

FERNANDA VALIM CÔRTEZ MIGUEL

**MÍDIA JORNALÍSTICA E PRÁTICA SITUADA DE
CRÍTICA CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada no Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Linguística Aplicada, na área de Ensino/Aprendizagem de Língua Materna.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Inês Signorini

CAMPINAS

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M588m

Miguel, Fernanda Valim Côrtes.

Mídia jornalística e prática situada de crítica cinematográfica /
Fernanda Valim Côrtes Miguel. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Inês Signorini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Crítica cinematográfica. 2. Atividade midiático-jornalística. 3.
Prática social. 4. Gêneros discursivos. 5. Comunidades de prática. I.
Signorini, Inês. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Journalistic media and situated practice of film criticism.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Film criticism; Mediatic-journalistic activity;
Social practice; Genre; Communities of practice.

Área de concentração: Língua Materna.

Titulação: Mestre em Linguística Aplicada.

Banca examinadora: Profa. Dra. Inês Signorini (orientadora), Prof. Dr. Eric Mitchell
Sabinson, Prof. Dra. Maria Auxiliadora Bezerra.

Data da defesa: 13/02/2009.

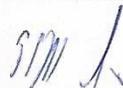
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada.

BANCA EXAMINADORA:

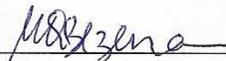
Inês Signorini



Eric Mitchell Sabinson



Maria Auxiliadora Bezerra



Ana Sílvia Moço Aparício

Manoel Luiz Gonçalves Corrêa

IEL/UNICAMP
2009

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Inês Signorini, agradeço pela amizade e pelo acompanhamento cuidadoso de meu trabalho desde os tempos da graduação e da Iniciação Científica. Também agradeço pelas oportunidades, pelo auxílio e prontidão com que sempre atendeu a meus pedidos, leu e corrigiu minhas produções e endossou o desafio que me propus de produzir um outro estilo de texto acadêmico.

Ao professor Marcos Bagno, membro da banca de qualificação, agradeço pelo interesse que demonstrou em relação a meu trabalho, por sua delicadeza e disponibilidade e, principalmente, pelo cuidado que teve em seus comentários e revisões.

Ao professor Eric Sabinson, membro da banca de qualificação e defesa, agradeço pelas pertinentes e sugestivas observações sobre meu trabalho, que me inspiraram na re-elaboração dos diálogos desta dissertação.

À professora Maria Auxiliadora, agradeço por ter aceitado o convite de fazer parte da banca de defesa de minha dissertação, por ter vindo até Campinas e, mesmo na correria, ter lido meu trabalho com seriedade. Obrigada pela discussão e pelos questionamentos postos. Ando refletindo sobre eles.

A todos os entrevistados colaboradores desta pesquisa, agradeço pela disponibilidade e pela gentileza, especialmente aos professores Emir Sader, Fernão Ramos e Jorge Coli, bem como aos jornalistas João Gabriel e João Nunes.

Aos meus queridos pais, Antonio Miguel e Claudia Valim Côrtes Miguel, agradeço pela amizade, pela solidariedade, pelo companheirismo, pelo apoio e compreensão incondicionais, pelo cuidado, alegria, amor e carinho de nossa convivência diária. Ao meu pai, em especial, primeiro leitor deste diálogo, agradeço também pela disponibilidade, paciência, pelas ideias e sugestões e pelos momentos de discussão e de reflexão sobre meu trabalho.

Ao querido Fabiano Malta, amigo e companheiro, agradeço pela sensibilidade e compreensão nos momentos de ausência e cansaço, pelo interesse por minha pesquisa e pelo estilo do texto, pela deliciosa convivência e pelos incontáveis gestos de carinho!

Ao meu avô, Isaias Côrtes, em seus 91 plenos anos de vida, agradeço pela convivência cotidiana, pela lucidez e paciência com que me acompanhou trabalhar neste computador, dia e noite, tentando entender o que, afinal, essa máquina tinha de tão cativante e por que a elaboração de uma dissertação era tão demorada.

À Páprica Filmes, agradeço pelo empréstimo da câmera de vídeo e do espaço da produtora para a gravação de minhas primeiras entrevistas com os estudantes universitários.

Ao amigo Diego Ruiz, agradeço pela pronta atenção e pela disponibilidade que sempre demonstrou para tudo que fizemos juntos. Obrigada por me acompanhar e filmar as

entrevistas com o professor Fernão Ramos, na Unicamp, com o professor Jorge Coli, em Barão Geraldo e com jornalista João Nunes, no Correio Popular.

À Gissele Bonafé, agradeço pela amizade e companheirismo, pela divertida companhia em viagens e congressos e por ter me acompanhado e filmado as entrevistas com o professor Emir Sader, no Rio de Janeiro, e com o jornalista João Gabriel, na Unicamp.

À Cristiane Megid, amiga e companheira de duas graduações e de congressos na pós-graduação.

À Magda Ribeiro, pela amizade, pelas discussões sobre meu trabalho e sobre antropologia, pelas referências bibliográficas e pelos empréstimos dos livros.

À Cecília Eller, pela amizade, pela troca de ideias ao longo do mestrado e pelos toques que me deu sobre a tradução do resumo desta pesquisa.

À Ieda, agradeço pelo convívio semanal – e tão necessário – que me disponibiliza desde o início do mestrado e que vem permitindo outras compreensões e descobertas.

Às amigas, desde os tempos de graduação - Lígia Balista, Simone Vianna, Anna Carolina e Gissele Bonafé -, agradeço pela amizade sincera, pela convivência, pelas reflexões e discussões fervorosas, inclusive sobre a prática docente.

Ao CEMPEM, Círculo de Estudos, Memória e Pesquisa em Educação Matemática, da Faculdade de Educação da Unicamp, agradeço pelo empréstimo da câmera de vídeo com a qual gravei parte de minhas entrevistas.

Não poderia deixar de agradecer ao Instituto de Estudos da Linguagem e à Unicamp por fazerem parte fundamental de minha vida, por fornecerem as melhores condições de acesso cultural, de formação universitária, acadêmica e política, através do contato com excelentes profissionais e alunos. Construí aqui muitas relações de afeto e amizade.

Agradeço especialmente ao CNPq pelos dois anos de bolsa integral, desde o início do mestrado, e que garantiram o pleno desenvolvimento de meu trabalho.

À Secretaria de pós-graduação do IEL, agradeço a todos os auxílios financeiros fornecidos para minha ida a congressos e minha viagem ao Rio de Janeiro para encontrar o professor Emir Sader, um de meus entrevistados.

Com carinho especial, agradeço a todos os funcionários do IEL, em especial aos da Secretaria de pós-graduação, Cláudio, Rose, Miguel e Carlos, pela disposição e pelos inúmeros auxílios. Outro agradecimento especial ao Carlinhos, por ter passado as fitas de parte de minhas entrevistas de VHS para DVD.

Com enorme carinho, agradeço a todos os meus amigos e colegas da pós-graduação, com os quais tanto aprendi e pude conviver durante esse tempo. Agradeço especialmente à Janete Santos, à Milene Bazarim, ao André Luiz, à Cecília Eller, à Marina Velosa, à Paula Gali, à Marcela Lima, à Cláudia Hilsdorf e ao Heitor Gribl pela amizade e pelas colaborações no processo dessa pesquisa.

“(...) o que tenho certeza é que, se a arte está tanto no objeto como na nossa visão, pela sua mera presença a arte faz de nós artistas. A partir do momento em que ela se oferece, a arte é roubada a quem a criou e navega nos olhares, ou ecoa nos tímpanos, de quem lhe assiste. E são estes muitos os seus verdadeiros criadores, ou os mais importantes, porque se houver um que lhe deu o pretexto da existência, os demais asseguram-lhe a perenidade. É nesta rede de olhares que o efêmero vive e se sobrevive, multiplicando o eco do seu tempo através de todos os outros tempos, igualmente circunstanciais e fugazes”.

João Bernardo, 1999, p. XVI.

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado, investigamos a prática situada de crítica cinematográfica a partir da problematização dos modos como integrantes da comunidade especializada de críticos de cinema concebem o papel da atividade midiático-jornalística na constituição de suas próprias produções escritas. Tal problematização é feita com base em textualizações de entrevistas realizadas com integrantes desta comunidade, bem como com integrantes de uma comunidade de estudantes universitários. Outras fontes textuais, orais e escritas, em circulação na internet, também constituem a base documental da pesquisa. A análise desses documentos mostrou que os produtos culturais da prática situada de crítica cinematográfica – isto é, as críticas – nem sempre foram consensualmente vistos por nossos entrevistados como filiados ao gênero crítica cinematográfica. Este fato nos motivou a buscar compreender com base em quais critérios essas comunidades, especializadas ou não, justificariam a inclusão ou a exclusão de certas críticas do domínio do gênero ‘crítica cinematográfica’. Partindo da perspectiva da teoria da atividade, pudemos encarar a própria crítica de cinema como uma prática social que poderia ser realizada por diferentes pessoas em diferentes contextos. Acreditamos que argumentar em favor da legitimidade deste deslocamento conceitual poderia contribuir para desafiar a visão de que existiria um único espaço social legítimo de produção de críticas cinematográficas.

Palavras-chave: crítica cinematográfica; atividade midiático-jornalística; práticas sociais; gêneros discursivos; comunidades de prática.

ABSTRACT

In this master's thesis, we have investigated the situated practice of film criticism from the problematization of the ways in which members of the specialized film critics conceive the role of media-journalistic activity in the formation of their own written productions. This problematization is based on interviews with members of this community, as well as members of a community of university students. Other textual sources, both oral and written, in circulation on the Internet, also constitute the basis of documentary research. The analysis of these documents showed that the cultural products of the situated practice of film criticism - that is, the written critiques - were not always consensually seen by our interviewees as belonging to the genre 'film critique'. This fact led us to seek to understand which criteria these communities, specialized or not, used to undergird the inclusion or exclusion of certain critiques of the field in the genre 'film critique'. From the perspective of the activity theory, we began to understand the 'film criticism' as a social practice that could be performed by different people in different contexts. We believe that arguing in favor of the legitimacy of this conceptual shift might help to challenge the view that there is only one legitimate social space for the production of film criticism.

Key words: film criticism; mediatic-journalistic activity; social practices; genre; communities of practice.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CENA 1: A queda do holofote.....	5
CENA 2: O ladrão de barracas.....	9
CENA 3: O duelo.....	15
CENA 4: Flashback.....	25
CENA 5: Reis sem reinos.....	33
CENA 6: A caçada primitiva.....	41
CENA 7: Quando o luxo vem sem etiqueta.....	49
CENA 8: La Comunidad.....	61
CENA 9: Protagonistas.....	75
CENA 10: Moon River.....	79
CENA 11: Enquanto isso, no café... ..	107
CENA 12: O corvo.....	113
CENA 13: Olga incomoda?	127
CENA 14: Envie sua própria crítica sobre este ou qualquer outro filme clicando aqui!	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147
DOCUMENTOS DE ACESSO EM MEIO ELETRÔNICO.....	155
DOCUMENTOS SONOROS.....	157
DOCUMENTOS FÍLMICOS.....	159
ANEXO 1.....	163
ANEXO 2.....	171
ANEXO 3.....	205
ANEXO 4.....	259
ANEXO 5.....	265

INTRODUÇÃO

Esta dissertação toma como objeto de investigação a prática situada de crítica cinematográfica com base na problematização dos modos como uma comunidade especializada de críticos cinematográficos concebe o papel da atividade midiático-jornalística na constituição de suas próprias produções escritas. Esta problematização é realizada a partir de uma base documental constituída por textualizações de entrevistas por mim realizadas com integrantes dessa comunidade, bem como com integrantes de uma comunidade de estudantes universitários. Outras fontes textuais, orais e escritas, em circulação na internet, também constituem a base documental da pesquisa.

Trata-se de uma dissertação escrita na forma de uma narrativa e diálogos entre seus personagens. A narrativa e diálogos fictícios são constituídos com o propósito de desafiar o ponto de vista quase que hegemônico de que a crítica cinematográfica seria uma prática que se realizaria exclusivamente na esfera de atividade midiático-jornalística. Uma das razões pelas quais decidimos realizar esse desafio através de um gênero discursivo dialógico é que essa forma pouco usual de produção de um texto acadêmico acaba constituindo um argumento adicional para a defesa de uma tese mais geral - que não será objeto central de consideração neste trabalho -, de que os gêneros discursivos funcionariam como tipificações determinantes de realização de práticas socioculturais. E, nesse sentido, este estudo aparece também como um exemplo particular dessa tese geral. Não se trata, portanto, de questionar a própria noção de gênero discursivo, mas sim da relação que usualmente se estabelece entre gêneros e práticas socioculturais.

De forma subliminar, o diálogo também aponta para uma reflexão crítica sobre a prática de investigação científico-acadêmica, bem como sobre supostas fronteiras rígidas que se costuma estabelecer entre saberes disciplinares e indisciplinados mobilizados pelos pesquisadores na produção de novos conhecimentos, neles incluídos os da Linguística Aplicada.

O diálogo encena o encontro rotineiro de alunos universitários – pertencentes a um mesmo grupo de pesquisa, na área de Linguística Aplicada, em nível de pós-graduação – no dia em que um deles apresenta aos demais colegas sua dissertação de mestrado.

A trama do texto é tecida pelas vozes dos quatro alunos participantes desse grupo acadêmico e de duas outras vozes adicionais, criadas com o propósito de estabelecer um elo com a prática de crítica cinematográfica, tema fundamental desta pesquisa.

O narrador-personagem desse diálogo é um jovem rapaz, preocupado e inseguro, que, tendo poucos dias até a efetiva defesa de sua dissertação, decide apresentá-la a seus colegas, no intuito de problematizar algumas questões relativas à prática da crítica de cinema. Ao longo do texto, Gentil, um dos participantes do grupo, demonstra certas preocupações de caráter metodológico, questionando a validade dos objetivos e das teorias da pesquisa apresentada e propondo a necessidade de um certo rigor para os trabalhos que se pretendem acadêmicos. Antônia assume um perfil mais politizado; acredita que a arte tem uma função social e sai em defesa de um cinema politicamente engajado. Ela incorpora parte das falas de meus entrevistados reais, que gostaram do filme *Olga*, e parte das reflexões trazidas por Emir Sader, autor do texto “*Por que Olga incomoda*”, um dos textos críticos que compõem a base documental desta pesquisa. Bruno, colega do narrador-personagem desde os tempos da graduação, está mais preocupado com a dimensão estética das práticas artísticas, conseqüentemente, argumenta em favor do belo e da dimensão do prazer na apreciação de uma obra por si mesma. Por não ter gostado de *Olga*, Bruno acaba incorporando as vozes majoritárias dos estudantes e críticos de fato por mim entrevistados.

Cada um desses personagens representa uma espécie de fragmentação dos pensamentos, indagações, questionamentos e contradições que se manifestaram em meu próprio percurso pessoal de elaboração desta pesquisa. Esses personagens não foram propriamente criados com o propósito de representarem perspectivas teóricas distintas e bem definidas. Nesse sentido, eles se permitem propor ideias, esclarecer conceitos, chamar outros autores ao diálogo, rever perspectivas e posicionamentos, aceitar, questionar, considerar, reconsiderar. Permitem-se, enfim, envolver-se em contradições sem a preocupação de forçosamente terem de superá-las.

Embora a trama interativa seja, de certa forma, conduzida pelo narrador-personagem deste estudo - visto estar ele desempenhando o papel de apresentar a sua

pesquisa à classe -, o diálogo não é travado dentro do espírito de uma maiêutica¹ socrática, uma vez que não tem como propósito dar projeção a um interlocutor especial que tivesse o poder e a capacidade de fazer emergir “a verdade” com base em um método hábil de orientação da conversação.

A escolha do grupo recaiu sobre um curso de pesquisa em Linguística Aplicada não apenas pela necessidade de se produzir uma dissertação nesta área, mas como forma de homenagear meu próprio grupo de pesquisa, com o qual convivi durante todo o período de pós-graduação e que motivou outros tão diversos e inspiradores diálogos. Além disso, outro motivo considerável foi pela preocupação em relação à formação dos novos professores e pesquisadores em Linguística Aplicada, nas relações que estes estabelecem com os saberes científicos e com a própria academia, muitas vezes, tida como o único espaço legítimo de produção de conhecimento.

Optar por escrever a dissertação em forma de diálogo não é uma inovação propriamente dita. Também não se trata de seguir uma tendência muito atual, aproveitando da cada vez maior e melhor aceitabilidade de um texto acadêmico menos formal e tipificado. Acredito, porém, no formato convidativo desse gênero não apenas em relação à leitura da pesquisa, mas principalmente no modo como ele possibilita a interação dialógica dos leitores em relação a ela, seja através do texto e das questões trazidas pelas personagens, seja ainda através das lacunas que forçosamente silenciam uma série de outros questionamentos, de maneira que o diálogo nunca cessa. Estou convencida de que ele traduz com mais fidelidade a trajetória não linear e descontínua de produção de um trabalho de pesquisa acadêmica.

Quando retomamos as contribuições de Mikhail Bakhtin às teorias do discurso, observamos que foram, sobretudo, suas reflexões sobre o princípio dialógico que influenciaram e até anteciparam os estudos do texto e do discurso, atualmente em desenvolvimento. A noção de que toda obra está em permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, com outras obras, acabou se consagrando para muitos com o nome de intertextualidade, mas o conceito criado por ele apontava para outras

¹ O propósito da maiêutica socrática, tão habilmente ilustrada por Platão em seus diálogos, é o de trazer à luz a verdade que já subjaz no interlocutor. Tal método de orientação da conversação baseia-se na teoria da reminiscência de Platão, segundo a qual as almas incorpóreas das pessoas já teriam habitado um mundo perfeito de ideias puras e verdades imutáveis. Nesse sentido, o pressuposto da maiêutica é que aprender é lembrar. De fato, a palavra grega para “verdade” era “*alethéia*” (não esquecimento), isto é, aquilo que sobrevive à memória (Miguel, 1995).

concepções do princípio dialógico: tanto para a relação entre interlocutores quanto para a relação entre discursos.

Ao longo de seu percurso, Bakhtin estabeleceu intrincados diálogos filosóficos com várias perspectivas teóricas – tais como o neokantismo, a fenomenologia, o marxismo, o freudismo -, bem como com outras áreas florescentes de sua época, tais como a Linguística, a Estilística, a Física e a Matemática, constituindo um universo científico e cultural que deixa marcas ao longo de suas obras e do *multifacetado* pensamento do autor (Brait, 2005). Boris Schnaiderman (2005, p. 17) disse, certa vez, acreditar que “*em Bakhtin coexistiam um homem religioso e um marxista, dialogando entre si*”². Seria, talvez, o dialogismo aparecendo soberano na própria vida de quem teorizou sobre ele. Diana Barros afirma que:

Se a concepção de linguagem de Bakhtin é dialógica, se a ciência humana tem método e objetos dialógicos, também suas ideias sobre o homem e a vida são marcadas pelo princípio dialógico. A alteridade define o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua concepção: é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro. Em síntese, diz o autor, “a vida é dialógica por natureza” (Bakhtin, 1992, p. 35-36 apud Barros, 2005, p. 28).

O dialogismo define o texto como um “*tecido de muitas vozes ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no interior do texto*” (Barros, 2005, p. 33). Como afirmou Bakhtin, a linguagem autoritária reduz tudo a uma única voz, sufocando a variedade e a riqueza que existem na comunicação humana (Schnaiderman, 2005, p. 14). Este diálogo, ao contrário, pretende provocar o ouvido do leitor através das vozes de seus personagens que apontam para o esclarecimento das questões de investigação postas. A palavra transforma-se assim no instrumento que possibilita o conhecimento do mundo, de suas relações, do outro e de nós mesmos.

² Palestra inaugural do Colóquio de Dialogismo: 100 anos de Bakhtin, organizado pelo Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo e que se realizou de 16 a 18 de novembro de 1995. O texto do autor foi posteriormente publicado em 2005.

CENA 1: A queda do holofote

A câmera de um amigo convidado a filmar minha apresentação já estava posicionada no único ponto da sala em que só mesmo um bom diretor de cinema saberia dizer qual é³.

– Podemos começar?

– Sim! – responderam meus colegas.

– Luz, câmera, ação! – “gritou” a claquete dando início à filmagem do primeiro *take* da apresentação.

O ruído seco e estrepitoso da claquete desligou-me daquele *set* e me fez reviver o mesmo susto causado pelo trovão que me acordara naquela manhã chuvosa. Era como se estivesse pressentindo alguma possibilidade, ainda que remota, de quebra, ruptura, desestabilização. Aquele era o dia em que faria a apresentação de minha pesquisa de mestrado a alguns colegas de uma disciplina de pós-graduação da universidade. E é claro que sabia da importância daquele dia, principalmente porque faltava pouquíssimo tempo para minha defesa.

Gosto de compartilhar o que venho pensando sobre determinado tema de pesquisa, gosto de discutir e debater questões que me pareçam relevantes no âmbito das produções culturais e acadêmicas, mas o fato é que eu estava visivelmente tenso e desconfortável com a situação de permanecer ali, em frente à sala, apresentando os passos sequenciais e as conclusões finais de uma investigação “tipicamente acadêmica”. Sei que não é simples definir o que entendia eu, naquele momento, – e ainda, o que entendo hoje – por um trabalho “tipicamente acadêmico”. Para o leitor preocupado com categorias rigorosas, tradições e definições precisas, basta agora que saiba o quanto me aborrecia a aparência de uma fórmula estruturada, de uma apresentação escrita padrão do trabalho científico, quase sempre muito objetivo e coerente, sistematicamente organizado e sem brechas aparentes. Aquilo, definitivamente, me matava. Mas isto não vem ao caso agora. Não seria nada agradável pensar sobre esse assunto de maneira assim tão despreziosa e correr o risco de descobrir que, talvez, fosse eu o personagem mais sistemático daquele promissor diálogo. O que importa dizer, neste momento, é o quanto desejei – aproveitando-me daquele dia tão atípico – lançar-me o desafio de

³ Comentário do entrevistado Fernão Ramos (Anexo 3, linha 353-356), em referência a uma frase de Truffaut.

produzir uma pesquisa menos formal e menos sistemática no sentido previsto pela metodologia científica clássica, de afastar-me de um método igualmente seguro que pretendesse encontrar respostas claras e definitivas, ou seja, supostas verdades.

