do Cinema Novo: Uma Situação Colonial, de Paulo Emílio Salles Gomes, Três Filmes, de Jean-Claude Bernardet e Coisas Nossas, de Gustavo Dahl.

Monteiro — Eu andei pesquisando a respeito da atividade crítica no Rio, no período 40/60, e fiz um balanço da atividade do Moniz Vianna no *Correio da Manhã*, do Hugo Barcellos no *Diário de Notícias*, do Décio Vieira Ottoni no *Diário Carioca*, do Ely Azeredo na *Tribuna da*

Imprensa, do Jonald no jornal *A Noite*, do Salvyano Cavalcanti de Paiva e Jorge Ileri em *Diretrizes* e do Pedro Lima em *O Jornal*. Percebi que a tendência geral era a de orientar o gosto, formar o gosto do público leitor. Não havia uma reflexão crítica mais profunda e sim uma orientação sobre o que deveria ou não ser consumido. No final dos



Sergio Augusto

anos 50, a coisa começa a mudar, como um eco do que acontece no exterior. Começam a surgir discussões teóricas — como a que houve na *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, sobre a revisão do método crítico. Ali são transcritas matérias de revistas italianas, como *Cinema Nuovo*, e se começa ainda a estabelecer uma polêmica no eixo Rio—São Paulo sobre “qual é a exata função da crítica”. Deve o crítico ser um mero orientador do gosto, do consumo? Ou um analista que reflete profundamente sobre uma obra de arte e/ou o espaço sócio-político-cultural em que ela se inscreve? Essa reflexão, que começa a aparecer em meados dos anos 50, e que ganha substância ideológica com Alex Viany, acabou desabrochando nos anos sessenta. É esse novo discurso crítico que detona a revisão da atividade crítica e que põe em questão a “orientação do gosto”.

Rubens — Não sei se a atividade do crítico mudou tanto assim. A questão é: você deve ser orientador do público, ou fazer uma reflexão cinematográfica? Acho que o espaço para a reflexão é que está esvaziado. Falando por São Paulo, posso dizer que não temos mais um Paulo Emílio Salles Gomes, nem um Biáfora. Agora, o outro lado vai muito bem. Eu, inclusive, me situo muito conscientemente como um Ralph Nader, um guia do consumo, alguém que apura se o consumidor está consumindo bem ou não. Minha formação está mais ligada à revista *Cinelândia* do que à crítica. O que me despertou o interesse pelo cinema — além dos filmes — foram publicações como *Cinelândia e Filmelândia*. Declarei isso publicamente quando lancei um livro. E, mais tarde, soube que um crítico paulista, Carvalhaes, havia dedicado a mim um trabalho com as seguintes palavras: “ao crítico que teve a coragem de confessar que também é fã”. Tudo o que faço está ligado a isso: ser fã de cinema. Sinto-me, inclusive, como uma ponte entre o espectador e o cinema. É um trabalho bem didático, como o que desenvolvi na televisão, na série *That's Holywood*. O que as pessoas me cobram é isso: informação — 90% de meu trabalho é informação. Guardo com saudade o espaço em que o Moniz fazia a biografia dos cineastas e que eu usei para fazer o dicionário de cineastas, coisa que não é feita hoje em dia. Em *O Estado de S. Paulo*, tenho uma limitação de espaço terrível. Minha medida é em torno de 40 linhas. Sessenta linhas só quando é Fellini. Mas eu voltaria à pergunta ini-

cial: existe crítica no Brasil? Fala-se muito na repressão dos últimos 20 anos. Mas, acho que antes de 1964 houve uma lei chamada Diretrizes e Bases que transformou o ensino brasileiro num caos. Decidi mesmo abandonar o ensino. Os alunos não têm a menor formação básica. Não existe mais nem *Cinelândia*, só *Cinemin*. Tudo isso está ligado a erros mais profundos do que se imagina.

Monteiro — Nós éramos fãs primeiro, para depois sermos críticos profissionais. Hoje não há espaço nem mais para o fã. Mas os críticos foram todos fãs, inclusive de outros críticos.

FC — Quais os compromissos do crítico?

Nelson — A crítica dos anos 70 herdou esse compromisso, a que se referiu o Monteiro, surgido nos anos sessenta. Mas, o comportamento dos veículos se modificou muito. Como adaptar esse compromisso mais cultural com o cinema com os novos tipos de veículos? Por exemplo, com as revistas semanais de informação? Surge então o *review*, a resenha curta com características bem particulares pois, ao contrário de outros países, no Brasil não existe na grande imprensa um *Film Quarterly* (publicação quadrimestral), não há um *Cahiers du Cinema* ou um *Sight and Sound*.

Sérgio — A propósito do que o Rubens disse, queria precisar que não descobri cinema lendo o Moniz. Lendo o Moniz, descobri a vocação de escrever sobre o cinema. Fui leitor de *Cinelândia* e fui fanzoco. Seria provavelmente um chato se tivesse descoberto o cinema lendo um crítico. Outra coisa: cansei de ouvir Glauber, Gustavo Dahl, Cacá Diegues e outros lamentarem a ausência da paixão pelo cinema, justamente desse lado cinéfilo. Entre os cineastas e os críticos. Precisamos lançar uma revista de cinema, dizia o Glauber, vez por outra. Mas não era tão fácil assim. E estamos falando de uma época em que era mais simples ser crítico de cinema. Havia, é certo, algumas dificuldades: falta de fontes, arquivos, matéria-prima, mão-de-obra especializada. Naquela época, para se obter a biografia de um diretor, você tinha de levantá-la praticamente sozinho. Ficou mais fácil enganar. Daí, a leviandade que campeia pelas nossas redações, com repórteres despreparados escrevendo sobre cinema. Eles consultam os arquivos e em 15 minutos escrevem qualquer coisa com um verniz de erudição.

Rubens — Mas, mesmo assim, você tem que comprar re-

“A responsabilidade da crítica aumentou quando o cinema brasileiro passou a contar.”

vistas, investir do seu próprio bolso...

Nelson — Nos Estados Unidos, o Vincent Canby, do *New York Times*, tem duas ou três secretárias só para pesquisar sobre o filme que ele deve analisar. Em algumas horas ele tem em sua mesa todos os dados a respeito da filmografia do cineasta, etc... tudo por computador...

Sérgio — Ele trabalha como Spielberg, nós, como Glauber...

Rubens — O preço da assinatura das revistas especializadas é altíssimo, as bibliotecas públicas são deficientes em relação ao cinema...

Valério — Creio que, antes de sermos críticos, somos fãs do cinema. Depois é que descobrimos a crítica e a partir daí vamos aprimorando o gosto cinematográfico. O Moniz, por exemplo, não estava preocupado se o filme era um sucesso ou não, ele não trabalhava em função do gosto popular. O Moniz descobriu uma série de filmes B e os tirou do anonimato. Quanto à seção Cartazes, do *Correio da Manhã* (que anunciava os lançamentos da semana), não havia nenhum vínculo com os anúncios. Eram resumos opinativos que muitas vezes antecipavam a crítica que ele ia fazer.

Sérgio — Esse negócio era tão importante que o Ely Azevedo fazia uma página inteira na *Tribuna da Imprensa*, às segundas-feiras. O índice de leitura era tão alto que o jornal separava a tal página com os “lançamentos da semana” e colocava pelos postes da cidade, como peça de venda do jornal, isso lá por 1960, 1961.

