



ÁLVARO ANDRÉ ZEINI CRUZ

A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NA INTERNET

**CAMPINAS
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

ÁLVARO ANDRÉ ZEINI CRUZ

A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NA INTERNET

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção
do Título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Este exemplar corresponde à versão
final da dissertação defendida pelo aluno
Álvaro André Zeini Cruz, e orientada
pelo Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de
Almeida Ramos

**CAMPINAS
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Z35c Zeini Cruz, Álvaro André, 1988-
A crítica cinematográfica na internet / Álvaro André Zeini Cruz. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Crítica cinematográfica. 2. Cinema. 3. Internet. 4. Cinefilia. I. Pessoa de Almeida Ramos, Fernão Vitor, 1957-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Film criticism on the internet

Palavras-chave em inglês:

Moving-picture criticism.

Cinema

Internet

Cinephilia

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos [Orientador]

Nuno Cesar Pereira de Abreu

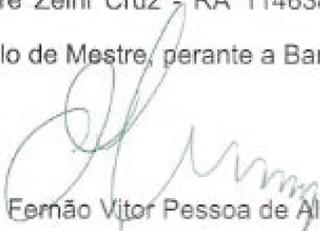
Marília Silva Franco

Data de defesa: 22-08-2013

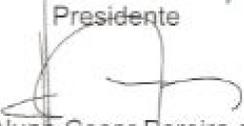
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Álvaro André Zeini Cruz - RA 114638 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Presidente



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular



Profa. Dra. Marília Silva Franco
Titular

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise sobre a vertente da crítica cinematográfica brasileira que encontrou na internet um espaço propício para seu desenvolvimento. Visa elencar, compreender e distinguir características desta crítica através da historicização e reflexão de expoentes relevantes na esfera da crítica de cinema online. Assim, serão abordadas as revistas virtuais Contracampo, Cinética, Filmes Polvo, Interlúdio, Foco, RUA e os sites Cinequanon, Cinema em Cena, Críticos.com, Omelete e Adoro Cinema. O estudo ainda aborda a transformação da cinefilia usando como meio a internet e seus desdobramentos, como os blogues voltados ao cinema como temática.

Palavras-chave: Crítica; Cinema; Internet; Cinefilia.

ABSTRACT

This work proposes an analysis of the Brazilian branch of film criticism, which found a conducive space to development on the internet. It aims to list, understand and distinguish characteristics of this criticism by historicizing and reflecting on relevant exponents in the realm of film criticism online. Thus, we shall discuss the webzines Contracampo, Cinética, Filmes Polvo, Interlúdio, Foco, RUA, and the sites Cinequanon, Cinema em Cena, Críticos.com, Omelete and Adoro Cinema. The study also discusses the transformation of cinephilia using the internet as a medium and its consequences, such as blogs that focus the cinema as a theme.

Keywords: Criticism; Cinema; Internet; Cinephilia.

AGRADECIMENTOS

À Bernadete Zeini pelo amor, compreensão e companhia nas viagens à Campinas.

À Lara Zeini Cruz e Alvaro Cruz Jr., pelo apoio, compreensão e amor em todos os momentos do caminho até aqui trilhado.

Ao orientador, Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos, pela orientação e disposição perante este trabalho.

Aos professores integrantes da banca de defesa, Prof. Dr. Nuno Cesar Abreu e Prof^a. Marília Silva Franco.

A todo o corpo docente do mestrado em Multimeios, em especial aos professores Nuno Cesar Abreu e Rosana Catelli, que integraram a banca de qualificação e muito contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto, que acompanhou e acreditou neste trabalho desde as primeiras linhas, quando era ainda um projeto.

À Juliana Maués, Beatriz D'Angelo Braz e Cynthia Schneider, pelas conversas e companheirismo nesse tempo de Unicamp.

A Gabriel Jubé, Gabriel Tonelo e Fernando Martins Collaço pela amizade e pelos conselhos, sobretudo no período de seleção deste mestrado.

À Andréa Midori e Thiago Faelli, pelo apoio e compreensão durante esta jornada.

À Priscila Follmann pela amizade e apoio de tantos anos.

A Alexandre Garcia pela amizade, companhia e paciência nesses anos de estudo de cinema.

Aos amigos do tempo de colégio, que acompanharam desde o início meus primeiros passos no estudo e realização cinematográfica.

À Flávia Nosralla, pela leitura atenta e correção deste trabalho.

Aos críticos entrevistados pela disponibilidade e colaboração imprescindível que deram a esta pesquisa.

A todos que de alguma forma apoiaram a mim e a este trabalho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – 1º Layout da Contracampo.....	29
Figura 2 – 2º Layout da Contracampo.....	30
Figura 3 – 3º e Atual Layout da Contracampo.....	35
Figura 4 – 1º Layout da Cinética	69
Figura 5 – Luiz Carlos Oliveira Junior, Eduardo Valente, Felipe Bragança, Cleber Eduardo, Ilana Feldman e Daniel Caetano em matéria da Bravo!	83
Figura 6 – 2º e Atual Layout da Cinética	87
Figura 7 – Atual Layout do Cinequanon	97
Figura 8 – Atual Layout da Filmes Polvo	106
Figura 9 – Capa da Revista Paisà	123
Figura 10 – Layout da Interlúdio.....	126
Figura 11 – Layout do Cinemascópio	196

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 A CRÍTICA NAS REVISTAS ONLINE E SITES.....	21
2.1 A Nova Crítica	21
2.1.1 Contracampo.....	22
2.1.2 Cinética	66
2.1.3 Cinequanon	93
2.1.4 Filmes Polvo.....	104
2.1.5 Revista Interlúdio.....	121
2.1.6 Foco - Revista de Cinema.....	129
2.2 Outras Críticas	133
2.2.1. Cinema em Cena	133
2.2.2 Críticos.Com.....	142
2.2.3 Rua – Revista Universitária do Audiovisual.....	146
2.2.4 Omelete.....	151
2.2.5 Adoro Cinema	154
3 A CINEFILIA ONLINE E OS BLOGUES.....	159
3.1 A Cinefilia	159
3.2 A Nova Cinefilia.....	165
3.3 Os Blogues.....	174
3.4 Blogues de Críticos	179
3.4.1. Setaro’s Blog, de André Setaro	179
3.4.2 Olhos livres, de Carlos Reichenbach	182
3.4.3 Chip Hazard, de Sérgio Alpendre, e Cinema de boca em boca, de Inácio Araújo.....	183
3.4.4 Anotações de um cinéfilo, de Filipe Furtado.....	192
3.4.5 Dicionários de cinema, de Luiz Soares Júnior.....	194
3.4.6 Cinemascópio, de Kleber Mendonça Filho	195

3.4.7 Discurso-imagem, de Bruno Carmelo.....	198
3.5 Blogues Cinéfilos.....	200
3.5.1 Diário de um cinéfilo, de Ailton Monteiro	200
3.5.2 Christophilmes, de Christopher Faust	201
3.5.3 Por um punhado de euros, de Pedro Pereira e Emanuel Neto	202
3.5.4 Cinéfila por natureza, de Kamila Azevedo, e Hollywoodiano, de Otavio Almeida	204
3.5.5 Filmes do Chico, de Chico Fireman	205
4 CONCLUSÃO	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	213
ENTREVISTAS REALIZADAS:	227

1 INTRODUÇÃO

A crítica não é um corpo exato, bem delineado, facilmente delimitável e manipulável. Ela se alimenta justamente do contrário: do enfrentamento, da provocação, da dúvida, da diferença. Não é, portanto, um corpo homogêneo: apresenta vieses, vertentes, principalmente por hoje se encontrar em diferentes meios – saiu da mídia jornalística tradicional para ganhar espaço na internet.

É sobre este grupo crescente da crítica inserida na web que este trabalho vem se debruçar, a princípio, por um maior interesse por parte do presente autor sobre tal escopo, mas também por um apontamento constante de que a crítica cinematográfica tem se desenvolvido com maior seriedade e liberdade no meio virtual. Para abordar este horizonte, a dissertação que aqui se segue optou por descrever e comentar expoentes importantes na realização desta crítica, traçando históricos e perfis dessas publicações, colocando sobre como cada uma refletiu sobre o ofício crítico, e propondo diálogos entre elas, afinal, esses espaços não se desenvolveram de forma isolada, mas do contato direto, seja ele tangente ou de confronto.

Desenvolveremos, assim, pensamentos sobre dois grandes círculos críticos: o primeiro aglutina publicações que pertencem ou se enquadram à moldura da chamada “nova crítica” ou “jovem crítica”. Tal grupo, formado oficialmente pelas revistas *Contracampo*, *Cinética*, *Paisà*, pelo site *Cinequanon*, pela imprensa *Teorema* e ao qual acrescentam-se aqui *Filmes Polvo* e *Foco – Revista de Cinema*, apresenta uma série de características próximas ou tangentes, buscando pensar o cinema sob a perspectiva da arte, da autoria, da escrita literária, e elaborando uma crítica de maior aprofundamento e caráter militante. Já em outra esfera, estão *Cinema em Cena*, *Críticos.com*, *Omelete* e *Adoro Cinema*, oferecendo um estilo crítico mais direto, muito calcado na estrutura textual e em um certo perfil pedagógico que buscar “formar” o leitor.

Em um trabalho que busca pesquisar a importância da internet sobre uma atividade de reflexão cinematográfica como a crítica, seria impossível não

abordar o estabelecimento e crescimento dos blogues como uma espécie de propagação da cinefilia: são espaços que não só interagem com o cinema, como também com a própria crítica. A cinefilia também será objeto deste estudo por ter hoje várias de suas etapas inseridas na experiência virtual: da visão de um filme à sua posterior discussão, o viver cinéfilo pode hoje desenvolver-se completamente dentro do espaço da internet.

O período aqui retratado vai do final dos anos 1990, quando surgiram os primeiros espaços virtuais voltados à crítica no Brasil, até o momento atual, 2013, ano de finalização deste trabalho, momento também em que a crítica de internet parece se reconfigurar em busca de uma renovação. As próprias revistas e sites (claro que não numa totalidade) parecem se colocar em crise para, a partir daí, reverem suas próprias críticas. Pois a crítica tem a crise como algo que lhe é vital. Para muitos, seu enfraquecimento atual se dá porque hoje, em um mundo que privilegia a informação, não há espaço para a formação, que por sua vez, demanda provocação, conflito, crise. Pensando por esse ponto, este trabalho é um exercício crítico que se justifica por partir de uma série de crises pessoais do autor para discorrer sobre uma atividade considerada hoje em crise. Para que a crítica se mantenha viva, nada melhor do que colocá-la em crise.

A crítica de cinema no Brasil despontou na internet no final dos anos 1990. A própria internet só chegou ao público no país no ano de 1995. O acesso à rede virtual nessa época era ainda discado; a internet banda-larga só veio a se estabelecer no Brasil no início dos anos 2000. A conexão, portanto, estabelecia limitações de velocidade e acesso ao conteúdo. Nesse cenário, em 1997, foi fundado o Cinema em Cena, site voltado ao jornalismo cultural especializado em cinema, criado pelo crítico Pablo Villaça. No ano seguinte, 98, surgiu Contracampo, revista inteiramente dedicada à crítica cinematográfica e importante título no meio, pois, além da trajetória que se estende até hoje, foi precursora de um grupo denominado “nova crítica”, do qual fizeram parte, além da própria Contracampo, as revistas Cinética e Paisà e o site Cinequanon. Em 1999, o crítico pernambucano Kleber Mendonça Filho criou o Cinemascópio, cujo slogan era

“mais uma revista de cinema”. Contudo, ao contrário do Cinema em Cena e da Contracampo, que continuam ainda hoje ativos, Cinemascópio se transformou em blog em 2008, tendo sido extinto três anos depois.

O estabelecimento da crítica na internet propiciou um novo momento no desenvolvimento da atividade, que adquiriu características próprias que a diferem da crítica realizada no meio mais tradicional – o impresso. O presente trabalho se propõe a realizar um panorama das revistas virtuais e sites dedicados ao ofício da crítica, refletindo sobre a atividade e em como ela se dá no Brasil atualmente, momento em que se encontra fortemente inserida e já estabelecida no meio online.

A crítica de cinema encontrou na internet uma plataforma propícia ao estabelecimento dos textos. Além do acesso facilitado, já que o leitor pode ler e revisitar um texto crítico quantas vezes desejar através de uma simples busca (claro, desde que esse texto permaneça online), a crítica descobriu uma série de fatores que corroboraram sua manutenção na rede. Em artigo intitulado “Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo?”, a pesquisadora Cynthia Nogueira introduz a internet como um “novo espaço de estímulo e expansão da cinefilia e da crítica cinematográfica” (2006, p. 157), para, em seguida, enumerar as vantagens oferecidas pelo espaço virtual e os possíveis posicionamentos a serem tomados por publicações que queiram se manter ativas nele. A autora enumera como fatores que colaboraram para a fixação da crítica na internet, pontos como o baixo custo em termos financeiros para a manutenção de um site, a viabilidade de uma expressão independente, a inexistência de restrições editoriais relacionadas ao tamanho e à quantidade de textos, a possibilidade de abordar públicos amplos, mas também específicos, e, por fim, a facilidade que a internet tem de fomentar debates.

Nogueira coloca, no entanto, que a expansão e sucesso de uma revista ou site dedicado à crítica não ocorre naturalmente; o reconhecimento de uma revista como a Contracampo (exemplo que ela toma no artigo) só se fez possível graças aos valores rígidos que a publicação adotou, ao entendimento de que era preciso levar os debates a público – através de fóruns e grupos de discussão

online –, bem como a necessidade de inserir-se no meio cultural. Ela toma de empréstimo do pesquisador do ciberespaço Steve Johnson, autor de “A cultura da interface”, o termo “experiência partilhada”, com o qual designa a formação de grupos que aglutinam um público com um interesse em comum, caso, por exemplo, dos movimentos cineclubistas. O fato é que a internet potencializa essa partilha: se, por um lado, a disposição das obras deixa de ser para um coletivo situado no espaço do cineclube, já que pela internet o acesso ao filme pode se realizar de forma individual e caseira, por outro, o debate sobre a obra fílmica é capaz de extrapolar qualquer delimitação física, pois, online, pessoas de diferentes localidades podem pulverizar um debate. O mesmo se dá com a crítica: se antes ela encontrava um retorno menor por parte do leitor da mídia impressa, agora ela se encontra aberta a outros posicionamentos, a princípio, sem qualquer tipo de moderação.

Em entrevista concedida ao blog “Cítrica”, a pesquisadora Regina Gomes reitera os pontos enumerados por Nogueira:

A ampliação do espaço para o exercício da crítica de cinema é inegável e vejo isso como extremamente salutar. Para quem produz, as vantagens são enormes, desde maior espaço para a escrita, rompendo, desse modo, com a limitação dos caracteres impostas pelos meios impressos, até a liberdade de postura editorial, já que em tese, os críticos de internet estão menos sujeitos às agendas do impresso. (...) Para o leitor, sem dúvidas, a maior vantagem está na possibilidade de interação com os críticos por meio de comentários, sugestões e até mesmo tensões acirradas (GOMES, 2013)¹.

No artigo “História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual”, o pesquisador Rodrigo Carreiro coloca a hipótese de que a crítica cinematográfica vive um momento de expansão e transição, pois, enquanto a mídia clássica dedica um espaço cada vez mais exíguo à crítica, novos modelos e tendências têm surgido no ciberespaço: “A internet mostra-se um meio onde a

¹ GOMES, Regina. **Caiu na rede, é crítico?** Publicado em 19 mar. 2013. Disponível em: <<http://citricafunceb.wordpress.com/2013/03/19/caiu-na-rede-e-critico>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

atividade pode resgatar parte de sua função social original, que era a resistência cultural”².

Carreiro divide a crítica de internet em duas vertentes: de um lado, ele coloca o que denomina de crítica semi-amadora, composta por cinéfilos que escrevem em blogues e que não conseguem levar a atividade crítica como profissão. Do outro, coloca os críticos profissionais que não tiveram interesse ou oportunidade de atuar na mídia impressa e que encontraram na internet “as condições técnicas e econômicas necessárias para refletir sobre questões de juízo estético dos filmes sem precisar obedecer aos limites jornalísticos de tempo, espaço e orientação editorial” (CARREIRO, 2009, p. 2). Em ambos os casos, há, segundo ele, a constituição de um novo espaço discursivo em uma nova esfera pública: a virtual.

Essa abertura provocada pela internet não só permite com que o texto crítico repercuta de forma mais direta, como também faz com que sua acessibilidade, numa perspectiva quantitativa, se multiplique, pois se trata de um meio em que as informações se proliferam de maneira mais rápida. Renato Silveira, editor do Cinema em Cena, hoje com média de vinte mil acessos diários, pontua que o “boca a boca” é essencial para encaminhar novos leitores ao texto e ao site³.

A crítica aqui colocada em xeque tem uma característica recorrente na maioria dos expoentes abordados por este trabalho: ela parte de um pressuposto ideal de que o leitor vai ao texto crítico após ver o filme em questão. Não significa que ela se fechará totalmente ao leitor que a procurou antes deste “pré-requisito”, no entanto, trata-se de uma crítica que se permite ser mais direta e não hesita em descrever ou revelar parcelas importantes da trama – os chamados *spoilers*. Diferente da crítica orientadora de consumo, geralmente mais simplória, a crítica aqui analisada apresenta “marcas de valor” (o juízo de valor) para, em seguida, sustentá-las em argumentações que se balizam entre conteúdo e forma, nas

² CARREIRO, Rodrigo. História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual. **Contemporânea**, n. , p.01-15, -- dez. 2009.

³ SILVEIRA, R. [2 de outubro de 2011]. Entrevista concedida ao autor.

chamadas “marcas de justificação de valor”. A esses dois vieses apresentados por Regina Gomes, no artigo “A crítica de Cinema nas revistas Veja e Bravo!: um estudo comparativo”, somam-se as marcas de estratégias de persuasão, que, segundo Gomes, foram repensadas por Bordwell partindo da tríade retórica Aristotélica – inventio, dispositio e elocutio. Gomes dá seguimento a esse pensamento da crítica sob o viés retórico em outro texto, ao colocar que ao exercício crítico são indispensáveis a ideia de credibilidade passada ao leitor, o apelo às emoções do público e a presença de exemplos e entinemas que sustentarão o discurso argumentativo (2006). Em paralelo a esse conjunto, que denomina de “marcas retóricas”, a pesquisadora fala ainda das “marcas de contexto”, que apontam para os elementos do texto crítico que permitem uma contextualização histórica, ponto este que faz com que a crítica se tangencie à análise fílmica (2010, p. 332-333).

Embora essa crítica compartilhe desse leitor “ideal” (que pressupostamente viu o filme antes de ir à crítica), ela tem, no entanto, características distintas, seja na elaboração de seus discursos, seja em suas preocupações políticas e estéticas. Enquanto Contracampo, Cinética, Filmes Polvo, Cinequanon, Críticos.com, RUA, Interlúdio, Omelete, Adoro Cinema e Foco reúnem textos de diversos redatores, o que já rende um amplo leque de variações no exercício da atividade, o Cinema em Cena conta com um único crítico, que exerce a atividade nesse mesmo espaço há quinze anos. Os textos de Pablo Villaça, crítico do Cinema em Cena, seguem, em sua maioria, uma estrutura recorrente: utilizam-se de argumentações claras que se balizam sobre métodos de aprendizagem como síntese e comparação. É, sobretudo, um texto que não permite dúvida ao leitor: como um professor, Villaça não insere um vocábulo cinematográfico sem antes conceituá-lo. Isso faz com que sua crítica tenha um forte caráter formativo, já que o leitor pode facilmente adquirir um repertório de forma gradual através da leitura dos textos.

Ainda que conte com a realização do ofício crítico feita por seu fundador, o Cinema em Cena é um típico exemplar de publicação que realiza o jornalismo

cultural. Nele, o leitor pode encontrar informações sobre filmes, notícias sobre produções que estão em andamento, colunas com temáticas específicas (relacionadas ao universo cinematográfico), blogs vinculados e um podcast. No site, há também espaço para veiculação de publicidade de filmes que estão em cartaz.

Na mesma tendência do Cinema em Cena, há sites como o Adoro Cinema e o Omelete. Criado em 2000, o Adoro Cinema também segue a linha do jornalismo cultural, tendo notícias e conteúdos variados em torno da temática do cinema. Tornou-se conhecido, no entanto, graças ao fichamento que faz dos filmes, semelhante ao realizado pelo site norte-americano IMDB. As fichas dos filmes trazem informações como data de lançamento, elenco, curiosidades sobre a produção, fotos, trailers e, recentemente, passaram a trazer um compêndio de críticas dos principais jornais e sites em torno da obra em questão. O site ampliou também nos últimos tempos seu quadro de críticos, passando a dar maior atenção à atividade. O Omelete não difere muito desse perfil, com exceção de que se debruça não só sobre o cinema, mas sobre outros tópicos da cultura pop, como games, músicas, quadrinhos e séries de televisão.

Cinema em Cena, Adoro Cinema e Omelete são sites que têm um perfil comercial, com espaços destinados à publicidade, e que se apoiam, sobretudo, em um cinema *mainstream*. Em oposição, estão Contracampo e as demais revistas da chamada “nova crítica”. Influenciada, segundo o próprio fundador Ruy Gardnier, pelo o que foi a revista Filme Cultura na década de 1960 e, guardados os contextos, pela Cahiers du Cinéma, Contracampo voltou-se desde o princípio sobre um aspecto específico da esfera cinematográfica: a *mise-en-scène*. Deve-se entender, no entanto, que a arte da encenação encontra diferentes definições pela teoria cinematográfica. Em seu livro “Figuras traçadas na luz”, inteiramente dedicado ao estudo da *mise-en-scène*, David Bordwell nos coloca uma série de definições distintas. Para os Cahiers, por exemplo, “a tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano” (2009, p. 33). Já

para Bazin, a mise-en-scène é “simplesmente como o processo inteiro de direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora” (2009, p. 33). Bordwell, por sua vez, defende que a encenação está acerca do cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação. A soma do trabalho de câmera aos elementos já listados denotaria o que ele denomina de mise-en-shot. A visão Baziniana descrita por Bordwell vai ao encontro da de João Gabriel Paixão, atual editor da Contracampo, que defende que a mise-en-scène está na totalidade da obra, incluindo assim elementos como a montagem e o roteiro.

Durante sua trajetória, Contracampo firmou-se como um dos principais nomes entre as revistas de crítica estabelecidas na internet. Foi a precursora no formato de aglutinar vários críticos em seu corpo redatorial e seu interesse pela arte da encenação (sobre a qual se debruçaram tantos autores, como Bordwell, Mourlet e Aumont) atingiu em diferentes graus Cinética, Cinequanon, Filmes Polvo e Paisà (agora Interlúdio), publicações diretamente derivadas ou influenciadas pela Contracampo.

Nesse modelo onde abrigava vários críticos e dadas as diferenças entre os redatores fundadores da revista, Ruy Gardnier relata que, na Contracampo, tinha como pretensão pessoal inicial a tentativa de dar conta do Cinema atual da época, mas completa que os demais redatores preferiram revisitar a história do Cinema, redescobrir pérolas e bibliografias⁴. Tratava-se de um período inicial: o próprio Gardnier assume que a Contracampo era até ali amorfa, estava em busca de uma identidade, que viria a se tornar mais palpável com a entrada de Eduardo Valente na coeditoria. Esse, por sua vez, é o momento em que a revista inicia uma nova fase, buscando apontar assuntos que considerava urgentes, elegendo cineastas cânones e discorrendo sobre suas obras e trajetórias. Contracampo ganhara um corpo, ainda que Valente comente que era tudo muito intuitivo. Gardnier completa que foi o momento em que aprenderam juntos a como editar a revista. Bruno Andrade e Filipe Furtado, ex-críticos da Contracampo, pontuam

⁴ GARDNIER, R. [28 de fevereiro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

que a coeditoria entre Gardner e Valente rendeu o momento mais interessante da revista.

Já em um terceiro momento, Valente se afasta da Contracampo (afastamento que culminaria em sua saída da revista e posterior criação da Cinética), que, sob a editoria de Ruy Gardner, Luiz Carlos Oliveira Junior e, posteriormente, Tatiana Monassa, retornou a um foco estético e formalista: a questão da mise-en-scène que, segundo Gardner, na fase anterior passara a dividir espaço com uma crítica mais conteudística, voltou a ficar em voga. Contudo, Gardner pontua que foi o momento em que houve uma desorganização editorial, o que acarretou numa periodicidade irregular e, mais adiante, na fase de declínio da publicação. Atualmente, Contracampo se encontra em um quarto instante, com editoria de Calac Nogueira e João Gabriel Paixão, mantendo atualizações semestrais.

Cinética é reverberação direta da Contracampo e de seus aprendizados, defeitos e crises. Eduardo Valente relata que sua saída da revista ocorreu por não concordar com alguns rumos tomados pela publicação: segundo ele, Contracampo havia ficado consciente demais de seu papel na História e, por isso, excessivamente preocupada com a posteridade. Isso criara um engessamento e Valente conta que, para ele, aquele era o momento de arriscar e, se fosse preciso, errar. Ele pontua:

Acho que nossas maiores questões eram não nos fecharmos sobre nós mesmos, como a Contracampo parecia fazer na época. Queríamos duvidar de nossas ideias, enquanto a Contracampo trabalhava com muitas certezas e fórmulas. Queríamos ir ao corpo a corpo com os realizadores mais fortemente, queríamos incentivar olhares distintos dentro da revista e queríamos ampliar o escopo dos objetos que nos interessavam. Algumas dessas coisas conseguimos fazer, outras não. Mas era um movimento necessário (VALENTE, 2012)⁵.

Cinética foi fundada por Valente junto a Cléber Eduardo e Felipe Bragança, também egressos da Contracampo, e buscou um desenvolvimento mais fluido do que havia na outra. Além disso, procurou ter uma relação mais

⁵ VALENTE, Eduardo. [04 de março de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

próxima com leitores e realizadores, aglutinou nomes de fora da área cinematográfica e flertou com o academicismo. Na apresentação de um recorte da presente pesquisa na Socine, Cléber Eduardo, presente na sala, comentou que, enquanto Contracampo foi uma revista fundada por um graduando, Cinética teve em seu cerne, neste princípio, mestrandos e doutorandos.

Gardnier comenta que, tanto Cléber Eduardo quanto Felipe Bragança quiseram se manter escrevendo para Contracampo, mesmo após a criação da Cinética, mas que na época julgaram que a permanência dos dois em ambas as publicações seria inviável: “(...) julgamos que a editoria da Cinética seria incompatível com a permanência deles na lista de discussão da Contracampo, porque isso criaria inevitáveis constrangimentos” (GARDNIER, 2013)⁶. A relação entre Contracampo e Cinética foi amigável no princípio dessa coexistência, mas foi se desgastando com o tempo, algo que fica claro como veremos adiante.

Concomitantemente, Paisà, criada por Sérgio Alpendre (também egresso da Contracampo), editorada por ele próprio e, posteriormente, em conjunto com Filipe Furtado, dividia-se em duas plataformas: nasceu na impressa e em um segundo momento passou à online. O projeto buscava ser mais aberto e flexível do que o da Contracampo, procurando, inclusive, o diálogo com outros públicos. Paisà existiu até 2008; seu projeto, no entanto, foi retomado em 2011 e a revista ressurgiu numa espécie de “segunda fase” sob o título de Interlúdio, editorada por Alpendre, Alexandre Carvalho dos Santos, Bruno Cursini e Juliano Tosi, desta vez, veiculada exclusivamente na internet.

Diferente de Cinética e Paisà, cujos críticos tiveram suas trajetórias ligadas à Contracampo, Cinequanon e Filmes Polvo não têm ligações diretas com a precursora da “nova crítica”; no entanto, são assumidamente influenciadas por ela. São também publicações que nasceram de experiências de cinefilia e estudo: Cinequanon nasceu do encontro de seus quatro criadores, que se tornaram amigos frequentando a Mostra Internacional de São Paulo; já o encontro entre os criadores da Filmes Polvo se deu em sala de aula, na Escola Livre de Cinema de

⁶ GARDNIER, R. [17 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

Belo Horizonte. Cinequanon sempre teve um despojamento maior, algo que se refletiu no estilo de seus textos, se comparado às demais revistas; já Filmes Polvo manteve um diálogo próximo com a academia e sua configuração, que permitia aos redatores escreverem sobre o que lhes interessasse, fez com que os tentáculos da revista alcançassem temáticas diversas, incluindo o cinema mineiro (a revista também esteve muito próxima das mostras realizadas em Minas Gerais).

Em seu editorial de abertura, Filmes Polvo defendeu uma posição mista: a busca por uma crítica que contemple tanto a questão da encenação, quanto da narrativa. Esse posicionamento somado a um pluralismo que sempre se fez presente dá à revista certa flexibilidade. Filmes Polvo e Cinequanon, embora diferentes, são publicações que procuram extrair a crise e a crítica, justamente desse encontro de ideias e temáticas díspares, de um ambiente plural. A crítica surge da confrontação dessa multiplicidade, mesmo que isso sacrifique uma unidade estilística e temática, como havia em Contracampo.

Críticos.com se desenvolveu e continua em uma seara paralela: criado em 2002, o site aglutina nomes provenientes do jornalismo impresso que então migraram para a internet. Os textos, no entanto, ainda possuem o forte viés jornalístico de passar informação, ainda que haja uma posição de julgamento de valor presente. O site é editorado por Marcelo Janot e tem apoio da rede Telecine. Não há pautas em torno de cineastas como as encontradas na Contracampo e na Filmes Polvo, nem a busca por uma abrangência maior dentro do audiovisual, como tentou-se em Cinética; a relação crítica se dá filme a filme. Em Críticos.com, encontram-se exclusivamente textos sobre filmes que estão em cartaz.

RUA – Revista Universitária do Audiovisual é uma iniciativa para fomentar a atividade crítica dentro do meio universitário, o que a faz crescer em interesse por não se limitar aos discentes dos cursos de Cinema, Audiovisuais e afins, propiciando uma abertura para que o Cinema seja visto por olhares de outras áreas. Por fim, Foco – Revista de Cinema é um projeto bastante pessoal de Bruno Andrade (também ex-Contracampo) que corre na contramão das demais aqui citadas, preocupando-se pouco com o cinema de circuito e mais com a

abordagem de cineastas através de pautas e veiculação de textos críticos essenciais traduzidos para o português.

Pela breve explanação aqui traçada, percebe-se que essa crítica que tem a internet como plataforma não é um corpo homogêneo. Tangenciam-se, no entanto, em alguns pontos: na maioria dos expoentes listados, essa crítica é feita de maneira voluntária, sem que o crítico seja pago pelo seu trabalho (as exceções são Cinema em Cena, Adoro Cinema e Omelete, que têm um viés mais comercial). Sobre esse caráter não remunerado da maioria das publicações, Regina Gomes comenta que “a prevalência do trabalho voluntário garante e reforça esta postura mais livre e independente (inclusive das pressões do mercado)” (GOMES, 2013)⁷. Mas se há essa liberdade ressaltada pela pesquisadora, há, por outro lado, a constatação de que a não-remuneração leva com frequência a um comprometimento menor dos redatores, algo reiterado nas entrevistas concedidas a este trabalho. Isso acaba se refletindo na quantidade e frequência de publicação das revistas e, dentre todas as que estão ativas, todas já enfrentaram atualizações irregulares ou tiveram que diminuir o escopo sobre o qual se debruçavam. Interlúdio, cujas atualizações mantêm boa frequência desde o lançamento em 2011, teve que abrir mão dos espaços nos quais se propunha a falar de música e cultura geral; Cinequanon retornou mais sucinta em sua segunda fase, a partir de 2008; e Contracampo e Cinética, que em outros momentos contaram com várias sessões abordando o universo audiovisual, retornaram a uma concisão estrutural na tentativa de dar continuidade aos trabalhos. No caso da Contracampo, a transformação se deu também na periodicidade da revista, que tenta estabelecer-se agora semestralmente.

Esse movimento em busca de uma concisão parece fazer com que as revistas voltem ao cerne de suas críticas para assim prosseguirem com nova disposição. No editorial de abertura de sua fase atual (na qual a revista passou por uma completa reformulação), Cinética comenta: “Essa opção por certo

⁷ GOMES, Regina. **Caiu na rede, é crítico?** Publicado em 19 mar. 2013. Disponível em: <<http://citricafunceb.wordpress.com/2013/03/19/caiu-na-rede-e-critico>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

minimalismo, porém, traz uma possibilidade de concentração que acreditamos servir melhor aos textos que hoje são produzidos dentro da revista e que, na verdade, são sua verdadeira razão de existência” (CINÉTICA, 2013). É fato que as revistas, em momento recente, entraram em crise: Contracampo, hoje ativa, passara por um período de estagnação no fim da editoria de Luiz Carlos Oliveira Junior e Tatiana Monassa (a 96ª edição foi lançada em setembro de 2010; a 97ª em agosto de 2011, quase um ano depois), tendo sido assumida em 2012 por Nogueira e Paixão. Cinequanon teve uma evasão de três de seus fundadores e hoje é mantida basicamente pelo único remanescente, o crítico e editor Cid Nader. Filmes Polvo não é atualizada desde o início de 2012.

Os caminhos da crítica online tangenciam-se com os de uma vertente da cinefilia que encontrou na internet um meio facilitador. Ainda que não seja o caso de estabelecer uma relação de causa e consequência, afinal, a crítica virtual surgiu muito antes dessa cinefilia via internet (não se tinha acesso a filmes via internet nos anos 1990, por exemplo), muito dessa relação entre leitor e crítica se encaixa nesse novo viés de cinefilia, que o pesquisador Rodrigo Carreiro denomina “cibercinefilia”. Sobre a cibercinefilia falaremos em momento posterior desta dissertação. Por hora, basta sublinhar essa relação intrínseca entre crítica e cinefilia, porque a crítica de cinema demanda a cinefilia, mas não somente: “deve-se estar a par do ambiente artístico, da história da arte, ter fluência diante de uma dada tradição e de um conjunto de ‘saberes relacionais’”, coloca o filósofo Luiz Camilo Osorio (2005, p. 17).

O crítico e historiador da arte Giulio Carlo Argan coloca que a crítica é o tentáculo que realiza uma mediação entre a arte e a sociedade. Partindo dessa perspectiva, a crítica veiculada na internet apresenta uma potencialização desse aspecto, já que a internet é considerada um meio bastante democrático (democrático em partes, diga-se de passagem, pois, no Brasil, o acesso à internet tem limitações de velocidade e custo). A pesquisadora Regina Gomes concorda, mas alerta para o perigo de um território livre como a internet, onde se encontram bons textos críticos, mas também os de baixa qualidade:

No geral, vejo boas perspectivas, mas o problema está na multiplicação desses escritos que fundem textos de qualidade com textos de baixa qualidade. Mas, se a internet é um ambiente democrático por premissa, nada podemos fazer, a não ser selecionar os melhores espaços e textos (GOMES, 2013)⁸.

Em entrevista ao jornal da Universidade Federal de Goiás, o crítico Inácio Araújo, do jornal Folha de São Paulo, disse que “hoje o que melhor se faz em crítica de cinema está na internet” (ARAÚJO, 2010). Contudo, recentemente, em seu blog, Araújo, comentando acerca das constantes discordâncias e questionamentos por parte de leitores, faz uma constatação sobre o papel da crítica atualmente na sociedade ao colocar: “a crítica – como atitude diante do mundo – não é para consumidores, mas para cidadãos. E o mundo se desenha mais para consumidores do que para cidadãos. Azar o nosso” (ARAÚJO, 2013)⁹.

Em suas palavras, Araújo traz a questão da crítica como guia de consumo, algo ao qual as revistas virtuais, sobretudo as da “nova crítica”, sempre se opuseram. A crítica dessas publicações está, portanto, interessada em analisar o cinema não como produto de entretenimento, mas como arte. Afasta-se então do comum resenhismo, que se limita a descrever a trama e dar um juízo de valor nem sempre baseado em argumentações para buscar uma relação vital com o filme, a relação do amador, a quem a crítica é quase consequência de sua relação com uma obra, e não um exercício publicitário que orienta o espectador. Por esse raciocínio, há uma incompatibilidade presente nos sites que não se atêm à crítica, se estendendo ao jornalismo cultural: ainda que a crítica de Villaça, por exemplo, se relacione com o filme como uma obra de arte, todo o restante do site tem a relação de entretenimento, de produto.

Não há dúvidas de que a crítica de cinema se debruça sobre uma arte cotidianamente mais acessível (e, por isso mesmo, subestimada em seu papel de arte). O cinema, em sua maioria, está fora do espaço de legitimação dos museus

⁸ GOMES, Regina. **Caiu na rede, é crítico?** Publicado em 19 mar. 2013. Disponível em: <<http://citricafunceb.wordpress.com/2013/03/19/caiu-na-rede-e-critico>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

⁹ ARAÚJO, Inácio. **Crítica, cidadãos, consumidores.** Publicado em 01 abr. 2013. Disponível em: <<http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2013/04/01/critica-cidadaos-consumidores/>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

(embora haja a possibilidade de se encontrar arte audiovisual, como as videoinstalações em museus). Bem verdade, hoje seu estabelecimento se dá em grande parte nos shoppings, locação que por si só transforma a experiência da cinefilia. Mas, sobre isso, falaremos mais adiante. O fato é que o cinema e, sobretudo, o recorte cinematográfico que mantém contato com o grande público, tem um caráter predominantemente narrativo, o que é suficiente para criar uma aproximação com o espectador. Tem-se, assim, uma arte em que o diálogo é pressuposto, não necessariamente em sua completude, mas ao menos em uma primeira camada. Quando questionada em entrevista ao blog Cítrica sobre a forte difusão da crítica cinematográfica, Regina Gomes reitera essa ideia de uma arte de maior acesso:

(...) arrisco dizer que este fenômeno está ligado à popularização do cinema que, entre as artes citadas (teatro, literatura e artes visuais), tem maior alcance e comunicação com o grande público. Todos nós carregamos certa dose de cinefilia, amamos os filmes e gostamos de falar sobre eles. Ainda vejo o cinema como uma arte popular, o que levaria, conseqüentemente, a uma maior produção de textos críticos sobre produtos cinematográficos (GOMES, 2013)¹⁰.

Essa dose de cinefilia que todos nós temos, como coloca Gomes, associada à democratização da internet, no sentido de que qualquer um que tenha acesso à rede pode colocar conteúdo nela, cria um fenômeno que tende à desigualdade desses conteúdos, já que qualquer internauta, iniciado ou não na arte cinematográfica, pode se tornar um comentarista de cinema, ou até mesmo se autoproclamar um crítico. Isso cria um manancial de conteúdos bastante irregular acerca do cinema: da mesma forma que boas críticas se fazem presentes online, há também a escrita de menor qualidade e grau de formação. Cabe ao leitor-internauta gerenciar o acesso a esse tipo de material, como já ressaltou Gomes.

O trecho citado de Inácio Araújo também retoma a questão do diálogo com o leitor, algo que é potencializado pela internet, como já ressaltou Gomes.

¹⁰ GOMES, Regina. **Caiu na rede, é crítico?** Publicado em 19 mar. 2013. Disponível em: <<http://citricafunceb.wordpress.com/2013/03/19/caiu-na-rede-e-critico>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

Tomemos novamente o exemplo de Villaça, que, por escrever mais sobre um cinema *blockbuster*, dá maior visibilidade ao site, mas acaba sendo também mais atacado pelos leitores que discordam de seu juízo crítico. No artigo “A crítica cinematográfica e suas adaptações ao suporte digital: breve análise do site Críticos.com”, a pesquisadora Poliana Ribeiro coloca que paira sobre a internet certa desconfiança. Há alguns pontos a se considerar nessa colocação da autora: de fato, há a possibilidade de desvirtuação de uma informação em um espaço como a internet, em que o conteúdo está aberto a qualquer internauta. No entanto, no caso das revistas críticas, essa desconfiança se dá mais não por colocar em dúvida a competência do crítico, mas pela incompatibilidade do gosto.

O crítico e acadêmico norte-americano David Bordwell defende que a equação crítica é formada por gosto e julgamento (e não deixa de ser um paralelo interessante à equação proposta pelo crítico francês Jean Douchet, paixão e lucidez). Bordwell coloca que você pode reconhecer um bom filme sem gostar dele. Completa: “O gosto é distintivo, parte do que faz você ser você, mas você também pode compartilhá-lo com outros” (BORDWELL, 2013)¹¹. A crítica, como corpo diversificado que é, abre ao leitor a possibilidade de optar sobre o texto crítico com o qual quer dialogar (levando em conta de que o leitor é parte ativa nessa relação). Na internet, as possibilidades são várias: do Cinema em Cena, com forte caráter pedagógico e formativo, à Contracampo e Cinética, mais direcionadas ao leitor iniciado na área cinematográfica, há um leque de opções de críticos e textos que se conectem melhor com os interesses e gostos desse leitor. Essa compatibilidade, somada à facilidade de interação e a um caráter imediato possível graças à velocidade com que a informação circula na internet, viabilizam essa relação mais próxima entre crítico e leitor, diferentemente do que havia nas mídias clássicas. Essa proximidade, no entanto, deixa o crítico mais aberto a diálogos e debates, mas também a discordâncias e ataques.

¹¹ BORDWELL, David. **In critical condition**. Publicado em 14 mai. 2008. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/05/14/in-critical-condition>>. Acesso em: 28 fev. 2013.

A internet também é dotada de um imediatismo impossível às mídias impressas: o texto acaba de ser postado e já está disponível à leitura e interação do internauta e, além do espaço reservado à interação do leitor dentro do próprio site (como é o caso do Cinema em Cena), as revistas e sites de crítica estão cada vez mais ativos em ferramentas paralelas, como as redes sociais e blogues, que muitas vezes servem também para anunciar/propagandear o próprio texto crítico.

Os blogues, aliás, são uma ferramenta que ultrapassa as revistas virtuais e sites em termos quantitativos. É, na verdade, um corpus difícil de manipular, já que, além do número elevado desse tipo de página, há diferentes vertentes: há blogues que tendem ao exercício meramente informativo, há os que procuram manter uma relação mais pessoal com o cinema, há os que de fato realizam a crítica cinematográfica. Neste último escopo, há os que têm a crítica como profissão e os que a fazem em segundo plano. Há, por fim, aqueles que julgam fazer crítica (e se autoproclamam críticos) sem nem ao menos compreenderem os preceitos da atividade.

Para Eduardo Valente, são poucos os blogueiros que estão aptos a realizarem a crítica. Sérgio Alpendre diz que, em seu blog, procura tecer comentários, fazer brincadeiras, colocar provocações e inquietações. Pontua que eventualmente a crítica ocorre, mas não de forma premeditada¹². Casos como o de Alpendre, crítico que mantém seu próprio blog, são frequentes: da crítica impressa, por exemplo, Inácio Araújo, Luiz Carlos Merten e Luiz Zanin mantêm páginas pessoais sempre atualizadas. Araújo teve ainda parte de suas críticas publicadas na Folha de São Paulo compiladas no blog “Canto do Inácio”, mantido até 2009. Nas revistas online, é comum a vinculação de blogs ao espaço da publicação: Cinequanon disponibilizava links dos blogues de seus redatores na página principal do site; Filmes Polvo, na tentativa de incentivar os redatores a publicarem textos mais livres dos que os encontrados no corpo da revista, manteve um blog próprio que funcionava em paralelo à publicação; Pablo Villaça mantém seu blog pessoal encadeado ao próprio Cinema em Cena. Assim como

¹² ALPENDRE, Sérgio. [12 de janeiro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

Alpendre, outros críticos das publicações virtuais mantêm blogues independentes das revistas onde escrevem: é o caso de Daniel Caetano, num blog que não se atém ao cinema, Filipe Furtado, Luiz Soares Jr., para citar alguns.

O cineasta Carlos Reichenbach, um entusiasta da crítica online e dessa cinefilia da internet, autor dos blogues “Olhos Livres” e “Reduto do Comodoro”, preocupou-se em mapear os blogues de cinema que se disseminavam ainda em 2005. Segundo Cynthia Nogueira, Reichenbach fez um levantamento de mais de cem títulos dedicados ao cinema. O cineasta então criou um prêmio dedicado aos melhores sites e blogues, o “Quepe do Comodoro”. Sobre o prêmio, o então crítico da Contracampo escreveu na época em uma notinha na revista (da qual Reichenbach era uma espécie de padrinho e que foi agraciada com o prêmio de melhor site de cinema do país): “Ele (Reichenbach) percebeu que valorizar a internet como espaço de discussão de cinema através de um prêmio é uma ideia urgente” (CAETANO, 2005).

Sobre os blogues, Cynthia Nogueira pontua em seu artigo:

Graças ao sistema de comentários e aos links, eles formam diversas redes de troca de ideias e de opiniões, elaboram rankings, criam premiações, comentam diariamente os posts de seus blogs preferidos. As listas, por sua vez, agrupam cineastas, produtores, cineclubistas, documentaristas, fãs, divididos por estados, perfil, recortes temáticos. (NOGUEIRA, 2006, p. 160).

O comentário de Nogueira vai ao encontro das características de dois grandes coletivos formados por blogueiros brasileiros e que cujas páginas são dedicadas ao cinema. O mais antigo deles, a Liga dos Blogues Cinematográficos, foi formado em 2003 e é composto por páginas que são escolhidas mediante uma seleção feita pelos demais integrantes. Dentre as atividades, a Liga elabora rankings mensais atribuindo notas aos filmes em cartaz, cria listas onde elege seus cânones e obras essenciais (há rankings dividindo a História do cinema em décadas desde os anos 20) e realiza a escolha dos melhores títulos do ano através de votação dos integrantes. Trata-se de uma tentativa de sistematização séria que atribui juízo de valor através da média do grupo. O sistema da Liga foi

recentemente adotado por um grupo de blogueiros portugueses que criaram coletivo semelhante. O segundo grupo de blogueiros, denominado Sociedade Brasileira de Blogueiros Cinéfilos, foi criado em 2007 e conta com o mesmo estilo de organização.

Os blogues, suas especificidades e a análise de alguns expoentes desse tipo de publicação serão objetos de estudos da última parte deste trabalho. Adentrando um território vasto como a internet, a presente pesquisa estipulou um recorte que julga essencial ao trabalho de demonstrar e analisar a heterogeneidade da crítica na internet. O objetivo é colocar em crise a existência, o histórico e a busca dessas publicações, algo que, em certa medida, já foi e continua sendo feito pelas próprias revistas e sites. Também realizar um panorama crítico que introduza esses textos, que encontraram no espaço online novas características e possibilidades. É, por fim, falar de uma crítica em comum, que, no entanto, se desdobra em diferentes vieses em cada publicação: uma crítica intrínseca à existência da arte, que dialoga com o público não através de asserções impostas, mas de colocações que demandem retórica, argumentação e que, portanto, atinjam a parcela imaginativa do receptor. Trata-se de uma crítica em que o espectador é tão ativo quanto o crítico ou criador, uma crítica onde ele é convidado a se inserir nesse jogo de equilíbrio entre paixão e lucidez. Uma crítica cuja função, nas palavras de Bazin, “não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte” (BAZIN, 1975, p. 104).

2 A CRÍTICA NAS REVISTAS ONLINE E SITES

O presente capítulo apresenta um panorama das principais revistas virtuais dedicadas à realização da crítica cinematográfica. A metodologia adotada se alicerça no traçado de um histórico breve dessas publicações, bem como na instauração de uma reflexão sobre como cada uma delas se relaciona com a matéria que produz: a crítica.

2.1 A Nova Crítica

O termo “nova crítica”, ou “jovem crítica”, foi designado para denominar um grupo de publicações voltado à crítica cinematográfica, composto pelas revistas virtuais Contracampo, Cinética e Paisà, pelo site Cinequanon e pela revista impressa Teorema (como este trabalho delimita como escopo a crítica na internet, esta última publicação não será analisada). Com características semelhantes ou próximas em alguns momentos (e nem tanto em outros), sobre as quais este trabalho discorre a seguir, essa nova crítica tem como marcador comum o fato de ter sido realizada, em sua maioria, por críticos jovens, oriundos do estudo universitário e da cinefilia, que despontaram para o ofício crítico ao encontrarem na internet um meio propício para seu desenvolvimento.

Embora oficialmente a “nova crítica” tenha se delimitado aos títulos citados, este trabalho enquadra nesta mesma esfera as revistas Filmes Polvo, Foco e Interlúdio (continuação da Paisà) por considerar que estas apresentam características e crenças em comum, que as desvinculam de outros espaços críticos presentes na internet, aproximando-as de ideias presentes na “nova crítica”, como a presença de textos mais aprofundados (que muitas vezes demandam um leitor já iniciado na área cinematográfica), a crença na política dos autores, na militância e na negação à crítica da simples opinião e do jornalismo cultural recorrentemente vinculados à ideia de guia de consumo.

2.1.1 Contracampo

A Criação / 1ª Fase – A editoria Gardnier e Oliveira

Contracampo nasceu em 1998. Foi criada pelo crítico Ruy Gardnier que veio a se tornar seu mais longínquo editor. Na época da fundação da revista, Gardnier era aluno da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Sua veiculação inicial se deu no mês de setembro, momento em que se realizava o Festival do Rio – então chamado de Mostra Rio. Na publicação inaugural, Contracampo apresentou textos curtos ainda dotados de uma identidade titubeante. A revista dava seus primeiros passos esboçando o traçado sobre o qual viria posteriormente se alicerçar. Contracampo voltou-se ao presente da produção cinematográfica do final do século XX, propondo uma cobertura crítica da Mostra Rio. Em 21 textos sucintos, cobriu o evento através de um panorama que contemplou produções cinematográficas de países diversos. Títulos como “A Vida de Jesus”, do francês Bruno Dumont, “Carne Trêmula”, do espanhol Pedro Almodóvar, e “Velvet Goldmine”, do americano Todd Haynes, foram contemplados pela revista em textos assinados, em sua maioria, pelo fundador Ruy Gardnier.

Já se notava, neste princípio, uma necessidade fundamental de voltar o olhar ao passado. Não um passado qualquer, mas especificamente o passado de nosso cinema. Foi, portanto, sintomático que, em sua estreia, Contracampo trouxesse reflexões sobre Glauber Rocha – especificamente sobre “Deus e o diabo na terra do sol”, em texto assinado por Rafael Viegas –, e sobre a filmografia de José Mojica Marins, em artigo de Bernardo Oliveira. Oliveira, aliás, teve papel fundamental ao coeditorar Contracampo junto a Ruy Gardnier nesse começo da revista. Em entrevista a este trabalho, Gardnier pontuou sobre esse duplo interesse da revista entre cinema pretérito e contemporâneo – segundo ele, esse retorno ao passado era pretensão, sobretudo, dos colegas que estavam “interessados em descobrir as pérolas da história do cinema e ler a bibliografia

que havia sobre eles” (GARDNIER, 2012)¹³. O editor, no entanto, diz que, particularmente, procurava uma revista que de fato cobrisse o cinema contemporâneo.

Contracampo começou direta aos textos e aos filmes, sem um editorial ou carta de apresentação. Segundo Gardner, ela nasceu amorfa: “a Contracampo nasceu na marra, então nasceu praticamente sem equipe, e, se eu fosse esperar surgir gente qualificada pra funcionar do jeito que eu queria, estaria esperando até agora” (GARDNIER, 2012)¹⁴. Nesse tatear de uma nova revista, a Mostra Internacional de São Paulo ganhou atenção da publicação em sua segunda edição, datada de outubro de 1998. A revista identificou temáticas recorrentes encontradas no “corpus” fílmico do festival, dentre as quais destacou três: a crítica à instituição familiar; a globalização, o neoliberalismo e seus efeitos; e, por fim, a solidão. Também debateu sobre filmografias como a iraniana e a leste-europeia, presentes em abundância na Mostra e que cuja especificidade limitava as chances de alcançar outras publicações online da época.

A revista foi aos poucos incorporando nomes interessados em refletir sobre o cinema. A perspectiva da *mise-en-scène* como fator definidor começava a se delinear no pensamento da Contracampo. Gardner coloca: “A Contracampo nasceu do desejo de suprir uma falta que sentíamos de discussão séria de cinema em termos artísticos, o que para mim sempre significou *mise-en-scène*” (GARDNIER, 2012).¹⁵ Ele completa que os demais críticos dessa primeira fase da revista tinham em comum uma crença na crítica como algo que constrói e dá forma à história de uma arte, o que, para eles, não estava sendo feito naquele momento no Brasil. Contracampo surgiu assim para contrariar a crítica que realizada naquele instante e, sobre isso, Gardner comenta:

A gente nasceu já com muito esnobismo diante de tudo o que havia na crítica e tudo que havia a gente detestava, dos jornais aos ensaios publicados em revistas como RioArte e Cinemais. A gente achava tudo

¹³ GARDNIER, R. [28 de fevereiro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

¹⁴ GARDNIER, R. [28 de fevereiro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

¹⁵ Idem.

frouxo e não via nada parecido com o que a gente gostava. Exceção: Inácio Araújo na Folha de São Paulo (GARDNIER, 2012)¹⁶.

Bernardo Oliveira, então aluno de filosofia da UFRJ, dividiu, nesse primeiro momento, a editoria da revista com Gardnier. Eduardo Valente e João Mors Cabral, na época discentes do curso de Cinema da UFF, Juliano Tosi e Alexandre Werneck, comunicólogos formados pela UFRJ, e Daniel Caetano (PUC) passaram a compor a equipe de redatores da revista. Completavam o quadro Juliana Fausto (filosofia na UFRJ) e Gilberto Silva Jr. (comunicólogo pela UERJ).

A terceira e última edição desse primeiro ano da Contracampo veio em dezembro, deixando um hiato no mês de novembro de 1998. Trouxe uma retrospectiva assinada por Gardnier e uma correlação proposta por Eduardo Valente entre os filmes “Matador”, de Almodóvar, e “O Show de Truman”, de Peter Weir. Por fim, um texto apontado por Gardnier e Cléber Eduardo como essencial na história da Contracampo, pois foi o artigo que unificou a revista, tornando-a “algo mais que um amontoado de resenhas” (GARDNIER, 2012)¹⁷: “Tudo é central! Mas, como, se são dois Brasis”, assinado por Bernardo de Oliveira, questionou o modelo de incentivo e produção do cinema brasileiro a partir dos momentos em que se encontravam em cartaz “Central do Brasil”, de Walter Salles (na época, recém indicado ao Oscar) e “Tudo é Brasil”, de Rogério Sganzerla, denunciando os privilégios de uma minoria dentro do Cinema nacional (na qual elenca Salles, Bruno Barreto e a Conspiração Filmes) e o descaso para com autores como Sganzerla e Mojica. Gardnier fala: “a revista ‘se achou’ nesse primeiro combate: polemismo, tomada de partido, defesa da vanguarda ignorada contra a publicidade boa-moça” (GARDNIER, 2012)¹⁸. Contracampo teve aí seu primeiro cavalo de guerra, demarcando uma característica que veio a ser recorrente em seu estilo de crítica: a militância.

¹⁶ GARDNIER, R. [27 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

¹⁷ GARDNIER, R. [27 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

¹⁸ Idem.

2ª Fase – A editoria Gardnier e Valente

Se nos últimos quatro meses de 1998, momento de sua criação, *Contracampo* ainda tinha um caráter embrionário, tateando um caminho pelo qual seguir, em 1999 os primeiros traços de uma identidade começavam a se consolidar. A revista passou a ganhar forma: não apenas retornou com artigos e críticas em maior quantidade, como também ampliou seu recorte na abordagem cinematográfica – passou a revisitar carreiras de cineastas como Robert Bresson, Jean-Luc Godard e Johan Van Der Keuken, além de traçar perfis de nomes badalados do cinema contemporâneo, como Wong Kar-Wai. Esse retorno aos cineastas, porém, não foi o bastante: *Contracampo* partiu do macro ao específico, retomando obras indispensáveis de grandes cineastas, como “Disque M para matar”, de Alfred Hitchcock, e “Hiroshima mon amour”, de Alan Resnais. O pretérito do cinema continuou, portanto, a atrair a atenção dos contracampistas. Contudo, a revista se abriu, por fim, ao circuito comercial e hollywoodiano, ou ao menos à parcela dele que lhe interessava, caso de Wes Craven, de “Pânico 2”, defendido e celebrado pela *Contracampo* como um cineasta-autor. A política dos autores, herança ideológica dos “jovens turcos” da *Cahiers du Cinéma*, veio a se tornar um forte marcador durante a trajetória da *Contracampo*.

O cinema brasileiro se manteve como inquietação essencial da *Contracampo*. Após a já citada terceira edição discorrer sobre “Central do Brasil” e a filmografia de Rogério Sganzerla, a edição de número sete refletiu sobre o Cinema de Carlos Reichembach – que na época foi também tema de uma Mostra na UFF –, partindo de uma retrospectiva crítica dos filmes e de uma entrevista concedida pelo cineasta. Segundo Gardnier, foi nesta entrevista concedida à equipe da *Contracampo* e ao crítico Inácio Araújo que Reichembach conheceu a revista e passou a apadrinhá-la ao lado de Araújo. *Contracampo* passava, portanto, a dar voz aos realizadores, aproximando aqueles que, num imaginário sobre a principal atividade que a revista se propõe, estariam em terrenos opostos – crítico e autor. Gardnier pontua pegando de empréstimo a ideia do crítico

francês Serge Daney de que “a crítica é uma espécie de carta ao diretor que incidentalmente será lida pelo público” (GARDNIER, 2012)¹⁹, pensamento que vai em direção a essa aproximação através de entrevistas entre crítico e realizador.

Contracampo começou assim a formar rosto e personalidade: embora não suprisse ainda a demanda do circuito comercial em sua maioria, estava aberta a este e a outros cinemas variados em suas estéticas, temáticas e/ou ambições. Além disso, continuou a dispensar especial atenção ao cinema nacional, propôs artigos cada vez mais aprofundados, e persistiu em sua revisitação ao passado, à história do cinema, realizando, assim, importante função do texto crítico – recontextualizar o cinema com o hoje e com o ontem: pensar a produção atual a partir do agora, mas também das referências históricas.

Não demorou para que Contracampo passasse a refletir também sobre a realização da própria crítica. Essa preocupação/militância sobre o ofício crítico tornou-se uma característica marcante da revista desde então, pois, em seu terceiro editorial, presente na edição de número cinco, Contracampo já se perguntava: qual a função da crítica de cinema no Brasil?

O questionamento, que a posteriori foi transformado em debate, surgiu em decorrência de uma provocação feita pela própria revista sobre uma polêmica declaração dada pelo cineasta Cacá Diegues sobre a atividade. Segundo Diegues, a crítica teria função perigosa, capaz de levar um filme ao fracasso de bilheteria. Na época, lançando seu filme “Orfeu”, Diegues foi severamente replicado pela publicação:

Ameaça ou pedido de cuidado, a declaração carrega em si um conteúdo perigoso: confundir avaliação crítica com propaganda jornalística. Se é verdade que os textos dos periódicos institucionalizados (a Veja mais uma vez na vanguarda) sempre nos brindam com pérolas de ignorância nacional, é bem verdade que certos filmes nacionais, inclusive os do sr. Diegues, gozam de certa reputação na classe jornalística que nada têm a ver com juízos estéticos. Como em toda polêmica midiática levantada pela nossa *intelligentsia* de classe média, nenhum dos lados tem razão. O jornalismo cultural dos jornais e periódicos brasileiros é mesmo medíocre

¹⁹ GARDNIER, R. [27 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

e vazio, ao passo que o filme de Carlos Diegues é exatamente feito para o nível desses jornalistas (GARDNIER, 1999)²⁰.

Contracampo demarcava, assim, um posicionamento – não estava ali para fazer política da boa vizinhança nem com o cinema brasileiro, nem com outros veículos de jornalismo/comunicação. O ataque ao resenhismo esvaziado proposto pela Veja demarca essa posição. Na edição seguinte, a reflexão crítica voltou a se fazer presente: desta vez não apenas no editorial, mas em textos assinados por Gardnier e Oliveira. E, de novo, Contracampo confirmava sua posição:

A crítica pode ser tomada como orientadora de consumo, como gostismo explícito ou até como marketing descarado. CONTRACAMPO prefere ficar longe desses modelos redutores e propõe uma construção: construção de um mundo do cinema, um mundo diferente daquilo que habitualmente vemos; um mundo que tenha a ver com o mundo em que vivemos, e que possa levantar perguntas (e às vezes respondê-las) sobre ele (GARDNIER, 1998)²¹.

A polêmica desencadeada pela declaração de Diegues encontrou andamento na réplica de Hugo Sukman, então crítico do jornal O Globo. Sukman defendeu textualmente um retorno ao que denominou de irrelevância da crítica, tentando embasar seu pensamento através do posicionamento de François Truffaut como crítico da Cahiers du Cinéma. Nas palavras de Sukman, uma crítica “comprometida apenas com o prolongamento do prazer de se ver um filme (...) (SUKMAN, 1999, apud, OLIVEIRA)²²”.