No caminho até a universidade, pensava nessas questões muito pontuais de metodologia e estilística que envolvia a relação entre forma e conteúdo de todo trabalho acadêmico. Ao chegar à sala onde faria minha apresentação naquela manhã, encontrei Bruno, Gentil e Antônia – colegas de meu grupo de pesquisa –, que me incentivaram a dar início ao falatório geral de todo o percurso da pesquisa. Provavelmente, os perspicazes camaradas já previam que a coisa ali seria *um longa*. E eu, tal como sou, conhecendo meus nobres colegas tal como são, sabia que a interação ali realmente não seria nada fácil.

– Já estamos em cima da hora, seria bom começarmos. Não tenho o dia todo! – esbravejou Gentil com toda a sua indelicada impaciência, sem olhar diretamente para a lente.

– Um momento, meu caro! – disse Antônia na tentativa de atenuar o mal-estar instaurado pela fala do jovem rapaz. – Talvez seja sensato dar mais alguns minutinhos até o professor chegar, assim ele também pode acompanhar a discussão desde o início. Além do mais, ainda faltam alguns alunos por aqui, não?

– Não, Antônia, tudo bem – disse eu, ainda meio constrangido. – Acho que podemos começar sim. O professor não vem hoje. Ele me ligou ontem dizendo que tinha piorado da gripe e que ainda estava de cama, coitado.

– Deve ser uma dessas gripes sazonalmente acadêmicas: sempre em fim de ano e fim de semestre! – lançou, novamente, Gentil. – Pensando bem... não devemos lamentar a ausência do professor. É até bom. Assim, podemos contracenar sem maquiagem... – o comentário sarcástico de Gentil provocou risos generalizados.

– Não sei, acho que já estão quase todos aqui. Falta apenas a Raquel e a Sílvia, mas podemos começar mesmo assim porque não sabemos se elas vão aparecer – deu as caras ao diálogo, Bruno, meu amigo de faculdade desde os tempos da graduação.

Tendo o aval dos participantes do grupo, iniciei a apresentação. Comecei ressaltando aspectos gerais de minha pesquisa, de sua relação com a prática de crítica cinematográfica e de minhas pretensões em relação à criação de um novo estilo para o texto da dissertação. Parti de um fragmento de um texto de Pessoa, que dizia que “há

*um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já têm a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos*⁴. Mas, para minha surpresa – e a de todos que ali estavam reunidos naquele momento –, ao terminar a leitura da frase, pude notar a presença de mais alguém na sala.

Era uma estranha figura, pálida e sombria, toda vestida em negro e que, sentada em uma cadeira no fundo da sala, havia surgido, subitamente, não se sabe de onde. Por um instante, fui tomado por um verdadeiro pavor ao olhar para aquela figura memorável, praticamente surreal. Pude notar as expressões de horror e de interrogação que se estamparam nas faces de meus companheiros.

Aquela estranha figura, que ninguém tinha visto passar por nenhuma das portas da sala, levantando-se abruptamente e pondo-se em direção à câmera, parou de repente e, fixando seus olhos penetrantes e agudos em um ponto definido do infinito indefinido, isto é, no foco central da objetiva, disse em tom aveludado e expressivamente insinuante:

– *“Ouça. Ouça. As crianças da noite fazem sua música”*. – E simulando convincentemente os uivos de um lobo – *Uuuuu –*, continuou em tom sereno e enigmático: – *“Meu jovem: você é como os aldeões que não conseguem sentir a alma do caçador. Não me importo mais com o sol, com as fontes ou com os jovens. Adoro a escuridão e as sombras, onde posso ficar sozinho com meus pensamentos. Sou descendente de uma família antiga. O tempo é um abismo profundo como mil noites. Séculos vêm e vão... e não poder envelhecer é um terror. Isto não é o pior. Há coisas piores que isso. Pode imaginar passar por séculos e todos os dias viver a mesma futilidade?*⁵”.

Diretor: Corta! Corta! Diz a última frase de novo para podermos antecipar seu movimento em *travelling* recuado.

– *“... Pode imaginar passar por séculos e todos os dias viver a mesma futilidade?”*

⁴ Mensagem pessoal recebida por fernanda.v.c.mig@hotmail.com em 4 de outubro de 2008.

⁵ Cena retirada do filme *Nosferatu, o Vampiro da Noite* (1979), de Werner Herzog. Nela, Conde Drácula (interpretado pelo ator Klaus Kinski) recebe o jovem Jonathan Harker (interpretado pelo ator Bruno Ganz) em seu castelo.

Diretor: Perfeito! Perfeito! Capturado.

– Que... quem é você? – Perguntei trêmulo, afastando-me daquela figura sombria. Como se nada tivesse ouvido, a figura deu-me as costas e se acomodou novamente em sua cadeira.

– Bem, meu caro – disse eu com as pernas trêmulas como as de um Bambi recém-nascido –, desconheço quem seja o senhor e não imagino o que tenha a ver com esta apresentação. Quanto a mim, posso apenas garantir que minha intenção hoje aqui não é a de criar propriamente um novo estilo de texto dissertativo, mas apenas me permitir fazer algo mais instigante, algo que se pareça comigo e, quem sabe, algo um pouco *mais profundo*.

– Hahahahahaha... Mais profundo! Mais profundo! Mais profundo? Hahahahahaha... “*Sônia, sabe como é a morte?*”

Diretor: Não, não... Corta! Você precisa dar mais vida a este diálogo. Quero que você interprete os dois papéis, tanto o de Sônia quanto o de Boris. Acha que pode fazer isso? Lembre-se de que em *A última noite de Boris Grushenko*, quando a morte vai buscar Boris, ele, a caminho do além, passa na casa de Sonia, sua namorada, para se despedir. Pode improvisar, se quiser, mas dê o melhor de si, Ok? Ação!

O estranho, acenando positivamente para meu amigo, que dirigia a câmera, reiniciou o diálogo:

– *Boris, como é a morte?*

–... *Sônia, sabe a sopa no restaurante de Lipsky?*

– *Sei.*

– *A morte é pior*⁶.

Ninguém conseguiu segurar. Os risos foram generalizados diante da inesperada resposta de Boris. O amigo com a câmera interveio pedindo silêncio a todos. Apenas *a figura* não riu e continuou impassível:

– Podemos ser profundos na superfície... porque no fundo tudo é superficial, desde a sopa de Lipsky até o infinito⁷.

⁶ Cena do filme *A última noite de Boris Grushenko* (1975), de Woody Allen.

⁷ Veríssimo, 2003, p.51.

A profundidade da fala superficial da figura foi interrompida pelo barulho da queda repentina de um holofote. O susto fez todos voltarmos nossos olhares para o objeto, agora privado de sua luz. Quando tentamos retomar a conversa, a figura tinha desaparecido misteriosamente da sala.

– Oh, meu deus! – Antônia levou a mão sobre a boca aberta, como uma atriz de cinema mudo espantada.

– Onde é que ele se meteu? – perguntei atônito.

– Que cara mais estranho! Onde será que ele achou esse modelito retrô, hein? – completou sarcasticamente, Bruno, que observava todos os detalhes da cena.

– O cara é estranho, sim, é verdade. Mas já que assim como surgiu também se escafedeu, então, é hora de irmos ao que interessa: a apresentação de sua pesquisa! Já disse, estou com pressa – era Gentil, agora muito mais impaciente do que antes. Achei por bem não contrariá-lo.

CENA 2: O ladrão de barracas

– Tudo bem – respondi sem delongas. – Queria apresentar e discutir com vocês hoje a investigação feita por mim no terreno da Linguística Aplicada e dividir alguns problemas que venho enfrentando em relação à constituição dos documentos de minha pesquisa.

– Documentos? – indagou Gentil – Como assim? Não seriam os *dados* da sua pesquisa? Você está falando do modo como *coletou* os *dados* da sua pesquisa?

– Não digo “dados”, porque eles não estavam previamente dados – respondi. – Eles foram sendo *constituídos* ao longo do processo da pesquisa... Portanto, eles não poderiam ter sido “coletados” como se “coletam” borboletas no campo ou amostras de uma substância qualquer para serem examinadas, como normalmente ocorre em certos tipos de pesquisa experimental...

– Mas, afinal, seu estudo é ou não é uma pesquisa científica? – insistiu Gentil, ao que respondi:

– Bem, na verdade, cada vez menos eu venho usando esse adjetivo “científico”. Talvez, ao longo da nossa conversa, hoje, as minhas razões possam ficar mais claras... Por ora, digo que não estou fazendo uma pesquisa experimental... Porque,

na perspectiva em que me situo, não acho conveniente e nem esclarecedor realizar pesquisas no âmbito da produção cultural com base em paradigmas que possam se mostrar relevantes para pesquisas experimentais.

– O quê? – disse ainda ele fazendo cara de incompreensão. – É melhor repetir porque ficou muito empolado!

– Acho que o que ele está tentando dizer, Gentil, é que parece não existir um único modo, um único método de se fazer ciência, entende? – interferiu Antônia, sabiamente. Talvez eu fosse mesmo um pouco empolado, mas não daria o braço a torcer, muito menos a um ser pouco gentil, como aquele.

– É isso mesmo! – continuei. – Estou dizendo que existem modos que me parecem mais adequados de se investigar no terreno da Linguística e das ciências humanas em geral e que são diferentes daqueles que costumam ser usados nas ciências naturais. Na verdade, para investigar o domínio das práticas socioculturais – precisava esclarecer para eles que as práticas linguísticas eram, a meu ver, constituídas nas e constitutivas das práticas socioculturais – eu prefiro me alinhar ao ponto de vista do antropólogo Clifford Geertz quando ele diz, baseado em Max Weber, que “*o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu*”, e daí, ele concebe a cultura e a análise cultural como sendo essas teias e a análise dessas teias, isto é, “*não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado*”⁸.

Naquele momento, precisei explicar – principalmente ao Gentil, que insistia em me fazer inúmeras perguntas – que esse ponto de vista acerca do que seria fazer pesquisa no campo das ciências humanas tinha implicações e desdobramentos no modo como iria explorar os documentos constituídos para esclarecer os problemas por mim investigados. Desse modo, quando entrevistei pessoas e utilizei trechos ou passagens de suas falas, isso não foi feito com a intenção de analisar o discurso delas e muito menos de desqualificar ou de qualificar os pontos de vista de umas em relação aos de outras, mas tão somente fazê-las participar de um diálogo que pudesse se revelar esclarecedor em relação às questões submetidas por mim à investigação. Assim, mobilizei segmentos de falas dos colaboradores de minha pesquisa, concordando ou não com os pontos de

⁸ Geertz, 1978, p. 15.

vista que eles expressaram, a fim de sustentar outros pontos de vista que a mim se revelaram mais esclarecedores das questões que estavam sob investigação.

No entanto, me parecia também relevante ressaltar que a constituição desses documentos foi feita com base nas várias versões da questão que eu tinha inicialmente a intenção de investigar. Digo “várias versões”, porque aquela que constituiu o meu ponto de partida foi sendo gradativamente revista, modificada e re-direcionada, à medida que fui tendo acesso a novos textos e constituindo os primeiros documentos.

– Pois bem – retomei o diálogo – Terei hoje o privilégio de compartilhar com vocês algumas ideias que, há alguns anos, venho organizando e reorganizando sistematicamente, porém, sempre meio incerto e inseguro em relação ao rumo que a minha pesquisa vem tomando. Digo incerto, porque houve um tempo em que imaginei que seria possível responder a certas questões de maneira precisa e categórica, através de um método de investigação igualmente seguro e confiável. Hoje, penso que a melhor contribuição que poderia ser dada por um trabalho que se pretende investigativo e interpretativo seria, no máximo, tentar problematizar e lançar novas luzes sobre a questão que está sendo submetida à investigação, com base na promoção de um diálogo esclarecedor do qual participem outros investigadores do passado ou do presente, como vocês, que, de algum modo, poderiam apresentar alguma contribuição nesse sentido.

– É – disse Antônia. – Acho que acredito, assim como você, que fazer pesquisa na área de ciências humanas é mesmo um desafio curioso, principalmente se levarmos em conta a complexidade e o caráter subjetivo do seu principal objeto de estudo. A perspectiva verificacionista, por exemplo, pautada em determinados princípios, regras e métodos definidos pela comunidade científica, tida como a mais valorizada instância de produção de conhecimento legítimo, poderia ser substituída por esta outra perspectiva que você mencionou, na qual se busca a compreensão, se valoriza a interpretação e se reconhece a linguagem como o centro dos processos de objetivação.

– Sim – disse Bruno. – Li, tempos atrás, um texto para a disciplina de metodologia da pesquisa em que a autora mostra justamente essa tentativa de re-significar nossa visão sobre a ciência e sobre o fazer ciência, passando a entender esse fazer como uma prática social reflexiva e crítica. Me lembro que ela propunha que “*o rigor passa a ser a explicitação da posição do pesquisador*”⁹.

⁹ Sá, 2001, p.38-40.

– Pode até ser que a “explicitação da posição do pesquisador” seja possível através da descrição do objeto a ser investigado... Mas acho que não é só isso... – resmungou Gentil. – Você precisa de um rigor para fazer pesquisa, você precisa de categorias objetivas e bem delimitadas, precisa demonstrar o que fez, como fez e por que fez, se não, vira bagunça. Numa pesquisa que se preze é preciso comprovar e justificar nossas afirmações, nossas decisões. Precisamos de provas visíveis, concretas que possam fundamentar nossas inferências dedutivas! Lembre-se de que a ciência sempre contradiz o óbvio, o senso comum...

Mal Gentil acabara de entoar o seu hino de culto ao método científico de cunho experimental-dedutivista, a discussão foi interrompida pela brusca entrada em cena *da figura*. Movimentando-se em direção à câmera, olhou para o alto e em tom narrativo falou:

“O detetive Sherlock Homes e seu amigo Watson foram acampar. Chegaram ao local, limparam o terreno, armaram a barraca e arrumaram seus pertences. À noite, como fazia frio, entraram na barraca e dormiram. De madrugada, Sherlock acorda e diz:

– Watson, olhe para o céu e diga o que você vê.

– Vejo milhões e milhões de estrelas.

– E o que você deduz disso?

– Do ponto de vista astronômico – responde Watson – há milhões de galáxias e, potencialmente, bilhões de planetas. Do ponto de vista religioso, Deus e o Universo são infinitos. Do ponto de vista meteorológico, teremos um dia claro amanhã. Mas me diga, Sherlock, o que você deduz?

– Deduzo que alguém roubou nossa barraca¹⁰”.

A cena provocou risos incontidos em todos que estavam na sala, menos em Gentil, é claro. Aquela figura, inicialmente sombria e misteriosa, ganhava aos poucos a simpatia de todos nós. Desta vez *o ser* foi embora como uma pessoa normal, saindo por uma das portas. Passada a exaltação coletiva, retomamos a cena da discussão. Era eu agora respondendo ao Gentil:

¹⁰ Conclusão Lógica. Anônimo. In: Revista Explora Disney. São Paulo: Publifolha, ano 3, 12 a 18 de maio de 2001, p. 8.

– Bem, Gentil, não quero desapontar você – disse eu –, mas a investigação que proponho aqui é de natureza qualitativa e interpretativa. O que quero dizer é que meu objetivo, desde o início, não foi o de delinear amostras representativas, mas explicitar os critérios de escolha dos participantes entrevistados e entender os significados construídos por eles. Me parece que este modo de fazer pesquisa é mais adequado, como disse Moita Lopes, para “*dar conta do fato de que a linguagem é, ao mesmo tempo, condição para a construção do mundo social e caminho para compreendê-lo*”¹¹.

– Sim – concordou novamente, Antônia. – Moita Lopes fala em pesquisa *interpretativista* ao invés de *interpretativa*, mas penso que os significados dos termos são semelhantes. Acho mesmo que os objetos de investigação existentes no campo aplicado são efetivamente *construídos*. E, enquanto construção, precisamos levar em conta suas extensões complexas¹². Esses objetos não são apenas heterogêneos, mas essencialmente dinâmicos, multidimensionais, “*inscritos em múltiplas redes e múltiplos recortes espaço-temporais*”¹³.

– Até agora estamos discutindo metodologia da pesquisa – falou Bruno, que até então apenas ouvia –, mas, até onde sei, só faz sentido discutir metodologia quando já sabemos o que queremos investigar, não é mesmo? Do contrário, poderíamos passar o dia todo, diria até que uma dissertação toda, divagando sobre o fazer científico. Vocês mesmo acabaram de afirmar que não existe um único modo de se fazer ciência...

– Único, não – insistiu Gentil –, mas melhores, sem dúvida. E não posso afirmar que o melhor é o que foi escolhido para esta pesquisa...

– Você tem mesmo razão, Bruno – disse eu prontamente, fingindo não ter escutado o comentário anterior. – Preciso apresentar pra vocês as questões com as quais venho me preocupando e focalizando mais de perto em minha pesquisa, mas é que é sempre difícil encontrar o começo e, mais ainda, é difícil começar no começo e não tentar recuar mais¹⁴. Sempre fica a dúvida sobre qual seria a melhor maneira...

– Você já começou! – respondeu Bruno. – A melhor forma é aquela que encontramos e ponto final. Cada um tem a sua e é isso, talvez, que torne os começos tão

¹¹ Moita Lopes, 1994, p.334.

¹² Signorini, 1998.

¹³ Signorini, 2006, p.183.

¹⁴ Esta passagem foi inspirada na seguinte citação: “*é tão difícil encontrar o começo. Ou melhor, é difícil começar no começo. E não tentar recuar mais*” (Wittgenstein, 1969/1990, § 471).

únicos. Algumas vezes, são pensados, repensados, arquitetados mesmo. Outras vezes, aparecem assim, quase imperceptíveis... Quem sabe até num diálogo dentro de um diálogo?!

De fato, Bruno tinha razão, pois talvez nem todos ali já soubessem sobre o que tratava a minha pesquisa. Já era o momento de explicitar qual seria a questão ou as questões que estavam sendo investigadas. Mais do que isso, era importante que eu mostrasse ao grupo de que maneira e em que medida os documentos constituídos por mim estariam contribuindo para a abordagem dessas questões. No entanto, mais uma vez fugi de meu foco.

– Bem – disse eu –, poderia já colocar para vocês, neste instante, meu foco atual de estudo, discutindo as questões que ando investigando e as teses a elas associadas que, até então, têm me parecido razoável defender. Acontece que, como disse antes, o percurso vivenciado por mim até o presente momento me impede de fazer isso. Explico: é que os objetivos que eu tinha em mente, logo de início, já foram transformados, re-direcionados, de maneira que considero, por bem, relatar a vocês ao menos parte deste meu sinuoso trajeto percorrido até aqui. Acredito que, assim, meu foco, minhas questões, minhas teses seriam mais bem compreendidas e discutidas. Prometo que serei breve.

– Assim espero – concluiu Gentil.

CENA 3: O duelo

– Ouvi comentários de que a sua pesquisa envolve o estudo da crítica cinematográfica e que você trabalhou inicialmente com críticas do filme *Olga*¹⁵ – falou Antônia.

– Sim – confirmei. – Num primeiro momento, selecionei cinco críticas escritas sobre o filme¹⁶, publicadas por jornais, sites e revistas, entre setembro e outubro de 2004. Tenho elas aqui no meu *pendrive*, posso mostrar no *data show* para vocês, se quiserem.

– Ah, eu assisti *Olga* e gostei do filme – continuou Antônia. – Fiquei motivada, na época, a assistir o filme porque conhecia a história dela e era uma história que me interessava¹⁷. Também porque vi um movimento bom de pessoas indo ao cinema. Gostei do filme, me emocionei. A história é muito sensível em inúmeros aspectos, é uma grande história: eu gostei da direção, eu gostei dos atores que foram escolhidos, eu gostei muito¹⁸. O filme foi baseado no livro do Fernando Moraes, eu já tinha lido alguns trechos que são de cartas dela, então eu fiquei mais interessada por causa disso¹⁹.

– Ora, Antônia, *please!* Seja razoável – respondeu Bruno. – Não li o livro, mas achei o filme um dramalhão só! Parece uma novela da Rede Globo adaptada para o cinema...

¹⁵ O filme *Olga* foi uma super-produção cinematográfica brasileira de 2004 que gerou certa polêmica entre a crítica e o público, dentre outras razões, por enfatizar, através de uma linguagem novelístico-televisiva as relações afetivas, e sobretudo amorosas, vividas por Olga Benário e Luís Carlos Prestes, relegando a um segundo plano o fato desses personagens terem sido líderes políticos e revolucionários. Dessa forma, o filme reacendeu a discussão sobre o polêmico casamento estético do cinema com a televisão. O filme foi dirigido e produzido por Jayme Monjardim e Rita Buzzar. Por ter sido amplamente divulgado pelas mídias áudio-visual, impressa e eletrônica, surgiu a ideia de coletar algumas críticas impressas desses veículos para um estudo inicial.

¹⁶ Os textos das cinco críticas cinematográficas selecionadas encontram-se no Anexo 1 desta pesquisa. São eles: “*Olga: O campo de concentração das sete mulheres*”, escrita por Aldo Alves; “*Por que Olga incomoda?*”, escrita pelo professor Emir Sader; “*Olga emociona graças ao ótimo elenco e à sempre pertinente mensagem contra o ódio e a intolerância*”, escrita por André Lux; “*Olga casa com o público e divorcia-se dos críticos*”, escrita pela jornalista Silvana Arantes e “*Paixão sem inteligência*”, escrita por Mauro Trindade.