Monteiro — Quando disse que os críticos dos anos 40/50 se preocupavam antes de tudo em formar o gosto do público, não quis dizer que eles se submetiam aos interesses do público. O Moniz, o Ely, o Fernando Ferreira, o Maurício Gomes Leite não privilegiavam as exigências comerciais do cinema e repeliam quaisquer insinuações dos jornais em que trabalhavam no sentido de atrelar suas críticas ao gosto da massa. O crítico não esnobava o público. Pelo contrário. Era porque o respeitava que lhe queria dar uma visão mais criteriosa e rica do cinema enquanto arte.

Avellar — Não acho que hoje em dia haja desinformação, hoje existe um outro tipo de informação. Na época a que o Monteiro se refere, a informação era mais histórica, não crítica. Dizia-se que o ator fizera tais filmes, que o diretor dirigira tantos filmes, o que lhe dava peso, mas

que não é um dado crítico. É mais uma demonstração de erudição do crítico, que uma reflexão sobre o que o espectador vai ver. Acho que houve uma mudança, no sentido de se procurar uma chave de leitura para o filme. O leitor pode concordar ou não, mas a crítica existe a partir do momento em que ele começa a propor interpretações possíveis para o filme. Se o público hoje pede mais a erudição é porque essa é a faixa em que o país opera: a atividade crítica foi eliminada em benefício da autoridade. Isso não beneficia a produção brasileira atual, que se caracteriza justamente pela diversidade de estilos, não pela padronização, e por isso exige uma atitude crítica. A indisciplina é que gera a pluralidade de estilos, dos filmes e da crítica. Se tudo se torna disciplinado, voltaremos à etapa da informação enciclopédica.

Sérgio — Essa abertura da crítica para a reflexão esbarrou em dois terríveis obstáculos. Primeiro, a retração do mercado exibidor. Comparando com o que a gente via há tempos atrás, o que a gente vê hoje é lamentável. Segundo, o *mercado de trabalho*. A abertura crítica de que fala o Avellar coincidiu com o fechamento do mercado de trabalho, não só em termos quantitativos, como em termos qualitativos. Hoje, os jornais e revistas simplesmente rejeitam uma crítica mais analítica.

Nelson — Há um terceiro fator: os obstáculos ao exercício e ao diálogo da crítica com o cinema brasileiro dos últimos anos. Sobretudo a partir dos anos 70, esse diálogo tem esbarrado em colocações passionais.

Sérgio — A responsabilidade da crítica aumentou muito a partir do momento em que o cinema brasileiro passou a contar. Basta comparar a produção dos anos 50 com a dos anos 60 e a de hoje. Do Cinema Novo em diante, a produção brasileira passa a necessitar bem mais da imprensa do que na década dos cinquenta. Os críticos esculhambavam as chanchadas, mas elas faziam sucesso de público. Hoje ocorre o inverso. Com as exceções de praxe, muitas vezes a crítica elogia, mas o público não comparece. Quando a crítica malha, então, é um Deus nos acuda. O que explica o interesse crescente de produtores e diretores pelas colunas sociais como ponto de venda e “crítica”. É nelas que os nossos produtores e diretores realizam o sonho de trocar a crítica pelo *press-release*.

Monteiro — Acho que os editores de jornais estão hoje empobrecendo a informação, tanto quantitativa quanto

qualitativamente. O tal “novo jornalismo” quer que o crítico seja rápido, incisivo, brilhante, em meia dúzia de linhas. A maioria dos editores exhibe uma intolerância, uma falta de visão cultural e uma subserviência ao gosto do público tão gritantes que não sabemos por que os leitores ainda não protestaram. Pois esse processo só conduz à desinformação ou à deformação do gosto do leitor.

Nelson — Na morfologia dos jornais criou-se um espaço para o cinema que frequentemente contraria a atividade crítica. Os editores tornaram os jornais verdadeiros agenciadores de público para o cinema. Aí a expectativa de todo produtor é de que os principais jornais de cada cidade possam dedicar a primeira página de seus segundos cadernos a seus filmes. Em princípio aquilo é um espaço jornalístico, mas acaba deixando de ser. Torna-se na melhor das hipóteses um *press-release*, composto por uma entrevista pré-fabricada, feita por um jornalista alheio ao cinema e que vai perguntar ao diretor exatamente aquilo que o diretor gostaria de ver publicado sobre seu filme. O diretor nessa entrevista chega até a fazer a crítica antecipada de seu próprio filme. Frequentemente leio coisas delirantes sobre alguns lançamentos que, por exemplo, teriam sido vendidos ao exterior por 2 milhões de dólares, em mercados que não pagam a metade disso nem por superprodução americana. Outro dia vi um cineasta dizendo que era o “segundo melhor diretor do mundo”. Fiquei curioso em saber quem é o melhor.

Sérgio — O melhor deve ser alguém aposentado ou com o pé na cova. Eles odeiam concorrentes.

Nelson — Um tratamento desses pela imprensa gera a expectativa de que o próximo filme será tratado da mesma forma. Mas, se em vez dessa publicidade, aparece um texto crítico, isso passa a ser subversão. O autor se sente



Nelson Hoineff

traído. A reflexão, o debate intelectual sobre o filme deixa completamente de interessar. Já vi cineastas receberem capas de revistas — 10 páginas de texto — e telefonarem, no dia seguinte, para reclamar desse ou daquele detalhe. Estão certos: eles não lidavam com jornalistas, mas com publicistas. Os editores são geralmente os culpados: nas revistas semanais, incentiva-se isso, abre-se mão muitas vezes do simples direito de argumentar. Uma vez tive que ouvir de um editor: “você está proibido de falar mal de filmes de grande sucesso popular, porque isso equivale a chamar nossos leitores de burros”. Além disso, é vetada qualquer menção a trabalhos anteriores do cineasta, e daí por diante. Teóricos, então, nem pensar. Caí um dia na besteira de mencionar Welles e Bazin. Além de cortar, o editor ficou uma semana sem falar comigo, por eu citar esses caras

que ninguém conhece. Nem a resenha mais adjetiva pode resistir a isso.

FC — Num debate sobre o Cinema e a Crítica, realizado no XVI Festival de Brasília, um cineasta disse: “a gente se mata durante dois anos para fazer um filme. E vocês o arrasam em 10 minutos...”

“A crítica é o único elemento de diálogo que os cineastas têm no jornal.”

Sérgio — Há uma falta de respeito evidente por parte das revistas semanais em relação ao cinema. Elas respeitam mais a literatura, o balé, o teatro, as artes plásticas, mas partem do princípio de que o cinema é algo sobre o que todo mundo sabe e pode escrever, porque “todo mundo vai ao cinema”. Esse preconceito barateou demais o *métier* do crítico na imprensa.