O uso considerado irresponsável do nome de François Truffaut provocou forte reação da Contracampo. Gardnier e Oliveira rebateram a declaração em dois longos textos. Para Oliveira, o crítico do Globo confundiu a rebeldia e agressividade características do Truffaut-crítico com o que denomina de forma infeliz de irrelevância e irresponsabilidade. Gardnier complementou que a

²⁰ GARDNIER. **Editorial 5.** Publicado em 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/editorial5.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

²¹ GARDNIER. **Editorial 6.** Publicado em 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/editorial5.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

²² SUKMAN, *apud* OLIVEIRA. **Depois da polêmica, uma justificativa.** Publicado em 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/depoisdapolemica.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

crítica não é um adendo, um complemento ou um substituto do filme, mas, sim, uma tomada de posição, um juízo de valor, o que, certamente, demanda uma responsabilidade.

A acalorada discussão é representativa do modelo crítico almejado pela Contracampo. Logo, a revista procurou delimitar a função do crítico e do texto, distinguindo-o, sobretudo naquele momento, do denominado jornalismo cultural. Reafirmou também a necessidade de um posicionamento, da não abstenção, traço essencial à atividade crítica, afinal, Contracampo não é um site informativo temático, mas um espaço reservado ao exercício da atividade em questão. A pergunta se tornaria recorrente: Contracampo tem uma alma? – questionava o editorial da 9ª edição. O modelo crítico no qual a publicação acreditava, certamente, havia sido encontrado; no entanto, restava ajustar as engrenagens: Contracampo apresentava textos ainda muito abertos no que se referia ao estilo e construção de um pensamento crítico.

Se a alma era ainda motivo de procura, Contracampo já tinha uma organização delineada: num layout simples, a revista trazia uma capa, onde era veiculada uma imagem, os principais textos do número e o editorial. No topo da página, encontravam-se divididas as quatro sessões que compunham a revista naquele instante: Plano geral, Críticas, Mostras e Arquivo. Uma imagem dessa primeira identidade visual da Contracampo pode ser conferida abaixo:



Figura 1 – 1ª layout da Contracampo

Fonte: Revista Contracampo

Essa identidade visual foi mantida até a 10ª edição, quando Contracampo passou por uma reformulação visual e editorial: Bernardo Oliveira se afastou da revista e a editoria tornou-se dividida entre Ruy Gardnier e Eduardo Valente. Valente comenta que, na época, tudo era feito de forma muito intuitiva, mais sentida do que pensada. Gardnier conta que, com a editoria compartilhada com Valente, Contracampo encontrou um momento mais sólido e que assim puderam articular pontos como a cobertura de festivais, a busca por cânones e a revisitação de suas obras, questões urgentes ao Cinema contemporâneo. Sobre isso, pontua:

A revista foi ganhando corpo e aos poucos se tornando novamente "ecclética", dessa vez no sentido de ter mais colunas "burocráticas", ou seja, parecer com uma revista convencional de cinema (coluna de DVD, etc.), mas sempre com um approach claro de autorismo e mise-en-scène (...) (GARDNIER, 2012).²³

Visualmente, Contracampo ganhou um layout mais limpo e com acessibilidade facilitada. Cada sessão da revista passou a ser melhor delimitada –

²³ GARDNIER, R. [28 de fevereiro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

críticas e artigos, por exemplo, passaram a ser veiculados em espaços distintos; o espaço “Plano geral” – onde se comentavam filmes exibidos na televisão, e-mails dos leitores, entre outras coisas – foi mantido; e criou-se uma sessão específica com a programação dos cinemas. O segundo layout da Contracampo segue em anexo abaixo:



Figura 2 – 2º Layout da Contracampo

Fonte: Revista Contracampo

Na confirmação de uma identidade enquanto publicação, Contracampo se voltou a pontos que, até então, pouco tinham reverberado no pensamento crítico cinematográfico brasileiro, como o cinema universitário, a questão da imagem publicitária se eclipsando com a cinematográfica (ambos assuntos da 18ª

edição) e o mercado exibidor, sobre o qual Eduardo Valente debate de forma contundente no artigo “Arte e comércio: filmes e mercado exibidor” (20ª edição) ao falar do despreparo das distribuidoras em lidar com filmes menores, aqueles que não são eventos publicitários por si só. Ao defender uma crítica mais inteligente para esses filmes, que, quando chegam, chegam com dificuldade às salas exibidoras, Valente toca numa questão essencial quando se pensa a crítica – como ela atinge e reflete sobre a carreira de um filme?

Em sua defesa, Valente coloca que a crítica para um filme de pequeno porte pode ter papel determinante e essencial. Em entrevistas concedidas à presente pesquisa, Ruy Gardnier e Daniel Caetano, ambos críticos que já passaram pela Contracampo, compartilham e reiteram esta mesma opinião; Gardnier acredita que a influência da crítica pode ser determinante num cinema dito de arte, filmes pequenos, com estreia reduzida a poucas salas e recursos de divulgação escassos. A questão voltou à tona na edição de número 24, na qual a Contracampo se dedica a esmiuçar a atividade crítica a partir de suas próprias inquietações. O ponto da interferência da crítica perante o cinema como um produto de mercado é uma dentre várias perguntas que compõem um questionário proposto pela revista aos principais críticos de veículos impressos do Brasil.

As dúvidas e inquietações elencadas nesse questionário iam além: questões sobre o espaço voltado à crítica, a importância dela na contemporaneidade e a formação do crítico de cinema (afinal, quem está apto a fazer crítica?) foram feitas a nomes como Nelson Hoineff (jornal O Dia), Inácio Araújo (jornal Folha de São Paulo), Pedro Butcher (O Globo), entre outros. A abrangência, a atualidade e o interesse das perguntas propostas fazem deste documento um instrumento importante, cuja utilidade foi indispensável inclusive para o presente trabalho.

A importância e a gênese do pensamento crítico percorrem toda a edição, estando presente desde o editorial, que vai justo ao ponto da questão:

O que é fazer a crítica hoje? É essa palavra equívoca que ocupa o lugar central de reflexão na edição de dezembro, nossa 24ª e última de 2000.

Como o assunto tem muitos aspectos, a tentativa é seguir todos os seus percursos. Falamos com críticos mais experientes, observamos os caminhos dos novos postulantes ao título de crítico e, igualmente como tentamos olhar para o futuro da atividade crítica, foi-nos necessário olhar para trás para pesquisar e saber aquilo que nos constituiu. Esperamos que nossa viagem ao passado possa iluminar alguns caminhos (GARDNIER, 2000)²⁴.

Além do já mencionado questionário, Contracampo trouxe nesta mesma edição um panorama da atividade crítica escrito por Gardnier e Juliano Tosi, com a colaboração de Hernani Heffner, além de textos incisivos refletindo sobre a atividade. Em “Afiml, para que serve o crítico?”, Eduardo Valente questiona se a crítica não sofre o mesmo processo que transformou a cultura em indústria cultural, fazendo um paralelo da atividade com o jornalismo cultural. Ao discorrer sobre esse último, coloca: “Não requer formação, não requer estilo, não requer sequer posicionamento perante o material. Portanto, não pode ser chamado de crítica” (VALENTE, 2000)²⁵.

Para Valente, o crítico é um formador que vai contra os ideais da indústria cultural (o consumo) ao propor reflexão, pesquisa e investigação a partir de uma relação que se dá entre receptor, texto crítico e obra. Pontua que, por mais paradoxal que pareça, o crítico é um artista – “antes confundir as fronteiras entre a crítica e a arte do que a crítica e o jornalismo” (VALENTE, 2000)²⁶. Finaliza seu texto falando da Contracampo, considerada um contrassenso, pois, veiculada num espaço de informações rápidas e voláteis como a internet, propõe uma atividade voltada à formação e que, portanto, demanda tempo – a crítica. Demarca assim um posicionamento da Contracampo, que vai contra a absorção voraz e superficial de conteúdo, tão sintomática da era online, e a favor de uma formação estética e ética. É, por fim, em favor da arte.

“Sinal dos tempos”, texto de João Mors Cabral presente nesta mesma edição, vai ao encontro das inquietações levantadas por Valente. Cabral defende

²⁴ GARDNIER, Ruy. **Editorial 24**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/frames.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

²⁵ VALENTE, Eduardo. **Afinal, para que serve a crítica**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/critica.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

²⁶ Idem.

que a crítica, no sentido de colocar valores em crise, sempre irá existir, só não tem recebido a devida atenção que exige e merece em consequência de tempos atuais, em que “o público dá valor ao próprio ato de consumir e não de entender, criticar” (MORS, 2000)²⁷. Por fim, “O despertar da besta ou Questão de crítica”, de Ruy Gardnier, surge com uma espécie de fechamento voraz aos textos anteriores. Numa escrita em tom acusatório, Gardnier é radical em suas provocações: pontua a derrocada do argumento em favor da opinião, enumera as limitações impostas à crítica impressa (falta de espaço, ideal de guia de consumo), elucubrando inclusive sobre a forma e estilo de textos desses veículos e acusa duramente ao denominar uma crítica do regurgito, que “joga para fora sem sequer haver-se aproveitado da proteína” (GARDNIER, 2000)²⁸. Mais adiante, fala que tal crítica “não é apenas a anemia intelectual, mas também e acima de tudo uma falta de apetite constitutiva, uma esterilidade genética” (GARDNIER, 2000)²⁹. O que o então editor da Contracampo coloca é um desequilíbrio na equação crítica “paixão + lucidez”, proposta pelo francês Jean Douchet. Para Gardnier, não há apetite, não há paixão e, portanto, não há crítica.

Nesses dois primeiros anos (1998 e 1999) explanados no recorte realizado até aqui, tornam-se claras as buscas e ideais que alicerçaram a revista neste princípio. Algumas dessas características se estenderam à longa trajetória da Contracampo; outras sofreram transformações naturais e reformulações. A gênese de seu estilo crítico, muito calcado nos pensamentos de Ruy Gardnier, fez reverberar até os dias atuais essa tendência ao estudo da mise-en-scène e da autoria. Contracampo evoluiu primeiro sob a tutela de Gardnier e Bernardo Oliveira, depois de Gardnier com Valente, talhando aos poucos sua identidade.

Nesses anos iniciais, encontrou seu espaço e proposta crítica. Seus textos, embora tenham sempre apresentado características e estilos individuais de

²⁷ CABRAL, João Mors. **Sinal dos tempos**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/24/sinaldostempos.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

²⁸ GARDNIER, Ruy. **O despertar da besta ou questão de crítica**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/24/odespertardabesta.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

²⁹ Idem.

cada autor, desenvolveram uma personalidade convergente e, sobretudo, um objetivo: colocar-se de forma estética e, por vezes, militante frente ao Cinema. Gardnier comenta: “São os filmes, os desafios levantados pelos filmes, que definem como deve ser o texto, como deve ser o approach crítico, e isso muda de filme pra filme. Não se escreve sobre Raul Ruiz e Kiarostami do mesmo jeito” (GARDNIER, 2012)³⁰. Ao leitor fica a proposição de uma crítica que não simplesmente pretende guiá-lo pelo caminho do resenhismo e do jornalismo cultural, mas, sim, provocá-lo propondo desafios, retomando outros cinemas e abrindo, assim, a possibilidade de novos repertórios, tirando-o da passividade perante o texto. Os textos de Contracampo se opõem a informações deglutidas entregues pelo jornalismo cultural, exigem que o leitor se esforce e às vezes, se digladie com ele: exigem do leitor um posicionamento ativo.

Na coeditoria entre Gardnier e Valente, Contracampo conquistou uma personalidade e tornou-se uma publicação estabilizada. Suas edições mantinham uma constância e o formato encontrava-se bem delineado – a cada edição, um cineasta ou um cinema específico eram amplamente debatidos e estudados, os artigos tornaram-se mais aprofundados, entrevistas e dossiês se fizeram recorrentes, e o circuito comercial havia se tornado presença estabelecida na publicação. Assim, em uma mesma edição, Contracampo apresentava, por exemplo, críticas a expoentes do cinema mainstream, como “007 – Cassino Royale” e “Os Infiltrados”, assim como a filmes do circuito alternativo, como “Amantes constantes” e “O Crocodilo”. Tal característica teve continuidade durante toda a trajetória da revista: na 82ª edição, por exemplo, Contracampo falou de “Piratas do Caribe” e “O sabor da melancia”; na 98ª, “Operação Skyfall” e “O voo” dividiram espaço com “Holy Motors” e “Amor”.

Foi também o momento em que a revista se abriu a outras formas audiovisuais, principalmente à televisão, sobre a qual Contracampo passou a se debruçar em sessão específica a partir de 2002. Eduardo Valente e Felipe Bragança assinaram diversos artigos para o espaço: o reality-show e, sobretudo, o

³⁰ GARDNIER, R. [17 de março de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

“Big Brother”, principal exemplar do formato no Brasil, foram fortemente debatidos. A teledramaturgia da rede Globo também esteve em xeque: Bragança assinou um provocativo texto sobre a novela “Mulheres Apaixonadas”; Francisco Guarnieri fez um artigo elogioso a “Kubanacan”, novela de Carlos Lombardi. Os seriados americanos ganharam especial atenção da revista: na 69ª edição, títulos como “24 horas”, “The West Wing”, “Arrested Development”, “Deadwood”, “The OC”, entre outros, foram levados a debate. Esse tipo de produção foi pensada com alguma recorrência: posteriormente, Oliveira Jr. viria a escrever sobre “24 Horas”; Gardner sobre “House M.D.”.

Em sua 58ª edição, Contracampo adotou a identidade visual que mantém até hoje, mais clean que a anterior. Tal número trouxe como cerne o cinema de Rogério Sganzerla. Uma imagem do terceiro layout de Contracampo pode ser conferida abaixo:



Figura 3 – 3º e Atual Layout da Contracampo
Fonte: Revista Contracampo

Na edição seguinte, número 59, Contracampo passou a contar com o apoio financeiro do Ministério da Cultura, através do Fundo Nacional de Cultura. Gardnier narra que o dinheiro foi usado para a formação da Associação Cultural Contracampo e para o aluguel de uma sala na rua Senador Dantas, no centro do Rio de Janeiro. Sobre a convivência nesse tempo em que Contracampo contou com o escritório, ele comenta:

A ideia era criar uma produtora que tocasse os projetos tentaculares da revista, como cursos, mostras de cinema e outras atividades. Acabou sendo mais ponto de litígio do que ponto de consolidação de alguma coisa. Mas era o caminho a seguir naquele momento. Eu lembro que esse convênio foi renovado por mais um ano. Mas tudo foi gasto operacional. Havia planos de com esse dinheiro fazer uma edição especial impressa ou traduzir os textos principais para uma revista-portfólio internacional, mas nada disso foi adiante (GARDNIER, 2013)³¹.

No depoimento prestado a este estudo, Gardnier conta que o apoio financeiro foi renovado por um segundo ano, mas disse não se lembrar exatamente do tempo de vigência desse incentivo. O selo do Ministério da Cultura foi mantido na capa da revista até setembro de 2010, quando Contracampo, em sua 96ª edição, já se encontrava com dificuldades de atualizações, cada vez mais escassas e desritmadas. Foi a única dentre as revistas da “nova crítica” a receber esse incentivo do Ministério da Cultura.

A coeditoria entre Ruy Gardnier e Eduardo Valente se deu de 1999 até 2004, quando, por conta de uma residência na Cinéfondation, em Paris, Valente se afastou da revista – fato anunciado no 68º editorial da revista em texto que não camuflou certa divergência entre os editores. Contracampo, nesse período, fortaleceu sua personalidade como publicação e se baseou muito, como narram Gardnier e Filipe Furtado, na tensão que surgia dessa editoração dividida: enquanto Gardnier, fundador da revista, preocupava-se com a ideologia em torno da Contracampo, Valente era essencial na questão organizacional – nas palavras de Gardnier, Valente era “excelente editor no sentido motivacional, de cobrar os

³¹ GARDNIER, R. [17 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

textos, revisar, sugerir melhoras (...) (GARDNIER, 2012)³²”. Contrapunham-se, no entanto, na estilística que procuravam para a revista – Gardnier pontua que, enquanto para ele a *mise-en-scène* e o autorismo eram pontos primordiais, Valente pendia para uma crítica mais conteudística. Questionado por este trabalho sobre a colocação de Gardnier, Valente diz não querer elaborar muito sobre uma questão que abre múltiplas leituras, e coloca:

Eu não sei se para mim a lógica do Ruy tem sentido, mas eu também não sinto nenhum desejo/necessidade de negá-la ou contrapô-la. Até por isso, o que significam os termos colocados por ele é algo que eu acho que você só pode perguntar para ele. Do meu lado, reforço que a questão sempre foi de querer participar de uma revista que respeitasse e incentivasse uma pluralidade enorme de interesses e aproximações com o cinema (e o audiovisual), sem precisar ter uma "linha" ou uma marca – mas, sim, que os seus críticos tivessem uma voz interessante e própria. Isso foi o que me motivou sempre, independentemente de formatos ou tipos de texto (VALENTE, 2013)³³.

Bruno Andrade, ex-crítico da *ContraCampo* que se afastou da revista após fortes desentendimentos, é voraz ao discordar dos ex-editores da *ContraCampo*: diz que Gardnier buscava legitimação intelectual através da revista, enquanto Valente procurava legitimação política. Completa que essa busca de Gardnier por um caráter mais formal se tratava mais de um contraconteudismo e não exatamente de um formalismo. Segundo Andrade, o entendimento de questões formais e estéticas dentro da *ContraCampo* sempre foi muito problemático, uma falta proveniente desde os primórdios da revista e da própria produção acadêmica sobre cinema no Brasil:

O que se produziu pela academia de pensamento cinematográfico nunca de fato conseguiu identificar as linhas de força pelas quais os filmes se constituíam. (...) Um dos problemas da *ContraCampo* é oriundo disso, de se adotar esse ranço sociológico-semiológico que confunde os estribilhos da forma, suas contorções, disjunções, grafismos, com a composição da forma em si, que é um trabalho muito mais profundo e com o qual a crítica há muito tempo praticamente não se confronta (ANDRADE, 2013)³⁴.

³² GARDNIER, R. [27 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

³³ VALENTE, E. [15 de abril de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

³⁴ ANDRADE, B. [6 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

Em seu blog, “O signo do dragão”, Andrade já havia escrito uma espécie de post-carta a Gardnier sublinhando suas diferenças com o ex-editor da *Contracampo* e com o viés tomado pela revista:

É necessário ver os filmes, não só olhá-los, e basta ler as trivialidades que você escreve hoje em dia – sobre Hong, por exemplo – para se dar conta de que já há algum tempo você se empenha mais no segundo que no primeiro, o que resulta nessa crítica puramente temática e tautológica que se pretende formalista da maneira mais apressada e desengonçada, e pelo seguinte: como formalista você tem que voltar pra escolinha, bicho, visto que o teu entendimento do papel e da importância da síntese da concepção na realização técnica dos filmes, do abstrato com o concreto, é uma coisa totalmente inorgânica, e portanto não só programática como praticamente nula. (...) Antes de se falar de conceito, de ideia, de mise-en-scène em suma – que é o quê você e todos sempre tentam, com ou sem ciência, com ou sem partícipes mourletianos, demonsablonianos, rivettianos, bazinianos, labartheanos, bietteanos ou o que seja (Deleuze, Burdeau, Aumont, Tesson e o raio que o parta) – tem que saber ver minimamente a realização, e só a partir daí se pode ambicionar abordar aquilo que o teu amiguinho Roland Barthes chamava de “grau zero”. Julgando pelo que você tem escrito já há alguns anos, passou da horinha de voltar ao be-a-bá – porque antes de Barthes vem Delluc, antes de Delluc vem Braque, antes de Braque, algum japonês filósofo-samurai-pintor-eremita que daria uma surra em mim e em você (ANDRADE, 2012)³⁵.

Nas entrevistas dadas a este trabalho, Andrade também não poupou críticas a Gardnier e sobre o iminente término da coeditoria com Valente, falou:

Havia uma tensão entre o Ruy e o Valente que deu nos momentos mais interessantes dessa revista. Quando o Valente se desinteressou, a coisa toda passou a ser uma série de cacoetes. Todos os textos a partir de um momento parecem trazer a estampa do Ruy. Isso ocorria muito menos antes (ANDRADE, 2013)³⁶.

Andrade diz que Gardnier cooptava redatores com estilos próximos ao dele, que, por sua vez, era próximo ao que a *Cahier du Cinéma* produzia na época (a *Cahier* estava então sob a editoria da dupla Burdeau e Frodon). Ele coloca: “Eu tenho que dizer que nessa época eu mesmo estava muito próximo do Ruy e meus textos se ressentem muito desse estilo. Mas por alguma razão eu notei que havia

³⁵ ANDRADE, Bruno. **Sem título**. Publicado em 16 dez. 2012. Disponível em: <<http://signododragao.blogspot.com.br/2012/12/ok-ruy-vamos-fingir-entao-que-mesma.html>>. Acesso em: 01 mar. 2013.

³⁶ ANDRADE, B. [6 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

algo errado acontecendo” (ANDRADE, 2013)³⁷. Descreve que Contracampo se encontrava em um momento de muitas hesitações por parte da editoria e que havia certa condescendência para com os colaboradores que não questionavam a linha editorial da revista, ou que não colocavam em xeque as decisões de Gardnier e Valente (e Andrade cita como exemplos os casos de Tatiana Monassa e Paulo Ricardo de Almeida, que, segundo ele, tinham textos insatisfatórios do ponto de vista da crítica de arte). Andrade diz que foi também o momento em que vários redatores ingressaram na revista, “quase todos calouros do curso de cinema da UFF, pouco preparados para a prática da crítica cinematográfica, principalmente na situação de quase que completa negligência editorial ao que produziam” (ANDRADE, 2013)³⁸.

Andrade deixou a Contracampo em 2005, quando Valente já estava afastado, ainda que não houvesse se desligado da revista. Voltou como colaborador em 2008. Faz inúmeras críticas não só à Contracampo, mas também à Cinética e ao estilo que essa “nova crítica” forjou:

Havia muita afetação e um vocabulário meio contorcionista. Algo como jogar poeira nos olhos do leitor para que o redator pudesse passar ao largo do fato de que não tinha muitas coisas para dizer sobre o filme. Os textos nesse período tornam-se muito prolixos e assustadoramente pouco sintéticos. É como vi à época, e é como vejo até hoje. Havia um analitismo excessivo, quase contraproducente para com os filmes em questão. Esse analitismo não era arrematado por proposições sintéticas no interior dos textos. Analisava-se, analisava-se, analisava-se... E concluía-se os textos com uma última frase “contudente”, um desses arroubos impressionistas de que falei mais acima. Isso até hoje é prática comum – é só ler qualquer texto da Cinética, é esse o método (ANDRADE, 2013)³⁹.

Quando perguntado sobre o método de análise dominante nessa “nova crítica”, Andrade responde:

Agamben, pós-estruturalismo versão reader's digest, uso predominante de citações como forma de caução e auto-legitimação intelectual (ou mais simplesmente como forma de se impressionar incautos), uma inflação analítica que corresponde ao caos do pensamento semiológico, uma

³⁷ Idem.

³⁸ ANDRADE, B. [18 de abril de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

³⁹ ANDRADE, B. [6 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

incapacidade quase que fisiológica de se trabalhar com fórmulas sintéticas para se expressar ideias e pensamentos (para não falar dessas sínteses como frutos consequentes do verdadeiro trabalho analítico quando este é bem feito), logofobia (grande parte dos críticos leem mais teorias acadêmicas que críticos de arte ou filósofos que versaram sobre as grandes questões da arte), afetação verborrágica, tautologia (desespero de quem quer esconder que pouco ou nada tem a falar do objeto sobre o qual se debruça), etc. (ANDRADE, 2013)⁴⁰.

O estilo crítico da *Contracampo* veio a ser indiretamente questionado em edição recente por seus atuais editores, em um debate veiculado dentro da revista. Após deixar definitivamente a *Contracampo*, Bruno Andrade fundou a *Foco – Revista de Cinema*, atualizada anualmente.

3ª fase – Editoria Gardner, Monassa e Oliveira Junior

Com o afastamento de Eduardo Valente, a lacuna na editoria foi suprida por Luiz Carlos Oliveira Junior, convidado por Gardner para coeditorar a *Contracampo*. A revista voltou-se com força ao caráter formalista, à questão da *mise-en-scène*, como queria Gardner. A nova dinâmica de editores corroborava a isso. Quando Valente retornou, não encontrou espaço para o que buscava. Ele comenta:

A revista me parecia muito engessada, e todas as coisas que eu queria mudar nela não encontravam muita empolgação na parte dos outros editores na época (o Ruy e o Junior). Eu não estava satisfeito com o que eu estava fazendo lá e nem com o que a revista estava fazendo. Por outro lado, achava que realmente não fazia sentido ficar ali brigando por dentro, porque isso gerava tensões que, num certo momento eu entendi, vinham do fato de que desejávamos mesmo coisas diferentes pra esse exercício de uma revista de crítica. Eu achava que a *Contracampo* tinha ficado muito consciente do seu papel na História e andava um pouco preocupada demais com essa sua "posteridade" (não deve ser por acaso que eu saí no ano em que a revista publicou seu primeiro – e até agora único – livro), enquanto eu queria arriscar mais, errar mais, escrever com menos obrigação de estar "ao nível da *Contracampo*" (VALENTE, 2012)⁴¹.

Ruy Gardner também relembra o episódio:

⁴⁰ ANDRADE, B. [18 de abril de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

⁴¹ VALENTE, E. [4 de março de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

Quando o Eduardo voltou, viu que o olhar dele tinha perdido um pouco do terreno e decidiu partir em carreira solo formando a Cinética (houve questões pessoais também, mas menores – ao menos é o que eu acho). Comigo e com o Luiz Carlos Oliveira Jr. de editores (e depois com a Tatiana Monassa como terceira), a revista tinha mais foco estético, mas perdia muito em organização editorial, o equivalente ao trabalho de um produtor num filme (GARDNIER, 2012)⁴².

A saída de Eduardo Valente, afastado desde 2004, tornou-se definitiva em 2006, na 78ª edição – dez números após ter deixado a editoria. Neste mesmo ano, ele fundou junto a Felipe Bragança e Cléber Eduardo (também ex-redatores da Contracampo), a revista Cinética, espécie de desdobramento, mas que, com o tempo, tornou-se concorrente direta da Contracampo.

Gardnier comenta que o surgimento da Cinética veio, a princípio, como um alívio, já que Contracampo podia se debruçar sobre uma crítica mais formalista, enquanto Cinética cobriria a vertente conteudística. Mas esse sentimento logo se transformou:

Rapidamente esse alívio virou inveja quando a gente viu que a Cinética tinha um poder de organização muito melhor que o nosso, ainda que a gente achasse que editorialmente (ao menos em termos propositivos e de qualidade textual) ninguém competia com a gente. Enquanto as duas funcionavam bem, havia uma competição tácita. (...) Mas, à medida que a Cinética foi ganhando poder através de Tiradentes e de outros mecanismos, a relação começou a azedar e a gente achou que eles estavam fazendo mais promoção do que exercendo uma função crítica. Por 2007, todo mundo da Contracampo já detestava a Cinética, inclusive os que passaram a escrever para ela depois que foram expulsos da Contracampo (tirando o Filipe Furtado que nunca detestou, acho), muitas vezes na base de um ressentimento extremamente desconfortável e improdutivo. Eu preferia ignorar e simplesmente fazer o meu trabalho. A parte feliz de tudo isso é o texto do Junior, "A publicidade venceu", que é a primeira das porradas na Cinética que a Contracampo deu e, creio, a melhor (GARDNIER, 2012)⁴³.

Em "A Publicidade Venceu", Luiz Carlos Oliveira Junior ataca a condescendência da Cinética com filmes que o crítico julga terem se dobrado à estética publicitária. As obras colocadas em xeque por Oliveira Junior foram "Linha de Passe", de Walter Salles, e "Cegueira", de Fernando Meirelles, que tiveram

⁴² GARDNIER, R. [28 de fevereiro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

⁴³ GARDNIER, R. [27 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

ampla cobertura e debate nas páginas da Cinética. Oliveira coloca que a publicidade contamina o olhar cinematográfico de duas formas:

De um lado, o excesso, o exagero, o esteta histriônico, a publicidade enérgica, que impõe a concatenação rápida de signos ululantes, um filme perfeito para quem gosta de “ler” filmes (*Ensaio sobre a cegueira*). Do outro, a retração, a afasia, a concha segura do olhar voluntarista, inofensivo, a publicidade bem intencionada, que parte da fórmula “o universal é o mais local possível” (*Linha de Passe*) (OLIVEIRA JUNIOR, 2008)⁴⁴.

Filipe Furtado, hoje na Cinética, mas na época da publicação do texto ainda crítico na Contracampo, tenta fazer um meio de campo: diz que, apesar de compreender e concordar com posições do texto de Oliveira Junior, Cinética cobriu o cinema nacional como, segundo ele, Contracampo não fazia há tempos.

A aparente boa relação entre Contracampo e Cinética tem seu desgaste declarado neste texto de Luiz Carlos Oliveira Junior. Em seu movimento interno, como já sublinhou Gardnier, Contracampo perdeu muito de sua organização – ainda que a entrada de Tatiana Monassa na editoria tenha tentado suprir essa deficiência.

Contracampo manteve certa constância até por volta da 90ª edição, ainda que já não mantivesse há algum tempo a frequência mensal de seus primeiros anos. A essa altura, Gardnier e Oliveira Junior já dividiam a editoria com Monassa. É neste momento da coordenação dividida em trio que ocorre a expulsão de vários membros da revista. Gardnier coloca que tal atitude se deu porque achavam que a revista estava com um corpo de redatores muito grande, o que a tornava improdutiva, e que desvirtuavam a Contracampo “por conta de certos redatores muito produtivos, mas que estavam distanciando a revista do tipo de texto e de foco que gostaríamos de ter como revista”⁴⁵. Gardnier completa:

Foi uma proposta de revitalização da revista que almejava um restabelecimento da força de amizade e camaradagem que fizeram a Contracampo no começo e de um funcionamento mais compacto e ágil,

⁴⁴ OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A publicidade venceu**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/pgpublicidadevenceu.htm>>. Acesso em: 02 nov. 2012.

⁴⁵ GARDNIER, R. [17 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

fiel aos princípios de defesa da mise-en-scène e da análise estilística (GARDNIER, 2008)⁴⁶.

Na época, Daniel Caetano, um dos excluídos da revista, comentou o caso – que considerou um golpe – em seu então recém-criado blog, o “Passarim”.

(...) há exatas duas semanas, Ruy enviou um e-mail aos redatores da revista assinado pelos três editores – ele, Tatiana e Júnior. Neste email, informavam a “decisão” de que a redação passaria a ser constituída somente pelos três e mais cinco selecionados – que, em pelo menos dois casos, não haviam sido avisados previamente. Minutos depois, retiraram da lista de emails os demais redatores, agora “ex”, e mudaram a senha do site. Resumidamente, foi isso. No e-mail, diziam que faziam isso para “fazer a contracampo reerguer-se”. Quem conseguir acreditar nisso pode seguir acreditando que a revista ainda existe (CAETANO, 2008)⁴⁷.

Neste texto, Caetano comenta o encontro que teve com Gardner em uma videolocadora após o episódio, ocasião em que, segundo ele, expôs o que pensava ao então editor da Contracampo. Caetano pontuou que Gardner pouco retrucara do que lhe foi dito.

De todas as coisas que disse ao Ruy hoje, a única que ele respondeu foi quando lhe disse que a revista havia sido roubada pelos três. Ele me deu uma resposta que serve como senso de medida de um certo descolamento da realidade: disse literalmente que “90% da revista” foram feitos por eles. Sem querer desmerecer o trabalho do Ruy, que criou a contracampo junto com o Bernardo dez anos atrás e provavelmente foi quem mais trabalhou nela (mas não em todos os momentos), qualquer visita ao site, em qualquer edição, mostra o tamanho do equívoco. Muita gente trabalhou para fazer a Contracampo ter tanto material bacana (CAETANO, 2008)⁴⁸.

Como provas do empenho de outros redatores expulsos, Caetano citou os casos de Rodrigo Oliveira e Estevão Garcia, colaboradores frequentes da revista (Garcia havia acabado de elaborar uma pauta dupla sobre Jodorowski). Para Caetano, Gardner, Junior e Monassa queriam fazer uma nova revista a partir do nome e prestígio da Contracampo. Cobrou então que os textos dos críticos expulsos fossem retirados da revista, pois considerava injusto a revista se

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ CAETANO, Daniel. **O que aconteceu com a contracampo - minha visão**. Publicado em 9 jul. 2008. Disponível em: <http://passarim.zip.net/arch2008-07-01_2008-07-31.html>. Acesso em: 24 mar. 2013.

⁴⁸ Idem.

aproveitar da qualidade de textos alheios, de pessoas que não compunham mais a Contracampo. Caetano pontuou:

Ao contrário de iniciativas fora da internet (a Paisà, por exemplo), os responsáveis pela edição da revista nunca arcaram com gastos de impressão ou qualquer coisa do gênero – então, em termos de capital, o que fazia o site era unicamente o trabalho cedido pelos redatores. O "direito material" ao site era de todos que trabalhavam na revista, não de seus editores. Tudo poderia ser conversado, negociado, mas há uma diferença entre conversa e golpe e foi essa diferença que acabou com a Contracampo (CAETANO, 2008)⁴⁹.

O episódio reverberou não só em comentários no próprio “Passarim”, como em outros espaços. Ricardo Calil, crítico da Folha de São Paulo, comentou em seu blog a perceptível perda de vigor editorial da Contracampo e anexou um e-mail de Gardner dando sua versão dos fatos na época:

O Júnior e a Tati, os dois editores desde minhas “férias”, me procuraram por email propondo algumas mudanças para a Contracampo. Seria uma edição feita só por nós três, de forma a responder a um descontentamento com os rumos que a revista tinha tomado ultimamente. Eu retruquei que só isso não daria jeito e, além do mais, seria inviável. Minha contraproposta foi aceita pelo Júnior e pela Tati: recomeçar a revista com um número pequeno, mas participante e comprometido de redatores, e recomeçá-la imprimindo o olhar de cinema que nós queríamos ver novamente e em nosso parecer tinha quase completamente desaparecido da revista. Em termos práticos, houve a retirada das pessoas da lista de discussão (eram aproximadamente 30, restaram 8), depois de um e-mail explicando nossa tomada de posição, agradecendo o comprometimento com a revista até então, mas que, no ponto de estagnação em que estávamos, a revista só se reestruturaria e seria o que se esperava dela com uma medida drástica que restituísse ao corpo de redação unidade, união e senso crítico (GARDNIER apud CALIL, 2008)⁵⁰.

Após a fala de Gardner no blog de Calil e comentários ofensivos a ambos os lados no “Passarim”, Daniel Caetano voltou à polêmica num segundo texto, onde retomou desavenças e problemas mais profundos da Contracampo, como a saída de Eduardo Valente.

⁴⁹ CAETANO, Daniel. **O que aconteceu com a contracampo - minha visão**. Publicado em 9 jul. 2008. Disponível em: <http://passarim.zip.net/arch2008-07-01_2008-07-31.html>. Acesso em: 24 mar. 2013.

⁵⁰ Gardner *apud* CALIL, Ricardo. **Crise na Contracampo**. Publicado em 13 jul. 2008. Disponível em: <<http://colunistas.ig.com.br/ricardocalil/2008/07/13/crise-na-contracampo/>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

(...) a Contracampo começou a ir por água abaixo quando Eduardo Valente preferiu manter sua própria saúde a se manter como editor da revista. Espero que o Eduardo me perdoe pela indiscrição, mas de fato ele teve problemas de saúde gerados por excesso de tensão em determinado período – e esse foi um motivo central pra ele sair da revista (...). O Eduardo é um cara que leva as coisas bastante a sério, a despeito do que podem fazer parecer todas as piadas que ele gosta de inventar – e, enquanto ele teve paciência e saúde, foi ele, e só ele, quem fez o meio-de-campo entre redação e editoria na contracampo. Quer dizer, as pessoas só se comunicavam, diziam o que estavam pensando e eram cobradas a escrever enquanto o Eduardo topou fazer esse papel. Desde o momento em que ele saiu, os dois outros editores que assumiram a função, Júnior e Tatiana, sabiam que havia esse vazio e que o Ruy jamais mudaria seu jeito de (não) se comunicar por conta das necessidades da revista. Mas não souberam cobrir essa falta, seja por não conseguirem entrar em confronto com o Ruy e seu jeito de ser, seja porque não estavam dispostos à tensão permanente que essa função acarretaria (CAETANO, 2008)⁵¹.

Caetano coloca a figura de Valente como essencial ao momento mais dinâmico da Contracampo e fala que um dos maiores problemas entre os críticos e o novo corpo editorial se deu pela “eterna preguiça do Ruy em escrever e-mails que esclarecessem para o resto da redação quais eram as pautas que estavam sendo pensadas” (CAETANO, 2013)⁵². O próprio Gardner, como já foi aqui comentado, reconhece a importância de Valente na organização da revista. O comentário de Caetano vai ao encontro do de Furtado, de que Contracampo teve seu momento mais rico desse embate editorial entre Gardner e Valente, já que os posicionamentos de Luiz Carlos Oliveira Júnior e Tatiana Monassa sempre foram mais tangentes ao de Gardner.

É inegável, portanto, a força da presença de Ruy Gardner dentro da Contracampo. Criador da revista, ele esteve envolvido nas principais mudanças de rumo da publicação – embora sua editoria tenha passado por questionamentos –, pela consolidação da personalidade da revista. A voz de Gardner sempre ecoou muito forte na Contracampo e isso corroborou uma convergência, uma univocidade, como comenta Bruno Andrade:

⁵¹ CAETANO, Daniel. + **duas ou três coisas sobre contracampo**. Publicado em 27 jul. 2008. Disponível em: <http://passarim.zip.net/arch2008-07-01_2008-07-31.html>. Acesso em: 24 mar. 2013.

⁵² Idem.

O Ruy meio que cooptava os novos redatores para aquele estilo próximo do dele que, na realidade, era na prática algo muito próximo do que os Cahiers produziam à época. A revista também foi afetada por isso, por essa incapacidade de se desvirtuar de um modelo que já naquela época demonstrava fragilidades (era o começo da editoria Burdeau/Frodon, se não me engano, que nada mais foi que a pior editoria da história da revista – a menos propositiva e a que mais comprou gatos por lebre, tanto do ponto de vista da produção do pensamento como dos filmes incensados, bem como pelo extrato teórico depreendido desses filmes). Eu tenho que dizer que nessa época eu mesmo estava muito próximo do Ruy e meus textos se ressentem muito desse estilo. Mas por alguma razão eu notei que havia algo errado acontecendo (ANDRADE, 2013)⁵³.

Para Andrade, a soberania de Gardnier travou a Contracampo, embora reconheça que Oliveira Júnior tenha tentado expandir os horizontes da publicação: “O Junior buscou abrir a revista para um panorama mais amplo. A revista estava numa bitolagem de contemporaneidade e latinismos que em nada a separavam de uma Cinética, a não ser o tom mais hermético e incerto” (ANDRADE, 2013)⁵⁴. Andrade pontua acreditar que esse momento da editoria em trio se divide em duas fases: o antes e o pós-golpe. O corpo crítico da Contracampo, antes com cerca de trinta integrantes, ficou restrito a oito redatores, além dos editores, convidados pela revista – e, segundo Caetano em seu blog, nem todos foram a favor do chamado “golpe”. Gardnier, contudo, logo se afastou da revista: na 95ª edição, seu nome já não constava na editoria.

Do início de 2008 ao presente momento, Contracampo contou com apenas oito edições, sendo notável a diminuição no ritmo de produção da publicação. As sessões destinadas à televisão e às obras lançadas em DVD/VHS deixam de existir na 92ª edição; a revista passou a se centrar nas críticas aos filmes de circuito e artigos voltados ao pensamento cinematográfico. Em 2011, Contracampo contou, oficialmente, com uma única edição, levada ao ar no mês de agosto, ainda que o quadro de críticas fosse eventualmente atualizado. No editorial, Oliveira Junior e Monassa destacaram a inconstância das atualizações e, por fim, se desligaram da revista.

⁵³ ANDRADE, B. [6 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

⁵⁴ ANDRADE, B. [11 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor

(...) se a atualização frequente tem sido para nós reconhecidamente um problema, ela é também um espelho de questões agudas em relação ao panorama atual que nos deixaram frequentemente repletos de indagações sobre nosso próprio percurso. Com esta virada de década, uma nova época também parece se impor à Contracampo. Os questionamentos que nos pautaram nos últimos tempos foram muitos e, embora a maioria diga respeito aos filmes e à sua produção e circulação, outros são de outra natureza e tocam em pontos como as próprias funcionalidade e função da revista hoje. Certos de que ela precisa passar por uma renovação em vista dos novos tempos e com a suspeita de que nossos caminhos talvez não coincidam mais com os imperativos de uma publicação desta natureza, confiamos a nossos jovens redatores o comando da revista daqui em diante (OLIVEIRA JUNIOR; MONASSA, 2011)⁵⁵.

4ª fase – editoria Nogueira e Paixão

Contracampo retornou em janeiro de 2012 sob a editoria de Calac Nogueira e João Gabriel Paixão, já antes redatores. Passara por severas mudanças, como bem destaca o editorial:

Em primeiro lugar, é importante comentar as mudanças pelas quais a revista vem passando desde 2011, quando enfrentamos uma ampla ausência de atualizações. Vários foram os motivos para isso, o principal deles sendo uma mudança de editoria que se conclui com a chegada deste novo número. Como já foi possível perceber desde a edição anterior, a coluna independente para críticas dos filmes em cartaz foi retirada. Isso se deu, em parte, porque o corpo da redação já não mais acompanhava o ritmo das estreias (tanto por disponibilidade quanto por exigências e prioridades cinéfilas pessoais) e, em maior parte, porque queríamos frear o fluxo incessante do calendário comercial e podermos nos reter aos filmes e acontecimentos que nos interessavam mais verdadeiramente. É por isso que ainda disponibilizaremos uma seção sobre o circuito dentro das pautas, a respeito dos filmes que estreiam no intervalo entre uma pauta a outra e sobre os quais sentimos a vontade de nos debruçarmos (NOGUEIRA; PAIXÃO, 2012)⁵⁶.

Em entrevista concedida a esta pesquisa, João Gabriel Paixão comentou os rumos da Contracampo sob sua editoria compartilhada com Calac Nogueira: a periodicidade da revista se mantém semestral (ritmo que, segundo Paixão, vem

⁵⁵ OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos; MONASSA, Tatiana. **Editorial 97**. Publicado em agosto de 2011. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/97/index.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

⁵⁶ NOGUEIRA, Calac; PAIXÃO, João Gabriel. **Editorial 98**. Publicado em janeiro de 2012. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/98/index.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

desde a 92ª edição) e a sessão de críticas, que antes acompanhava o circuito comercial, deixou de existir. Paixão justifica como principal fator da extinção deste espaço o afastamento por parte da maioria dos redatores do circuito comercial. Há ainda a possibilidade de se encontrarem textos voltando-se a esse recorte do cinema no espaço “Artigos”, mas sem o peso do compromisso de se ter que cobrir este circuito.

Paixão também destaca que o foco da revista continua sendo a *mise-en-scène*, no entanto, esclarece esse conceito sob sua visão, que difere da *mise-en-scène* descrito por autores como Bordwell e Aumont:

Sobre *mise-en-scène*, já digo que não faz sentido falar em montagem, em roteiro, sem achar que está falando de *mise-en-scène*. O que é a *mise-en-scène* afinal? É a união de todos os elementos formais, a técnica empregada, mas também e o sentimento que a técnica provoca. A crítica deve buscar a totalidade da obra, seu conjunto, sua síntese formal. Não faz sentido algum ser como uma tabela de elementos listados, dos quais vai se apurando um a um separadamente, como num checklist (PAIXÃO, 2013)⁵⁷.

Paixão completa dizendo que, se nos textos pouco se atém a pontos específicos da realização, como por exemplo o roteiro ou a montagem, é porque anseiam por tratar a obra em sua totalidade. “O que interessa a qualquer espectador é o filme, não as pequenas ferramentas do diretor” (2013)⁵⁸. Conclui: “A melhor crítica, na minha opinião, consegue falar da *mise-en-scène* – isto é, do filme enquanto uma expressão do cinema – sem precisar se sustentar em aparatos técnicos” (2013)⁵⁹.

Em sua mais recente edição, *Contracampo* voltou a refletir sobre o ofício da crítica. Cinco artigos foram apresentados pela revista, além de um texto contendo um debate entre os redatores, traduções de textos considerados ideais na história da crítica de cinema, e uma série de entrevistas, a exemplo do que fora feito no 24º número.

⁵⁷ PAIXÃO, J. G. [14 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

O debate entre os críticos foi dividido em duas partes. A primeira girou em torno de três questões: Quem lê a crítica?; para quem a crítica escreve?; e relação da crítica com o universo do cinema. A primeira pergunta é colocada no início da discussão pelo editor Calac Nogueira, que fala sobre as impressões de um certo desprezo/ódio pela crítica, e de que a crítica hoje escreve para si própria. Adolfo Gomes coloca crer que a crítica hoje passa por um momento de saturação. Acredita também que ela não conseguiu preservar uma liberdade que pensava-se que teria com a internet de não se vincular à atualidade de exibição e ao pragmatismo do consumo cultural. João Gabriel Paixão diz não partilhar da impressão de Nogueira, de ser lido apenas por outros críticos, mas faz coro ao comentário de Gomes ao colocar sua decepção com a crítica na internet:

(...) algo que me decepciona é a crítica de internet. Afinal, essa ferramenta poderia permitir tirar exatamente os vícios que estão incorporados aos jornais. Mas não: é crítica do dia a dia, crítica que quer ocupar espaço, que quer "cobrir". Por que ela é assim? Já basta o jornal para esta função, que é profundamente mercadológica (PAIXÃO, 2013)⁶⁰.

Nikola Matevski usa a metáfora da garrafa lançada ao mar para definir a crítica, e põe parte da fala de Paixão em xeque ao se perguntar:

(...) ao não permitir à crítica confundir-se com o jornalismo diário ou impedi-la de sucumbir aos automatismos dos hábitos, flutuações das modas e animação mútua entre colegas, não existe o risco de se subir na torre de marfim e simplesmente não responder àquilo que se passa com os filmes? (MATEVSKI, 2013)⁶¹.

Esse ponto de atrito entre Paixão e Matevski traz uma discussão interessante: teria Contracampo se isolado em uma torre de marfim? Bruno Andrade já falara em outro ponto deste trabalho sobre a característica da “nova crítica” em jogar poeira nos olhos do leitor. Em outubro de 2012, durante a realização da Mostra Internacional de São Paulo, o nome de Paixão esteve em

⁶⁰ CONTRACAMPO (Comp.). **Debate: os redatores falam sobre crítica**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artdebatecritica.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

⁶¹ CONTRACAMPO (Comp.). **Debate: os redatores falam sobre crítica**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artdebatecritica.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

meio a uma discussão controversa, realizada na comunidade Mostreiros, grupo de discussões inserido na rede social “Facebook”, dedicado a cinéfilos frequentadores da Mostra. A questão começou com a postagem feita pelo blogueiro e jornalista Chico Fireman da crítica de Paixão sobre o filme “O som ao redor”, ao qual o crítico declarou não ter visto inteiro por conta de um problema na projeção. Já no primeiro comentário, a linguagem da Contracampo foi questionada pelo internauta Alysson Oliveira, que declarou: “(...) desculpa a burrice aqui, mas eu não consigo passar do 1º parágrafo de um texto da Contracampo”⁶². Seguindo adiante, vários internautas questionaram o procedimento do crítico ao criticar um filme não visto inteiro e reclamaram do vocabulário do texto. Em comentários, Marcelo Miranda, ex-crítico da Filmes Polvo, e Filipe Furtado caracterizaram o texto como cínico. Eduardo Valente (reiterado por Miranda) considerou uma jogada de marketing ao colocar que o texto chamou as atenções para a Contracampo, algo que, segundo ele, não acontecia há tempos: “acontece pra mim o mesmo que aconteceu na última polêmica contracampista (“a publicidade venceu”): eu acho o texto fraco, e que só gera polêmica pela polêmica, e assim... vira típica peça de jornalismo cultural século XXI-style enquanto critica o *status quo*” (VALENTE, 2012)⁶³.

Na sequência de comentários, o internauta Samuel Lobo disse que ao menos conseguiu ler o texto de Paixão na Contracampo, já que não conseguiu chegar ao final da crítica feita pela Cinética (assinada por Luiz Soares Junior). A internauta Paula C. Ferraz retrucou que as críticas da Cinética são mais fáceis de serem lidas do que as da Contracampo. O crítico Fernando Oriente saiu então em defesa dessas revistas eletrônicas, enquanto Chico Fireman, criador da postagem, disse que seu objetivo era apenas questionar o texto de Paixão, e não deflagrar uma discussão sobre as revistas. A certa altura do debate, Marcelo Miranda, mesmo tendo criticado o texto de Paixão, saiu em defesa da revista, colocando:

⁶² Comentário retirado de comunidade restrita do Facebook, intitulada “Mostreiros”.

⁶³ Idem.

(...) a Contracampo até hoje sofre o estigma de 'difícil, então é ruim', uma saída bastante fácil pra quem prefere desvalorizar o que não entende do que assumir que prefere continuar não entendendo e buscar outras coisas. É como quem não gosta de Godard porque ele 'não se preocupa em fazer o espectador entender os filmes dele' (MIRANDA, 2012)⁶⁴.

É inquestionável que, ao adotar na maioria de seus textos uma linguagem hermética, com vocábulos muitas vezes sofisticados e ideias colocadas sem muito didatismo (às vezes parecendo mais um fluxo de raciocínio), Contracampo limitou seu diálogo com o público e ganhou fama de revista difícil (já no fim da discussão, Alysson Oliveira comentou “eu nem acho que a Contracampo é ruim. Eu só não tenho nível intelectual para lê-la”). É fato que a revista, durante sua trajetória, realizou um trabalho importante que não deve ser desvalorizado, como colocou Miranda, mas é fato também que a metáfora da garrafa ao mar, evocada por Matevski, é bastante precisa: o conteúdo dentro da garrafa não chegará a todos; pelo contrário, talvez chegue a apenas alguns.

Feito o adendo dessa polêmica desencadeada no Facebook, voltemos ao debate entre os críticos da Contracampo. Após a colocação de Matevski, Wellington Sari afirma existir um gradativo desinteresse pela atividade intelectual, reflexo dos tempos atuais, e coloca que o espectador de hoje não sabe ver um filme. No entanto, atenua a culpa da crítica nesse desdém por ela sofrido:

A crítica de cinema está sempre um degrau abaixo do próprio cinema, então, enquanto esse estiver moribundo, aquela também estará. Ambos morrerão em breve e o funeral será um vídeo muito engraçado de quatro minutos com um trilhão de visualizações no Youtube (SARI, 2013)⁶⁵.

Calac Nogueira volta a se posicionar sobre a impressão de ser lido apenas por outros críticos:

(...) ao lê-los, tenho a impressão de que os críticos não estão muito interessados em dialogar (seja com o leitor, seja com o filme). É uma questão de língua, como se os críticos falassem uma língua só deles, que não interessa a mais ninguém. É algo que está nos jargões que usam, naquilo que observam ou deixam de observar nos filmes, no modo como se colocam (a retórica, os aforismos). Parecem estar perdidos nas suas

⁶⁴ Comentário retirado de comunidade restrita do Facebook, intitulada “Mostreiros”.

⁶⁵ CONTRACAMPO (Comp.). **Debate: os redatores falam sobre crítica**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artdebatecritica.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

próprias questões, preocupados em questões de fundo como a "contemporaneidade", em fazer comparações aleatórias entre filmes ou em se refugiarem em sistemas como o autorismo que no fundo só interessam a eles próprios – o autorismo nunca interessou a ninguém a não ser à própria crítica (NOGUEIRA, 2013)⁶⁶.

A colocação de Nogueira é interessante, pois, de certa forma, coloca em xeque o histórico da própria *Contracampo*. Claro que a revista foi formada a partir de críticos e textos variados, havendo variações de estilo inclusive em textos de um mesmo crítico. Mas os jargões pontuados por Nogueira, esse vocabulário frequentemente pouco acessível ao leitor não iniciado, se fizeram de fato presentes em muitos momentos da *Contracampo*. Luiz Carlos Oliveira Junior, em texto sobre "Paranoid Park", por exemplo, fala "(...) *Paranoid Park* não recorre a imagens monolíticas que ilustrariam o peso da culpa. Van Sant faz, ao contrário, uma espécie de *mise en flux* da consciência" (OLIVEIRA JUNIOR, 2007)⁶⁷. Além de não explicar ao leitor leigo o que seria uma "imagem monolítica", Oliveira Junior usa o termo *mise en flux*. O crítico trabalha o conceito do cinema de fluxo em sua dissertação de mestrado intitulada "O cinema de fluxo e a *mise-en-scène*" e coloca uma definição do teórico Jean-Marc Lalanne na introdução do trabalho: "um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise-en-scène*" (LALANNE apud OLIVEIRA JUNIOR, 2010)⁶⁸. O conceito citado por Oliveira Júnior (explorado aqui de forma muito breve e rasa) e mencionado através do vocábulo "mise en flux" em sua crítica pressupõe um conhecimento mínimo do leitor sobre a arte da *mise-en-scène*. Indo direto ao ponto, ao colocar uma expressão como esta, o crítico, quando não fecha as portas do texto a um leitor não iniciado na arte cinematográfica, ao menos limita o diálogo desse leitor para com o artigo.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **Paranoid Park**. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/89/festparanoidpark.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

⁶⁸ LALANNE apud OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **O cinema de fluxo e a *mise en scène***. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Usp, São Paulo, 2010.

Em sua dissertação, Oliveira Junior cita como figuras representativas desse cinema de fluxo cineastas como Gus Van Sant, Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul e Philippe Grandieux, todos expoentes dentro de um panorama do cinema contemporâneo. São também cineastas autores. Têm-se assim dois pontos de interesse citados por Calac Nogueira – a contemporaneidade e o autorismo. Claro, o citado trabalho de Oliveira Junior está na esfera acadêmica e não da crítica; no entanto, é preciso ressaltar que os dois aspectos apontados por Nogueira foram recorrentes no período em que Contracampo esteve sob a tutela de Gardnier, Monassa e Oliveira Junior. Em sua terceira fase, Contracampo se debruçou com afinco sobre esses autores contemporâneos, deixando mais frouxo o olhar sobre outros pontos, como o cinema nacional.

O debate em Contracampo tem continuidade e João Gabriel Paixão propõe a ideia da crítica como uma educação do olhar. Pontua: “O que há nela (na crítica) de mais importante é esse lado pedagógico. Portanto, a crítica pode ensinar os espectadores e os filmes – ensinar não os filmes, ou diretores, ‘certos’; mas ensinar como se olha, ensinar que é preciso olhar” (PAIXÃO, 2013)⁶⁹. Indiretamente, a questão “quem lê a crítica” volta a assombrar Contracampo nesse comentário de Paixão: é evidente que a ideia de educação do olhar perpassa a produção da Contracampo; no entanto, é uma educação para poucos, só acessível ao iniciado na área cinematográfica. É, portanto, interessante notar a aflição de Nogueira com uma crítica que “fala apenas para quem já tem interesse” (NOGUEIRA, 2013)⁷⁰, bem como o desânimo de Sari, que pontua não conseguir ver de que maneira a crítica pode ensinar a “ver” novamente aqueles que não são já iniciados (estudantes de cinema e cinéfilos em geral).

As questões do debate colocadas neste trabalho são apenas um recorte da fértil discussão que se desdobrou em Contracampo. Nesta centésima

⁶⁹ CONTRACAMPO (Comp.). **Debate: os redatores falam sobre crítica**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artdebatecritica.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

⁷⁰ Idem.

edição da revista, percebe-se uma inquietação por parte de críticos e editores com relação à atividade que exercem. Fica claro que, em uma tríade formada por filme, crítico e espectador/público, Contracampo sempre foi aos filmes de maneira contundente; no entanto, no que diz respeito ao público, optou por lançar a garrafa em alto-mar, ainda que isso significasse que o diálogo fosse reduzido a uma parcela de espectadores – aqueles já introduzidos na arte em questão. É importante sublinhar essa opção e lembrar a citação de Gardnier a Daney de que a crítica é uma carta ao diretor que será lida pelo público.

Nesta centésima edição, Contracampo trouxe uma série de artigos refletindo sobre o fazer crítico. Em “O destino da crítica”, João Gabriel Paixão inicia o texto elucubrando sobre o surgimento da crítica. Ressalta alguns caminhos no texto crítico – a descrição, a valoração e o julgamento – e coloca que o primeiro impulso crítico é pela descrição: “A descrição não entende nada, mas viu tudo” diz (PAIXÃO, 2013)⁷¹. Em seguida, o autor tateia sobre o próprio fazer crítico, colocando que a crítica exige clareza e honestidade e que ela torna os espectadores atentos (o que não deixa de ser uma provocação do olhar). Defende, por fim, que a crítica é centrípeta, vai ao interior da obra, mas ao mesmo tempo é criadora, e esse é seu grande mistério. Finaliza:

Vejo, em último grau, que o crítico recebe o filme como uma doença que precisa ser curada, expurgada. A crítica é o antídoto que, claro, contém porções diluídas da doença. Mas isso tudo não quer dizer que o crítico não goste dos filmes: quer dizer, ao contrário, que ele é o mais fraco a eles, o que é mais lesado, a vítima mais fácil (PAIXÃO, 2013)⁷².

Calac Nogueira inicia “O exercício do olhar” dizendo que a única arma do crítico é justamente o olhar que, por sua vez, é composto pela cultura cinematográfica e pela visão de mundo daquele que exerce a crítica. Dentro de sua crença crítica, Nogueira destaca o trabalho de Serge Daney, que ele caracteriza como uma obra vibrante, composta por intuições e hipóteses, e Inácio Araújo, cujo principal traço sublinhado pelo autor é a maneira humilde de se

⁷¹ PAIXÃO, João Gabriel. **O destino do crítico**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticajoa.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

⁷² Idem.

colocar frente aos filmes (e é curioso notar que ambos são críticos admirados por Ruy Gardnier, ou seja, da fundação da Contracampo até o tempo atual, alguns cânones permanecem). Nogueira evoca então a ideia de que a crítica é uma construção de conhecimento e coloca:

Se a crítica pode ser considerada uma forma de construção de conhecimento (acredito que sim), este deve ser, no entanto, um conhecimento que deriva *dos* filmes. Deve-se sempre primeiro passar pelos filmes para depois chegar à ideia, se ela existir. É relativamente comum ver críticos fazendo o caminho inverso e aportando um conhecimento externo a fim de embasarem sua visão sobre os filmes. A erudição vem a socorro, chega para “iluminar” o filme. O que se ignora aqui é que os filmes possuem uma luz própria e é com essa luz que o crítico deve lidar. (...) O conhecimento prévio não pode obscurecer ou substituir o conhecimento que se obtém diretamente da matéria dos filmes. Não digo que citar Heidegger, Kant ou Agamben seja proibido, mas isso não pode esconder a essência *intuitiva* do trabalho do crítico. Dito de outra forma, o embasamento teórico não compensará a falta de tato, de sensibilidade do olhar (NOGUEIRA, 2013)⁷³.

Contudo, o conhecimento é, segundo Nogueira, uma faca de dois gumes: se, por um lado, o contato cada vez mais profundo com as obras educa o olhar, por outro, a manutenção de um repertório pode enevoar a visão do crítico. A questão da honestidade, já pontuada por Paixão, é também retomada por Nogueira, que a coloca como marcador crítico difícil de ser atingido, pois muitas vezes “se é desonesto consigo próprio sem que nem mesmo se dê conta disso” (NOGUEIRA, 2013)⁷⁴. Nogueira, por fim, fecha: “O olhar do crítico deve preservar alguma selvageria, alguma violência e alguma solidão. Só assim é possível obter algo de fato dos filmes” (NOGUEIRA, 2013)⁷⁵.

A violência está também na frase de abertura de “O Necromante”, texto de Wellington Sari que inicia falando: “escrever é um ato de violência” (SARI, 2013)⁷⁶. Essa violência, segundo Sari, se dá no sentido de uma tentativa desesperada de se prolongar a sensação experimentada durante a visão de um

⁷³ NOGUEIRA, Calac. **O exercício do olhar**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticacalac.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ SARI, Wellington. **O necromante**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticawellington.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

filme amado. O autor então evoca “Um corpo que cai”, de Alfred Hitchcock, para exemplificar essa sensação: “Assim como o personagem de James Stewart, somos assombrados por uma imagem que já não existe, que caiu no vazio cheio de armadilhas da memória” (SARI, 2013)⁷⁷.