¹⁷ Entrevista com informante B Anexo 2, linha 12.

¹⁸ Entrevista com informante D Anexo 2, linha 7-10.

¹⁹ Entrevista com informante F, Anexo 2, linha 17-18.

– Realmente – tentei interceder para atenuar aquela provocação mais que direta. –, as críticas que circularam na grande mídia na época, de maneira geral, foram negativas em relação ao filme...

– Porque o filme é ruim²⁰! – arrematou Bruno. – O filme é uma calamidade pública. Uma coisa absolutamente anti-cinematográfica²¹.

– Não seja insensível, Bruno – respondeu ela. – São grandes personagens, historicamente apaixonados por suas causas, tanto Olga quanto Luis²².

– Insensível, eu? – o duelo estava travado! – Acho que assistimos a filmes diferentes, minha cara. Insensível foi mesmo Jayme Monjardim dando uma de diretor de cinema! E sabe o que mais me incomodou? O fato dos personagens serem apresentados como estereótipos, sem as nuances de personalidade: como Olga é uma revolucionária, como Prestes é um cara engajado, corajoso, como Getúlio é mau... Tudo isso sem falar nos enquadramentos batidos, o pastor alemão latindo, para mostrar maldade, os dentes à mostra. O filme é raso também nesse aspecto: faz questão de definir muito bem quem é bom e quem é mau²³.

– Desculpe, Bruno – seguiu ela –, mas ao que parece, você está apenas reproduzindo as mesmíssimas observações que os críticos ditos “oficiais” publicaram nos grandes jornais ou nas grandes mídias jornalísticas do país! É claro que o filme não poupa os espectadores de cenas de violência porque é exatamente isso que foi o nazismo.

– Mas precisava transformar o filme num melodrama barato pra fazer as pessoas chorarem? Começa com música do primeiro instante ao último e daí, quando tem que embalar uma cena dramática, a música sobe, cresce... e lá vem o som dos malditos violinos, que ninguém aguenta²⁴. E o que dizer daquela cena que a menina, a criança é tirada do colo de Olga? O que é aquilo, gente? Será que era preciso explorar uma mulher presa, com o filho sendo roubado daquela maneira? A história em si já diz que é uma cena forte. Qualquer bom diretor ali teria criado uma cena antológica! Não precisa ser crítico pra dizer que aquilo é ruim, entendeu²⁵?

²⁰ João Nunes, Anexo 3, linha 150.

²¹ Jorge Coli, Anexo 3, linha 361-362.

²² Entrevista com informante A, Anexo 2, linha 41-42.

²³ Entrevista com informante A, Anexo 2, linha 52-58.

²⁴ Entrevista com informante A, Anexo 2, Linha 34.

²⁵ João Nunes, Anexo 3, linha 156-165.

– Ah, Bruno – disse Gentil –, o que você tem contra melodramas? Melodramas são legais. Veja, por exemplo, *Os segredos de Brokeback Mountain* é um belo melodrama americano, muito bonito²⁶.

– Você critica o filme por ter colocado Getúlio Vargas como vilão? – Antônia retomou o duelo com Bruno, sem saber se Gentil falava sério ou debochava da situação. – Pra mim, não tenho dúvida de que ele é um vilão: Uma pessoa que manda uma mulher grávida para um campo de concentração só pode ser taxado como o quê²⁷? Faz parte da nossa história a qual, infelizmente, pouco conhecemos.

– Nem tanto. – disse Bruno. – Não seja tão dramática!

– Sabe qual foi a parte que mais gostei? – Disse Antônia. – Foi a cena do filme que a Olga está aqui e ela fala: “Qual o problema desse país?”. Porque eles estavam lutando e o país estava alienado²⁸.

– Acho engraçado – suspirou Bruno. – Isso vindo de um diretor que faz novela... que aliena as pessoas²⁹...

Gentil soltou uma risada e Bruno foi ao embalo.

– Pois saiba você que o filme não é apenas do Jayme Monjardim, mas também da Rita Buzzar – falou Antônia, seriamente. – Vocês, homens, acham que tem razão em tudo o que dizem.

– Só estou tentando dizer que o filme é feito a partir de um didatismo simplório, minha cara – respondeu Bruno. – Acrescento ainda mais: o enquadramento do filme é igualzinho ao enquadramento que vemos na televisão. Cinema é outra linguagem, outras possibilidades de enquadramento. Monjardim e RITA ficaram muito próximos da linguagem televisiva e abusaram dos *closes* e *supercloses*³⁰.

– Ora, mas que ingenuidade! – respondeu Antônia, desta vez parecendo um pouco alterada. – Me diga, e quem tem o direito de definir o que é cinema e o que é televisão? Acho que os limites não estão assim tão bem colocados. Você diz que *Olga* pode ser um filme, mas não necessariamente cinema. Eu acho que muitos filmes

²⁶ João Nunes, Anexo 3, linha 157-158.

²⁷ Entrevista com informante F, Anexo 2, linha 83-86.

²⁸ Entrevista com informante F, Anexo 2, linha 42-44.

²⁹ Entrevista com informante F, Anexo 2, linha 44-45.

³⁰ Entrevista com informante A, Anexo 2, linha 61-63.

brasileiros hoje estão buscando mercado e eu realmente não culpo nossas produções por utilizarem uma linguagem menos erudita e quererem alcançar um maior público³¹.

– Cara – Bruno tomou a palavra muito tranquilamente –, muito se discute sobre o propósito do que deve ser o conteúdo de um filme. Particularmente, “*acho que todas as individualidades devem se exprimir e que todos os filmes são úteis, sejam formalistas ou realistas, barrocos ou engajados, trágicos ou ligeiros, modernos ou obsoletos, em cores ou em preto-e-branco, em 35mm ou em super-8, com estrelas ou desconhecidos, ambiciosos ou modestos... Só conta o resultado, o bem que o diretor faz a si próprio e o bem que faz aos outros. (...) Todos os gêneros são permitidos, exceto o gênero maçante!*”³² – Gentil, nesse momento, não pôde conter o riso e soltou mais uma gargalhada daquelas.

– Aceitaria – disse Antônia – de muito bom grado esta sua definição se a gente pudesse se entender ou chegar a um acordo acerca do significado da palavra “maçante”, o que já adianto ser impossível.

– Truffaut nunca pretendeu do cinema nada além do cinema – Bruno retomou a palavra –, por isso, é um grande diretor. Em *A noite Americana* ele mostra bem o porquê. Admiro este filme pela sua perfeita contenção e pela sua extrema economia de propósitos. *A noite Americana*, um filme que trata da feitura de um filme, não tem truques complexos, nem jogos intelectuais armados. Truffaut fez da *Noite Americana* um filme convencional sobre a feitura de um filme convencional. Mas Truffaut fez grandes filmes convencionais³³ ...

Nesse mesmo instante, *a figura* ressurgiu no ambiente da sala, interrompendo a acalorada discussão. Trazendo um pequeno pássaro amarelo entre as mãos, começou a declamar, em tom descontraído e bucólico:

Pelas manhãs

Pagãs,

³¹ Entrevista com informante E, Anexo 2, linha 41-48.

³² Truffaut, 2006, p. 329.

³³ Este trecho do diálogo remete-se à seguinte passagem: “O mais admirável em *A noite Americana* é a sua contenção, a sua extrema economia de propósitos. Outro diretor teria aproveitado a oportunidade – um filme sobre a feitura de um filme – para armar um jogo intelectual qualquer, um truque de espelhos, a fantasia e a realidade, a arte e a vida, e olhem só como eu sou engenhoso. Truffaut, não. Fez um filme convencional sobre Truffaut fazendo um filme convencional. Mas Truffaut fez grandes filmes convencionais”. (Veríssimo, 2003, p. 21).

*No jardim,
Perfumado de rosa e jasmim,
Canta um sabiá mavioso
Um canto maravilhoso...*

*... pensando entre árvores sem nome
Nas pastorais de Cláudio Loreno e Poussin
Ouvindo o Guarani de Carlos Gomes
E a 'Valsa Brilhante' de Chopin³⁴...*

Diretor: Beleza de cena! Se o pássaro fosse vermelho, talvez o poema soasse mais convincentemente comunista...

– Que poema horrível! De comunista ele não tem nada! – disse Bruno em alto e bom tom. – A fala do *estranho homem* serve de exemplo para mostrar que a qualidade de uma obra não tem nada a ver com as intenções ideológicas de seus autores. A obra carrega em si mesma o seu valor! Isto é a essência do que venho tentando dizer a você, cara Antônia!

Gentil e Antônia se entreolharam sem nada entender e ficaram cochichando em voz baixa alguma coisa que não pude ouvir. Assim como eu, deviam estar curiosos com aquela misteriosa reaparição, surgida novamente, de lugar nenhum. Pensamos que *o ser* responderia algo diante da afirmação de Bruno, mas nada. Ao voltarmos nosso olhar para a *estranha criatura*, já era tarde, a aparição tinha desaparecido.

– Incrível! – ofegou Bruno retomando a discussão. – A fala desse *sujeito* acabou me lembrando de que Truffaut também disse, certa vez, que “*nosso melhor filme talvez seja aquele em que conseguimos exprimir, voluntariamente ou não, ao mesmo tempo nossas ideias sobre a vida e nossas ideias sobre o cinema*³⁵”.

– Assim como você, os críticos são elitistas! – protestou ela. – Por trás do desprestígio do filme, alegando ter ele uma estética altamente televisiva, existe, na

³⁴ Versos do poema de Otávio Brandão, um dos líderes do movimento comunista no Brasil da década de 1920, ao qual Manuel Bandeira se refere de maneira irônica em sua crônica “Comunismo: polícia e poesia”, publicada no Jornal *A Província*, em 29 de novembro de 1929. Nessa crônica, Bandeira se refere ao poema da seguinte maneira: “... O que está pedindo urgentemente música do senhor Heckel Tavares. O poema é longo e nem um só momento deixa de ser detestável. Nele o discípulo de Marx e Lenine vira pastor da Arcádia (...)” (Bandeira, 2008, p.268).

³⁵ Truffaut, 2006, p. 328-329.

verdade, o preconceito pelo fato do filme ter conquistado o público e ter se divorciado dos críticos! Acho válido fazer um filme histórico, que recontar parte da nossa história, ainda que com um enfoque na vida amorosa dos personagens principais, porque eu acho que é uma forma válida de levar as pessoas ao cinema para que usufruam daquele espaço, para que conheçam um pouco mais sobre si mesmas³⁶. A mesma crítica que condenou, um dia, todos os filmes de Orson Welles³⁷, pode ser a que condena *Olga* hoje, como saber? Se a crítica nos maltrata, vamos à luta dizendo que ela não entende nada daquilo. Mas não deveríamos também contestar quando ela nos aprova³⁸?

– A crítica não nos maltrata! – riu-se Bruno mexendo as longas pestanas em movimentos de suposta superioridade. – Também não nos aprova! Apenas às nossas obras...

– Ah, sim... – respondeu Antônia, lançando sobre Bruno quase o mesmo olhar com que a noiva de Bill o olhou antes do duelo final entre espadas, no filme de Tarantino³⁹. – Isto é apenas uma idiosincrasia de minha parte – retomou ela. – Atualmente, e não falo apenas do Brasil, passantes não entram facilmente nos cinemas. Quando vou ao cinema, vejo nas salas fileiras e mais fileiras vazias, alguns estudantes, alguns casais, poucos cinéfilos e alguns gatos pingados. “*Sei muito bem que Hollywood foi descrita como uma cidade de padeiros onde só se fabrica pão, mas o que acontecerá quando o próprio pão passar a ser consumido apenas pelos padeiros*⁴⁰?”

– Ainda que isto seja verdade – ponderou Bruno –, ainda que os espectadores se desliguem do cinema e que não haja mais ninguém, ainda assim, os filmes devem continuar a serem feitos... É como a cena final daquele filme do Bergman, na qual vemos um padre que praticamente perdeu a fé celebrando uma missa numa igreja completamente vazia⁴¹.

Naqueles longos minutos que se passaram, me vi numa daquelas partidas de tênis em que a bola vai e vem sem parar, passando sobre a rede. No caso, a rede aqui era Gentil. Queria ter interrompido a discussão para esclarecer sobre quais foram os outros

³⁶ Entrevista com informante F, Anexo 2, linha 90-97.

³⁷ Truffaut, 2006, p. 333.

³⁸ Truffaut, 2006, p. 333.

³⁹ O filme referido nesta passagem é *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino, estrelado pela atriz Uma Thurman (no papel da noiva de Bill) e David Carradine (no papel de Bill).

⁴⁰ Truffaut, 2006, p. 334.

⁴¹ Referência à cena final do filme *Luz de Inverno* (1962), de Ingmar Bergman.

canais midiáticos de onde as críticas foram coletadas⁴². Mas o fato é que fiquei apenas na vontade de contar isso tudo, já que meus nobres colegas não cederam nem por um instante.

– Eu acho que *Olga* é menos televisivo pelos planos – Antônia retomou a discussão sobre o filme –, eu acho que essa coisa de usar planos fechados e de ter closes o tempo todo não é necessariamente um vício dele para a televisão. Pode ser por causa da contenção de verba, ou seja, você não tem um cenário muito grande, não tem uma estrutura muito grande pra mostrar, sabe⁴³?

– Esteticamente falando – disse Bruno –, Monjardim fez coisas bem melhores para a televisão⁴⁴.

– Estética, estética, estética... Você só pensa na maldita estética? – retrucou Antônia. – E a história, onde é que fica a história? Em primeiro lugar, o filme retrata uma história muito forte, que está ligada a um momento de força muito grande do movimento comunista, em que a União Soviética lutava praticamente sozinha contra o nazismo. É um episódio fortíssimo! Olga é uma militante comunista, judia, que foi presa por um governo nacionalista, mandada para a Alemanha para um campo de concentração, mulher de Luís Carlos Prestes⁴⁵...

– A história é forte – reconheceu Bruno –, mas é porque o livro é bom, já o filme... é um fracasso.

– Não houve a menor condescendência da crítica, isso sim! – alegou Antônia. – E muito disso pode ter a ver com o critério ideológico. Todas as críticas que li eram despolitizadas, para não dizer reacionárias! Não reivindicavam a história como uma belíssima história, mas esteticamente não gostavam⁴⁶.

– Ah, vamos lá, Antônia – disse Bruno. – Não seja boba!

– Boba? Isso é perversidade, Bruno – disse ela. – Nenhum crítico disse que o filme era esteticamente bonito, mas sim que era esteticamente televisivo. É uma visão

⁴² Três críticas foram retiradas de sites da *internet*. A do Aldo Alves foi retirada do site *Amazonia.com.br*, a do André Lux, do site *e-pipoca* e a do Emir Sader, recebida por e-mail e divulgada no site da agência *Carta Maior*. A crítica de Silvana Araújo foi tirada do caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de S. Paulo* e a de Mauro Trindade, da revista *Bravo!*.

⁴³ Entrevista com informante A, Anexo 2, linha 4-11.

⁴⁴ Entrevista com informante A, Anexo 2, linha 8-9.

⁴⁵ Emir Sader, Anexo 3, linha 59-65.

⁴⁶ Emir Sader, Anexo 3, linha 171-173.

rasa e fácil porque os atores são atores de televisão⁴⁷. Volto a dizer, a estética aqui fica irrelevante em relação à história! O filme é uma espécie de apologia e elogio à militância política, gente que não está lutando apenas pelo seu mundo ou pela sua vitória, mas por uma causa⁴⁸, entende?

– Convenhamos – disse Bruno –, esta ideia está um pouco ultrapassada hoje em dia...

– Ultrapassada não, subestimada, eu diria – completou ela. – Nenhum crítico partiu da história. É uma puta história, uma história real, de um dramatismo intenso⁴⁹. É impossível não fazer a analogia do Prestes e da Olga com a analogia do Che e da Tânia. São histórias de vida e, nesse sentido, eu acho que o filme também consegue dar um toque humano aos personagens⁵⁰.

– A estética de um filme é fundamental! – afirmou Bruno.

– Não me venha com essa de visão estética de novo! – disse Antônia. – A forma é a forma de um conteúdo, não tem como dissociar uma coisa da outra⁵¹.

– Exatamente por isso é que o filme é ruim! – retrucou Bruno.

Nesse momento, o duelo foi interrompido pelo ruído de um zíper. Todos paramos, curiosos, para ver a estranha figura retirar de uma sacola um óculos de aros redondos, de estilo inglês, um bigode postiço e uma gravata. Cantarolando uma melodia que me pareceu o adagietto da 5ª. sinfonia de Mahler, o ser, calmamente, assentou o bigode bem abaixo do pontudo nariz, ajustou grosseiramente a gravata no pescoço, colocou os óculos e, dirigindo-se, em tom filosófico, ora a Bruno, ora a Antônia, passou a simular um outro diálogo entre dois personagens fictícios:

– *Seu grande equívoco, meu caro amigo, é considerar a vida, a realidade, como uma limitação.*

– *E ela não consiste nisso? A realidade apenas nos distrai e degrada. Sabe, às vezes penso que os artistas mais se parecem com caçadores que miram no escuro. Nem sabem qual é o seu alvo, tampouco se o atingiram. Mas não se pode esperar que a*

⁴⁷ Emir Sader, Anexo 3, linha 76-78.

⁴⁸ Emir Sader, Anexo 3, linha 70-72.

⁴⁹ Emir Sader, Anexo 3, linha 178-179.

⁵⁰ Emir Sader, Anexo 3, linha 79-83.

⁵¹ Emir Sader, Anexo 3, linha 79-83.

vida ilumine o alvo e estabilize sua mira. A criação da beleza e da pureza é um ato espiritual.

– Não, Gustav, não! A beleza pertence aos sentidos. Somente aos sentidos. Não é possível alcançar o espírito.

– Não é possível alcançar o espírito através dos sentidos. Não é possível. É somente através do absoluto controle dos sentidos que se pode, algum dia, alcançar sabedoria, verdade e dignidade humana.

– Sabedoria? Dignidade humana? Para que servem? O gênio é uma dádiva divina. Não! Uma aflição divina. Uma chama breve e pecaminosa de dons naturais.

– Rejeito as virtudes demoníacas da arte.

– Isso é um erro! O mal é necessário. É o alimento da genialidade⁵².

Diretor: Bravo! Bravo! Desse jeito, você humilha o Bogarde!

Só aí me dei conta de que o *ser* havia reproduzido um diálogo do belíssimo filme *Morte em Veneza*, que eu havia assistido recentemente. Provavelmente, os duelistas Antônio e Bruno não chegaram a captar a fina ironia que permeava a sobreposição do “duelo estético” do filme reproduzido pelo *ser* àquele que, até então, estava sendo travado entre eles. Isso porque a discussão foi retomada sem qualquer alusão à interferência do *ser*.

– Um filme americano – disse ela –, você sabe que é americano pela fotografia. As comédias americanas, por exemplo, também têm uma ideologia: estão vendendo o *american way of life*, estão vendendo um estilo de vida, uma forma de ser... Estão optando por um critério estético do que é bonito, do que é bom, do que vale a pena e do que não vale⁵³.

– Eh... ach... – Bruno foi abruptamente interrompido por Antônio:

– A verdade, por trás disso, é que “*Hollywood é que dá a pauta ou a estética do mundo. E Hollywood é racista. Não só é racista no sentido de que os filmes de faroeste são a dizimação das culturas indígenas originárias, os cowboys são chamados de mocinhos, uns são os eticamente bons, outros são peles-vermelhas e coisa e tal. E todo cinema de guerra americano é um cinema racista. Você encontra todas as raças. A*

⁵² Cena do filme *Morte em Veneza* (1971), de Luchino Visconti, na qual o personagem Gustav Aschenbach (interpretado pelo ator Diek Bogarde) e seu amigo Alfred (interpretado pelo ator Mark Burns) apresentam diferentes pontos de vista acerca do belo.

⁵³ Emir Sader, Anexo 3, linha 193-195.

maior limpeza étnica da história da humanidade foi feita pela Alemanha. Não há um filme norte-americano condenando o nazismo. O único foi feito pelo Charles Chaplin que era inglês e saiu dos Estados Unidos antes da estréia do filme. (...) Os alemães são iguais aos norte-americanos: brancos, imperialistas, anglo-saxões, protestantes, etc. e tal. Então, não são ameaça. Então, isso não entra. Agora, todos os outros filmes são contra coreanos, contra negros, contra árabes. Então, cadê a condenação? (...) Aqueles filmes sobre o Hitler não são a condenação do nazismo, de uma sociedade capitalista que fez aquilo. (...) Bom, está na conta do capitalismo duas guerras mundiais, que foram guerras inter-imperialistas para re-divisar o mundo. Não, foi o nazismo, que foi um mau momento. Parece que não, mas eles têm muita dificuldade em associar tudo o que é fascista. Parece que é: Ou Stalin, ou Hitler⁵⁴”.

⁵⁴ Emir Sader, Anexo 3, linha 205-223.

CENA 4: Flashback

Após o grave desabafo de Antônia, a sala emudeceu, permanecendo em silêncio por alguns segundos. Aproveitei o instante possível de interrupção, antes que alguém destrambelhasse a falar, e dei a deixa:

– Eh, desculpem – disse eu, meio sem jeito, mostrando que ainda estava ali –, mas preciso retomar minha apresentação.

– Fato! – concordou Gentil, enquanto os outros permaneceram em silêncio.

– Bem – prossegui – como estava dizendo anteriormente, as primeiras entrevistas⁵⁵ realizadas por mim foram feitas com alguns estudantes universitários que se dispuseram a ler e a comentar algumas críticas sobre o filme *Olga*.

– Estudantes politizados ou despolitizados⁵⁶? – cutucou Antônia.