Avellar — Não me incomodam as discussões dos críticos com os realizadores dos filmes. Acho até preocupante a gente generalizar certas coisas que acontecem com um ou outro realizador. Porque isso não reflete a atividade cinematográfica brasileira. Essas discussões são incidentes, mas não são características das relações entre a crítica e a produção de cinema no Brasil. E o fato de que exista pressão é natural. Afinal, não podemos achar que é o cinema o que atrapalha a crítica. Nesse encontro em Brasília, lembro que o Chico Botelho disse: “na verdade, o único elemento de diálogo que nós temos é a crítica. E quando o crítico nos dá um tranco, ficamos desnorreados”. E fiquei pensando: por que o único? Porque é mesmo. Pois esse tipo de informação paranóica a que o Nelson se referiu, nós também recebemos do cinema estrangeiro, através de *press-releases*. Alguns diretores brasileiros se limitam a macaquear os métodos montados pela grande indústria cinematográfica internacional. E aí ressalta-se o custo dos filmes, as dificuldades da montagem, as vendas delirantes, no mercado externo, os sucessos imaginários, etc... É preciso não esquecer os dois contextos

em que trabalhamos: o contexto particular da imprensa, e o contexto em que a cultura é produzida no Brasil. O produtor brasileiro pensa simplesmente em obter um espaço na imprensa semelhante ao que ela dedica ao produto estrangeiro. E o único espaço aberto é a crítica. Por isso a crítica não pode se limitar a ser uma mera emitidora

de opiniões. O que me interessa não é dizer “esse filme é bom ou ruim”. Mas estabelecer um diálogo que enriqueça a visão do cinema, enriqueça o espectador e o realizador. A discussão do “vai ver porque é brasileiro” foi uma retórica montada em cima dessa postura emitidora de opiniões. Não se pode apoiar um cinema brasileiro sem antes discutir o que é cinema. Aliás, é comum encontrar classificações do tipo: comédia, drama, aventura, brasileiro... como se essa nacionalidade fosse um gênero. **Sérgio** — O Avellar levantou um ponto curioso: a crítica como centro de aglutinação do cinema brasileiro dentro do jornal. Mas existem casos clássicos de, digamos, deslocamento desse espaço, como ocorreu na *Veja*, há pouco mais de 10 anos. Quando lançou *A Estrela Sobe*, o Luís Carlos Barreto, com medo de que o Paulo Perdigão, muito rigoroso, não gostasse do filme, convidou o crítico da



José Carlos Avellar

revista, em São Paulo, bem mais maleável, e conseguiu uma capa. Esse negócio é feito com a conivência dos editores e é tão mais inexplicável quando se sabe que eles, de modo geral, cagam e andam para o cinema brasileiro. Eles não vão ver os filmes e até nos acusam de “paternalizar os filmes brasileiros”. Pode parecer meio autoritá-

rio o que eu vou dizer, mas se não fôssemos nós a situação seria muito pior na imprensa para o cinema brasileiro. Porque os editores simplesmente não o levam a sério.

Valério — Tanto em jornais quanto em revistas, além da limitação do espaço, existe essa coisa do editor estar “acima do crítico”. É muito comum essa orientação: “o que o leitor quer saber é se o filme é bom ou ruim”. É de fato uma censura ao texto.

Monteiro — Essa mudança da crítica está embutida na mudança, na modificação da imprensa. O desaparecimento das revistas de fã, *Cinelândia*, *Filmelândia*, *A Cena Muda*, fez com que esse tipo de jornalismo cinematográfico se transferisse para a grande imprensa, e as pressões fizeram-se mais intensas. Essas pressões ficaram muito mais efetivas nos anos do “milagre econômico”, na virada dos sessenta para os setenta. Quando o cinema virou espetáculo e entrou no baile do “milagre”, os editores esvaziaram a crítica em prol da recreação escapista e alienante imposta pelo AI-5.

Bernardo Carvalho — Eu não tenho essa perspectiva histórica e nem sei se estou interessado nela, até por uma questão de idade. Agora, sobre esse capítulo do editor, existem casos grosseiros de interferência direta ou sutil. Eles não só determinam o conteúdo, o espaço que você tem que dar para certos filmes e não outros, como aconselham “eliminar” a subjetividade. Mas isso ainda não é o principal: eu faço crítica há pouco tempo e percebo que mesmo nas publicações que dão espaço ao crítico, falta reflexão. Recentemente, na *Folha de S. Paulo* li um debate sobre *Paris Texas*, de Wim Wenders, entre o Pepe Escobar e o Arnaldo Jabor. Virou uma briga de adjetivos entre os que gostaram (*very cool, very witty*) e os cineastas brasileiros obviamente despeitados com o sucesso internacional do filme. Essa tendência ao adjetivo pode até ser estimulada pelos editores, mas eu acho que há algo mais sério do que isso. Até em publicações que permitiriam um aprofundamento na reflexão imperam os adjetivos. Não defendo uma crítica só de pesquisa, sem charme, acho apenas que deve existir uma reflexão. Atualmente, como a crítica está no Brasil, não vejo para o que ela serve.

Monteiro — Acho que a imprensa abusou da “adjetivite” introduzida entre nós pela revista *Veja*, cujo estilo é um amálgama de *Time*, *Newsweek*, *L'Express*. Por exemplo, o Sérgio Augusto do *Correio da Manhã* e da Tribuna

da Imprensa é inteiramente diferente do Sérgio de *Veja* e *Isto É*. E o Paulo Perdigão, crítico de *Veja* durante muito tempo, também se queixava disso.

FC — Todo o crítico do mundo usa adjetivos. Só que os bons críticos não se limitam a isso, os adjetivos são fundamentados...

Nelson — E o crítico do *Time*, um estudioso da teoria autoral, como Richard Corliss, tem muito mais liberdade do que o crítico de nossas revistas semanais.

Avellar — Não é o tamanho da crítica que determina seu caráter reflexivo, ou não. Acho que a gente não deve cometer o equívoco que apontamos em muitos cineastas: culpar o mercado pelos nossos problemas. É evidente que o mercado interfere fortemente sobre o jornalista. Mais até do que sobre o cineasta, mesmo porque, de 1960 para cá, quem fez filmes no Brasil tornou-se produtor. E nós não conseguimos fazer isso: ficamos sem revista. É bom lembrar que as revistas especializadas em cinema no mundo inteiro são produzidas pelos críticos, não por editoras com interesses comerciais. A questão é de saber em que medida as pressões do mercado interferem na atividade crítica.

Nelson — A crítica também determina o mercado. Ela condiciona, em parte, a dinâmica do processo cinematográfico. O espaço crítico viabiliza certos filmes, permite um certo tipo de mercado para certos filmes. O amplo espaço concedido à crítica em décadas passadas, o encorajamento da reflexão crítica, permitiu a exibição de filmes de difícil trânsito, a começar pela Nouvelle Vague.

Avellar — Voltando à questão do adjetivo: acho chato quando o crítico usa os adjetivos para exercer autoridade. O problema não é interferência da subjetividade, mas *como* você diz as coisas.

FC — Você não exerce a autoridade apenas através de adjetivos. Paulo Emílio, em sua última fase, ao defender uma postura de aceitação incondicional do cinema brasileiro, pregou uma política cultural que se beneficiou de sua autoridade de crítico, de pensador do cinema.

Monteiro — Eu me pergunto qual seria a formação exigida para se exercer a função de crítico. Há um percurso, uma iniciação, a cinefilia, leituras. Hoje, o que vemos são as redações cheias de gente que se improvisa em crítico. Outra questão: é possível sobreviver sendo apenas crítico? Sem outra atividade?

“Não é o tamanho da crítica
que determina seu
caráter refletivo, ou não.”

Sérgio — É importante usarmos da melhor maneira possível o espaço de que dispomos.

Avellar — É também saber se, por trás de nossa prática diária, chegamos a esboçar uma teoria cinematográfica. Outra coisa: essa história de todo mundo virar crítico talvez represente uma valorização da função do crítico na imprensa. Antigamente, o cara fazia crítica e nem era remunerado.