Durante todo o texto, Sari dá continuidade à ideia de que a crítica é sempre uma violação, seja ela uma crítica positiva ou negativa. Cita Michel Mourlet: “A negação da violência em uma obra de paz compromete esta obra nas dimensões mais secretas de seu ser (...)” (MOURLET apud SARI, 2013)⁷⁸ e coloca que as palavras do crítico francês cabem também à realização da crítica, ofício ao qual cabe o ato de violar a obra. Não existe crítica sem violação: esse é o ponto defendido por Sari em seu texto.

Ricardo Pretti, no texto “Reflexões acerca da crítica”, tenta elaborar uma espécie de “dez mandamentos” em torno da atividade, dentre os quais elenca a necessidade da generosidade perante o filme (e não condescendência), de um mergulho pleno na obra e da visão do filme por pelo menos três ou quatro vezes antes do processo da escrita. Por fim, Luís Alberto Rocha Melo parte da premissa de que crítica é poder, para fazer pontuações e provocações sobre o passado da crítica no Brasil, sobretudo acerca da figura de Alex Viary. Contudo, a introdução de Melo parece não só atual, como também irônica, ao, aparentemente (não se sabe se intencionalmente ou não), cutucar alguns nomes que passaram pela nova crítica. Ele começa: “A crítica é um instrumento do poder. No Brasil, foi e continua sendo instrumento de chantagem. Hoje em dia tem outras identidades: curadoria, bom-mocismo, cineastismo, ancinismo” (MELO, 2013)⁷⁹. Ao citar essas quatro identidades, Melo, embora não fale explicitamente, evoca não só a Cinética, que teve críticos envolvidos na curadoria do festival de Tiradentes e foi atacada pela Contracampo por uma suposta condescendência para com o cinema nacional,

⁷⁷ SARI, Wellington. **O necromante**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticawellington.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁷⁸ MOURLET apud SARI. **O necromante**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticawellington.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁷⁹ MELO, Luís Alberto Rocha. **Trampolins da crítica**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticaluisalberto.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

como também o nome de Eduardo Valente, que hoje trabalha na Ancine. De maneira velada, Melo parece querer fazer a mesma acusação que Bruno Andrade fizera de forma explícita: de que Valente tinha outros interesses para além da crítica, utilizando-se dela (Andrade, no caso, coloca a mesma acusação quanto a Ruy Gardnier).

Além dos textos citados, de autoria de seus próprios críticos, Contracampo trouxe a tradução de outros cinco textos considerados importantes na história da crítica cinematográfica. São eles: “A arte de amar”, em que Jean Douchet define a crítica como uma equação equilibrada de paixão e lucidez; “O mito de Aristarco”, em que Michel Mourlet coloca a crítica como algo pessoal, chegando a chamá-la de absolutista; “Sobra um homem”, em que Pierre Macabru destaca a impossibilidade da objetividade da crítica; “A derrota do pensamento (crítico)”, em que Serge Daney fala sobre a falta da necessidade da crítica nos dias de hoje; e, por fim, “A crítica e os estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell”, de Chris Fujiwara, em que o autor fala sobre a crítica e a cinefilia a partir do diálogo com um texto de David Bordwell (intitulado “Acadêmicos vs. Críticos: o par nunca se encontrará: Por que cinéfilos e acadêmicos não podem simplesmente se dar bem”).

Os três primeiros textos, de autoria de Douchet, Mourlet e Macabru, se tangenciam no ponto da pessoalidade/subjetividade da crítica. Em “A arte de amar”, Douchet coloca que a crítica é a arte de amar, pois “é o fruto de uma paixão que não se deixa devorar por si mesma, mas aspira ao controle de uma vigilante lucidez” (1961, p. 33)⁸⁰. Parte, então, para um imenso tatear da relação da crítica com a arte e consigo mesma. Destaca a necessidade vital que a arte tem da crítica, ainda que a última deva servir à primeira. “(...) uma obra de arte morre se não se desencadear, por seu intermédio, um contato entre duas sensibilidades, a do artista que concebeu a obra e a do amador que a aprecia”

⁸⁰ DOUCHET, Jean. **A arte de amar**. Originalmente publicado em Cahiers du Cinéma, 126, dezembro de 1961; republicada na compilação L'Art d'aimer, Éditions de l'Étoile, 1987. Tradução do francês por Ruy Gardnier. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

(1961, p. 33)⁸¹. O texto de Douchet leva ao entendimento de que, para ele, qualquer amador que usufrua também da lucidez é um possível crítico. Aumont e Marie enquadraram Douchet num modelo crítico menos teórico, mais apoiado no juízo de gosto (2003). Sobre a atividade em si, o autor coloca que “a crítica ‘inventa’ uma obra como se faria com um tesouro: ela capta, mantém e prolonga sua vitalidade. Ela descobre, por um incessante questionamento, o valor dos artistas e da arte” (1961, p. 34)⁸².

Mourlet, em “O mito de Aristarco”, coloca que o que leva o crítico à escritura do texto é um desejo primitivo de fazer triunfar uma ideia, ou um grupo de ideias, ou seja, uma forma de mundo que o crítico acredite ser verdadeira. Completa: “(...) talvez porque a paixão do verdadeiro não seja senão a paixão de si mesmo, e impor ao outro a existência de meu ponto de vista é, na medida em que eu sou profundamente engajado, impor minha própria existência” (MOURLET, 1987)⁸³. Outra mola propulsora ao fazer crítico seria, segundo ele, o desejo de ordenar sensações e ideias, conferindo-lhes coerência. Em ambas as hipóteses elencadas por Mourlet, a força motriz da atividade crítica está no âmbito pessoal daquele que exerce o ofício. Não por menos, ele defende que, para se aprofundar na obra, o crítico deve “se esforçar antes nele mesmo, já que não é nunca a obra que ele descreve, mas os sentimentos que agitam seu coração” (MOURLET, 1987)⁸⁴.

Em “Sobra um homem”, Marcabru defende que a crítica nunca é objetiva, pois o crítico é um indivíduo com uma profunda vontade de afirmar sua própria existência. Divide os críticos em duas vertentes – os racionais e os instintivos –, mas sublinha que ambas passam longe a objetividade. Para

⁸¹ Idem.

⁸² DOUCHET, Jean. **A arte de amar**. Originalmente publicado em Cahiers du Cinéma, 126, dezembro de 1961; republicada na compilação L'Art d'aimer, Éditions de l'Étoile, 1987. Tradução do francês por Ruy Gardnier. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁸³ MOURLET, Michel. **O mito de Aristarco**. Publicado originalmente em La mise en scène comme langage. Henri Veyrier, Paris, 1987. Tradução do francês: João Gabriel Paixão. Revisão: Calac Nogueira. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artmourletaristarco.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁸⁴ Idem.

Marcabu, o crítico relaciona-se com o caráter de um filme – “um filme, ou se admira ou não se admira, se estima ou não se estima” (MARCABRU, 1961)⁸⁵. A palavra “amor”, utilizada por Douchet, também se faz presente: ressalta-se a crítica como um ofício ligado aos sentimentos daqueles que a fazem:

No cinema, toda a *mise-en-scène* remonta ao homem. E eu não consigo chegar a uma definição de como esta *mise-en-scène* me toca, por quais procedimentos, por qual técnica, por qual fórmula ela se estabelece; eu não chego nem mesmo a saber o que ela tende a demonstrar, se ela demonstra alguma coisa. O que me importa é por que ela me atinge; o que me importa é alcançar o homem que se esconde, constituí-lo, pesar suas paixões e seus ódios, descobrir nele algo em comum. Quanto mais bem demarcado este homem, mais seus contornos serão fortes, e mais as coisas serão simples, é o inimigo e o amigo. É preciso rejeitar um filme como se rejeita um homem; e aceitá-lo como se aceita um homem. Todo o resto é literatura (MARCABRU, 1961)⁸⁶.

A questão que rege a tríade de textos é: “o que leva ao fazer crítico? De onde e por que a crítica nasce?”. A questão do sentimento do crítico é sublinhada como de extrema importância à realização do exercício nas respostas dadas. Os outros dois textos apresentados vêm falar mais sobre o estado da crítica no mundo atual. O texto em que Daney faz a colocação já evocada por Ruy Gardnier – “para mim, o crítico primeiro envia uma carta aberta ao autor e esta carta em seguida é lida pelo eventual público do filme” (DANEY, 1993)⁸⁷ – é dotado de grande pessimismo em relação à crítica, já que o autor relata que, a certa altura de sua carreira, passou a se questionar se o espaço destinado à discussão do cinema não era maior que a importância do próprio cinema na vida das pessoas. Daney constata ainda que os filmes deixaram de gerar debates e os cinéfilos passaram a devotar ao cinema “mais uma fidelidade desencantada do que uma

⁸⁵ MARCABRU, Pierre. **Sobra um homem**. Originalmente publicado em Cahiers du Cinéma, 126, Dezembro de 1961. Tradução do francês por João Gabriel Paixão. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artmarcabru.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁸⁶ MARCABRU, Pierre. **Sobra um homem**. Originalmente publicado em Cahiers du Cinéma, 126, Dezembro de 1961. Tradução do francês por João Gabriel Paixão. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artmarcabru.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁸⁷ DANEY, Serge. **A crítica e os estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell**. Publicado no livro L'Exercice a été profitable, Monsieur. P.O.L., Paris, 1993. Páginas 285-288. Traduzido do francês por Calac Nogueira. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artderrotadopensamento.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

paixão esfolada viva” (DANEY, 1993)⁸⁸. A questão da violência, já trazida nos textos de Nogueira e Sari, é também tocada por Daney, que fala:

O crítico era necessário quando, na sociedade, havia um lugar onde a violência, o sentido e a necessidade de dizer ou de fazer formavam como um nó, um abscesso. Mas ele deixa de ser necessário a partir do momento em que o “direito à criação”, como diziam os comunistas, é aberto e reconhecido a todos (DANEY, 1993)⁸⁹.

Daney fecha o texto dizendo que, no momento em que o mundo passou a ser uma aldeia global, a crítica deixou de ser necessária – “(...) uma aldeia não precisa da crítica, ela precisa de *griots*, de torcedores, de guardas rurais, em suma, ela precisa da televisão” (DANEY, 1993)⁹⁰ – fala que vai de encontro à trazida por Inácio Araújo, de que o mundo hoje se delinea mais aos consumidores do que aos cidadãos.

Chris Fujiwara em “A crítica e os estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell” coloca em xeque o texto do teórico americano intitulado “Acadêmicos vs. Críticos”. No referido artigo, Bordwell coloca que a crítica é composta de avaliação e apreciação, o que dá abertura à contestação de Fujiwara, que considera uma conceitualização redutora digna do academicismo. O autor vai então à questão sacada por Bordwell: o que diferencia a crítica da academia? Fujiwara diz que, em um passado recente, falaria que a questão do autorismo e da cinefilia seriam os pontos diferenciais; no entanto, relata o crescente interesse da academia pelos dois temas. Questiona também a relação colocada por Bordwell como necessária entre cinefilia e crítica. Partindo dessa suposição de que crítica e cinefilia são intrínsecas, Fujiwara se questiona se a falta de uma crítica não-cinéfila não seria uma grande perda, e passa então a enumerar o que seriam pontos diferenciais entre as duas áreas. Para Fujiwara, a crítica rejeita certa profissionalização da apreciação fílmica contida na academia.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ DANEY, Serge. **A crítica e os estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell**. Publicado no livro *L'Exercice a été profitable*, Monsieur. P.O.L., Paris, 1993. Páginas 285-288. Traduzido do francês por Calac Nogueira. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artderrotadopensamento.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

Outro ponto de divergência, segundo ele, está na escrita: a crítica deve sempre partir de uma insegurança e o crítico deve ter um amor mais definitivo pela escrita do que pelo próprio cinema, pois a crítica só existe pela escrita. Já nos estudos acadêmicos, Fujiwara diz que a obrigatoriedade textual cobrada pelo meio abre caminho a uma escrita que qualifica como terrível.

As questões colocadas por Fujiwara, bem como sua opinião sobre a fissura entre crítica e academia, são resumidas ao final do texto:

O que é a crítica? O processo de traçar os efeitos de um filme ao escrever, buscando prolongá-los e intensificá-los. Há uma fissura entre a crítica e os estudos acadêmicos de cinema? Sim, porque a academia não reconhece o processo da crítica como algo que deveria ser estudado ou ensinado e que mereça suporte institucional. Quais são as perspectivas para os críticos de cinema? Hmm... se você ainda não tem o seu doutorado, irmão, é melhor pôr alguma força nisso (FUJIWARA, 2011)⁹¹.

As perspectivas de Fujiwara sobre a crítica de cinema não são positivas, assim como as de Araújo e Daney. Nota-se, portanto, que Contracampo trouxe à pauta não só o ofício crítico, mas também a crise da crítica. Wellington Sari, em depoimento a este trabalho, disse sobre a 100ª edição:

Era fundamental colocar em crise tudo: nós mesmos, a própria revista... eu mesmo fui, durante bom tempo, contra a ideia de se fazer uma pauta sobre crítica. Queria falar sobre os filmes, não sobre outra coisa. Quantos e quantos não se dizem críticos de cinema e não escrevem uma linha? (...) Por esse motivo é que eu queria partir pra ação, e não pra reflexão. Ainda bem que fui convencido a mudar de ideia (SARI, 2013)⁹².

A crise da crítica foi também assunto do compêndio de entrevistas realizadas pela Contracampo. A revista propôs um questionário aos críticos Adolfo Gomes (Contracampo), Bruno Andrade e Matheus Catarxo (ambos da Foco), Carlos Alberto Mattos (Críticos.com, Filme Cultura), Francis Vogner dos Reis, Inácio Araújo (Folha de São Paulo), Marcelo Ikeda, Ruy Gardnier e Sérgio Alpendre (Interlúdio) contendo as seguintes perguntas:

⁹¹ FUJIWARA, Chris. **A crítica e os estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell**. 23 de maio de 2011. Traduzido por Calac Nogueira. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticafujiwara.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁹² SARI, W. [22 de abril de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

1. Quantos filmes você vê por ano ou por mês? O que pensa desta quantidade? Qual a sua relação com o circuito comercial?
2. Que qualidades você valoriza em um crítico?
3. Enquanto crítico, você pensa no que ficará de um filme daqui a 10 anos?
4. Como você avalia a influência da crítica no meio cinematográfico (realização, distribuição, público etc.)?
5. Quem é o público leitor de crítica? Você pensa de que maneira serão recebidos seus textos?
6. Você considera que a crítica é influenciada pela visão política e por valores pessoais? Como você avalia isso?
7. O que o leva a ler/escrever uma crítica?
8. Considera que, no seu trabalho crítico, há uma diferença de abordagem para os filmes brasileiros?
9. Diga honestamente o que você pensa do panorama da crítica de cinema no Brasil hoje. É positivo ou negativo?

É perceptível que as questões propostas por Contracampo se organizam em eixos: qual a rotina do crítico? / o que o leva ao exercício da crítica?/A relação da crítica com o leitor / como se configura a crítica hoje no Brasil?

Algumas respostas se tangenciaram, como a valorização da qualidade da relação entre crítico e filme, e não da quantidade (e a quantidade de filmes vistos pelos os entrevistados variou de 5 a 150 filmes em um mês). Sobre a crítica na internet, algumas colocações merecem destaque. Marcelo Ikeda, crítico cearense que mantém o blog Cinecasulofilia, diz que “sem a internet hoje, não haveria crítica de cinema no Brasil”. (IKEDA, 2013)⁹³. Carlos Alberto Mattos, em resposta à pergunta de número 6, diz que “para os cinéfilos, gente do meio cultural e estudantes de cinema, a ‘nova’ crítica da internet conta como ferramenta de

⁹³ IKEDA, Marcelo. **Enquete Marcelo Ikeda**. abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteikeda.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

diálogo e convivência com a reflexão sobre os filmes” (MATTOS, 2013)⁹⁴. Mattos coloca ainda que, diferentemente da época em que escrevia para jornais impressos, a web possibilita a ele um conhecimento do leitor, e assume que isso influencia seu trabalho no sentido de tentar privilegiar um diálogo com esse leitor.

Essa preocupação quanto ao leitor levantada pela Contracampo é curiosa, dado o histórico da revista e, porque não dizer, dessa nova crítica. Novamente, é preciso lembrar o discurso de Gardnier – a crítica como uma carta ao cineasta – visão compartilhada por nomes como Bruno Andrade e Cléber Eduardo (este último, como veremos, fala da crítica como um “bolo pronto”). Andrade e Catarxo são enfáticos ao colocarem que o público leitor da crítica é hoje “um público carente de boas críticas, de bons filmes ou de ambos. Ou então analfabetos de carteirinha” (ANDRADE, CATARXO, 2013)⁹⁵. Francis Vogner dos Reis diz que seu leitor ideal é ele próprio e, por isso, procura fazer textos que gostaria que fossem escritos, críticas que gostaria de ler. Inácio Araújo fala que, enquanto o público da Folha de São Paulo é formado por leitores heterogêneos, em seu blog, tem a impressão de um público leitor mais íntimo. Ikeda retoma a metáfora da garrafa vazia, já evocada por Matevski. Alpendre fala que, como escreve para veículos com diferentes abrangências, tenta aproximar o texto de um ideal que esteja ao alcance de todos esses leitores. Já Gardnier é pragmático ao declarar:

Há o público que quer informação para escolher que filme ver e usa a crítica como jornalismo de serviços, como se consulta a meteorologia. É um jogo lícito, mas frustrante, porque as pessoas têm gostos e bagagens diferentes e não há um valor objetivo muito claro a ser avaliado na crítica, especialmente a crítica de jornal, com seu tamanho de mil caracteres. Para o público que se dirige à crítica depois que vê o filme, aí sim é o jogo mais estimulante e é o jeito de haver um refinamento de olhar na

⁹⁴ MATTOS, Carlos Alberto. **Enquete Carlos Alberto Mattos**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenquetecam.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁹⁵ ANDRADE, Bruno; CATARXO, Matheus. **Enquete Bruno Andrade e Matheus Catarxo**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenquetebrunomatheus.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

maneira de digerir e prolongar a experiência do filme (GARDNIER, 2013)⁹⁶.

As palavras de Gardnier nos levam novamente a esse pressuposto ideal de um leitor que acessa a crítica após ter visto o filme, característica recorrente nas revistas online. Sobre a última pergunta do questionário (sobre o panorama da crítica de cinema no Brasil), há o predomínio de certo pessimismo. Gomes ironiza: “os críticos dependem dos filmes. E que filmes e críticos temos no Brasil nos dias de hoje?” (GOMES, 2013)⁹⁷. Inácio Araújo (em resposta à outra questão) converge com essa ideia: “Não quero ser pessimista, mas acho que o meio cinematográfico considera o crítico um inimigo. Grosso modo, claro. Não está muito errado: considerando a irrelevância atual de nossos filmes, é melhor que sejam inimigos mesmo” (ARAÚJO, 2013)⁹⁸. Marcelo Ikeda vai na mesma toada ao lembrar Paulo Emílio Salles Gomes: “a crítica no Brasil não é melhor nem pior que o Brasil, ou que o cinema brasileiro. Ela é subdesenvolvida como nosso país” (IKEDA, 2013)⁹⁹.

Sobre o horizonte crítico, Araújo fala: “o que eu acho da crítica é: toda a indústria faz todo o possível para que ela perca o sentido. No caso brasileiro, acho que boa parte de sua energia vem de revistas online, como a Contra, que trouxe um novo olhar, e as que vieram depois” (ARAÚJO, 2013)¹⁰⁰. Fábio Andrade diz que falar em panorama crítico é um despropósito; Bruno Andrade e Mateus Catarxo são ainda mais radicais: Catarxo diz que o corpus da crítica de cinema no Brasil é muito ruim; Andrade pontua que é inexistente. Alpendre defende que esse panorama negativo é uma característica mundial e considera ser quase impossível melhorá-lo. Gardnier, por fim, pontua:

⁹⁶ GARDNIER, Ruy. **Enquete Ruy Gardnier**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenquetecritica.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁹⁷ GOMES, Adolfo. **Enquete Adolfo Gomes**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteadolfo.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁹⁸ ARAÚJO, Inácio. **Enquete Inácio Araújo**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteinacio.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

⁹⁹ IKEDA, Marcelo. **Enquete Marcelo Ikeda**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteikeda.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

¹⁰⁰ ARAÚJO, Inácio. **Enquete Inácio Araújo**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteinacio.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

É melhor do que era quando comecei a escrever sobre cinema. É pior do que era quando a Contracampo esteve no auge. No terreno “nobre” da mídia impressa, a crítica ainda sofre por não ser levada muito a sério, por ser apenas um dado de cobertura jornalística, e não creio que há condições para que isso mude num futuro próximo. Na internet, há gente boa escrevendo do lado de gente nem tão boa assim, mas considero que todas as tentativas mais sérias e consequentes (aí incluindo Contracampo, Cinética, Foco, Filmes Polvo, Interlúdio etc.) são lentas demais para a intervenção crítica, e parte da crítica precisa acontecer no calor da hora, com o sangue quente e ao mesmo tempo com o olhar no infinito e na perenidade. Sem os dois ela arrisca ficar superficial como a cobertura propagandística ou com o olhar falsamente clínico e desafetado da academia. Em todo caso, de 1998 para cá, a crítica então dita “jovem” conseguiu construir um legado que já passou para uma outra geração e hoje ao menos temos uma cinefilia que não se contenta com o que entra em cartaz. Pode parecer pouco, mas é muita coisa (GARDNIER, 2013)¹⁰¹.

Há dois pontos importantes na fala de Gardner: o primeiro é a constatação de que essa nova crítica se encontra já em sua segunda geração, algo que se comprova se lembrarmos que Contracampo e Cinética, seus principais expoentes, já não têm seus fundadores em seu corpo crítico e editorial. O segundo ponto é a movimentação em torno de uma cinefilia que, inquieta, não se dobra às imposições do circuito comercial. Gardner não detalha, mas essa nova cinefilia (sobre a qual nos deteremos mais adiante) encontrou na internet um meio para seu desenvolvimento. Sobre esse vínculo entre cinefilia e internet, Adolfo Gomes fala:

Antigamente, pela dificuldade de circulação dos filmes e na falta da obra, as pessoas recorriam à crítica para se atualizar. Hoje existem os *torrents*, variadas formas de compartilhamento de filmes que nos permitem ter acesso às obras que não chegam pelas vias tradicionais. Claro que, para a crítica, isso é péssimo. Não pelo componente corporativo, acho que isso nunca existiu, mas em razão do confinamento mesmo do pensamento sobre cinema, quando é sempre bom um arejamento (GOMES, 2013)¹⁰².

A declaração de Gomes é contraditória, já que a “nova” crítica tem uma relação bastante próxima dessa cinefilia online, mas, sobretudo, porque indiretamente valoriza a crítica como um guia (ainda que ela não necessariamente

¹⁰¹ GARDNIER, Ruy. **Enquete Ruy Gardner**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenquetecritica.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013

¹⁰² GOMES, Adolfo. **Enquete Adolfo Gomes**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteadolfo.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

levasse à obra, segundo Gomes, o leitor a lia para atualizar-se), algo que sempre foi combatido pela Contracampo e demais revistas virtuais.

Devido à extensão dessas entrevistas realizadas pela Contracampo, foi preciso fazer um recorte de questões e declarações que fossem objetos de interesse a este trabalho. Em sua 100ª edição, é sintomático que a revista olhe sua própria história e tente relacioná-la (incluindo suas dúvidas e inseguranças) a questões quanto à realização do ofício crítico. Percebe-se que, com o crescimento da revista ao longo dos anos e mudanças de coordenação, Contracampo tentou suprir um recorte cinematográfico extenso, que foi do *mainstream* ao alternativo, passando pelo intenso circuito dos festivais. Buscou pensar o passado, revisitando cinematografias, cineastas e obras específicas. Buscou pensar o presente ao contextualizar o cinema de hoje com o hoje real, o agora no mundo. Nessa última reestruturação, com a editoração passando para as mãos de Calac Nogueira e João Gabriel Paixão, Contracampo consolidou uma frequência semestral. Precisou também diminuir seu escopo, centrar-se em questões que considera essenciais. Desvencilhou-se do bombardeio de informações para continuar a formar. Acessar Contracampo, hoje, não deixa de parecer um retorno ao passado da própria revista: limita-se o recorte para tentar não se perder a profundidade, a relevância e o intuito de formação. Reinventa-se com base no ontem para não deixar de ser crítica.

2.1.2 Cinética

A Criação

Criada em 2006, pode-se pensar Cinética, ao menos a princípio, como um desdobramento da própria Contracampo. Isso porque os três editores-fundadores da revista – Eduardo Valente, Felipe Bragança e Cléber Eduardo – tiveram suas trajetórias ligadas à precursora da chamada “nova crítica”; Valente e Bragança começaram suas carreiras como críticos na Contracampo e Eduardo,

embora já experiente na atividade (tendo sido inclusive crítico da revista *Época*), permaneceu por vários anos na revista.

Por conta desse vínculo, *Cinética* escolheu entrevistar em sua primeira edição Ruy Gardnier e Luiz Carlos Oliveira Junior, que naquele momento encabeçavam a outra publicação. Dentre vários assuntos, Gardnier e Oliveira Jr. falaram sobre o surgimento da *Contracampo*, o exercício da crítica e o papel da internet na atividade, além dos próximos passos da revista. O trio de editores da *Cinética*, por sua vez, demonstrou no editorial a gratidão pela experiência que tiveram na *Contracampo* e pontuou: *Cinética* e *Contracampo*, embora em caminhos distintos, eram parceiras e complementares. Ao menos neste princípio; com o passar dos anos, sabe-se que essa relação se desgastou.

Cinética se apoiava neste momento numa tríade de objetivos: buscava uma fluidez de temas e assuntos audiovisuais; procurava se abrir a colaboradores das mais variadas formações; e, por fim, intencionava uma troca mais direta com leitores e realizadores. Nascia se contrapondo à *Contracampo*, que, nas palavras de Valente, estava se engessando, consciente demais do seu papel na História, preocupada demais com sua posteridade. Felipe Bragança descreve que com *Cinética* pretendiam um projeto mais poroso e menos verticalizado do que aquele que regia a *Contracampo*.

A ideia de trazer para o Cinema o olhar de outras formações foi um dos diferenciais apresentados por *Cinética*, plano que objetivava uma contextualização da sétima arte com outras áreas, permitindo assim a criação de novas perspectivas. E se *Contracampo* conseguia ainda manter um diálogo constante com realizadores, *Cinética* propunha um avanço nesse ponto ao tentar debater de forma mais direta e constante com o leitor.

Cinética manteve-se desde sua criação até momento recente organizada em quatro partes, cada qual dividida em subseções. As macrosseções realizavam um recorte do audiovisual a ser tratado, enquanto as divisões internas pontuavam temas e tópicos referentes a esse escopo macro delimitado anteriormente. O espaço “Inter-seção” era destinado ao diálogo entre críticos e

realizadores – havia a abertura para entrevistas (na subseção “Olho no olho”), bem como a tentativa de uma conversa com a obra durante a etapa de produção (subseção “Em processo”), e, por fim, um conhecimento mais palpável a partir da possibilidade de visitarem-se sets, produtoras, laboratórios, estúdios, e outros espaços onde se dá a produção (subseção “Visita Guiada”).

A segunda grande divisão da revista era denominada “Olhares”. Pode-se dizer que a subjetividade da atividade crítica concentrava-se com força nesta área – Cinética propunha a discussão do audiovisual de forma muito próxima/pessoal com o autor do texto. Isso se refletia em subseções como “Em primeira pessoa”, na qual a ideia era que o redator expusesse seus pontos de vista e inquietações de maneira quase que confessional. Não deixava de ser uma iniciativa interessante da revista esse tipo de proposição, pois a revelação de questões que habitam o autor do texto acaba expondo muito da realização crítica, distanciando o imaginário da crítica impositiva, aquela que taxa valores e legitima sem abrir-se a novas reflexões ou reverberações.

“Olhares” propiciou ainda o espaço para ensaios, além de discussões sobre televisão (subseção “Eletrônica”), Internet (“Emulando”), games e tecnologia (“Admirável mundo novo”), além de realizar coberturas de festivais e visitar obras históricas.

A seção “Em Cartaz” abordou as salas de cinema, tentando atender ao circuito comercial e ao alternativo. Por fim, “Trocando ideias”, último grande espaço de Cinética, propunha um contato imediato com os leitores, incentivando que estes interajam com a revista. Através de um diário da redação, Cinética abriu também ao leitor seu processo de realização. Uma imagem do layout da revista, mantido de 2006 a 2013, encontra-se abaixo:

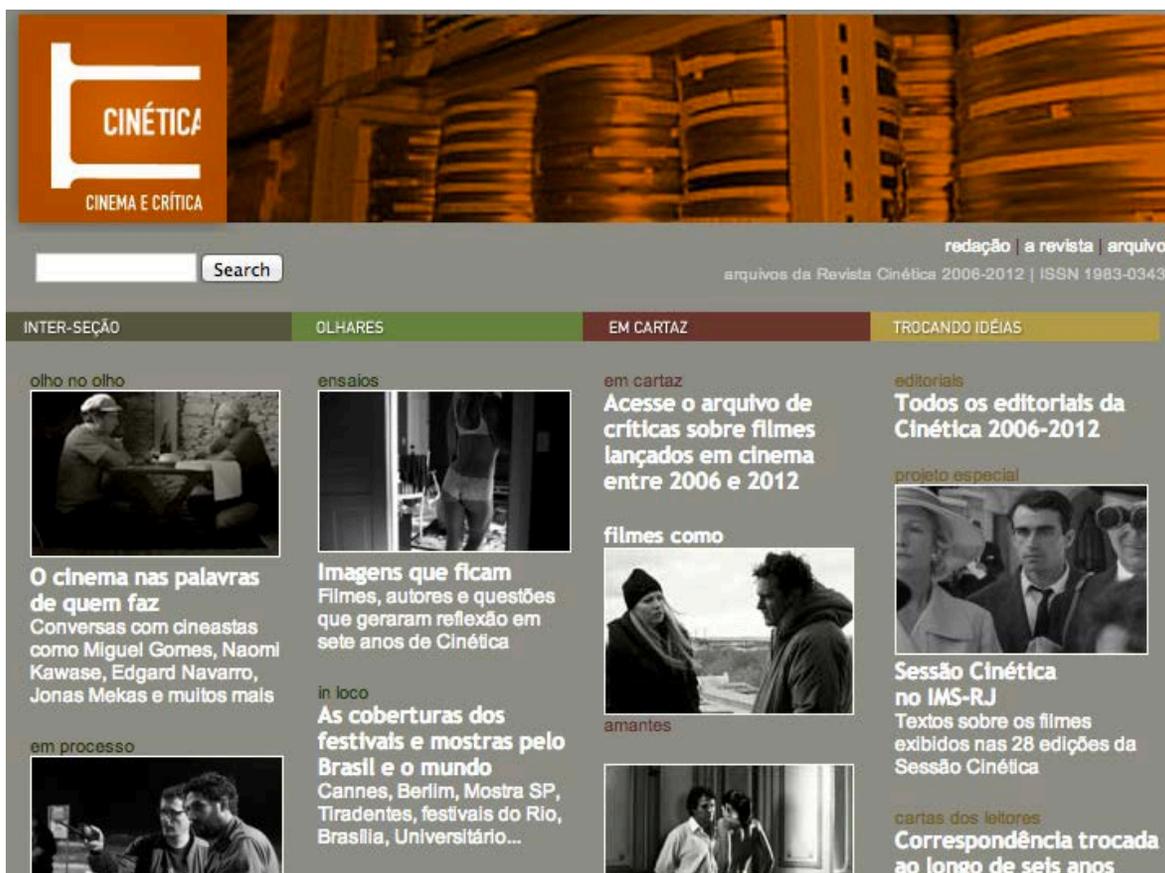


Figura 4 – 1º Layout da Cinética
 Fonte: Revista Cinética

Com tantas subdivisões, vários espaços de Cinética deixaram de ser atualizados no decorrer da revista. Como Contracampo, Cinética optou pela busca de uma concisão ao se reinventar e, em março de 2013, passou por sua maior transformação: segundo o editor Fábio Andrade, a publicação estava presa a um corpo que já não a comportava. Cinética passou a ter rosto mais compatível ao de uma revista, através de um layout visualmente mais claro e distribuído, e da reorganização de suas sessões, que passaram a se chamar “Em pauta”, “Em vista” (que reúne textos mais espontâneos sobre filmes que não necessariamente estão no circuito comercial ou de festivais), “Em cartaz” e “Em campo” (dedicada a coberturas de festivais e entrevistas).

Um breve histórico através dos editoriais

As questões que pulularam em Cinética sempre estiveram fortemente refletidas em seus editoriais, que propuseram um diálogo muito aberto com o leitor, confidenciando questões, crises e reformulações presentes no cerne da própria publicação. No editorial de abertura, o perfil almejado da revista foi logo muito bem delimitado.

CINÉTICA ambiciona ser um espaço de troca de pensamentos – não sem dúvidas, porque a escrita, essa atividade a qual nos dedicamos, é uma dança com a dúvida. CINÉTICA é nutrida pelo desejo por essa dança, um desejo às vezes até aparentado da certeza, tamanha a convicção nele mesmo, nos estímulos, em nossa atividade e na discussão como ferramenta de crescimento – mas sabendo que, sem a dúvida, a crítica é sepultada no jazigo dos dogmas, onde não se aceita o movimento livre das ideias (BRAGANÇA; EDUARDO; VALENTE, 2012)¹⁰³.

O trecho do editorial corrobora a ideia de um trabalho poroso, como descreveu Bragança, e vai ao encontro da fala de Valente, que coloca que, em Cinética, buscavam “arriscar mais, errar mais, escrever com menos obrigação de estar ‘ao nível Contracampo’”¹⁰⁴. A ideia da crítica como uma dança já havia sido defendida pelo próprio Valente em entrevista concedida ao documentário “Crítico”, de Kléber Mendonça Filho, no qual o editor da Cinética pontua:

(...) chamar o filme para dançar, eu acho que isso é a melhor coisa que o crítico pode fazer sempre, é pegar e aceitar o filme que está ali e tentar dançar com ele de alguma forma, seja gostando, seja não gostando, mas não rejeita-lo de primeira (VALENTE, 2008)¹⁰⁵.

As palavras de Valente reiteram outra característica muito marcante na trajetória de Cinética: essa ideia do exercício da crítica como uma relação reta entre crítico e obra, uma “dança” entre dois pontos em que a crise predominantemente se dá nesse contato, e nem tanto através do que está em

¹⁰³ BRAGANÇA, Felipe; EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Por que Cinética?** Publicado em 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial01.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2012.

¹⁰⁴ VALENTE, E. [4 de março de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

¹⁰⁵ VALENTE *apud* CRÍTICO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho. 2008. 76 min. Son, Color, Digital.

volta (contextos, demais respostas críticas dadas ao filme).

Em seu segundo número, Cinética documentou na sessão “Diário da Redação” a troca de e-mails entre o trio de editores à procura de um nome para a revista, durante meses que antecederam a criação desta. A primeira ideia lançada foi “Cinereflexo”. Cléber Eduardo, no entanto, defendeu que a revista deveria se chamar “Intervenção”, nome que Valente readequou para “Intervenção Crítica”, mas não encontrou concordância de Bragança. Mais adiante, propôs-se o nome de “Cinemática”, sobre o qual, a princípio, houve consenso, mas acabou sendo desprezado por ser homônimo a uma extinta revista de Cinema encabeçada por Newton Cannito e Leandro Saraiva. Por fim, Valente lançou como opção “Cinética”, trazendo a definição: energia adquirida devido ao movimento de um objeto. Prevaleceu então este nome.

Em seu terceiro editorial, Cinética confessou uma dificuldade: a de dar conta de todo o Cinema nacional em circuito naquele ano de 2006, aflição que foi ao encontro da pauta da edição contemporânea (número 81) da Contracampo, que girava em torno do cinema brasileiro e o público. Na quarta edição, a dificuldade tornou-se uma certeza:

Uma das principais coisas que constatamos em nossas constantes auto-avaliações foi que nossa principal promessa editorial (dar resposta a todos os filmes brasileiros lançados em circuito) tornou-se inviável de ser cumprida ao longo de 2006. Com a quantidade cada vez maior de lançamentos, e com o tempo cada vez menor da permanência em cartaz (temas que discutimos em particular na série Cinema brasileiro para quem?), simplesmente não conseguimos ver todos os filmes exibidos (BRAGANÇA; EDUARDO; VALENTE, 2006)¹⁰⁶.

Em outubro de 2006, então em sua 5ª edição, Cinética inaugurou a sessão “Plantão do Youtube”, responsável por fazer um levantamento analítico e crítico desse audiovisual, muitas vezes volátil, encontrado na internet. Este ano inaugural se encerra com Felipe Bragança deixando a editoria (e assumindo a função de “sub-editor” compartilhada com Leonardo Mecchi) e com o anúncio da

¹⁰⁶ BRAGANÇA, Felipe; EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Bem-vindos à primavera do cinema**. Publicado em setembro de 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial04.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2012.

curadoria do Festival de Tiradentes por parte de Cléber Eduardo e Eduardo Valente.

Pois Cinética iniciou 2007 especulando sobre essa empreitada: a curadoria da Mostra de Tiradentes, realizada pela dupla de editores, foi debatida em entrevista realizada por Francis Vogner dos Reis e Lila Foster. Na conversa, Eduardo e Valente comentaram o surgimento do convite e a identidade da curadoria daquele ano, em que o Festival completava seu décimo aniversário: segundo eles, Tiradentes buscava um balanço panorâmico do Cinema brasileiro naquela uma década. Na ocasião da conversa, Cléber Eduardo comentou que uma curadoria exige conceitos, estabelecimento de critérios e responsabilidade por parte do curador. “(...) não se parte da ideia de que estão lá só os melhores, mas sim um reflexo de produção que tem que ser organizado”, pontuou (EDUARDO, 2006)¹⁰⁷.

Quando questionados sobre a ponte entre crítica e curadoria, Valente declarou que o trabalho do crítico é mais reativo, enquanto o do curador é ativo. Cléber Eduardo, por sua vez, comentou que a curadoria exige mais um trabalho de análise do que de julgamento. Nesta mesma entrevista, Eduardo pontuou sobre a chamada nova crítica:

Eu não me considero parte de uma "Nova Crítica", no sentido histórico de zerar momentos anteriores e começar um outro momento em direção oposta, mas reconheço o surgimento de uma Crítica Nova no sentido etário (casa dos 20/30 anos) e no espírito de atuação, que se distingue por se relacionar com o cinema como pensamento em grupo (e não de "um grupo"), por ter um relação menos profissional com a atividade da reflexão, que escreve antes por uma necessidade de reagir ao cinema em forma de texto, não como parte de uma atividade profissional (ou não exclusivamente) (EDUARDO, 2006)¹⁰⁸.

A curadoria de Cléber Eduardo e Eduardo Valente não passou despercebida no meio crítico: Luiz Zanin, crítico do jornal “O Estado de São Paulo”, fez em seu blog um balanço da Mostra que acabou desencadeando

¹⁰⁷ EDUARDO, C. **Entrevista concedida a Francis Vogner dos Reis e Lila Foster**. Publicada em 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistatiradentes1.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

¹⁰⁸ Idem.

discussão acalorada. Zanin iniciou seu texto intitulado “Tiradentes: entre o popular e o experimental” apontando uma suposta divergência entre o corpus fílmico da Mostra que, segundo ele, ia de uma vertente narrativa situada de um “extremo fácil” a filmes mais “árduos”, voltados à experimentação. Falou então dos números do evento e dos problemas (sobretudo logísticos) de uma Mostra em pleno crescimento como era o caso de Tiradentes. Passou então à questão da curadoria, sobre a qual comentou:

Os seminários e debates, bem como a escolha dos filmes participantes, refletem a presença da nova curadoria de Tiradentes, a cargo de Cléber Eduardo e Eduardo Valente na área de cinema. São críticos da nova geração e procuraram imprimir ao festival suas concepções de cinema e vida, renovando com a programação de filmes alternativos e incrementando a presença dos críticos que se contam entre suas afinidades eletivas, em especial a geração surgida nos últimos anos em sites e revistas eletrônicas. São eles que dão as cartas hoje em Tiradentes (ZANIN, 2007)¹⁰⁹.

Zanin ainda destacou a presença recorrente de produções mineiras na programação – especulou tratar-se de uma concessão política do evento – e, por fim, descreveu a sessão da Mostra referente ao filme “Batismo de Sangue”, de Helvécio Ratton, cuja trama narra a resistência de frades dominicanos contra a ditadura de 64 no Brasil:

O público entupiu o auditório. Havia gente espirrando pelo ladrão e a comoção tomou conta da sala. No entanto, viram-se poucos críticos de cinema no recinto. A maioria provavelmente estava ocupada demais e não iria gastar seu tempo com aquela gente que, afinal, tinha feito pouca coisa de importante na existência como, por exemplo, colocar a vida em risco para interferir na história do Brasil. O encerramento do festival, com a exibição de Batismo de Sangue, foi uma apoteose de público, e também recebida com indiferença pela maior parte da crítica (ZANIN, 2007)¹¹⁰.

O texto ácido de Zanin foi prontamente rebatido no espaço de comentários do blog não só pelos curadores da Mostra, como também por outros críticos, sobretudo nos pontos em que diz respeito à nova crítica e à suposta

¹⁰⁹ ZANIN, Luiz. **Tiradentes: entre o popular e o experimental**. Publicado em 30 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/tiradentes-entre-o-popular-e-o-experimen/>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

¹¹⁰ Idem.

ausência dos críticos no filme de Ratton, informação que foi contestada nos comentários de Marcelo Miranda, da Filmes Polvo, e Filipe Furtado, na época da Contracampo.

Dentre as várias manifestações, Cléber Eduardo tomou unicamente para si a responsabilidade pela curadoria dos longas, deixando claro não se tratar, portanto, de um caso em que nova geração de críticos “dera as cartas”, como Zanin colocou. Completou ainda que a forte presença de produções mineiras não se deu por suas origens, mas sim por que os próprios filmes representavam como obras. Rafael Ciccarini, editor da “Filmes Polvo” sublinhou a questão da suposta rinha entre as gerações de críticos ao constatar que parte da crítica tradicional apresentava algum desânimo e negava certas visões da “nova crítica” se escondendo por trás da razão da experiência. Daniel Caetano, diretor de “Conceição – Autor bom é autor morto”, um dos filmes colocados por Zanin na redoma dos experimentais, questionou a adjetivação do filme como árduo.

Dentre as réplicas, Zanin relatou ter visto pouca troca de ideias entre os críticos em Tiradentes e declarou não haver uma rinha entre críticos, mas sim “uma diferença de compreensão do cinema e sua relação com o mundo” (ZANIN, 2007)¹¹¹. Mais adiante, no entanto, deu um retorno definitivo, deixando claro que em seguida se retiraria do debate. Lamentou a ausência da maior parcela da “nova crítica” (à qual se referiu com sarcasmo como “jovens turcos”, fazendo menção aos críticos da Cahiers du Cinéma) na sessão de Batismo de Sangue, e afirmou haver um desejo de segregação por parte da crítica cinematográfica daquele momento, finalizando o texto da seguinte forma:

(...) esse papo de “velha crítica de jornal” e “nova crítica de internet” já cansou a minha fatigada beleza. Papel e meios eletrônicos não passam de suportes. O que interessa é outra coisa. Vamos parar de frescuras, escrever os nossos textos, porque são eles que contam e nos justificam. Quando vejo um crítico eu nem quero saber se é velho ou novo, se escreve em jornal, em site ou em papiro, com pena de ganso. Quero saber apenas: cadê o seu texto? Quais são as suas reflexões originais

¹¹¹ ZANIN, Luiz. **Tiradentes: entre o popular e o experimental**. Publicado em 30 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/tiradentes-entre-o-popular-e-o-experimen/>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

sobre os filmes? Por isso não basta dizer que tudo o que veio antes foi um saco e não presta para nada, como li recentemente em um catálogo. A esse tipo de pedantismo, de douda ignorância, só cabe uma pergunta: qual é a sua contribuição sobre esse determinado assunto? Onde estão os seus textos a respeito? Qual é o seu cacife? (ZANIN, 2007)¹¹².

Ainda que não retornasse à discussão, Zanin foi rebatido por Eduardo Valente, que questionou as generalizações feitas pelo jornalista do “Estado”:

Eu acho é que da parte dos “mais jovens” há uma individualização no trato com os que vieram antes (inclusive por, ao contrário do que você diz, os conhecerem bem, e aos seus textos): tenho uma relação com Ismail e João Luiz Vieira (literalmente meus mestres), outra com Inácio, outra com Avellar, outra com Bernardet, outra ainda com você ou Merten, etc. Nunca ouvi alguém usar o termo “velha crítica”, generalizando. No entanto, da parte de vocês sinto nessa discussão o desejo de generalizar a “nova crítica”, como se fosse uma categoria. Na maioria somos amigos sim, mas certamente isso não nos torna uma seita, nem uma categoria unificada. Temos projetos em comum e outros diferentes. Se algo nos uniu foi amor ao cinema, nada mais (VALENTE, 2007)¹¹³.

A fala de Valente, que tenta minimizar essa ideia da “nova crítica” como um grupo à parte e segregador, viria a ser reiterada no editorial da Cinética datado de fevereiro de 2007, novamente colocando em xeque essa suposta homogeneidade do grupo.

Pois de nossa parte consideramos que não há um racha e, sim, várias rachaduras – impossíveis de serem reduzidas a briguinha de duas turmas. Essas divisões, absolutamente normais e históricas (em nada originais), não passam por questões de geração, como parece supor Zanin. Afinal, nem de longe a chamada “nova crítica” é homogênea em suas avaliações, estratégias de análise e maneiras de encarar o cinema. O que a constitui, de fato, além de em sua maior parte ter começado na Internet (à margem, portanto, da legitimação da resenha publicada nos jornais e revistas), é a reflexão em grupo (e não de grupo), com disposição para o debate e para intervenções mais diretas no cinema (por meio de curadoria de mostras, cursos e até mesmo da realização de filmes) (EDUARDO; VALENTE, 2007)¹¹⁴.

¹¹² ZANIN, Luiz. **Tiradentes: entre o popular e o experimental**. Publicado em 30 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/tiradentes-entre-o-popular-e-o-experimen/>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

¹¹³ ZANIN, Luiz. **Tiradentes: entre o popular e o experimental**. Comentário de Eduardo Valente ao texto de Zanin. Publicado em 31 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/tiradentes-entre-o-popular-e-o-experimen/>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

¹¹⁴ EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Rachaduras de um verão acalorado**. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

Em sua resposta, Valente assume ainda a existência de iniciativas próprias e de grupo, salientando que diferenciação e segregação não podem virar sinônimos. “(...) quando falo de diferenciação não digo de suportes ou qualidades, mas de interesses e possibilidades” (VALENTE, 2007)¹¹⁵, pontua. Nesse sentido das iniciativas coletivas, a “nova crítica” composta por Cinética, Contracampo, Paisà e Cinequanon, em conjunto com a revista impressa Teorema, realizou em 17 de março de 2007, no Cinesesc, o prêmio Jairo Ferreira, cuja principal categoria premiava o melhor longa brasileiro do ano de 2006 pela escolha dos críticos. Os indicados foram “O Ano em que meus pais saíram de férias”, de Cao Hamburger, “O Céu de Sueli”, de Karim Aïnouz, “A Conceção”, de José Eduardo Belmonte, “Eu me lembro”, de Edgard Navarro, e “Serras da desordem”, de Andrea Tonacci, este último sendo o vencedor e amplamente festejado pela “nova crítica” em diversos textos e listas. O prêmio ainda elegeu os melhores lançamentos daquele ano em Cinema e DVD e a melhor Mostra, sendo escolhida a de Agnès Varda.

Foi no prêmio Jairo Ferreira que as diferenças entre as revistas foram a campo... de futebol! Uma quadra foi alugada para que se realizasse um campeonato entre as quatro revistas. Cinética e Contracampo se enfrentaram em campo, numa competição que gerou algum stress entre os jogadores da Cinética, como relataram Filipe Furtado e Francis Vogner dos Reis. Cinética acabou derrotada por Contracampo, cujo time era formado por jogadores mais jovens. Cinequanon ganhou o campeonato.

Em abril de 2007, Cinética recebeu num único dia cerca de quinze mil acessos, superando sua média de visitantes mensais. O motivo se deu por uma conjunção de fatores típicos do meio virtual: um texto específico de Eduardo Valente analisando o Big Brother recebeu divulgação na primeira página de um grande portal de internet, o IG. Tal divulgação resultou nesse número sem precedentes de visitantes. Em seu editorial, Cinética demonstrou ciência de que o episódio tratava-se de um fenômeno pontual e volátil, onde a popularidade do

¹¹⁵ Idem.

reality show em questão e o anúncio do texto num portal colaboraram a esse aumento de acessos. Em depoimento a esta pesquisa, Francis Vogner dos Reis, ex-crítico da Cinética, comenta que, para ele, essa abertura da revista a outras formas de audiovisual dificultou para que Cinética ganhasse uma cara, afirmasse um programa crítico. Fala de um certo ecumenismo alegre por parte da revista: “para mim sempre foi um problema tratar Big Brother, publicidade, comercial de TV, jogo de futebol. Não tratar dessas coisas, mas tratar tudo da mesma maneira, a partir inclusive das mesmas ferramentas teóricas” (REIS, 2013)¹¹⁶. Francis pontua que, para ele, este foi um dos problemas centrais na história da Cinética.

É preciso fazer um adendo sobre a figura de Francis dentro da Cinética. Um dos fundadores da revista Cine Imperfeito, Francis Vogner dos Reis, foi convidado a integrar a Cinética após o encerramento de sua revista. Trouxe posteriormente Lyla Foster e Lucas Kiss, também da Cine Imperfeito, ainda que a passagem do segundo pela Cinética tenha sido mais rápida (já Anahí Borges e Laura Carvalho, também da Cine Imperfeito, foram absorvidas pela Cinequanon). Francis coloca que sua posição dentro da Cinética sempre foi curiosa, porque, a princípio, tinha um vínculo de amizade maior com os integrantes da Contracampo. Conta que, inclusive, logo após ser convidado pela Cinética, recebeu a mesma proposta por parte da Contracampo: segundo ele, este foi o primeiro problema diplomático entre as duas revistas. Completa dizendo que sempre foi uma espécie de ombudsman dentro da Cinética, mantendo um olhar bastante crítico sobre a própria revista.

No mês de maio, Cinética completou um ano de existência. O primeiro ano da revista foi comemorado com quatro palestras realizadas no Cinesesc, em São Paulo. O curso intitulado “Recortes sobre o Audiovisual contemporâneo” abordou o universo imagético atual sob quatro perspectivas: a dinâmica histórica e contemporânea do cinema popular brasileiro, as novas configurações da família na produção atual, a recorrência de filmes brasileiros pautados pelas rupturas de personagens com seus espaços e o compromisso com um realismo do espetáculo

¹¹⁶ REIS, F. V. [28 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

nos renovados regimes de visibilidade. Os tópicos debatidos no Cinesesc ganharam as páginas da revista nesta mesma edição.

A internet demonstrou-se parte pulsante tanto na disseminação das imagens quanto na reflexão delas nos meses seguintes. Em virtude do vazamento do filme “Tropa de Elite”, que chegara aos camelôs antes mesmo que às salas de cinema, o editorial de setembro de Cinética especulou não só sobre as razões que levaram à pirataria desse título em específico, como também sobre que tipo de imagens o filme de Padilha despertou no imaginário do público a ponto de causar tamanha comoção. Em outubro do mesmo ano, Cinética passou a ter uma nova via de troca com o leitor: a comunicação por rede social. Através da comunidade no Orkut, primeira rede social a se propagar com força no Brasil, a revista estabeleceu um contato mais ágil e direto com os leitores. Mais aberto, também, já que tratava-se de um espaço em que qualquer leitor vinculado à comunidade da revista estava apto a participar dos diálogos realizados neste espaço virtual. Esse tipo de comunidade, que aqui se desdobra nessa nova cinefilia da era virtual, não só acelera e amplia debates que antes da internet eram restritos a espaços físicos como os cineclubes, como possibilita renovações à própria revista: no caso, neste mesmo mês de outubro, estrearam na Cinética Fábio Andrade e Ronaldo Passarinho, que ganharam visibilidade através da comunidade da revista no Orkut.

Em 2008, no mês de março, Cinética realizou na Caixa Cultural do Rio de Janeiro sua primeira Mostra, intitulada “Eu é um outro – o autor e o objeto no documentário brasileiro contemporâneo”, exibindo 36 documentários nacionais realizados a partir do ano 2000. No mesmo ano, Leonardo Mecchi foi incorporado à editoria da revista, compondo um trio ao lado de Eduardo e Valente. Cinética continuava a estender tentáculos aos mais diversos exemplares do audiovisual: pensou o circo midiático em torno do caso Isabela Nardoni (Cléber Eduardo assinou um texto falando sobre a entrevista dada pela mãe da menina ao Fantástico), abordou mais de uma vez o Big Brother, comentou a cobertura imagética das Olimpíadas de Pequim, desbravando, assim, um panorama audiovisual que ultrapassa o Cinema. Ainda em 2008, realizou em textos breves

um debate entre seus redatores sobre dois filmes nacionais recebidos com controvérsia pela crítica: “Linha de Passe”, de Walter Salles, e “Cegueira”, de Fernando Meirelles. Tal discussão viria a embasar o posterior ataque vindo da Contracampo, em texto assinado por Luiz Carlos Oliveira Jr.

O ano de 2009 começa com um “adeus” e algumas reformulações. Em janeiro, Cinética dedicou seu editorial a comentar a extinção do prêmio Jairo Ferreira, premiação organizada em conjunto com Contracampo, Cinequanon, Paisà e Teorema. Não era só o prêmio que se encerrava: este mesmo texto “enterrava” a chamada “nova crítica”, “um grupo condensado pela mistura de circunstância de produção, ‘visão livre’, faixa etária (guardadas distâncias eventuais) e uma suposta novidade de abordagem do cinema”¹¹⁷, segundo descrição do editorial. A explicação dada para o encerramento da premiação foi o desinteresse por parte das próprias revistas por esse tipo de ação em grupo (nem o segundo torneio de futebol teve quórum suficiente para divisão dos times). Notava-se assim que diferenças maiores do que as já antes presentes no heterogêneo grupo da “nova crítica” tornavam mais distantes as relações. Cinética, no entanto, tateava novos caminhos:

(...) a nova crítica, a jovem crítica e a crítica independente estão mortas. No entanto, quem está vivo, e pode ou não permanecer assim, é o crítico, individualmente, e sua crítica. Porque cada revista é uma revista, cada crítico (de cada revista) é um crítico – mesmo havendo, entre alguns, maiores proximidades e, entre outros, afinações em pontos específicos, mas não necessariamente fundamentais. E não somente em relação a como se vê o cinema, mas também, ou principalmente, a como se reage aos filmes, como se age na crítica. O fim do prêmio Jairo Ferreira e a demanda por diferenciação nas redações, por coincidência ou reflexo, são simultâneos a um processo de crise e auto-reflexão nas revistas (EDUARDO; VALENTE; MECCHI, 2009)¹¹⁸.

Fevereiro de 2009 marcou-se por uma reconfiguração estrutural da revista, que reduziu seu corpo de redatores fixos e expandiu a participação de colaboradores, buscando assim uma nova injeção de ânimo. O trabalho voluntário

¹¹⁷ EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; MECCHI, Leonardo. **Adeus à "nova crítica"**. Publicado em janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial30.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

¹¹⁸ Idem.

em Cinética (assim como em outras publicações) tornava comum uma inconstância na produção, algo que Cinética tentava combater nessa reestruturação. Março trouxe a resposta aos debates em torno de “Cegueira” e “Linha de Passe”: ainda que não mencione Cinética diretamente, Luiz Carlos Oliveira Junior da Contracampo fez um frontal ataque à revista no texto “A Publicidade Venceu”, tomando como ponto de partida os filmes de Salles e Meirelles, obras que, segundo ele, teriam se curvado à estética publicitária. Em seu texto, Oliveira Jr. defende que a crítica deveria ser a última a sucumbir a essa estética proveniente da publicidade, algo que ele considera não acontecer tomando como base o tratamento que Cinética deu aos filmes.

Filipe Furtado, na época ainda integrando a Contracampo, vindo pouco depois se juntar à Cinética, confirma que, embora o alvo não tenha sido nomeado, sabia-se que o ataque era à revista editorada por Eduardo, Valente e Mecchi. Em entrevista dada ao presente trabalho, Furtado declarou compreender as críticas feitas por Luiz Carlos Oliveira Junior, mas fez a ressalva de que, naquele momento, Cinética dava ao Cinema nacional uma atenção que Contracampo não dispensava. Eduardo Valente, à frente de Cinética na época, conta que considerou o texto de Oliveira Junior fraco, pois o autor se rendeu à posição de polemista, quando, para Valente, seu forte era ser um analista da imagem. Fábio Andrade, atual editor da revista, comenta que o texto de Junior tinha como ponto fraco o fato de não ir diretamente aos textos publicados em relação aos dois filmes, mas relembra que, como uma sacudida na cena crítica, foi um episódio muito eficiente. Andrade, no entanto, destaca que o próprio texto de Junior tinha um viés publicitário: “Às vezes, eu sentia que nesse momento de ânimos acirrados ali de ‘A Publicidade Venceu’ era mais importante manter os ânimos acirrados do que ver o quanto isso fazia sentido nos textos” (ANDRADE, 2013)¹¹⁹, comenta. Já Francis Vogner diz que concorda com a crítica de Oliveira Junior, embora não considere que o texto foi direcionado unicamente à Cinética. Reitera que o texto do crítico da Contracampo vai contra o já citado “ecumenismo alegre” e completa: “o esforço do

¹¹⁹ ANDRADE, F. [23 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

Junior, e de algumas outras pessoas, às vezes até com exagero, é tentar dar nome às coisas e fazer as distinções certas” (REIS, 2013)¹²⁰. Cinética nunca respondeu diretamente às provocações do texto, não de forma oficial.

Sobre a abordagem do cinema nacional em Cinética, os pensamentos de Fábio Andrade e Francis convergem: Francis coloca que Cinética, a princípio, reconheceu o chamado novíssimo cinema brasileiro para, em seguida, sobretudo sob a editoria de Andrade, passar a cobrá-lo. A partir dessa mudança de tratamento, segundo ele, Andrade passou a ser pessoa “non grata”. Andrade coloca que muito desse posicionamento é “culpa” da própria Contracampo, que, em suas provocações, causou mutações ao cinema brasileiro. Ele comenta que o erro brutal da Contracampo foi esse “interesse em pedir um certo cinema, de apontar ‘queremos que o cinema brasileiro vá por esse caminho’” (ANDRADE, 2013)¹²¹. Finaliza: “(...) é como se a Contracampo tivesse feito uma provocação, o cinema brasileiro devolveu de alguma forma, e a Cinética, num primeiro momento, aderiu a essa devolução” (ANDRADE, 2013)¹²². Veio então uma cobrança maior para com este cinema, como apontado por Francis.

Três meses após a publicação de “A publicidade venceu”, em junho de 2009, Cinética e Contracampo estiveram em pauta na revista Bravo!, publicação impressa com viés cultural da editora Abril. Luiz Carlos Oliveira Jr. e Daniel Caetano, da Contracampo, estampavam a matéria em foto ao lado de Cléber Eduardo, Eduardo Valente, Ilana Feldman e Felipe Bragança, da Cinética, ou seja, se na esfera das revistas virtuais Contracampo havia se oposto recentemente à Cinética, Bravo! as apresentava já na imagem de abertura como uma coisa só, como se não houvesse diferenças entre as críticas e olhares dados ao Cinema por ambas.

Nas fotos individuais dos críticos dispostas por toda matéria, todos tinham nas mãos imagens de cineastas franceses: Eduardo Valente segurava um retrato de Godard; Felipe Bragança, Truffaut; Daniel Caetano, Agnes Vardà; Ilana

¹²⁰ REIS, F.V. [28 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

¹²¹ ANDRADE, F. [23 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

¹²² Idem.

Feldman, Chabrol; Cléber Eduardo, Resnais; e, por fim, Luiz Carlos Oliveira Jr. levava a foto de Rohmer. Tal associação de imagens tinha um motivo: o texto assinado pela jornalista Caroline Rodrigues, intitulado de “Nouvelle Vague brasileira”, buscava um paralelo entre o grupo crítico-realizador francês (composto por Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, entre outros) e os críticos de Cinética e Contracampo, que se lançavam também na produção – Cléber Eduardo e Ilana Feldman codirigiram os curtas “Almas Passantes” e “Rosa e Benjamin”, Luiz Carlos Oliveira Jr., o curta “O Dia em que não matei Bertrand”, enquanto Daniel Caetano, Eduardo Valente e Felipe Bragança aventuravam-se nos longas (“Conceição – Autor bom é autor morto”, “No meu lugar” e “A fuga da mulher gorila”, respectivamente).