– Pois então – sorri sem graça, embora ela me encarasse seriamente –, convidei, na época, nove alunos graduandos de áreas, anos e universidades diferentes para serem entrevistados e, a cada um deles, forneci duas críticas com posicionamentos antagônicos em relação ao filme *Olga*. Tive, inclusive, a preocupação de selecionar tanto as críticas favoráveis quanto as desfavoráveis ao filme, que foram entregues de forma referenciada aos entrevistados, não só com os nomes de seus respectivos autores, mas também integrados aos seus respectivos suportes, isto é, como críticas veiculadas por canais midiáticos definidos nos quais foram publicadas.

Segui contando aos meus colegas que, em relação a esses primeiros entrevistados, procurei verificar se os leitores seriam capazes de reconhecer o gênero discursivo ‘crítica cinematográfica’, de prever sua estrutura, seu conteúdo temático e de identificar seu estilo, elementos estes que, segundo Bakhtin⁵⁷, integram o todo do enunciado e são definidores dos gêneros discursivos. Procurei verificar ainda se os leitores atribuíam alguma função ao gênero, seja em circunstâncias específicas - no caso em foco, no contexto imediato da entrevista -, seja no contexto mais amplo de suas práticas culturais cotidianas. Nesse período, realizei um estudo abrangente sobre os gêneros discursivos, discutindo a problemática que envolveria sua definição e alguns

⁵⁵ As transcrições das nove entrevistas realizadas com estudantes universitários - 6 filmadas e 3 gravadas em áudio - encontram-se no anexo 2 desta pesquisa.

⁵⁶ Emir Sader, Anexo 3, linha 33.

⁵⁷ Bakhtin, 2003, p. 262.

conceitos relativos à perspectiva bakhtiniana. Aproveitei o silêncio permanente para retomar, de maneira geral, alguns conceitos fundamentais que envolviam essa teoria, especificando as relações existentes entre gênero, enunciado, discurso, texto e língua, além da problemática de definição e classificação dos gêneros, inclusive dos jornalísticos.

Não sabia ao certo qual era o real interesse de Antônia, Bruno e Gentil por esses conceitos, mas era minha obrigação esclarecer que, para Bakhtin, o discurso era entendido como um produto e um processo da interação verbal e o enunciado, sua unidade real. O discurso, utilizando-se do texto (oral, escrito ou materializado em objetos), seria o uso da linguagem em determinada situação ou produção de significação e a língua seria o instrumento dessa produção⁵⁸. Citei uma passagem de Machado, que tinha uma definição interessante, ela dizia que o “*texto é modalidade composicional, produto comunicativo, unidade de informação vinculada à vida interativa. Gêneros são articulações discursivas que organizam e definem a textualidade. Os gêneros são inconcebíveis fora do texto; sem os gêneros, o texto se esfarela*”⁵⁹. Isso queria dizer que nós aprenderíamos a falar utilizando os gêneros discursivos e que eles seriam, de alguma maneira, os elos de ligação entre a história, a língua e a sociedade. E segui narrando sobre a impossibilidade de uma classificação universal dos gêneros, já que eles estariam em um constante processo de transformação, de acordo com o momento histórico e o desenvolvimento tecnológico e cultural de cada nação e de cada instituição reguladora, como se poderia constatar facilmente no caso dos gêneros midiáticos.

A discussão sobre a teoria dos gêneros já não era novidade pra ninguém ali. Justamente por isso, fiquei um pouco mais descontraído porque todos pareciam compreender o que eu dizia, sem muito entusiasmo. Lembrei-me até de um texto bem interessante, do Daniel Chandler, que discutia justamente sobre essa impossibilidade de nomearmos todos os gêneros existentes, já que tal tarefa dependeria da complexidade e da diversidade da sociedade na qual eles estariam imersos. Dessa forma, a classificação e taxonomia hierárquica dos gêneros não seriam procedimentos objetivos ou neutros, uma vez que existiriam desacordos consideráveis com relação a suas definições e graus de importância. Por não serem fixos e listáveis, não haveria uma regra rígida à inclusão ou exclusão de um dado texto em determinada categoria. Surgiria, assim, toda a

⁵⁸ Bakhtin, 2003, p. 270-282.

⁵⁹ Machado, 1999.

dificuldade de se fazer distinções entre eles, já que os gêneros se sobreporiam e se misturariam⁶⁰. Suas relações mudariam com o passar do tempo, de maneira que novos gêneros e subgêneros surgiriam e desapareceriam, enquanto outros se manteriam duradouros. Assim como Bakhtin, Todorov⁶¹ nos informa que um gênero novo é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos. Cada novo trabalho dentro de determinado gênero teria o potencial para influenciar mudanças no interior deste ou o aparecimento de novos subgêneros.

O fato era que a definição de gêneros na mídia, mais especificamente no jornalismo impresso, compreendia as mesmas dificuldades de classificação encontradas nas demais esferas de atividade comentadas por diversos autores. No momento inicial de minhas pesquisas, quando fiz as entrevistas com os estudantes, eu estava certo de que a crítica cinematográfica era mesmo um gênero jornalístico “por excelência” e que, como tal, seria determinada pelo modo de produção dos meios de comunicação de massa e pelas distintas manifestações culturais valorizadas pela sociedade, nas quais as empresas midiáticas estariam inseridas. Por esse motivo, precisaria estudá-la enquanto parte integrante de um processo histórico particular.

O estudo das classificações dos gêneros jornalísticos parecia-me algo importante e significativo de ser estudado, pois se apresentava para muitos como “*o maior desafio do jornalismo, como campo de conhecimento*”⁶² e foi muito fácil tomar como pressuposto que a crítica, particularmente a cinematográfica, estaria incluída nestas classificações. O mais curioso é que quando penso hoje nos trabalhos de Gargurevich⁶³, Rodrigues⁶⁴, Medina⁶⁵ e Melo⁶⁶, por exemplo, e em suas inúmeras tentativas de categorização dos gêneros jornalísticos, em nenhum momento me lembro deles citarem ou incorporarem a crítica cinematográfica em alguma classificação específica. Os trabalhos, ao contrário, permitiram propor que a notícia seria o gênero base no jornalismo e, a partir do século XIX, teria se consolidado como gênero jornalístico por excelência. Bakhtin também tratou da *notícia* enquanto gênero discursivo, dizendo que seria uma certa rigidez apresentada em seus elementos

⁶⁰ Chandler, 1997.

⁶¹ Todorov, 1978.

⁶² Melo, 1985.

⁶³ Gargurevich, 1982.

⁶⁴ Rodrigues, 1988.

⁶⁵ Medina, 2001, p.51.

⁶⁶ Melo, 1985.

constitutivos o que a tornaria mais estável que os demais⁶⁷. Já outros gêneros, como o literário, propiciariam de maneira mais maleável o surgimento e o desenvolvimento do estilo individual, o que me parecia ser o caso da crítica cinematográfica.

– Então, o que está em jogo na sua pesquisa é o reconhecimento da crítica cinematográfica como sendo um gênero discursivo? – perguntou Bruno após minhas longas considerações.

– Não exatamente – respondi. – Eu estava mais interessado em perceber se meus entrevistados seriam capazes de reconhecer o funcionamento daquele tipo de texto, da crítica...

– “Perceber”, não! – disse Gentil. – “Verificar” é muito melhor...

– Você é bem obstinado, hein! – alfinetou Antônia.

– Ho, ho, ho, você me diverte, minha cara – respondeu Gentil que acompanhava em câmera lenta a cruzada de pernas da moça, sentada à sua frente. Seus olhos atentos brilhavam como dois ônix recém lapidados.

Decidi não prolongar a história da pesquisa que eu já tinha feito com os estudantes e seguir adiante para esclarecer o que vinha depois. Tinha, no entanto, a consciência de que ela contribuiu para compreensão e o esclarecimento das práticas de leitura daquele grupo específico e de como os textos eram utilizados por ele. Esta investigação inicial foi importante também na tentativa de se observar os diferentes sentidos produzidos pelos sujeitos selecionados em relação ao gênero lido e na descrição das habilidades envolvidas nesse processo de recepção. A compreensão dos textos exigiria certas habilidades e competências por parte de seus leitores e dominar essas regras seria, a meu ver, saber aplicá-las na prática. Mas para que isso fosse possível, não empregaríamos unicamente as habilidades e competências pressupostas pelo meio técnico, pois o *“processo de compreensão é sempre uma ação recíproca entre mensagens codificadas e os intérpretes situados, e estes sempre trazem uma grande quantidade de recursos culturais de apoio a este processo”*⁶⁸.

– Mas por que, então, você faz questão de dizer que essas entrevistas são apenas um “primeiro momento” da sua pesquisa? Elas já não fazem parte da constituição de seus documentos atuais? – perguntou Bruno.

⁶⁷ Bakhtin, 2003.

⁶⁸ Thompson, 1998, p.30.

Era uma boa pergunta, sem dúvida. Respondi a ele que essas nove entrevistas ainda faziam parte dos documentos que compunham minha pesquisa atual, mas que, naquele momento, os objetivos de investigação eram outros, como já tinha esclarecido. Aquelas já não eram as minhas atuais questões e preocupações, embora fizessem parte do processo da pesquisa como um todo. Precisaria ainda retroceder um pouco mais, na tentativa de justificar de onde parti e o caminho que percorri até a formulação de minhas questões investigativas.

– O estudo que você relata até aqui – disse Antônia – é interessante para nossa área de pesquisa, porque possibilita um maior conhecimento sobre o funcionamento dos gêneros discursivos, tanto na sua produção e compreensão quanto para uma oportunidade de se lidar com a língua em seus mais diversos usos cotidianos. Principalmente porque as críticas cinematográficas são gêneros reconhecidos em determinadas práticas socioculturais, como a nossa, por exemplo.

Concordava com a observação de Antônia. Porém, sob a perspectiva teórica que vinha orientando a minha investigação, eu diria que a crítica cinematográfica poderia ser vista tanto como um *gênero discursivo* quanto como uma *prática social*. A prática social não seria um lugar ou uma instância de reconhecimento da crítica. Mas não comentei nada naquele momento porque voltaria a este assunto mais tarde.

Fernando Veríssimo contou, certa vez, de sua emoção ao ver seu primeiro gíbi a quatro cores e de como a vida continha doçuras inesperadas. Eu, infelizmente, não tenho uma boa memória da infância, embora também não perca tanto assim, em paixão pelo cinema, nem para ele, que é um tremendo cinéfilo. E, por falar nisso, nunca me esqueci de uma das minhas primeiras experiências marcantes em termos de cinematografia: me vejo lá, pequenino, ao lado de uma antiga vizinha e de suas duas belas filhas, que, na época, eram menos atrativas que minha chupeta, balas e pirulitos. Não me lembro o nome do filme e nem ao certo o seu enredo. O que me marcou realmente foram as imagens, pois as linhas se moviam constantemente, ganhando formas variadas e transformando desenhos em novos desenhos, corpos em paisagens. A animação seria completamente muda, não fosse a trilha embalada pelo *Bolero de Ravel*, o que só vim descobrir anos depois, quando associei o nome à pessoa, digo, a música a seu nome. Teria sido meu primeiro filme? A partir dali, acho que já poderia me considerar um cinéfilo iniciante.

Tempos depois, já na faculdade de Jornalismo, tive uma disciplina de apreciação estética. Com relação a esta área, desenvolvi um interesse especial pelo jornalismo cultural e opinativo, mais especificamente pela análise de críticas cinematográficas, por acreditar que elas tivessem adquirido - merecidamente ou não - espaço de legitimidade no interior da comunidade jornalística para influir sobre a construção da apreciação estética de significativa parcela da comunidade de espectadores. Desenvolvi, na época, uma investigação que tinha como objetivo central a análise de textos impressos sobre obras cinematográficas, elaborados por uma seleção de críticos brasileiros da atualidade. Naquele momento, meu interesse estava centrado na observação não apenas de características formais da crítica, como também dos critérios implícitos ou explícitos utilizados por esses críticos em suas avaliações dos filmes.

Durante a minha graduação em Letras, cursei as primeiras disciplinas em Linguística Aplicada. Um novo universo se abriu diante de mim naquele momento... Chartier⁶⁹, Manguel⁷⁰, Wittrock⁷¹, Fish⁷², Eco⁷³, Culler⁷⁴, Foucambert⁷⁵, Marx⁷⁶... As ideias e as discussões iniciais sobre as diferentes propostas criadas para pensar a questão da leitura e das teorias interpretativas envolveram-me de uma maneira intensa, motivando certos questionamentos, principalmente em relação às produções literárias. Por exemplo, como se estabeleceriam os cânones literários? Seria possível determinar a qualidade de um texto literário, assumindo uma distinção entre o que seria uma boa e uma má literatura? Existiria um limite para a interpretação de determinado texto e, em caso afirmativo, qual seria ele? O que seria e qual seria o contexto de um texto? Existiriam melhores e piores interpretações de uma obra? Em que medida seriam elas aceitas e instituídas socialmente?

Após esta possível união de duas áreas de meu interesse comum – a Linguística e a Comunicação Social – li alguns textos que me permitiram repensar a noção de gênero discursivo como instrumento para a análise textual, na produção e nos

⁶⁹ Chartier, 2002.

⁷⁰ Manguel, 1997.

⁷¹ Wittrock, 1980.

⁷² Fish, 1990.

⁷³ Eco, 1993.

⁷⁴ Culler, 2001.

⁷⁵ Foucambert, 1989.

⁷⁶ Marx, 1978.

processos de recepção e de interpretação. Percebi que a crítica cinematográfica poderia, até certo sentido, ser comparada à crítica literária ou à crítica de arte, uma vez que também partia da interpretação de determinado objeto simbólico e cultural, neste caso, o filme. Era o conhecido processo hermenêutico, justamente porque a crítica seria uma interpretação do filme, o qual, por sua vez, poderia ser uma interpretação de um livro ou de um acontecimento histórico, e assim por diante...

A partir dessa constatação, questões semelhantes me foram colocadas em relação às críticas cinematográficas. Por exemplo, como se estabeleceriam os cânones/obras de referência do cinema? Seria possível determinar a qualidade de uma produção cinematográfica assumindo uma distinção entre o que seria um filme bom ou ruim? Existiriam melhores e piores interpretações de determinado filme, ou seja, melhores e piores críticas cinematográficas e, em caso afirmativo, em quais critérios, definidos por quem, tal distinção se estabeleceria? Após este percurso inicial, decidi que seria mais interessante adotar uma perspectiva de estudo que buscasse compreender as práticas cotidianas envolvidas no ato de produção e leitura de textos de crítica cinematográfica, bem como as habilidades de percepção dos críticos e dos leitores desses textos, seja com relação às suas características formais e temáticas, seja ainda quanto à sua circulação e ao seu reconhecimento como integrantes de um mesmo gênero discursivo. Parti, portanto, do pressuposto de que a identificação desse gênero discursivo enquanto um gênero propriamente dito seria uma atividade de produção de sentidos socialmente compartilhada. No entanto, ainda faltava observar o que os críticos cinematográficos, reconhecidos enquanto tal, tinham a dizer sobre a própria prática de produção desses textos. Foi quando decidi que também seria interessante entrevistá-los. Entrevistei cinco críticos⁷⁷ que se dedicaram ou se dedicam à atividade regular de produção escrita de críticas cinematográficas para a publicação em veículos jornalístico-midiáticos da atualidade.

– Vamos ao ponto! – disse Gentil – quais são as suas questões atuais de pesquisa? Não me venha com reminiscências, hein! Vamos ao que nos interessa aqui.

⁷⁷ As transcrições das entrevistas com os críticos encontram-se no Anexo 3 desta pesquisa.

CENA 5: Reis sem reinos

– Tudo bem – disse eu, tendo de engolir a seco o pedido daquele indivíduo.
– Acho que já é mesmo o momento de falar para vocês sobre as questões que vêm orientando a minha investigação a partir de agora. Quanto ao objetivo da pesquisa, embora ele continue, de certo modo, o mesmo, é preciso reconhecer que ele sofreu um certo deslocamento conceitual...

– Isso já foi dito – disse o ser novamente. – Não seja prolixo, meu rapaz!

– Ah, sim – disse, abaixando a cabeça. – Venho evitando o uso de expressões tais como “produção” e “recepção” da crítica pelo fato delas gerarem uma divisão maniqueísta no campo social e, conseqüentemente, de reforçarem relações assimétricas de poder entre os que produzem críticas e os que simplesmente as recebem. Ao invés disso, na perspectiva teórico-metodológica que vem orientando a minha investigação, venho encarando a própria crítica cinematográfica como uma prática social que pode ser realizada por diferentes pessoas em diferentes contextos situados. Acredito que argumentar em favor da legitimidade deste deslocamento conceitual poderia contribuir para se desafiar a visão de que existiria um único espaço social legítimo de produção de críticas.

– Hum, interessante! – considerou Antônia.

– Desse modo – continuei, com certa dose de otimismo –, considerados tais ajustes conceituais, eu diria que o propósito mais amplo de minha pesquisa é o de investigar a prática social de crítica cinematográfica. E as questões mais pontuais que pretendo problematizar são as seguintes:

- De que maneira uma comunidade especializada de críticos cinematográficos concebe o papel do veículo midiático na constituição de suas próprias produções escritas?
- Os produtos culturais desta prática - isto é, as críticas - seriam sempre consensualmente vistos como pertencentes ao gênero crítica cinematográfica, quer por aqueles que integram, quer pelos que não integram a comunidade especializada de críticos cinematográficos?
- Com base em quais critérios essas comunidades, especializadas ou não, justificariam a inclusão ou exclusão de certas críticas do domínio do gênero ‘crítica cinematográfica’?
- Como poderíamos desafiar a visão de que existiria um único espaço legítimo de exercício da prática de crítica cinematográfica?

- Vamos com calma – protelou Gentil, o até então apressadinho.
- O que é? – respondi com pressa, ao que ele questionou:
- O que mais me preocupa neste momento é saber se seus dados darão conta de responder a esses questionamentos... O que me diz? O que tem para mostrar?
- Depende do que você quer ver e do que está chamando de dados – respondi.
- Ora, suas entrevistas, é claro! O que mais seria?
- Ah, minhas entrevistas? Já disse que prefiro encarar as textualizações delas como “documentos constituídos”, não como dados – vejamos quem ganharia a aposta do mais chato, pensei eu.
- Documentos, como quiser – rendeu-se ele.
- Desculpe, Gentil – falei –, eu entendo a sua preocupação, mas acredito que são vocês que terão que me dizer se meu objetivo teria sido ou não contemplado satisfatoriamente e se os documentos teriam sido capazes de problematizar de forma esclarecedora as questões a que acabo de me referir. Este é um dos motivos de eu estar aqui hoje. Quanto a mim, posso dizer que acredito que eles teriam sim contribuído para o esclarecimento dessas questões. Aliás, devo discordar de você em um aspecto, já que estes mesmos documentos não se resumem às entrevistas realizadas.
- E ao que mais, então? – perguntou.
- Quando chamamos determinados autores para o nosso diálogo, por exemplo, utilizando ideias e fragmentos diversos e descontínuos, isso também não constituiria um documento específico da pesquisa?
- Claro que não! – discordou ele.
- Por que, não? – indaguei.
- Como você mesmo fez questão de frisar, meu querido, documentos é aquilo que você constitui, faz. Objeto concreto, simples assim – disse ele. – teorias são teorias, ideias são ideias e documentos, documentos. Devem, se não comprovar, mostrar algo, apontar indícios.
- Pensamentos e teorias podem ser tão concretos quanto sua ideia de documentos – disse eu. – O registro das falas e pensamentos desses autores também são documentos fundamentais! Além do mais, também utilizarei exemplos de situações

cotidianas e de outros “documentos” retirados da internet na tentativa de justificar a existência de outros espaços legítimos de exercício da prática de crítica cinematográfica. Isto fica para o final.

– Pois saiba você, que minha preocupação em saber se os documentos dão conta de responder às questões levantadas tem fundamento – afirmou Gentil. – Em grande parte dos trabalhos de teses e dissertações, “*o contexto é geralmente apenas o pano de fundo de uma análise do discurso (...), cuja abordagem é oferecida não por inspeção, mas por crença*”⁷⁸. Principalmente nos trabalhos que defendem a conexão entre o discurso e a estrutura social, o discurso é sempre visto como um objeto de poder opaco e o papel do analista, nesse sentido, seria justamente o de torná-lo mais transparente.

– Mas não é um fato a existência de entidades invisíveis que atuam escondidas por aí? – disse eu. – E as relações de poder tantas vezes silenciadas?

– Ora, “*se elas atuam, elas deixam rastro, desse modo você tem alguma informação, e desse modo pode falar sobre elas (...). Não há nada no mundo que permita dizer que elas então lá sem que se apresente prova de sua presença. Essa prova pode ser indireta, exigente, complicada, mas você precisa dela. Coisas invisíveis são invisíveis. Ponto. Se elas fazem com que outras coisas se movam, e você pode documentar esses movimentos, então elas são visíveis*”⁷⁹.

– Nossa! – exclamei assustado. – Esta necessidade de “provas” não é algo um tanto exagerado? Isso parece mania do cientificismo do pós-guerra. Isso hoje já foi pro espaço⁸⁰!

– Deixemos os rótulos à parte! O que quero dizer é que muitas das relações de poder explicitadas nesses mesmos trabalhos são estabelecidas anteriormente ao início da análise efetiva do discurso, por meio de narrativas contextuais. Ou seja, “*as relações de poder são sempre pré-definidas e, em seguida, confirmadas por traços de discurso*”⁸¹. É isso que eu espero que não aconteça em pesquisa. – ponderou Gentil.

– Certo. Entendi. Tentarei fazer diferente e espero conseguir... – reconsiderarei.

⁷⁸ Blommaert, 2008, p. 97.

⁷⁹ Latour, 2006, p. 346-347.

⁸⁰ Jorge Coli, Anexo 3, linha 191-193, p.

⁸¹ Vershueren, 2001 apud Blommaert, 2008, p. 95.