Sérgio — Falemos dos filmes, do nosso cardápio. De vez em quando eu me sinto como se fosse o Apício, do *Jornal do Brasil*, só que obrigado a comentar somente o que se come nas lanchonetes. Escrever apenas sobre os filmes que chegam ao Brasil nos provocará uma azia monumental. Quando surge algo verdadeiramente novo a gente não sabe nem mais como se dirigir ao leitor, embora isso já não me preocupe tanto como antigamente. Para mim, a crítica é uma *ego-trip*, uma viagem que faço em busca de pessoas que queiram pegar uma carona no meu texto. A gente sempre acaba encontrando uma alma irmã. Isso é muito gratificante. Infelizmente, o nosso trabalho é tolhido pelas limitações do nosso mercado. Quando pegamos um filme ou um assunto interessante, que propicie associações com filmes da mesma tendência, inéditos entre nós, corremos o risco de o leitor brasileiro médio não acompanhar o nosso raciocínio. Uns insistem, outros não. Eu, como sou cara de pau, insisto.

Rubens — Acho que se não sabemos responder à pergunta levantada pelo Avellar isso é nossa culpa. Porque nós não nos organizamos o suficiente. São Paulo e Rio de Janeiro não se encontram. Vocês aqui já têm uma associação de críticos do Rio de Janeiro. Não existe associação em São Paulo, e muito menos em nível nacional.

Avellar — Viajar ao exterior é importante, não só pelos filmes que a gente vê, mas também pelas condições em que vemos esses filmes. Dado o nível lamentável em que se encontra a exibição no Brasil, você de repente descobre que o cinema tem som, imagem, brilho. Você vê um filme — surpresa! — sem sentir a mudança de rolo.

Sérgio — Nas projeções brasileiras, troca de rolo virou distanciamento crítico...

Avellar — Tenho a impressão, às vezes, de que um filme que vi em um festival internacional nada tem a ver com o filme que o espectador brasileiro vê. Quanto à *ego-trip*, ela pode também ser feita com um filme que tem um idéia

interessante, que não foi totalmente realizada e sobre a qual refletimos. Isso acontece muito com o cinema brasileiro. Aconteceu muito com o Cinema Novo, num momento em que muitas coisas foram mais idealizadas do que realizadas. Os autores formulavam uma teoria que era pensada pela crítica e devolvida ao cineasta. No início dos anos 60, a câmara olhava de frente, porque se olhava o país de frente, sem censuras prévias e outras considerações. Era o olhar frotal. Houve então um toma-lá-dá-cá entre a crítica e a produção cinematográfica. E é nessa coisa de apanhar um projeto apenas esboçado e devolvê-lo ao cineasta que a crítica que se fez nos jornais e revistas, com todas as limitações do mercado, interferiu, criando uma idéia comum de cinema. Hoje a produção cinematográfica brasileira é muito menos reflexiva, ela resulta de uma reflexão já montada. Deveríamos fazer o que o Monteiro fez em relação a décadas anteriores, em relação a um período mais recente: reunir coletâneas etc... E tentar detectar tendências, linhas de pensamento. Pois, hoje, o único centro repetidor do que aparece publicado nos jornais são os cineclubes que em seus programinhas reproduzem em xerox o que foi dito sobre um determinado filme na imprensa. As vezes vou a um cineclubes e encontro um negócio que eu escrevi há 10 anos e que frequentemente não está muito elaborado. Em todo caso, eles são os repetidores.

Monteiro — A crítica atual se ressentida da ausência de uma teoria do cinema. Nos anos 60, Glauber, Gustavo Dahl, David Neves, Cacá Diégues, Maurice Capovilla, Rogério Sganzerla passavam nos seus textos uma preocupação teórica. A teoria foi levada à prática com os filmes do Cinema Novo, num fenômeno semelhante ao que ocorreu na França com a Nouvelle Vague. Isso não acontece mais. Hoje, quando sou solicitado a escrever sobre cinema me pergunto se devo aceitar as condições impostas pelos veículos — fazer análises ligeiras, superficiais — ou tentar passar alguma visão que eu tenho sobre o cinema. O Avellar manteve-se muito tempo imune às imposições dos editores. O Sérgio idem. Em *O Globo*, Valério e eu não tivemos a mesma sorte. Era uma verdadeira camisa-de-força. Passei talvez para o público algumas de minhas preferências: pela ficção científica, pelo *thriller*, por um certo cinema político, mas não foi possível elaborar uma teoria mais séria sobre o cinema. Acho que o Nelson, em *O Dia*,

tem mais espaço e liberdade do que teve em *Veja*. Essa questão é importante: as pressões do mercado, as características do veículo e nosso conformismo diante disso.

Sérgio — Você não pode descurar das características do veículo. Lembro que quando o Perdigão começou a fazer críticas no *Jornal dos Sports*, escreveu um ensaio em seis capítulos sobre *La Dolce Vita*. E ele se perguntava se o leitor daquele jornal estava preparado para aquilo. Eu, na *Folha*, às vezes me faço a mesma pergunta. Afinal, todo jornal se dirige a um público excessivamente difuso. Eu me esforço em dialogar com uma fração, ainda que pequena, desse público. Sou um crítico elitista, com muito prazer.

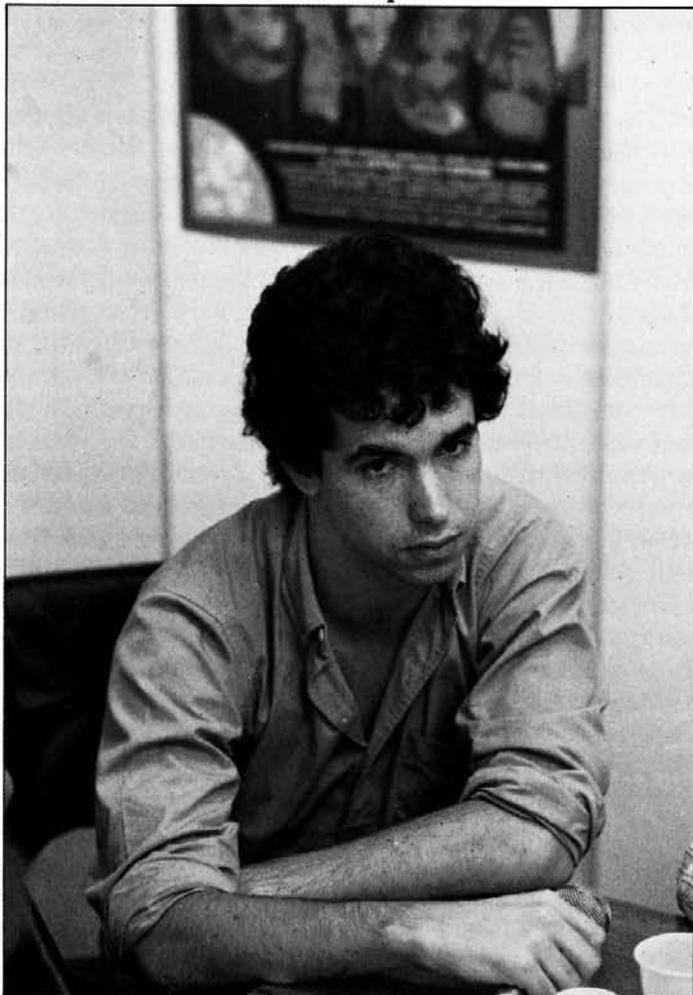
Valério — Em relação a *O Globo*, a liberdade pode ser exercida até um certo ponto. Se ela ultrapassa esse ponto, se a opinião de crítico não coincide com a do editor, que se considera um supercrítico, o crítico simplesmente desaparece do jornal...

Sérgio — Geraldo Mayrink foi demitido de *O Globo*, porque pichou *Dr. Jivago*, que era um filme de sucesso, e deu o bonequinho aplaudindo de pé para *Vivre sa Vie*, de Godard.