A matéria da Bravo! foi colocada em xeque no editorial seguinte de Cinética: além de informações biográficas errôneas dos entrevistados (a matéria afirmava, por exemplo, que Valente havia sido professor de Bragança, algo que nunca ocorreu), havia impropriedades históricas com relação à Nouvelle Vague francesa – segundo Cinética, a reportagem havia confundido Alain Resnais com Jaques Rivette, e ainda o colocado junto a Varda em um núcleo duro da Nouvelle Vague ao qual não pertenciam.

O maior incômodo, no entanto, veio da associação desonesta que se buscou através das imagens. No editorial, Cinética narra que, na data em que foram feitas as fotografias que estamparam a matéria, foram informados que nas transparências que cada crítico tinha nas mãos seria colocada uma imagem de seu respectivo filme. Ao invés disso, foram anexadas imagens dos realizadores franceses, “como se cada cineasta francês nas mãos dos críticos brasileiros fosse seu ídolo, ou modelo a seguir; seus patronos ou paraninfos espirituais, digamos assim” (EDUARDO; VALENTE, 2009)¹²³. As imagens que estamparam a matéria da Bravo! encontram-se abaixo:

¹²³ EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Nouvelle Vague Brasileira: Onde, quem, quando?** Publicado em junho de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/nouvellebravo.htm>>. Acesso em: . 24 jan. 2013.



Figura 5 – Luiz Carlos Oliveira Junior, Eduardo Valente, Felipe Bragança, Cleber Eduardo, Ilana Feldman e Daniel Caetano em matéria da Bravo!
 Fonte: Revista Bravo!

A pauta, que a princípio trataria da especificidade da realização por críticos, foi manipulada no sentido de dar à nova crítica um outro valor, algo equivalente ao movimento de Nouvelle Vague. Por que então *Cinética* e *Contracampo* aceitaram estampar as páginas da Bravo!? Da parte da *Cinética*, há um tatear em busca dessa resposta: “Por que, afinal, aceitamos estar na Bravo? Para tentar expressar uma idéia em um espaço regido pelo imperativo da

comunicação. Uma idéia de como agimos, como pensamos a crítica, o cinema, enfim, uma idéia de como nos pensamos” (EDUARDO; VALENTE, 2009)¹²⁴. Cinética, por fim, pensa que tal ambição foi em vão e pontua: nas páginas da Bravo!, Cinética é a própria Bravo!.

Em 2010, houve nova reestruturação em Cinética, que passou a contar com um conselho editorial cujo papel seria o de detectar as “faltas e falhas” da revista. Foi também o momento em que Cléber Eduardo e Leonardo Mecchi deixaram a editoria: para suprir a lacuna, Fábio Andrade passou a dividir a função com Eduardo Valente. A ampliação da participação da revista na cobertura de festivais, algo que já vinha ocorrendo em ritmo crescente desde 2009, se confirmou neste ano e, em seu segundo e último editorial de 2010 (sendo notável a diminuição desse tipo de texto que busca concatenar os interesses e rumos da revista em determinado instante), Cinética colocou que sua presença nos festivais nacionais era imprescindível para que pudesse elaborar um pensamento do Cinema brasileiro contemporâneo, já que através do circuito chegava-se a uma parcela ínfima de filmes.

Nas entrelinhas, e talvez inconscientemente, Cinética respondeu o ataque da Contracampo:

(...) há a necessidade de enfrentar essa tradição do não-pensamento e do não-julgamento imediatos, que guardava à crítica uma distância por vezes providencial, por outras demasiado segura. Como boa parte dos festivais cobertos pela Cinética não ganha atenção maior de outras revistas de crítica de cinema no Brasil (por opção delas mesmas muitas vezes, dos festivais em outras), a revista acaba se tornando, em vez de terreno de um contato possível entre vários, quase uma instância legitimadora por W.O. Quando pouco ou nada é pensado e escrito sobre certos filmes, as palavras que dedicamos a eles perdem valores que nos parecem importantes, sendo alçadas a cristalizações imutáveis e imediatas. Não fugimos da responsabilidade crítica de apontar caminhos e demarcar interesses neste ou em qualquer panorama de filmes, mas também não nos interessa excluir das coberturas de festivais o lado

¹²⁴ EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Nouvelle Vague Brasileira: Onde, quem, quando?** Publicado em junho de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/nouvellebravo.htm>>. Acesso em: . 24 jan. 2013.

cotidiano, imediato e parcial que atravessa cada sessão de cinema e cada texto (VALENTE; ANDRADE, 2010)¹²⁵.

Atacada justamente por seu posicionamento perante o Cinema brasileiro (ainda que em “A Publicidade Venceu” os expoentes da crítica fossem os filmes de Salles e Meirelles), Cinética destacou no excerto acima algo reiterado em entrevista por Filipe Furtado: podia-se até questionar sua relação para com o Cinema nacional, mas, ainda assim, havia uma busca por pensá-lo, algo que, segundo Cinética, não se dava da mesma forma nas outras revistas.

Cinética inicia 2011 tentando contornar o espaçamento entre as atualizações (característica proveniente do já citado caráter voluntário que move a revista) através do “recrutamento” de cinco novos colaboradores, buscando voltar-se com mais afinco ao circuito comercial, que é corpus à parcela da revista a despertar maior interesse dos leitores. No editorial do segundo trimestre, Cinética anuncia o desligamento de Eduardo Valente. Fábio Andrade, ainda encabeçando a editoria, passou, em tese, a ser auxiliado pelo corpo editorial formado por Juliano Gomes, Luiz Soares Júnior e Rodrigo de Oliveira; no entanto, comenta que esse corpo editorial nunca funcionou efetivamente. Um dado curioso: todos os citados foram incorporados à revista durante sua trajetória, não tendo estado presentes em sua fundação. Os novos rumos de Cinética foram sintetizados no editorial:

(...) a revista é o que são seus textos, e ela passará necessariamente por transformações pelo simples motivo de outras pessoas, com sensibilidades diferentes, estarem participando mais ativamente de sua concepção. Existe, porém, um respeito e um reconhecimento à história da Cinética que ajudamos a escrever, e o desafio não é romper com isso, mas sim ampliá-la, simplesmente porque nós, o cinema e o mundo, mudamos todos. Se nos últimos editoriais já apontávamos aqui um desejo de uma relação mais propositiva com o cinema, este trabalho – que era uma ambição e um plano da editoria conjunta com Eduardo Valente – começa a de fato ganhar corpo e apontar para caminhos possíveis no futuro próximo da Cinética (ANDRADE, 2013)¹²⁶.

¹²⁵ VALENTE, Eduardo; ANDRADE, Fábio. **Criticar e ser criticado**. Publicado em 2010. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial38.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

¹²⁶ ANDRADE, Fábio. **Mudanças de rotina**. Publicado em 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/editorial40.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

Nessa nova fase, Cinética se volta a uma reflexão do passado, bem como sobre filmografias específicas, algo realizado com recorrência durante todo o histórico da Contracampo. Assim, foram abordadas as filmografias de cineastas como Hou Hsiao-Hsien, Jonas Mekas e Pedro Costa. Ainda que não integralmente, a revista passou a trabalhar com a ideia de pautas em alguns núcleos, algo que a princípio fora rejeitado em sua gênese. Na data em que concedeu a entrevista, Fábio Andrade antecipou que, em reformulação próxima, Cinética passaria a trabalhar mais com a ideia de pautas, pois considerava que a vontade individual de cada redator já não era o suficiente para alimentar a revista, que, segundo ele, estava também presa em uma estrutura para a qual não fora criada. Como já citado, tal mudança ocorreu em março de 2013 e afetou não apenas o visual, mas a estruturação e conteúdo da revista. Na apresentação do que denominou de “nova Cinética”, o editorial apontou sobre as características que regem esta nova fase.

A nova CINÉTICA é tecnicamente menor do que a anterior: trocamos a estrutura fragmentada em diversas subseções por apenas quatro espaços mais compactos, que hoje parecem melhor abrigar nossos desejos. Essa opção por certo minimalismo, porém, traz uma possibilidade de concentração que acreditamos servir melhor aos textos que hoje são produzidos dentro da revista e que, na verdade, são sua verdadeira razão de existência (ANDRADE, 2013)¹²⁷.

Cinética se apresenta agora em edições bimestrais, com pautas organizadas (a primeira se detém sobre o cineasta português João Pedro Rodrigues), versões em inglês de textos selecionados e uma concisão de espaços, na tentativa de dar à revista uma nova cara. O editorial rememora a história da revista e alerta que essa produção feita desde sua fundação será mantida no ar. Por fim, comunica o desligamento total de Eduardo Valente, que estava afastado da revista desde 2009, “mas seguia como importante ajuda no trabalho de colocar

¹²⁷ ANDRADE, Fábio. **Após o fim, o começo**. Publicado em março de 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/editorial-marco-2013/>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

e manter a revista no ar até o momento” (ANDRADE, 2013)¹²⁸. O texto ainda pontua:

A CINÉTICA hoje segue sem seus fundadores e talvez seja interessante perceber que, apesar da presença constante da morte (em sentido figurado, no caso – estão todos vivos e distantes da revista pelos cursos naturais da vida), tanto os filmes de João Pedro Rodrigues quanto vários outros que marcam esta edição de recomeço se concentram na vida que segue após o fim (ANDRADE, 2013)¹²⁹.

Atualmente, Cinética recebe entre sete e dez mil acessos semanais e tem doze críticos bastante ativos, cujos contatos se fazem em lista de e-mails própria. O atual layout da revista encontra-se abaixo:



Figura 6 – 2º e Atual Layout da Cinética
Fonte: Revista Cinética

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Idem.

Coluna “Conexão crítica”

Em meio a seu amplo horizonte de conteúdos, Cinética dedicou lugar especial para a reflexão da principal atividade a qual se propõe: a crítica. Na própria coluna, denominada “Conexão Crítica”, Cléber Eduardo comenta no texto intitulado “Autonomia do fragmento e da experiência” a importância de se colocar em crise a própria crítica:

(...) questões sobre a crítica brasileira, contemporânea ou não, agora ocuparão a sessão Conexão Crítica. Essa decisão de pensar a maneira de escrever críticas e pensar o cinema dentro da própria revista é uma forma de questionarmos nossos próprios princípios e atentarmos para nossas próprias incoerências em um exercício pautado tanto pela paixão como pela razão, tanto por impulsos e pela obediência à sensibilidade como pela análise lógica de determinados procedimentos (EDUARDO, 2007)¹³⁰.

Mas o texto de Cléber Eduardo, datado de julho de 2007, não foi o ponto de partida do espaço “Conexão Crítica”, e sim o terceiro artigo da coluna, que foi inaugurada em maio de 2006 por Luís Fernando Veríssimo. Em um texto multifacetado, intitulado “Passando pela web”, Veríssimo destacou justamente o surgimento de novas publicações independentes voltadas ao pensamento cinematográfico.

Mas, para exemplificar o caráter da coluna, nos deteremos aqui a alguns textos que vão mais diretamente ao cerne da questão crítica e que tiveram maior repercussão no meio. Três textos assinados por Cléber Eduardo merecem maior atenção deste trabalho. No primeiro deles, “Chega de saudade: por uma crítica em crise”, o então editor se lançou em meio à polêmica desencadeada pela declaração de Leon Cakoff, falecido crítico organizador da Mostra de Cinema de São Paulo, que, na época, disse que a crítica brasileira estaria em estado de falência. A afirmação de Cakoff foi rebatida por Cássio Starling Carlos, da Folha de São Paulo, que destacou novos espaços – dentre

¹³⁰ EDUARDO, Cléber. **Autonomia do fragmento e da experiência**. Publicado em julho de 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexacontracampo.htm>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

eles, Cinética – em que a crítica se encontrava em plena combustão. Esses espaços se davam, sobretudo, na internet. Mas, em uma tréplica, Cakoff questionou a validade desse espaços elencados por Starling Carlos e elegeu um modelo crítico a ser seguido: o francês Serge Daney, “por tratar a crítica como exercício de paixão” (CAKOFF *apud* EDUARDO, 2007)¹³¹.

É nesse momento que Cléber Eduardo adentra a controvérsia e rebate em seu texto “Chega de Saudade” que a paixão de Daney não era pura e simples, mas impregnada de razão. Havia lucidez, portanto. Eduardo ainda coloca que “Daney não era crítico digerível, mas para quem se interessava, de antemão, por uma reflexão sobre filmes e cinema” (EDUARDO, 2007)¹³². Não deixa de ser uma ponte com o estilo de texto que Cinética e Contracampo propuseram ao longo de suas existências (e continuam propondo): textos que provocam e cobram o leitor, ao invés de simplesmente “dar-lhe o caminho das pedras”.

Eduardo segue sua defesa falando sobre as transformações sofridas pela imagem contemporânea, algo que, conseqüentemente, também reverbera na mudança da cinefilia e da crítica, destacadas como em vias de extinção por Cakoff. O crítico-editor de Cinética discorda dessa morte anunciada: a cinefilia se transformou para sobreviver. Ela pode não se configurar mais como outrora, mas o acesso aos filmes e a escritos dedicados ao pensamento cinematográfico continuam em plena agitação. Conseqüentemente, a crítica se transformou: aceitou desvencilhar-se de um circuito comercial instável enquanto negócio (a mutação da cinefilia se dá também pelo alto custo dos ingressos) para seguir nessa empreitada em busca de filmes e cinematografias que considere mais relevantes e de um aprofundamento crítico cada vez mais distante dos veículos impressos. Sobre a atividade crítica, Cléber Eduardo coloca de forma contundente ao fechar o texto:

¹³¹ CAKOFF *apud* EDUARDO. **Chega de saudade: Por uma crítica em crise**. Publicado em novembro de 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaocrise.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

¹³² Idem.

Há mais ou menos pessoas lendo críticas? Não se sabe. Mas a Cinética, entre outubro de 2006 e 2007, viu seu universo de leitores crescer mais de 200%, de maneira progressiva, nesses 12 meses. Se crise há, cada crítico, em sua experiência pessoal, terá sua percepção. Em um momento histórico imagético, de formas e discursos visuais, um crítico tem muito a fazer em vários sentidos, muito a refletir sobre as novas formas de articulação, sobre os intercâmbios entre as mídias, sobre as mudanças na televisão, sobre a dinâmica do YouTube. Também tem cânones a rediscutir, novos cânones a pensar, eleições a fazer no cinema contemporâneo, sem saudade de tempos melhores vividos ou não, sem olhar o cinema como algo sagrado e a ser colocado em um panteão, mas sim encarar a imagem como produto de uma crise permanente da expressão, como crise potente para outros estímulos e como estímulo para uma crise constante. É disso que trata, afinal, a crítica. (EDUARDO, 2007)¹³³.

Em um segundo texto, “Quem julga e quem pode julgar?”, Cléber Eduardo retorna à crítica como tema e joga, logo no parágrafo de abertura, a constatação: “(...) o cinema parece ter se tornado pretexto para os críticos, não a sua razão. É como se a atividade fosse anterior aos filmes e nem precisasse deles para se afirmar. É como se o crítico fosse superior ao cinema” (EDUARDO, 2008)¹³⁴.

Trata-se de um texto em que Eduardo é rigoroso em afirmar que, em sua opinião, existem poucos críticos, de fato, no Brasil, e que a ocorrência de uma certa competitividade no meio, faz com que esses profissionais muitas vezes se afastem de questões essenciais. Coloca essa indefinição da atividade e o afastamento do cerne dessas questões como obstáculos para algo que, para ele, deveria ser essencial: o lugar da emissão. Para o autor, a crítica em sua transparência deve deixar clara ao leitor a identidade do emissor do texto crítico, o local de onde ele fala (qual o seu posicionamento como crítico e o da revista em que escreve), bem como suas escolhas e decisões. Sobretudo, o crítico de cinema deve se ater, antes de tudo, à arte por ele analisada, ou seja, escrever sobre um filme tomando como alicerce os procedimentos cinematográficos, ainda que a

¹³³ EDUARDO, Cléber. **Chega de saudade: Por uma crítica em crise**. Publicado em novembro de 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaocrise.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

¹³⁴ EDUARDO, Cléber. **Quem julga e quem pode julgar?** Publicado em agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaoquemjulga.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

crítica possa se abrir a outras vertentes de análise. Por fim, explicita que a crítica não é democrática (é preciso formar-se crítico) e que, ao contrário do que parecia ocorrer em várias publicações naquele momento – agosto de 2008 –, a crítica precisa entender o Cinema “como construção e não como sintoma somente” (EDUARDO, 2008)¹³⁵. É algo semelhante ao que fala Douchet em seu texto “A arte de amar”:

A arte exige da crítica que ela lhe sirva e não que ela se sirva da arte. É porque a arte tem uma necessidade vital da crítica. Sem ela, a arte não pode existir. E isso de duas formas. Primeiro, uma obra de arte morre se não se desencadear, por seu intermédio, um contato entre duas sensibilidades, a do artista que concebeu a obra e a do amador que a aprecia. O próprio fato de sentir profundamente uma obra, e depois de propagar seu entusiasmo, constitui uma ação crítica, mesmo que ela seja via oral. (DOUCHET, 1961, p. 33)¹³⁶.

Em 2009, Eduardo e Francis Vogner dos Reis invadem uma polêmica em torno de “Moscou”, filme de Eduardo Coutinho. A crítica, claro, está em primeiro plano na discussão. O caso começa quando Eduardo Scorel, em texto publicado na Revista Piauí, acusa logo no título do artigo: “Coutinho não sabe o que fazer”. Para Scorel, o filme de Coutinho é impregnado de “ambição e conformismo”, sendo que pouco tem a esboçar (SCOREL, 2009)¹³⁷. O crítico Jean-Claude Bernardet veio reforçar o comentário de Scorel – em um texto publicado em seu blog, Bernardet descreve “Moscou” como “uma catástrofe e um impasse” (BERNARDET, 2009)¹³⁸ e acusa Coutinho de ter desestabilizado, desde “Jogo de Cena”, a noção de sujeito do documentário.

Argumentar, ou, porque não dizer, atacar nomes como Scorel e Bernardet poderia ser intimidante para uma jovem revista que se estabelece fora

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ DOUCHET, Jean. **A arte de amar**. Originalmente publicado em Cahiers du Cinéma, 126, dezembro de 1961; republicada na compilação L'Art d'aimer, Éditions de l'Étoile, 1987. Tradução do francês por Ruy Gardnier. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

¹³⁷ SCOREL, Eduardo. **Coutinho não sabe o que fazer**. Publicado em agosto de 2009. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-35/questoes-cinematograficas/coutinho-nao-sabe-o-que-fazer>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

¹³⁸ BERNARDET, Jean-claude. **Moscou**. Publicado em 6 de agosto de 2009. Disponível em: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02_2009-08-08.html>. Acesso em: 25 jan. 2013.

da mídia impressa convencional. Mas Cinética o faz através do texto de Francis Vogner dos Reis, que aponta um balizamento de “Moscou”, por parte de Escorel e Bernardet, a partir de um instrumental do cinema documentário e da dicotomia “real-ficção” que não servem ao filme. Para Reis, a argumentação teórica usada pelos dois críticos não dá conta do que o filme propõe: justamente, desvencilhar-se de paradigmas teóricos e aglutinar à obra a ideia de incompletude. Se para Escorel e Bernardet ela é acidental, para Reis, é proposital (REIS, 2009)¹³⁹.

Há, no entanto, um espaço para a autorreflexão do que ocorre dentro da própria Cinética e, nesse sentido, Cléber Eduardo se distancia de “Moscou” como filme para pensar o embate crítico articulado a partir da obra. Em “A enunciação objetiva e a percepção subjetiva”, Eduardo contrapõem os discursos de Reis e Bernardet da forma como o título descreve: para ele, Reis propõe uma crítica embasada no enunciado criado após o diálogo com o filme, em uma relação em que o filme é o estímulo, a sensação, e a crítica, o processo cognitivo decorrente dessa sensação; enquanto Bernardet, no caso específico de sua relação com “Moscou” (declaradamente dificultosa), tenta tatear por terrenos além da enunciação, levantando hipóteses e articulando suas inquietações de forma a extravasarem o próprio filme, atingindo outros campos de cultura e pensamento (EDUARDO, 2013)¹⁴⁰.

Eduardo, no entanto, sublinha que Reis, na tentativa de questionar a argumentação de Bernardet, acaba, por vezes, entrando em paradoxo. Para Eduardo, o colega tenta atacar o conceito de Michel Foucault de “efeito autor”, que articularia a importância e legitimidade de texto de Bernardet à sua persona e trajetória profissional. Porém, como explica Eduardo, o próprio Reis retorna ao “efeito autor” ao colocar Bernardet como um “papa”: a ideia da valoração do texto ligada à figura que o escreve volta a estar presente, ainda que o texto seja aqui

¹³⁹ REIS, Francis Vogner Dos. **Moscou e a falência dos conceitos**. Publicado em agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaomoscou.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

¹⁴⁰ EDUARDO, Cléber. **A enunciação objetiva e a percepção subjetiva**. Publicado em setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaomoscou2.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

atacado. Esse tipo de conflito perpassa o texto de Reis, segundo Eduardo, já que, ao trabalhar o artigo de Bernardet, o crítico da Cinética tangencia instrumentais por ele próprio criticados – se Reis critica o que, segundo ele, seria um categorização cartesiana feita por Bernardet, ele mesmo propõe categorizações do mesmo tipo ao analisar o texto do outro. Eduardo destaca que não se trata de escolher de que lado ficar, mas apontar essas duas vertentes de abordagem: enquanto Reis valoriza o enunciado primário, Bernardet parte logo para uma segunda enunciação. Para Eduardo, ambas são complementares.

Esse passo de distanciar-se para analisar e debater o outrem dentro da própria revista revela uma preocupação de Cinética em digerir sua própria produção. Os casos aqui elencados destacam também uma pluralidade de pensamentos e inquietações que constroem e consomem a revista. Em sua existência, que se estende até hoje, Cinética herdou certa militância da Contracampo, que sempre fez questão de demarcar um posicionamento sobre questões borbulhantes que interessavam à crítica e ao cinema. Em sua militância a favor do cinema nacional, sobretudo no começo da revista, Cinética foi acusada de ser condescendente, pela própria Contracampo, inclusive. Nos textos aqui citados, bem como em outros da coluna “Conexão Crítica”, a crítica foi pensada a partir de um macro (O que é? Quem faz? Para que serve?) procurando atingir, no entanto, um micro, as engrenagens que movem a própria revista: os textos. Essa comunicação que o texto de Eduardo tenta estabelecer com o de Reis foi, portanto, bastante comum na revista, que não raramente lançou diversos olhares à uma única obra: olhares às vezes concordantes, às vezes opostos, mas sempre complementares nessa tentativa, nem sempre segura, de exercer e entender a atividade crítica. Nessa perspectiva, Cinética, como um todo, está muito mais para a subjetividade de Bernardet do que para a enunciação certa de Reis.

2.1.3 Cinequanon

Cinequanon nasceu em decorrência do encontro cinéfilo de seus quatro

criadores – Cesar Zamberlan, Cid Nader, Érico Fuks e Fábio Yamaji – que, amigos graças à frequência em comum na Mostra Internacional de São Paulo, em agosto de 2005, deram forma a uma vontade antiga que se concretizou graças ao suporte barato e democrático propiciado pela internet, como descreve o texto de apresentação do site. Érico Fuks conta que, na verdade, a ideia inicial partiu de César Zamberlan, que criou o domínio, deu nome ao site e, em seguida, procurou o trio de amigos (Fuks, Nader e Yamaji) para o acompanharem na editoração do site (FUKS, 2013)¹⁴¹. Zamberlan evoca o primeiro editorial da página (texto que já não se encontra mais disponível na publicação) ao comentar sua gênese:

A ideia de construir uma revista eletrônica feita por cinéfilos e para os cinéfilos é antiga e, a cada Mostra, ela foi ganhando novos contornos. O primeiro nome que veio à mente foi “cinefilia”, neologismo que exprime a paixão do cinéfilo pela sétima arte, mas que remete a palavras nas quais a relação de amor do sujeito com o objeto é limítrofe, caso de necrofilia – tema, aliás, de “Quarto Verde” belo filme de Truffaut, sem contar outros termos de conotação ainda mais forte e pejorativa, caso de pedofilia. Entre várias alternativas, surgiu “cine qua non”, trocadilho com a expressão latina “sine qua non”, que significa condição indispensável ou ao pé da letra, “sem a qual não”. Nada mais apropriado, afinal, ver filmes é uma condição sine qua non para ser um cinéfilo (ZAMBERLAN, 2005)¹⁴².

Apresentado este momento de denominação do site, o editorial trazido por Zamberlan passa a refletir então sobre a natureza da cinefilia. Coloca que o cinéfilo se entrega a um ritual sagrado, para o qual se utiliza do termo “situação cinema”, concebido pelo psicólogo alemão Hugo Mauerhofer. Para discorrer sobre tal conceito, o editorial busca um trecho de “Pré-cinema e pós-cinema”, de Arlindo Machado:

Ela se caracteriza, antes de mais nada, pelo completo isolamento do mundo exterior e de todas as suas fontes de perturbação visual e auditiva. Uma sala de cinema ideal deveria ser inteiramente vedada para impedir qualquer entrada de luz ou de ruídos do exterior. Qualquer outro ponto luminoso que não a tela, mesmo que se trate do letreiro com a indicação de saída de emergência, já é suficiente para distrair a atenção e perturbar

¹⁴¹ FUKS, E. [10 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

¹⁴² ZAMBERLAN, César. **Cinequanon**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Álvaro André Zeini Cruz>. em: 11 mar. 2013.

esse estado de disponibilidade em que se acham os espectadores. Da mesma forma, uma projeção cinematográfica exige dos espectadores o silêncio e a gravidade de uma cerimônia religiosa. Não se admitem conversas no cinema; o riso ou o espanto só cabem nos momentos programados para eles; uma simples tosse pode ser suficiente para comprometer o envolvimento no espetáculo. Se algum espectador espirituoso penetra na sala de exibição gritando ou falando alto – portanto, despertando os espectadores do estado de torpor exigido pela situação cinema – seguramente provocará nos outros uma ira que não difere muito daquela manifestada pelos pioneiros de Platão ao serem desacorrentados pelo indivíduo liberto (MACHADO *apud* ZAMBERLAN, 2005)¹⁴³.

Essa conceituação da cinefilia e desse estado que a experiência fílmica numa sala de cinema é capaz de proporcionar se faz necessária, pois a relação de Cinequanon sempre foi antes para com a cinefilia, do que para com a crítica. Tal relação é sublinhada em passagem do editorial: “(...) o site não ficará restrito à crítica. Até por que a crítica implica muita autoridade em relação à matéria, é uma profissão, exige um comprometimento maior, não é essa a intenção de todos os cinéfilos” (ZAMBERLAN, 2013)¹⁴⁴. Zamberlan descreve que, se comparado às demais publicações da chamada “nova crítica”, Cinequanon era mais descontraída, aberta ao erro. “(...) o errar no sentido de buscar uma crítica que não fosse um marco na recepção crítica do filme, mas que dialogasse de maneira mais direta com o internauta e não um diálogo burro de orientação de consumo, mas mais reflexivo mesmo” (ZAMBERLAN, 2013)¹⁴⁵, completa ele.

O quarteto de editores se propunha, portanto, a ampliar a discussão sobre Cinema, levando ao ar críticas, comentários e dicas de cinéfilos, mas também estudos acadêmicos. Delimitava-se assim um amplo escopo que abrangia desde o texto mais impressionista e pessoal até a pesquisa erudita. Na formação inicial de Cinequanon, além dos quatro integrantes já citados, somavam-se os pesquisadores Rogério Ferraraz e Laura Cánepa.

A publicação, desde o princípio, se colocou contra qualquer engessamento propiciado por policiamentos, restrições editoriais e imposições

¹⁴³ ZAMBERLAN, César. **Cinequanon**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Álvaro André Zeini Cruz>. em: 11 mar. 2013.

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ ZAMBERLAN, C. [11 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

mercadológicas: seu principal objetivo está bem sintetizado num parágrafo do texto de apresentação do site, que pontua:

(...) o cinequanon.art.br nada mais é, desde o seu nascimento, do que o agrupamento das percepções individuais distintas que cada espectador tem sobre o cinema, procurando explorar essas saudáveis divergências, e até mesmo idiossincrasias, no ver e falar sobre o assunto para que deste amigável confronto possa surgir não uma verdade, mas uma união, um congraçamento ainda maior entre cinéfilos e a Sétima Arte. (CINEQUANON, 2012)¹⁴⁶.

Essa crença na autonomia de cada crítico faz com que Cinequanon vá de encontro à proposta diversificada de outras publicações, como Cinética e Filmes Polvo, sendo, provavelmente, pioneira nessa preocupação por pluralidade ao invés de uma identidade convergente. Zamberlan constata, no entanto, que essa pluralidade perdeu-se um pouco com o tempo, pois, em uma publicação sem retornos financeiros, é difícil manter a constância e diversidade de críticos.

O editorial de abertura explanou detalhadamente sobre cada espaço da revista em sua primeira fase: as sessões “Estreias” e “Em Cartaz” traziam críticas dos filmes em circuito; “Ensaio e Pesquisas” abrigava abordagens mais profundas; “Mil Toques” era um espaço aberto aos textos do leitor; “Sala de Espera” dava dicas de lugares interessantes próximos às salas de cinema; “Saída de Emergência” fazia críticas ao circuito exibidor; “Meia entrada” era um espaço de dicas ao cinéfilo e “Cinema Mundi” buscava abordar o cinema em um escopo mundial. Completavam o site as seções “Entrevistas” e “Em Discussão”.

Atualmente, Cinequanon exibe uma divisão bastante simplificada e, por isso mesmo, facilmente navegável: os textos estão divididos de forma muito didática – há uma sessão para críticas; outra para a cobertura de mostras e festivais; um terceiro espaço denominado “Grande Angular”, onde são veiculadas entrevistas, artigos e ensaios; e, por fim, a permanência do item “Em Discussão”, em que Cinequanon põe em crise questões mais amplas e abrangentes. É importante constar que, sempre que uma discussão é colocada em pauta, a

¹⁴⁶ CINEQUANON. **A história do Cinequanon.** Não datado. Disponível em: <<http://www.cinequanon.art.br/institucional.php>>. Acesso em: 2012

revista permite que seus redatores se manifestem individualmente perante a questão, não havendo, mais uma vez, a preocupação na elaboração de um discurso uniforme: o interesse maior é fomentar o debate. A atual identidade visual do Cinequanon pode ser conferida abaixo:

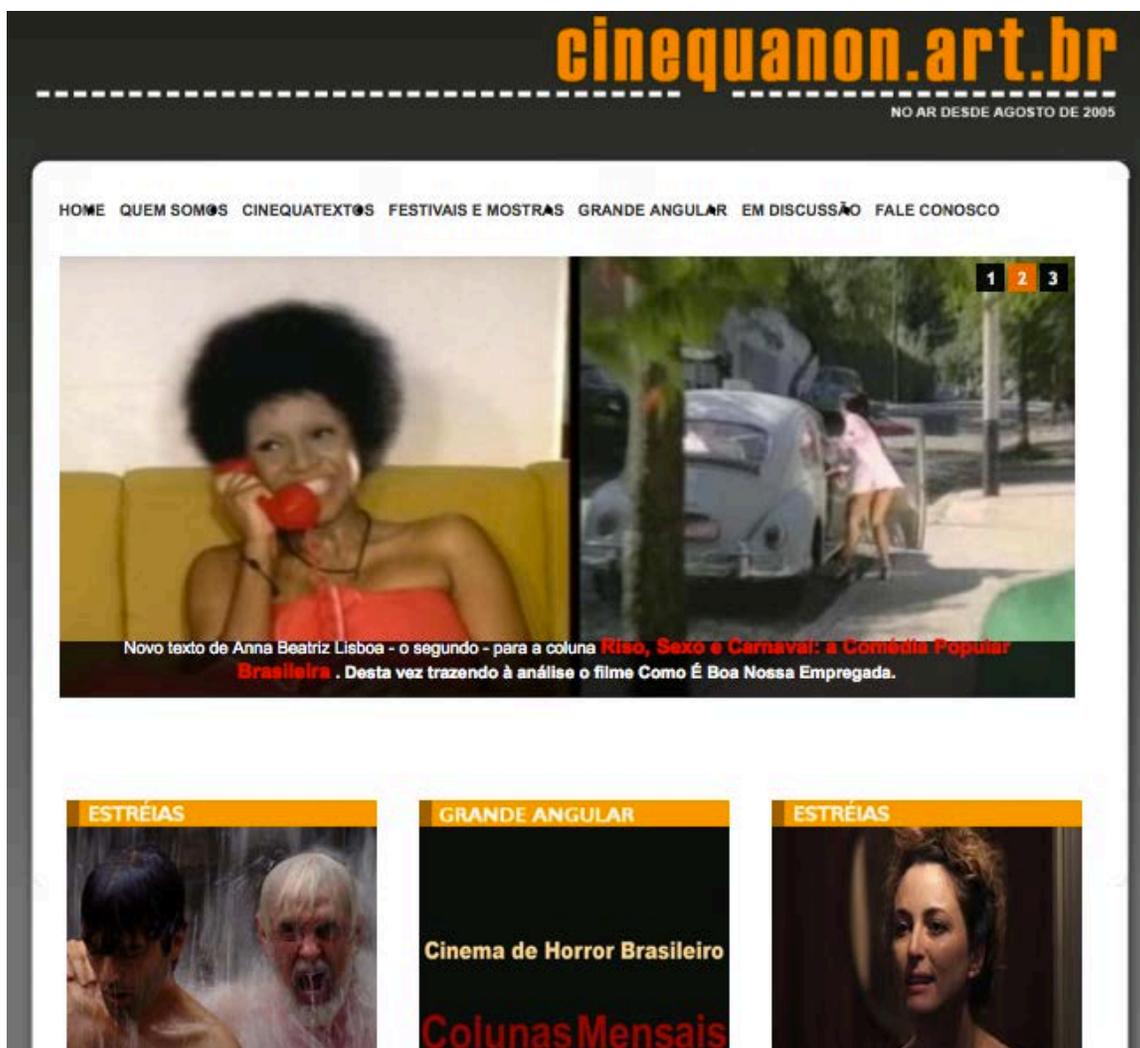


Figura 7 – Atual Layout do Cinequanon
Fonte: Cinequanon

Ao longo de seus sete anos de existência, é preciso destacar a regularidade com que Cinequanon tem publicado suas críticas, sobretudo sobre filmes que estão no circuito. Outra constante está no frequente fato de dois ou

mais críticos se debruçarem sobre um mesmo filme (caso, por exemplo, dos recentes “Caminho para o nada”, de Monte Hellman, “Drive”, de Nicolas Winding Refn, e “Eu receberia as piores notícias do mundo dos seus lindos lábios”, de Beto Brant).

O site manteve até 2008 um quadro de cotações no qual eram elencados todos os lançamentos do ano e suas respectivas avaliações, dadas pelos críticos da casa. O quadro comparativo, como o da Contracampo (por sua vez, inspirado na Cahiers du Cinéma), foi posteriormente desativado. Ao contrário das demais contemporâneas da “nova crítica”, Cinequanon não procura se historicizar através de editoriais que delimitem edições ou fases: a ausência desse tipo de texto e preocupação faz com que a publicação esteja mais na esfera dos sites do que das revistas virtuais.

No primeiro aniversário da Cinequanon, o crítico Fernando Watanabe publicou o texto intitulado “1 ano de Cinequanon: Por que escrever?” e inicia o discurso inserindo a publicação numa vertente central da crítica atual, já que não se trata das resenhas julgadoras do jornalismo cultural, nem de uma crítica inflexível de purismo ideológico. Watanabe destaca, então, a postura distante de um editorial fechado, a necessidade de se “entrar num filme desarmado” e a busca por contextualizar a crítica e o Cinema com o hoje, para que o diálogo não se limite à teoria e à própria História do Cinema. Por fim, ao colocar Cinequanon como um site voltado principalmente ao cinéfilo, pressupõe um leitor ideal levado em consideração pela revista. (WATANABE, 2006)¹⁴⁷. Em seu texto, Watanabe pode até tatear em torno da questão titular – por que escrever? –, mas explicita que, em Cinequanon, sabem para quem procuram escrever.

Cesar Zamberlan também realizou um balanço sobre o ano inaugural da revista, percorrendo, sobretudo, sobre as facilidades trazidas pela internet, que, segundo ele, além de proporcionar uma liberdade de espaço e tamanho ao texto,

¹⁴⁷ WATANABE, Fernando. **1 ano de Cinequanon: Por que escrever?** Publicado em 2006. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/grandeangular_detalhe.php?id=21>. Acesso em: 25 jan. 2013.

elimina a preocupação de um retorno financeiro à publicação, opinião convergente a de vários críticos cujos trabalhos se desenvolvem na web.

Sobre a atividade crítica de forma específica, Cinequanon se pronunciou detalhadamente e, por que não dizer, de forma inesperada, num compêndio de textos anexado à sessão “Em Discussão”. Tais textos eram, na verdade, e-mails trocados pelos redatores num grupo fechado, mas foram trazidos à publicação após terem sido considerados pertinentes de serem colocados ao público. O diálogo online não deixava de ser um exercício de autocrítica, onde foram colocadas em xeque não só o ofício, como a realização da própria revista.

A discussão iniciou em torno das sempre controversas cotações – Fábio Yamaji dera “cotação 1” para “Conceição – Autor bom é autor morto”, enquanto Rogério Ferraraz deu “cotação 4” para “Saneamento Básico”, de Jorge Furtado. Nenhuma das duas notas foi, obviamente, consenso entre os críticos da revista. Ainda no início da troca de e-mails, César Zamberlan sugeriu que cotações polêmicas, ou que causassem grande disparidade no quadro, deveriam vir acompanhadas de uma justificativa, ideia que foi rebatida segundo argumentação de que poderia fazer com que as notas convergissem para um lugar comum.

O debate tomou corpo quando Rogério Ferraraz, ao defender “Saneamento Básico”, que foi em geral mal recebido pela “nova crítica”, coloca que essa mesma crítica “parece ter estacionado nos anos 60 e 70, especialmente nos filmes e na estética cinemanovista ou marginal/underground/udigrudi” (CINEQUANON, 2013)¹⁴⁸ e evoca a então contemporânea lista dos 20 filmes brasileiros mais importantes feita pela revista Paisà, para exemplificar seu comentário.

A lista elaborada pela Paisà tinha como objetivo elencar uma delimitação do Cinema nacional, segundo uma tentativa de “mapear o gosto dessa tal jovem crítica”, segundo as palavras introdutórias de Sérgio Alpendre (então

¹⁴⁸ CINEQUANON (comp.). **Um bate-papo bem informal sobre o papel do crítico**. Não datado. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/emdiscussao_detalhe.php?id=6>. Acesso em: 25 jan. 2013.

editor da Paisá). Encabeçada por “Limite”, de Mário Peixoto, a lista da publicação era composta por títulos como “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, “O Bandido da Luz Vermelha”, de Rogério Sganzerla, “Cabra Marcado para Morrer”, de Eduardo Coutinho, “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, dentre outros. Além dos autores já citados, outros nomes importantes do Cinema nacional, como Carlos Reichenbach, Júlio Bressane e José Mojica Marins, figuravam no compêndio feito pela Paisá. O filme mais recente da lista foi “Serras da Desordem”, de Andréa Tonacci, lançado em 2006.

Esse elenco baseado em cânones do Cinema nacional inflamou a discussão no grupo da Cinequanon. Da discussão sobre o que a lista representa, passou-se à pergunta “quem é o crítico?”. A pesquisadora Laura Cánepa coloca que a lista deveria ter como emissor um grupo de cinéfilos e não críticos, já que a crítica pressupunha julgamento e, para ela, a lista da Paisá calcava-se sobre o gosto do grupo. É replicada por Marcelo Lyra, que afirma que “o crítico é apenas um cinéfilo que resolveu escrever sobre o assunto” (CINEQUANON, 2013)¹⁴⁹. Marcelo Miranda, por sua vez, responde à Lyra discordando de forma inflamada dessa afirmação, que considera desqualificar o papel do ofício. Completa que a crítica exige leitura, estudo, aprofundamento teórico e prático.

Uma enxurrada de e-mails dá continuidade à discussão. Fernando Watabe complementa Miranda ao dizer que o crítico deve ter um papel mais ativo com o mundo, indo além do filme e da produção textual, e concorda com Fábio Yamaji de que o crítico deve permanecer ausente da produção, ainda que destaque a importância de ter passado por ela. Encontram discordância na resposta de Marcelo Lyra, que respalda a opinião de que o crítico pode sim ser realizador ao citar casos como o de Glauber Rocha, Walter Lima Jr. e Inácio Araújo.

¹⁴⁹ CINEQUANON (comp.). **Um bate-papo bem informal sobre o papel do crítico**. Não datado. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/emdiscussao_detalle.php?id=6>. Acesso em: 25 jan. 2013.

O debate é longo e só se encerra quando o crítico Daniel Caetano, um dos diretores de Conceição, coloca-se sobre alguns comentários acerca de seu filme.

Algumas questões se delinearam bem visivelmente durante a troca de e-mails: quem é o crítico e como ele se forma? Para que (e para quem) serve a crítica? Crítica e realização podem andar juntas? A crítica é necessariamente menor do que a obra? São provocações importantes que geraram pontuações interessantes na página da Cinequanon, algumas aqui destacadas.

Fábio Yamaji, por exemplo, diz que, em sua opinião, a crítica só é aproveitável se o filme já tiver sido visto, colocação que vai ao encontro da maior parte da produção textual da crítica feita pelas revistas que compõem a denominada “jovem crítica”, já que o próprio texto, muitas vezes, cobra um diálogo anterior com o filme (citando cenas, discorrendo sobre detalhes etc.). Érico Fuks pontua que a crítica é um constante e profundo estado de crise, pensamento que tangencia a definição de Roland Barthes de que criticar é colocar algo em crise. Ele associa ainda a ideia de “fluxo e refluxo de informações” e, embora a crítica vá além do valor informativo (afinal, este pertence ao jornalismo cultural), esse ideal de movimento – fluxo e refluxo – é condizente com a relação pressuposta/idealizada entre texto, filme e leitor. Por fim, Marcelo Miranda evoca uma citação de Bazin na tentativa de iluminar uma definição sobre a função do crítico: “O papel do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível na inteligência e na sensibilidade dos que o leem o impacto de arte” (BAZIN *apud* CINEQUANON, 2013)¹⁵⁰. Miranda defende, a partir da citação de Bazin, que a bagagem do crítico deve servir ao texto que ele vai desenvolver, e não o contrário, e pontua que esse é, justamente, um dos problemas dessa “jovem crítica” – despejar o máximo de bagagem, sobretudo conhecimentos específicos da área, que muitas vezes não são necessários ou aproveitáveis ao texto ou ao leitor.

¹⁵⁰ CINEQUANON (comp.). **Um bate-papo bem informal sobre o papel do crítico**. Não datado. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/emdiscussao_detalle.php?id=6>. Acesso em: 25 jan. 2013.

Nesse sentido, o discurso textual de Cinequanon, ainda que guardadas as diferenças entre redatores, é mais enxuto e direto ao ponto do que o de revistas como Cinética e Contracampo. Evita grandes voltas, bem como o uso de linguagem metafórica e vocabulários muito específicos do vocabulário cinematográfico. Assim, ainda que sua diretriz seja o leitor cinéfilo, é perfeitamente acessível ao leitor eventual justamente por essa sua característica de colocar a crise sem muitos rodeios.

A crítica voltou à questão algumas vezes em Cinequanon. Em texto sobre a primeira edição do prêmio Jairo Ferreira, organizado por Contracampo, Cinética, Cinequanon, Paisà e Teorema, Érico Fuks fez um paralelo entre os expoentes da “nova crítica” e o filme “Cão sem dono”, de Beto Brant:

Não temos nome, não temos pedigree, não temos proprietários nem tutores, mal e mal conseguimos obter alguma carteirinha de vacinação que nos permita se credenciar a algum festival, e qualquer denominação dada à espécie passa por um entendimento que, se não chega a ser pejorativo, é no mínimo incompleto e equivocado. Perante os remunerados do fazer-crítica (bem diferente de produzir um trabalho crítico), somos todos vira-latas. Invadimos espaços sem ao menos saber se a área em questão é inóspita ou não. Na maioria das vezes, é. Nem sempre afagam nossas cabeças e se contentam em passar a mão no nosso couro revestido de pelos e, quando o fazem, é porque certamente há segundas intenções em jogo. São nossos olhos perdidos e atônitos que procuram dar respostas tortas a uma sociedade teoricamente organizada, apaixonada e feliz. Somos invasores da nossa própria categoria. Vira e mexe somos metalinguisticamente questionados sobre o que estamos fazendo numa redondeza que não faz parte do nosso minifúndio. Se o universo leitor fosse representado metonimicamente por um casal, teríamos caído nas graças de um e alimentado o mais profundo desprezo de outro. É sempre nessa proporção; jamais conseguiremos agradar a gregos e troianos. Ainda bem (FUKS, 2007)¹⁵¹.

A fala de Fuks exacerba algumas das vantagens e desvantagens que assolam a crítica desenvolvida na internet. Se por um lado perdem-se as amarras do jornalismo impresso, há uma série de outras restrições decorrentes dessa ausência do prestígio do papel: um exemplo recorrente é a dificuldade que a crítica online teve em seus primeiros anos de se credenciar nos grandes festivais.

¹⁵¹ ÉRIKO FUKS. **Críticos sem dono**. Publicado em 2007. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/grandeangular_detalhe.php?id=26>. Acesso em: 25 jan. 2013.

Fuks, no entanto, mantém o tom do texto no diapasão do otimismo: ainda que “vira-lata”, essa crítica tem feito algum barulho.

Já o crítico e jornalista Marcelo Lyra colocou a crítica em xeque ao comentar uma entrevista dada pelo crítico francês Frodon à Folha de São Paulo. Segundo Lyra, Frodon teceu comentários sobre o cinema brasileiro pontuando apenas nomes conhecidos como Walter Salles e Fernando Meirelles, ou seja, generalizando uma cinematografia toda tomando por base um recorte mínimo. Lyra ironizou – “nós críticos temos essa vaidade ego, alguns em maior grau, que nos faz sentar no pedestal e dar opiniões sobre tudo, quando perguntados” (LYRA, 2013)¹⁵² – para logo em seguida rebater: “falta autocrítica a muitos críticos”. Nesse ataque à crítica que se coloca num “pedestal”, Lyra então cutucou um dos cânones da crítica cinematográfica, o francês Serge Daney:

Tempos atrás, lendo "A Rampa", do Serge Daney, fiquei indignado com a mediocridade da análise de Daney do filme Tubarão, do Spielberg: uma visão turvada por uma ótica marxista adotada de forma xiita, que só conseguia ver nas imagens a mão do imperialismo, que só tinha olhos para o domínio americano, dando nota medíocre a uma bela obra cinematográfica. Nem uma palavra sobre o brilhante uso dos movimentos e do posicionamento da câmera, da montagem, do uso da trilha. Um texto vazio e datado, que segue reverenciado por pessoas que o leem, também com a visão turvada, desta vez pela reverência de um servilismo de colonizado. E pensar que a mesma revista havia descoberto Hitchcock décadas antes. Outros tempos, sem dúvida. Minha leitura de Daney foi detonada por vários colegas. Em essência: "Como um crítico tupiniquim pode criticar o texto de um dos totens da crítica?" E eu não fiz nada mais do que ler o texto do Daney de forma crítica e não reverente, como meus críticos. Todos os críticos erram, do Frodon e do Inácio ao Lyra. Que maravilha é rever um filme e conhecê-lo pela primeira vez (LYRA, 2013)¹⁵³.

O texto de Lyra intitulado “Menos reverência e mais leitura crítica” oca a questão da legitimação não só dos filmes, como também da própria crítica e abre sugestão semelhante à já defendida por Cinética no texto “Adeus à ‘nova crítica’” e pelo próprio Cinequanon em suas palavras de apresentação: um texto que trabalhe mais nesse corpo a corpo entre crítico e filme, pois esse confronto jamais

¹⁵² LYRA, Marcelo. **Menos reverência e mais leitura crítica**. Não datado. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/grandeangular_detalhe.php?id=55>. Acesso em: 25 jan. 2013.

¹⁵³ Idem.

será homogêneo ou linear, ele se dá a cada filme, a cada instante; a crítica é mutável a cada relação com os filmes e é sobre eles que ela deve ser deter. Esse embate, no entanto, não deve se limitar à análise crítica do filme, mas do próprio texto crítico, que deve ser encarado numa relação reta e não vertical, como se aquilo fosse uma verdade absoluta ou como se a crítica fosse uma ciência exata. Deve-se ler a crítica com desconfiança para que o diálogo com ela seja pleno e saudável: é o que sugere o texto de Marcelo Lyra.

Cinequanon hoje é editorado por Cid Nader, único remanescente entre seus fundadores. Nader se mantém como principal crítico do site, que conta com outros cinco colaboradores, que assinam textos destinados principalmente às colunas mensais encontradas no espaço “Grande Angular”. Segundo Nader, o site é atualizado religiosamente com frequência semanal, passando a ser diária nas coberturas de festivais. Em 2012, Cinequanon realizou uma cobertura ampla de quinze festivais.

2.1.4 Filmes Polvo

A Filmes Polvo germinou de uma ideia surgida durante um curso de crítica cinematográfica ministrado na Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte. Do encontro de seus integrantes, a vontade em comum pela criação de uma revista voltada à atividade crítica, com base em influências provenientes de outras publicações como Contracampo e Cinética (há também a pontuação em importância do conterrâneo Cinema em Cena), a revista tomou forma estruturando-se em oito colunas principais assinadas pelos oito redatores fixos da casa, “todos eles jovens dos vinte e poucos e, antes de qualquer outra coisa, estudantes de cinema”, como já dizia o texto de apresentação de revista. Em trecho do 6º editorial da publicação, o editor Rafael Ciccarini sintetiza o espírito da Filmes Polvo:

(...) uma revista eletrônica que surgiu essencialmente como resposta a uma forte pulsão investigadora coletiva por parte de alguns jovens, que

em determinado momento descobriram que o Cinema já não lhes era uma opção ou mesmo apenas uma paixão, mas uma verdade quase inescapável (CICCARINI, 2007)¹⁵⁴.

Filmes Polvo propôs desde o princípio uma linha editorial que dá liberdade aos redatores não só na estilística dos textos, como também na escolha dos filmes e assuntos a serem abordados. Não estava, portanto, interessada numa identidade uniforme, mas numa pluralidade que se desdobra a partir das particularidades e interesses de cada um de seus críticos, não havendo inclusive uma obrigatoriedade para com o circuito comercial. O intuito inicial era de uma atualização quinzenal (frequência que não se mantém atualmente), tendo sido criado, em paralelo, um blog, na tentativa de suprir eventuais desejos de atualização inferiores a esse tempo por parte dos críticos.

A revista lançou-se sobre um amplo escopo cinematográfico: em seu número inaugural, por exemplo, revisitou clássicos como “Cidadão Kane” (texto de Janderson Lima; coluna Grande Angular) e “Saraband” (texto de Ursula Rosele; coluna Raccord); refletiu sobre filmes díspares que estavam no circuito, como Crash (texto de Mariana Souto; coluna Close), “Filhos da Esperança”, “Estamira” (textos de Gabriel Martins; coluna Plano Sequencia) e “O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias” (texto de Leonardo Amaral; coluna Cinetoscópio); dissertou sobre efeitos caros ao Cinema como a continuidade (texto de João Paulo Teixeira; coluna Travelling) e propôs o diálogo entre as obras de cineastas como Wim Wenders, Walter Salles e Michelangelo Antonioni (texto também de Leonardo Amaral).

Em seu ideal crítico, a revista apontou, além dessa abertura por uma pluralidade de textos e estilos, dois únicos grandes objetivos: distanciar-se de uma crítica baseada na adjetivação, que Filmes Polvo considera simplista e publicitária (volta-se, portanto, a ideia de consumo, já levantada no texto de Valente para a Contracampo), e da tendência do que chama de “crítica de roteiro”, textos em que

¹⁵⁴ CICCARINI, Rafael. **Editorial 6**. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/11>>. Acesso em: 11. Fev. 2013.

a análise se debruça com maior afinco sobre o roteiro, subjulgando as demais áreas que formam um filme (como mise-en-scène, montagem, entre outras).

Além das oito colunas sob responsabilidade de seus respectivos redatores, Filmes Polvo conta com seções específicas – há o espaço voltado para os lançamentos do circuito (já que as colunas principais não tem a obrigatoriedade de se aterem a ele), bem como para a realização de entrevistas, coberturas de festivais e críticas de curtas-metragens. A revista mantém uma coluna destinada a redatores convidados, além de um inusitado quadro de cotações no qual as tradicionais estrelinhas são substituídas por polvos. Uma imagem da página principal da revista pode ser vista abaixo:

FILMES POLVO
revista de cinema

dez 11 ed 42
buscar

fade out story line cinetoscópio fora de quadro plano sequência raccord corte seco contra-plongée

editorial

Depois de longo e tenebroso, é com alegria que trazemos ao leitor nossa edição de número 42, que vem ao ar com o ano de 2012 já batendo à porta. Impressionante como passa rápido: são quase seis anos, quarenta e duas edições e, com a cobertura que certamente faremos da 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes, que acontecerá em janeiro próximo, chegaremos à marca de cinquenta coberturas de Mostras e Festivais. Isso tudo para dizer que, com todas as dificuldades e a despeito do que já podemos realizar, a vontade é de sempre fazermos mais, irmos a mais festivais, diminuirmos o intervalo entre uma edição e outra, tirarmos da gaveta diversos planos, desejos, vontades e tais e quais.

O fato é que, se terminamos o 2011 algo frustrados em

"Drive", de Nicolas Winding Refn

Coberturas

Confiram cobertura da mostra. Em cartaz: "A memória que me contam", "Doce Amianto", "Onde Borges tudo vê", Sessão Foco - série 1", dentre outros.

blog DO POLVO

editor
lançamentos
entrevistas
coberturas
convidados
curtas

Figura 8 – Atual Layout da Filmes Polvo
Fonte: Revista Filmes Polvo

No estilo crítico da Filmes Polvo, é recorrente o artifício da contraposição de duas ou mais obras num mesmo texto – assim, foram

contrapostas obras como “Rocky Balboa” e “À Procura da Felicidade” (texto de Matheus Cajaíba), “Irreversível” e “Closer” (texto de Ursula Rosele), “O Último Rei da Escócia” e a cinematografia de Werner Herzog (texto de Leonardo Amaral) são alguns exemplos.

A identidade formada pela Filmes Polvo é bem resumida numa passagem do 3º editorial da revista:

Temos aqui uma edição mais uma vez marcada pelo pluralismo de temas e estilos, que vão do analítico ao confessional, passando pelo político, o sarcástico e o ensaístico. A ideia é que o leitor vá se habituando ao universo de cada espaço e seu respectivo autor: suas recorrências, interesses, coerências, paixões e contradições. E desse jogo entre diferenças e semelhanças, familiaridade e estranhamento, empatia e tensão, emerge o espaço pelo qual o site foi criado: o de ampliação da experiência cinematográfica como um todo (CICCARINI, 2007)¹⁵⁵.

Ao contrário dos editoriais de Contracampo e Cinética, que não raramente tinham aspecto quase que confessional, buscando criar uma costura que delimitasse o corpo de cada edição, o texto editorial de Filmes Polvo é mais direto e didático ao explanar sobre a produção interna da própria revista, colocando-se mais como uma carta de apresentação do conteúdo que o leitor está prestes a acessar.

Filmes Polvo dedicou edições inteiras à revisitação de figuras e filmografias essenciais na história do Cinema: em sua 8ª edição, repensou a figura de John Wayne nas obras de John Ford e Howard Hawks; na 11ª, por ocasião do falecimento dos cineastas, trouxe à pauta filmes de Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni; os brasileiros Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Humberto Mauro e Arnaldo Jabor estiveram em pauta no 20º número da revista.

Em sua 19ª edição, a revista anunciou seu credenciamento no Festival de Cannes, juntando-se à Contracampo e Cinética na cobertura do evento. Filmes Polvo comemorou a força dessa nova crítica em passagem do editorial:

Filmes Polvo orgulhosamente se junta à Revista Cinética e à Contracampo, que também estarão em Cannes, confirmando a

¹⁵⁵ CICCARINI, Rafael. **Editorial 3**. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/14>>. Acesso em: -- 12 fev. 2013.

vitalidade dessa cena crítica contemporânea e com isso oferecendo ao leitor não apenas o habitual noticiário de variedades, mas um considerável panorama crítico e analítico do que acontece no maior festival de cinema do mundo (CICCARINI, 2008)¹⁵⁶.

Neste mesmo número, dois textos assinados respectivamente por Gabriel Martins e Nísio Teixeira, abordaram a televisão através das séries “Lost” e “House”. A imagem televisiva retornou à pauta outras vezes, ainda que sem a mesma frequência com que se deu, por exemplo, em *Contracampo* e *Cinética*: Martins voltou a abordar “Lost” em texto posterior, analisou ainda a série americana em animação “South Park” (28ª edição), enquanto Nísio Teixeira debruçou-se sobre a microssérie nacional “Dalva e Herivelto” (32ª edição).

A crítica foi debatida na 6ª edição da *Filmes Polvo*. No texto *Autocrítica*, Douglas Lisboa, então responsável pela coluna “Cinema Revolução”, parte de uma procura por conceituar a atividade – “a crítica seria a conclusão de um processo onde é analisado o todo” (LISBOA, 2007)¹⁵⁷ –, tangencia a questão da imparcialidade – “o crítico nunca isenta sua análise de sua personalidade” (LISBOA, 2007)¹⁵⁸ – para, por fim, chegar às duas vertentes críticas por ele elencadas – a crítica, como julgamento estético da obra, e a que denomina “pseudo-crítica”, sobre a qual ele pontua: “(...) esse tipo comercial de análise não fomenta o pensamento e a construção do conhecimento cinematográfico, mas ajuda na divulgação e conseqüente manutenção do sistema comercial” (LISBOA, 2007)¹⁵⁹. A “pseudo-crítica” sobre a qual Lisboa fala vai ao encontro do resenhismo típico do jornalismo cultural (já apontado por Eduardo Valente em seu texto para a *Contracampo*). Lisboa, no entanto, a vincula mais fortemente à área do marketing – e coloca as cabines de imprensa como estratégias marqueteiras –, pois vai além da orientação do jornalismo cultural: são textos articulados pela ideia

¹⁵⁶ CICCARINI, Rafael. **Edição 19 – Entre filmes, surpresas e tufões**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/19>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

¹⁵⁷ LISBOA, Douglas. **Autocrítica**. Publicado em 2007. Disponível em: <http://69.93.162.92/~fpolvo/frame3.php?start_from=6&ucat=&archive=&subaction=&id=&>. Acesso em: 26 mar. 2013.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

do consumo. O autor declara que não vê problema na existência desse tipo de texto, que chama de marketing analítico, desde que sejam delimitadas as fronteiras. Aponta, por fim, que o predomínio de uma crítica baseada nesse tipo de ideal deixa público e cineastas sem um *feedback* necessário para evolução de um pensamento cinematográfico. Exemplifica esse pensamento na esfera do Cinema nacional:

(...) se o cinema brasileiro despontar para algo mais ideológico e autoral, essa massa pseudo-crítica vigente continuará não suprimindo a demanda que esses filmes trazem (...) O cinema brasileiro de qualidade permanecerá com má distribuição e os críticos, para analisar os filmes daqui, continuam praticamente limitados aos festivais” (LISBOA, 2007)¹⁶⁰.

Em sua 11^a edição, Filmes Polvo realizou uma entrevista com Cléber Eduardo, e a crítica voltou à pauta. Quando perguntado sobre a gênese da crítica, Eduardo destaca a “Cinearte”, fundada em 1926, além da presença do exercício crítico em outras revistas da época, como “Para Todos” e “Selecta”, como precursoras da atividade no Brasil, mas afirma que em nenhuma delas havia ainda uma reflexão estética que, segundo ele, só viria a aparecer nos textos de Raimundo Ribeiro, para o Correio Paulistano, e Guilherme de Almeida, para o Estado de São Paulo. Filmes Polvo passa então a questionar sobre o exercício da crítica em si e Eduardo faz pontuações importantes quanto à necessidade de se ser honesto perante a obra – inclusive “honesto é problematizar a própria relação com o filme” (EDUARDO, 2013)¹⁶¹ – e o posicionamento do crítico em revelar ou não detalhes essenciais da trama, sobre o qual afirma que, na Cinética, partem do pressuposto que o leitor que ali chegou já teve contato com a obra, ou seja, já assistiu o filme.