– O linguista aplicado não deve esquecer que ele, enquanto pesquisador, deve buscar “*elementos teórico-metodológicos que permitam melhor descrever os modos de inserção e funcionamento dos materiais escritos no campo sociocultural e político*”⁸². Para que isso aconteça, é necessário “*compreender não apenas as condições de produção e os modos de circulação*” desses materiais escritos, mas também “*as práticas socioculturais nas quais estão embutidos e que os constituem como materiais significativos*”.

– Mas é que assim como não existem documentos previamente dados, também não existem meras ferramentas prontas a serem aplicadas. Elas também estão sendo construídas, da mesma forma que este nosso diálogo ou o texto de minha dissertação – aponte.

– Sim, – concordou ele – é como diz Latour, seu texto deve ser denso. Dependendo da maneira como ele é escrito, poderá ou não capturar a rede de atores que você deseja estudar. Seu texto “*é o local dos testes, experimentos e simulações. Dependendo do que se passa nele, há ou não há um ator, há ou não há uma rede sendo traçada. E isso depende inteiramente da maneira precisa como ele é escrito*”⁸³.

– E isso quer dizer que ele não é uma “vidraça transparente”, capaz de transportar as informações sobre seu estudo sem deformá-las – conclui.

– Nossa – interferiu Antônia –, essa nossa conversa está desmistificando algumas ideias que eu tinha sobre o fazer pesquisa em LA. Em primeiro lugar, porque seu objetivo não é a aplicação de teorias linguísticas, mas a tentativa complexa de descrição e compreensão das práticas socioculturais, da língua em uso. Em segundo lugar, porque esse fazer não está situado exclusivamente no ensino de língua estrangeira ou materna, mas numa variedade de contextos de usos da linguagem⁸⁴, como é o caso, por exemplo, da crítica cinematográfica. Em terceiro lugar, porque possibilita a construção de diálogos transdisciplinares, este e outros mais. Será que somos, de fato, reis sem reinos⁸⁵?

– Um estudo que precisa ser complementado por uma “moldura”, já de saída, é um erro! – disse Gentil.

⁸² Signorini, 2001b, p.10.

⁸³ Latour, 2006, p. 345-346.

⁸⁴ Moita Lopes, 2006, p. 19.

⁸⁵ Fauré, 1992, p. 68 apud Moita Lopes, 1998.

– Por quê? – perguntou a moça.

– “A moldura torna um quadro mais bonito, ela pode ajudar a melhor dirigir o olhar, aumentar seu valor, mas ela não acrescenta nada à pintura (...) Se você pode ter diferentes pontos de vista sobre uma estátua, é porque a estátua em si mesma é tridimensional e lhe permite, sim, ela permite que você ande em torno dela. Se algo comporta uma multiplicidade de pontos de vista, é porque este algo é muito complexo, dotado de dobras intrincadas⁸⁶ (...)”. – Gentil, naquele momento, me deixava confuso. Já não sabia mais se deveria concordar ou discordar de seus pontos de vista metodológicos.

– Concordo – disse ela. – Mas precisamos de um quadro explicativo! Não?!

– “Meu reino por um quadro!⁸⁷” – debochou ele, mas em tom galanteador. – Será que há mesmo “lugar para reinos no domínio do saber⁸⁸”? Vamos deixar, por enquanto, esta questão metodológica de lado e retomar suas questões meu rapaz.

– Ah, sim – respondi. – Será que algum de vocês gostaria de perguntar alguma coisa sobre elas?

A sala permaneceu em silêncio por longos segundos.

– Bem – disse Gentil –, já que ninguém se manifestou, aproveito pra dizer que não entendi por que você se refere à crítica cinematográfica como uma *prática social* e não simplesmente como um *gênero discursivo*, como você vinha fazendo até agora. Você está dizendo agora que a crítica é uma prática social, é isso?

– Sim, estou dizendo exatamente isso, desde que você não entenda que afirmar que a crítica é uma prática excluiria a possibilidade de encará-la também como um gênero discursivo.

– Isso não tinha me ocorrido – constatou a moça, enquanto pensava ter sido esta uma das poucas perguntas que realmente lhe havia provocado certo *frisson* desde o início daquela manhã chuvosa. – Mas, de qualquer modo, a sua pergunta é muito interessante, Gentil, e eu acrescentaria ainda que ela é tão interessante quanto provocadora.

⁸⁶ Latour, 2006, p. 341- 343.

⁸⁷ Latour, 2006, p. 343.

⁸⁸ Celani, 1998, p. 142.

Diante da fala de Antônia, pela primeira vez Gentil pode ver algo além de seu cabelo louro encaracolado e de sua pele almofadada. A menina o admirava. Ele não conseguiu disfarçar o sorriso desajeitado.

– Realmente, Antônia, é uma excelente pergunta – admiti. – Eu mesmo já venho pensando sobre esta distinção há algum tempo e, desse modo, vou aproveitar a intervenção de vocês para tentar esclarecê-la.

– Vamos lá, já estou curiosa! – a menina estava ávida por matar aquela curiosidade experimentada repentinamente.

– Porém, antes de atacar o problema do esclarecimento da distinção que passei a fazer entre a crítica como *prática social* e a crítica como *gênero discursivo*, vou precisar atacar o problema do esclarecimento de uma outra distinção que considero prioritária em relação a esta, que é aquela que passei a fazer entre as noções de *atividade* e de *prática social*.

– Ah, não – bufou Gentil. – Estávamos indo tão bem... Retornemos às prolixidades...

Na tentativa de procurar esclarecimentos sobre isso, segui comentando para o grupo algumas leituras de pensadores envolvidos de alguma maneira com a teoria da atividade. Expliquei que a noção de *atividade* tradicionalmente discutida por tais autores tinha base no materialismo dialético e foi inicialmente formulada por Marx. Partindo de uma abstração inicial, tal conceito ao mesmo tempo em que foi sendo apropriado por diferentes áreas do conhecimento e por diferentes investigadores, foi sendo também resignificado. A capacidade de pensar e produzir conhecimentos, por exemplo, estaria relacionada à capacidade de atuar de acordo com as regras de um ambiente culturalizado e o próprio pensamento passou a ser visto como uma atividade para alguns autores. Um desses teóricos foi Leont'ev, o qual, mesmo não utilizando a noção de *prática social*, apresentou uma primeira abordagem do conceito de atividade dentro da concepção do materialismo histórico-dialético.

– Nunca cheguei a ler Leont'ev – disse Gentil –, mas pelo que sei, ele era um investigador mais ligado ao campo da psicologia, estou certo? O que a psicologia tem a ver com toda esta nossa discussão? Lembro de ter visto algo sobre ele quando li sobre a escola de Vygotsky ou algo do tipo.

– Você tem razão, Gentil – disse eu procurando esclarecer sua dúvida. – É claro que este autor estava mais interessado na procura de categorias de análise para o estudo da consciência, tendo em vista a tradição a que ele se filia. Seu interesse estava focado na tentativa de investigar a forma como a consciência individual é organizada através de atividades particulares e específicas. Mas seu reconhecimento de uma natureza sempre social da atividade humana, a partir de um esquema conceitual proposto, poderia nos dar os primeiros esclarecimentos em relação à perspectiva da prática social.

– Humm, entendo – falou – Prossiga, prossiga...

– Para Leont’ev a atividade humana não existe exceto na forma da ação ou de uma cadeia de ações – continuei.

Esclareci alguns pontos sobre a proposta de Leont’ev sobre uma concepção *sistêmica* da atividade, o que significava dizer que o conceito de atividade não poderia ser entendido ou mesmo definido sem se recorrer a outros conceitos que com ele se relacionam. A partir desse ponto de vista, para a compreensão da noção de atividade, comentei que não faria sentido pensarmos em elementos isolados e rígidos, pois a definição de um deles dependeria sempre da configuração e reconfiguração dos demais elementos envolvidos na situação da qual todos eles participam, tal como numa rede permanentemente interligada e sempre em movimento. Para que ficassem mais claros quais eram os elementos aos quais me referi e qual era a relação estabelecida entre eles, tentei fornecer um exemplo do próprio Leont’ev sobre a caçada primitiva e coletiva. No entanto, antes que pudesse fazê-lo, fui questionado por Gentil:

– Não ficou ainda claro para mim o modo como você está utilizando a noção de sistema. Isso porque, na sua fala, essa noção ora aparece relacionada ao conjunto de conceitos que definem o conceito de atividade, ora aparece relacionada ao conjunto de elementos situacionais da própria atividade.

– É isso mesmo – respondi. – Você percebeu muito bem essa sutileza. Mas, eu gostaria que você não considerasse esses dois diferentes usos da palavra sistema como uma incoerência, pois uma coisa é usar essa palavra para esclarecer o modo como uma atividade efetivamente se realiza, e outra coisa é usá-la, em um contexto teórico-conceitual no qual se intenciona esclarecer o próprio conceito de atividade. Talvez, um exemplo, ajude a esclarecer melhor o que estou dizendo. Dizer que o corpo humano é

um sistema, pelo fato de seu bom funcionamento requerer a participação e interação de todos os órgãos que o compõem, não exclui a possibilidade de se definir o corpo humano como um sistema.

CENA 6: A caçada primitiva

– Leont’ev considerou a caçada coletiva de certa comunidade como exemplo esclarecedor do conceito de atividade. Nela, a caça seria o que ele chamou de *objeto* e a fome da presa seria o *motivo* dessa atividade. Durante essa atividade, os chamados *batedores* faziam barulho, batendo palmas, para assustar a presa. Para o autor, o bater palmas é uma *operação*, isto é, é uma *ação* dentro da atividade da caça, motivada pela fome a ser satisfeita através da realização da atividade⁸⁹.

– A necessidade ou a ação de fazer barulho teria como objetivo assustar a presa? – perguntou Gentil, intrigado.

– Parece que sim – respondi.

– Mas então o objetivo não estaria em contradição com o motivo da atividade da caça, que no meu entender seria apanhar o alimento? – perguntou.

– Sem dúvida – disse eu –, mas o que o autor aponta, neste caso, é que a ação dos batedores é parte desta atividade na base de seu saber consciente de que eles assustam a presa para que ela possa ser apanhada. O exemplo foi para mostrar que toda atividade está sempre ligada a um motivo específico.

– Então, o motivo da atividade citada, neste caso, seria a fome dos batedores e isso impulsionaria a procura da caça? – disse ele euforicamente, parecendo interessadíssimo no assunto que envolvia *presa* e *caça*.

– Exato – confirmei. – Da mesma forma, toda ação está diretamente ligada a um objetivo e a operação exige certas condições, ou seja, os batedores tinham objetivos conscientes na ação de bater palmas naquele contexto específico. O barulho tinha por objetivo assustar a caça e conduzi-la a um local onde poderia ser apanhada.

– Portanto – interferiu Bruno –, para Leont’ev a unidade estrutural e funcional de uma atividade só poderá se revelar quando examinamos determinado fenômeno no seu transcurso situado, certo?

– Acho que sim – continuei em resposta – e imagino que seja exatamente isso que configuraria o caráter flexível da identificação dos elementos desse sistema de atividades. Entretanto, a palavra *situado* não foi utilizada por Leont’ev, mas tem sido

⁸⁹ Leont’ev, 1978 apud Santos, M. P. 2004, p. 210-211.

muito utilizada em pesquisas contemporâneas em diferentes campos, e também no da Linguística Aplicada⁹⁰.

– E com relação a este termo “situado” que você utiliza quando diz que a prática de crítica estaria, segundo seus entrevistados, situada na atividade midiático-jornalística? – questionou Gentil.

– Bem – respondi –, como tantas outras terminologias, o termo “situado” também não tem um sentido único e, justamente por isso, é também utilizado de diversas maneiras em diferentes quadros teóricos.

– Digo isso porque, pra mim, *situado*, em seu sentido mais amplo, significa *estar localizado*, tanto no espaço, geograficamente falando, quanto no tempo, isto é, num percurso histórico – continuou Gentil, sempre muito preocupado com termos e conceitos. – Isso ocorre quando, por exemplo, *situamos* determinada loja ou prédio na rua tal, da cidade tal, no piso tal, ou quando *situamos* temporalmente determinado fato ou acontecimento no ano tal, dia tal e estabelecemos suas ligações sequenciais, entende? Também costumamos usar o termo *situado* para, por exemplo, *situar* um conjunto de opiniões sobre um determinado tema ou *situar* uma determinada pessoa em relação a um assunto, tal como quando dizemos que *Maria é católica* ou que *João é ateu*. Acredito que estes sejam os significados mais comuns, digo, mais usuais da palavra *situado*⁹¹.

– Quer dizer que, pra você, as coisas, os eventos ou as pessoas só poderiam ser situados dessas três maneiras: no tempo, no espaço físico ou em um quadro de características identitárias? – provoqueei.

– E não seria exatamente isso? – retrucou ele. – Não consigo perceber de que outras maneiras a palavra *situado* poderia ser empregada. Você consegue?

– Bem – disse eu. – Não resta dúvida que qualquer coisa, evento, atividade ou pessoa poderiam estar situados simultaneamente dessas três maneiras que você disse. Mas acabamos de discutir uma outra possibilidade de compreensão do termo *situado*, que contextualizaria uma prática social em determinada ou determinadas atividades ou sistemas de atividades, não é mesmo?

Segui contanto que, certa vez, quando Wittgenstein indagou sobre qual seria o significado de uma palavra, acabou chegando à conclusão de que sua pergunta é que

⁹⁰ Ver: Blommaert, 2008; Mondada, 2008; Rajagoplan, 2008; Signorini, 2008.

⁹¹ Santos, M. P. 2004.

estava mal formulada, pois sugeria uma única e definitiva resposta quando, na verdade, ela poderia assumir diversos e infundáveis sentidos dependendo do uso que fazemos dela em cada situação. É dentro do que ele chamou de *jogos de linguagem* que as palavras adquirem significados e não simplesmente quando as relacionamos às imagens que fazemos delas⁹². Assim como os *jogos de linguagem* são constituídos por atividades guiadas por regras, também governam o funcionamento dessas atividades e as constituem.

– Veja a palavra *crítica*, por exemplo – sugeri –, não é um termo unívoco, ainda que a classifiquemos como pertencente a um mesmo gênero discursivo. É o que minhas entrevistas permitiram verificar e o que poderei mostrar a vocês mais adiante. Os diferentes significados atribuídos a esta palavra se relacionam pelo conceito wittgensteiniano de *semelhança de família*, conceito este que se opõe a um sentido essencialista da linguagem. Na diversidade desses significados pode não haver algo comum em todos os usos⁹³. No entanto, quando existe algo comum, as semelhanças não convergem para uma essência do termo, para um único traço definidor comum, mas para uma “*complexa rede de semelhanças que se sobrepõe e se entrecruzam, do mesmo modo que os membros de uma família se parecem uns com os outros sob diferentes aspectos*”⁹⁴.

– O mais importante dessa discussão toda – falou Gentil –, além de se ter clareza sobre a interpretação do conceito, é verificar as implicações decorrentes de se assumir o caráter situado dos fenômenos em estudo. Os trabalhos contemporâneos em Linguística Aplicada, por exemplo, vêm fazendo determinados usos da palavra *situado*. Assumir a focalização de uma *língua situada* ou de uma *linguagem situada*, para nós, significa entender que elas não estão descoladas de contextos de uso e práticas específicas de interação social. “*Tal enfrentamento promove percursos de investigação que, em diferentes níveis e graus, são transversais a campos disciplinares e tradições específicas e não excluem a indecidibilidade e a incompletude como elementos constitutivos, e não residuais, de toda investigação mais atenta às realidades linguístico-discursivas do mundo contemporâneo*”⁹⁵.

⁹² Moreno, 2000, p.55.

⁹³ Glock, 1998, p. 326.

⁹⁴ Glock, 1998, p. 325.

⁹⁵ Signorini, 2008, p. 7.

– Talvez – disse eu –, um olhar mais cuidadoso poderia sinalizar a natureza situada da experiência e é justamente aí que a antropóloga Jean Lave enquadra sua abordagem, nas teorias da experiência situada. Acredito que ela foi uma das pioneiras a utilizar e tratar do assunto e é a partir desse conceito que pretendo promover as discussões de meu estudo, por acreditar que esta maneira de encarar o termo *situado* dialoga de forma precisa com a tendência dos estudos contemporâneos em Linguística Aplicada.

Expliquei ao Gentil, e aos dois demais, que Lave, em uma de suas obras, propõe três grandes categorias de abordagens situadas: a visão mais cognitivista, a posição interpretativa e a visão da prática social situada, das quais ressaltaria a segunda e a terceira. A visão interpretativa localiza o caráter situado essencialmente no uso da linguagem e na interação social, distanciando-se, portanto, da visão que a restringiria a meras localizações físicas, já que “*não existe mundo independente da construção que os indivíduos fazem dele*”⁹⁶. Em relação à terceira categoria, da prática social situada, a autora reconhece haver algumas semelhanças com as categorias anteriores, mas salienta que o que a distingue delas é justamente a forma de interpretar o caráter situado. Ela caracteriza essa perspectiva como *teoria crítica*, por levar em conta que a prática de investigação deve ser analisada nos mesmos termos históricos e situados⁹⁷.

– Assim como colocou você, Gentil, na perspectiva de Lave e Etienne Wenger⁹⁸ não existe atividade que não seja situada, pois agente, atividade e mundo constituem-se mutuamente – completei. – “*Mesmo o chamado conhecimento geral só tem poder em circunstâncias específicas (...). A formação ou aquisição de um princípio abstrato é ele próprio um acontecimento específico em circunstâncias específicas*”.

– Ao que me parece – propôs Antônia –, pelo que você acaba de dizer, os autores não reconhecem a universalidade na utilização desses saberes o que, de certa forma, contribui para a aceitação de que “*a generalidade de qualquer forma de conhecimento assenta sempre no poder de renegociar o significado do passado e do futuro na construção do significado nas circunstâncias presentes*”⁹⁹. Achei isso muito

⁹⁶ Lave, 1993, p. 66.

⁹⁷ Lave, 1993, p. 67.

⁹⁸ Lave & Wenger, 1991, p. 33-34.

⁹⁹ Lave & Wenger, 1991, p. 34.

interessante. Acredito que a perspectiva de Lave e Wenger está em sintonia com as atuais tendências em discussão no campo aplicado.

– É claro! – disse animado. – O caminho percorrido pelos autores, especialmente por Jean Lave, como discuti há pouco, se assenta nas teorias da prática social e, em particular, na tradição histórica marxista.

– Muito interessante! – disse Antônia mostrando grande interesse pelo assunto. – E o que mais? Conte mais...

– Bem – prossegui, a pedido de minha colega –, a maior parte dos seus estudos estão focados na constituição das atividades diárias nas relações entre o sistema social e a experiência individual. Eles buscam explicar as relações entre a ação humana e o sistema social ou cultural em nível das atividades quotidianas em cenários socialmente organizados.

– Hum, hum – fez Antônia concordando, fazendo sinal afirmativo com a cabeça.

– Sabe o exemplo da caça? – lembrou Gentil cheio de animação.

– Claro. O que tem? – perguntei eu.

– Queria fazer mais uma pergunta – indicou.

– Sim, diga.

– E se o motivo da caça deixasse de ser a fome do batedor? – Questionou ele. – E se o motivo passasse a ser somente um meio para ele demonstrar sua habilidade típica do esporte da caça? Será que isso modificaria a atividade em questão? – indagou Gentil com curiosidade.

– Leont’ev diria que o batedor, ao modificar o motivo da ação, estaria participando de uma outra atividade – respondi.

– Então uma atividade se distingue da outra principalmente pelo seu objetivo e seu motivo, é isso? – quis se certificar ele.

– É isso sim, Gentil, mas não somente por isso – quis deixar claro que a coisa não era tão simples assim como ele podia estar imaginado. – Uma atividade se distingue de outra pela modificação de quaisquer dos elementos pensados por ele como integrantes do sistema de uma atividade. Esses elementos para Leont’ev são *sujeito*, *objeto* e *artefatos mediadores*. No exemplo da caça, que estamos comentando, o bater palmas poderia ser considerado um artefato mediador para se atingir o objetivo

esperado, ou seja, capturar a presa. Portanto, só para complementar o raciocínio, uma mesma ação pode desempenhar funções muito diferentes. Quando batemos palma durante uma comemoração de aniversário, por exemplo, o significado e o objetivo já não são os mesmos do esperado pelos batedores. É exatamente isso que estou considerando como prática social. Para mim, a ação intencional do bater palmas visando a um objetivo comum daquele grupo, e que adquire um significado particular e compartilhado no contexto dessa atividade, é uma prática social da atividade da caça, entendeu?

– Acho que sim – respondeu pensativo.

– Mas voltarei a este assunto logo mais. – disse eu tentando evitar grandes problemas logo de cara.

– Pois é, meu caro – ponderou Gentil através de um longo suspiro. – Eu achei essa concepção sistêmica de atividade proposta por Leont’ev interessante, mas estes elementos integrantes do sistema, ou seja, *sujeito, objeto e artefatos mediadores*, me parecem um tanto reducionistas, pois não refletem a riqueza e a complexidade do exemplo da caça que você acabou de dar.

– É, concordo! – manifestou-se Antônia em parceria ao colega. Algo me dizia que o clima ali estava ficando azul, talvez, rosa. – Ampliando o questionamento do Gentil, penso que o modelo de Leont’ev também não contempla entre os seus elementos sistêmicos a noção de prática social ou de ação intencional, como você disse anteriormente e que conseguimos identificar no exemplo citado por você. Se por um lado o exemplo da caça possibilita diferenciar as noções de atividade e de ação, as quais, à primeira vista poderiam parecer idênticas, por outro lado, o modelo não dá visibilidade à noção de ação ou de prática social.

– Já que a conversa está tomando o rumo da crítica ao modelo, gostaria de fazer a minha. – interferiu meu amigo Bruno.

– Vamos lá – sorri angustiado.