Nelson — O crítico não para acima da orientação editorial do jornal em que ele escreve. Acho até saudável que ele procure adaptar seu pensamento ao veículo onde trabalha. Em *O Dia*, onde escrevo há oito anos, embarquei a princípio nessa *ego-trip*. E isso lá, onde me dão toda a liberdade possível. Mas, um dia, me disseram: "escuta, baixa um pouco a bola". E saquei que eles tinham razão. Claro, embora seja o jor-

nal de maior circulação da cidade, *O Dia* não é consumido por intelectuais. Mesmo assim, é perfeitamente possível escrever uma série de coisas conseqüentes, sem cometer violências contra si próprio. O exemplo oposto é minha experiência no *Variety*, para onde escrevo há uns quatro ou cinco anos. Ali você escreve para os empresários da atividade e sua abordagem tem de ser mercadológica. Não tem o menor sentido entrarmos em divagações estéticas, esotéricas. Mas isso não nos obriga a nos violentarmos. Agora demitir um crítico porque ele não gosta de *Dr. Jivago* não se deve ao fato de o crítico não se ter adaptado ao veículo. E sim, ao fato de que o editor se coloca *acima* do crítico e o proíbe de externar livremente sua opinião. A luta mais ampla é a seguinte: os jornalistas devem poder expressar livremente suas opiniões.

Sérgio — Sobre essa dificuldade de elaborar mais profundamente sua opinião, dou um exemplo recente, que aconteceu comigo na *Folha de S. Paulo*. Foi a cobertura do I Festival do Rio de Janeiro. Eu combinei com o Pepe Escobar que queria fugir da mostra competitiva (que só tinha filme chato) e ficar com as paralelas. A Norma Couri e o Alfredo Ribeiro ficariam com as reportagens. No frigidar dos ovos, em vez de os editores dividirem a cobertura entre o primeiro e o segundo cadernos — jogando para o primeiro caderno o dia-a-dia do festival (entrevistas com atores, diretores, etc...) e deixando o material mais pesado para a *Ilustrada*, descarregaram tudo na *Ilustrada*. Acabei dançando, porque evidentemente, a



Bernardo Carvalho

gens. No frigidar dos ovos, em vez de os editores dividirem a cobertura entre o primeiro e o segundo cadernos — jogando para o primeiro caderno o dia-a-dia do festival (entrevistas com atores, diretores, etc...) e deixando o material mais pesado para a *Ilustrada*, descarregaram tudo na *Ilustrada*. Acabei dançando, porque evidentemente, a

*“O crítico não paira
acima da orientação
editorial de
seu jornal.”*

mostra competitiva era o mais importante. E eles preferiram dar entrevistas com Fanny Ardant e Ugo Tognazzi e publicar análises de cineastas pouco conhecidos. No segundo dia, quando vi que cinco matérias minhas não haviam saído por falta de espaço, parei e fui curtir o festival. Não ia ficar falando à toa de Ousmane Sembene, se o interesse maior era em torno de Fanny Ardant. Isso aconteceu num jornal aberto como a *Folha*. Imaginem o resto!

Rubens — O *Jornal da Tarde* não enviou o Edmar Pereira ao FestRio porque ele teria de ficar no Hotel Nacional e custaria Cr\$ 2 milhões. Será que um jornal como O *Estado de S. Paulo* não pode conseguir uma permuta? Pois o Festival ficou na mão de um rapaz da sucursal, enquanto a *Folha* dava uma página diária. E eu não cobri para o *Jornal da Tarde*, porque vim ao Rio por conta da TV Globo.

Monteiro — O compromisso da crítica hoje se limita a indicações, como “vã”, “fuja”, “não perca”, “evite”. Não há uma responsabilidade maior em se passar as tensões que o filme transmite, tensões da sociedade em que ele foi feito. Acho que a crítica não deveria se esgotar nela mesma. Deveria transcender seu espaço.

FC — Quer dizer: pensar o cinema, não apenas o filme em pauta. Agora eu pergunto: e o cinema brasileiro hoje? Tivemos vários momentos nesses últimos 20 anos: a estética da fome, o povo nas telas e na platéia, mercado é cultura, etc... Estamos hoje numa fase de transição, devido talvez à crise econômica e às novas perspectivas po-

líticas. Isso está sendo pensado? Qual a nova plataforma para os novos tempos?

Sérgio — Fiquei surpreso no I Festival do Rio com a afluência em massa de jovens. Eu pensava que a garotada estivesse mais ligada em música e, por conseguinte, desligada do cinema. Qual nada: parecia a geração Paissandu rediviva. Achei maravilhoso o cinema ter esse público renovado à sua disposição e ao mesmo tempo esquisito só termos percebido isso por obra e graça de um festival de cinema. É preciso que haja filmes durante o ano todo para atender a essa demanda qualificada. A Crítica precisa brigar pelo saneamento do mercado, pois isso irá beneficiar também o cinema brasileiro. Em 1975, quando Alberto Shatovsky, Ely Azevedo e outros tentaram fundar um circuito paralelo de filmes de arte, que implicava certas regalias, foram implacavelmente boicotados. O Roberto Farias, que hoje acusa os exibidores de insensíveis e incompetentes, na época alegou contra a criação de um circuito paralelo de filmes que cinema de arte era “gueto cultural”. Ele e outros. Se há 10 anos tivesse havido estímulo ao surgimento de pequenas salas, alimentadas por filmes alternativos, o cinema brasileiro de



José Carlos Monteiro

baixa densidade comercial não estaria tão moribundo. Essa briga pelo saneamento do mercado é importante e devemos entrar nela de corpo e alma. Teremos vários cineastas do nosso lado. Eduardo Coutinho é um dos que acham absurdo esse papo de gueto cultural. Mais do que absurdo, obscurantista.

FC — O FestRio foi importante não só pelo que aconteceu no Hotel Nacional, mas pelo que suscitou pela cidade. As pessoas organizavam seu cardápio cinematográfico, pulavam de cinema para cinema. Alguns preferiam os do Bruni Ipanema, outros preferiam os do Art Palácio, etc... Até filmes que não faziam parte do festival — *Erêndira*, por exemplo — tiveram suas receitas aumentadas por conta desse entusiasmo pelo cinema...

Rubens — Gostaria de lembrar que São Paulo vem trabalhando nesse sentido: Leon Cakoff promove esse tipo de mostra no MASP há anos e vem formando um público que arromba porta de cinema só para ver o que é bom.

Monteiro — Cakoff largou praticamente a crítica pela animação cultural, pela revitalização do público. Nossa questão é: como fazer isso dentro da atividade crítica?

Nelson — A formação da platéia passa por fenômenos como o da geração Paissandu. O mercado brasileiro está lutando com uma legislação casuística que colaborou para afastar o público do cinema. Esse público jovem sempre esteve aí, mas nos últimos anos ele vem sendo contemplado com uma copiagem abaixo dos padrões de qualidade mínimos, com projeções sofríveis, complementos excessivos a que se somam fatores conhecidos: falta de dinheiro, insegurança em sair de noite, estacionamento difícil, etc... De repente, o FestRio promove o reencontro do público com algumas coisas interessantes: primeiro, a diversidade da produção cinematográfica; cinema de todas as nacionalidades e tendências; e condições decentes de projeção: cinema com foco, brilho, som.

Sérgio — Acho que a crítica deveria ter um representante no Concine. Nós, bem ou mal, representamos os interesses dos espectadores.