Nesta mesma entrevista, Cléber Eduardo fala dos motivos que o fizeram deixar a revista “Época”, da qual fora crítico, e elenca o descontentamento

¹⁶⁰ LISBOA, Douglas. **Autocrítica**. Publicado em 2007. Disponível em: <http://69.93.162.92/~fpolvo/frame3.php?start_from=6&ucat=&archive=&subaction=&id=&>. Acesso em: 26 mar. 2013.

¹⁶¹ EDUARDO, Cléber. **Entrevista - Cléber Eduardo**. Não datada. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/entrevistas/index/1>>. Acesso em: 26 mar. 2013. Entrevista concedida à Filmes Polvo.

com o viés textual voltado ao jornalismo cultural (que, segundo ele, privilegiava o tom de divulgação e não de análise crítica), bem como o conhecimento da própria Contracampo (da qual viria a fazer parte em 2002) e a possibilidade de uma crítica mais ensaística. Esse novo viés crítico consolidou-se, segundo Eduardo, através de quatro publicações virtuais: Contracampo, Cinética, Paisà e Cinequanon. Quando perguntado sobre a possibilidade de um novo tipo de discurso a partir desse conjunto, o entrevistado pontua que a crítica exercida pelo quarteto de revistas traz uma preocupação em “valorizar as experiências em si”, valorizar uma “fenomenologia das imagens”. Afirma, no entanto, ser uma crítica que se afasta de imagens conotadas ou funcionais, de imagens que busquem uma interpretação que as associe a um sentido ou ideia. Uma crítica que se distancia, portanto, do viés semiótico.

Por fim, Filmes Polvo provoca sobre a inexistência de uma unidade na denominada “jovem crítica”, ou “nova crítica”, e questiona se um leque díspare de possibilidades e exemplares do exercício não prejudicaria a construção e consolidação de um pensamento teórico. Cléber Eduardo responde:

Não gosto de unidades. Elas emburrecem, na melhor das hipóteses, limitam. E acomodam. Gosto da diferença em conflito. Edito uma revista cheia de diferenças, embora não necessariamente em conflito como eu gostaria, porque os contrastes são enriquecedores. (...) Existem alguns críticos dessa turma que são mais íntimos da pesquisa e dos textos críticos, das revisões e da ida a outros momentos do cinema, à procura de filmes que não entraram para cânones. E existem os mais impressionistas. É possível fazer uma ou outra coisa muito bem. Mas eu acredito que a compreensão do cinema brasileiro, historicamente, é enriquecida quando se está em sintonia de interesses. Ou seja, para os artigos mais amplos, é preciso treino (EDUARDO, 2013)¹⁶².

Em sua 17^a edição, pouco após comemorar um ano de existência, Filmes Polvo anuncia a 1^a Mostra Filmes Polvo de Cinema e Crítica, realizada na sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. A Mostra, realizada em parceria com a Universo Produções (responsável pelos festivais de

¹⁶² EDUARDO, Cléber. **Entrevista - Cléber Eduardo**. Não datada. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/entrevistas/index/1>>. Acesso em: 26 mar. 2013. Entrevista concedida à Filmes Polvo.

Tiradentes e Ouro Preto), e com curadoria de Rafael Ciccarini, deu especial enfoque às produções de críticos que são também realizadores. Assim, a programação apresentou curtas-metragens como “Almas Passantes” (de Cléber Eduardo e Ilana Feldman; da Cinética), “Um Sol Alaranjado” e “Castanho” (de Eduardo Valente; Cinética), “Vinil Verde” e “Eletrodoméstica” (de Kleber Mendonça Filho) e “Jonas e a Baleia” (de Felipe Bragança). Entre os longas, “Crítico”, documentário de Kleber Mendonça Filho que reúne depoimentos de críticos sobre sua relação com a profissão; Idolatrada, de Paulo Augusto Gomes (Revista Zingu!); e “Conceição – Autor bom é autor morto” realizado por cinco diretores, dentre eles o crítico Daniel Caetano.

O evento realizado pela Filmes Polvo buscou refinar um pensamento sobre essa “jovem crítica” através de mesas-redondas variadas. Na primeira delas, intitulada “O panorama das revistas eletrônicas de Cinema no Brasil”, participaram Ruy Gardnier (então editor da Contracampo), Cesar Zamberlan (Cinequanon), Cléber Eduardo (Cinética), Rafael Ciccarini (Filmes Polvo) e Sérgio Alpendre (atual editor da Interlúdio; na época, da Paisà), sob a mediação de Marcelo Miranda (Filmes Polvo). Num segundo encontro, Daniel Caetano (na época, Contracampo), Geraldo Veloso (CEC), Kléber Mendonça Filho (Cinemascópio), Filipe Furtado (Paisà e Contracampo) e César Guimarães (pesquisador da UFMG), mediados por Ataíde Braga (pesquisador da UNA), debateram sobre a relação entre a crítica de cinema e a realização. Por fim, a última mesa-redonda deu continuidade à discussão, agora mediada por Nísio Teixeira (Filmes Polvo) e composta por Ilana Feldman (Cinética), Tiago Mata Machado, Paulo Augusto Gomes, Carlos Reichenbach (Reduto do Comodoro) e Sérgio Alpendre.

Na página online dedicada à apresentação do evento, há uma breve explanação sobre os objetivos da Filmes Polvo:

Desde o nascimento, a revista mantém a filosofia de exteriorizar, como forma de reflexão, a paixão e a devoção pela arte cinematográfica. Propõe-se a veicular, pela Internet, informações e técnicas do cinema e a apresentar ensaios e análises que dialoguem não só com leitores

iniciantes ou leigos, mas também com a crítica especializada do país e do mundo. Oito redatores assinam oito seções atualizadas quinzenalmente, com plena liberdade temática e editorial (FILMES POLVO, 2008)¹⁶³.

Nessa mesma apresentação, a revista anuncia mudanças substanciais em sua programação e identidade visual, na tentativa de deixá-la ainda mais acessível ao leitor, e que se fazem presentes já na 17ª edição. Já no editorial, Filmes Polvo, contagiada pela temática de sua Mostra, propõe uma série de ensaios discutindo o fazer crítico e provoca:

(...) a crítica de cinema traz consigo e convive em meio a uma série de ideias, pressupostos, possibilidades, impossibilidades, contradições, encantamentos, ambiguidades e paixões. Tal como o próprio exercício do fazer cinematográfico. Estariam, pois, os dois mais próximos do que se supõe? (CICCARINI, 2008)¹⁶⁴.

É também nesta 17ª edição introduzido o quadro de cotações, que Ciccarini descreve em seu editorial como “impressões assumidamente superficiais do que os nossos redatores andam pensando dos filmes em cartaz” (2008)¹⁶⁵.

A discussão “crítica x realização”, objeto central da Mostra organizada pela Filmes Polvo, extravasou para o texto de Mariana Souto, responsável pela coluna “Close”. Souto tomou como base de sua dissertação dois filmes: o já citado “Ratatouille”, de Brad Bird, e “A Dama d’água”, de M. Night Shyamallan. Primeiramente, a autora aborda o estereótipo criado em torno da figura do crítico – “(...) representado como figura arrogante, egocêntrica, solitária, muito imersa na teoria e nas representações e distante da vida em si” (SOUTO, 2008)¹⁶⁶ –, algo recorrente não apenas nas duas obras já citadas, como também em “Crime Delicado”, de Beto Brant. Ela então especula sobre as razões que levaram a solidificação de tal imagem e parte para a relação entre crítico e leitor:

¹⁶³ FILMES POLVO. **I Mostra Filmes Polvo de Cinema e Crítica: entre a reflexão e a realização**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/mostra/corpo/evento.swf>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

¹⁶⁴ CICCARINI, Rafael. **Editorial 17**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/17>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ SOUTO, Mariana. **Ratatouille e A Dama na Água: A visão dos realizadores sobre a crítica**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/close/126>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

Dentro da perspectiva da suposta arrogância, mais um ponto a ser discutido é a elitização de conhecimento. Muitas vezes a crítica ajuda o espectador a fazer leituras mais amplas e profundas do cinema, guiando-o por um caminho de crescimento intelectual e sensorial no contato com a arte. Outras vezes, torna este caminho ainda mais árduo ao codificar a informação, ao invés de transmiti-la por uma escrita acessível ao leigo. Termos técnicos, linguagem rebuscada e estilo excessivamente intelectualizado podem dificultar o diálogo com o leitor e também com o realizador. A crítica tem nas mãos a chance de fazer circular conhecimento, de aumentar o nível de percepção das pessoas e de trazê-las cada vez mais para o cinema, mas às vezes acaba por afastá-las. Nesse sentido, quem lê, ao invés de aprender um pouco mais, sai com uma sensação de burrice, de que as reflexões se dirigem apenas para quem já é entendido no assunto. O “aprender um pouco mais” faz sentido quando o texto provoca e questiona o leitor, o estimula a pensar e lhe fornece alguns elementos novos e desafiadores; não tenta tornar invisível uma existente diferença de conhecimento específico perante o leitor e nem evita aprofundamentos, o que seria deixá-lo permanecer passivo (afinal, a posição soberana do público também é criticável), mas também não o exclui totalmente (SOUTO, 2008)¹⁶⁷.

O ponto tocado por Souto traz à tona a questão da acessibilidade do texto crítico por parte do leitor. Érico Fuks, do Cinequanon, comenta que este é um ponto de embate comum entre os críticos e que, embora seja contra a ideia do crítico à mercê do público, acredita que a crítica possa se dar num ambiente razoável, sem pedantismos e hermetismos. Mais adiante, veremos a opinião do crítico Cléber Eduardo sobre o tema abordado no texto de João Toledo. Ainda sobre esse diálogo entre texto crítico e leitor, Souto pontua sobre uma tendência na crítica online:

Não é raro que um texto seja interpretado de forma bastante tendenciosa pelo leitor, sobretudo nas revistas de cinema online, em que muitas vezes se lê, se entende a argumentação, mas não se consegue extrair um julgamento de valor. É comum chegar ao fim de um artigo e ainda se perguntar se o redator gostou ou não do filme abordado. Mais do que em grande parte da mídia impressa – na qual o jornalista muitas vezes indica ou contraindica filmes, dá estrelinhas e bonequinhos –, a crítica online geralmente problematiza (nem sempre, e nem só ela), ultrapassando os conceitos de “bom” ou “ruim”, “vale a pena” ou “não vale a pena”, o que pode, algumas vezes, frustrar o leitor que vê negada sua expectativa de resposta pronta e opinião formatada. Pode também fazer com que ele projete seus próprios julgamentos e construções no texto,

¹⁶⁷ SOUTO, Mariana. **Ratatouille e A Dama na Água: A visão dos realizadores sobre a crítica.** Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/close/126>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

compreendendo como do crítico algum pensamento que se deu sim a partir do que foi lido, mas que é seu (SOUTO, 2008)¹⁶⁸.

Souto constata essa característica presente na “nova crítica” e em outras revistas online de se estabelecer uma relação de provocação com o leitor. Trata-se de um diálogo saudável, quando há o real enfrentamento entre leitor e texto, mas que pode desdobrar-se nessa não compreensão do juízo de valor, necessária ao texto crítico. *Contracampo* e *Cinética* foram já acusadas de inacessíveis ao público por conta de seus textos herméticos e carregados de alguma teoria; mais recentemente até numa lista de discussão na rede social Facebook denominada “Mostreiros” (criada para reunir frequentadores de Mostra Internacional de São Paulo), onde levantou-se o tópico a partir da discussão sobre uma crítica de João Gabriel Paixão sobre o filme “O Som ao redor”.

Voltando ao texto, Souto analisa através de diálogos dos personagens a construção da figura crítica por parte de Shyamallan e Bird. Pontua: “(...) a figura do crítico é presente em filmes variados e muitas vezes o tratamento que lhe é dado revela os pensamentos do diretor sobre o assunto” (SOUTO, 2008)¹⁶⁹. O crítico Harry Farber (interpretado por Bob Balaban) em “A Dama d’Água” é retratado como o profissional que se coloca acima do próprio Cinema, que, aprisionado em seus próprios conceitos, não se permite ser surpreendido pelo Cinema. Não à toa, termina o filme “abocanhado pelo previsível”, como descreve Mariana Souto. Já Anton Ego, a princípio um personagem vilanesco, se transforma próximo ao desfecho de “Ratatouille”, tornando-se a antítese do outro personagem: o crítico “ansioso pela chance de ser abalado e rever seus conceitos” (2008)¹⁷⁰, como descreve Souto na pontuação do texto. A autora constrói o texto sobre dois personagens que, para ela, representam extremos na crítica: de um lado, o crítico como figura máxima de austeridade e inflexibilidade, do outro, o crítico-amador.

¹⁶⁸ SOUTO, Mariana. **Ratatouille e A Dama na Água: A visão dos realizadores sobre a crítica.** Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/close/126>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Idem.

Leonardo Amaral, responsável pela coluna Cinetoscópio, também refletiu sobre a crítica no texto “Crítico: Crítica é análise (ou auto-análise)”, no qual estrutura seu pensamento acerca do já citado documentário de Kleber Mendonça Filho. Para Amaral, “Crítico” lança três questões essenciais: 1. Para que serve a crítica? 2. Ela está presa e orientada segundo um período histórico? 3. O Cinema se alimenta da crítica ou a crítica se alimenta do Cinema? São provocações que, segundo Amaral, o filme não necessariamente responde, mas coloca como pontos a serem refletidos.

Amaral dá continuidade a seu raciocínio dizendo que a crítica pode ser vista sob diversas óticas. Fala sobre a insipiência da crítica de estrelinhas e coloca que a crítica dialética, que segundo ele é aquela que “abre canais de comunicação, que suscita e levanta questões, é a que, sob um aspecto mais dialógico” (AMARAL, 2008)¹⁷¹, melhor responde à primeira questão proposta pelo filme de Mendonça: “talvez a função da crítica seja a de dar vazão às várias nuances e questões fílmicas para que essas se encontrem em permanente discussão, seja nos velhos ou nos novos filmes” (AMARAL, 2008)¹⁷².

O autor fala também sobre a capacidade do crítico enxergar novos entrecos na obra de um realizador. “Os méritos e artifícios fílmicos podem ganhar nova dimensão a partir de dada interpretação e é papel do crítico o estabelecimento do diálogo entre público/crítica/realizador” (2008)¹⁷³. Conclui que a crítica tem, sobretudo, a função de propulsora de reflexão – algo recorrente nas revistas online – e que, embora exista a técnica e a história como embasamentos do exercício, o componente daquilo que toca o crítico, que estabelece algum diálogo interior, é de suma importância à crítica. Coloca: “Crítica é análise, como também é autoanálise, ela só existe porque existe uma interlocução carregada de bagagens culturais, de vivências e experiências” (2008)¹⁷⁴. A conclusão de

¹⁷¹ AMARAL, Leonardo. **Crítico: Crítica é análise (ou auto-análise)**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopio/128>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem.

Leonardo Amaral vai ao encontro da afirmação de Oscar Wilde de que toda crítica é uma autobiografia.

Ursula Rosele também elucubra sobre a crítica de forma muito pessoal em seu texto “Crítica de Cinema: o exercício no durante”, tangenciando essa carga pessoal evocada por Amaral. Afirma que criticar um filme “é um ato que em si conjuga ideias múltiplas de um ser/estar no mundo (...) (RÖSELE, 2008)¹⁷⁵” e fala sobre a própria experiência na realização da crítica dentro da Filmes Polvo, que naquele momento completava um ano. Rosele rememora a importância da cobertura da 10ª Mostra de Cinema de Tiradentes feita em sua totalidade pelos críticos da Filmes Polvo, durante o surgimento da revista, e classifica tal experiência como um exercício durante o aprendizado, afinal, eram naquele momento estudantes de uma escola de cinema interessados na imersão no estudo cinematográfico. Trata-se de um aprendizado crítico diário, como pontua a autora:

Estamos, portanto, num processo fascinante de construção de conhecimento exercitado diariamente na necessidade de escrever não somente sobre o filme que mais nos diz pessoalmente, como de sair desse lugar “cômodo” para encontrar desafios extremamente enriquecedores no processo do tornar-se um crítico de cinema (RÖSELE, 2008)¹⁷⁶.

Rosele chega então à pergunta: por que escrever sobre cinema? Ela responde à própria questão dizendo que precisa da escrita para instaurar novos lugares. A crítica na fala de Rosele toma proporções muito pessoais, como se o texto fosse um movimento natural e inevitável após o filme (ainda que nem todo filme proporcione esse tipo de inspiração, como ela complementa). É um processo único e individual, quase que uma crítica egoísta, preocupada estritamente com a experiência do autor com o filme, podendo ela ser ou não aproveitada por outrem. Rosele conclui:

¹⁷⁵RÖSELE, Ursula. **Crítica de cinema: o exercício no durante**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/raccord/131>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

¹⁷⁶RÖSELE, Ursula. **Crítica de cinema: o exercício no durante**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/raccord/131>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

Talvez essa crítica da qual tanto me referi seja também uma crítica em seu momento “aurora”. Do dicionário: “claridade precursora do nascer do Sol”. E das nossas aspirações, o lugar de onde podemos enfim nos livrar de nós mesmos e buscar um além-ser que poderá, enfim, na construção de seus próprios filmes, instaurar a possibilidade de outras transformações (RÓSELE, 2008)¹⁷⁷.

Na edição posterior da Filmes Polvo, o crítico João Toledo se detém sobre a crítica em “Crescei e multiplicai-vos e enchei as águas do mar” e inicia tal texto descrevendo-o como um trabalho de parto, resultante do processo evolutivo da revista e da intensa experiência vivida pelos redatores na cobertura do Festival de Tiradentes e na organização da Mostra Filmes Polvo.

A comparação da escrita do texto a um trabalho de parto é pertinente e bastante honesta por parte do autor, já que, presume-se, o realizar da crítica desemboque numa reflexão recorrente sobre o texto que o próprio crítico está produzindo e, numa esfera mais ampla, sobre o exercício da atividade. Essa necessidade de elaboração de um pensamento é, portanto, intrínseca e natural.

Toledo inicia seu raciocínio descrevendo a crítica como uma necessidade de entrega ao filme e ao que ele tem a dizer – experiência que, segundo ele, para ser totalizante, demanda a necessidade de despir-se de juízos pré-elaborados. O crítico deve, portanto, reinventar-se a cada filme e analisá-lo antes como obra individual (aquilo que contém em sua diegése) para, só depois, contrapô-lo a outros contextos, como a filmografia do diretor e/ou a cinematografia de uma época. Cabe também a ele, numa visão baziniana da crítica, a função de provocar sentido a uma transformação, o olhar do público, não numa interpretação reducionista, de direcionamento, mas “de ampliação da percepção e constante demolição dos estereótipos que se constroem” (TOLEDO, 2008)¹⁷⁸. E se Érico Fuks inseriu a crítica num movimento de fluxo e refluxo, em discussão feita na Cinequanon, Toledo faz aqui associação semelhante ao descrevê-la como um processo de ingestão e digestão que, posteriormente, demanda um

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ TOLEDO, João. **Crescei e multiplicai-vos e enchei as águas do mar, sempre**. Publicado em 2008. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/corte_seco/179>. Acesso em: 31 mar. 2013.

posicionamento. Para ele, mais do que legitimar ou inferir um valor ao filme, essa tomada de partido busca o compartilhamento de um olhar, que permite que o crítico participe de certa forma da criação da obra.

Sobre a comunicação entre texto crítico e leitor, Toledo cita um argumento usado por Cléber Eduardo em mesa redonda ocorrida na Mostra Filmes Polvo: segundo ele, Eduardo teria dito que “primeiro faz o bolo para depois de pronto descobrir se alguém se interessa em comê-lo” (TOLEDO, 2008)¹⁷⁹. Diz partilhar dessa visão – para ele, a crítica não deve ser complacente com o leitor: caso o seja, corre o risco de permanecer na superficialidade.

Esse posicionamento, bastante radical, é controverso, pois se o confronto do leitor com um texto mais denso pode se fazer necessário para que, a partir do desafio haja certa “evolução do olhar”, existe o risco do texto cair num hermetismo extremo e reduzir consideravelmente sua capacidade de diálogo com um leitor excluído da área do conhecimento cinematográfico.

Abrindo um parêntese no texto de Toledo, a crítica feita para ser veiculada na internet tem exemplares que oscilam entre esses dois polos sem jamais, no entanto, atingirem extremos. Se *Contracampo* e *Cinética* pendem para a ideia do “bolo a ser digerido por quem se interessar”, *Filmes Polvo* e *Cinequanon* se colocam num ponto médio, enquanto Pablo Villaça, do *Cinema em Cena*, se põe no vértice oposto, ao realizar uma crítica embasada e distante da superficialidade que, no entanto, evita criar qualquer dificuldade de acesso ao leitor (em contrapartida, o texto de Villaça apresenta certo engessamento estrutural do pensamento crítico).

Toledo toca em ponto importante e quase não discutido ao final de seu texto: sublinha certa tendência dessa nova crítica a radicalismos e inflexões (algo já destacado por Rogério Ferraraz em debate na *Cinequanon*), sobretudo no que diz respeito à defesa da “mise-en-scène”, predominante, por exemplo, na crítica da *Contracampo*. Para ele, elementos como a organização narrativa e a construção do roteiro deveriam ter importância em igualdade, pois carregam

¹⁷⁹ Idem.

cargas que reverberam sobre os diversos contextos em que o filme se organiza. Destaca a importância de que a análise sobre esses pontos seja igualitária: da mesma maneira que um olhar excessivamente detido sobre a encenação pode desequilibrar a balança, o pesar em direção à trama pode induzir a crítica ao resenhismo, comum no jornalismo cultural, e à superficialidade, e ela, assim, continuaria a perder seu valor.

Em posterior continuidade deste mesmo artigo, Toledo pensa acerca do crítico-realizador. Sobre o realizar da crítica, fala:

O bom crítico – aquele que se reconhece menor que o cinema e que se tornou crítico justo pela capacidade que o cinema tem de transformar-nos – é alguém sempre em operação de mutação, alguém volúvel, inconstante, esquizofrênico, pronto para lidar com uma multiplicidade de ideias que, se julgadas todas corretas, se contradirão. E o cinema abriga a contradição; nele cabem Glauber e Antonioni, Lucrecia Martel e Fernando Meirelles (TOLEDO, 2008)¹⁸⁰.

Toledo descreve o crítico como um criador, mas também destruidor. Para ele, é preciso saber balizar ideias e conceitos, mas também reconhecer quando e como fragmentá-los, transformá-los ou, simplesmente, descartá-los, se necessário. Parte dessa reflexão para a pergunta: como o exercício da realização cinematográfica influencia na feitura da crítica? Coloca que o conhecimento do processo como um todo é importante, desde que não envolva o texto numa reflexão do que o filme poderia ter sido. Toca assim num ponto essencial: a crítica deve trabalhar sobre o que o filme realmente é, e não sobre suposições de como este seria se fosse de outra forma, mesmo porque qualquer apontamento nesse sentido seria subjetivo e pretensioso, pois sinalizaria a suposição de uma superioridade do crítico perante o filme.

Por fim, Toledo encerra a dupla de textos afirmando a necessidade de a crítica refletir sobre si própria. Segundo ele, esse pensamento autofágico coloca a crítica em movimento e faz com que ela acompanhe o objeto mutável sobre o qual se debruça – o próprio Cinema.

¹⁸⁰ TOLEDO, João. **Crescei e multiplicai-vos e enchei as águas do mar, sempre**. Publicado em 2008. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/corte_seco/179>. Acesso em: 31 mar. 2013.

Em paralelo aos textos de Toledo, Leo Cunha, responsável pela coluna “Storyline”, também pensou a crítica numa dupla de textos. Na primeira parte do texto intitulado “O filme é uma porcaria... ou, melhor, é brilhante!”, Cunha fala da possibilidade do erro na crítica. Cita dois casos: o primeiro, do crítico americano Joseph Morgenstern, que fez uma crítica negativa à “Bonnie & Clyde – uma rajada de balas” e, uma semana depois, após revisão do filme, se retratou. O segundo do famoso crítico Roger Ebert, que fez a princípio um elogio pouco empolgado à “Menina de Ouro”, de Clint Eastwood, e em outro texto elevou o filme ao patamar de obra-prima.

Cunha coloca que a crítica feita nessa linha produtiva do jornalismo deveria ser sempre entendida como relativa e provisória, justamente por se enquadrar num esquema de produção que busca saciar os prazos do circuito. Pontua:

Claro, toda crítica é, em certa medida, circunstancial. Mas isto se torna mais evidente quando o texto é elaborado de forma rápida, inserido na rotina produtiva de um veículo jornalístico. Os estudiosos que consideram a crítica jornalística menor (do que aquela de caráter acadêmico) apoiam-se, entre outras coisas, neste aspecto (CUNHA, 2008)¹⁸¹.

Na segunda parte do texto, publicada na edição seguinte, Cunha traz essa possibilidade de mudança de posição da crítica para o escopo brasileiro, apegando-se a dois textos de Inácio Araújo sobre o filme “Bicho de sete cabeças”, de Laís Bodanzky. Relata que, num primeiro texto, o crítico da Folha colocara a obra sob a perspectiva dos filmes demonstrativos, que “usam a imagem como um meio para transmitir uma mensagem” (CUNHA, 2008)¹⁸² –, os chamados “filmes de tese”, tão combatidos pelos “jovens turcos” na década de 1950. Contudo, Cunha conta que em uma crítica publicada um ano e meio depois, a mudança de percepção de Inácio Araújo sobre a obra deslocou-a até a vertente dos chamados

¹⁸¹ CUNHA, Leo. **O filme é uma porcaria... ou, melhor, é brilhante! (Parte 1)**. Publicado em 2008. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/story_line/123>. Acesso em: 31 mar. 2013.

¹⁸² CUNHA, Leo. **O filme é uma porcaria... ou, melhor, é brilhante! (Parte 2)**. Publicado em 2008. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/story_line/144>. Acesso em: 31 mar. 2013.

filmes “mostrativos”, “preocupados em contar uma história, apresentar uma questão sem dirigir o espectador a esta ou àquela conclusão” (CUNHA, 2008)¹⁸³. Nessa transferência na forma de olhar, o filme, que segundo Cunha havia sido inteiramente rechaçado por Araújo, passou a ter elogios na direção dos atores e na “ótima ambientação obtida nas cenas do asilo psiquiátrico” (ARAÚJO apud CUNHA, 2008)¹⁸⁴.

Filmes Polvo apresentou sua 42ª e única edição do ano no início de 2012, deixando de ser atualizada em seguida. Em 2013, realizou cobertura do festival de Cannes sob assinatura do crítico Thiago Macêdo. Segundo Gabriel Martins, também crítico da revista, tal cobertura foi um movimento da publicação em direção ao retorno das atualizações frequentes. Martins comenta que Filmes Polvo também terá sua identidade visual renovada, informação reiterada por Marcelo Miranda, também crítico da revista. Até o momento da realização deste trabalho, a nova edição da revista não foi publicada.

2.1.5 Revista Interlúdio

A mais recente das revistas não é bem uma recém-nascida. Interlúdio é, na verdade, descendente direta da revista Paisá (2005-2008), também editorada por Sérgio Alpendre e levada a público tanto em meio online quanto em publicação impressa.

Paisà nasceu em novembro de 2005 como uma publicação exclusivamente impressa. Sérgio Alpendre, fundador da revista, junto a Alexandre Carvalho dos Santos, escrevia na época para a Contracampo, além de ser proprietário de uma loja de discos. Alpendre narra que estava insatisfeito com ambas as atividades: sobre a Contracampo, conta que se sentia frustrado de escrever para iniciados: “era meio como pregar para os já convertidos”

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Idem.

(ALPENDRE, 2013)¹⁸⁵. Em Paisà, tentou-se, portanto, estabelecer um diálogo com um público mais amplo, ainda que a mise-en-scène estivesse também no cerne da crítica.

A Paisà reuniu boa parte dos críticos da Contracampo dentro de uma proposta mais leve e para um público mais abrangente. O desafio para todos nós era escrever textos com limite de toques justamente em uma época em que a Contracampo pecava por textos desnecessariamente grandes (ALPENDRE, 2013)¹⁸⁶.

A primeira edição de Paisà trouxe como capa o filme “Marcas da violência”, de David Cronenberg, além de textos críticos sobre lançamentos do circuito e em DVD. Era comum, no entanto, a revista estender seu olhar para além do cinema e trazer comentários sobre lançamentos de discos e livros. Alpendre conta que esse olhar diversificado da revista era reflexo da fundação em dupla de Paisà: enquanto ele priorizava o cinema e a música, Alexandre se detia sobre a literatura, além de dicas gastronômicas e de restaurante, muito embora também se arriscasse nas outras áreas.

Paisà se dividiu em onze sessões: além da já citada coluna de lançamentos (que fazia subdivisões entre filmes em cartaz, DVDs, discos e livros), havia colunas como “Top top”, onde os redatores organizavam listas e rankings, “Fotogramas”, dedicada a reportagens, notícias, curiosidades e artigos, “Ensaio”, “Perfil”, “Entrevista” (a inaugural foi com o cineasta Marcelo Gomes) e “Assunto de capa”. Completavam o quadro de sessões curiosas e bem humoradas, como “Mau humor também tem vez”, sob a responsabilidade de um crítico supostamente mal humorado, “Os incompreendidos”, onde a revista procurava defender filmes rejeitados pelo público e crítica, “Sala Especial”, que tecia comentários sobre as próprias salas de cinema, e “Bares e restaurantes”, que, a exemplo de sessão semelhante do Cinequanon, dava dicas de programação para após o filme. Por fim, Paisà contava com um quadro de cotações com a participação de sete críticos, como ocorre atualmente em Interlúdio. Eram eles: Filipe Furtado (que foi

¹⁸⁵ ALPENDRE, S. [18 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

¹⁸⁶ Idem.

coeditor da revista), Alexandre Carvalho dos Santos, Francis Vogner dos Reis (ex-Cinética, hoje colaborador da revista Foco), Francisco Guarnieri, Guilherme Martins, Marcelo Miranda (também crítico da Filmes Polvo) e o editor Sérgio Alpendre, que destes é o único que se mantém na Interlúdio. Segue abaixo a capa da 7ª edição impressa da revista, que teve como pauta principal o cinema de Clint Eastwood:

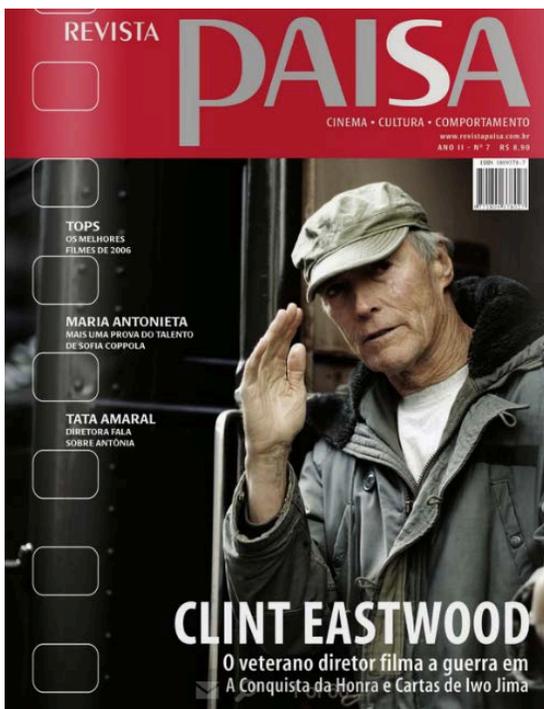


Figura 9 – Capa da Revista Paisà
Fonte: Revista Paisà

Por sua vez, o site de Paisà era, a princípio, um simples espaço de divulgação da revista impressa. Nele encontrava-se uma apresentação breve da publicação:

Obras de impacto, filmes que surpreendem, emocionam e fazem pensar, cinema com "C" maiúsculo... A REVISTA PAISÀ chega em novembro para levar à mídia impressa todas as sensações, debates e polêmicas que envolvem os espectadores apaixonados por filmes. Este site serve para que você conheça um pouco do que será o conteúdo da revista. Seja um dos primeiros a conhecer todas as novidades que a PAISÀ

pretende oferecer aos leitores que não ficam uma semana sem ir ao cinema (REVISTA PAISÀ, 2013)¹⁸⁷.

A relação da revista com a internet foi, no entanto, se estreitando. Paisà logo passou a veicular alguns textos de suas edições no site, como uma espécie de aperitivo ao leitor, aproximação que foi explicitada em sua 7ª edição:

Fevereiro de 2007. Uma nova etapa se inicia para o site da Revista Paisà. Acreditando que a mídia eletrônica possibilita uma importante interação com os leitores, resolvemos trabalhar bastante para que nosso endereço na internet seja também um espaço de reflexão, e não mais um simples aperitivo do que é a revista impressa. O visual não muda muito, mas o volume de textos e a frequência de atualizações aumentam significativamente. Nossa intenção é fazer grandes atualizações no meio (dia 15) e no final (dia 30) de cada mês, com a exceção de fevereiro, que, por ser um mês mais curto, terá uma nova atualização no dia 28, dezesseis dias após esta. A periodicidade do site passa, assim, a ser quinzenal, mas as seções de críticas (filmes, dvds, discos, livros, quadrinhos) receberão mini-atualizações ao sabor de nossa empolgação ou vontade de refletir lançamentos que não puderam fazer parte da edição impressa. O site passará a ser um complemento mais eficiente e dinâmico da revista que estará nas bancas. Boa leitura (REVISTA PAISÀ, 2007)¹⁸⁸.

Tal aproximação tornou-se completa na edição posterior, de julho do mesmo ano, quando Paisà se rendeu às facilidades da internet, se transferindo inteiramente para o meio – a revista sofria, naquele momento, com a ausência de um patrocinador para sua versão impressa. Contudo, declarou a mudança como provisória:

Desde novembro de 2005, a Revista Paisà tem oferecido aos leitores uma nova opção para críticas de cinema. Nossa dedicação e paixão foram completas, sempre no sentido de fortalecer as possibilidades de reflexão sobre diversos tipos de filmes, e de aprofundar o debate sobre cinema brasileiro. Nos quatro últimos números, o caminho que escolhemos seguir ficou mais pavimentado, traçado em linhas seguras, o que contribuiu para que nove entre dez leitores considerassem que a revista só melhorou. Infelizmente, não conseguimos patrocínio a tempo de fazer uma edição impressa neste mês. Continuamos tentando novas fontes de financiamento, mas por enquanto a única coisa que podemos fazer é colocar on-line o que seria nossa nona edição. Nossa revista é

¹⁸⁷ REVISTA PAISÀ. **Home**. Não datado. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20051228060108/http://www.revistapaisa.com.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

¹⁸⁸ REVISTA PAISÀ. **Reapresentação**. Publicado em fevereiro de 2007. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20090426182920/http://www.revistapaisa.com.br/antteriores/ed7/recao.shtm>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

pensada para funcionar em papel, mas o site está aí para quebrar o galho enquanto o financiamento não vem (ALPENDRE; FURTADO, 2007)¹⁸⁹.

Filipe Furtado, que dividiu a editoria da revista com Alpendre durante boa parte de sua existência, conta que, enquanto publicação impressa, Paisà tinha o fato de ter o papel como meio como um diferencial perante às outras revistas, e pontua que nesta primeira fase a publicação teve um formato mais definido e recorrente. O site, segundo Furtado, ajudou a dar à revista uma liberdade maior: narra que a partir daí procuraram investir mais na sessão de DVDs, onde falavam de filmes antigos e a buscarem um modelo de revista semelhante ao da americana Film Comment.

Alpendre narra que nesse período, em que a Paisà se transferiu para o site, houve um intervalo de aproximadamente seis meses sem que fosse lançada nova versão da revista em papel. Passado esse intervalo, lançou-se a 9ª edição da revista impressa, com capa centrada no cinema de Quentin Tarantino. A 10ª, que teve como capa o filme “Paranoid Park”, de Gus Van Sant, foi a última edição impressa de Paisà, que em seguida se transferiu em definitivo para a internet até sua extinção. Para o editor-fundador, um dos grandes problemas nesse processo de virtualização da revista consistiu no fato de que Paisà foi pensada exclusivamente para o papel: “A Paisà ficou meio sem função na versão online” (ALPENDE, 2013)¹⁹⁰.

Interlúdio surgiu em 2011. Segundo Alpendre, ela é a readequação de Paisà para a internet. Em texto destinado à apresentação da revista, os quatro editores – Sérgio Alpendre, Alexandre Carvalho dos Santos, Bruno Cursini e Juliano Tosi – evidenciam o caráter da revista ao colocarem que nela há espaço para os ensaios profundos, mas também para a leitura mais leve. Objetiva-se atingir assim o leitor que busca por trabalhos de pesquisa e debates mais amplos, mas também aquele que acessa o site com menor frequência ou em busca de um

¹⁸⁹ ALPENDRE, Sérgio; FURTADO, Filipe. **Editorial 9**. Publicado em 09 de agosto de 2007.. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20070809054252/http://www.revistapaisa.com.br/antiores/ed9/editorial.shtm>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

¹⁹⁰ ALPENDRE, Sérgio. [18 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

conteúdo específico. O Cinema, no entanto, não foi o único universo sobre o qual a publicação se debruçou neste início: das três grandes sessões (o Cinema, a primeira delas), Interlúdio dedicou uma inteira à música e, em outra, chamada Comportamento, deteve-se sobre outros universos culturais, como a literatura, os quadrinhos e a própria internet, dando uma continuidade à diversidade de universos culturais apresentados em Paísà.

Sobre o Cinema, Interlúdio esquadrinha o circuito comercial, bem como os festivais e lançamentos em DVD. Mantém ainda um espaço denominado Fotogramas, que se destina à realização de entrevistas, artigos e ensaios, e a sessão Dossiê, em que analisa filmografias de grandes cineastas – até o presente momento, Alfred Hitchcock e Francis Ford Coppola tiveram suas obras comentadas pela revista. Por fim, Interlúdio mantém um quadro comparativo de cotações. O layout da revista pode ser visto abaixo:

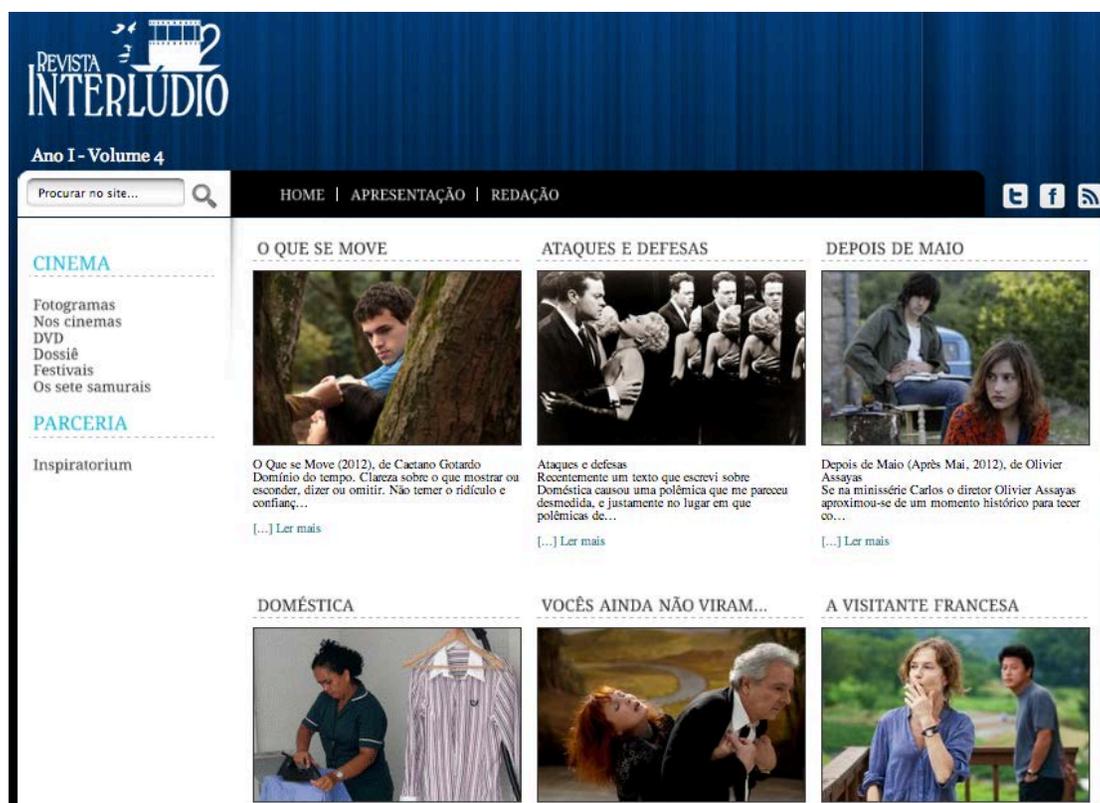


Figura 10 – Layout da Interlúdio
Fonte: Revista Interlúdio

A frequência das atualizações de cada sessão é variável: enquanto os lançamentos em DVD e circuito recebem críticas semanais, Festivais e Fotogramas têm atualizações quinzenais ou mensais, enquanto os dossiês se renovam bimestralmente. Ainda no texto de apresentação, os editores pontuam sobre as atualizações: “As atualizações da subseção ‘Nos cinemas’ não serão vinculadas às estreias dos filmes. A intenção é dialogar com quem já viu o filme criticado, em vez de indicar o que deve ou não deve ser visto” (REVISTA INTERLÚDIO, 2011)¹⁹¹.

Interlúdio segue, portanto, uma tendência das revistas virtuais voltadas à crítica de privilegiar o diálogo com o leitor que já teve a visão do filme. Ou seja, aquele que acessa o texto em busca de uma intermediação que desafie/provoque seu próprio olhar sobre a obra. Pressupõe-se assim um leitor mais crítico, disposto a prolongar sua relação com a obra ainda que para isso tenha que colocá-la em xeque.

Embora haja uma boa quantidade de críticos em atividade na revista, a crítica de Interlúdio consegue quase sempre equilibrar-se em equivalência entre *mise-en-scène*, construção narrativa e contextualização histórica. Em texto recente escrito devido ao relançamento de *Titanic*, de James Cameron, o autor Heitor Augusto comenta o fato de o filme transitar entre vários gêneros, contempla a encenação ao falar do trabalho da câmera diante dos corpos (segundo Bordwell, *mise-en-shot*) e realiza uma contextualização com a História do próprio Cinema ao comentar:

O movimento agressivo e mecânico das turbinas do grande navio ora nos lembra de *Metrópolis*, ora de *Encouraçado Potemkin*. Há, por exemplo, toda uma subtrama de luta de classes da organização vertical do navio, o que permite dialogar tanto com o “mundo de baixo” do filme de Fritz Lang com a revolta dos oprimidos em Eisenstein (AUGUSTO, 2012)¹⁹².

¹⁹¹ REVISTA INTERLÚDIO. **Apresentação**. Publicado em 2011. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?page_id=1548>. Acesso em: 08 jun. 2013.

¹⁹² AUGUSTO, Heitor. **Titanic 3D**. Publicado em 12 de abril de 2012. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=2914>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

Essa contextualização, instrumento recorrente da análise fílmica, aparece com constância na crítica propondo esse tipo de intermediação: dispor ao leitor conexões com outros filmes e estilos cinematográficos. Tem-se assim uma função não primordial, mas importante, da crítica: provocar o olhar do espectador em direção a uma possível expansão de repertório. Ao expandir seu horizonte de conhecimento sobre a arte, o espectador estaria adquirindo o instrumental que lhe ajudaria na manutenção e balizamento de um pensamento crítico, como colaboraria, caso não fosse o caso, na criação de um hábito ou maior rigor diante a arte cinematográfica, possivelmente chegando à cinefilia.

Alpendre relata que o objetivo em Interlúdio é dar continuidade ao projeto iniciado em Paisà, mas também ir além, buscando realizações não conseguidas na revista anterior. Destaca uma dificuldade em comum à maioria das revistas colocadas aqui em pauta: o fato da não remuneração aos críticos, o que dificulta uma cobrança mais efetiva na realização de textos.

Ainda assim, Interlúdio vem se mantendo até agora num bom ritmo de atualizações, superando outras publicações aqui citadas, como Contracampo, Cinética e Filmes Polvo. Pode-se dizer que, ao passo em que dá continuidade à Paisà, também se contrapõe a ela, já que seus textos são geralmente mais curtos e diretos do que os da antecessora. Nesse ponto, encontra um equilíbrio interessante na elaboração de seu discurso crítico: não sofre da falta de espaço dos meios impressos, nem dos textos longuíssimos que, em determinado momento, tomaram Contracampo (também Cinética e Paisà, em menor escala). Alpendre completa: “limites demais atrapalham, mas limites de menos também” (ALPENDRE, 2013)¹⁹³. Num momento em que boa parte das revistas está em ritmo lento ou mesmo estagnada, Interlúdio encontrou, por hora, um bom balanceamento, garantindo produção constante e um escopo crítico amplo que busca exercer tanto a crítica teórica profunda, quanto a crítica mais breve e aberta sem, no entanto, abandonar os preceitos da atividade.

¹⁹³ ALPENDRE, Sérgio. [18 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

2.1.6 Foco - Revista de Cinema

Foco – revista de cinema foi criada por Bruno Andrade, ex-crítico da Contracampo, em 2009, sendo a primeira edição datada do mês de setembro. Trata-se de uma publicação bastante incomum dentre as revistas destinadas à crítica neste escopo da internet: as edições são anuais, mas, no entanto, trazem uma ampla quantidade de textos.

Com um layout muito simples, onde em uma única página são listados os textos da edição, Foco dedicou seu primeiro número a analisar a filmografia do cineasta Samuel Fuller. Tem-se aí outra característica essencial da revista: a cada edição ela se debruça sobre a obra de um ou dois cineastas escolhidos. Além de dez textos analisando as temáticas e características de Fuller como realizador, outros vinte e cinco textos críticos analisavam pontualmente as obras dos cineastas. Outro ponto importante é que, dentre esse compêndio de textos, nem todos foram escritos tendo a Foco como destino principal: a revista dedicou-se a traduzir textos de críticos internacionais como Jacques Lourcelles, Tag Gallagher, Christophe Fouchet, trouxe colaboradores de outras publicações (nesta edição constam várias críticas de Inácio Araújo, da Folha de São Paulo), além de textos de críticos já falecidos (caso de Jairo Ferreira nesta edição). Esta primeira edição trouxe ainda uma reunião de setenta textos do crítico português João Bénard da Costa. A revisitação através do compêndio de textos de outro crítico se deu na edição seguinte, com vinte e cinco textos do realizador e crítico Jean-Claude Guiguet disponibilizados na revista.

A figura de Guiguet foi analisada também em sua realização como cineasta: Bruno Andrade, Luiz Carlos Oliveira Junior e Sérgio Alpendre se debruçaram sobre a obra do cineasta em textos breves. Um outro texto bastante sucinto do próprio Guiguet denominado “Nota de intenção de Jean-Claude Guiguet”, em que o realizador colocava uma necessidade de mudar os rumos de sua produção após três filmes feitos nos moldes mais tradicionais, foi também anexado à sessão que apresentava o dossiê do diretor. Por fim, outros oito textos

internacionais (traduzidos, mas também disponíveis em seus idiomas de origem) abordaram sete filmes específicos de Guidet.

O cineasta John Flynn dividiu a atenção da revista nesta mesma edição de Guidet: outros nove textos explanaram sobre a obra deste realizador. Foco, no entanto, conta ao final da página com um pequeno espaço destinado a falar sobre o cinema contemporâneo e obras que se encontravam fora da pauta de cineastas escolhidos. Sua primeira edição trouxe textos sobre “O intrépido general Custer”, de Raoul Walsh, “Suplício de uma alma”, de Fritz Lang, “No limiar da liberdade”, de Joseph Losey, e “O sonho de Cassandra”, de Woody Allen (este último, o filme mais recente da edição). Já a segunda edição seguiu essa mesma variedade de títulos, falando tanto de “Nosferatu”, de F. W. Murnau, quanto de “Vício Frenético”, refilmagem do filme de Abel Ferrara feita por Werner Herzog em 2008.

A terceira edição, datada de julho de 2011, trouxe como pauta principal o cinema de James Gray. Foi o primeiro número da revista a contar com um editorial, que abordou de forma bastante severa a realização da crítica nas revistas online. O texto assinado por Bruno Andrade e Felipe Medeiros começa se perguntando por que vemos cada vez menos nomes no cinema brasileiro. Coloca a resposta e “culpa” de tal estado de estagnação sobre dois fatores: o primeiro é aquilo que chama de pobreza intelectual da maior parte dos críticos-diretores. Sobre isso, o texto coloca certa homogeneidade da crítica como valor prejudicial: “todos leram os mesmos livros, veem os mesmos filmes, partilham dos mesmos valores e, às vezes, até o mesmo vocabulário, e quase sempre o mesmo “método de análise” (ANDRADE, MEDEIROS, 2011)¹⁹⁴. Segue-se a isso a afirmação de que sem olhar crítico não há crítica, e que o ofício crítico exige liberdade, deslocamento, alguma solidão e, sobretudo, experiências, não só o conhecimento, a informação. Andrade e Medeiros então afirmam:

Acreditamos que a experiência do homem se dá pela intensidade de sua relação com o objeto que lhe chama a atenção, que lhe fixa uma obsessão, um interesse que arde sem explicação ou contornos imediatos,

¹⁹⁴ ANDRADE, Bruno; MEDEIROS, Felipe. **Editorial**. Publicado em 2011. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/editorial.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

num processo de assimilação e integração que implica uma ampliação de ângulo da realidade (ANDRADE, MEDEIROS, 2011)¹⁹⁵.

O segundo fator que, segundo o editorial, leva à inexistência de um olhar crítico, e por consequência da própria crítica, está em certo “cinismo e covardia que se travestem de desconfiança moderna” (2011). Segundo o texto, não se fazem mais afirmações, nem restam posturas. “Os críticos e diretores que se salvam são aqueles que não só têm uma voz, mas uma dicção própria. São poucos” (2011), colocam os autores.

Andrade e Medeiros criticam ainda o apego exagerado que a crítica tem para com referências pretéritas – “os críticos conformam-se em reafirmar velhas verdades amareladas pelo tempo” (2013) – e que a crítica hoje se utiliza de descontextualizações incabíveis em prol da legitimação intelectual. Concluem:

Ainda num exemplo geral e bem sintético e tendencioso, cremos que a crítica e a direção devam ter estilo – refletir na forma, organicamente, os revezes e a paixão do conflito com o objeto. É preciso descobrir ou enfatizar registros menos óbvios, estar imbuído de uma percepção metódica e de alcance; ter fé no relato como a única mediação possível (ANDRADE, MEDEIROS, 2011)¹⁹⁶.

A visão severa da dupla de autores no editorial reflete muito da entrevista dada por Andrade para esta dissertação. Andrade foi colaborador da *Contracampo* até meados de 2005, escrevendo posteriormente para a revista apenas como colaborador eventual. Deixada a *Contracampo*, conta que colaborou pouco apenas com a *Paisà*, mas que, naquele momento, preferiu se afastar do ofício crítico:

(...) aquele momento não me parecia muito estimulante para se estar praticando crítica cinematográfica aqui no Brasil. Estabeleceu-se uma espécie de hegemonia de pontos de vista e de métodos que me pareceu completamente equivocada. Praticava-se mais a tautologia que a crítica em si, com arroubos de impressionismo e de más leituras dos pós-estruturalistas, uma coisa realmente muito informe (ANDRADE, 2013)¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ ANDRADE, Bruno; MEDEIROS, Felipe. **Editorial**. Publicado em 2011. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/editorial.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

¹⁹⁷ ANDRADE, B. [6 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

Andrade considera que as revistas críticas influenciadas pela Contracampo, herdaram os piores vícios da precursora, sobretudo a Cinética. Para ele, havia nessas revistas muita afetação, um vocabulário que ele define como contorcionista, um analitismo excessivo em textos poucos sintéticos: “Analisava-se, analisava-se, analisava-se... E concluía-se os textos com uma última frase ‘contudente’, um desses arroubos impressionistas (...) (ANDRADE, 2013)¹⁹⁸”. Sobre a relação dessa crítica com o leitor, Andrade fala que os textos buscavam jogar poeira nos olhos do leitor para que o redator pudesse passar ao largo do fato de que não tinha muito a dizer do filme. Quando questionado se a crítica brasileira estaria obsoleta, Andrade responde que sim e completa que há pelo menos treze anos, embora isso tenha se tornado mais evidente nos últimos dez.

Perguntado se Foco – Revista de cinema surgiu para contrapor as demais publicações por ele criticadas, Andrade afirma que a questão foi mais ampla: ele, Felipe Medeiros e Matheus Cartaxo, editores da revista, tinham um incômodo não só com a crítica brasileira, mas em âmbito mundial. Por fim, ele afirma que não há um programa específico para a revista – “procuramos falar das coisas que nos estimulam, que nos trazem prazer” (2013)¹⁹⁹.

A 4ª e última edição de Foco até o presente momento divide seu pensamento entre a figura de Alexandre Astruc como cineasta e crítico, e a cinematografia de Leos Carax. Com textos de nomes da crítica brasileira, como Francis Vogner dos Reis, Matheus Catarxo, dentre outros, misturados a traduções de textos internacionais, alguns marcadores da história da crítica (nesta edição há textos, por exemplo, de Jacques Rivette, Michel Mourlet, Serge Daney, Jean-Luc Godard, além dos do próprio Astruc), Foco propõe um serviço e uma construção rara de ser encontrada nos demais exemplares críticos aqui analisados: o de disponibilizar e construir um pensamento crítico através de um mosaico de textos que não foram propriamente escritos para a revista. Essa disposição em traduzir

¹⁹⁸ ANDRADE, B. [6 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

¹⁹⁹ Idem.

textos e disponibilizá-los na internet, veremos adiante, ocorre também no blog do crítico Luiz Soares Junior, da Cinética: são, no entanto, casos raros de empenho. O diferencial é que em Foco há também a disponibilidade do texto em sua língua original.

2.2 Outras Críticas

Trataremos a partir daqui de sites e revistas que fogem às características da “nova crítica”. Cinema em Cena, Críticos.com, RUA, Omelete e Adoro Cinema foram aqui escolhidos como expoentes de críticas diversificadas, que compõem um pequeno mosaico desta outra esfera, mais ligada ao cinema de circuito comercial (e, conseqüentemente, à ideia do cinema como comércio/entretenimento), à escrita jornalística e à crítica com um caráter pedagógico muito didático, que provoca o leitor, mas, no entanto, dá a ele ferramentas para que não se sinta perdido. Trata-se assim de uma crítica que não pressupõe um conhecimento cinematográfico prévio por parte de quem a lê e está disposta a caminhar com o leitor passo a passo, de mãos dadas. O Cinema em Cena é o principal expoente desse tipo de crítica. RUA apresenta não só um leque crítico muito variado, como tem esse caráter formador intrínseco naqueles que realizam a própria crítica, já que a revista é escrita por estudantes universitários, em sua maioria de faculdades de cinema e audiovisual. Por fim, Críticos.com, Omelete e Adoro Cinema apresentam estilo bastante claro e direto herdados do jornalismo, flertando inclusive em alguns momentos com o jornalismo cultural, tão combatido pela “nova crítica”.

2.2.1. Cinema em Cena

Criado em 1997 pelo crítico Pablo Villaça, o Cinema em Cena é considerado o precursor dentre os domínios de Internet nacionais dedicados ao Cinema, sendo, inclusive, anterior às revistas virtuais voltadas à atividade crítica

(também objetos deste estudo), assim como a outros espaços cujos formatos se assemelham – Omelete e Adoro Cinema, por exemplo.

Com estrutura e conteúdo calcados no jornalismo cultural, o Cinema em Cena tem como objetivo primordial proporcionar ao leitor informações diretas e compreensíveis. Trata-se, assim, de um site recheado de notícias, curiosidades, além de vasto arquivo de fichamentos fílmicos. Não se limita, no entanto, à informação jornalística ou enciclopédica: Villaça, que se manteve também como editor da página até momento recente, estabeleceu nesta um espaço para que pudesse exercer a crítica cinematográfica, exercício que mantém como sua principal atividade profissional há mais de quinze anos. Renato Silveira, atual editor do site, destaca que a realização da crítica para a Internet exige paciência e persistência. A constância com que Pablo Villaça publica seus textos – semanalmente, sempre às sextas-feiras, dia em que o circuito se renova – certamente teve valor preponderante na conquista da legião de leitores fiéis do site, muitos dos quais foram, de certa forma, ao longo dos anos, formados pela crítica de Villaça. Hoje, o Cinema em Cena tem uma média de 20 mil acessos diários.

Se o Cinema em Cena é um site em que predomina a informação jornalística, sendo sua equipe composta por profissionais da área, a crítica de Villaça tem um inquestionável trunfo em seu caráter formador: além de apresentar um domínio dos conceitos relacionados à linguagem cinematográfica, se articula numa linha de raciocínio bastante didática, que facilita o acesso do leitor. Tais características se desdobram em uma estrutura textual recorrente.

Villaça constantemente inicia seus textos introduzindo ou o universo em que se desenvolve a trama, ou a personagem nela predominante. Ao passo que inicia o leitor na obra em questão, demarca certo posicionamento diante desta, o que muitas vezes antecipa a valoração final. Partindo de exemplos contemporâneos a este estudo, é o caso, por exemplo, do texto referente ao filme “A Invenção de Hugo Cabret”, em que o crítico abre o texto analisando a obra a partir do que considera uma bipolaridade – a homenagem apaixonada feita pelo

cineasta a George Meliés; e a trama – que Villaça descreve como “boba e sem graça” (VILLAÇA, 2012)²⁰⁰ – melodramática que conduz a narrativa.

Assim, no parágrafo de abertura, Villaça pontua uma série questões e posicionamentos ao leitor: ao dissertar, ainda que em poucas linhas, sobre o universo, assunto e tema da obra, passa simultaneamente a articular seu posicionamento crítico perante o filme e a maneira como o trabalhará durante a dissertação. A problematização colocada pelo crítico está, portanto, presente desde o primeiro parágrafo. Trazendo outro exemplo, na crítica ao filme *Drive*, Villaça apresenta a personagem protagonista – “herói solitário, calado e de passado misterioso” (VILLAÇA, 2012)²⁰¹ – e a insere no universo da trama, ao mesmo tempo em que contextualiza o filme, ao descrevê-lo como “com um estilo visual e uma trilha saídas diretamente da década de 1980 e sequências de ação extraídas dos anos 70” (2012)²⁰². Ao leitor cinéfilo, conhecedor da cinematografia acima delimitada, tal descrição antecipa aspectos estilísticos e estéticos do filme; já ao leitor que indispõe de tal conhecimento, o texto de Villaça proporcionará uma explanação mais didática e detalhada na continuidade do texto.

Regina Gomes cita a pesquisadora Martine Joly ao pontuar que a crítica tem uma forte carga indutiva que, segundo Jolie, começa pela evocação da narrativa fílmica (JOLY apud GOMES, 2003), exatamente como Villaça faz com recorrência em suas críticas. Gomes coloca:

As recapitulações da história e do quadro de seus principais personagens é reveladora de determinado número de expectativas do público-leitor que deseja saber sobre a história e as tramas do enredo, mas não se deve expor determinadas partes dela (sobretudo quando implica algum mistério ou segredo), um “constrangimento do gênero”, sob pena de o leitor e futuro espectador ter seu interesse neutralizado antecipadamente

²⁰⁰ VILLAÇA, Pablo. **A invenção de Hugo Cabret**. Publicado em 17 de fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=6006>>. Acesso em: 17 fev. 2012.

²⁰¹ VILLAÇA, Pablo. **Drive**. Publicado em 18 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=5222>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

²⁰² VILLAÇA, Pablo. **Drive**. Publicado em 18 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=5222>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

(GOMES, 2006)²⁰³.

Passadas as linhas introdutórias, o texto de Villaça se lança a analisar as áreas componentes do filme de maneira bastante didática: discorre de forma bem demarcada os vários aspectos da construção fílmica. São pontos comuns em suas análises o desenvolvimento do roteiro, a construção das personagens, a interpretação dos atores, a concepção da arte, fotografia e direção. Voltando ao exemplo de Hugo Cabret, a crítica fala respectivamente sobre o roteiro (momento em que apresenta a “storyline” do filme), direção de arte, fotografia e direção de “mise-en-scène” para, por fim, trazer um fechamento onde o posicionamento do crítico se reitera com mais força. A dinâmica no texto sobre Drive é semelhante.