– O que considero mais problemático, tanto no modelo quanto no exemplo da caça, é que me parece que a linguagem, as práticas discursivas ou até mesmo, mais amplamente, as formas simbólicas ou semióticas, como, por exemplo, o bater palmas dos caçadores, aparecem apenas como *mediadoras* da relação entre sujeito e objeto.

Para mim, deveria ser encarado como um elemento constitutivo da própria atividade e constituído também por ela, vocês não acham?

– Sim – respondi afoito. – Acho que os questionamentos de vocês são pertinentes, sem dúvida. Realmente este modelo triangular do conceito de atividade composto por *sujeito, objeto e artefatos mediadores*, também me parece simplificado demais diante da própria complexidade da teoria que o sustenta, que é a teoria histórico-cultural da atividade, inicialmente proposta por Vygotsky, Leont’ev, Rubinstein e Luria¹⁰⁰.

– Mas esses autores estão ligados à tradição e ao estudo da psicologia e da cognição humana. – afirmou Gentil, sempre preocupado com as filiações e tradições. – Fico me questionando sobre qual seria a relação da teoria da atividade, inicialmente proposta por eles, com a Linguística Aplicada...

– No início – disse eu, começando a contar o que sabia –, a teoria da atividade realmente estava centrada nesses estudos, mas depois foi sendo cada vez mais utilizada em diferentes campos e de diferentes maneiras e enfoques. O que me pareceu interessante foi a noção sistêmica que o modelo inicialmente proposto leva em conta enquanto proposta metodológica. A teoria da atividade, bastante familiar na tradição da filosofia marxista, se expandiu para o norte da Europa, Estados Unidos e América Latina, principalmente depois dos anos de 1960, e hoje conta com nomes conhecidos como o de Jean Lave, Yrjo Engeström, dentre outros. O fato que me chamou atenção foi o de que os estudos recentes da teoria da atividade, embora nem sempre convergentes, têm realçado temas como a atividade situada e a participação como condição de compreensão na prática sem, no entanto, desprezar o papel das práticas institucionais, da diversidade cultural e do contexto sócio-histórico em razão de que as práticas humanas também são situadas¹⁰¹.

– Interessante – Gentil arqueou uma de suas grossas sobrancelhas. – Então você acredita que a teoria da atividade pode fornecer algum direcionamento metodológico de análise dos seus documentos de pesquisa...

– Em parte, sim – foi o que respondi para ele. – E, para isso, gostaria de discutir brevemente com vocês duas análises realizadas por teóricos da atividade porque acredito que através delas será mais fácil perceber como certos conceitos dessa teoria,

¹⁰⁰ Libâneo, 2004, p.7.

¹⁰¹ Chaiklin & Lave apud Libâneo, 2004, p.9.

muitas vezes tão difusos, são operacionalizados durante a análise. Além disso, parece-me que ambas as discussões envolvem os mesmos questionamentos trazidos por teóricos da Linguística Aplicada e que envolvem uma pergunta central para aqueles que, como nós, se propõem a fazer pesquisa nesta área, que é como fazer para analisar e interpretar os dados que registram e descrevem o discurso humano, ou melhor, de que maneira mobilizar discursos para esclarecer as questões postas sob investigação.

CENA 7: Quando o luxo vem sem etiqueta

Continuei a contar a eles que, no ponto de vista da teoria da atividade, o sistema de atividade coletivo é tomado como unidade de análise e a problematização do contexto passa a ser uma questão relevante. Engeström, por exemplo, é um teórico que retomará o modelo triangular proposto por Leont'ev, incluindo elementos significativos para se pensar esse modelo baseado numa concepção sistêmica de atividade. Para ele, existiriam não apenas mais elementos integrantes de uma atividade como também um maior número e uma maior complexidade das relações entre eles. Ao incluir o indivíduo ou o sujeito do modelo de Leont'ev numa determinada *comunidade* organizada (com *regras*) e determinada *divisão do trabalho*, Engeström acaba movendo sua análise do sujeito para a comunidade. Elementos como a *comunidade*, suas *regras* e a *divisão do trabalho* atentariam para o caráter coletivo da atividade, visando a um objetivo ou motivo comum. É claro que seus participantes não atuariam de uma única forma no sentido de alcançarem tal objetivo, podendo interagir também de formas bastante independentes. Todo sistema de atividade produz objetos culturais.

– Deixa ver se eu entendi... – perguntou Gentil. – Tomando os documentos de sua pesquisa para compreender os conceitos de Engeström, poderíamos considerar os críticos entrevistados por você como pertencentes a uma mesma comunidade, cujo objetivo comum e consciente seria a realização da prática de crítica cinematográfica, é isso? Se for isso, dentro do modelo de Engeström, como a crítica cinematográfica poderia ser vista, como um dos produtos da atividade jornalística ou como uma prática da comunidade jornalística?

– Muita calma! – alertei. – Embora o modelo de Engeström não inclua práticas sociais como um elemento constitutivo de um sistema de atividade, e eu vejo nessa omissão uma limitação do próprio modelo, no trabalho que estou realizando, a prática de crítica cinematográfica poderia ser vista simultaneamente como um dos *produtos da atividade jornalística* e como uma *prática da comunidade jornalística*. No entanto, ver a crítica como uma prática possibilitou formas mais esclarecedoras de lidar com minhas questões de investigação. Isso significa, portanto, que existe uma diferença em vê-la de um ou de outro modo, como você bem notou.

– Acho que estou entendendo o que você está querendo dizer – disse Antônia propondo uma analogia. – Por exemplo, é diferente ver o poder como uma propriedade que teriam certas pessoas em relação a outras e ver o poder como algo que se pratica e que se constitui de maneiras distintas em cada situação concreta. Era desta última maneira que Foucault concebia o poder¹⁰². Acho que o exemplo funciona bem para esclarecer a noção de prática social.

– Isso mesmo, Antônia – disse eu aprovando a comparação. – Ótimo exemplo! No caso específico de meus entrevistados, todos eles realizam a mesma prática numa atividade também específica, que é a que chamei de midiático-jornalística, tendo em vista que todos eles escreveram ou escrevem para determinados veículos de comunicação, regulados por regras específicas e por determinada divisão do trabalho.

– Então a comunidade incluiria os indivíduos que compartilham um mesmo propósito? – perguntou Gentil.

– Sim – respondi. – E isso faz diferença, uma vez que uma comunidade não é um mero aglomerado de pessoas; não é a soma dos indivíduos que a integram. Melhor dizendo, em uma comunidade os indivíduos estão ligados entre si através das práticas que realizam visando a um propósito comum.

– E as regras? – seguiu ele. – As regras seriam então as convenções que regem as ações desses indivíduos no sistema de atividade?

– Exatamente isso, Gentil – a conversa estava se encaminhando de maneira tranquila até ali. – E antes que você me pergunte, por divisão de trabalho levaríamos em conta tanto a divisão horizontal das tarefas entre os membros da comunidade quanto a divisão vertical de poder e de posição entre eles.

– Ah, ia perguntar exatamente isso, como adivinhou? – disse Gentil sem ser respondido.

– E já que ninguém perguntou – prossegui –, acho importante dizer que os sistemas de atividade não são vistos como unidades homogêneas, mas são compostos de uma multiplicidade de vozes, de elementos e de pontos de vista. Como disse anteriormente, os sistemas se caracterizam por suas contradições internas e se assemelham a um mosaico em constante transformação. Além do mais, estariam

¹⁰² Foucault, 2000.

conectados com outros incontáveis sistemas de atividade por intermédio de seus componentes.

– Então, cada um de nós faria parte de diferentes sistemas de atividade? – perguntou Antônia.

– Sim, Antônia, podemos fazer parte de infindáveis sistemas, alguns compartilhados por todos nós, outros por apenas alguns e assim por diante. Além do mais, muitas atividades poderiam estar sobrepostas ou conter intersecções aparentes e esses movimentos seriam constantemente re-organizados. Tratarei disso detalhadamente logo mais. Gostaria apenas de mostrar a vocês o modo como dois teóricos da atividade realizam suas análises. Pode ser?

– Pode – falou Gentil. – Quem sabe isso não possa até colaborar no modo de olhar para seus documentos de pesquisa...

Comecei falando sobre o primeiro exemplo, fornecido por Engeström¹⁰³, no qual o ambiente da atividade em análise consistia em um centro de saúde, que proporcionava assistência médica, em uma cidade finlandesa chamada Espoo. O autor propunha examinar a relação médico-paciente a partir de transcrições audiogravadas de consultas médicas realizadas no ano de 1986. Engeström descreve uma técnica para identificar supostas faltas de coordenação presentes no discurso médico-paciente, as quais são vistas por ele como reflexo das contradições internas identificadas no sistema de atividade investigado. As vozes que ele identifica no discurso não são as dos interlocutores propriamente, mas as do *mundo vital* dos pacientes, ou seja, aquelas manifestadas em suas experiências contextualmente fundadas de acontecimentos e problemas de suas vidas, e as vozes provindas da *autoridade em medicina*, que refletiria um interesse técnico e expressaria uma atitude científica. Achei relevante também dizer a eles que essa clássica distinção normalmente feita entre o discurso do médico como o de maior poder e autoridade e o do paciente enquadrado no lado oposto da assimetria me lembrou um artigo do Blommaert¹⁰⁴, o linguista, no qual ele criticava justamente certos tipos de análises nas quais as relações de poder estariam sempre pré-definidas e seriam apenas confirmadas, em seguida, por traços dos discursos.

¹⁰³ Engeström, 2001, p. 78-115.

¹⁰⁴ Blommaert, 2008, p.91-115.

Travamos ali algumas discussões e fui questionado por Gentil sobre o tipo de análise realizada por Engeström. Esclareci ao grupo não acreditar que sua análise se enquadrasse nos trabalhos criticados por Blommaert, uma vez que Engeström, do mesmo modo que Blommaert, não pressupõe, antes de uma análise efetiva do *corpus* da pesquisa, uma relação unilateral de poder, quer na direção médico-paciente, quer de paciente-médico. Além disso, com base em uma interpretação esclarecedora dessas vozes, Engeström aponta para a existência de um espaço de diferença e de disputa nas representações da saúde e das enfermidades que oporia a explicação *somático-biomédica* à explicação *psicossocial*. E é na combinação dessas duas dimensões que Engeström ancora a sua análise das vozes do discurso médico.

Tratei de ressaltar que algumas críticas seriam sim pertinentes ao trabalho desenvolvido por Engeström. Poderíamos, por exemplo, questionar a hipótese inicial de que o discurso sempre reflete as contradições do sistema de atividade. Além disso, essas faltas de coordenação observadas no discurso médico-paciente poderiam reforçar uma concepção de linguagem como mediação, assim como tínhamos constatado anteriormente na formulação de Leont'ev. Outra coisa a ser pensada, seria sobre qual é, na verdade, a questão que a pesquisa de Engeström tomou como objeto de investigação. De fato, poderíamos nos perguntar sobre qual é a prática que é tomada como objeto de investigação dessa atividade médica burocrática daquele centro de saúde localizado na cidade de Espoo. Por outro lado, essa pergunta não faria sentido para os teóricos da teoria da atividade, pois, para eles, a unidade de análise seria o próprio sistema de atividade e não uma prática ou um elemento isolado qualquer desse sistema. Para Engeström os contextos são sistemas de atividade. Um sistema de atividade integra o sujeito, isto é, os indivíduos ou subgrupos, o objeto, a comunidade, a divisão do trabalho, as regras que regem as ações e interações no sistema de atividade e os instrumentos, isto é, as ferramentas materiais e também os signos e símbolos, em um todo unificado.

Em relação ao artigo de Blommaert comentado antes, acabamos chegando à conclusão que esse autor critica o modo como certas pesquisas realizadas pela análise crítica do discurso e pela análise da conversação analisam seus dados ou documentos de pesquisa. Em muitas delas, o discurso parece ser uma instância abstrata e o contexto apenas pano de fundo da análise em questão. Apesar dos questionamentos possíveis ao

modelo de análise desenvolvido por Engeström, o que sugeri como particularmente interessante foi que, embora não se desprezasse a existência e os condicionamentos de um contexto macro, sócio-histórico, o contexto de análise seria a própria atividade. Pensando a análise dos meus documentos de pesquisa, que estava discutindo ali, a teoria da atividade forneceria alguns direcionamentos interessantes, principalmente quando os meus entrevistados situaram a crítica cinematográfica como uma atividade tipicamente jornalística, condicionada por regras institucionais e características formais demarcadas. Passamos longos minutos muito entretidos pensando e teorizando sobre o que seria afinal o contexto, ou, no caso de Blommaert, os contextos, de ação, interação e análise dos dados ou documentos de pesquisa. Acabamos chegando à conclusão que também sobre isso parecia não haver um consenso entre os autores. Nesse momento, Gentil interrompeu minhas considerações:

– Estou meio perdido. Não consigo entender qual a relação entre essa discussão que Blommaert faz sobre contexto e as suas questões de investigação.

– Bem, Gentil – respondi. – Esta relação é muito mais de natureza metodológica do que propriamente temática ou ligada às minhas questões de investigação. A problemática ligada às diferentes concepções de contexto é importante para qualquer pesquisa, sobretudo no momento em que se procede à análise dos textos que compõem a base documental da investigação. Desse modo, essa discussão está conectada aos diferentes modos como se pode conceber a relação entre texto e contexto no momento da análise do *corpus* de pesquisa. E os exemplos de análises que trago aqui são justamente para que vocês compreendam como procedi em relação à análise de meus próprios documentos de pesquisa.

– Ok, vamos seguir então – disse ele.

Após responder à dúvida formulada por Gentil, sugeri que discutíssemos rapidamente o tal estudo desenvolvido por Blommaert, naquele mesmo artigo, ou em seu livro *Discourse - A critical Introduction*¹⁰⁵, já que considerava o exemplo dele também pertinente para a discussão da dimensão do contexto e da análise dos dados de pesquisa, bem como para pessoas que, assim como eu, estavam em busca da construção de uma metodologia de análise capaz de contemplar os objetivos levantados. Todos na sala também já conheciam o artigo, o que facilitou a compreensão e tornou a discussão

¹⁰⁵ Blommaert, 2005.

muito mais frutífera e interessante. Pelo que me lembrei, o autor ilustrava seus argumentos a partir de dados de uma pesquisa sobre narrativas autobiográficas de africanos em buscavam de asilo na Bélgica. As entrevistas foram coletadas em 1998, no auge de uma crise política sobre a situação das pessoas que buscavam asilo naquele país. Em essência, ele tentou explorar três dimensões de contexto que seriam diferentes daquela usualmente compreendida por nós como o contexto macroeconômico e social dos discursos. O primeiro seria “*o complexo de instrumentos linguísticos e habilidades comunicativas*” identificado pelo que ele chama de *recursos*. Blommaert relatou que os entrevistados usavam o inglês, o francês ou o holandês na condução de suas atividades cotidianas, mas os graus de proficiência nessas línguas variavam muito e, obviamente, afetavam a estrutura e o conteúdo de suas narrativas. Isso seria o primeiro contexto normalmente esquecido pelos pesquisadores durante suas análises, mas levado em conta por ele.

Explicitei para meus colegas que o que entendia eu por esse primeiro contexto posto por Blommaert era que os falantes poderiam ou não mobilizar certos recursos para atuar socialmente dependendo de sua variedade linguística e dependendo do acesso à cultura escrita. Esses diferentes graus de proficiência, domínio de códigos e variedades linguísticas, geravam consequências sociais muito demarcadas, restringindo o acesso a direitos, benefícios e espaços sociais¹⁰⁶. No caso dos meus entrevistados, que são críticos creditados pelos veículos de comunicação como especialistas, o que verifiquei foi justamente o oposto, já que todos eles dominavam perfeitamente bem a norma culta e mobilizavam com grande facilidade os tais recursos de que falava Blommaert. A partir de meus comentários, Antônia observou que seriam as relações assimétricas de poder que se estabeleceriam a partir do acesso, ou da falta dele, aos recursos comunicativos. As posições sociais desses falantes tanto forneciam poder quanto retiravam, tanto incluíam quanto excluíaam esses indivíduos.

Blommaert também comentou sobre um segundo contexto, que seria toda a *trajetória do texto*, ou seja, as práticas de *recontextualização* eram vistas como recursos ou práticas de poder, e sobre um terceiro contexto esquecido, que seria o da “*história dos dados*”, isto é, o modo como eles são produzidos e tratados na pesquisa. Esse modo

¹⁰⁶ Ver outras referências sobre o tema em: Bagno, 1998; Bourdieu, 1996; Foucault, 2004.

de Blommaert falar de contexto, ou melhor, de contextos, acabou gerando uma certa polêmica entre meus colegas. Recupero aqui parte dessa polêmica.

– Acho muito estranho esse modo como Blommaert fala em contexto em sua pesquisa – disse Bruno. – Se antes, eu pensava que para cada texto havia um contexto, externo ao texto, agora, estou sendo induzido a acreditar que para cada texto, existem três contextos constitutivos do texto! Isso me parece um tanto arbitrário...

– Também eu – disse Antônia – tenho as minhas objeções em relação a esse modo como o autor está falando em contexto. Não só concordo com o Bruno de que esse uso do conceito de contexto é arbitrário, mas também um tanto idealista...

– E por que vocês acham que esse uso seria arbitrário? – questionou Gentil. – De minha parte, penso que Blommaert faz um uso completamente legítimo e original do conceito de contexto. O cara não só explicita o uso que faz, tem plena consciência dele, como também mostra como essa tridimensionalidade contextual opera de forma esclarecedora na interpretação dos dados da sua pesquisa. O que mais vocês querem? Chamam isso de arbitrariedade?

– Continuo achando arbitrário – retrucou Bruno. – Por que falar de uma tridimensionalidade contextual e não de uma bidimensionalidade contextual, ou de uma quadridimensionalidade contextual, etc.? Quem fala em 3 contextos, poderia também falar em 2, em 4, em 5, em qualquer quantidade de contextos. Desse modo, seria tão legítimo dizer que um texto poderia ser situado em um número infinito de contextos ou não ser situado em contexto algum!

Dando continuidade à crítica de Bruno, Antônia retoma a palavra:

– Se o Bruno está acusando uma ilegitimidade conceitual de uma ampliação quantitativa, sem qualquer especificação, de situações que poderiam ser associadas à palavra “contexto”, a minha crítica vai no sentido da ilegitimidade de se fazer um *expurgo*, no conceito de contexto, justamente das macro-categorias que sempre o caracterizaram, que sempre dele fizeram parte: a econômica, a política, a histórica, a geográfica.

– Não acho que Blommaert faz essa exclusão – comenta Gentil. – Ao contrário, parece que ele traz essas macro-categorias para dentro do próprio discurso. Algo do tipo... fazer o externo e o macro dialogarem verdadeiramente com o interno e o micro. E faz isso de modo bastante pertinente, porque essas macro-categorias não ficam

parecendo um mero apêndice principal ao qual o discurso ficaria subordinado de forma mecânica.

Nesse momento, resolvi interferir no debate.

– Espera aí gente! A conversa está interessante, mas eu gostaria de dizer a vocês o modo como estou mobilizando a palavra “contexto” na minha pesquisa. Resolvi abandonar palavras como interior e exterior, macro e micro, etc., porque penso que elas não são apropriadas para caracterizar um contexto. Em vez disso, o contexto, para mim, é sempre o *contexto institucional* que condiciona a realização de uma prática sociocultural de mobilização discursiva. E quando falo em *contexto institucional*, me refiro ao conjunto de regras de qualquer natureza, explícitas ou não, que condicionam, isto é, que possibilitam ou impedem, em qualquer grau, a realização de uma prática. Não se trata, portanto, de uma concepção topológica ou hierárquica de contexto, mas de uma *concepção normativa* de contexto. Tá dando pra me entender, gente?

– De fato, é uma guinada e tanto na forma de se conceber o contexto – disse Bruno. – Embora ela consiga ficar imune às críticas que eu fiz à concepção de Blommaert, e embora ela não me pareça arbitrária, ela continua um tanto abstrata para mim. Você não poderia dar um exemplo para ilustrá-la?

Confesso que essa solicitação de Bruno chegou a me desestruturar, porque não me ocorria qualquer exemplo mais concreto que pudesse esclarecer a minha concepção de contexto. Entretanto, resolvi recorrer àquela estratégia pedagógica clássica acionada por todo professor que se vê, repentinamente, sem respostas diante de uma pergunta embaraçosa, qual seja, a de prolongar a conversa para que alguma luz ocorra, isto é, o socorra.

Dizendo a Bruno que eu voltaria a considerar a sua questão mais adiante, disse a todos que eu gostaria de aproveitar aquela envolvente discussão para apresentar-lhes uma outra concepção de contexto, agora associada à teoria de Jean Lave¹⁰⁷. Disse-lhes, então, que em uma de suas pesquisas empíricas, Lave havia se proposto a analisar a prática matemática de realizar cálculos aritméticos em atividades quotidianas que não a do ensino-aprendizagem escolarizado. O objetivo da autora era observar quais seriam os meios de estruturação aplicados numa dada situação para dar forma e significado a relações quantitativas. Ela tentava mostrar que as atividades em situação

¹⁰⁷ Lave, 2000, p. 65-98.

proporcionavam campos para a ação que se estruturariam mutuamente. Para isso, Lave observou pessoas durante suas compras no supermercado e ouviu suas descrições sobre a estratégia adotada ao fazer compras. Lave propunha como unidade de análise o ambiente e o *cenário*, nos quais a atividade se desenvolvia. O supermercado seria um espaço no tempo, organizado física, econômica, política e socialmente, seria o produto de pautas de formação do capital e da economia política não diretamente negociável por um indivíduo. O supermercado, ao mesmo tempo em que seria exterior aos compradores individuais, também os abarcaria, proporcionando um marco institucional de ordem superior a partir do qual se constituiria o ambiente. Ao mesmo tempo, para os compradores individuais, o supermercado seria uma versão do *cenário* repetidamente experimentada e pessoalmente ordenada por eles¹⁰⁸. O supermercado seria o ambiente da atividade. Neste momento de minha explicação, Bruno me interrompe para fazer o seguinte comentário:

– Bem, de certo modo, essa pesquisa da Lave parece se aproximar mais da sua concepção de contexto. Entretanto, eu ouvi você falar em “ambiente”, em “cenário”, mas não em contexto. Não quero parecer chato, mas eu insisto que você me apresente um exemplo da sua original e instigante concepção normativa de contexto.