Nelson — Em nossas reuniões surgem sempre restrições à qualidade, às condições de consumo do cinema, e aos problemas normativos. A falta de diversificação da oferta afastou o público. Condicionado talvez pelo cinema pasteurizado que a legislação permitia, o cinema brasileiro passou também por um período de homogeneização. A televisão estimulou ainda mais essa mediocrização da linguagem audiovisual. Acho que a crítica tem um papel importante em apontar isso.

FC — As críticas quanto às condições de projeção fazem unanimidade. À função da crítica não.

Nelson — O diálogo entre a crítica e os cineastas tem sido muito satisfatório. Naquele seminário em Brasília foi, como se disse, um “áspero início de diálogo”. Mas, uma vez estabelecido, houve compreensão mútua e desejo de colaboração. Logo depois de Brasília, um grupo de críticos procurou se reunir com cineastas via Associação de Críticos e Abraci. Os resultados foram os melhores possíveis. Os principais pontos que defendíamos eram coincidentes. Os elementos de atrito entre críticos e cineastas se dão em nível pessoal, de pequenas retaliações, etc... Ninguém gosta de ver seu filme esculhambado, mas também ninguém gosta de ver seu texto incompreendido. Agora, como classe, o diálogo tem sido muito bom e tende a melhorar, ao sabor da diversificação do cinema brasileiro. Isso não existia há três ou quatro anos: estou vendo na parede cartazes de *Memórias do Cárcere*, *Noites do Sertão*, *O Rei da Vela*, *O Baiano Fantasma*, *Quilombo*. Essa diversidade de estilos, mecanismos de produção e propostas de mercado é coisa recente.

Monteiro — Ninguém aqui ficou imune a pauladas. As polêmicas sempre existiram: os casos *Batalha dos Guararapes*, *Xica da Silva*, *Eu Te Amo*. Nossa relação com os cineastas tem altos e baixos.

Sérgio — Fui uma das raras pessoas que elogiaram na imprensa *Eu Te Amo*, do Jabor. Quando ele foi ao *Canal Livre*, me convidou como representante da crítica. Em 1982, escreveu um Ponto de Vista para a *Veja*, com algumas observações interessantes, mas também bobagens do tipo “o Estado não deve financiar pianistas que vão estudar no exterior” etc., por achar que o Estado deve apenas financiar o que é rentável. Em seguida, num programa chamado *Noites Cariocas*, repisou essa tese, com um pitada extra de insensatez. Estava simplesmente renegando a carreira dele. Na época em que fez *Opinião Pública*, jamais teria dito aquilo. Escrevi um artigo na *Folha*, fazendo a cobrança: por que o Estado deveria financiar só coisas rentáveis? Para que serve afinal a iniciativa privada? E quem ajuda os produtores de obras experimentais? Jabor ficou uma fera. Durante um debate, no Teatro Casa Grande, em favor da candidatura Miro Teixeira ao governo do Estado do Rio de Janeiro, me chamou de pseudocrítico. Eu não vi, nem ouvi pois não estava no *Titanic* do Miro, mas soube por terceiros. Bem, eu nunca chamei o Jabor de pseudocineasta. Na verdade, ainda o conside-

ro o maior cineasta do Brasil. Um metro e noventa de altura, convenhamos, é um bocado.

Nelson — Vejo nesta mesa pelo menos quatro pessoas acusadas por cineastas e produtores de serem agentes da CIA, da MPAA, e de outras perigosas entidades ligadas ao imperialismo. Não me lembro de ter lido agressões pessoais a esse nível por parte da crítica.

Sérgio — Bem, há um negócio óbvio: você detém um espaço no jornal e o cineasta, não. A réplica tende a desdobrar para o plano pessoal, como fruto do ressentimento provocado pelo sentimento de impotência que baixa no criticado. Quanto ao fato, muitas vezes alegado, de o sujeito, coitado, passar meses e meses fazendo um filme e o crítico escrever sobre ele em apenas algumas horas ou minutos, infelizmente, é uma fatalidade, um problema sem solução à vista. E que não é uma exclusividade do cinema. Em todo caso, quero deixar claro que prefiro mil vezes um artigo que o André Bazin e o Edmund Wilson escreveram em algumas horas do que um filme vagabundo ou um romance medíocre que demorou anos para ser feito. O Avellar, falando nisso, é vítima de outros tipos de cobrança. Mais chato porque vai justamente no nervo das suas ambições. Ele pretende ser didático e nada opinativo em seus comentários. Resultado: acusam os seus comentários de não ajudarem a promover os filmes, como se o compromisso prioritário dele fosse com o mercado.

Monteiro — O Avellar goza do benefício da dúvida...

Sérgio — Como ele não quer fazer apenas um guia de consumo, os cineastas costumam dizer: ele é legal, está do lado da gente, mas não podemos usar as suas críticas como peça promocional. Isso prova que os caras não estão muito preocupados com que você desenvolva uma teoria, mas com as palmas do bonequinho.

Rubens — Num festival de Brasília, em 1970, o Rogério Sganzerla me agrediu a propósito de *A Mulher de Todos*. Ele me agrediu pelas costas, e eu passei a ser conhecido como crítico curiosamente a partir dali. Depois houve outra agressão. E, 10 anos depois, coisas da vida, ele apareceu lá na Globo pedindo para eu promover o filminho dele. Falando coisas do tipo: agora você pode falar, eu estou mais maduro, aceito mais as críticas, etc. Com a Tizuka também foi estranho: minha crítica não foi tão desfavorável assim, mas o interessante é que ele mandou uma carta para a *Folha de S. Paulo*, não para *O Estado* onde

a crítica tinha sido publicada. Eu não podia responder. Havia as coisas de hábito: eu era agente da Motion Pictures, mas ela dizia que eu organizava em Santos uma noite do Oscar. Sei lá de onde ela inventou isso, vai ver que foi de uma festa à fantasia a que eu fui uma vez... O último foi o Anselmo Duarte que me pegou no Festival e disse que eu estou comendo no cadáver do cinema brasileiro. Que eu posso voltar para Santos e dizer: “papai, eu matei o cinema brasileiro”. O que é que eu posso dizer?

Sérgio — Essas pressões aumentam em período de crise, quando crescem as dificuldades de lançamento. As pessoas ficam mais tensas...

Avellar — Quando a gente fica falando do anedotário, fico me lembrando de que somos feitos da mesma matéria: tanto os cineastas querem ser bem tratados pelos críticos, quanto nós queremos ser bem tratados pelos cineastas. Agora, voltando a um ponto que foi tocado aqui: o que a crítica pensa do cinema brasileiro? Gostaria de dizer que existem vários cinemas e várias críticas, não há blocos sólidos. O forte é a diversidade, a indisciplina.

Monteiro — Nos anos 60, os críticos desenvolviam uma reflexão correspondente à qualidade dos filmes, que era alta. Havia uma interligação muito grande entre a crítica e os filmes. A partir dos anos 70, os filmes baixam de nível, aliás toda a cultura brasileira baixa de nível. O fato é que muitos críticos passaram a atacar isso, baixar o sarrafo, talvez sem fazer grande coisa para melhorar aquela situação. Os equívocos da época, mesmo de grandes cineastas, exemplo: *Quem É Beta?*, de Nelson Pereira dos Santos, eram tratados com um rigor e com uma violência enormes.