A crítica de Villaça encontra essa facilidade de comunicação com o leitor, não apenas por esse conhecimento pré-estabelecido de uma estrutura simples e recorrente, mas também graças à forma com que o texto articula conteúdo, argumentação e exemplificação, que podem ser analisados sob a ótica dos processos de aprendizado. Além da construção de expectativas inserida no parágrafo inicial, há o uso constante de comparações (a contraposição da dualidade que o crítico julga haver em Hugo), múltiplas exposições que, quando justapostas, propiciam que o leitor chegue à síntese ou codificação do conteúdo, além da possibilidade de ativação prévia de conhecimento – no texto sobre Drive, é o caso da citação do Cinema das décadas de 70 e 80, que leva o leitor conhecedor dessa cinematografia a acessar um discurso sobre o filme (AKHRAS, 2010, p. 108-124). Villaça é ainda bastante cuidadoso ao utilizar termos específicos da linguagem cinematográfica – em texto sobre Toy Story 3, por exemplo, dá uma breve explicação sobre o movimento da câmera, para só depois denominá-lo com o termo *travelling*. Através desse tipo de recurso, o leitor vai pouco a pouco sendo apresentado ao vocabulário e conceitos da linguagem cinematográfica, e expandindo seu conhecimento na área.

²⁰³ GOMES, Regina. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor**. Publicado em julho de 2006. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

A pesquisadora Regina Gomes pontua que “se o objetivo da crítica é convencer os leitores da validade de suas observações, ela deve seguir determinadas rotinas interpretativas e rotinas de organização do texto a fim de que seus destinatários possam acolhê-los sem suscitar dúvidas” (2010, p. 334). No caso da crítica de Villaça, que tem um valor de formação muito didático, tal afirmação também é válida, já que a padronização de uma organização discursiva ajuda com que o leitor se acostume com o estilo da crítica, dando-lhe mais segurança no diálogo estabelecido.

Outro ponto forte na crítica de Villaça é a atenção dispensada à atuação. Ator formado, seus textos sempre dispõem de algum espaço para a análise da composição das personagens, trazendo, às vezes, comentários sobre as ferramentas de atuação utilizadas pelos intérpretes, como postura corporal, trabalho vocal, entre outros aspectos. Em recente crítica a *Millennium – Os homens que não amavam as mulheres*, por exemplo, Villaça destaca a pouca altura e magreza da atriz Rooney Mara, aliados à postura de manter os ombros encolhidos e a ação de evitar o olhar daqueles com quem contracenava, na composição da fragilidade da personagem (2012)²⁰⁴.

Villaça, por vezes, se coloca de forma muito pessoal tanto no Cinema em Cena, quanto em suas críticas. Seu blog pessoal, onde discorre sobre assuntos além do Cinema (às vezes até familiares), está diretamente vinculado ao site e não raramente um texto do blog ocupa posição privilegiada na capa dinâmica do Cinema em Cena. Dentro do site, Villaça comentou o nascimento dos próprios filhos em texto intitulado “A crítica mais importante que escrevi – Partes 1 e 2”, falou sobre a morte do pai nas críticas aos filmes “Campo dos Sonhos” e “Árvore da Vida” e sobre a própria depressão em seu texto sobre “As Horas”.

Esse aspecto confessional da crítica de Pablo Villaça diminui a distância entre crítico e leitor, colocando-os num diálogo mais horizontal. É um marcador que certamente aumenta a popularidade do texto de Villaça, já que o

²⁰⁴ VILLAÇA, Pablo. **Os homens que não amavam as mulheres**. Publicado em 25 de janeiro de 2012. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=10392>>. Acesso em: 25 jan. 2012.

crítico deixa esse púlpito imaginário em que geralmente é colocado. Em contrapartida, essa popularidade e aproximação expõem a crítica a questionamentos pouco infrutíferos sobre o posicionamento do crítico perante a obra. O leitor, ao invés de responder às provocações do crítico, passa a atacá-lo questionando sua qualidade como profissional (Villaça é constantemente atacado, sobretudo por fãs da saga “Crepúsculo”). É como se ao se aproximar do leitor, o crítico se tornasse um cinéfilo comum e perdesse assim sua credibilidade. A popularidade de Villaça somada ao fato de que este escreve basicamente sobre um cinema *mainstream* e de que seu texto tem um caráter muito mais assertivo do que provocativo gera essa abertura aos ataques.

Em 2012, o Cinema em Cena completou quinze anos de existência e para comemorar a data lançou uma série de listas: “15 cenas inesquecíveis dos últimos 15 anos”, “15 diretores revelados nos últimos 15 anos”, “15 filmes escolhidos por críticos convidados”, entre outras. Villaça, por fim, compilou uma lista de 15 críticas de sua autoria que, segundo ele, marcaram a história do Cinema em Cena. Dentre as escolhas, estão as já citadas críticas de “Campo dos Sonhos”, “As Horas”, “Árvore da Vida” e o texto sobre o nascimento dos filhos, além de críticas a “O Turista Acidental” (primeira crítica publicada no Cinema em Cena), “Magnólia” (segundo Villaça, uma de suas críticas mais republicadas sem autorização), “Cidade dos Sonhos”, “Impacto Profundo”, “As Loucas Aventuras de James West”, “Mamma Mia!”, “Amnésia”, “Anticristo”, “O Senhor dos Anéis: A sociedade do anel”, “Ratatouille” (texto no qual Villaça abordou o ofício da crítica) e “Gangues de Nova York”. Sobre este último texto, Villaça comenta os ataques por parte dos leitores:

Graças às respostas virulentas a este texto, que incluíram o desejo de que meu filho então recém-nascido tivesse uma doença grave, decidimos fechar os fóruns internos do **Cinema em Cena** e abrir um externo, que permitisse maior controle sobre os comentários. O fórum viria a se tornar

um dos elementos mais importantes do site. Publicada em Fevereiro de 2003 (VILLAÇA, 2012)²⁰⁵.

Pablo Villaça debateu o exercício da crítica no Cinema em Cena a partir de alguns textos veiculados na sessão Conversa de Cinéfilo, lugar em que discute questões cinematográficas que abrangem além de um filme específico, adotando sempre uma postura muito pessoal em seu diálogo com o leitor. É neste espaço que Villaça publica anualmente sua tradicional lista de destaques do ano, comenta a premiações, realiza coberturas, além de outras pautas.

Villaça abordou com mais ênfase a questão da crítica em dois textos publicados em 2001. Em “Para que serve o crítico, afinal?”, evoca a frase dita por Orson Welles em “A história do mundo – parte 1”: “com o nascimento do artista, veio a inevitável placenta: o crítico” (WELLES *apud* VILLAÇA, 2001)²⁰⁶. Essa ideia da crítica intrínseca à arte, como se fosse uma reverberação natural desta, já se fazia presente em, por exemplo, Douchet e Bazin. Villaça, no entanto, acrescenta pontos interessantes ao descrever o crítico como um ensaísta do cotidiano, que analisa o Cinema de sua época. Tem-se aí uma importante função, constantemente subestimada, da crítica: contextualizar a obra com o tempo em que se encontra. A crítica tem aí um significado histórico no sentido de valorar sob as condições de um momento específico, uma obra que, mais adiante, não poderá ser analisada e valorada sob este pré-requisito, já que a distância temporal acarreta mudanças sociais, políticas, culturais e econômicas. Grande admirador de Pauline Kael, Villaça exemplifica citando os textos da crítica americana como indispensáveis para se entender o cinema americano das décadas de 60 e 70.

Ao falar sobre o perigo da arrogância na profissão, Villaça pontua: “(...) prefiro até que minhas críticas sejam lidas por quem já assistiu ao filme em

²⁰⁵ VILLAÇA, Pablo. **15 críticas que marcaram o Cinema em Cena**. Publicado em 14 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=47347>>. Acesso em: 14 out. 2012.

²⁰⁶ VILLAÇA, Pablo. **Para que serve o crítico, afinal?** Publicado em 22 de outubro de 2001. Disponível em: <http://www3.cinemaemcena.com.br/Coluna_Detalhe.aspx?ID_COLUNA=13> . Acesso em: 14 out. 2012.

questão, pois acredito que elas são melhor aproveitadas desta maneira” (2001)²⁰⁷. Tal declaração retoma a ideia duma crítica usada pelo leitor após a experiência do filme. Inácio Araújo, crítico da Folha de São Paulo, reitera essa colocação em entrevista ao apontar o crítico como um interlocutor, “com quem você discute o seu próprio entendimento do filme” (ARAÚJO *apud* TOSI [org], 2010, p. 25). A crítica do Cinema em Cena, bem como das outras revistas aqui analisadas, tem em comum, portanto, esse caráter pós-fílmico, pois só se dá em sua plenitude caso o leitor já tenha assistido o filme.

Villaça termina o texto sintetizando o que, para ele, seriam as funções do crítico: “contribuir para o estudo, compreensão e evolução do Cinema; auxiliar na formação teórica do espectador e resgatar as obras do passado, apresentando-as para as gerações mais jovens” (VILLAÇA, 2001)²⁰⁸. Ele volta à questão em “Formando um crítico de cinema”, onde pontua passos que considera importantes na formação da profissão – e destaca ser imprescindível, além de um amplo conhecimento cinematográfico, o domínio teórico e a análise do filme pelo o que ele se propõe. Pontua, por fim, que um bom crítico deve escrever bem e encarar a obra sem qualquer preconceito.

Em 2006, Villaça publica um artigo se detendo sobre a subjetividade da crítica. Confessa que tinha na subjetividade um colete salva-vidas no começo de sua carreira; ao considerar-se seguro, no entanto, afastou-se desse viés de análise, passando a ignorá-lo quase que inteiramente. Neste texto, faz uma “mea culpa”: aponta que o bom crítico insere seu modo de enxergar o mundo (a subjetividade) no texto. Isso reflete sua experiência de vida e reverbera sobre o repertório fílmico com o qual ele é obrigado a balizar sempre que se põe defronte uma nova obra. Considera, portanto, que a boa crítica adequa-se numa equação que traz subjetividade, conhecimento teórico e diálogo com o repertório. Retorna

²⁰⁷ VILLAÇA, Pablo. **Para que serve o crítico, afinal?** Publicado em 22 de outubro de 2001. Disponível em: <http://www3.cinemaemcena.com.br/Coluna_Detalhe.aspx?ID_COLUNA=13>. Acesso em: 14 out. 2012.

²⁰⁸ VILLAÇA, Pablo. **Para que serve o crítico, afinal?** Publicado em 22 de outubro de 2001. Disponível em: <http://www3.cinemaemcena.com.br/Coluna_Detalhe.aspx?ID_COLUNA=13>. Acesso em: 14 out. 2012.

ao assunto ao comentar sobre a impossibilidade da imparcialidade na atividade crítica, em artigo escrito como resposta aos leitores que lhe cobravam esse tipo de posicionamento. Sobre isso, comenta:

A boa crítica deve funcionar, portanto, como iniciadora de discussões construtivas. E, para que isto ocorra, a posição do crítico deve ser clara para o leitor. O único texto “imparcial” é aquele que não se decide sobre nada, que permanece em cima do muro, que tenta agradar a todos. Este tipo de texto pode até ser diplomático, mas não serve para absolutamente nada (VILLAÇA, 2001)²⁰⁹.

Neste mesmo artigo, Villaça comenta a “maldição das estrelinhas” ao colocar as citações como avaliações redutivas e arbitrárias. No entanto, defende a manutenção do sistema a fim de atender ao leitor que busca uma reação imediata do crítico ao filme, mas que não pretende se deter ao texto. Julga-as, portanto, um mal necessário.

A crítica de Villaça tem, por fim, não só potencial, mas uma grande preocupação em se comunicar com o leitor: delimita um posicionamento por parte do crítico, com apontamentos éticos e estéticos, mas, simultaneamente, procura introduzir ao receptor do texto uma série de informações e conhecimentos relacionados à área sobre a qual discorre – o Cinema. É, portanto, uma crítica que busca provocar o olhar do leitor, sem confrontá-lo com conteúdo e estilo que possam afastá-lo do texto. Tem um caráter de formação passo a passo, texto a texto, que vai aos poucos elevando o olhar desse leitor assíduo sem, no entanto, expô-lo à densidade e ao hermetismo que muitos textos críticos apresentam.

Em maio de 2013, o Cinema em Cena se vinculou ao portal Terra, a exemplo do que já ocorria, por exemplo, no Omelete, sobre o qual falaremos adiante.

²⁰⁹ VILLAÇA, Pablo. **Formando um crítico de cinema**. Publicado em 05 de novembro de 2001. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=783>>. Acesso em: 14 out. 2012.

2.2.2 Críticos.Com

O Críticos.com foi fundado em 2002 por Marcelo Janot, jornalista formado pela PUC-Rio, que mantém-se desde então como crítico e editor do site. A denominação “site” não é usada aqui à toa: Janot considera o termo “revista” demasiadamente pretensioso para ser associado a certo modelos de sites, como o Críticos.com. Também crítico do jornal “O Globo” e apresentador do programa “Cult Movie”, veiculado no canal Telecine Cult, Janot divide a redação das críticas com nomes já provenientes e, portanto, experientes, da crítica no jornalismo impresso, dentre eles Carlos Alberto Mattos (que já escreveu para “O Estado de São Paulo” e “O Globo” e é atualmente redator da “Filme Cultura”), Daniel Schenker Wainber (também da Tribuna da Imprensa), Luciano Trigo (ex-crítico do “Jornal do Brasil” e “O Globo”), Maria Silvia Camargo (ex-“Jornal do Brasil” e “Veja Rio”), Nelson Hoineff (um dos fundadores da Associação de Críticos de Cinema do RJ), Pedro Butcher (atual editor da “Filme B”, ex-“Folha de São Paulo”) e Ricardo Cota (que já passou pela “Isto É”). O site nasceu, por fim, dessa associação cooperativista, não prevendo, portanto, retorno financeiro (característica comum aos outros espaços elencados na pesquisa, tendo como exceção o Cinema em Cena).

Embora já conhecidos como críticos no jornalismo convencional, o site lança esses profissionais no terreno da internet, espaço que livrou a crítica de certas amarras recorrentes nas páginas impressas, como a restrição de tamanho e quantidade de textos, bem como a impossibilidade do uso de um vocabulário cinematográfico mais específico, frequentemente inacessível ao leitor comum. Assim, Críticos.com se desenvolve como uma publicação de atualizações frequentes, capaz de se debruçar sobre um filme sob mais de uma ótica (apresentando muitas vezes textos com visões conflitantes) e valorizando, sobretudo, a autonomia de cada redator.

Essa independência de cada crítico dentro da publicação é, segundo Janot, um diferencial do site se comparado às revistas denominadas parte da

“nova crítica” (Contracampo, Cinética, Cinequanon, Paisá), que para ele, formaram durante muito tempo um grupo homogêneo. Janot considera que o que mantém a atividade viva e pulsante é o crítico no exercício de sua individualidade e que, portanto, Críticos.com não tem a intenção de colocar em crise nada além dos filmes, nem de se filiar a uma corrente de pensamento específica ou buscar uma tese do que seja cinema ideal. Esse posicionamento delimita claramente essa autarquia do crítico na relação com o filme, não havendo assim um direcionamento privilegiado do olhar sobre alguma questão, como é o caso da Contracampo, cuja crítica se apoia essencialmente sobre a mise-en-scène.

Ainda que negue seguir um manual editorial, Críticos.com adota um estilo de texto direto e acessível, certamente uma consequência da formação jornalística dos críticos que ali escrevem. Não há o temor pela adjetivação – algo que outros sites e revistas combatem, Filmes Polvo de forma declarada em editorial –, até porque o uso dos adjetivos acaba sendo calçado pela argumentação no desenrolar do texto. As polêmicas citações não são usadas e, sobre isso, Janot pontua:

(...) não nos interessa o leitor apressado, interessado apenas no "guia de consumo". Mesmo que ele busque na crítica somente uma orientação sobre o que deve ou não ver, ele será obrigado a ler o texto e aí pode vir a se interessar pela reflexão. O ideal, na verdade, é que o leitor busque a crítica somente após ter visto o filme. Mas eu, particularmente, também procuro levar em consideração o leitor que ainda não viu o filme. Por isso, embora tenha por hábito não gastar texto descrevendo a trama, como vemos tanto por aí, evito contar detalhes que estraguem a surpresa de quem ainda não viu o filme, os chamados "spoilers" (JANOT, 2012)²¹⁰.

Notam-se, na declaração, dois pontos que fazem com que Críticos.com se tangencie a outros espaços virtuais aqui estudados: a negação do jornalismo cultural e a ideia de uma crítica que idealmente é lida após a visão do filme. Assim, ainda que o site se contraponha à criação de uma ideologia, à busca de um ideal próprio de crítica e cinema, preferindo ir direto ao contato com a matéria-prima que faz surgir o texto (o encontro dos filmes com o crítico e sua percepção), acaba por se aliar à Contracampo, Cinética, Cinequanon e demais, nessa vertente crítica que

²¹⁰ JANOT, M. [10 de novembro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

descola a atividade do caráter informativo/publicitário frequentemente encontrado nos textos veiculados no suporte impresso, buscando o diálogo estético com a obra (havendo aqui, no entanto, um equilíbrio maior entre as vertentes formalista e conteudística da crítica).

A declaração de Janot toca também num ponto delicado que gera discordâncias: como a crítica deve se posicionar diante do leitor? Deve levá-lo em conta ou não? O editor coloca que o leitor deve ser levado em consideração, no entanto, sem ser menosprezado intelectualmente. Completa a colocação fazendo um paralelo com seu papel de crítico no jornal “O Globo”:

Não é porque eu escrevo pro Globo, atingindo um público mais amplo e não necessariamente interessado e conhecedor de cinema no mesmo grau do público que procura o Críticos.com.br, por exemplo, que eu devo escrever textos tatibitate, tratando-o como um idiota. Mas também tenho consciência de que não estou escrevendo para uma publicação acadêmica, onde poderia me aprofundar em certas questões que não interessariam ao leitor do jornal ou do site (JANOT, 2012)²¹¹.

Há, portanto, a consciência de que a probabilidade de um leitor do “Globo” ser um leitor de ocasião é maior do que no caso de um site como Críticos.com, onde o leitor se autodireciona a acessar aquele material, já antecipando o tipo de texto que irá encontrar. Ainda que pressuponha um leitor interessado e minimamente conhecedor da arte cinematográfica, Críticos.com apresenta um tipo de texto direto ao ponto, que foge de elucidações metafóricas ou trechos muito teóricos, preferindo se debruçar sobre pontos da narrativa e da linguagem cinematográfica.

O site é dividido em nove sessões. O espaço destinado às críticas é atualizado com constância tentando dar conta do cinema em circuito. Na sessão Especial, Críticos.com faz coberturas de Mostras e Festivais e veicula sua lista anual de melhores títulos. Há um espaço específico para artigos, destinado ao pensamento do cinema de forma mais ampla, bem como a possibilidade de contraponto entre várias obras. Críticos.com apresenta ainda uma sessão para convidados e outra denominada Espaço Aberto, em que a revista convida o leitor

²¹¹ JANOT, M. [10 de novembro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

a se arriscar na atividade da crítica, ainda que coloque algumas restrições – o texto deve analisar filmes que ainda não foram abordados no site e deve-se evitar o uso de primeira pessoa, aproximando-se assim de um texto mais jornalístico (o que não é uma exigência, demanda ou mesmo senso comum na crítica, já que existem críticos que procuram se colocar mais próximos do leitor, às vezes escrevendo até em 1ª pessoa). Através desse tipo de exigência colocada a autores de fora, Críticos.com tenta controlar a subjetividade da crítica, valor intrínseco à atividade, mas, muitas vezes, difícil de ser administrado, o que pode ser prejudicial ao texto. Por fim, há espaços para se debaterem livros (que toquem o aspecto cinematográfico), DVDs e trilhas sonoras, bem como um canal de contato entre o leitor e o site.

Em 2012, completando dez anos de existência, Críticos.com sofreu uma reformulação visual, passando a ser dividida em seis espaços – “Críticas”, “Artigos”, “Especiais”, “Convidados” e “DVD/Blu-ray”. Uma capa móvel, que exhibe as imagens de forma alternada, ressalta os principais textos da edição (geralmente, sobre três ou quatro filmes que são colocados como “carros-chefes”), enquanto o restante da página principal encaminha o leitor aos demais textos da revista. Em espaço dedicado à apresentação do site, Críticos.com comentou a mudança:

Dez anos se passaram até que o CRÍTICOS.COM.BR chegou a um novo estágio, completamente repaginado e atualizado em relação às novas ferramentas da internet. A reforma o tornou mais dinâmico, com fotos, facilitando a leitura e a navegação. Mas o principal é que a preocupação com a qualidade dos textos continua a mesma de 2002, assim como o nosso entusiasmo (CRÍTICOS.COM, 2012)²¹².

Em sua trajetória, Críticos.com pouco dialogou com outros espaços críticos, da mesma forma que não expôs tendências e conflitos internos, nem se debruçou sobre a crítica propriamente dita, como fizeram outros sites e revistas. Sua relação com a crítica e os questionamentos intrínsecos ao ofício se deram

²¹² CRÍTICOS.COM. **Críticos: Quem somos.** Publicado em 2012. Disponível em: <http://criticos.com.br/?page_id=2666>. Acesso em: 31 mar. 2013.

através do encontro entre texto e filme. É a predominância desse corpo a corpo com o filme que regeu e continua regendo a produção de Críticos.com.

2.2.3 Rua – Revista Universitária do Audiovisual

A Revista Universitária do Audiovisual (RUA) tem como principal objetivo o fomento da produção da crítica cinematográfica e reflexão do audiovisual dentro do meio universitário. Foi criada por alunos do curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) em 2007, contando com a colaboração de professores do curso e, além do espaço específico para a crítica (na coluna “Plano Detalhe”), apresenta sessões delineadas para pensar o curta-metragem (produção recorrente nas escolas audiovisuais), realizar coberturas, entrevistas, dossiês acadêmicos (já foram abordados tópicos como Cinema e Educação, Games, Audiovisual Universitário, Música no Cinema, entre outros), além de tratar de assuntos mais abrangentes relacionados ao audiovisual na coluna “Panorama”, ideal para a veiculação de artigos e outros trabalhos acadêmicos.

Karen de Moura, ex-discente da UFSCar e uma das fundadoras da revista, descreveu para este trabalho a gênese da RUA. Ela conta que a ideia da revista nasceu em 2007 durante a realização da SEIS (Semana da Imagem e Som), evento acadêmico realizado anualmente pelo curso de graduação. Lançada pelo professor Samuel Paiva, a ideia da revista foi levada adiante por dez alunos que estavam então no primeiro ano do curso de Imagem e Som. O projeto elaborado pelos discentes foi aprovado no início de 2008. As duas bolsas destinadas a alunos envolvidos na revista foram direcionadas através de consenso entre todos os participantes à Karen e Diego Anami, escolhidos para coordenar RUA neste ano inaugural. Porém, o dinheiro foi revertido à própria revista, já que, segundo Moura, o orçamento disponibilizado pela universidade era bastante limitado. Moura narra que entre os meses de março e abril daquele ano, alunos e

professores envolvidos fizeram com que a revista tomasse forma. Em maio, a Revista Universitária do Audiovisual foi lançada.

Com atualizações mensais que vão ao ar sempre no dia 15 de cada mês, RUA reúne textos de redatores das mais diversas instituições de ensino audiovisual do país, o que corrobora com a criação de um mosaico que, ainda que indiretamente e de forma pontual, reflete um pouco do pensamento e do estilo de formação dessas escolas. No entanto, a revista está também aberta a textos de discentes de outros cursos além do universo audiovisual, havendo assim a possibilidade de um olhar distante dos preceitos e marcadores deste estudo (e que, constantemente, aproxima o Cinema da área específica do redator). Essa iniciativa de trazer um olhar proveniente de outro campo para dialogar com o Cinema se fez presente também no início da Revista Cinética.

Sobre essa personalidade múltipla e abrangente da revista, Moura comenta que cada sessão de RUA tem um tipo de funcionamento. Enquanto o espaço “Dossiê” é atualizado semestralmente com temas pré-definidos pelos editores e desenvolvidos por profissionais e estudiosos da área, tendo assim um caráter mais acadêmico, em sessões como “Plano Detalhe” e “Panorama”, cujas atualizações são mensais, os colaboradores têm liberdade para escrever sobre os temas que lhes interessam dentro do escopo audiovisual. Aos editores, cabe a revisão desses textos, com pedidos de alterações, e a decisão das edições nos quais eles se encaixam. Moura conclui:

Eu acredito que a junção da divulgação de trabalhos acadêmicos de mestrado, doutorado, etc., nas edições trimestrais, e a liberdade que os colaboradores têm de escrever sobre algo que tem interesse, de divulgar um trabalho realizado na faculdade nas edições mensais, faz com que a RUA tenha uma maior divulgação, maior aceitação do público e até mais colaboradores. E conseguindo agregar numa mesma edição pesquisas realizadas por professores, profissionais da área e estudantes, conseguimos colocar de alguma forma essas pessoas em contato, e ao mesmo tempo conseguir realizar a Revista de uma forma diferenciada (MOURA, 2013)²¹³.

²¹³ MOURA, K. [1º de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

Por conta da diversidade de interesses nas várias áreas do audiovisual arrecadados pela revista, RUA é uma publicação que, além de expansiva ao abordar produções diversas, como a telenovela, os desenhos animados, os games, entre outras, permite-se debruçar de forma mais detalhada sobre pontos específicos. Assim, é possível encontrar em suas páginas artigos que falam sobre momentos determinados da história do Cinema (exemplo, “A primeira onda do cinema francês”, de Roberto Acioli de Oliveira), bem como olhares aprofundados sobre filmes e autores (“Olhando Kielowski e Hitchcock: questões do olhar e da representação do cinema”, de Gustavo Aguiar), programas de televisão (“A Sátira sem limites de South Park”, de Wanderson Lima) e temáticas bem delimitadas, como trilha sonora (“A trilha sonora de Gustavo Santaolalla”, de Alfredo Werney), novas tecnologias (“As novas câmeras HD e seu uso”, de Adriano Barbuto; “O Cinema gigantesto: o Imas”, de Eduardo Pires Christofoli), entre outras. Reitera-se, assim, a capacidade da revista, através dessa abertura a um amplo corpo de redatores, de transitar entre universos diversos dentro do audiovisual, que vão da estética e da forma à técnica e à tecnologia, do estudo de uma escola ou corrente ao deter-se específico numa obra.

Sobre a crítica, RUA deteve-se de forma mais aprofundada em dois textos de Bruno Carmelo, pesquisador cujo mestrado é em Teoria e Crítica de Cinema na universidade Sorbonne Nouvelle. Em “Propostas para uma (outra) crítica de cinema”, Carmelo coloca em xeque a realização da atividade – e considera um erro fazê-la sem levar em consideração o leitor – bem como a formação do crítico que, segundo ele, ao longo do histórico da atividade, de Douchet e “A arte de amar”, passando pelas “declarações eufóricas dos jovens críticos da Cahiers du Cinéma” (CARMELO, 2009)²¹⁴, baseou-se de forma exagerada na questão do amor ao Cinema e à crítica. Carmelo sintetiza: “É ótimo que o crítico ame o cinema, mas que esse amor não se torne, de modo algum, a

²¹⁴ CARMELO, Bruno. **Propostas para uma (outra) crítica de cinema**. Publicado em 15 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=2183>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

mínima exigência para a existência da crítica” (CARMELO, 2009)²¹⁵. Diz ainda que o crítico deveria questionar a formação de seus próprios gostos e afastar-se da ideia de autoria que, herdada da Cahiers du Cinéma, propicia, segundo ele, a criação de muletas, levando em conta uma tendência da crítica em basear-se na comparação do filme posto em crise com a filmografia do diretor, o que por si só já limita o potencial do texto e o discorrer sobre o filme. Além disso, a crítica deve ter um olhar desprovido de pré-conceitos ao filme e esse “fetichismo do realizador único” traz o estabelecimento de cânones muitas vezes inflexíveis, sobre os quais Carmelo pontua:

Que a crítica abandone seus vícios de autoria, tanto na linguagem como na maneira de assistir aos filmes, e passe a desmistificar autores do passado, passe a enxergar a capacidade de diretores conceituados de realizarem obras de pouco interesse. Que possa (se) analisar o filme em si, ou em relação a outros realizadores, outras ciências, outras teorias, outras artes (CARMELO, 2009)²¹⁶.

Sobre este primeiro texto, Carmelo comentou em posterior entrevista concedida a este trabalho algumas das questões por ele levantadas. Sobre a proposição que a crítica deve levar em conta o leitor em seu processo de feitura, ele defende a crítica como uma proposta de comunicação e ressalta que, entre as diversas funções que esta adotou na história do cinema – como a educação do público, a transmissão de conhecimento, a indicação de filmes pouco conhecidos, entre outras –, ela sempre teve como alvo o leitor/espectador. Não acredita assim em uma crítica que busca um leitor ideal, nem em uma crítica que é escrita para a própria arte (e Carmelo exemplifica essa vertente citando a Cahiers du Cinéma da década de 1960), ele pontua.

Sobre sua rejeição ao amor pelo cinema como exigência mínima para o fazer crítico, Carmelo comenta que prefere pensar a crítica como uma atividade profissional que exige preparação, técnica e conhecimento prévio, mas diz que a crítica de cinema se instituiu num escopo bastante distinto do das outras artes:

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Idem.

(...) o caso do *pathos* no cinema é particular. Mesmo dentro das críticas de arte, a crítica de cinema me parece ser a única que se valoriza por amar o que faz. Tradicionalmente, os críticos de teatro, literatura ou cinema não são formados pela paixão de suas artes, mais por serem conhecedores destes campos – estas críticas nasciam e se desenvolviam essencialmente em meios universitários. Já o crítico de cinema romântico esforça-se para ser associado à figura do cinéfilo, legitimando sua atividade pelo amor. Ora, isso cria um paradoxo fundamental: todos nós conhecemos pessoas que amam muito o cinema, mas não necessariamente dominam os códigos de leitura para se tornarem críticas (CARMELO, 2013)²¹⁷.

Carmelo completa que o crítico deve ter conhecimentos que o distingam do espectador comum, mas que ele frequentemente se subestime em favor do *pathos*, propiciando a impressão de que a crítica é apenas um prazer pessoal, individualista, entre os amadores da arte. Ele fecha: “O amor como condição de legitimação impede o respeito profissional da crítica” (CARMELO, 2013)²¹⁸.

Já no texto “Cem filmes para uma cinemateca ideal: considerações sobre a questão do gosto na crítica de cinema”, Carmelo ataca as listas elaboradas pela crítica especializada (no texto, em especial, a Cahiers du Cinéma), ao pontuar que esse tipo de compêndio de títulos não aprofunda a discussão sobre o Cinema, já que as escolhas são raramente justificadas e, sobretudo, baseadas na noção do gosto. Fundamentando-se na noção kantiana do “gosto natural”, Carmelo coloca que a crítica hoje difere da objetividade proposta por Bazin na década de 1950, preferindo basear-se com força na subjetividade do crítico. Segundo ele, uma lista elaborada pela Cahiers, exemplo tomado no texto, reflete uma visão restrita calcada na política dos autores e na excelência artística europeia-americana. Pontua, por fim, que a crítica deixou de ser uma ciência de análise para fundamentar-se em interpretações pessoais, e completa: “Como já se disse a respeito da análise literária, a crítica serve acima de tudo para se compreender aquele que critica” (CARMELO, 2013)²¹⁹.

Em “Razões da crítica”, Luiz Camillo Osorio destaca esse traço característico da atividade: a necessidade de partir de um “eu” para contemplar

²¹⁷ CARMELO, B. [24 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

²¹⁸ CARMELO, B. [24 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

²¹⁹ Idem.

um “nós”. Porque a crítica vive para o outrem: sua existência não se justificaria caso ficasse restrita ao autor e à obra. Segundo Osorio, ela parte de um juízo de valor individual para em seguida dialogar com outros interlocutores e, para tal, precisa pensar na comunicação que pretende estabelecer com seus leitores. Tal ideia vai ao encontro do ponto de vista de Carmelo e contra, por exemplo, ao declarado por Cleber Eduardo na já citada Mostra da Filmes Polvo: enquanto Eduardo assume que faz o texto sem pensar naquele que vai acessá-lo (ainda que parta da certeza de que ele vai encontrar com quem dialogar), Carmelo insiste que a crítica deve levar em consideração o leitor ainda em seu processo de escrita. Tem-se aí um ponto de atrito entre as revistas virtuais: enquanto algumas elaboram seus discursos pouco levando em consideração o receptor do texto, outras colocam o diálogo com o leitor em pauta desde o início do processo, o que influencia no estilo do discurso usado. Interlúdio, outrora Paisà, revista a ser analisada a seguir, reflete um pouco desses dois polos em seu histórico.

2.2.4 Omelete

Vinculado ao portal Universo Online (UOL), Omelete é um site voltado ao entretenimento e à cultura pop. Assim, ainda que tenha o cinema como “carro chefe”, é um espaço que também aborda outros temas como música, televisão, quadrinhos e games. Por calcar-se no jornalismo cultural, tem grande semelhança com o Cinema em Cena, de Pablo Villaça: a diferença é que aqui a crítica se configura como mais uma das produções da página, sem ser necessariamente a principal (já no caso do Cinema em Cena, a crítica de Villaça é o grande chamariz para o site).

Em sua própria descrição, Omelete se coloca como um site antenado às principais novidades dentro do universo amplo em que se debruça – “a consulta aqui é rápida e os temas são sempre os mais atuais”, antecipa a apresentação do site. A frase denota, antes de tudo, uma grande preocupação por parte do site para com o leitor. Ao colocar que não irá deixá-lo “na mão”, Omelete promete um

site informativo, de acessibilidade fácil (a falada “consulta rápida”), com textos que não permitam ao público dúvidas ou inseguranças.

Estamos, portanto, distantes do terreno da nova crítica, baseado na valorização da relação entre crítico e filme (a crítica como uma carta ao cineasta, sendo o leitor um vértice menos potente nesse diálogo), na provocação do olhar e na impossibilidade desse tipo de promessa feita no parágrafo acima: os expoentes da nova crítica fazem provocações, colocam seus julgamentos, porém, não dão ao público o caminho das pedras, não levam o leitor pela mão. Enquanto a “nova crítica” por vezes exige dedicação, exige que o leitor se digladie com o texto, o caminho aqui é o inverso: a crítica é menos provocativa e mais assertiva, mais próxima, portanto, ao papel de guia, frequente na crítica proposta pelo jornalismo cultural.

Tem-se assim uma crítica calcada na adjetivação e na sinopse comentada da trama. Em texto sobre o filme “Homem de Ferro 3”, por exemplo, o crítico Marcelo Forlani abre a escrita lembrando o passado da franquia, para em seguida, fazer explanações sobre a história, tecer comentários sobre o viés político do filme e, por fim, passar ao julgamento da obra. É quando Forlani se utiliza da adjetivação em colocações do tipo: “Tudo isso, porém, é feito de uma forma leve e acessível para quem quer apenas entrar no cinema e comer sua pipoca” (FORLANI, 2013)²²⁰. O crítico usa os adjetivos “leve” e “acessível” sem se deter mais detalhadamente aos porquês dessas características. Claro que são adjetivos compreensíveis ao leitor e, nessa configuração de crítica *express*, é isso o que importa: a opinião do crítico em pinceladas rápidas, sem se prender à argumentação. O caráter indicativo da crítica se confirma ao final do texto quando, em uma observação, o redator coloca que o “3D (convertido) é legal, mas não obrigatório” (FORLANI, 2013)²²¹.

²²⁰ FORLANI, Marcelo. **Crítica Homem de Ferro 3**. Publicado em 22 de abril de 2013. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/homem-de-ferro/cinema/homem-de-ferro-3-critica/>>. Acesso em: 12 maio 2013.

²²¹ FORLANI, Marcelo. **Crítica Homem de Ferro 3**. Publicado em 22 de abril de 2013. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/homem-de-ferro/cinema/homem-de-ferro-3-critica/>>. Acesso em: 12 maio 2013.

É preciso ressaltar que, bem como em outros sites e revistas de crítica, Omelete conta com um extenso corpo de redatores; assim, o estilo crítico acaba variando devido à diversificação do corpo crítico. Ainda assim, a estrutura textual descrita acima é recorrente: inicia-se com uma apresentação da obra (onde é dada alguma informação do filme ou do realizador em questão), passa-se à trama e por fim à opinião/julgamento do crítico. Como um segundo exemplo, tomemos a crítica de “Amor”, de Michael Haneke: escrita por Érico Borgo, o texto qualifica a interpretação dos atores Jean-Louis Trintignant e Emmanuelle Riva como “um trabalho assombroso” (BORG0, 2013)²²², para, mais adiante dizer que Haneke “é brilhante em suas escolhas”. “A direção de atores é impecável, bem como suas escolhas estéticas e o roteiro incisivo”, Borgo completa. Mais uma vez percebe-se o uso abundante de adjetivos. A crítica, no entanto, não responde a questões intrínsecas nesses adjetivos: o que, na visão do crítico, dentro do âmbito daquele filme, seria uma direção de atores impecável? Ou um roteiro incisivo?

Não cabe a este trabalho julgar as escolhas críticas feitas por um site ou publicação, mas sim elencá-las, colocá-las como possíveis. Certamente o ideal crítico do Omelete não obedece a preceitos dos componentes da chamada “nova crítica”. Eduardo Valente, por exemplo, considera que os blogues e revistas de entretenimento em geral (caso do Omelete) não estão preparados para a realização da crítica, mas, segundo ele, isso não tem a menor importância para o público leitor desses veículos. O pensamento de Valente faz sentido partindo da ideia de que são críticas que tomam como pressupostos públicos distintos: enquanto os expoentes da nova crítica alegam pouco ter pensado na questão do leitor (embora se pressuponha que o leitor assíduo de uma Contracampo ou Cinética não seja um leigo na área cinematográfica), essa preocupação está no cerne de publicações como o Omelete, que, vale mencionar, tem estrutura de um negócio, com anunciantes e vínculo a um grande portal (caso também do Cinema em Cena).

²²² BORG0, Érico. **Crítica Amor**. Publicado em 17 de janeiro de 2013. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/oscar/cinema/amor-critica/>>. Acesso em: 12 maio 2013.

Editorado por Érico Borgo e Marcelo Forlani, o Omelete conta ainda, segundo informações do próprio site, com um corpo crítico com dezessete redatores. Como um espaço voltado ao jornalismo cultural, é amplo em notícias e informações. Mantém também uma produção audiovisual própria, realizando um videocast e tendo estreado em 2013 sua primeira websérie, “Nerd of Dead”.

2.2.5 Adoro Cinema

Criado em 2000 por Francisco Russo, João Pedro Hilário e Octávio Martins, estudantes de informática, turismo e cinema, respectivamente, o Adoro Cinema tornou-se uma espécie de IMDB nacional.

O IMDB, Internet Movie Data Base, é um site americano dedicado a relacionar e catalogar informações sobre obras audiovisuais diversas, além de conter notícias relacionadas a este universo. Foi criado por Col Needham em 1990 em rede USENET (rede de comunicação entre computadores especializada em fóruns, anterior à internet), chegando à web de fato no ano de 1995. Há uma breve (e nada modesta) apresentação no próprio site que diz:

IMDB é a fonte mais popular e confiável do mundo para conteúdos de filmes, TV e celebridades. (...) É o primeiro site de filmes no mundo a combinar audiência da web e de dispositivos móveis em mais de 160 milhões de visitantes únicos mensais. IMDB oferece um banco de dados pesquisável com mais de 130 milhões de itens de dados incluindo mais de 2 milhões de filmes, TV e programas de entretenimento e mais de 4 milhões de informações sobre elenco e equipe técnica (IMDB, 2013)²²³.

Ao acessar a página/catalogação de um filme no IMDB, o internauta tem acesso a informações diversas como, por exemplo, elenco e equipe técnica da produção, sinopse, dados de bilheteria, curiosidades e até linhas de diálogo importantes do roteiro. Ao final da página de cada filme, há também espaço para

²²³IMDB. **About IMDB**. Não datado. Traduzido pelo autor. Disponível em: <<http://www.imdb.com/pressroom/about>>. Acesso em: 12 maio 2013.

que o visitante deixe suas próprias impressões do filme, acompanhadas de cotações que vão de zero a dez.

O Adoro Cinema não tem as dimensões do IMDB, mas, ainda assim, trata-se de uma ampla plataforma de dados relacionados a filmes dentro do escopo nacional. Não há nele informações e catalogações de outras obras audiovisuais (diferente do que ocorre no “parente” americano). Em texto de apresentação publicado em seu lançamento, o Adoro Cinema expõe em poucas linhas sua criação:

Nesta página você pode conhecer um pouco mais daqueles que fizeram e fazem do Adoro Cinema uma realidade. Nos conhecemos pela internet e, a partir de conversas sobre uma paixão comum - o cinema -, decidimos nos unir para levar adiante o projeto de um site que tivesse informações dos mais diversos tipos sobre o mundo cinematográfico. O nome não poderia ser mais óbvio: Adoro Cinema (ADORO CINEMA, 2000)²²⁴.

Essa apresentação também explanava um pouco das funções dos fundadores dentro do site: Francisco Russo era o principal responsável pelos textos e pesquisas relacionadas ao fichamento de filmes e atores; João Pedro Hilário era o webmaster, responsável pela parte operacional do site e, por fim, Octávio Martins, o único na época inserido na área cinematográfica, encabeçava as seções “Curtas-metragens”, “Diretores” e “Quiz”. Além do trio fundador, o site contou, nesse princípio, com oito colaboradores, provenientes de áreas distintas.

Percebe-se que a criação do site deu-se como em Cinequanon, por exemplo, a partir de um encontro cinéfilo. No entanto, diferente do que aconteceu no Cinequanon, no qual o encontro se deu de forma pessoal em meio às Mostras Internacionais de Cinema de São Paulo, aqui a relação entre os integrantes do site teve seu princípio usando a internet como meio. A cinefilia também foi traduzida de outra forma: na catalogação, fichamento, manutenção de arquivos e notícias. Por muito tempo, buscou-se a crítica em textos curtos, mais enquadrados no resenhismo e no gosto pessoal (que é uma das partes formadoras da crítica, mas

²²⁴ ADORO CINEMA. **Quem somos nós**. Publicado em 2000. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20000815235429/http://www.adorocinema.com.br/>>. Acesso em: 13 maio 2013.

não só), utilizando-se, inclusive, da primeira pessoa, como se percebe, por exemplo, no texto de Francisco Russo sobre o filme "X-Men":

Eu gostei muito do filme, principalmente porque esperava dele exatamente o que apareceu na tela. "X-Men" não é um filme de ação, tem até poucas cenas deste tipo, é mais uma aventura que em muitos momentos se torna um drama. Isto ocorre principalmente por causa do diretor Brian Synger, que tem no currículo filmes do porte de "O aprendiz" e "Os suspeitos", ou seja, filmes que nem chegam perto do gênero ação. O que me deixou um pouco decepcionado foi o modo juvenil como os X-Men foram personificados. Isto ocorreu principalmente porque o filme enfocou o que seria o início da equipe, com seus integrantes ainda iniciando na função de super-heróis. Gostaria de ter visto uma Jean Grey mais determinada, uma Tempestade mais confiante e um Ciclope menos "escoteiro", por assim dizer, exatamente como são os personagens nos quadrinhos atuais. Como este é o primeiro filme, tinha que mostrar a criação da equipe e o início dos personagens como X-Men, achei esta personificação até aceitável, mas espero que no próximo filme, com a equipe mais madura, os três não sejam presas tão fáceis assim para Magneto e companhia. Mas mesmo assim "X-Men" é um filme muito bom. Não tem como não ficar arrepiado ao ver tudo aquilo que você leu durante anos nas HQs ali, na tela de cinema, em carne e osso. A caracterização dos personagens foi perfeita, apenas algumas pequenas mudanças não tão importantes assim foram feitas, como o fato de Vampira ter um nome no filme, Marie. O filme conta ainda com belas atuações de Anna Paquin e Ian McKellen e também de Hugh Jackman, como Wolverine. Isso sem falar na própria Mansão Xavier e seu interior, fantástica (RUSSO, 2001)²²⁵.

O texto de Russo evidencia a predominância do gosto pessoal não apenas ao fazer uso da primeira pessoa, mas por demarcar tal característica em expressões como "gostei", "gostaria", "achei". A crítica acabava restrita à opinião, algo que se refletiu também na forma como esses textos se apresentaram durante muito tempo no site: dentro da página do próprio filme em questão, em meio às "críticas" colocadas pelos leitores. Nesse ponto, é interessante notar que, através dessa forma de exposição, a crítica foi tirada de um púlpito: crítico do site e crítico-leitor foram colocados em um mesmo patamar: o que um tinha a dizer sobre o filme era tão importante quanto o que todos os outros tinham a dizer.

Só recentemente, em reformulação do site ocorrida em 2012, essa relação com a crítica se modificou. Além da intensificação da produção dos textos,

²²⁵ RUSSO, Francisco. **X-Men**. Publicado em 04 de janeiro de 2001. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-25518/criticas/espectadores/recentes/?page=3>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

eles passaram a ganhar maior destaque dentro dos arquivos dos filmes, sendo separados das “críticas” dos leitores. O site passou também a compilar críticas feitas por outros veículos (sendo possível ao leitor acessá-las através da página), elaborando inclusive uma média de cotações a partir das avaliações expostas nesses outros espaços. Assim, a página de cada filme contém três cotações: uma dada pelo próprio Adoro Cinema, uma que pondera essa média da imprensa e uma última que tira a média das “críticas” dos leitores.

A estilística das críticas também mudou: os textos cresceram em tamanho e profundidade da análise, deixando de se basearem no “achismo” e “adjetivação”. Tem-se em vista ainda um leitor mais genérico, não necessariamente cinéfilo ou iniciado na área: as críticas, portanto, buscam não suscitar dúvidas sobre o que foi lido, apresentando textos de linguagem clara, com vocabulário acessível e cotidiano, em um viés mais jornalístico (e não literário, como acontece com recorrência na “nova crítica”).

Contemplado em 2003 e 2005 pelo prêmio Ibest (voltado à internet brasileira) como um dos três melhores sites de cinema, o Adoro Cinema manteve parcerias com o grupo argentino “Clarín” (vínculo que se estendeu até 2007) e, a partir de 2008, com a “Hi-Media”, grupo especializado no comércio de espaços publicitários na internet, que tornou-se sócio majoritário do site. Em 2011, o Adoro Cinema bateu a marca de um milhão de visitantes únicos em um mês. Em agosto do mesmo ano, foi comprado pelo francês AlloCiné, site presente em outros setes países. Em 2012, Adoro Cinema passou por nova reformulação e, desde então, apresenta sua configuração atual. Junto ao Omelete e ao Cinema em Cena, configura-se a esse perfil de página dedicada ao cinema e realizadora da crítica, que mantém um forte viés comercial (tendo espaços publicitários vinculados), rápido e informativo, contrapondo, assim, os preceitos estabelecidos nos espaços da “nova crítica”.

3 A CINEFILIA ONLINE E OS BLOGUES

3.1 A Cinefilia

Em seu dicionário teórico e crítico de cinema, Jacques Aumont e Michel Marie definem a cinefilia a partir de seu significado etimológico – chegam, assim, à questão do amor pelo cinema. Colocam, contudo, que o cinéfilo não necessariamente é um amador erudito, como são em grande parte os amadores das outras artes. Se pensarmos a erudição como uma forma de lucidez, pode-se colocar que a cinefilia não se prende obrigatoriamente à equação crítica proposta por Douchet (amor + lucidez), permitindo que a paixão seja elemento mais forte que o outro fator, ainda que, por vezes, a cinefilia possa se desdobrar em atividades como a catalogação, que demandam certo rigor.

Aumont e Marie classificam a cinefilia sob dois vieses: um negativo, onde, segundo os autores, ela “procede da neurose do colecionador e do fetichista. Sua paixão é acumulativa, exclusiva, terrorista”, favorecendo o elitismo e o agrupamento em seitas intolerantes (2003). O outro, positivo, com a cinefilia fundamentando-se na cultura da visão e compreensão da obra: “é uma experiência estética, oriunda do amor da arte cinematográfica (...)” (2003).

Essas duas vertentes, obviamente, encontram desdobramentos em qualquer grupo cinéfilo e na internet não haveria de ser diferente. No entanto, é sobre esta segunda veia, que não raramente leva aos caminhos da erudição e da crítica, que este trabalho pretende se debruçar, fazendo um panorama das transformações sofridas por esta cinefilia.

Antoine de Baecque, autor do livro “Cinefilia”, coloca que a cinefilia é um “diário íntimo” (2011, p. 34) que constitui uma “maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso” (p. 32). Baecque continua: “se o cinema é a metáfora das relações comunitárias no século XX ocidental, a cinefilia seria sua versão clandestina, seu prolongamento individual sob a forma de um ritual íntimo” (p. 34). Baecque coloca como individual esse amor ao cinema no

sentido que ele surge como um ímpeto único, particular, que leva o cinéfilo ao cinema e a uma relação passional com os filmes. A visão de um filme e a relação de um indivíduo para com este (colocada em diálogo com seu repertório cinematográfico) é de fato algo intransferível, e o trecho de uma carta enviada por Christian Bourgois a François Truffaut exemplifica isso:

Nós também, como vocês, espectadores apaixonados, vivemos nos porões. Mas nós, que não somos intelectuais nem poderosos, nós, que corremos por todos os cantos de Paris para rever e rever essas sombras luminosas que foram e continuam a ser nossos amores, nós, que encontramos nos cineclubes nosso curso noturno, nossos sonhos, nossas referências e nossos livros, nós, que juntamos dinheiro para ver, ver e rever condessas descalças, o traseiro de B. B., as meias e as coxas pálidas de Marilyn, devemos ter pelo cinema as fraquezas e exigências de um amante pela sua mais bela amante (BOURGOIS apud BAECQUE, 2011, p. 43).

Esse amor descrito na fala de Bourgois é, como todo amor, sentido de maneira única por determinado indivíduo. É um amor por uma mesma arte, o cinema, mas jamais será o mesmo para duas pessoas: elas podem até amar de formas semelhantes, compatíveis, mas há uma série de questões pessoais – gosto, repertório – que as impossibilita de ser uma única coisa. Mas Bourgois fala por um coletivo ao adotar a primeira pessoa do plural como voz e, portanto, fala por essa figura do cinéfilo, que ama de formas distintas uma mesma arte, mas que forma um grupo, participa de um cerimonial, percorre as ruas da cidade em busca dos filmes. O amor é individual, mas passa por ritos parecidos.

Mas a cinefilia, segundo Baecque, não se completa apenas com a visão dos filmes, é preciso também falar sobre um filme, difundir um discurso. Pressupõe-se assim, a existência de um ouvinte ativo, também disposto a dialogar – o cinéfilo. A cinefilia parte, portanto, dessa relação absolutamente individual, para atingir mais tarde o que Baecque chama de uma comunidade de interpretação. Essa comunidade, que o autor por vezes compara a um “clã” ou “igrejinha”, tinha como pontos de articulação as salas de cinema ou dos cineclubes, espaços que Baecque compara aos templos – “(...) a cinefilia, mesmo mantida nas

redes mais laicas, é marcada por uma grande religiosidade em suas cerimônias” (p. 36).

Tem-se tanto na fala de Bourgois, quanto nas ideias de Baecque, dois pontos que, como veremos adiante, se modificaram se comparados a essa cinefilia de outrora (vista por Baecque sob uma perspectiva histórica, já que o autor considera ter participado de um momento posterior à formação do conceito de cinefilia): a ideia de assistir o filme através de um único ritual possível, já que hoje não é preciso estar em uma sala escura e coletiva, ou diante de uma tela grande para se ver um filme; e a figura do cinéfilo como um explorador do espaço urbano que, entre uma sala de cinema e outra, percorre a cidade (com a internet, é possível ver filmes sem sair de casa). Não que essas figuras tenham sido extintas, mas hoje elas não são únicas: a cinefilia atual dispõe de novas possibilidades.

Pensando ainda nos objetivos da cinefilia, Baecque fala que a reflexão é um ato intrínseco à atividade, pois através dela busca-se dar profundidade ao filme. Essa reflexão se dá através de “um sistema de organização cultural que engendra ritos do olhar, de fala, de escrita” (p. 36). O autor contempla nessa tríade o ato de ver, discutir – “(...) o cinema exige que se fale dele” (p. 32) – e registrar, atividades essenciais ao pensamento cinematográfico, e eleva a cinefilia ao status de cultura, fazendo com que se pressuponha um posicionamento dela perante a história e o mundo: “a cinefilia é sem dúvida uma cultura construída em torno do cinema, um cruzamento de práticas historicamente contextualizadas, atitudes historicamente codificadas, tecidas em torno do filme, de sua visão, de seu amor e de sua legitimação” (p. 39). Esses conceitos são, de certa forma, sintetizados quando o autor declara que a cinefilia é uma vida organizada em torno dos filmes (2011).

O aspecto cultural da cinefilia é bastante debatido por Baecque, que coloca que, com sua característica de defender escolhas muitas vezes não óbvias – caso dos críticos da Cahiers que defenderam autores como Hitchcock, Hawks e Ford e atacaram o chamado “cinema de qualidade francesa”, quando a crítica

precedente fazia o oposto –, a cinefilia muitas vezes foi vista como uma espécie de contracultura: “a cinefilia foi muitas vezes considerada uma contracultura de amadores, que reivindicava o ‘mau gosto’ destes, além de politicamente provocadora” (p. 41). O fato é que a cinefilia provocou mudanças, como no caso citado: trouxe-se à luz autores aos quais não se davam a devida atenção, enquanto, por outro lado, atacou-se um cinema francês calcado no roteiro, na tradição literária. Nas palavras do crítico francês Michel Dorsday, um cinema “perfeito como essas grandes lojas onde tudo é limpo, bonito, organizado, imaculado. (...) filmes fabricados, rococós, apresentados com elegância” (DORSDAY *apud* BAECQUE, 2011, p. 175). Crítica e cinefilia têm, portanto, em comum o ponto da militância. Ao sair em defesa de alguns autores como Hitchcock e Hawks, a cinefilia francesa chega ao que Baecque chama de cultura do distanciamento – descobrir uma coerência intelectual onde ela não se evidenciava. “O elogio do marginal e do secundário aparece definitivamente como a quintessência do comportamento cinéfilo (...)” (pg. 41).

A cinefilia tem, portanto, esse caráter exploratório, descobridor. Baecque fala que ela extrai do meio acadêmico os critérios de aprendizagem e julgamento e, do militantismo político, o engajamento.

A aprendizagem é de fato erudita, marcada por um número impressionante de visões e re-visões de filmes ou a redação de centenas de filmografias precisas e fiéis, quase minuciosas. Os bancos escolares, por sua vez, por uma espantosa transferência autodidata, veem-se metamorfoseados em poltronas de cinema, ou, como acontece com maior frequência, em assentos ingratos e velhos de salas de bairro onde passam alguns filmes B hollywoodianos ou filmes históricos italianos. A única “política”, por sinal, é a defesa obstinada dos autores eleitos, fervor que permanecerá o pilar da escrita e das tomadas de posição públicas da cinefilia ao longo desses anos (...) (BAECQUE, 2011, p. 42)

A ideia de espectadores que vivem em porões, como colocado por Bourgois, é retomada por Baecque, que fala em cultura clandestina e evoca uma ideia de Truffaut de que o espetáculo do cinema é um roubo – “como se o ator de penetrar numa sala resultasse de uma violência” (p. 43) – que acaba circunscrito sob a proteção do fascínio pela tela. A fascinação é também lembrada por Aumont

e Marie e sua síntese de cinefilia: “de um ponto de vista psicanalítico, pode-se considerar que a cinefilia está fundada em suas pulsões complementares: a pulsão escópica (escoptofilia) e a pulsão invocante. A relação com seu objeto vem da fascinação” (2003, p. 47).

A dupla de autores coloca que o espetáculo cinematográfico repousa no desejo de ver (pulsão escópica) e ouvir (pulsão invocante). A pulsão escópica, devido à distância entre o sujeito e objeto do olhar (que na verdade é uma miragem, não está presente de fato senão na imagem), denota o voyeurismo da parte do espectador. Falam ainda da polaridade sexual do dispositivo cinematográfico. Baecque fala do quão comum é a cinefilia decorrente da paixão pela “mulher cinematográfica” (p. 299). A figura feminina no cinema é interessante por ser um expoente potencializado desse voyeurismo cinéfilo: “o cinema registra corpos, tanto seus movimentos, gestos, emoções, afetos e beleza quanto sua monstruosidade. E a mulher, para muitos cinéfilos, é a expressão absoluta dessa faculdade, a própria encarnação do seu amor pelo cinema” (p. 300).

Retomando a ideia de Truffaut, o roubo possibilitado pelo cinema não se dá, portanto, apenas nessa violência de se entrar na sala, mas no roubo desses corpos que estão na tela, “do fio de saliva que treme nos lábios de Marilyn” (p. 300), como exemplifica Baecque. No entanto, nós espectadores estamos a salvo, sob a justificativa do fascínio. O crítico baiano André Setaro corrobora essa marca do fascínio ao falar:

(...) antigamente, as imagens em movimento somente eram possíveis de ser contempladas no escurinho das salas exibidoras, havendo, para isso, de se pagar um ingresso. A televisão, naquela época, era muito ruim em termos de imagem. Assim, havia duas características no que diz respeito à psicologia da recepção: a inacessibilidade e a impossibilidade de o espectador intervir na temporalidade. Na primeira, quando dentro do cinema, e sala enorme, com quase dois mil lugares, verdadeiros palácios, a imagem que se via na tela era algo mágico, inacessível. Lembro-me que havia um senhor que vendia fotogramas de filmes na Praça da Piedade (aqui em Salvador), e que também oferecia para compra uma lata que, devidamente furada, continha, em uma de suas extremidades, uma lente de óculos que permitia ver os fotogramas com mais nitidez do que a olho nu. Se um determinado filme era exibido e, por acaso, estivesse doente ou viajando, retirado de cartaz, podia perdê-lo para sempre, excetuando-se os grandes sucessos que sempre eram

recolocados. E, na segunda característica, a impossibilidade de intervenção na temporalidade. Projetado o filme, este se desenrolava na tela – ou no *écran*, como se dizia então, e ninguém podia pará-lo, retrocedê-lo, avançá-lo, salvo se entrasse na cabine de projeção e, revólver em punho, ameaçasse o operador (SETARO, 2010)²²⁶.

É fato que muitas das transformações da cinefilia são decorrentes da facilidade de acesso que temos hoje às imagens. Elas continuam exercendo fascínio, produzindo magia, mas a inocência diante delas já não é a mesma dos primórdios da cinefilia. Além disso, a imagem migrou para outros ecrãs; a inacessibilidade apontada por Setaro é agora praticamente inexistente: pode-se não só chegar ao filme de maneira mais fácil, mas também assisti-lo repetidas vezes. Cabe também ao espectador assisti-lo da maneira que bem entender: pode-se pausar, rebobinar, avançar.

Voltando ao livro de Baecque, o autor fala também, da relação intrínseca entre crítica e cinefilia, ao colocar que a crítica é também um ato criativo, ponta do iceberg da cinefilia. A cinefilia não necessariamente resulta na crítica (afinal, nem toda reflexão tem certos pressupostos que a tornam crítica de arte), mas, pela metáfora proposta, supõe-se que a crítica demanda a cinefilia. Ele pontua ainda sobre essa aglutinação da leitura da crítica ao exercício cinéfilo ao lembrar que sua geração não poderia reinventar esse amor pelo cinema, pois tudo já havia acontecido – autores estavam consagrados, artigos haviam sido escritos, filmes vistos e revistos na televisão. Diante desse cenário, Baecque descreve que sua cinefilia tinha o viés do espectador, mas também do leitor:

Uma vez que os autores de filmes e gêneros já estavam lá, devorar a literatura cinematográfica, a dos periódicos, revistas e livros, era minha outra maneira de ser cinéfilo, a única talvez que me pertencesse de fato. Meu amor pelo cinema viria a englobar tanto filmes e cineastas quanto críticos e espectadores (2001, p. 31-32).

Se a crítica é uma espécie de extensão da experiência que se tem com o filme, a cinefilia a empresta com recorrência para a manutenção da própria

²²⁶ SETARO, André. **A cinefilia de antigamente está morta**. Publicado em 29 de junho de 2010. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2010/06/29/a-cinefilia-de-antigamente-esta-morta/>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

paixão. Pensando na cinefilia na perspectiva coletiva, como uma cultura, a crítica exerce papel importante como registro e fomentador de discussões (críticos e realizadores, os jovens turcos da Cahiers du Cinéma eram, sobretudo, cinéfilos). A crítica de cinema, por sua vez, como exercício apaixonado que é, tem como imprescindível esse fogo maior da cinefilia: se o crítico procura prorrogar sua relação com filmes através da escrita, é porque ele ama o cinema. Voltamos, portanto, à etimologia da palavra “cinefilia”.