A insistência de Bruno me fez tremer nas bases. Mas quando eu estava pronto a lhe dizer que não tinha qualquer exemplo, a sala foi invadida por um som maravilhoso de violino executando um trecho de um concerto para violino que me parecia familiar¹⁰⁹. De súbito, aquele som me fez lembrar de um exemplo mais que adequado para ilustrar minha concepção de contexto. A partir daquele auxílio inesperado, aquele *ser* ganhara a minha simpatia por completo.

– Pois bem, Bruno – disse satisfeito. – Você me pediu um exemplo, pois vou relatar aqui uma iniciativa realizada pelo jornal *The Washington Post* justamente com o propósito de lançar um debate sobre a noção de valor, contexto e arte.

– Ah, sim? Que bom – ele aguardava.

– Um cara desce na estação do metrô de Nova York vestindo jeans, camiseta e boné, se encosta próximo à entrada: tira o violino da caixa e começa a tocar com entusiasmo para a multidão que passa por ali, bem na hora do rush matinal.

¹⁰⁸ Lave, 1998, p. 151 apud Engeström, 2001, p. 80-82

¹⁰⁹ A música à qual o narrador está se referindo aqui é o *Largo* do concerto para dois violinos e cordas em Ré menor de J. S. Bach.

Durante os 45 minutos que tocou, foi praticamente ignorado pelos passantes. A verdade é que ninguém sabia, mas o músico que tocava ali era Joshua Bell, um dos maiores violinistas do mundo. Ele executava peças musicais consagradas num instrumento raríssimo, um *Stradivarius* de 1713, estimado em mais de 3 milhões de dólares. Alguns dias antes, Bell havia tocado no *Symphony Hall* de Boston, onde os melhores lugares custavam a bagatela de 1000 dólares!

– Nossa! – exclamou Antônia.

– A experiência foi gravada em vídeo e está disponível no *You Tube* para quem quiser conferir. Eu mesmo já vi. Ele mostra homens e mulheres de andar ligeiro, com seus copinhos de café na mão, celular no ouvido, crachás no pescoço, indiferentes ao som do violino¹¹⁰.

– Bem interessante! – respondeu Bruno. – Bell era uma obra de arte sem moldura! Um artefato de luxo sem etiqueta de grife!

– Estamos acostumados a dar valor às coisas quando estão num contexto – exclamou Antônia.

– Este exemplo mostra bem o que sugeri em minha concepção estrutural de contexto – conclui. – As regras que condicionam ou organizam um concerto de Bell no *Symphony Hall* de Boston incluem a existência de uma série de coisas: um ingresso de alto valor, a divulgação e a propaganda do show, uma estrutura física construída com a finalidade de promover shows musicais, um contrato explícito que garante a apresentação do músico prometido, outro contrato implícito entre a casa de show e seu público em relação ao evento etc. etc.

– Em contrapartida – completou Antônia –, o contexto do metrô de Nova York permite a aceitação de músicos tocando em meios aos transeuntes, mas, implicitamente, sugere ali a existência de músicos desconhecidos, que, muitas vezes, utilizam aquele espaço para mostrar seu trabalho.

– Exatamente – conclui. – O metrô passa a ser visto por mim como uma instituição, justamente porque impõe a existência de regras reguladoras daquele contexto. O metrô é instituído como um lugar de passagem, um não-lugar. As pessoas não estão ali para ouvir um concerto de violino. As pessoas não pagaram absolutamente

¹¹⁰ O relato da experiência e o vídeo que mostra o violinista tocando no metrô de Nova York está disponível no site do *You Tube*, buscando-se por: “Quando o luxo vem sem etiqueta”.

nada para ouvir aquele violino. Tudo isso impede que elas reconheçam naquele músico o mesmo músico dos caríssimos ingressos do *Symphony Hall* de Boston.

– Perfeito! – disse Bruno.

Pensando nesses exemplos discutidos e nos conceitos que envolveriam cada uma dessas três análises comentadas, durante a discussão, acabamos por observar algumas semelhanças entre o modo como Lave encara as práticas cotidianas e o modo como Engeström define um sistema de atividade. Tivemos a impressão de que ela encara e leva em conta o conceito de atividade da mesma maneira que ele. Lave parecia reconhecer o papel central das práticas cotidianas ou das atividades quotidianas na relação mútua entre a cultura e os indivíduos. Achei importante esclarecer que, por “atividade”, Lave não estaria se referindo ao que se faz num determinado período do dia, ou ao que estaria ligado a um dado papel social (dona de casa, professora etc), ou ainda ao que se referiria a certos tipos de ações habituais (escovar os dentes, escrever um texto, assistir TV). Talvez, com esta classificação ela estaria chamando a atenção para aspectos que supostamente presentes em todas as atividades em que a pessoa se envolveria com alguma constância, ou seja, em tudo o que fazemos em nosso ciclo ordinário de atividade e que poderiam ser diários, semanais, mensais. São atividades nas quais existiria um certo caráter de rotina. Além disso, na nossa participação nessas atividades produziríamos expectativas sobre elas, sobre nós e sobre o mundo em que vivemos. Isso tudo nos parecia muito semelhante ao pensamento de Engeström.

O que considerava mais interessante na perspectiva de Lave era o fato dela afirmar que as atividades se desenvolvem em cenários que são estruturados a partir delas e simultaneamente organizados também por elas. Reconhecer as rotinas, as expectativas e os cenários como relevantes para as atividades cotidianas mostra a pertinência de serem consideradas como objeto de análise para o estudo de qualquer tipo de atividade. Também acreditava que isso não estava em desacordo com a proposta de Engeström. E, já que estávamos observando certas convergências entre os conceitos desses teóricos, foi preciso lembrar que o conceito de *comunidade* utilizado por Engeström também foi re-significado por Lave em suas pesquisas. Lave trabalha com o conceito de *comunidade de prática*, o qual considerei interessante como forma de encarar o grupo de críticos entrevistado por mim, justamente porque era a prática que realizavam o que possibilitava a criação de certa unidade entre eles. Deveria seguir,

então, explicando o motivo de constituí-los como integrantes de uma mesma *comunidade de prática*, ou melhor, de uma comunidade especializada de críticos, apesar de tantas diferenças observadas, a começar por suas diferentes formações acadêmicas.

CENA 8: La Comunidad

A chuva lá fora tinha apertado e o barulho era intenso. De repente, um estrondo: o prolongado ruído produzido pelo raio me atordoou. As luzes se apagaram. Por alguns instantes, permanecemos imóveis numa semi-escuridão. Foi exatamente nesse instante, que ouvimos novamente a voz aveludada daquele mesmo ser sombrio que, como se estivesse num palco, parecia representar um duplo papel:

- *“Aonde pensa que vai?*
- *O que ouve?*
- *Quase me mataram por culpa sua!*
- *Não tenho nada a ver com isso!*
- *Mentirosa! Disse que eu estava com o dinheiro.*
- *O que você quer?*
- *Acha que vai sair daqui? Estão lá embaixo. Vão nos matar!*
- *Você está louco?*
- *Louco? Eles estão loucos. Sabe o que ouve com o engenheiro? Não quis participar da comunidade, e desapareceu.*
- *Não estou entendendo.*
- *Então, escute, pois vai morrer!¹¹¹”*

Diretor: Perfeito! Fabuloso! Digno de um grande ator de teatro! Você conseguiu... deu garra e agressividade aos dois personagens!

Diferentemente das aparições anteriores, desta vez o estranho ser, que mais parecia um gótico, permaneceu na sala após a estranha interpretação. Sentou-se, abaixou

¹¹¹ Este diálogo reproduz uma cena do filme *La Comunidad* (2000), de Alex de La Iglesia, na qual a personagem Julia conversa com seu vizinho Dominguez dentro do elevador do prédio onde moram. O filme conta a história de Julia (interpretada pela atriz Carmem Maura), uma corretora de imóveis com cerca de 40 anos, que escolhe um apartamento que pretende comercializar, a fim de injetar um pouco de emoção no seu relacionamento. Mas uma rachadura no teto do quarto acaba com a diversão e os bombeiros são chamados para verificar o problema no apartamento de cima e acabam descobrindo o corpo do antigo morador em estado de decomposição. Mais tarde, contudo, é Julia quem fará uma grande descoberta: uma grande quantia em dinheiro, pertencente ao falecido, estava escondida engenhosamente sob o assoalho. Julia, a partir daí, se vê confrontada com a fúria de uma vizinhança muito peculiar. Sair do prédio com todo aquele dinheiro parece uma tarefa impossível... ou não? O filme é uma mistura genial de comédia e suspense e tem um final profundamente revelador, pois a *A Comunidade* é, na verdade, uma envolvente e sarcástica piada, da qual não conseguimos escapar.

a cabeça e lá ficou por um bom tempo. Meus colegas, mudos, no escuro, permaneceram em absoluto silêncio, sem ousarem nada perguntar àquela alucinada figura. Após tentarmos, sem êxito, questionar o homem sobre o que fazia ou queria ali, decidi por bem ignorá-lo. Com o retorno da energia, prossegui minha apresentação normalmente, como se tudo ali estivesse em seu mais perfeito estado natural.

– Onde estava mesmo? – perguntei aos colegas.

– Você ia explicar o conceito de comunidade de prática – lembrou-me Bruno, meu amigo.

– Ah, sim. O conceito de comunidade.

Esclareci a todos os presentes - o que incluía o tal ser aluado, que parecia nem estar ali - que o conceito de *comunidade de prática* não tinha sido elaborado unicamente por Lave, mas por ela em parceria com Wenger. Os autores consideravam uma comunidade de prática como “*um conjunto de relações entre pessoas, atividades e mundo*”¹¹². Duas ideias fundamentais associavam-se a este conceito. A primeira delas era que o saber de uma comunidade seria produzido com base em sua própria organização social induzida pelos propósitos comuns subjacentes à atividade com a qual seus integrantes estariam envolvidos, no caso de meus entrevistados, o propósito comum seria a própria prática de crítica cinematográfica. A segunda era que a aprendizagem conquistada por seus integrantes o seria através das práticas que eles realizam sob os condicionamentos dessa atividade¹¹³. Comentei que os autores salientavam, entretanto, a impossibilidade de existência de um grupo bem definido, identificável e com fronteiras socialmente visíveis, já que o conceito admitiria a coexistência de diferentes interesses e pontos de vista entre elementos de uma mesma comunidade. Dessa forma, uma *comunidade de prática* definiria um grupo social no qual seus membros compartilhariam uma mesma prática, neste caso, a prática de crítica cinematográfica.

– É importante, então, que o saber seja partilhado entre os membros dessa comunidade para que ela seja considerada como tal, é isso? – questionou Gentil.

– De certa forma, sim – respondi. – É importante que a prática seja compartilhada.

¹¹² Lave & Wenger, 1991, p. 98.

¹¹³ Lave & Wenger, 1991, p. 35

– Mas de que maneira funciona a relação de pertencimento de alguém em determinada comunidade? – continuou ele. – Como os autores definem quem faz parte e de quais comunidades?

– Na verdade, incluir meus entrevistados numa mesma comunidade não exige necessariamente que eles se considerem membros integrantes dela – respondi.

Expliquei ao Gentil que alguns de meus entrevistados explicitaram justamente esta falta de sentimento de pertença. Fernão Ramos, por exemplo, meu primeiro entrevistado, mesmo após anos de dedicação à prática de críticas cinematográficas, ao ser indagado sobre o que motivava sua escrita sobre determinados filmes, disse o seguinte: “*Olha, a minha experiência em crítica foi restrita. Enfim, esse tipo de questão, se você falar com um crítico, a abordagem vai ser mais completa, né? No meu caso pessoal, alguns filmes eram pautados*¹¹⁴”. Ao longo da entrevista, ele faz sistematicamente o contraponto entre a crítica cinematográfica e a análise fílmica (atividade com a qual se acha envolvido no momento atual). Outro entrevistado, Jorge Coli, por realizar a apreciação de outras obras em sua coluna, além de filmes, afirmou o seguinte: “*Eu não sou um crítico de cinema profissional. Um crítico de cinema tem a obrigação de ver todos os filmes e de escrever sobre todos os filmes*¹¹⁵”. Portanto, o que quis esclarecer foi que decidi reunir meus entrevistados como integrantes de uma mesma comunidade, ainda que eles não necessariamente se sentissem integrantes dela. A partir do modo como estava mobilizando o conceito, também não significava que esses indivíduos não pudessem integrar outras comunidades de prática e que estas, por sua vez, não pudessem interagir entre si.

– E de que maneira encontraríamos uma comunidade de prática? – perguntou Gentil.

– Todos nós participamos de inúmeras comunidades, algumas delas comuns a todos, outras nem tanto. Por exemplo, somos todos aqui participantes da comunidade de leitores e da comunidade de pós-graduandos...

– Mas você disse que não basta apenas o sentimento de pertença para que a gente faça parte ou não de determinada comunidade... – disse Gentil. – E se eu não me considerar um integrante da comunidade de pós-graduandos, como é que fica?

¹¹⁴ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 87-91.

¹¹⁵ Jorge Coli, Anexo 3, linha 354-357.

– Acho que isso é menos uma dúvida e mais uma provocação! – exclamou Bruno demonstrando pouca paciência com o colega.

– Você pode não se considerar um pós-graduando, nem por isso você deixa de estar submetido a todos os condicionamentos do curso. Se você, de fato, quer produzir uma pesquisa e obter o título de mestre, terá que respeitar as regras do jogo. Segundo os autores, para que seja possível encontrar uma comunidade de prática é necessário observar alguns requisitos, como a existência de um grupo envolvido regularmente numa atividade de natureza cotidiana – esclareci. – A comunidade deve se enquadrar num sistema de atividades. Além disso, as comunidades também não são fixas ou estanques, mas se transformam, se sobrepõem, se re-arranjam, se mesclam... entendeu?

Precisava insistir na observação da aproximação dos conceitos de *atividade*, *prática social* e *comunidade de prática*, pois percebia nessa perspectiva o papel central da prática e da ação dos indivíduos que se relacionavam e que agiam socialmente.

– Isso tem tudo a ver com o conceito de *praxis*, proposto por Marx! – constatou Antônia.

– Tem sim, sem dúvida, Antônia. Como disse anteriormente, a perspectiva da teoria da atividade parte da tradição marxista e acho que já ficou claro para nós por quê – disse.

– Marx parece entender o conceito de *praxis* como prática objetiva – disse ela mostrando interesse. – Nesse sentido, realizar uma prática, e por extensão, participar de uma comunidade de prática, significaria o envolvimento num processo acompanhado de consciência e de vontade por parte dos agentes que a realizam¹¹⁶.

– interessante – afirmei. – A própria Lave, reconhece o significado da *praxis* para repensar o conceito de prática social.

– Mas, então, a prática não conotaria um lugar no tempo ou no espaço, como muitos de nós poderíamos imaginar? – continuou Gentil, tirando suas dúvidas.

– Bem, não exatamente – precisava ainda esclarecer mais algumas questões, não restava a menor dúvida. – Wenger, por exemplo, diz que o conceito de prática conotaria fazer algo em determinado contexto histórico e social, mas não apenas fazer algo em si mesmo. Este fazer implicaria na existência de uma estrutura e um significado

¹¹⁶ Santos, M. P. 2004, p. 83.

ao que fazemos. Aliás, o emprego que ele faz deste conceito “*não pertence a nenhum lado das dicotomias tradicionais que separam a ação do conhecimento, o manual do mental, o concreto do abstrato*”, ou seja, a atividade manual não é irreflexiva, assim como a atividade mental não é tida como incorpórea. Wenger esclarece ainda que mesmo aquelas comunidades que se especializam na produção de teorias também realizariam prática¹¹⁷.

– Este trecho evidencia fortemente o conceito da dialética na tradição marxista, a partir da qual os autores estão dialogando – comentou Antônia.

– Eu já utilizei inúmeras vezes o conceito de prática social, por exemplo, mas confesso que nunca parei para pensar no sentido do conceito – ponderou Bruno. – Acho que os autores acabam utilizando esse conceito de maneiras muito diversas mesmo...

– Esse conceito de prática social é muito utilizado por Bourdieu também – disse Antônia. – Já li algumas coisas sobre isso. Tem mesmo relação direta com a tradição marxista.

Até onde sabia, o conceito de prática social, como vinha pesquisando, era, tradicionalmente, objeto de estudo da teoria social, mas estava cada vez mais presente nos debates de diversas áreas, alimentando discussões nos mais diversificados campos. Wenger, por exemplo, disse certa vez que a teoria social é “*um campo mal definido de investigação conceitual na interseção da filosofia, ciências sociais e das humanidades*”¹¹⁸. Na verdade, em muitas discussões, encontramos uma variedade de termos que parecem caminhar para uma mesma ideia de *prática* e, ao contrário, uma série de outros conceitos, que apresentam interpretações muito diversas para o mesmo termo.

Pra mim, a forma menos interessante de se referir às práticas é quando são utilizadas para denominar maneiras individuais de atuação, como, por exemplo, as formas de falar, de andar, de ler etc. Quando são vistas como hábitos adquiridos individualmente, ao invés de serem pensadas na sua natureza cultural e social¹¹⁹. Não restavam dúvidas de que o processo histórico, as relações de poder, de estruturas e as instituições sociais estabeleciam um papel fundamental neste outro modo de se pensar a

¹¹⁷ Wenger, 2001, p. 71-72

¹¹⁸ Wenger, 1998, p.12.

¹¹⁹ Santos, M.P. 2004.

ideia de “prática social”. Então, achava que já estávamos caminhando para um sentido próximo. Não existiria, portanto, uma noção geral de prática social, pois este conceito vinha sendo utilizado por diferentes perspectivas teóricas e filosóficas, dos wittgensteinianos aos fenomenologistas e construtivistas sociais até, mais fortemente, pelos marxistas¹²⁰, como Antônia tinha dito anteriormente.

Autores como Latour também pareciam defender que a ciência deveria ser considerada e analisada enquanto prática social. Em um de seus livros, sobre a prática laboratorial¹²¹, ele comentou sobre o assunto. São estudos que partem da tentativa de evidenciar que o trabalho científico também integraria características de práticas sociais do cotidiano. Aliás, tratava-se de uma visão que também se aproximava muito do que tinha encontrado no trabalho de Lave. A evolução histórica do conceito de prática social até a consolidação de uma “teoria da prática social” originou-se mesmo do conceito de *praxis* proposto por Marx, juntamente com elementos do pensamento de Bourdieu, Giddens, Lyotard... essas concepções partilhavam o traço comum da “*ideia de que as práticas são o local [site] onde a compreensão é estruturada e a inteligibilidade articulada*”¹²².

– Lave chega a definir o que, afinal, ela entende por prática social? – questionou Gentil, impaciente.

– Bem, na verdade, isso é mesmo uma dificuldade para os leitores da sua obra – esta resposta inicial visivelmente frustrou meu colega.

Tratei de justificar ao Gentil que Lave também utilizava a palavra “prática” sem explicitar claramente o que entendia por este conceito... mas ao situar seu trabalho nas teorias da prática social, ela acabava por nos revelar alguns pressupostos direcionadores, nos quais se procurava “*explicar as relações entre a ação humana e o sistema social e cultural ao nível das atividades cotidianas em cenários culturalmente organizados*”¹²³. Se por um lado a ausência de uma definição precisa do conceito de prática poderia tornar-se um problema para alguns pesquisadores de determinadas áreas do conhecimento, por outro, isso passaria a ser interessante, justamente porque explicitaria que essas ideias não são necessariamente lineares, mas complexas. Apenas

¹²⁰ Heedegard et all, 1996, p. 115.

¹²¹ Latour & Woolgar, 1997.

¹²² Schatzki, 1996, p. 12.

¹²³ Lave, 1988, p. 14 apud Santos, M. P. 2004, p. 202.

porque não era possível atomizar o conceito, separando seus elementos mais específicos - como se pudessem ser verdadeiramente testados, o que não seria o caso -, não significava que ele fosse menos científico do que outros - da maneira como alguns imaginavam ser adequado ao fazer científico, Gentil, por exemplo. Acreditava que esses autores estavam mais interessados em traçar uma linha teórica capaz de problematizar os diversos usos da língua em diferentes contextos. O próprio Wenger destacou que essa linha teórica tinha uma particular preocupação com o que se passava nas atividades cotidianas e nos cenários de vida real, com ênfase no modo como os grupos organizam suas atividades, suas relações e suas interpretações de mundo¹²⁴. Naquele momento, me lembrei de uma das raras formulações de Lave sobre o que considerava ser o conceito de prática social, “*uma estrutura complexa de processos inter-relacionados de produção e transformação de comunidades de participantes*”¹²⁵. Para ela, a prática seria “*constituída na relação dialética entre as pessoas-em-ação e os cenários dessa atividade*”¹²⁶.

Pensando sobre as possibilidades e limites dessas diferentes análises situadas que tínhamos comentado ali, achava que a melhor maneira de explorar meus documentos de pesquisa e formular o meu próprio método de investigação para esclarecer minhas questões seria partir do conceito de sistema de atividade, proposto por Engeström, na tentativa de articulá-lo com alguns conceitos trazidos por Lave em suas pesquisas. Na perspectiva em que me situava, uma prática se realizava sempre de forma situada em um determinado sistema de atividade humana, o que não significava que ela não poderia ser realizada em outros sistemas de atividade. Por outro lado, avaliava que Blommaert partia de uma análise mais interessante no seu modo de conceber a língua e a linguagem. Portanto, propus partir da tentativa de observar a prática de crítica cinematográfica a partir de um sistema de atividade específico, o da atividade midiático-jornalística, mas compreendendo a linguagem como constitutiva da atividade e constituída pela atividade.