Avellar — Não temos a mesma visão sobre esse período. Não acho que os anos 70 tenham sido obscurantistas a esse ponto. Houve, sim, um crescimento quantitativo da produção, que não foi acompanhado por um crescimento qualitativo equivalente. Agora, o diálogo era mais fácil nos anos 60 porque eram 12 filmes por ano, hoje em dia são oitenta. Mas dentro dessa vasta produção não deixamos de ter projetos interessantes. Temos projetos frustrados, mal-realizados, a circulação de certos projetos foi limitada pela ação da censura. E aí a crítica também sofreu com a censura. Todo objeto cultural de reflexão foi reprimido. Em 1964, você tem o filme do Nelson — *Vidas Secas* — e o filme do Glauber — *Deus e o Diabo na*

Terra do Sol — que são duas formas de realização totalmente diferentes. Se você tira dois filões de cada um desses filmes, você gera filmes muito diversificados. A idéia de que existia um só cinema naquela época é falsa, existiam vários cinemas. Citei o Glauber e o Nelson, poderia citar o projeto do Leon e o do Sganzerla. Tendo em comum

o desejo de fazer um cinema aqui. Isso unia as diversas tendências. O problema foi justamente a tentativa de uniformizar — que é uma exigência de produção, não da realização. Então, o tipo de produto dos anos 70 que chegou mais aos cinemas e aos jornais foi esse cinema padronizado. Mas sempre houve uma quantidade incrível de filmes que fugiu do *standard*. A reflexão sobre o cinema também é indisciplinada, mas nessa indisciplinada há algo saudável que evita o academicismo do sujeito que se fecha no escritório e vai montar uma teoria de cinema.

Monteiro — Reporto-me à imagem do Sérgio: não se pode ser um grande crítico de comida, se somos apenas obrigados a freqüentar lanchonetes. Nos anos 70 houve tendências importantes: a dos filmes baseados em obras literárias, a dos filmes históricos, a pornochanchada, o experimental *udigrudi*. Agora, não houve nada muito suculento...

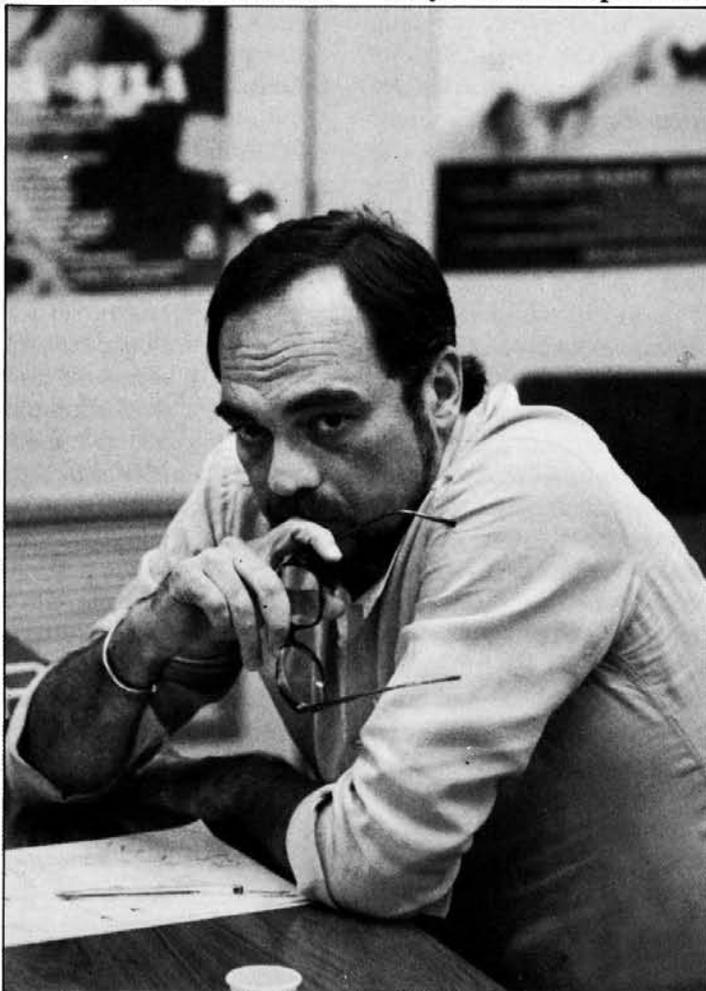
Avellar — O que você acha que foi suculento durante o período fascista na Itália? O que houve de suculento para gerar o neo-realismo?

Monteiro — Espera aí: o neo-realismo italiano não veio dos filmes “telefone branco” fascistas.

Nelson — Foi talvez a mesma coisa que houve de suculento na chanchada para gerar o Cinema Novo. A padronização do anos 70 não atravessa toda a década. Ela surge com a morte do cinema experimental, em meados de 70. Foi a partir de 1975, coincidentemente a uma modificação drástica da política de cinema no Brasil, que se instaurou a padronização, isso às custas do desaparecimento do cinema experimental e da morte do cinema mais reflexivo que já andava definhante. Só de dois anos para cá é que essa situação está se modificando. Concordo inteiramente com o Monteiro quando diz que o cinema brasileiro não ofereceu objeto de reflexão à crítica. Monteiro e Salvyano eram obrigados a resenhar uma pornochanchada por semana.

Avellar — O que eu discordo do Monteiro é que o estímulo à reflexão não vem forçosamente de um bom produto cinematográfico. Não se pode dizer que o Cinema Novo saiu da chanchada, mas se pode dizer que, naquela época, as pessoas ou viam o cinema americano ou a chanchada. O importante é a existência do cinema, a persistência da magia do cinema, que ele exista. Eu me pergunto como certas coisas foram ditas antes de existirem. Lendo críticas francesas

publicadas no *Le Poste* e no *Le Radical*, jornais que publicaram as primeiras resenhas sobre os filmes de Lumière, o sujeito diz que acabou de sair de uma projeção de cenas da vida real em tamanho natural e em cores reais. Ora, a gente sabe que a tela era pequenina e a projeção em preto e branco. Esse delírio é muitas vezes antecipa-



Rubens Ewald Filho

dor de um projeto estético.

FC — O Avellar está anistiando o cinema...

Nelson — A gente volta ao ponto de saber se a crítica é melhor do que o cinema...

FC — Ou, pelo menos, se um merece o outro. Não é possível se dizer que “a crítica brasileira não existe”, como também não se pode dizer que “o cinema brasileiro é um fenômeno de imprensa”. Ambas as posições me parecem falsas...

Monteiro — Sustento a tese da lanchonete. Não se apura o gosto comendo prato feito.

Sérgio — Pode haver 30 tipos de hambúrguer. Mas é hambúrguer. Agora, não me refiro apenas ao crítico. Estou pensando no espectador, afinal o filme é endereçado a ele. O espectador tem de ter acesso a outro tipo de produto, caso contrário o seu paladar deteriora e ele vai acabar achando que hambúrguer é prato fino. O Cinema Novo surgiu quando tanto a crítica, como os cineastas e os espectadores tinham acesso a um cardápio cinematográfico mais diversificado. É óbvio que a circulação entre nós de filmes diversificados, de qualidade, inclusive experimentais, só tende a facilitar a compreensão de filmes brasileiros do mesmo tipo.

FC — Esse cosmopolitismo da cultura a que o Sérgio alude andou malvisto durante muito tempo, exatamente no período em que o cinema brasileiro, para se consolidar industrialmente, precisou do protecionismo, brilhantemente teorizado por Paulo Emílio Salles Gomes.

Sérgio — Não só protecionismo, xenofobia...

FC — Foi talvez a versão estética da lei do símile nacional...