3.2 A Nova Cinefilia

O crítico baiano André Setaro escreveu, em sua coluna vinculada ao portal Terra, dois textos a respeito da cinefilia. Em “A cinefilia começa com um assombro”, inicia o texto falando:

Com o advento das novas tecnologias, dos novos suportes, a recepção das imagens em movimento tomou novos contornos. Se, há poucas décadas, elas apenas podiam ser contempladas dentro das salas escuras dos cinemas, e mediante o pagamento de ingressos, atualmente as imagens em movimento fazem parte do cotidiano do homem, e não seria exagero afirmar que ele nasce a vê-las através da televisão sempre ligada no hospital onde é dado à luz. As imagens, portanto, estão em todos os lugares – em casa, na televisão, nos shoppings, nos anúncios *em movimento* – e a sala exibidora, que era dona da exclusividade delas, é mais um local onde são apresentadas (SETARO, 2012)²²⁷.

Setaro contextualiza nesta introdução a presença das imagens no mundo atual. Se a relação das imagens com a sociedade, assim como a disposição delas, foi se modificando, é sintomático que a cinefilia também sofresse alterações. A pesquisadora Cynthia Nogueira aponta que, além das salas de cinema, os cineclubes ganharam forte difusão a partir dos anos 40, se expandindo e se consolidando, sobretudo, na década seguinte.

²²⁷ SETARO, André. **A cinefilia começa com um assombro**. Publicado em 09 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2012/10/09/a-cinefilia-comeca-com-um-assombro/>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

O advento do VHS, popularizado aqui na década de 1980, proporcionou uma grande transformação à cinefilia, fazendo com que esta se desvencilhasse pela primeira vez das salas, comerciais ou não: os filmes estavam enfim disponíveis no conforto do lar, ainda que assisti-los no aparelho televisor significasse o sacrifício da qualidade de imagem propiciada pelo cinema. A cinefilia iniciava assim um rompimento com o espaço urbano para refugiar-se no espaço caseiro, individual, ainda que houvesse o percurso do acesso a esse VHS. Setaro fala sobre isso no texto “A cinefilia de antigamente está morta”.

Quando me contaram que, nos Estados Unidos, inventaram um aparelho pelo qual se podia ver filmes, que ficavam dentro de uma caixinha, não acreditei. Era o vídeo que então estava inventado e restrito ao território de Tio Sam. Precisei, como São Thomé, ver para crer, o que aconteceu em torno da metade dos anos 80, quando comprei o meu primeiro aparelho de VHS, um Sharp, que me deu muito trabalho de sintonizar. E as cópias eram péssimas. Precisou-se esperar que o DVD surgisse para que o cinema recebesse uma punhalada nas costas (na região pulmonar) (SETARO, 2010)²²⁸.

O DVD, criado em 1995 – ganhando força no Brasil no início dos anos 2000, – trouxe um significativo salto de qualidade em relação à imagem dos VHS. Hoje, o advento das televisões de alta definição e da mídia blu-ray (além de outras tecnologias, como, por exemplo, o home theater) possibilitou que os filmes sejam vistos com qualidade de imagem e som dentro de casa.

Com a chegada dessas novas tecnologias, houve, portanto, uma significativa transformação no ritual de ir ao cinema. Setaro é ácido ao descrever uma sessão de cinema nos dias de hoje:

(...) atualmente ir ao cinema é entrar num festim diabólico onde reinam as pipocas, as conversinhas fora de hora, os celulares que, atendidos, infernizam o espectador que queira contemplar o filme. O público de cinema, no Brasil, pelo menos, se tornou uma espécie de patulêia desvairada. Repito sempre que o *ir ao cinema* hoje é uma das fases do *shoppear*. Não se vai mais ao cinema, esta a verdade, mas aos shoppings (SETARO, 2010)²²⁹.

²²⁸ SETARO, André. **A cinefilia de antigamente está morta**. Publicado em 29 de junho de 2010. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2010/06/29/a-cinefilia-de-antigamente-esta-morta/>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

²²⁹ Idem.

No excerto retirado do texto de Setaro, percebe-se que essa mudança de relação com o cinema se deu não só na esfera da cinefilia, mas também do público comum/eventual frequentador das salas. O cinema teve seu valor ritualístico diminuído para se tornar uma experiência efêmera, atração a mais daqueles que hoje são grandes espaços de lazer – os shoppings. Diante dessa dessacralização das salas e das restrições impostas pelas grandes distribuidoras, o cinéfilo encontrou refúgio no meio online, onde se é possível driblar as imposições de um circuito cada vez mais limitado e inflexível. O público comum também dribla algumas imposições do mercado, como o alto preço dos ingressos, usando a web como recurso, mas esta é outra história...

A crítica na internet, sobre a qual viemos falando em capítulos anteriores, converge com os rumos tomados pela cinefilia: hoje, graças à internet, o cinema está ao alcance de qualquer pessoa que tenha acesso e velocidade de navegação e que por ele possa se interessar. Para o cibercinéfilo, como denomina o pesquisador Rodrigo Carreiro, a necessidade do espaço físico – como os cineclubes, por exemplo – é reduzida: basta estar online para se ter acesso a obras raras da história do cinema ou que tiveram circulação restrita. Filmografias inteiras de cineastas cujos trabalhos são pouco difundidos no Brasil também estão disponíveis em fóruns e sites especializados. Em seu artigo “Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo?”, a autora Cyntia Nogueira destaca o avanço de tecnologia P2P (peer to peer) como responsável pela criação de uma rede alternativa de distribuição online. De fato, é um tipo de compartilhamento hoje já estabelecido que, embora use sites ou fóruns como espaços hospedeiros, possibilita que a troca ocorra de internauta para internauta. É preciso destacar, contudo, a necessidade de engajamento do internauta nesse tipo de compartilhamento, já que depende dele não só a disposição do arquivo, como o sementeamento, como é chamado o ato de compartilhá-lo. A obra colocada à disposição se dissipa pela rede, criando assim vários pontos de compartilhamento: os próprios internautas. Essa noção é importante para ressaltar que a internet é

apenas um meio facilitador: o fator humano continua a ser indispensável para movimentar a cinefilia.

Essa cinefilia online, no entanto, não se restringe a uma nova forma de alcance aos filmes: a internet, hoje espaço interativo, aberto para que usuário disponha seus próprios conteúdos e dialogue com o conteúdo colocado por outrem, tornou-se ponto de debate, posicionamento e estímulo do pensamento cinematográfico. A suspensão de fronteiras propiciada pela rede possibilita que o Cinema seja discutido através de ferramentas variadas como blogs, fóruns, redes sociais, entre pessoas ao redor do mundo. O debate proveniente da cinefilia simplifica barreiras e ganha novas proporções graças às facilidades proporcionadas pelo meio, sobretudo na chamada “web 2.0”, que Rodrigo Carreiro descreve como um ambiente que se caracteriza “pela criação de sites que constituem plataformas de serviços que agregam conteúdos produzidos pelos próprios usuários. (...) Os criadores destas plataformas de serviços entram com a tecnologia; os internautas providenciam o conteúdo” (CARREIRO, 2009, p. 5), pontua o autor.

Em texto publicado na *Contracampo*, intitulado “Nascimento de um acervo”, Ruy Gardnier fala na construção de uma nova comunidade cultural e lembra que os primórdios desse tipo de compartilhamento de arquivos se deram na esfera musical, quando as músicas passaram a ser comprimidas num formato pequeno – o mp3 – e disponibilizadas na web, no que Gardnier denominou “cultura Napster” (referenciando o primeiro programa de compartilhamento de arquivos). Sobre as possibilidades dessa cinefilia virtual, Gardnier pontua:

(...) a opção por formar um acervo virtual universal constitui uma oportunidade única de acesso a filmes e cinematografias inteiras que nem o circuito exibidor e tampouco os festivais internacionais daqui contemplam adequadamente. Mais que isso: criam a tremenda oportunidade de uma aprendizagem autodidata e selvagem do cinema cada dia mais necessária hoje (GARDNIER, 2008)²³⁰.

²³⁰ GARDNIER, Ruy. **Nascimento de um acervo**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/61/nascimentodeumacervo.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

Em “A cinefilia online”, artigo publicado na Filme Cultura, o crítico Carlos Alberto Mattos (também da Críticos.com) descreve um típico ritual da nova cinefilia.

Você baixa seus e-mails pela manhã e recebe a mensagem de um amigo avisando que um filme raro dos anos 1970 acaba de ser disponibilizado num site de cinema online. Então você não resiste, pega um café e se refestela no sofá para assistir no seu notebook. Em seguida, visita o fórum do site para checar o que está sendo discutido sobre o filme. Navega depois para outros fóruns semelhantes, “conversa” com outros apreciadores do filme, sendo um de Manágua e um de Singapura. Deixa um comentário rápido no Facebook, recomenda o link do filme no Twitter e escreve um post para o seu blog. Por fim, visita o IMDB para verificar o que seus críticos favoritos escreveram sobre aquela obra-prima (MATTOS, 2012)²³¹.

Neste mesmo texto, Mattos aproxima este momento atual em que os filmes se encontram à disposição na web com o instante do pré-Cinema em que despontavam traquitanas como o Kinetoscópio, o mutoscópio, o kinora, onde a fruição da imagem se dava de forma individualizada. Guardadas as devidas diferenças desse pré-cinema para com o atual, Mattos julga que tal como naquele momento, o cinema hoje vive um estágio de transição, onde se transmuta como experiência social, por mais que a indústria continue tentando desacelerar esse processo através de inovações tecnológicas, como as salas Imax e o cinema 3D.

Na transformação do Cinema como experiência, Mattos constata também a mudança de perfil do indivíduo que acessa a obra audiovisual:

O acesso e o domínio dos meios de exibição individual ou em pequenos grupos criaram uma nova cinefilia que se propaga acima de territórios, fronteiras, convenções comerciais, restrições de direito autoral e plataformas tecnológicas. Nasceu daí o cinéfilo-autor, capaz de colecionar, comentar e discutir publicamente, avaliar, interferir, modificar, distribuir e exibir seus filmes prediletos. A fruição não se submete a horários, transportes físicos, nem arranjos de curadoria. Em lugar do espectador hipnotizado pela escala e fascinado pela oportunidade rara, temos de volta outra figura do fim do século XIX: o *flâneur*, que percorria a cidade ao seu bel-prazer, sem regras nem objetivos definidos (MATTOS, 2012)²³².

²³¹ MATTOS, Carlos Alberto. **Cinefilia online**. Publicado em 16 de abril de 2012. Disponível em: <<http://carmattos.com/2012/04/16/cinefilia-online/>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

²³² MATTOS, Carlos Alberto. **Cinefilia online**. Publicado em 16 de abril de 2012. Disponível em: <<http://carmattos.com/2012/04/16/cinefilia-online/>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

Esse cinéfilo-autor citado por Mattos é quem constitui essa nova cinefilia internetica, que não se encerra na visão do filme, mas se estende pelas várias ferramentas de interação propiciadas pela rede. Ao invés da fala, o cinéfilo desemboca suas opiniões no texto, seja nas discussões que se disseminam nas comunidades e redes sociais, seja no resenhismo comum nas páginas pessoais desses indivíduos que compõem essa cinefilia online. E, em alguns casos, desse resenhismo passa-se a crítica. Já a ideia de um *flâneur* evocada por Mattos se encaixa com ressalvas a essa cinefilia online: se esse cibercinéfilo percorre sua relação com o cinema de forma mais livre por conta das facilidades do meio, o faz de dentro de casa, encerrado entre quatro paredes. Não se trata mais da mesma cinefilia lembrada com nostalgia por Setaro ou aquela praticada pelos jovens críticos da Cahiers du Cinéma, que exploravam os cinemas de Paris – e, conseqüentemente, a cidade – em seus rituais cinéfilos, como lembrou Bourgois. O cibercinéfilo não é um andarilho a se relacionar com as paisagens urbanas enquanto sai à caça do Cinema num sentido de ritual; é um navegador desse meio virtual que faz sua busca de forma rápida e isolada dentro da própria residência utilizando-se de um aparato tecnológico. Houve assim uma perceptível transformação de outro ritual: o de se chegar ao cinema. Mudou-se não apenas o tempo desse rito, como a espacialização – tornou-se possível à cinefilia o desvencilhamento da urbes.

A crítica de cinema está intrinsecamente ligada à cinefilia, mas o inverso não necessariamente é verdadeiro. É possível ser apenas um amador, reduzir a equação à paixão, como já vimos afirmar Aumont e Marie em outras passagens deste texto. O livro de Baecque é mais uma prova desse trajeto que vai da cinefilia à crítica, ao narrar justamente a trajetória de movimentos cinéfilos na França, que desembocaram no ofício crítico e, posteriormente, na realização cinematográfica (o exemplar colocado em evidência é justamente o dos jovens turcos da Cahiers du Cinéma, que vieram a fundar a Nouvelle Vague francesa).

O crítico Ruy Gardnier diz que a situação da crítica foi completamente reconfigurada graças à internet. Para ele, o espaço dado à atividade ainda é

insuficiente, mas as revistas eletrônicas e alguns blogues suprem em alguma medida o espaço ainda mais escasso dos meios impressos. Eduardo Valente defende que hoje o espaço crítico já não é mais “dado” e sim “tomado” e pontua que, neste aspecto, Contracampo teve sua importância, opinião compartilhada e reiterada por Fábio Andrade em depoimento dado a este trabalho.

De fato, a democratização de informações gerada pela internet propiciou que o espaço fosse “tomado”, como colocou Valente: na chamada web 2.0, qualquer indivíduo com acesso à rede pode se tornar um abastecedor de conteúdo, ou seja, qualquer internauta, cinéfilo ou não, pode opinar sobre um filme, escrever sobre cinema. Mas nem tudo o que se produz textualmente, mesmo entre cinéfilos, pode ser considerado crítica: mais uma vez – a cinefilia não necessariamente resulta na crítica. Na opinião de Valente, a crítica que desponta dos blogues e revistas de entretenimento quase nunca demonstra preparo por parte de seus autores. Contudo, ele pontua que isso não tem importância para quem acessa esse tipo de texto. O jornalista Chico Fireman, fundador da Liga dos Blogues Cinematográficos e proprietário do Blog Filmes do Chico, coloca que a produção dos blogues hoje não pode ser denominada exatamente como crítica: “Como o blog abre espaço para uma linguagem coloquial, muitas vezes em primeira pessoa, certos parâmetros do que se conhece como crítica são transformados. Pode ser uma visão antiga, na verdade” (FIREMAN, 2012)²³³.

Fireman complementa:

A informação, hoje, é democrática. Não é preciso falar (escrever) através de um grande meio de comunicação. Isso surge com prós e contras porque, se existe mais liberdade para escrever também existe a liberdade de escrever sem propriedade. Eu não considero o que eu faço no meu blog como crítica (FIREMAN, 2012)²³⁴.

A fala de Fireman toca num ponto importante: se a internet abre possibilidades inúmeras à crítica, há também a possibilidade de banalização do exercício. André Setaro compartilha da opinião de Fireman e complementa que a

²³³ FIREMAN, C. [09 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

²³⁴ Idem.

maioria dos blogs “é constituída de resenhas mal ajambradas e comentários achistas” (SETARO, 2013)²³⁵, mas faz a ressalva que há também críticos respeitados escrevendo nos blogues. Quando questionado pelo presente trabalho se os críticos que hoje escrevem estão preparados para tal tarefa, Marcelo Janot, editor da Críticos.com respondeu:

Depende do que chamamos de crítico. A maior parte das pessoas que escrevem sobre cinema em blogs e sites, muitas vezes se auto-intitulando críticos, são apenas curiosos interessados em cinema manifestando suas opiniões ancorados em conceitos vagos, tipo "gostei-não gostei", "esse filme é chato", "dá sono"... enfim, nada que se assemelhe a uma análise de obra de arte propriamente dita (JANOT, 2012)²³⁶.

Janot ainda coloca que é muito difícil tratar a crítica de Internet como um corpo homogêneo. A resposta dada por Eduardo Valente a esta mesma pergunta, reitera essa heterogeneidade pontuada por Janot:

A pergunta teria que ser "escrevem onde?". Se formos falar de jornais, a resposta tenderia a ser não de forma geral - por outro, temos lá um Inácio ou um Ruy escrevendo em jornais. Se formos falar de revista de crítica na internet, a resposta tenderia a ser "quase" - mas ainda assim, no seio mesmo dessa revista, temos níveis bem distintos de qualidade entre uns e outros. E, finalmente, se formos falar de blogs e revistas de entretenimento em geral, a resposta quase sempre será "não" - mas ao mesmo tempo isso não tem a menor importância pra quem os lê, então qual o problema, não é? (VALENTE, 2012)²³⁷.

A réplica dada por Valente não só reparte a crítica em três meios – jornais, revistas virtuais, blogues – como também pontua sobre a disparidade de preparo entre críticos dentro da esfera das revistas virtuais (isso sem levar em consideração a multiplicidade natural dos olhares). Para Valente, o exercício da crítica exige apenas duas características: o crítico deve saber escrever e deve saber “ver” o filme. Gardnier também comenta sobre a necessidade de se “ver” o filme ao colocar que a crítica demanda “uma generosidade do olhar para tentar compreender as articulações de sentidos que os filmes propõem” (GARDNIER,

²³⁵ SETARO, André. [1 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

²³⁶ JANOT, M. [10 de novembro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

²³⁷ VALENTE, E. [4 de março de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

2011)²³⁸. Sérgio Alpendre complementa que o crítico deve ter conhecimentos de história da arte, de crítica de arte, de história do cinema, teorias, além de conhecer muitos filmes. Pontua: “Ter bom senso também é fundamental” (ALPENDRE, 2012)²³⁹.

André Setaro, em texto intitulado “A crítica e sua metamorfose”, compartilha da visão de Alpendre de que cabe ao crítico deter um conhecimento amplo nas chamadas humanidades. Setaro relembra, saudosista, uma crítica pretérita onde havia uma ampla visão de mundo e comenta que “os que escrevem hoje sobre cinema, na sua grande maioria, são *especialistas* e não estão preocupados em tratar bem a língua pátria” (SETARO, 2013)²⁴⁰. Fala assim de uma tentativa de cientificação do Cinema. Coloca:

Quer-se, hoje, nesta maldita contemporaneidade, *ler-se* o filme e não vê-lo com os olhos da emoção e da razão. A visão crítica é fundamental, mas não se pode apartá-la da sensibilidade, porque a obra de arte deve ser vista em toda a sua integridade significativa e na sua essencialidade poética (SETARO, 2013).

Setaro é ácido ao colocar que a crítica saiu das mãos de homens com ampla visão de arte e passou a ser feita por “(...) *cdfs*, maníacos despreparados, fanáticos para os quais o *youtubismo* é o avatar mais proeminente da contemporaneidade” (SETARO, 2013)²⁴¹. É conclusivo ao pontuar:

Desaparecida dos suplementos as críticas copiosas, o pensar cinematográfico tomou, no último decênio, principalmente, as dissertações e teses acadêmicas e, com isto, lá se foi embora o prazer da leitura. E com o advento da internet, a sua expansão em sites especializados (alguns bons) e blogs – todo blogueiro que se atreve a comentar filmes se considera um crítico de cinema (SETARO, 2013)²⁴².

De fato a preocupação com uma escrita mais literária, apontada não só por Setaro, mas por Eduardo Valente e Fábio Andrade como essencial na

²³⁸ GARDNIER, R. [22 de setembro de 2011]. Entrevista concedida ao autor.

²³⁹ ALPENDRE, S. [12 de janeiro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

²⁴⁰ SETARO, André. **Metamorfose da crítica**. Publicado em 25 de dezembro de 2007. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2013/02/05/metamorfose-da-critica/>>. Acesso em: 5 fev. 2013

²⁴¹ Idem.

²⁴² Idem.

realização da crítica, é bastante variável entre as revistas virtuais e sites especializados, praticamente ausente nos blogues, que trabalham com um imediatismo muito sintomático ao meio em que essas publicações se propagam. Andrade conta que essa preocupação com a crítica como uma linguagem literária é uma constante na Cinética, por exemplo. Contracampo também teve essa preocupação, atingindo, muitas vezes, um estilo de texto mais hermético, recheado de vocábulos poucos usuais na escrita cotidiana. Já Pablo Villaça, do Cinema em Cena, apresenta uma crítica bem articulada entre exposição e argumentação, em uma escrita clara e direta que busca não deixar ao leitor dúvidas sobre o que foi lido. Embora não reproduza o estilo de crítica comumente encontrado no jornalismo cultural, o texto de Villaça é jornalístico nessa limpidez e busca ir justo ao ponto.

Já os blogues, ferramenta de cunho bastante pessoal e cotidiano, seguiram, por isso mesmo, uma linguagem mais coloquial, sendo um corpus mais disperso justamente pela heterogeneidade com que se configuram. É sobre eles que nos deteremos com mais atenção a partir de agora.

3.3 Os Blogues

O blog – ou weblog, como foi chamado na ocasião – surgiu em 1997. O termo foi criado pelo norte-americano Jorn Barger, que assim passou a denominar sua página pessoal na época. Em 1999, quando a ferramenta começou a se popularizar, o termo foi reduzido à partícula “blog” pelo usuário Peter Merholz, que separou as sílabas da palavra original e postou: “we blog” (nós blogamos). Surgia assim o verbo blogar.

Em matéria datada de 2006, instante em que os blogues estavam em plena ebulição, a revista inglesa “The Economist” lançara a pergunta: o que, então, é um blog? A publicação deu uma resposta que ressalta alguns pontos essenciais da ferramenta online:

Um “diário pessoal online” é a definição que a maioria dos jornais, incluindo The Economist, oferecem quando precisam ser breves. Essa analogia não está errada, mas não está completamente certa (convencionalmente diários geralmente vem em ordem cronológica, enquanto os blogues se apresentam em ordem cronológica inversa, com a entrada mais recente no topo). Mais importante, essa definição perde o principal ponto sobre os blogues. Tradicional, diários são privados ou até secretos, e nunca são linchados em outros diários. Espiar o diário da irmã mais velha geralmente leva a um conflito. Blogues, por outro lado, são sociáveis por natureza, se eles estiverem abertos ao público como um todo ou apenas a um grupo seletivo (THE ECONOMIST, 2006)²⁴³.

A ideia de diário pessoal online, trazida pela revista, foi e continua sendo utilizada com recorrência na hora de conceituar a ferramenta. Como destacado, a cronologia é algo importante a se mencionar: ao acessar um blog, o leitor será sempre direcionado ao momento mais próximo ao presente da publicação: temos assim uma cronologia inversa – começamos pelo agora e, se assim desejarmos, iremos às postagens passadas. A matéria ressalta também a essência não editada dos blogues:

David Winer, um engenheiro de software que foi pioneiro em diversas tecnologias de blogs, e que mantém um que, por sua própria estimativa, é o mais antigo dos blogues (datado de 1997), argumentou que a essência dos blogs está “na voz não editada de uma única pessoa”, de preferência um amador. Blogues, em outras palavras, geralmente tem uma autenticidade crua, não polida e individual (THE ECONOMIST, 2006)²⁴⁴.

Essa exposição pública dos blogues fez com que a ferramenta fosse usada não só como um diário íntimo em que o blogueiro relata fatos de sua vida e cotidiano, mas também como um lugar em que ele possa expor sua visão de mundo. Nessa perspectiva, surgiram blogues com temas específicos como, por exemplo, política, esporte, música, cultura, cinema. A pesquisadora portuguesa Andreia Alexandra Almeida Mandim coloca em seu relatório de mestrado intitulado “Crise dos media tradicionais e importância dos novos media: o papel dos blogues nacionais como meios de divulgação do cinema”:

²⁴³ THE ECONOMIST. **It's the links, stupid**. Publicado em 20 de abril de 2006. Tradução do autor. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/6794172>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

²⁴⁴ THE ECONOMIST. **It's the links, stupid**. Publicado em 20 de abril de 2006. Tradução do autor. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/6794172>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

Os blogues são meios alternativos através dos quais os leitores se informam sobre assuntos especializados, como é o caso do cinema. Por isso, desde 2003, estas plataformas têm vindo a multiplicar-se e a ganhar notoriedade devido ao seu processo gradual de optimização. Embora o auge de popularidade destes espaços já tenha passado, estes continuam a ser locais regularmente visitados e, por isso, legitimados pelos seus pares, leitores e entidades ligadas ao cinema (MANDIM, 2012, p. 1)²⁴⁵.

A relação entre leitor x crítico (ou resenhista) – esteja o profissional numa revista (virtual ou não) ou jornal – e entre leitor e blogueiro tem diferenciações, como coloca a pesquisadora Gisele de Carvalho em seu artigo “O gênero ‘crítica’ em dois veículos de mídia digital: Uma análise sob a perspectiva sistêmico-funcional”. Carvalho comenta que na primeira relação (leitor x crítico) se dá uma hierarquia pressuposta, já que “o leitor não é um especialista em crítica cinematográfica, ao passo que o editor e o resenhista, se não o são por formação, acabam por sê-lo em função dos papéis que desempenham” (CARVALHO, 2010)²⁴⁶. Já no âmbito dos blogues, o diálogo é outro:

Nos blogues de cinema, a descrição da variável ‘relações’ toma um feito diferente: o blogueiro – o autor do blogue – é facilmente identificado em seu perfil e em geral se define como um amante de cinema, podendo ser um profissional da área ou não; além dos usuários que acessam o blogue para apenas ler as resenhas, há também os que deixam lá seus comentários; estes são passíveis de identificação mesmo que não se apresentem por meio de seu nome verdadeiro, visto que há uma persona discursiva inscrita nas mensagens, que por sua vez pode ser associada a um nome ou um apelido, muitas vezes acompanhados de foto. Todos os que ali interagem dividem um mesmo espaço discursivo e de certa forma se (re)conhecem (CARVALHO, 2010)²⁴⁷.

Essa distância entre as posições do crítico e do blogueiro interfere também na estilística textual de ambos. Carvalho pontua:

²⁴⁵ MANDIM, Andreia A. A. **Crise dos media tradicionais e importância dos novos media: o papel dos blogues nacionais como meios de divulgação do cinema**. Publicado em outubro de 2012. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23308/1/Andreia%20Alexandra%20Almeida%20Mandim.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

²⁴⁶ CARVALHO, Gisele de. **O gênero 'crítica' em dois veículos de mídia digital: Uma análise sob a perspectiva sistêmico-funcional**. Publicado em 2010. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342010000300005&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 jun. 2013.

²⁴⁷ Idem.

(...) blogues poderão conter linguagem menos técnica já que o blogueiro se coloca como um generalista ou diletante (enquanto o jornalista fala do lugar de especialista, de conhecedor do campo). Os blogues também podem evidenciar mais marcas de interação em vista das diferenças apontadas na variável relações: a menor discrepância nas relações de poder entre os interagentes no blogue e a maior possibilidade de contato favoreceriam o uso de linguagem mais propício à troca (CARVALHO, 2010)²⁴⁸.

A recorrente produção de textos em primeira pessoa e o predomínio do que Carvalho denomina expressões de afeto fazem com que os blogues se apresentem como um exercício muito pessoal de cinefilia (a autora fala que a crítica de revistas e jornais suprime o afeto em prol do julgamento e apreciação), além de se desenvolverem em uma linguagem cotidiana que busca falar de igual para igual, eliminando barreiras. Em pesquisa feita com dez blogueiros pertencentes à Liga dos Blogues Cinematográficos, seis responderam não realizar a crítica: a maioria encara a escrita nos blogues como um exercício das próprias cinefilias. Quando questionados se o espaço dos blogues é propício à realização da crítica, as respostas foram unânimes e positivas. Dentre as características que fazem dos blogues um espaço interessante ao exercício crítico, a libertação de amarras editoriais foi uma constante nas respostas. O blogueiro e jornalista Edson Burg exemplifica falando sobre a possibilidade de experimentações abertas pela estrutura dos blogues: “Num jornal você tem uma limitação de espaço e de formato do texto, no blog não – pode, com vídeos do YouTube, analisar cenas isoladamente, escrever em tópicos, usar edições em fotografias e etc” (BURG, 2013)²⁴⁹.

Outro grupo de blogueiros, paralelo à Liga dos Blogues Cinematográficos, foi fundado em 2007: a chamada Sociedade Brasileira de Blogueiros Cinéfilos foi criada por Otávio Almeida (do blog “Hollywoodiano”) e tem funcionamento semelhante ao da Liga, como narra um de seus atuais administradores, Vinícius Pereira:

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ BURG, E. [15 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

O objetivo principal era unificar e organizar os blogs de cinema, inicialmente visando a criação de uma premiação anual para reconhecer os melhores filmes lançados nos cinemas brasileiros a cada ano. Com o passar do tempo, tornou-se um espaço para discussão cinematográfica, em especial com a criação dos rankings mensais e listas diversas (PEREIRA, 2013)²⁵⁰.

A pesquisa feita por este trabalho questionou a importância de coletivos como a Liga dos Blogues e a Sociedade. O blogueiro Vebis Jr. comenta:

(...) nos ajuda a entender por onde permeiam os gostos dos cinéfilos de diferentes regiões do país. Nos liberta os olhos para que algum filme seja melhor compreendido. Os rankings nos forçam também a termos reeducação do olhar e fome de querer ver mais filmes do que o senso comum consome (JUNIOR, 2013)²⁵¹.

Chico Fireman, fundador da Liga, reitera a resposta de Vebis Jr. ao falar:

(...) a Liga estimula que as pessoas escrevam sobre cinema e vejam cinema. Quanto mais se fala (escreve) sobre cinema, mais se desperta interesse sobre o assunto. É um incentivo à cinefilia. Acho que os rankings ajudam quem não tem um grande repertório a descobrir filmes. E a troca de ideias é fundamental (FIREMAN, 2012)²⁵².

A resposta de Vinícius Pereira vai ao encontro da fala dos dois integrantes da Liga:

A Sociedade Brasileira de Blogueiros Cinéfilos e seus membros são um expoente dessa nova cinefilia, na medida em que organiza essa comunidade de blogueiros cinéfilos, dando credibilidade e chancela à atividade desenvolvida pelos blogues que integram a Sociedade, tendo em vista o fato de que os blogues integrantes da SBBC passam por um criterioso processo de votação visando a sua entrada no grupo (PEREIRA, 2013)²⁵³.

André Setaro, também integrante da Liga dos Blogues Cinematográficos, coloca que esta tem enorme importância “na busca incessante pelas pérolas do cinema do pretérito através do ranking das décadas” (SETARO,

²⁵⁰ PEREIRA, V. [30 de abril de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

²⁵¹ JUNIOR, V. [14 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

²⁵² FIREMAN, C. [09 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

²⁵³ PEREIRA, V. [30 de abril de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

2013)²⁵⁴ e completa que o grupo é uma referência inclusive para quem busca pesquisar sobre cinema. Nota-se nos dois grupos a organização de atividades que busquem revisitar a história do cinema e legitimar, através do coletivo, títulos e autores: em suma, aglutinar e transpor para as facilidades do meio virtual, práticas caracteristicamente cinéfilas.

A já citada página de Setaro abre agora uma série de análises pontuais feitas por este trabalho sobre blogues selecionados por sua importância e qualidade, começando por blogues mantidos por críticos para, em seguida, adentrar alguns blogues mantidos por cinéfilos que não têm a crítica como atividade profissional.

3.4 Blogues de Críticos

3.4.1. Setaro's Blog, de André Setaro

O blog de Setaro é um expoente interessante a se analisar. Ao contrário de grande parte dos blogues que se inclinam sobre o circuito comercial de cinema, o intitulado Setaro's Blog é vasto em críticas que se debruçam sobre um cinema do passado. Setaro narra que iniciou seu blog em fevereiro de 2004, dentro do Blogger, espaço destinado à criação e manutenção desse tipo de página no portal Globo.com. Um ano depois, ele passou ao Blogspot (outro provedor de blogues) e acabou perdendo o conteúdo postado nesse primeiro ano da página. Sobre a criação do blog, o crítico comenta:

(...) criei o blog como experiência para colocar qualquer coisa que quisesse relacionada a cinema, mas sem a pretensão de acompanhar os lançamentos. Com o tempo, verifiquei que estava dando certo, com um número de visitas surpreendente. E continuei. Estou com o Setaro's Blog há oito anos. Não é um blog que sirva para acompanhar as estreias, como já disse, mas um espaço de reflexão e crítica de assuntos cinematográficos que me interessam. O cinema atual já não me atrai

²⁵⁴ SETARO, André. [1 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

tanto como o de tempos idos, quando ia às salas todos os dias e via todos os lançamentos do ano (SETARO, 2013)²⁵⁵.

Na postagem que marca a mudança do blog para a plataforma Blogspot, Setaro sublinha que sua página não é dedicada a críticas de filmes que estão em cartaz. Em sua revisitação ao passado do cinema, ele fala sobre títulos pontuais, bem como sobre a carreira de cineastas (o fez recentemente em texto sobre Clint Eastwood, por exemplo). Seu blog frequentemente tem caráter formador e pedagógico: tomando por base postagens contemporâneas à realização deste trabalho, Setaro abordou, por exemplo, o intimismo no cinema (centrando-se no filme “Imitação da vida”, de Douglas Sirk), os recursos da montagem (tomando como base os filmes de Eisenstein), as tipologias da narrativa cinematográfica, o melodrama como gênero e o nascimento do cinema baiano: falou sobre filmes específicos (citando novamente casos recentes) como “Era uma vez no oeste”, “Nós que nos amávamos tanto” e “A noite”.

Trata-se também de um espaço muito pessoal, onde Setaro retoma memórias afetivas que marcam a própria cinefilia: no texto “O passado não perdoa”, ele rememora o circuito exibidor na década de 1960 (e a demora com que os filmes chegavam ao nordeste), fala com saudosismo do cinema americano da época (segundo ele, muito superior ao atual) e de sua juventude cinéfila como era então praticada, como demonstra o trecho a seguir:

Mas voltando ao meu itinerário como cinéfilo, a vida nos anos 60 era muito prazerosa. Terminada a sessão do Clube de Cinema, no Guarany, sábado de manhã, ia tomar umas cervejas no Cacique com os colegas, a discutir, a falar, sobre o cinema e o filme visto” (SETARO, 2013)²⁵⁶.

Já no texto “Amar o cinema”, em que fala da dificuldade e dedicação necessária para se adquirir repertório cinéfilo (algo que coloca ser mais difícil nos dias de hoje, em que a informação prioriza a formação), comenta sobre o início de sua paixão pelo cinema:

²⁵⁵ SETARO, André. [1 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

²⁵⁶ SETARO, André. **O passado não perdoa**. Publicado em 27 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<http://setaroblog.blogspot.com.br/2013/02/o-passado-nao-perdoa.html>>. Acesso em: 09 maio 2013.

A minha iniciação cinematográfica se fez pela emoção. Nos já distantes anos 50, quando a imagem estava circunscrita à tela luminosa da sala exibidora. Uma formação baseada nos gêneros, na contemplação dos grandes westerns de John Ford, Anthony Mann, Raoul Walsh, Howard Hawks, Budd Boetticher... nos musicais de Vincente Minnelli, George Seaton, Stanley Donen, nos épicos espetaculares como *Ben Hur*, *Spartacus*, etc, nos melodramas de Douglas Sirk, Leo McCarey, etc, etc, etc. Depois vim a descobrir que o cinema era uma arte ouvindo as palestras de Walter da Silveira e vendo, estupefato, *Hiroshima*, *Mon Amour*, de Alain Resnais, *Acosado*, de Jean-Luc Godard, *A noite*, de Michelangelo Antonioni, *Os sete samurais*, de Akira Kurosawa, *Oito e Meio*, de Federico Fellini, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha... É preciso, portanto, aprender primeiro a gostar de cinema, a amar o cinema, e este amor só se consegue indo ao cinema (SETARO, 2013)²⁵⁷.

Como consta em outros pontos deste texto, Setaro desconfia dos valores da contemporaneidade e sublinha isso em entrevista realizada para este trabalho quando questionado sobre o que a crítica hoje coloca em crise:

O que deveria ser colocado em crise é o vácuo da contemporaneidade. Minha crítica, se assim posso chamá-la, coloca em crise a ausência de valores e a insistência na procura de uma cientificação da obra cinematográfica inócua, como se os críticos estivessem procurando cabelo em ovo ou água em pedra (SETARO, 2013)²⁵⁸.

Ainda sobre sua crítica, Setaro fala que procura analisar “onde a técnica se conjuga com a linguagem para fazer emergir uma estética” (SETARO, 2013)²⁵⁹. Setaro é também o chamado cinéfilo erotomaniaco (fascinado pela imagem feminina no cinema) e, com frequência, publica fotos de sua musa Brigitte Bardot no blog e em sua página no Facebook, ou escreve textos sobre as grandes atrizes da história do cinema, como fez recentemente com Ava Gardner.

Sobre a crítica cinematográfica na internet, o crítico comenta:

Com a decadência dos suplementos culturais dos jornais e a perda de espaço nestes, a crítica mais fecunda se localiza na internet. Excelentes críticos, como Inácio Araújo, por exemplo, possuem pouco espaço nos jornais para uma análise mais perfuratriz da obra cinematográfica. Há

²⁵⁷ SETARO, André. **Amar o cinema**. Publicado em 24 de abril de 2013. Disponível em: <<http://setaroblog.blogspot.com.br/2013/04/amar-o-cinema.html>>. Acesso em: 09 maio 2013.

²⁵⁸ SETARO, André. [1 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

²⁵⁹ Idem.

mais blogs de cinema na internet do que gafanhotos no Egito (SETARO, 2013)²⁶⁰.

Setaro comenta que, no entanto, a maioria dos blogs é “constituída de resenhas mal ajambradas e comentários achistas” (SETARO, 2013)²⁶¹. Fala, por fim sobre a rapidez da disseminação dos blogues na internet: “um blog é logo linkado por outro também de qualidade. Foi assim, inclusive, que se deu a metástase do meu” (SETARO, 2013)²⁶². O pesquisador Rodrigo Carreiro comenta esse caráter contínuo já destacado por Setaro: “(...) qualquer cibercinéfilo pode produzir conteúdo crítico e jogá-lo no ciberespaço. Ele será apanhado por outros cinéfilos e ganhará eco em comunidades virtuais” (CARREIRO, 2009, p. 12).

3.4.2 Olhos livres, de Carlos Reichenbach

A internet permite, de fato, a criação desse caráter cíclico de informações, como destacado por Carreiro. Em um blog, vinculam-se links de blogs amigos, com espaço propício a isso. O internauta pode assim navegar através de vários blogues pela conexão que há entre eles. O falecido cineasta Carlos Reichenbach foi um grande entusiasta dessa cinefilia online, que abarca não só a produção textual dos blogues e revistas, como também o compartilhamento dos próprios filmes no espaço virtual. Francis Vogner dos Reis, ex-crítico da Cinética e editor da extinta revista Cine Imperfeito, conta que Reichenbach foi um dos grandes incentivadores da Cine Imperfeito ao citar sobre a publicação num programa da TV Cultura. Reis conta que o comentário de Reichenbach fez com que a revista recebesse vários acessos em seguida.

Reichenbach é considerado também uma espécie de padrinho da Contracampo (junto a Inácio Araújo) e foi figura muito querida entre os integrantes da “nova crítica”. Além de organizador da Sessão do Comodoro, que exibia filmes raros no Cinesesc de São Paulo, Reichenbach mantinha um blog bastante ativo

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ Idem.

²⁶² Idem.

que não se debruçava exatamente sobre a crítica, mas era um forte aglutinador de endereços de outros blogs e sites dedicados à produção crítica. O cineasta também elencava e comentava obras raras, de pouco conhecimento do público, além de propagandear endereços de compartilhamento de torrents – arquivos que disseminam filmes, músicas e outros audiovisuais pela internet. Reichenbach teve dois blogues, o “Reduto do Comodoro”, que desenvolveu de 2005 a 2007, e o “Olhos Livres”, continuação do primeiro, mas vinculado aos blogues do portal UOL.

Compartilha característica com o blog de Setaro: revisitação ao passado do cinema, destaque a alguns autores, erotomania – Reichenbach constantemente publicava fotos de suas musas-atrizes seminuas. O blog tinha também como temática recorrente o cinema de horror – em especial, o horror gore – sobre o qual Reichenbach indicava filmes, trazendo informações sobre cada título e fotos. Por fim, ainda em seu primeiro blog, intitulado “Reduto do Comodoro”, o cineasta contou causos e, sobretudo, inseriu vasto material imagético de seu último filme, “Falsa Loura”, incluindo-se aí fotos de bastidores da produção.

3.4.3 Chip Hazard, de Sérgio Alpendre, e Cinema de boca em boca, de Inácio Araújo

Como já dito por André Setaro, na blogosfera, os críticos de cinema não obrigatoriamente exercem a crítica. Há, certamente, um pensar cinematográfico, mas colocado de forma mais solta. Já vimos Sérgio Alpendre, editor da Interlúdio, declarar que em seu blog não pretende fazer críticas – embora elas surjam eventualmente –, mas comentários e provocações. Em entrevista concedida ao jornal da Universidade Federal de Goiás, Inácio Araújo, da Folha de São Paulo, reitera essa ideia:

Pessoalmente, o blog é como uma conversa. Aliás, se parece muito com a maneira como eu escrevia crítica no início da carreira, só que no jornal

sempre é mais formalizado. No meu blog (<http://inacio-a.blog.uol.com.br/>), eu não sinto a menor obrigação de seguir regras jornalísticas. É a minha maneira de me relacionar com o blog. É como se eu estivesse conversando com amigos e isso me dá muito prazer. Por muitas vezes, isso não cabe no jornal. O espaço é restrito e você não pode se dar ao luxo de informalidades. Tem de obedecer a determinado fluxo de informação. Não dá para escapar disso. No blog me sinto mais livre. Eu não preciso informar o público de nada, porque suponho que o leitor já se informou, na própria internet ou no jornal (ARAÚJO, 2010)²⁶³.

Os blogues de Alpendre e Araújo estão hospedados na blogosfera do portal UOL. Em seus espaços, ambos se colocam de forma mais descontraída não apenas em suas opiniões, mas também textualmente. Em postagem recente, Alpendre se questionou sobre o papel do blog hoje em dia:

(...) estou pensando neste espaço, por vezes negligenciado, que no ano que vem completará uma década de idade. Faz sentido manter um blog nestes tempos de imediatismo e facebook? Ainda penso que faz. Acho o espaço de um blog mais pessoal e menos propagandístico do que o facebook (ALPENDRE, 2013)²⁶⁴.

O questionamento de Alpendre tem sentido se pensarmos que o blog como ferramenta já não está em seu auge e que hoje as redes sociais têm um caráter mais ágil, imediatista e proporcionam maior interação. No entanto, os blogues têm uma acessibilidade maior quando se trata de materiais antigos justamente por seu arquivamento organizado (sem contar as limitações de tamanho de texto, por exemplo, que as redes sociais impõem). Ou seja, a veiculação, ou mesmo uma interação dada em um blog, ficará registrada de maneira mais organizada e acessível, algo que se reflete em sua visibilidade, enquanto nas redes sociais as informações e conteúdos são mais voláteis.

Por estarem integrados ao UOL, os blogues tanto de Alpendre, quanto de Araújo, são passíveis de serem levados à página principal do portal, divulgação que costuma aumentar a quantidade de visitas ao espaço. Contudo, se há a

²⁶³ ARAÚJO, I. A crítica de cinema como parte da atividade cinematográfica. Publicada em julho de 2010. Entrevista concedida ao Jornal UFG. Disponível em: <http://www.jornalufgonline.ufg.br/uploads/243/original_P_gina_3.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2013.

²⁶⁴ ALPENDRE, Sérgio. **Montes**. Publicado em 22 de abril de 2013. Disponível em: <http://chiphazard.zip.net/arch2013-04-01_2013-04-30.html>. Acesso em: 10 maio 2013.

possibilidade de fidelização desse leitor recém-adquirido por via da capa do portal, há também casos como o de um episódio recente: por conta do Oscar 2013, Araújo escreveu um texto com uma série de pontuações a cerimônia. Ao comentar sobre a categoria de atriz coadjuvante, o crítico declarou: “eu queria ver a Helen Hunt perder”. Fez tal comentário em seu total direito, afinal publicou-o em um espaço pessoal onde é livre para expor seus pensamentos de maneira mais solta e, portanto, não deu maiores explicações sobre a colocação.

A frase de Araújo, no entanto, foi deslocada à página principal da portal. O leitor redirecionado ao blog do crítico acabou frustrado, já que esta se tratava apenas de uma observação muito pontual em meio às demais colocações. O blog então recebeu dezenas de comentários descontentes desses leitores, provavelmente leitores eventuais, atraídos pela manchete em torno de um evento do porte da premiação. Essa explosão de acessos não é incomum quando o blog está vinculado a um espaço maior, como o UOL, que vez ou outra o coloca em destaque dentro do corpo do portal. Caso semelhante ao já citado texto de Eduardo Valente sobre o BBB, que levou à Cinética grande quantidade de visitas após citação do texto em outro grande portal, o IG.

Tanto Alpendre quanto Araújo escrevem em seus blogues textos com estilo cotidiano, de leitura leve, fazendo muitas vezes pontuações sobre vários assuntos em uma mesma postagem. Araújo por vezes faz comentários políticos ou outros assuntos atuais; já Alpendre permanece mais focado no cinema, desviando-se apenas eventualmente para fazer algum comentário sobre música ou outras artes. Outro ponto em comum é que ambos comentam com certo equilíbrio o circuito comercial atual, alternando-o com outras postagens que buscam discutir filmes do passado e outras questões acerca do cinema.

Araújo e Alpendre refletiram sobre a própria crítica em algumas oportunidades em seus blogues. Em postagem intitulada “A crítica”, datada de dezembro de 2009, Alpendre defende a crítica instintiva, desvinculada da informação, ao falar:

(...) se vamos pesquisar para ver se nossas ideias procedem, estamos automaticamente abrindo mão de uma coisa mais instintiva, uma maneira Paulo Francis de ser, que faz falta (...) num site como a contracampo, a cinética ou filmes polvo, ou qualquer outro que se aventure na crítica, a informação quase sempre surge para empacar um vôo livre, não um vôo em direção ao próprio umbigo - o que também é nocivo - mas um vôo em direção a uma compreensão mais larga do filme, que às vezes até parece sair do filme - o que é só uma aparência, se o vôo for bem feito (ALPENDRE, 2009)²⁶⁵.

Alpendre então comenta que, quando ingressou na Contracampo, percebeu resistência a pontos que lhe eram caros na crítica, como o uso da primeira pessoa na escrita. Alpendre conta que na época, se adaptou a essa e outras regras que deveriam ter sido questionadas, mas não foram. O crítico faz sua mea culpa:

Não só essa regra implícita deixou de ser questionada, como, junto de outras não menos limitadoras (formalismo na escrita, influências teóricas proferidas em vôo, medo de sair do filme por um segundo que seja...), influenciou uma geração de blogueiros e críticos de internet, que fazem mais do mesmo por aí, com eventuais lampejos de vôo livre. Eu me incluo nesse processo, obviamente. Tenho feito mais do mesmo também, e em alguns casos de maneira bem pobre. Peço desculpas por isso (ALPENDRE, 2009)²⁶⁶.

Dentre essas regras limitadoras que, segundo Alpendre, se espelharam pela crítica de internet, o receio de se sair do filme durante a escrita foi motivo de polêmica recente envolvendo o próprio Alpendre. Em 1º de maio de 2013, o crítico escreveu para a Folha de São Paulo um texto sobre o longa-metragem documental “Doméstica”, de Gabriel Mascaro. A crítica começa da seguinte forma:

Quarto longa de Gabriel Mascaro, "Doméstica" entra em circuito, estrategicamente, na semana do Dia do Trabalho. Perfeito para divulgar o filme, mas também para contemplar as pessoas de nobres intenções sociais que reafirmam constantemente a posição de justos no Facebook. É justamente na rede social mais popular que o filme tem sido

²⁶⁵ ALPENDRE, Sérgio. **A crítica**. Publicado em 29 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://chiphazard.zip.net/arch2009-12-01_2009-12-31.html>. Acesso em: 10 maio 2013.

²⁶⁶ ALPENDRE, Sérgio. **A crítica**. Publicado em 29 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://chiphazard.zip.net/arch2009-12-01_2009-12-31.html>. Acesso em: 10 maio 2013.

propagandeado como se fosse uma obra-prima, mesmo por quem ainda não o viu (ALPENDRE, 2013)²⁶⁷.

Mais adiante, Alpendre fala que “Gabriel Mascaro caiu no gosto das pessoas que dizem amém para tudo o que vem da esquerda (ou do que elas pensam ser de esquerda), e consideram “afeto” uma palavra mágica” (2013). Coloca ainda que o filme segue uma linha oportunista e é, muitas vezes, panfletário.

No mesmo dia, o crítico postou em seu Facebook uma defesa a um ataque feito ao seu texto:

Cesar Guimarães Guarani Kaiowá me chamou, indiretamente, de direitista em seu post a respeito de meu texto sobre Doméstica. Para ele, e demais alvos hipotéticos de minha crítica, questionar a comunidade festiva do Facebook é ser de direita. Assim, talhado. Ele diz ainda que eu me entreguei, como se gostar ou não de um filme tem a ver com posição política. Ou seja, não gostei de Doméstica, logo, sou de direita. (e o questionamento da palavra "colaborador" sugere ainda algo pior, mas eu vou me abster de responder a isso). A opção do texto é clara (e pode-se muito bem questionar essa opção, se é válida ou não, e negá-la completamente): partir de um meio de legitimação desses filmes dito pequenos – meio que, por sinal, é totalmente válido – para englobar toda uma tirania de esquerda que vejo em grande parte dos comentários de minha timeline no Facebook. Sou de direita por causa disso? Sou de direita por defender um cinema em que exista preocupação estética em algum nível? Penso que não. E aí já não entendo se, no caso, eu seguisse a outra opção, mais centrada nas operações discutíveis do filme, seria chamado também de nazista. Cesar Guimarães Guarani Kaiowá não sabe o que eu defendo, como eu me comporto no dia a dia, com o que eu me preocupo. Mas sabe que eu sou nazista. Porque ataquei a esquerda festiva e o filme que contempla suas festividades. E aí, de certa forma, o comentário dele mostra que minha opção foi válida. Na verdade, esses burgueses humanistas de facebook (o termo é ótimo, é de um amigo meu) se acham de esquerda. Provavelmente não são (daí o possível erro do meu texto). Minha intenção foi iniciar uma discussão. Acho sempre possível se discutir a partir de um texto, mesmo que esse texto seja forte, esporrado, desmedido (arriscando-se, assim, a possibilidades de leituras equivocadas). Pode-se dizer que meu texto é ruim (o que eu não acho, mas isso é discutível, e respeito quem o considera ruim), que não fala muito do filme (o que é verdade, pois foi uma opção que escolhi, falar mais do entorno favorável ao filme), pode-se até questionar o lance da experiência estética (que relendo, acho que faltou mesmo maior aprofundamento). Mas me associar ao nazismo, ou

²⁶⁷ ALPENDRE, Sérgio. **Crítica: 'Doméstica' não agrada quem espera experiência estética.** Publicado em 01/05/2013. Disponível em: <<http://app.folha.com/m/noticia/247791>>. Acesso em: 10 maio 2013.

mesmo à direita, é enxergar o mundo de maneira simplória demais (ALPENDRE, 2013)²⁶⁸.

A nova crítica em peso se manifestou sobre a polêmica instaurada. O próprio César Guimarães, crítico e teórico da área, defendeu seu ponto de vista no espaço de comentários: para Guimarães, Alpendre usa seu texto para criticar o entorno do filme e não diretamente à obra, além de estabelecer um tom de soberania. Dois lados se tornaram perceptíveis na situação: um configurando-se ao lado de Guimarães, criticando, sobretudo, o aparente uso do texto de Alpendre para criticar questões que consideraram além do filme; outro defendendo o direito do texto de, a partir do filme, atingir outras questões. Eduardo Valente, mais inclinado à posição de Guimarães, fala que ao se criticar um filme, não se deve pensar no que está fora dele ou da crítica, e pontua que tanto Alpendre quanto Guimarães erraram ao tentarem englobar os entornos. Leonardo Levis vai ao encontro da fala de Valente e disse ter a impressão de que Alpendre usou o filme e o texto para servir uma crítica/posicionamento anterior de Alpendre. Tatiana Monassa defende o direito de a crítica abordar o entorno do filme e cita o caso de Serge Daney: “Alguém ousaria acusá-lo de não falar dos filmes? E, enfim, na maior parte dos seus textos no Libération ele fazia voltas enormes falando sobre o mundo e a história do cinema, e mal escrevia uma linha sobre o filme em questão...” (MONASSA, 2013)²⁶⁹. Alpendre complementa o comentário de Monassa ao citar ainda Labarthe, Inácio Araújo e Robin Wood como críticos que também partem dos filmes para outras questões.

Em seus comentários, Monassa assinala ainda outro ponto interessante:

Nessa história toda, o que me chama a atenção é o fato de que toda a mobilização parece vir mais de uma necessidade de proteger o filme por camaradagem (ou simplesmente proteger seus gostos pessoais, o que não é mto diferente no fundo) do que por reais argumentos sobre a crítica e sobre o cinema. Até porque sempre escreveu-se assim sobre os mais diversos filmes, de forma positiva ou negativa, textos bons ou ruins... Mas

²⁶⁸ ALPENDRE, Sérgio. Texto publicado no Facebook em 01/05/2013. Acesso em: 10 maio 2013.

²⁶⁹ MONASSA, Tatiana. Texto publicado no espaço de comentários no Facebook de Sérgio Alpendre em 01/05/2013. Acesso em: 10 maio 2013.

quando são filmes brasileiros, filmes de próximos, a coisa muda de figura. Pode-se discutir a inevitabilidade desse fato, mas ignorar que a questão no fundo é essa, me parece difícil (MONASSA, 2013)²⁷⁰.

Essa proximidade trazida por Monassa é a mesma assinalada por Filipe Furtado em entrevista a este trabalho: o fato sublinhado pelos críticos é que o escopo cinematográfico brasileiro – onde incluem-se realização e crítica – é um tanto apertado, o que estreita as relações entre críticos e cineastas (algo corroborado pela presença em eventos e festivais).

A possibilidade de uma relação mais próxima, amigável até, entre crítico e cineasta, está longe de ser um consenso entre esses profissionais. O documentário “Crítico”, de Kleber Mendonça Filho, aborda amplamente essa questão. No filme, o crítico francês Jérôme Garcin, do “Le Nouvel Observateur”, declara: “Eu acredito que não se pode exercer essa profissão da maneira que eu exerço e passar a vida com produtores, diretores e distribuidores de filmes. É absolutamente impossível, porque o jogo fica alterado” (GARCIN, 2008)²⁷¹. Já Alain Riou, crítico no mesmo jornal, é mais radical ao afirmar que “todo crítico que já teve contato com um cineasta deveria ser abatido como uma vaca louca num rebanho” (RIOU, 2008)²⁷². Lembrado por Mendonça Filho de que ele próprio tem amigos cineastas, Riou respondeu:

Eu sou um traidor. Eu deveria ser abatido, eu sou mesmo desse tipo... eu tento... sou velho o suficiente para não esperar mais nada do cinema. Eu não tenho mais nada para provar, portanto consigo ter uma certa independência, e tenho um bocão (2008)²⁷³.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ GARCIN *apud* CRÍTICO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho. 2008. 76 min. Son, Color, Digital.

²⁷² RIOU *apud* CRÍTICO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho. 2008. 76 min. Son, Color, Digital.

²⁷³ Idem.

O radicalismo de Riou provavelmente encontraria problemas na esfera crítica brasileira justamente porque o escopo cinematográfico aqui é ainda restrito – é comum que as pessoas se conheçam. Um caso narrado por Filipe Furtado exemplifica isso: Raul Arthuso, crítico da Cinética, iria escrever um texto sobre um filme de Caetano Gotardo, mas foi vetado por Valente (na época editor da revista) pelo fato de que a esposa de Arthuso havia trabalhado na produção. A proximidade do crítico para com o filme fez com que o editor intervisse e remanejasse a autoria do texto. Furtado completa: “o universo do cinema brasileiro é muito pequeno e você, invariavelmente, conhece as pessoas. Não tem muito jeito” (FURTADO, 2012)²⁷⁴.

A polêmica em torno do texto de Alpendre traz não só essa situação restrita em que se encontram os profissionais da área do cinema no Brasil, como também demonstra o potencial da rede social como um espaço de intenso debate: no caso de Alpendre, 59 comentários foram trocados via Facebook em dois dias. Enquanto os blogues contam com a possibilidade de um registro mais organizado como vantagem, as redes sociais têm a seu favor essa dinâmica voraz e imediatista de possibilitar debates em espaços curtos de tempo.

Posteriormente à discussão no Facebook, Alpendre publicou um texto na revista Interlúdio reiterando sua posição. No texto intitulado “Ataques e defesas”, o crítico considera desmedida a polêmica em torno de sua fala sobre “Doméstica” e completa que, sintomaticamente, ela se deu em lugar propício a polêmicas desmedidas: o Facebook.

Virei automaticamente um cara "de direita". Porque associei o filme a um certo adesismo automático que noto geralmente na esquerda (mas não só) quando esse tipo de filme engajado socialmente aparece. Notem, contudo, que eu não falei da esquerda do facebook, mas de um grupo de pessoas que adere a tudo que venha da esquerda ou do que pensam ser de esquerda. Estava criticando uma prática que considero extremamente nociva, não a esquerda em si. Não acredito que um filme deva expressar uma posição política semelhante à minha. Não é isso que me guia na crítica cinematográfica (ALPENDRE, 2013)²⁷⁵.

²⁷⁴ FURTADO, F. [28 de novembro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

²⁷⁵ ALPENDRE, Sérgio. **Ataques e defesas**. Publicado em 07 de maio de 2013. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=5624>>. Acesso em: 13 maio 2013.

Alpendre coloca ainda que sua crítica teve sim um endereçamento específico a uma parcela de cinéfilos que se encontram no Facebook e defende-se da acusação de que deveria ter pensado na carreira do filme e no público que pode deixar de vê-lo por conta de crítica:

Eu analiso o filme, seja qual for, de onde for. O curioso é que ninguém que eu tenha lido defende o filme pelo que ele tem de cinematográfico. Defendem a ideia, o dispositivo (palavra da moda), a pertinência. Esse é o ponto. A partir da ideia, que se alinha à esquerda, aprovariam qualquer coisa que tivesse sido feita, qualquer organização de imagens pela edição, por mais pobre que fosse. A ideia contaria mais do que a realização. É o fim da perspectiva crítica, porque o tema se sobrepõe ao cinema (ALPENDRE, 2013)²⁷⁶.

Feito esse adendo acerca do caso, voltemos aos blogues. As páginas de Alpendre e Araújo foram aqui elencadas em um mesmo subitem por algumas similaridades: são espaços pessoais de críticos profissionais que, no entanto, falam de outros assuntos além do cinema (Araújo mais do que Alpendre) e que, sobretudo, pertencem a um conjunto de blogues inseridos em um único portal – o UOL.

O pesquisador Rodrigo Carreiro explica que a organização dos grandes portais se deu em decorrência de uma necessidade da mídia clássica em se estabelecer no espaço virtual para não perder o monopólio da informação. Portais como o UOL, pertencente ao grupo Folha, e a Globo.com, das organizações Globo, dispõem ao usuário uma série de conteúdos e serviços buscando manter o internauta nos limites daquele espaço virtual. No entanto, esses portais buscam blogueiros que tenham um reconhecimento antecessor: não há a tentativa de se lançarem novos blogueiros, mas sim divulgar nomes já estabelecidos em suas devidas áreas. Nos blogues de cinema relacionados ao UOL constam, por exemplo, os blogues de Inácio Araújo, Ana Maria Bahiana, Sérgio Alpendre e Jean Claude Bernadet. O portal tem ainda um blog de entretenimento que também aborda o universo cinematográfico, mas no diapasão do jornalismo cultural.

²⁷⁶ Idem.

3.4.4 Anotações de um cinéfilo, de Filipe Furtado

Diferente dos já citados casos de Alpendre e Araújo, cujos blogues estão vinculados a um portal, há críticos que mantêm blogues de maneira independente, como fazem também a maioria dos blogueiros na internet. Filipe Furtado, Luiz Soares Júnior, Kleber Mendonça Filho e o já citado André Setaro se enquadram nesse viés.

O blog de Furtado, “Anotações de um cinéfilo”, geralmente discorre de forma crítica, ainda que breve, sobre filmes, faz pontuações sobre festivais, além de organizar um compêndio de listas de melhores do ano das revistas internacionais de crítica. O diferencial, no entanto, fica por conta do extenso conhecimento que Furtado detém sobre cinema, o que o leva a comentar sobre filmografias e títulos pouco conhecidos. As listas de melhores do ano elaboradas por Furtado (que contam com cinquenta títulos) refletem a extensão do exercício cinéfilo do crítico e proporcionam ao leitor uma visão crítica sucinta das obras explanadas, lançadas naquele ano em âmbito mundial. Há, portanto, uma preocupação em pensar o circuito de cada ano buscando uma totalidade e não apenas a partir do escopo brasileiro, sempre muito limitado. Muitas vezes, a fala de Furtado torna-se depoimento raro de se encontrar sobre determinados filmes dentro da blogosfera cinéfila e até mesmo da esfera das revistas virtuais. Em entrevista a este estudo, Furtado reiterou essa posição ao colocar que busca falar de filmes que não recebem destaque.

Furtado defende que os blogues são espaços possíveis à crítica, sobretudo por não sofrerem limitações editoriais: “Cada blogueiro tem espaço livre para falar do que bem entender, o que me parece algo positivo” (FURTADO, 2013)²⁷⁷. Coloca que no blog é possível publicar textos que não cabem em outros espaços e que, em seu caso, a abordagem crítica para com os filmes independe dos espaços – blog ou revista, o posicionamento crítico é sempre o mesmo. Diz

²⁷⁷ FURTADO, F. [4 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

ainda que os blogues proporcionaram certa liberdade ao cinéfilo que deseja expor sua opinião:

As pessoas terem blog tira uma necessidade delas necessariamente terem que ir para uma revista escrever sobre. A pessoa tem aquele desejo de expor a opinião dela sobre filmes, e ela não precisa necessariamente procurar outras pessoas para escrever sobre (FURTADO, 2012)²⁷⁸.

No entanto, o crítico lamenta que grande parte dos blogueiros procure mimetizar a produção dos jornais e portais de internet: “Acho triste entrar numa série de blogs e notar que 90% do que se publica foi sobre os filmes do Oscar (...)” (2012)²⁷⁹.

Furtado posta de forma bastante esparsa, elegendo algumas obras que estão em cartaz para tecer comentários. Sua escrita não é tão pessoal quanto as de Alpendre e Araújo, muito embora ele faça, por exemplo, o uso da primeira pessoa. Suas últimas publicações – citadas aqui para ilustrar um pouco mais do blog – foram: um texto escaneado da Cahiers du Cinéma sobre o filme “Lincoln”; as listas de melhores do ano da revista Film Comment; um texto em defesa de “Django Livre”, filme de Tarantino recebido com menor entusiasmo pela crítica brasileira; um trecho de entrevista com Chantal Akerman falando de seu médiametragem sobre a coreógrafa Pina Bausch (e Furtado faz uma reflexão sobre este filme e o dirigido por Wim Wenders) e, por fim, a já citada lista de melhores do ano elaborada pelo crítico, postagem também mais comentada pelos internautas dentre as analisadas (a lista de 2012 teve em sua 50ª posição o filme “Ballet Aquatique”, de Raul Ruiz; e na 1ª, “Tabu”, de Miguel Gomes).

Filipe Furtado começou a escrever sobre cinema em 2001 para a Contracampo. O “Anotações de um cinéfilo” existe desde 2003 (começou na plataforma blogger e hoje está registrado como site). Foi coeditor da Paisà e hoje é crítico da Cinética. Seu blog também integra a Liga dos Blogues Cinematográficos.

²⁷⁸ FURTADO, F. [28 de novembro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

²⁷⁹ FURTADO, F. [4 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

3.4.5 Dicionários de cinema, de Luiz Soares Júnior

Em “Dicionários de Cinema”, Luiz Soares Júnior, crítico da Cinética, se propõe a traduzir textos considerados importantes na história da crítica, sobre os quais se tinha pouco acesso no Brasil. Assim, é possível encontrar no blog de Soares Júnior textos clássicos de críticos importantes como Jean Douchet, Michel Mourlet, Jacques Lourcelles, Luc Moullet, Serge Daney, entre tantos outros. O autor comenta sobre esse exercício de dispor em português tais textos:

O Dicionários era um projeto modesto, umas traduções que me incumbi de fazer no blog mesmo, porque passou a me irritar a total ignorância na qual as pessoas pareciam estar mergulhadas de certos textos críticos que usávamos, como críticos, certas noções e mediações... para parecer menos surdo em relação aos outros, resolvi disponibilizar estas referências (e privilegiando referências sobre filmes clássicos, que realmente não são muito cotados por aqui, ou entendidos erroneamente como “acadêmicos” ou “velhos”). Um amigo me sugeriu criar um outro blog, e aí surgiu o projeto. Lá, só há espaço para traduções de textos, sem intervenção minha, mas creio que isso é uma falácia – porque ao escolher certos textos e autores em detrimento de outros, você necessariamente intervém, monta, detém o poder sobre a significação. Eu por exemplo hoje nunca traduziria nada de Oudart – nem A fissura! – ou certos Daney mais panfletistas dos 70, como o texto anti-Lacombe Lucien- porque além de achá-los chatíssimos e muitas vezes datados, minha ideia de traduzir veio muito da vontade de despertar em mim o tesão de ler textos mais longos, que não tinha coragem de ler “a seco” – como a refutação de Moullet do Imagem tempo e movimento do Deleuze, que traduzi. Jamais traduziria aquele calhamaço de 10 páginas se fosse de um “chato” pós-estruturalista como Jean-Pierre Oudart. Traduzi de Moullet, que é dos meus críticos favoritos (SOARES JUNIOR, 2013)²⁸⁰.

Em sua fala, Soares Júnior toca em dois pontos interessantes: o primeiro é sobre seu papel de crítico no espaço do blog, pois, ainda que este não contenha textos de sua autoria, é proposto ali um mosaico crítico recortado e composto pelo blogueiro, que elege textos, os traduz e depois os dispõe no blog (e esta disposição não deixa de ser um processo de montagem). Ou seja, ainda que não se escreva uma linha crítica própria, há uma relação onde não cabe a isenção ou a ausência de um juízo. O crítico elabora um discurso (e tomemos o próprio

²⁸⁰ JUNIOR, Luiz Soares. [11 de março de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

espaço do blog como um grande discurso) através da curadoria e exposição dos textos de outrem.

Outro ponto importante está na disposição de críticas referentes a filmes clássicos, material difícil de ser encontrado online (o já citado blog de André Setaro é outra exceção que se debruça sobre esse escopo). Assim, blog dispõe críticas a filmes como “Um corpo que cai” (texto de Dominique Païni), “Pacto Sinistro”, “Os amantes crucificados”, “Josey Wales, fora da lei” (textos de Jacques Lourcelles) “Hiroshima, mon amour” (texto de Jean Douchet), entre outros. Esse trabalho de tradução é realizado eventualmente pela revista Contracampo, e com mais força pela Foco – Revista de Cinema, embora ainda se realize com pouca recorrência dentro do escopo crítico. Da criação do espaço, em 2008, a 2013, Luiz Soares Júnior traduziu e disponibilizou online um total de 149 textos. As últimas traduções feitas são dos textos “O crime do senhor Lange” (crítica do francês Jean-Claude Biette ao filme de Jean Renoir), “Monsieur Vedoux” (crítica de Jacques Loucelles ao filme de Charles Chaplin) e “O sentido da história” (crítica de Michel Delahaye sobre o filme “Le legioni di Cleopatra”, de Vittorio Cottafavi).

3.4.6 Cinemascópio, de Kleber Mendonça Filho

O “Cinemascópio”, de Kleber Mendonça Filho, nasceu em 1999 (um ano após a Contracampo, portanto) como uma revista de cinema – o slogan, aliás, era: “mais uma revista de cinema na internet”. A revista era dotada de um bom humor que se refletia inclusive nas “manchetes” dos filmes criticados, expostos logo na página principal. Assim, a “manchete” para o filme “Noiva em Fuga”, por exemplo, era “Roberts com Gere num filme sobre ovos fritos”; em frente ao título “A casa almadidoada” constava apenas a repetição da letra Z, numa insinuação de que o filme provocara sonolência ao crítico.

O site da revista “Cinemascópio”, mantido até 2008, hoje se encontra fora do ar. Para esta pesquisa, só foi possível acessar a página principal de algumas edições da revista graças a uma ferramenta online chamada Way Back

Machine, que possibilita a visita a páginas extintas na internet, ainda que de forma limitada (não foi possível, por exemplo, ir aos textos do Cinemascópio). Através da ferramenta, foi possível recuperar o layout inicial da revista, visto abaixo:

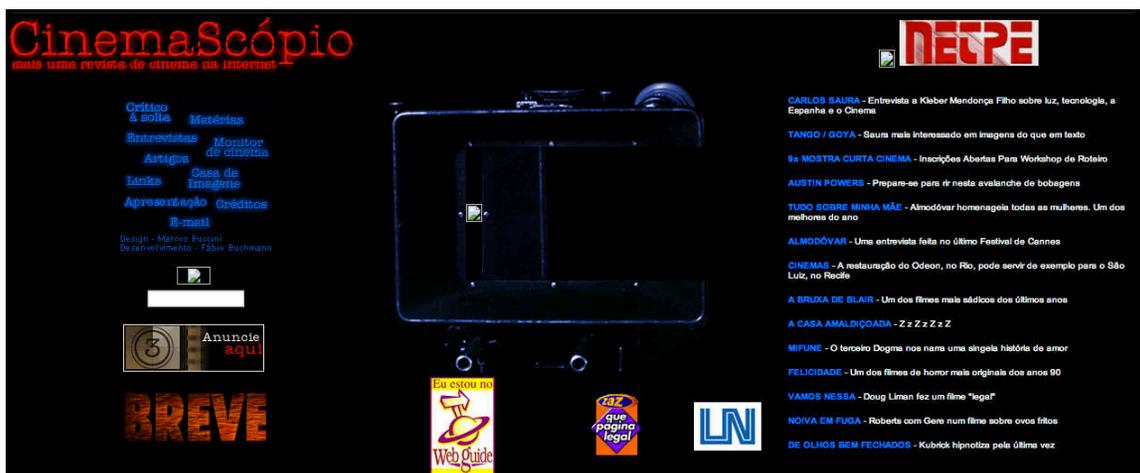


Figura 11 – Layout do Cinemascópio
 Fonte: Cinemascópio

A partir de 2008, Mendonça Filho anunciou que a revista passaria por reformulações no endereço onde era hospedada e que, a partir de então, de forma provisória, se asilaria na plataforma “Blogspot”, braço do Google destinado aos blogs.

No texto inaugural do Cinemascópio como blog, no qual se dava início a 10ª cobertura do Festival de Cannes por parte da publicação, Mendonça Filho comentou:

(...) encontrei essa simpática pousada que deverá, durante essa décima ida a Cannes, oferecer um dos espaços importantes para esse trabalho que considero tão especial. Na verdade, eu não sabia que essas ferramentas já estavam tão boas, e ainda mais tudo interligado na quase assustadora família Google (MENDONÇA FILHO, 2008)²⁸¹.

O Cinemascópio diferenciou-se pela ampla cobertura que deu aos festivais, como Gramado e o Janela Internacional de Cinema de Recife, mas, sobretudo, ao festival de Cannes (Kleber Mendonça Filho foi, inclusive, o primeiro

²⁸¹ MENDONÇA FILHO, Kleber. **10 Anos em Cannes. C’est Pas Possible...** Publicado em 11 de maio 2008. de Disponível em: <<http://cinemascopecannes.blogspot.com.br/2008/05/10-anos-em-cannes.html>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

crítico brasileiro de uma revista virtual a cobrir o festival). Foi nas idas ao festival francês ao longo dos anos que Mendonça Filho realizou as entrevistas de seu documentário “Crítico”. O blog também trouxe entrevistas com figuras como Julianne Moore, Michelle Pfeiffer, Lucrecia Martel e Fernando Meirelles. As críticas do Cinemascópio eram também bastante diversificadas: poder-se-iam encontrar nele, por exemplo, uma crítica a um filme da franquia “Harry Potter” e a um Manoel de Oliveira, como “O Estranho caso de Angélica” (citando aqui apenas dois exemplos).

O blog também teve seu espaço nas redes sociais, a começar pelo Orkut. Sobre a comunidade na rede social, Mendonça Filho chegou a comentar de forma bem humorada no próprio blog:

A comunidade do CinemaScópio no Orkut é um sucesso. É livre, as contribuições são *quase* sempre divertidas, informativas e, na pior das hipóteses, os eventuais malas marcam presença despertando uma saudável curiosidade mórbida tanto no postar como no ler. Longe de ser perfeita, é um espaço aberto, onde instaurou-se uma notável falta de medo no se expressar, e onde *quase* ninguém será acusado de ter perdido 80 pontos no QI por escrever algo, até mesmo pelo fato de um ou outro não ter QI suficiente para perder tanto. No geral, me impressiona, na verdade, a inteligência de muitos, a delicadeza de tantos e o interesse comum pelo cine (MENDONÇA FILHO, 2008)²⁸².

Em 2010, o crítico chegou a comentar em tempo real cerimônias como o Oscar e o Globo de Ouro em outra rede social: o Twitter.

Em 1º de abril de 2010, Mendonça Filho publicou o post “Deixando a crítica para fazer filmes”. Ele já tinha uma carreira de curta-metragista e, inclusive no blog, comentou sobre suas próprias produções falando, por exemplo, da carreira de seu curta-metragem “Recife Frio” e das filmagens de seu longa “O som ao redor”, lançado no ano de 2013. Na postagem, comunicou deixar de escrever, após 12 anos, para o Jornal do Comércio do Recife. Completou que o blog continuaria a ser atualizado dentro do possível, sem o mesmo compromisso. Sobre a data de 1º de abril, conhecida como “dia da mentira”, falou: “Eventuais

²⁸² MENDONÇA FILHO, Kleber. **CinemaScópio no ORKUT**. Publicado em 30 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2008/08/cinemasc.html>>. Acesso em: 13 maio 2013.

interpretações de que isso é uma piada não procedem” (MENDONÇA FILHO, 2010)²⁸³. Por fim, explicou sobre seu afastamento:

O motivo de eu deixar a crítica cinematográfica é o meu longa metragem O Som ao Redor, que está em pré-produção. Logo será filmado e ainda esse ano estará em pós-produção. Equilibrar um trabalho desse porte com as obrigações semanais de um crítico, vendo filmes e escrevendo, simplesmente não é possível (MENDONÇA FILHO, 2010)²⁸⁴.

Em 2011, Kleber Mendonça Filho fez uma última cobertura do Festival de Cannes (desta vez com blog vinculado ao UOL) e afastou-se em definitivo (ao menos até a realização deste trabalho) da crítica para dedicar-se exclusivamente à carreira de realizador.

3.4.7 Discurso-imagem, de Bruno Carmelo

Hospedado na plataforma “Blogspot”, o blog de Carmelo conta com uma estrutura mais elaborada – além do tradicional arquivamento por datas, é possível buscar as críticas por ordem alfabética; estas, por sua vez, estão em espaço distinto dos artigos acadêmicos escritos pelo autor (Carmelo é mestre em teoria do cinema e do audiovisual pela Paris 3 Sorbonne Nouvelle, tendo estudado a herança da política dos autores na crítica francesa contemporânea). O blog tem também uma espécie de “capa” onde ficam expostos links imagéticos que levam aos textos com publicação mais recente.

Diferente dos demais casos analisados até agora, Carmelo é o único que, em seu blog, se debruça unicamente sobre a crítica e, por isso mesmo, adota um discurso textual menos pessoal, mais próximo ao utilizado pelas revistas e outros espaços críticos. Por outro lado, enquanto boa parte das revistas busca se comunicar com um leitor iniciado na área cinematográfica, a crítica de Carmelo é bastante pedagógica: com recorrência, seus textos iniciam apresentando uma

²⁸³ MENDONÇA FILHO, Kleber. **Deixando a Crítica Para Fazer Filme**. Publicado em 01/04/2010. Disponível em: <<http://cinemascopecannes.blogspot.com.br/2010/04/deixando-critica-para-fazer-filme.html>>. Acesso em: 13 maio 2013.

²⁸⁴ Idem.

impressão geral (onde, geralmente, já se torna evidente a posição do crítico perante o filme), passando em seguida à descrição comentada da trama para, por fim, ir aos destaques a serem feitos sobre a obra, acompanhados da argumentação. Não se trata de uma estrutura textual rígida como é, por exemplo, a de Pablo Villaça, e é preciso lembrar que nem todos os textos se dão desta maneira, mas há certa constância nesta forma.

A crítica de Carmelo, portanto, contextualiza e informa o leitor. Ao escrever sobre a animação “Paranorman”, por exemplo, ele coloca que os créditos da animação têm como referência produções B do cinema de horror. Esse tipo de informação reforça um caráter pedagógico da crítica que, no caso da Carmelo, também não está isenta de certo adjetivismo (característica repudiada pela nova crítica), desde que acompanhada pela argumentação. Na crítica sobre “Argo”, por exemplo, ele caracteriza a montagem como elegante e frenética, para logo em seguida sublinhar sobre a preocupação com o ritmo do filme através da montagem clássica. Ao falar sobre “Django Livre”, adjetiva o filme como excessivo (e depois explica o porquê) e coloca que “a primeira hora do filme é um verdadeiro show de Christoph Waltz” (CARMELO, 2013)²⁸⁵. Trata-se de uma consideração em que o texto apresenta uma frase de impacto pronta, dessas que com recorrência aparecem na crítica do jornalismo cultural ou nas capas de DVD, no entanto, o crítico, ainda no mesmo parágrafo, fala da importância do personagem para a trama, descreve características deste bem dominadas pelo trabalho do ator e ainda pontua dois momentos memoráveis envolvendo Waltz. É um caso em que a adjetivação abre espaço para a defesa, além de não deixar dúvidas sobre a posição do crítico sobre o filme.

Crítico e um dos editores do Adoro Cinema, os últimos textos de Carmelo tem mantido um vínculo com o site: ao acessar a crítica pelo blog, é disponibilizado ao leitor um parágrafo do texto e, abaixo, um link para que este seja lido na íntegra. Tal link encaminha para o texto completo, hospedado na

²⁸⁵ CARMELO, Bruno. **Crítica Django Livre**. Publicado em janeiro de 2013. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-190918/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

página do Adoro Cinema. Cria-se assim um vínculo que faz com que o blog colabore na divulgação do site.

3.5 Blogues Cinéfilos

3.5.1 Diário de um cinéfilo, de Ailton Monteiro

Em seu “Diário de um cinéfilo”, o blogueiro Ailton Monteiro dá logo abaixo do título uma síntese do que é seu espaço: “Comentários sobre filmes por Ailton Monteiro, cinéfilo de Fortaleza”. Monteiro não se apresenta como crítico, mas sim como cinéfilo e seu blog é reflexo direto de sua cinefilia: se baseia basicamente em comentários do autor sobre os filmes por ele vistos. O termo “diário” é bastante apropriado, já que Monteiro faz postagens em ritmo quase diário (vez ou outra surgem lacunas de dois ou três dias, mas, ainda assim, trata-se de um blog bastante ativo).

Monteiro escreve de forma direta: seus textos são geralmente curtos e se estruturam sobre suas opiniões pessoais como cinéfilo e informações acerca do filme ou realizador. Cada texto trata especificamente de um filme, embora o autor utilize como recurso recorrente a evocação de outras obras (algo importante no exercício da crítica). Em alguns casos, sua experiência cinéfila transparece no texto: ao escrever sobre “O Grande Gatsby”, longa de 1974, dirigido por Jack Clayton e estrelado por Robert Redford, Monteiro confessa ter visto o filme em partes, justificando ser este muito longo e lento. Já em texto sobre “O exótico hotel Marigold”, ele utiliza o primeiro parágrafo para abrir aos leitores alguns problemas pessoais e fala “(...) como raramente estou usando este espaço para desabafar, resolvi começar este texto sobre um filme que não gosto muito para me abrir um pouco com os leitores” (MONTEIRO, 2013)²⁸⁶.

²⁸⁶ MONTEIRO, Ailton. O exótico hotel Marigold. Publicado em 01 de maio de 2013. Disponível em: <<http://cinediario.blogspot.com.br/2013/05/o-exotico-hotel-marigold-best-exotic.html>>. Acesso em: 18 maio 2013.

O conceito do blog permite esse tipo de exposição ao leitor, ainda que ela não seja obrigatória. Soma-se a isso o fato de que Monteiro se coloca como cinéfilo e não como crítico: não se prende, assim, a preceitos demandados pelo ofício crítico. Ainda que raramente use a primeira pessoa como voz narrativa, a personalidade é demarcada por sua relação de cinéfilo para com o filme e por esses episódios confessionais, nos quais o autor expõe não só partes de sua rotina cinéfila, como também pontos de sua vida pessoal.

Estruturado de forma bastante convencional – posts que se encadeiam um abaixo do outro e que cujo arquivamento se faz através das datas de publicação –, o “Diário de um cinéfilo” foi criado em 2002 e apresentado pelo autor como um espaço para comentários sobre cinema, música, quadrinhos, livros, sobrando até “espaço para falar sobre a vida”, como pontuou o próprio Monteiro na publicação inaugural, que falava também sobre o filme “O Grande garoto”. Claro que, com essa colocação, Monteiro se referiu a questões de cunho mais particular, mas é curioso aqui retornar ao conceito de Baecque de que a cinefilia não é algo à parte, um mundo particular, mas uma vida organizada em torno dos filmes. Para que a cinefilia se complete, é preciso que o cinema esteja em diálogo direto com o mundo real, com a vida do cinéfilo.

Integrante da Liga dos Blogues Cinematográficos desde 2003, o “Diário de um cinéfilo” foi contemplado em 2004 pelo prêmio “Quepe do Comodoro”, concedido por Carlos Reinchembach ao melhor blog de cinema daquele ano. Monteiro é ainda mestrando em literatura comparada e colabora regularmente com o Blog de cinema do Diário do Nordeste.

3.5.2 Christophilmes, de Christopher Faust

Também integrante da Liga dos Blogues Cinematográficos, o Christophilmes, de Christopher Faust, é aqui objeto de análise por se tratar de um blog voltado unicamente à catalogação e à cotação de filmes assistidos pelo cinéfilo-autor. Criado em 2005 na plataforma “Blogspot”, Faust definiu o blog em

sua postagem inaugural como um espaço para impressões e conclusões apressadas, alertando o leitor para que não esperasse encontrar ali uma crítica mais aprofundada. No início, Faust até arriscou-se em comentários curtos sobre os filmes vistos, mas foi abandonando essa prática com o decorrer do tempo. Em algumas publicações, colocou-se também de maneira mais pessoal, dando dicas de filmes exibidos na televisão e pontuando sobre questões particulares.

Com o tempo, o blog assumiu a forma que possui hoje, sendo um claro expoente de uma prática comum entre os cinéfilos: a catalogação dos filmes vistos, contendo algumas informações básicas – como ano de lançamento e diretor – e um rápido julgamento pessoal reduzido ao uso das cotações. Faust também elabora listas de melhores e piores do ano, colocando todos os filmes lançados comercialmente em ordem decrescente de preferência. Listas elencando os melhores filmes por décadas também são encontradas.

Em 2012, o blog se transferiu para a plataforma Wordpress. Ao invés da organização por datas, adotada até então, passou a se dividir em tópicos. Há assim um espaço que contém listas de filmes vistos anualmente, listas em que Faust elenca os melhores títulos do ano, um espaço destinado a textos, no entanto ainda não desenvolvido, e informações sobre os curta metragens dirigidos pelo próprio autor (Faust é realizador formado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná). Por fim, há uma breve explicação sobre o próprio blog, onde Faust coloca ser este uma espécie de arquivo-cinéfilo obsessivo pessoal, tendo como inspiração o site do crítico americano Mike D'Angelo. Faust ainda lembra que a catalogação dos filmes começou quando tinha apenas 15 anos, “mas já era perdidamente apaixonado por cinema” (FAUST, 2012)²⁸⁷.

3.5.3 Por um punhado de euros, de Pedro Pereira e Emanuel Neto

²⁸⁷ FAUST, Christopher. **Christophilmes**. Publicado em 11 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://christophilmes.wordpress.com/2012/11/11/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

“Por um punhado de euros” entra aqui como exemplar de blog que discorre sobre uma temática específica dentro do universo cinematográfico – os western-spaghetti. A cinefilia assim restringe seu escopo a uma seara especial de filmes, por conta do interesse em comum da dupla de autores. Mantido por Pedro Pereira e Emanuel Neto, o blog se estrutura em uma página principal e outras quatro colunas dedicadas, respectivamente, às resenhas dos filmes, às trilhas sonoras, pôsteres e, por fim, às listas pessoais dos dois blogueiros. Ao invés da usual organização via data de postagem, é possível acessar o conteúdo através dos títulos dos filmes, por sua vez organizados pelos anos de realização na extremidade direita do layout.

Recheado de imagens, vídeos e informações sobre as obras selecionadas, o blog traz resenhas curtas que, geralmente, apresentam a trama em linhas gerais e trazem rápidas opiniões pessoais dos autores sobre os filmes. Não há o compromisso da crítica, mas da exposição de informações e ideias de forma despretensiosa, ainda que se façam colocações de julgamento da obra – ao falar sobre “La sfida dei MacKenna”, Pereira coloca que o filme não é uma perda de tempo, mas não nega que este seja enfadonho; em texto sobre “Quel caldo maledetto giorno di fuoco”, Neto qualifica como um filme de segunda linha sem grande impacto.

Não há espaço para argumentar tais colocações (e nem é este o objetivo do blog): tratam-se de impressões dos cinéfilos sobre as obras analisadas. Tem-se aí uma característica bastante comum nos blogues: o impressionismo ligeiro, desacompanhado de um raciocínio ou especulação maior. A delimitação da cinefilia a uma esfera do cinema ou gênero é comum entre os blogues – no caso do western spaghetti, debruçam-se também outros títulos como “Bang Bang a italiana” (<http://bangbangitaliana.blogspot.com.br/>) e “Euro Western no Brasil” (<http://eurowesternnobrasil.blogspot.com.br/>).

3.5.4 Cinéfila por natureza, de Kamila Azevedo, e Hollywoodiano, de Otavio Almeida

Dois exemplos de páginas mais elaboradas em suas estruturas e quantidade de conteúdo, “Cinéfila por natureza” e “Hollywoodiano” são mantidos respectivamente por Kamila Azevedo e Otavio Almeida, ambos membros diretores fundadores da Sociedade Brasileira de Blogueiros Cinéfilos (o blog de Azevedo integra também a Liga dos Blogues Cinematográficos).

O primeiro ponto a se destacar é a desvinculação dessas páginas das usuais plataformas voltadas à construção e manutenção de blogues no Brasil – o Blogspot e o Wordpress. Tanto o blog de Azevedo quanto o de Almeida, mantém domínios próprios, como se fossem sites: <http://cinefilapornatureza.com.br/> e <http://www.hollywoodiano.com.br/>. A própria estrutura é semelhante a de um site: enquanto o Cinéfila por Natureza se divide em onze sessões, expandindo seu escopo ao falar, por exemplo, de teatro, literatura e televisão; o Hollywoodiano atém-se à esfera cinematográfica, dividindo-se em seis espaços, que além de críticas, abordam bastidores, premiações, destaques e trazem trailers e artigos. Almeida, por sinal, tem dificuldades em definir seu “Hollywoodiano”, algo perceptível no perfil do espaço, onde fala: “Site ou blog – chame como você quiser – de Otávio Almeida. Aqui você encontra críticas, trailers e comentários sobre os filmes e os artistas responsáveis pelo espetáculo do cinemão americano” (ALMEIDA, 2013)²⁸⁸. Como ambos são espaços bastante pessoais ligados a grupos de blogueiros, o presente trabalho considerará ambos como blogues.

No caso do “Hollywoodiano”, tem-se definido, não só pelo título, mas nas palavras do autor, o escopo cinematográfico a ser abordado – o cinema mainstream hollywoodiano. Neste mesmo perfil, Almeida coloca ainda que o título do blog é uma homenagem à página da jornalista Ana Maria Bahiana, segundo ele,

²⁸⁸ ALMEIDA, Otávio. **Hollywoodiano** - **Perfil**. Não datado. Disponível em: <<http://www.hollywoodiano.com.br/sobre/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

uma influência importante em seus escritos. Publicitário e jornalista formado, Almeida mantém seu blog desde outubro de 2006.

Kamila Azevedo, também formada em publicidade e propaganda e jornalismo, mantém seu blog desde novembro de 2005. Também realiza forte cobertura crítica do circuito comercial; no entanto, comenta eventualmente títulos antigos, sobretudo na coluna “Cena da semana”, na qual falou, por exemplo, sobre filmes como “Se meu apartamento falasse”, de Billy Wilder, e “Sinfonia de Paris”, de Vincente Minnelli. Seu blog integra também um grupo chamado “Amigos do Adoro Cinema”, comunidade criada pelo site Adoro Cinema buscando uma inter-relação da página com quinze blogues selecionados, dedicados ao cinema como temática. Sobre os objetivos dessa comunidade, o site fala:

O **Amigos do AdoroCinema** oferece aos blogs participantes uma série de vantagens, como a publicação de notícias listando as melhores críticas de filmes e os parceiros mais ativos, além de brindes, convites e a oportunidade de participar de eventos promovidos pelo site. Bacana, não? Em troca você deve ajudar a divulgar o **Adoro Cinema** e seu conteúdo, através do seu blog e das redes sociais que participa (RUSSO, 2013)²⁸⁹.

Esse tipo de comunicação é saudável para ambas as partes, no sentido que divulga e agrega conteúdo o Adoro Cinema, ao mesmo tempo em que dá certa visibilidade ao blog participante. Outra forma de divulgação importante das quais os blogues fazem uso com dada vez mais constância, são as redes sociais; através delas, os blogueiros podem disseminar/propagandear suas páginas e o conteúdo que há dentro delas, enquanto o leitor pode ter um “aperitivo” do que está em evidência no blog. “Cinéfila por natureza” e “Hollywoodiano” seguem esta linha ao usarem Twitter e Facebook como espaços de extensão dos blogues.

3.5.5 Filmes do Chico, de Chico Fireman

Cinéfilo dedicado (tendo visto 463 filmes no ano de 2012, como consta

²⁸⁹ RUSSO, Francisco. **Amigos do Adoro Cinema**. Publicado em 12/04/2013. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102738/>>. Acesso em: 13 maio 2013.

em catalogação feita via Facebook), Fireman narrou em entrevista a este estudo que sempre teve vontade de escrever sobre cinema, mas sua carreira como jornalista acabou tomando outros rumos. Essa vontade, no entanto, não esmaeceu, e ele criou em 2003 o blog Filmes do Chico, tornando-se no mesmo ano um dos participantes fundadores da Liga dos Blogues Cinematográficos.

Além da importância de seu blog, vasto em conteúdo textual, listas inéditas (elaboradas pelo próprio blogueiro e por outros convidados) e até uma premiação fictícia – os Frankies, –, o caso de Fireman é curioso, pois seus textos poderiam muito bem se configurar como crítica (tendo um estilo próximo às críticas realizadas por Bruno Carmelo), mas, no entanto, não são assim considerados pelo próprio autor. Como já citado no começo deste capítulo, Fireman considera que os blogues adotam uma linguagem coloquial e transformam certos parâmetros demandados pela crítica e, por isso, em sua maioria, não a realizam. Não é bem o que se vê no “Filmes do Chico”: Fireman usualmente escreve em terceira pessoa (e, como já citado antes nas palavras de Alpendre, embora a 3ª pessoa seja uma preferência entre os críticos, seu uso não é exatamente um pré-requisito), é direto em sua relação com os filmes, bem como nas contextualizações que faz com seu conhecimento cinematográfico, e seu estilo sucinto encaminha a escrita justo ao ponto da crise estabelecida em relação à obra. Assim, vai além do informativo ou do impressionista: seus textos exploram uma crise, propõem questões e provocações, demonstram propriedade e conhecimento cinematográfico. Ainda assim são textos livres, que não passam, por exemplo, por um trabalho de editoração. Essa liberdade, segundo Fireman, é positiva do ponto de vista da democratização da produção textual, no entanto, ela traz perigos se for excessiva, podendo infringir preceitos necessários à crítica. Essa liberdade aberta pelos blogues faz com que Fireman não considere sua produção propriamente crítica.

Fireman é, por fim, um aficionado por listas, algumas até curiosas (como uma em que o mesmo elege os melhores filmes da “Sessão da tarde”). Além das listas elaboradas por ele próprio, há uma de melhores do ano feita

através de votação entre os leitores do blog. Para comemorar 10 anos do blog, completados em 2013, Fireman convidou cem pessoas (entre críticos, cineastas, cinéfilos, acadêmicos e blogueiros) para uma votação que resultou em uma lista de cinquenta melhores filmes de todos os tempos. Cada convidado teve direito a votar em dez títulos. Nomes como André Setaro, Cid Nader, César Zamberlan, Daniel Caetano, Érico Fuks, Filipe Furtado, entre outros, estiveram entre os votantes, formando um compêndio variado de pessoas que exerceram ou ainda exercem a crítica na internet (além da presença de cineastas como Evaldo Mocarzel, Gustavo Spolidoro, Lírio Ferreira, apenas para citar alguns). Já em sua lista pessoal, contando com cem títulos, Fireman lembrou o começo do blog:

O ano era 2003 e a febre dos blogues chegava ao Brasil. Eu relutei bastante em relação à ideia de criar um blogue de cinema. Tive que ser convencido de que não seria petulância escrever minhas opiniões sobre os filmes que eu via num espaço em que todos poderiam ler. O **Filmes do Chico** surgiu tímido, mas, ao longo do tempo, cresceu para se tornar o projeto mais íntimo e importante da minha vida. Tudo o que faço aqui é por prazer. Tudo valeu a pena: cada hora perdida escrevendo um post, cada comentário lido, cada reação a uma das minhas centenas de listas. Ainda não acredito que já se passaram dez anos. Parece uma eternidade, mas também parece que foi ontem (FIREMAN, 2013)²⁹⁰.

A fala de Fireman reitera esse caráter bastante pessoal – tanto quanto um diário – presente nos blogues. Trata-se de um trabalho que demanda tempo, dedicação e que, ainda que haja exceções, na maioria das vezes, não gera retorno financeiro. É, portanto, uma atividade que demanda paixão para que essa relação com cinema se traduza na escrita. Escrita esta que nada mais é do que uma organização de uma vida em torno dos filmes, como já nos colocara Baecque ainda no começo deste capítulo.

²⁹⁰ FIREMAN, Chico. **Top 100: os melhores filmes dos últimos dez anos**. Publicado em 26/01/2013. Disponível em: <<http://filmesdochico.com.br/top-100-os-melhores-filmes-dos-ultimos-dez-anos/>>. Acesso em: 13 maio 2013.

4 CONCLUSÃO

A presente dissertação buscou refletir sobre a crítica cinematográfica realizada na internet no Brasil. Em um momento em que o exercício da crítica perdia espaço na mídia impressa, resignando-se muitas vezes à realização de jornalismo cultural (cujo papel é mais informativo), a internet despontou no final dos anos 1990 como uma opção bastante propícia ao desenvolvimento da atividade. Ficavam para trás amarras típicas do jornalismo impresso, como restrições quanto ao tamanho e quantidade de textos, para conquistar-se assim um exercício mais livre da atividade, sem tantas restrições editoriais, sem a demanda de uma infraestrutura física e financeira e, sobretudo, com o potencial de uma rede que crescia naquele momento como um importante meio de comunicação, propício a atingir públicos amplos e à fomentação de debates.

Se o Cinema em Cena e o Cinemascópio surgiram como iniciativas pessoais de Pablo Villaça e Kleber Mendonça Filho, respectivamente, Contracampo, como precursora da chamada “nova crítica” (ou “jovem crítica”), nasceu da simples negação de tudo o que se produzia sobre crítica de cinema no Brasil naquela época (a exceção, como já vimos Ruy Gardnier pontuar, era Inácio Araújo). Contracampo nasceu, portanto, questionando todo um modelo de produção crítica inócuo, mais voltado à informação, resenha e guia cultural. Afinal, se tem algo que a crítica não pode ser é inócua. A crítica tem que ser ferina, tem que incomodar, tomar partido, propor provocações. Era isso que Contracampo propunha em um modelo livremente inspirado (e aqui recontextualizado) na francesa Cahiers du Cinéma, calcando-se no diálogo do cinema como arte, na defesa da autoria e da militância.

Contracampo, em seu movimento interno, se desdobrou em um filhote: Cinética, com quem manteve ora relação estável, ora conflituosa. Cinética resultara de aprendizados e crises da própria Contracampo: ao mesmo tempo em que era um desdobramento, era também um contraponto, um ponto de embate. Cinequanon e Paisà também sofreram reverberações da precursora da nova

crítica, ainda que apresentassem um despojamento maior: a primeira fora criada da cinefilia de um grupo de amigos; a última buscava um ecletismo baseado na americana Film Comment. Paisà foi lançada impressa e, posteriormente, passou à internet. Foi extinta e retornou sob o título de Interlúdio, desta vez completamente adequada ao meio online. Cinequanon continua na ativa sob a editoria de Cid Nader, um de seus fundadores.

Esse quarteto de revistas, junto à impressa Teorema, formaram a chamada “nova crítica”. No entanto, Filmes Polvo e Foco foram aqui enquadradas nessa mesma esfera, por buscarem cinemas muito próximos a partir da perspectiva da arte, da autoria, da militância, da crítica como obra literária. Claro que há diferenças entre cada uma dessas publicações. Ainda assim, e apesar dos atritos, Contracampo e Cinética, por exemplo, dividem ideais críticos não tão distantes, assim como Interlúdio está muito mais próxima da Foco do que do Omelete, site dedicado a refletir sobre cinema sob a perspectiva do jornalismo cultural e que pensa suas críticas sob a viés do entretenimento.

A crítica em casos como o do Omelete e do Adoro Cinema se afasta do viés provocativo e literário da “nova crítica” para adotar um estilo mais claro, direto, jornalístico (flertando muitas vezes com o jornalismo cultural), que provoca, no entanto, sem suscitar dúvidas no leitor. No caso do Omelete, privilegia-se a adjetivação para ressaltar o juízo do gosto. No Cinema em Cena, o crítico Pablo Villaça escreve textos com estruturas recorrentes e com forte caráter pedagógico, no sentido de que busca elucidar vocábulos e conceitos ao leitor. Críticos.com traz críticos provenientes do jornalismo impresso (e por isso mesmo com estilística e estrutura daquele espaço), enquanto RUA reúne textos de universitários, ou seja, textos de redatores que estão ainda em processo de formação.

O presente trabalho denominou tais espaços de “outras críticas”, já que são trabalhos que indiscutivelmente estão distantes dos encontrados na “nova crítica”. A preocupação com o leitor é algo também que as diferencia: a “nova crítica” não mantém um consenso sobre essa preocupação com o leitor; no entanto, seus textos em geral não titubeiam em desafiar o leitor, em propor-lhe

provocações, dificuldades. São textos que, geralmente, exigem que o leitor se digladiie com eles. Há também a predominância no pensamento de que o leitor que vai à crítica já viu a obra. No escopo das “outras críticas”, a preocupação com o leitor é clara: aqui se pode até entrar em confrontação com o texto por questão de discordância, mas todo o conteúdo é explanado ao leitor de maneira transparente, sem que se exija dele um conhecimento prévio ou a necessidade de busca por esse conhecimento. Tudo é dado no texto.

Dentro dessas duas grandes esferas da crítica virtual, há inúmeras variações, pontos em comum e divergentes, como já relatado neste trabalho. São críticas que estão em escopos distintos, mas dividem um mesmo espaço, democrático no sentido de que elas podem ali coexistir, cada qual disponível para quem com elas se interesse em dialogar. A internet abriu um leque de opções e o internauta pode optar pela crítica que melhor lhe cabe: resta a ele decidir ultrapassar os possíveis desafios impostos por um texto da Contracampo ou Cinética, buscar um texto mais didático como o do Cinema em Cena, ou mesmo um que priorize o gosto, como o Omelete.

Chegado o fim desta dissertação, uma única resposta se dá de forma definitiva, sem sombra de dúvidas: a crítica não é uníssona. Fosse um consenso, ela certamente não existiria, pois a crítica vive da crise, do contraponto, da diferença. Este trabalho procurou traçar as semelhanças e distinções entre uma série de expoentes críticos que se desenvolveram na internet. Aliás, nos casos aqui analisados, o meio é o único consenso: a internet possibilitou à crítica novos desenvolvimentos. O que traz novos obstáculos: as publicações lidam com a dificuldade de se manterem ativas, com o fato da não remuneração na maioria dos casos (principalmente nos exemplares da “nova crítica”), com a questão da banalização da crítica (na internet qualquer um se autodenomina crítico) e com a crise natural da atividade, que se encontra enfraquecida em tempos em que a informação sobrepõe a formação, em que o consumo sobrepõe à cidadania, como disse Inácio Araújo em citação já feita. Assim, é paradoxal que a crítica tenha encontrado na internet um espaço tão propício para seu desenvolvimento: a

internet é, de fato, um espaço livre, amplo, aberto, características propícias ao fazer crítico, mas é também um espaço repleto, ligeiro, volátil. Como sobreviver a essa mobilidade? Será que o esvaziamento ocorrido na crítica do jornalismo impresso não poderia vir a ser um problema na internet? O fato é que a crítica, esteja no meio em que estiver (impresso ou digital), deve ir antes de tudo aos filmes, pô-los em crise, mas deve também se preocupar com os em tornos e consigo própria, para manter-se viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORO CINEMA. **Quem somos nós**. Publicado em 2000. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20000815235429/http://www.adorocinema.com.br/>>. Acesso em: 13 maio 2013.

ALMEIDA, Otávio. **Hollywoodiano - Perfil**. Não datado.. Disponível em: <<http://www.hollywoodiano.com.br/sobre/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

ALPENDRE, Sérgio; FURTADO, Filipe. **Editorial 9**. Publicado em 09 de agosto de 2007.. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20070809054252/http://www.revistapaisa.com.br/antiores/ed9/editorial.shtm>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

ALPENDRE, Sérgio. **A crítica**. Publicado em 29/12/2009. Disponível em: <http://chiphazard.zip.net/arch2009-12-01_2009-12-31.html>. Acesso em: 10 maio 2013.

ALPENDRE, Sérgio. **Ataques e defesas**. Publicado em 07/05/2013. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=5624>>. Acesso em: 13 maio 2013.

ALPENDRE, Sérgio. **Crítica: 'Doméstica' não agrada quem espera experiência estética**. Publicado em 01/05/2013. Disponível em: <<http://app.folha.com/m/noticia/247791>>. Acesso em: 10 maio 2013.

ALPENDRE, Sérgio. **Montes**. Publicado em 22/04/2013. Disponível em: <http://chiphazard.zip.net/arch2013-04-01_2013-04-30.html>. Acesso em: 10 maio 2013.

AMARAL, Leonardo. **Crítico: Crítica é análise (ou auto-análise)**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopia/128>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

ANDRADE, Bruno; CATARXO, Matheus. **Enquete Bruno Andrade e Matheus Catarxo**. abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenquetebrunomatheus.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

ANDRADE, Bruno; MEDEIROS, Felipe. **Editorial**. Publicado em 2011. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/editorial.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

ANDRADE, Bruno. **Sem título**. Publicado em 16 dez. 2012. Disponível em: <<http://signododragao.blogspot.com.br/2012/12/ok-ruy-vamos-fingir-entao-que-mesma.html>>. Acesso em: 01 mar. 2013

ANDRADE, Fábio. **Após o fim, o começo**. Publicado em março de 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/editorial-marco-2013/>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

ANDRADE, Fábio. **Mudanças de rotina**. Publicado em 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial40.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

ARAÚJO, Inácio. **Crítica, cidadãos, consumidores**. Publicado em 01 abr. 2013. Disponível em: <<http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2013/04/01/critica-cidadaos-consumidores/>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

ARAÚJO, Inácio; TOSI, Juliano (Org.). **Críticas de Inácio Araújo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

ARAÚJO, Inácio. **Enquete Inácio Araújo**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteinacio.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

ARAÚJO, I. **A crítica de cinema como parte da atividade cinematográfica**. Publicada em julho de 2010. Entrevista concedida ao Jornal UFG. Disponível em: <http://www.jornalufgonline.ufg.br/uploads/243/original_P__gina_3.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. 1988.

AUGUSTO, Heitor. **Titanic 3D**. Publicado em 12 de abril de 2012. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=2914>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1975.

BERNARDET, Jean-claude. **Moscou**. Publicado em 6 de agosto de 2009. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02_2009-08-08.html>. Acesso em: 25 jan. 2013.

BORDWELL, David. **In critical condition**. Publicado em 14 mai. 2008. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/05/14/in-critical-condition>>. Acesso em: 28 fev. 2013.

BORGO, Érico. **Crítica Amor**. Publicado em 17 de janeiro de 2013. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/oscar/cinema/amor-critica/>>. Acesso em: 12 maio 2013.

BRAGANÇA, Felipe; EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Bem-vindos à** Publicado em setembro de 2006. **do cinema**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial04.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2012.

BRAGANÇA, Felipe; EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Por que Cinética?** Publicado em 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial01.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2012.

CABRAL, João Mors. **Sinal dos tempos**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/sinaldostempos.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

CAETANO, Daniel. **+ duas ou três coisas sobre contracampo**. Publicado em 27 jul. 2008. Disponível em: <http://passarim.zip.net/arch2008-07-01_2008-07-31.html>. Acesso em: 24 mar. 2013.

CAETANO, Daniel. **O que aconteceu com a contracampo - minha visão**. Publicado em 9 jul. 2008. Disponível em: <http://passarim.zip.net/arch2008-07-01_2008-07-31.html>. Acesso em: 24 mar. 2013.

CARMELO, Bruno. **Crítica Django Livre**. Publicado em janeiro de 2013. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-190918/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

CARMELO, Bruno. **Propostas para uma (outra) crítica de cinema**. Publicado em 15 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=2183>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

CARREIRO, Rodrigo. História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual. **Contemporânea**, n. , p.01-15, Dez. 2009.

CARVALHO, Gisele de. **O gênero 'crítica' em dois veículos de mídia digital: Uma análise sob a perspectiva sistêmico-funcional**. Publicado em 2010. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342010000300005&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 jun. 2013.

CICCARINI, Rafael. **Edição 19 – Entre filmes, surpresas e tufões**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/19>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

CICCARINI, Rafael. **Editorial 17**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/17>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

CICCARINI, Rafael. **Editorial 3**. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/14>>. Acesso em: -- 12 fev. 2013.

CICCARINI, Rafael. **Editorial 6**. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/11>>. Acesso em: 11. Fev. 2013.

CINEQUANON. **A história do Cinequanon**. Disponível em: <<http://www.cinequanon.art.br/institucional.php>>. Acesso em: 2012.

CINEQUANON. **Um bate-papo bem informal sobre o papel do crítico. E-mails da lista interna que viraram um EM Discussão**. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/emdiscussao_detalhe.php?id=6>. Acesso em: 2012.

CINEQUANON. **Um bate-papo bem informal sobre o papel do crítico**. Não datado. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/emdiscussao_detalhe.php?id=6>. Acesso em: 25 jan. 2013.

CONTRACAMPO (Comp.). **Debate: os redatores falam sobre crítica**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artdebatecritica.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

CRÍTICO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho. 2008. 76 min. Son, Color, Digital.

CRÍTICOS.COM. **Críticos: Quem somos.** Publicado em 2012. Disponível em: <http://criticos.com.br/?page_id=2666>. Acesso em: 31 mar. 2013.

CUNHA, Leo. **O filme é uma porcaria... ou, melhor, é brilhante! (Parte 1).** Publicado em 2008. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/story_line/123>. Acesso em: 31 mar. 2013.

CUNHA, Leo. **O filme é uma porcaria... ou, melhor, é brilhante! (Parte 2).** Publicado em 2008. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/story_line/144>. Acesso em: 31 mar. 2013.

DANEY, Serge. **A crítica e os estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell.** Publicado no livro L'Exercice a été profitable, Monsieur. P.O.L., Paris, 1993. Páginas 285-288. Traduzido do francês por Calac Nogueira. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artderrotadopensamento.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

DOUCHET, Jean. **A arte de amar.** Originalmente publicado em Cahiers du Cinéma, 126, dezembro de 1961; republicada na compilação L'Art d'aimer, Éditions de l'Étoile, 1987. Tradução do francês por Ruy Gardnier. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

EDUARDO, C. Entrevista concedida a Francis Vogner dos Reis e Lila Foster. Publicada em 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistatiradentes1.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; MECCHI, Leonardo. **Adeus à "nova crítica".** Publicado em janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial30.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; MECCHI, Leonardo. **Editorial 30.** Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial30.htm>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Editorial 15.** Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial15.htm>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Nouvelle Vague Brasileira: Onde, quem, quando?** Publicado em junho de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/nouvellebravo.htm>>. Acesso em: . 24 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Olho no olho da massa.** Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial11.htm>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. **Rachaduras de um verão acalorado.** Publicado em 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber. **A enunciação objetiva e a percepção subjetiva.** Publicado em setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaomoscou2.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber. **Autonomia do fragmento e da experiência.** Publicado em julho de 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaocontracampo.htm>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber. **Chega de saudade: Por uma crítica em crise.** Publicado em novembro de 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaocrise.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber. **Entrevista - Cléber Eduardo.** Não datada. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/entrevistas/index/1>>. Acesso em: 26 mar. 2013. Entrevista concedida à Filmes Polvo.

EDUARDO, Cléber. **Quem julga e quem pode julgar?** Publicado em agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaoquemjulga.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

ÉRIKO FUKS. **Críticos sem dono.** Publicado em 2007. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/grandeangular_detalhe.php?id=26>. Acesso em: 25 jan. 2013.

ESCOREL, Eduardo. **Coutinho não sabe o que fazer.** Publicado em agosto de 2009. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-35/questoes-cinematograficas/coutinho-nao-sabe-o-que-fazer>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

FAUST, Christopher. **Christophilmes**. Publicado em 11 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://christophilmes.wordpress.com/2012/11/11/>>. Acesso em: 18 maio 2013.

FILMES POLVO. **I Mostra Filmes Polvo de Cinema e Crítica: entre a reflexão e a realização**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/mostra/corpo/evento.swf>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

FIREMAN, Chico. **Top 100: os melhores filmes dos últimos dez anos**. Publicado em 26/01/2013. Disponível em: <<http://filmesdochico.com.br/top-100-os-melhores-filmes-dos-ultimos-dez-anos/>>. Acesso em: 13 maio 2013.

FORLANI, Marcelo. **Crítica Homem de Ferro 3**. Publicado em 22 de abril de 2013. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/homem-de-ferro/cinema/homem-de-ferro-3-critica/>>. Acesso em: 12 maio 2013.

FUJIWARA, Chris. **A crítica e os estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell**. 23 de maio de 2011. Traduzido por Calac Nogueira.. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticafujiwara.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

GARDNIER apud CALIL, Ricardo. **Crise na Contracampo**. Publicado em 13 jul. 2008. Disponível em: <<http://colunistas.ig.com.br/ricardocalil/2008/07/13/crise-na-contracampo/>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. **Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/frames.htm>>. Acesso em: 19 maio 2013.

GARDNIER, Ruy. **Editorial 24**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/frames.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

GARDNIER, Ruy. **Enquete Ruy Gardnier**. Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenquetecritica.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

GARDNIER, Ruy. **Nascimento de um acervo**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/61/nascimentodeumacervo.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

GARDNIER, Ruy. **O despertar da besta ou questão de crítica.** Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/24/odespertardabesta.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

GARDNIER. **Editorial 5.** Publicado em 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/editorial5.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

GARDNIER. **Editorial 6.** Publicado em 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/editorial5.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

GOMES, Adolfo. **Enquete Adolfo Gomes.** abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteadolfo.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

GOMES, Regina. A crítica de cinema nas revistas Veja e Bravo!: um estudo comparativo. **Xi Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**, São Paulo, p. 329-341, 2010.

GOMES, Regina. **Caiu na rede, é crítico?** Publicado em 19/03/2013. Disponível em: <<http://criticafunceb.wordpress.com/2013/03/19/caiu-na-rede-e-critico>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. **Crítica Cultural**, Tubarão, p.1-4, jul. 2006.

GOMES, Regina. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. Publicado em julho de 2006.** Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

IKEDA, Marcelo. **Enquete Marcelo Ikeda.** Abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenqueteikeda.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

LISBOA, Douglas. **Autocrítica.** Publicado em 2007. Disponível em: <http://69.93.162002E92/~fpolvo/frame3.php?start_from=6&ucat=&archive=&subaction=&id=&>. Acesso em: 26 mar. 2013.

LYRA, Marcelo. **Menos reverência e mais leitura crítica.** Não datado. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/grandeangular_detalhe.php?id=55>. Acesso em: 25 jan. 2013.

MANDIM, Andreia A. A. **Crise dos media tradicionais e importância dos novos media: o papel dos blogues nacionais como meios de divulgação do cinema.** Publicado em outubro de 2012. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23308/1/Andreia%20Alexandra%20Almeida%20Mandim.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

MARCABRU, Pierre. **Sobra um homem.** Originalmente publicado em Cahiers du Cinéma, 126, Dezembro de 1961. Tradução do francês por João Gabriel Paixão. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artmarcabru.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. **Cinefilia online.** Publicado em 16 de abril de 2012. Disponível em: <<http://carmattos.com/2012/04/16/cinefilia-online/>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. **Enquete Carlos Alberto Mattos.** abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artenquetecam.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Transpolins da crítica.** Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticaluisalberto.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **10 Anos em Cannes. C'est Pas Possible...** Publicado em 11 de maio 2008. Disponível em: <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2008/05/10-anos-em-cannes.html>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **CinemaScópio no ORKUT.** Publicado em 30 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2008/08/cinemasc.html>>. Acesso em: 13 maio 2013.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Deixando a Crítica Para Fazer Filme.** Publicado em 01/04/2010. Disponível em: <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2010/04/deixando-critica-para-fazer-filme.html>>. Acesso em: 13 maio 2013.

MONTEIRO, Ailton. **O exótico hotel Marigold.** Publicado em 01 de maio de 2013. Disponível em: <<http://cinediario.blogspot.com.br/2013/05/o-exotico-hotel-marigold-best-exotic.html>>. Acesso em: 18 maio 2013.

MOURLET, Michel. **O mito de Aristarco**. Publicado originalmente em *La mise en scène comme langage*. Henri Veyrier, Paris, 1987. Tradução do francês: João Gabriel Paixão. Revisão: Calac Nogueira. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artmourletaristarco.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

NOGUEIRA, Calac; PAIXÃO, João Gabriel. **Editorial 98**. Publicado em janeiro de 2012. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/98/index.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

NOGUEIRA, Calac. **O exercício do olhar**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticacalac.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

NOGUEIRA, Cyntia. Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo? **Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**, São Paulo, n. , p.157-163, 2006.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos; MONASSA, Tatiana. **Editorial 97**. Publicado em agosto de 2011. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/97/index.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A publicidade venceu**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/pgpublicidadevenceu.htm>>. Acesso em: 02 nov. 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Usp, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **Paranoid Park**. Publicado em 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/89/festparanoidpark.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

PAIXÃO, João Gabriel. **O destino do crítico**. Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticajoao.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

REIS, Francis Vogner Dos. **Moscou e a falência dos conceitos.** Publicado em agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaomoscou.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

REVISTA INTERLÚDIO. **Apresentação.** Publicado em 2011. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?page_id=1548>. Acesso em: 08 jun. 2013.

REVISTA PAISÀ. **Home.** Não datado. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20051228060108/http://www.revistapaisa.com.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

REVISTA PAISÀ. **Reapresentação.** Publicado em fevereiro de 2007. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20090426182920/http://www.revistapaisa.com.br/antecedentes/ed7/recado.shtml>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

RÖSELE, Ursula. **Crítica de cinema: o exercício no durante.** Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/raccord/131>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

RUSSO, Francisco. **Amigos do Adoro Cinema.** Publicado em 12/04/2013. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102738/>>. Acesso em: 13 maio 2013.

RUSSO, Francisco. **X-Men.** Publicado em 04 de janeiro de 2001.. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-25518/criticas/espectadores/recentes/?page=3>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

SARI, Wellington. **O necromante.** Publicado em abril de 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticawellington.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

SETARO, André. **A cinefilia começa com um assombro.** Publicado em 09 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2012/10/09/a-cinefilia-comeca-com-um-assombro/>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

SETARO, André. **A cinefilia de antigamente está morta.** Publicado em 29 de junho de 2010. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2010/06/29/a-cinefilia-de-antigamente-esta-morta/>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

SETARO, André. **Amar o cinema**. Publicado em 24 de abril de 2013. Disponível em: <<http://setaroblog.blogspot.com.br/2013/04/amar-o-cinema.html>>. Acesso em: 09 maio 2013.

SETARO, André. **Metamorphose da crítica**. Publicado em 25 de dezembro de 2007. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2013/02/05/metamorphose-da-critica/>>. Acesso em: 5 fev. 2013.

SETARO, André. **O passado não perdoa**. Publicado em 27 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<http://setaroblog.blogspot.com.br/2013/02/o-passado-nao-perdoa.html>>. Acesso em: 09 maio 2013.

SOUTO, Mariana. **Ratatouille e A Dama na Água: A visão dos realizadores sobre a crítica**. Publicado em 2008. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/close/126>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

SUKMAN, *apud* OLIVEIRA. **Depois da polêmica, uma justificativa**. Publicado em 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/depoisdapolemica.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

THE ECONOMIST. **It's the links, stupid**. Publicado em 20 de abril de 2006. Tradução do autor. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/6794172>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

THE PIAUÍ HERALD. **Concurso Cultural "Decifre Um Crítico"**. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/herald/questoes-hieroglificas/concurso-cultural-decifre-um-critico>>. Acesso em: 11 fev. 2013.

TOLEDO, João. **Crescei e multiplicai-vos e enchei as águas do mar, sempre**. Publicado em 2008. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/corte_seco/179>. Acesso em: 31 mar. 2013.

VALENTE, Eduardo; ANDRADE, Fábio. **Criticar e ser criticado**. Publicado em 2010. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial38.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

VALENTE, Eduardo. **Afinal, para que serve a crítica**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/critica.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

VERÍSSIMO, Fernando. **Passada pela web.** Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/conexaocritica1.htm>>. Acesso em: não datado.

VILLAÇA, Pablo. **15 críticas que marcaram o Cinema em Cena.** Publicado em 14 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=47347>>. Acesso em: 14 out. 2012.

VILLAÇA, Pablo. **A invenção de Hugo Cabret.** Publicado em 17 de fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=6006>>. Acesso em: 17 fev. 2012.

VILLAÇA, Pablo. **A Maldição das Estrelinhas e da `Imparcialidade`.** Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=783>>. Acesso em: -- Não é um mês valido! 2012.

VILLAÇA, Pablo. **Drive.** Publicado em 18 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=5222>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

VILLAÇA, Pablo. **Formando um crítico de cinema.** Publicado em 05 de novembro de 2001. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=783>>. Acesso em: 14 out. 2012.

VILLAÇA, Pablo. **Os homens que não amavam as mulheres.** Publicado em 25 de janeiro de 2012. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=10392>>. Acesso em: 25 jan. 2012.

VILLAÇA, Pablo. **Para que serve o crítico, afinal?** Publicado em 22 de outubro de 2001. Disponível em: <http://www3.cinemaemcena.com.br/Coluna_Detalhe.aspx?ID_COLUNA=13>. Acesso em: 14 out. 2012.

WATANABE, Fernando. **1 ano de Cinequanon: Por que escrever?** Publicado em 2006. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/grandeangular_detalle.php?id=21>. Acesso em: 25 jan. 2013.

ZAMBERLAN, César. **Cinequanon.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Álvaro André Zeini Cruz>. em: 11 mar. 2013.

ZANIN, Luiz. **Tiradentes: entre o popular e o experimental**. Publicado em 30 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/tiradentes-entre-o-popular-e-o-experimen/>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

ENTREVISTAS REALIZADAS:

André Setaro
Bruno Andrade
Bruno Carmelo
César Zamberlan
Chico Fireman
Daniel Caetano
Eduardo Valente
Érico Fuks
Fábio Andrade
Felipe Bragança
Filipe Furtado
Francis Vogner dos Reis
Gabriel Martins
João Gabriel Paixão
Karen Moura
Luiz Soares Junior
Marcelo Janot
Renato Silveira
Ruy Gardnier
Sérgio Alpendre
Wellington Sari
Vinícius Pereira

Blogueiros da Liga dos Blogues Cinematográficos:

Christopher Faust
Édson Burg
Guilherme Lobão de Queiroz

Marcelo Valleta
Mateus Nagime
Nery Nader Junior
Rogério de Moraes
Rui Queirós
Vébis Junior
Wallace Andrioli Guedes