Sérgio — Por que, diabos, só os cineastas e alguns críticos têm o direito de freqüentar os festivais internacionais e ter acesso aos filmes novos e ousados? Precisamos democratizar a oferta.

FC — Foi o que o Mauricio Segall questionou nas posições do Paulo Emílio numa famosa carta escrita para os *Cadernos de Opinião*: “Qual é? Você passa quase 10 anos na Europa, vê tudo, e agora para nos descolonizar nos propõe um fechamento de fronteiras culturais?” É um pouco essa idéia de que a autenticidade reside na pobreza...

Sérgio — Paulo Emílio elimina suas próprias teses ao proclamar que “nada nos é estrangeiro porque tudo o é”. Ele era um aristocrata da crítica. Aliás, em sua coletânea isso fica flagrante. Ele só falava de filmes importantes. Cur-

tia muito Zé Trindade, mas nada escreveu sobre ele.

FC — Mas houve uma época em que ele foi para o *Jornal da Tarde* e defendeu o oposto: passou a elogiar abertamente *Os Mansos*, etc...

Bernardo — Nem assistindo ao que se faz de melhor no exterior os cineastas conseguem acompanhar o que há de melhor. O experimental no Brasil está atrasadíssimo.

Nelson — Houve uma época em que era charme o cineasta dizer que não via e não gostava de cinema — creio que isso ajudou a indispor-lo com a crítica e com o público. E o pouco acesso do público a uma produção de nível tem reduzido seu nível de exigência. Não é possível considerar que ver Resnais ou Angelopoulos seja sinal de colonização...

FC — Para fugir do gueto cultural, o cinema brasileiro preferiu ter como único interlocutor o grande cinema americano. Isso foi feito deliberadamente. Foi uma ingenuidade acreditar que a indústria brasileira só se estabeleceria através de uma acomodação, ganhando o espaço das outras cinematografias que apresentam filmes mais culturais e que por isso mesmo estabeleciam um diálogo mais proveitoso com o nosso cinema.

E foi assim que a mentalidade mercadológica se implantou com todo o seu desprezo pela cultura cinematográfica.

Sérgio — A legislação do cinema brasileiro é anacrônica: a do curta-metragem foi um erro, a lei da cópiagem obrigatória foi outro, tudo deu errado...

Nelson — Nem é uma questão de estar errado. É: “não poderia dar certo”.

FC — A legislação parece ter afastado o público do cinema, obrigando-o a ver o que ele não quer ver. E isso foi feito de caso pensado... por uma visão impositiva daquilo que deve ser voluntário.

Sérgio — Eu me considero, acima de tudo, um espectador privilegiado, não só porque vi e vejo muitos filmes, como também porque disponho de um espaço de que o espectador comum não dispõe. Portanto, eu acho que, se represento algum segmento, é o do espectador, meu compromisso é com ele. Eu inclusive pago ingresso, entro em fila, etc. Não represento cineasta nenhum, produtor nenhum, sou um espectador e é com ele que eu me identifico. Brigar pelos interesses dele é o nosso papel. Nossa prioridade, no momento, é lutar pelo saneamento do mercado, para o bem inclusive do cinema brasileiro.

Avellar — Lamento menos a ausência do bom cinema estrangeiro no mercado do que a não-continuação de certos bons projetos por parte do nosso cinema. A reserva de mercado não foi nada mais nada menos do que uma estratégia de sobrevivência.

FC — Estratégia estranha: foi eliminado o cinema importado de qualidade e o cinema brasileiro passou a ocupar 50% do mercado. Ganhar do cinema americano não se vai: o cinema brasileiro deveria se aliar ao cinema europeu de qualidade contra o cinema americano.

Avellar — E a estratégia do cinema americano foi diferente. O cinema americano não viu o cinema brasileiro como inimigo prioritário, alguém que entrasse em sua faixa de atuação. O que no fundo eu lamento foi que para essa falsa batalha se tenha substituído um cinema de realizador por um cinema de produtor. Antes, quem determinava o produto era o realizador...

Sérgio — Houve uma tendência roliudizante, sem Hollywood atrás. Sem o mercado tentacular que os americanos têm à sua disposição, sem a tecnologia, de ponta dos gringos.

Nelson — O problema de mercado do cinema americano, no Brasil e em qualquer lugar do mundo, não é a concorrência, mas a extensão do mercado. Em termos de Brasil é assim: quantos dias tem de disponível para as *majors*? Se só tem 180, os outros 180 podem ser ocupados por quem quer que seja, o cinema do país, o cinema italiano, o francês ou o do Senegal. O cinema americano, talvez o único do mundo nisso, não está preocupado com os outros, ele quer é espaço no mercado. Porque, como produto, não sofre concorrência de espécie alguma. Mas o que fez nossa legislação, a título de tomar espaços às *majors*, foi banir a circulação do cinema independente. Foi deliberadamente tirar o espaço de quem já não tinha quase nenhum.

Avellar — O que me perguntava é em que medida os problemas do mercado interferiram no produto cultural. Os erros de estratégia são compreensíveis: são estratégias de sobrevivência. E elas sempre implicam erros...

FC — Sobrevive-se melhor num mercado maior, não num mercado menor...

Avellar — Se o mercado maior for democrático. O que acho é que testar filmes bons e ruins é saudável como forma de verificar a validade dos diversos projetos culturais.

O pessoal que viu cinema durante o FestRio não vai continuar vendo esses filmes aí não. Simplesmente porque não se está oferecendo a diversidade de produtos que pintou no Festival. Se ao cinema americano não interessa quem esteja no cinema ao lado, para nós isso é importante. Porque o filme brasileiro pode confirmar o produto americano ou negá-lo. O importante é saber quais os projetos que, em função da sobrevivência, foram abandonados e retomados adiante. De que modo a presença do produtor interferiu ou não na atividade. Ficou-se exigindo sem parar a presença do produtor e ele ditou uma estética...

Sérgio — Só que em vez de Irving Thalberg, ganhamos o Paulo Thiago...

FC — Não sei se há um cinema de produtor real. A retórica existe, existe uma certa política de produtor, mas não é bem assim na prática. O grande erro é considerar que reduzir, concentrar é uma boa estratégia. Os jovens estão abandonando o cinema porque o consideram um troço esclerosado, incompatível com o tempo em que vivemos e as complexidades da sociedade brasileira. Estamos com um circuito exibidor desorganizado, ninguém sabe mais se um cinema é de sexo explícito ou não. Isso é importante: os exibidores pioneiros podiam ter todos os defeitos, mas gostavam de cinema. Hoje, as pessoas tiram o dinheiro do cinema para jogar no mercado financeiro. E isso fez com que a confraria dos aficionados do bom cinema se tornasse incrivelmente reduzida.

Sérgio — Voltamos ao ponto inicial: precisamos recuperar o amor pelo cinema. Atrás do amor pelo cinema está essa briga pelo aperfeiçoamento da legislação. Precisamos mudar as leis inoperantes e as cabeças tacanhas. Pra começo de conversa.

Avellar — Para que a crítica possa ajudar nessa tarefa, acho que ela deve se tornar produtora de si mesma.

Sérgio Augusto é articulista da Folha de S. Paulo; Bernardo Carvalho, da revista Isto É; Valério Andrade, de Fatos & Fotos; José Carlos Monteiro, do Jornal do Brasil; José Carlos Avellar escreveu muitos anos no Jornal do Brasil; Rubens Ewald Filho é crítico do Jornal da Tarde e da Rede Globo. Debate coordenado por Claudio Bojunga, editor de Filme Cultura.