A partir dos exemplos discutidos ali, observamos que cada autor considerava uma unidade de análise específica no momento de lidar com seus dados e documentos. Engeström considera a atividade como unidade de análise, Lave o cenário

¹²⁴ Wenger, 1998, p. 13.

¹²⁵ Lave, 1993, p. 64 apud Santos, M. P. 2004, p. 225.

¹²⁶ Lave, 1988, p. 145.

e o objeto de Blommaert era a linguagem das narrativas e as tensões que se manifestam entre diferentes comunidades assimetricamente situadas em campos de relações de poder.

– E qual será a sua unidade de análise que você vai utilizar na sua pesquisa, na tentativa de esclarecer às questões propostas? – perguntou Gentil, em determinado momento de nossa esclarecedora conversa.

– Bem, Gentil, tentarei, de algum modo, articular esses três pontos de vista metodológicos discutidos que, embora diferentes, podem ser, em alguns aspectos, conciliáveis – respondi.

Continuei argumentando o fato de que todos eles, em alguma medida e em algum aspecto, se mostravam adequados e reveladores para o esclarecimento de minhas questões. No que dizia respeito à noção sistêmica de atividade, tal como enfocada por Engeström, um elemento desse sistema que vinha se revelando central para esse esclarecimento eram as regras que condicionavam/orientavam a realização da prática de crítica cinematográfica quando situada na atividade midiático-jornalística. Para mim, o conjunto dinâmico de regras que orientava tanto as relações sociais entre os integrantes de uma comunidade de prática, quanto as próprias práticas que eles realizavam, constituía o que passaria a chamar de *contexto institucional estruturador* dessas práticas. Nesses termos, tornava-se adequado, por exemplo, falar em contexto institucional que estruturaria a prática de utilizar o metrô como sistema de transporte público, realizada pela comunidade de usuários de sistemas de metrô. Do mesmo modo, tornava-se adequado falar em contexto institucional que estruturaria a prática de se realizar compras em supermercados, prática esta realizada pela comunidade de consumidores que recorriam a um tal tipo de espaço ou ambiente para realizar suas compras. Nesse sentido, o modo como eu estou aqui utilizando a expressão *contexto institucional* é muito próximo da noção de *meio de estruturação* utilizada por Jean Lave. E achava que seria pertinente ler para meus colegas uma passagem de Lave que acreditava ser esclarecedora do modo como estava utilizando, em minha pesquisa, a expressão *contexto institucional*:

(...) nunca nos veremos frente a uma situação em que apenas uma coisa acontece de cada vez. As pessoas, habilmente, compram alimentos e praticam matemática ao mesmo tempo. Eu posso ler enquanto faço tricô. Algumas vezes o processo de tricotar dá forma ao

processo da leitura. Eu poderia ler enquanto tricotasse uma fileira, mas esperar para virar a página até que a fileira estivesse terminada, ou interromper a leitura para virar a página até que a fileira estivesse terminada, ou interromper a leitura para apanhar um ponto que houvesse escapado. Outras vezes, leio até o final da página antes de começar uma nova fileira, tricotando mais rapidamente conforme o enredo vai se complicando, ou apertando um pouco os pontos quando cresce a tensão. Os planos de fazer tricô parecem mais promissores se não exigirem uma atenção constante, ao passo que os livros de capa dura são mais atraentes porque as páginas permanecem abertas mais facilmente. Fazer tricô é um meio de estruturação para o processo de leitura, e a leitura fornece meios de estruturação que dão forma e pontuação ao processo de fazer tricô. As atividades dão forma uma à outra, mas não necessariamente de maneira idêntica. Habitualmente, uma atividade vai progredindo e condicionando a forma da outra, mais do que sendo condicionada por ela¹²⁷.

O interessante desse exemplo era que ele dava visibilidade a alguns dos aspectos que estruturavam - limitando, delimitando, formatando, restringindo e/ou possibilitando - a realização de uma prática. Pensava que a noção de *meio de estruturação* de Lave tinha uma certa semelhança com o modo como Engeström mobilizava a noção de *regras* como um elemento de um sistema de atividade. Ainda que nem Engeström nem Lave tivessem estabelecido uma analogia dessa natureza, essa semelhança, a me ver, ficaria melhor caracterizada caso aproximássemos a noção de *meio de estruturação* de Lave à noção de *regras* em Engeström mediante a noção “fatores que condicionam a realização de uma atividade”. Nesse sentido, se tricotar, para Lave, condiciona a atividade de ler e vice e versa, tricotar constituiria uma regra ou uma norma indicadora de sentido para a atividade de ler e vice e versa. Para Engeström, as regras seriam “*regulamentações, normas e convenções explícitas e implícitas que regem as ações e interações no sistema de atividade*”¹²⁸. Nas entrevistas que realizei pude observar que todos os meus entrevistados faziam, de algum modo, referência àquilo que chamava aqui de *contexto institucional estruturador* da prática da crítica situada na atividade midiático-jornalística.

Depois de discutirmos uma série de questões relativas ao conceito de *comunidade de prática*, eis que Antônia resolveu elaborar uma pergunta, só que, desta vez, ela me pareceu muito mais instigante.

¹²⁷ Lave, 2000, p. 68.

¹²⁸ Engeström, 2001.

– Estive pensando... – demorou alguns longos segundos até retomar o raciocínio. Depois prosseguiu. – Gostaria de discutir a pertinência do uso de “comunidade de prática” para englobar os críticos de cinema. Em algum momento, durante nossa discussão, você afirmou que “uma comunidade de prática definiria um grupo social no qual seus membros compartilhariam uma mesma prática, neste caso, a prática de críticas cinematográficas”. Em seguida, disse que a inclusão desses entrevistados numa mesma comunidade não exigiria necessariamente que eles se considerassem membros integrantes dela¹²⁹ ...

– É, você está certa. Eu disse – confirmei.

– *“O conceito de comunidade de prática tem sido empregado por alguns sociolinguistas na tentativa de superar os constructos um tanto rígidos e de caráter positivista empregados pela sociolinguística quantitativa clássica, laboviana. Quem mais tem se servido desse constructo teórico é Penélope Eckert. Ela dá uma definição concisa de Comunidade de Prática como ‘um conjunto de pessoas que se reúnem em torno de um engajamento mútuo para realizar um esforço... e a prática emerge no curso desse esforço mútuo’. O que me parece problemático no uso do conceito de comunidade de prática para falar dos críticos de cinema é que esse conceito revela muita influência das práticas e técnicas da antropologia¹³⁰”.*

– Realmente – respondi. – mas acho que já tinha alertado vocês sobre essa influência.

– Mas é que “o estudo de uma comunidade de prática tem um caráter marcadamente etnográfico e, desse modo, solicita que os participantes dessa comunidade estejam engajados em atividades partilhadas e negociadas, atividades que exigem que eles compartilhem tempo e espaço¹³¹”, o que não me parece ser o caso de seus entrevistados – completou ela.

– De fato, não é – respondi. – Com relação ao caráter marcadamente etnográfico do conceito, eu diria que o próprio método etnográfico, apesar de ter surgido na antropologia, foi apropriado por outras áreas do conhecimento. A pesquisa

¹²⁹ Este comentário de Antônia está baseado nos comentários escritos, recebidos por mim, realizados pelo professor Dr. Marcos Bagno durante a qualificação de minha dissertação de mestrado, ocorrida no dia 24 de outubro de 2008 no IEL/Unicamp.

¹³⁰ Esta fala faz parte do comentário escrito realizado pelo professor Dr. Marcos Bagno e entregue a mim durante a qualificação de minha dissertação de mestrado, ocorrida no dia 24 de outubro de 2008 no IEL/Unicamp.

¹³¹ *Ibid.*

etnográfica tem hoje conotações diferentes sempre que determinada área se propõe a utilizá-la. E isso vale para muitos outros conceitos, para além da etnografia e das comunidades de prática...

– Talvez não tenha deixado claro o que me parece problemático aqui – ressaltou. – *“Wenger estabelece três critérios para analisar o aprendizado de comportamentos sociais¹³²”, certo?*

– Sim – respondi tentando perceber aonde é que ela queria chegar.

– Primeiro, *“o engajamento mútuo de seus membros; isto é; os membros de uma comunidade de prática precisam se unir a fim de se engajar em suas práticas compartilhadas. Segundo, os membros precisam compartilhar um empreendimento conjuntamente negociado. Terceiro, os membros de uma comunidade de prática detêm um repertório compartilhado... esses recursos, linguísticos e outros, são o resultado cumulativo de negociações internas¹³³”*.

– Olha, Antônia – disse eu –, você não é a primeira pessoa a questionar o conceito de comunidade de prática. Aliás, uma série de sociolinguistas¹³⁴, principalmente os ingleses, questionaram essa noção ou definição proposta por Wenger... e, eu mesmo, diria que não estou completamente de acordo com ela!

– *“Lave e Wenger usam o conceito de comunidade de prática para analisar o aprendizado de comportamentos sociais. Até por isso ele tem sido muito utilizado para estudar grupos de adolescentes, como é o caso da pesquisa feita por Penelope Eckert numa high school de Detroit. E até por isso ele serve para a pesquisa sociolinguística sobre variação e mudança linguística, porque é possível analisar fenômenos linguísticos específicos dentro de um universo microsocial. No caso dos críticos de cinema, esse grupo não apresenta as três características listadas por Wenger. Não se reúnem, não compartilham experiências nem negociam tarefas. Não há como empreender um trabalho etnográfico com eles, pelo simples fato de cada um deles estar num lugar diferente¹³⁵”*.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Ver em: Gee, J. P., 2005.

¹³⁵ Esta fala faz parte do comentário escrito realizado pelo professor Dr. Marcos Bagno e entregue a mim durante a qualificação de minha dissertação de mestrado, ocorrida no dia 24 de outubro de 2008 no IEL/Unicamp.

– Bem – disse eu –, para reunir meus entrevistados como integrantes de uma mesma comunidade de prática, me baseei no conceito de Lave e Wenger para justificar o fato central de que esse grupo realiza uma prática comum, a prática de crítica cinematográfica. Mas a noção proposta por esses autores também me parece questionável em alguns aspectos.

– Quais? – perguntou ela.

– O primeiro problema é que a ideia de comunidade de prática, proposta por Wenger, conota a noção de pertencimento e de laços pessoais de afinidade entre as pessoas, as quais, a meu ver, nem sempre se ajustam aos grupos em questão. O segundo problema é que a noção de comunidade parece trazer consigo a ideia de “ser membro”. Contudo, “ser membro” poderia significar coisas diferentes para diferentes tipos de comunidades de prática. E vejo ainda um terceiro problema na definição do autor, pois ainda que Wenger tenha tentado ser cuidadoso em delinear o que é e o que não é uma comunidade de prática, distinguindo-a de outros tipos de afiliações, esta noção tem sido usada por outros para cobrir um amplo arranjo de organizações sociais¹³⁶.

– Você está querendo dizer que já existe uma ampliação do uso da noção de comunidade de prática, é isso? – disse ela.

– Isso mesmo! – respondi enfaticamente. – Quero dizer que existe essa ampliação do uso da noção de comunidade de prática, que talvez Wenger não previsse. Eu mesmo farei um novo uso dessa noção. Embora eu continue usando com a ideia central de comunidade de prática, queria especificar o modo como usarei o conceito para evitar uma apropriação talvez indevida da obra de Wenger.

– E que novo uso é esse? – perguntou Antônia.

– O maior problema com o conceito de comunidade de prática é o fato dele colocar um rótulo para um grupo de pessoas. E toda vez que você coloca um rótulo, surge o problema de saber quem está fora ou dentro do grupo, o quanto alguém está fora ou dentro e quando alguém está fora ou está dentro do grupo. A resposta pode variar.

– É verdade – concordou ela. – O problema seria identificar quem faria parte da comunidade, ou seja, se a gente coloca um rótulo numa comunidade ela teria que passar a ser identificável, certo?

¹³⁶ Esses problemas apontados pelo personagem à noção de Comunidade de Prática de Wenger foram propostos pelo linguista James Paul Gee, em seu artigo *Semiotic Social Spaces and Affinity Spaces* (2005, p. 214-232).

– Certo – disse eu. – O grande problema é como fazer para que ela seja identificada. Existe aí um problema de delimitação da amplitude de seus membros e da participação deles. Suponhamos que exista uma comunidade de linguistas...

– Isso não será muito difícil, meu caro – Gentil desatou uma rouca risada. – Basta olhar para nós!

– Tudo bem, o que é que tem ela? – disse Antônia.

– Deveríamos então separar esta comunidade entre a comunidade dos linguistas aplicados, dos sociolinguistas, dos linguistas históricos, dos linguistas “puros” ou teóricos, de tal modo que elas formem comunidades de práticas diferentes? Quão longa seria esta lista¹³⁷?

– Acho que não –disse Antônia.

– Isso depende, caro – Gentil sorriu ironicamente. – Se estivermos falando da nossa universidade – deu uma pausa –, com certeza esses grupos formarão diferentes comunidades...

À ironia de Gentil, *o ser*, dirigindo-se à câmera em tom documentário-televisivo, resolveu sobrepor uma fala com ninguém que me soou como uma segunda ironia:

– “*O urubu é um pássaro devorador de carniça. Assim que ele localiza um animal morto outros vinte aparecem para compartilhar. Um chacal voraz se une a eles. O sombrio banquete continua até que não sobre nada...*”¹³⁸.

Diretor: Vamos repetir a mesma cena, em outro plano, e não em tom de documentário.

¹³⁷ Gee, J. P., 2005, p. 215.

¹³⁸ Fala de um programa de televisão pronunciada no filme *A Comunidade* enquanto Julia e seu marido descansavam no sofá do apartamento que ela pretendia comercializar. O diretor, Alex de La Iglesia, usa a cena de um suposto programa televisivo para metaforizar o que a personagem vivenciará naquela comunidade de vizinhos. La Iglesia parte da seguinte definição para, em seguida, subvertê-la e satirizá-la: “*Comunidade. Qualidade do que é comum. Conjunto de pessoas que habitam no mesmo lugar e sobre certas regras por um mesmo bem-estar*”. Em seguida comenta: “O filme *A Comunidade* conta a história de um grupo de gente (de vizinhos) encerrada numa situação angustiante. Todos são monstros, todos se odeiam, e querem aquilo que os outros não têm. Além do que, há uma relação de ódio entre eles que enlouquece o pessoal. E se consegue tudo isso num espaço fechado. O filme é muito teatral... Por isso, eu queria atores de teatro. Pessoas que estão acostumadas a trabalhar em teatro, pessoas que dessem ao personagem que eu criei garra e agressividade”.

Neste momento, aquele *ser*, todo vestido de negro, subiu ao mesmo plano em que eu me situava, simulou com os braços o bater das asas de um pássaro e dirigindo-se à platéia, repetiu:

– “*O urubu é um pássaro devorador de carniça. Assim que ele localiza um animal morto outros vinte aparecem para compartilhar. Um chacal voraz se une a eles. O sombrio banquete continua até que não sobre nada...*”.

A ironia foi evidentemente percebida, mas todos permaneceram quietos. Então, retomei meus comentários:

– Aqui não entra a ideia de harmonia! – disse eu ao colega Gentil.

– Sabia! – desceu o braço, com o dedo indicador apontado, num movimento brusco.

– Será que, ao contrário, poderíamos tratar a Linguística como uma única categoria ampla? Seria possível incluir uma pessoa com uma graduação fora do terreno da linguística, mas trabalhando com problemas linguísticos, como integrante dessa comunidade? Um PhD em linguística, que pesquise coisas que tangenciam a linguística, pertenceria à comunidade de linguistas?

– Já não sei mais – desabafou Antônia.

– As comunidades de prática, no meu ponto de vista ou no modo como decidi usar o conceito, elas transcendem fronteiras geográficas, de línguas ou fronteiras temporais. As pessoas podem entrar em locais físicos reais, mas também virtuais, como web sites ou Orkut, por exemplo. Há espaços que misturam o real e o virtual, por exemplo, as vídeos-conferências, onde interagimos à distância¹³⁹... Esses acordos se fariam na história da prática e não são acordos presenciais ou mesmo explícitos. Por isso é que reuni meus entrevistados como integrantes de uma mesma comunidade! Estou atribuindo uma noção meio “bakhtiniana” à ideia de comunidade de prática.

– Por que, “meio bakhtiniana”? – indagou Antônia. – Por acaso, Bakhtin também falou em “comunidade”?

– Não! – falei convicto. – Digo “meio bakhtiniana” justamente porque penso que as comunidades têm uma história que não pode ser desprezada. Isso porque, a

¹³⁹ Gee, J.P., 2005, p. 214-232.

prática que a comunidade realiza também tem uma história. Então, nesse sentido, a comunicação, os acordos terminológicos, as regras compartilhadas, os instrumentos utilizados para a realização das ações, os significados compartilhados, tudo isso se transforma ao longo da história e só pode ser compreendido à luz dessa história.

CENA 9: Protagonistas

Após nossa longa discussão sobre o conceito de comunidade de prática, achei que já era o momento de contar ao grupo um pouco mais sobre quem foram, afinal, os meus entrevistados de pesquisa. Retrocedi um pouco na trajetória dos acontecimentos para esclarecer algumas informações que julguei pertinentes para o bom andamento da apresentação. Segui contando a eles que após as entrevistas realizadas com os nove estudantes de graduação, que se dispuseram a ler e a comentar críticas escritas sobre o filme *Olga*, tive a ideia de entrevistar críticos cinematográficos reconhecidos por veículos midiático-jornalísticos para o exercício desta função. Num primeiro momento, optei por nomes, de alguma maneira, já conhecidos por mim. É claro que a disponibilidade, a acessibilidade e a proximidade espacial para o encontro acabaram sendo fatores determinantes na escolha final de quem seriam, enfim, essas pessoas.

O meu primeiro entrevistado foi Fernão Ramos, sociólogo de formação e professor de História do Cinema e Teoria do Cinema do departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. Ramos escreveu críticas de cinema para o jornal *Folha de S. Paulo* durante a década de oitenta, permanecendo como crítico por um ano e como colaborador¹⁴⁰ por mais dois anos. Na década de 1990, escreveu críticas exclusivamente sobre o cinema brasileiro para o jornal *O Estado de S. Paulo*, permanecendo na função durante três anos¹⁴¹.

Meu segundo entrevistado foi Jorge Coli, professor de História da Arte e da Cultura do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de

¹⁴⁰ Colaborador é a pessoa que desenvolve um trabalho jornalístico, habitualmente ou não, sem pertencer ao quadro de jornalistas do veículo. Dependendo do caso, há colaboradores contratados pela empresa de comunicação, colaboradores eventuais ou pessoas que se destacam em outras áreas de atividades (políticos, intelectuais, técnicos etc.) e colaboram espontaneamente, sem que necessariamente sejam remunerados pela publicação de seus artigos (Barbosa & Rabaça, 2001).

¹⁴¹ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 29-33 e 89-91.

Campinas. Coli escreve semanalmente no caderno Mais! do jornal *Folha de S. Paulo* e atua esporadicamente como colaborador da revista *Bravo!*¹⁴². Coli morou e estudou muito tempo na França, onde se graduou duplamente, tanto em História da Arte quanto em História do Cinema.

O terceiro entrevistado foi João Nunes, jornalista do jornal local *Correio Popular* de Campinas, e também teólogo por formação. Em 1988, o jornalista iniciou suas atividades no *Jornal Diário*, escrevendo sobre teatro, área com a qual teve grande envolvimento. Desde a década de 1980, Nunes escreve primordialmente para a editoria de Cultura de jornais impressos, tendo como foco de interesse as áreas de cinema, teatro e literatura.

Minha quarta entrevista foi realizada com João Gabriel, músico, escritor e jornalista, que atualmente desempenha a função de editor chefe da revista *Bravo!*, uma revista especializada em assuntos relativos às artes e a discussões culturais. João Gabriel começou no jornalismo cultural como crítico de música e de teatro da revista *Veja* antes de seguir para as áreas de cinema e literatura.

Meu quinto e último entrevistado foi o sociólogo Emir Sader, professor de Teoria Política na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Dentre os entrevistados, esclareci aos meus colegas que ele foi o único que não teve suas críticas publicadas por grandes veículos jornalísticos, embora elas tenham circulado pela internet através de seu blog e de um link direto com a revista *Carta Maior*.

Os contatos iniciais com meus entrevistados foram feitos via e-mail. Expliquei a cada um deles, resumidamente, sobre o que tratava a pesquisa e se eles poderiam conceder uma entrevista, que estaria mais próxima de uma conversa informal sobre suas atividades de elaboração da crítica de cinema. Também forneci a eles alguns direcionamentos temáticos sobre as perguntas que faria durante nossa conversa. Na maioria dos casos, a resposta foi rápida e, por sorte, todas foram positivas. As entrevistas que exigiram maior organização, preparação e insistência foram as de Jorge Coli e Emir Sader, principalmente pela dificuldade de encontrá-los no país e com algum tempo disponível para uma conversa filmada. No caso da entrevista de Sader, tinha ainda o problema da distância e da locomoção até o Rio de Janeiro.

¹⁴² Jorge Coli, Anexo 3, linha 27-31.

Com exceção da entrevista de Emir Sader, que foi gravada em sua residência, no Rio de Janeiro, todas as outras foram realizadas na cidade de Campinas, em diferentes locais. A de Jorge Coli foi concedida em sua residência, em Barão Geraldo. Fernão Ramos foi entrevistado em sua sala, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. João Nunes, em seu local de trabalho, a sede do jornal *Correio Popular*. E João Gabriel, embora resida em São Paulo, concedeu uma entrevista no Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas.

Adiantei aos alunos que todas as entrevistas com esses críticos foram audiogravadas e transcritas. Esclareci ter feito as transcrições literais das entrevistas em vídeo sem utilizar-me do rigor proposto e necessário a alguns trabalhos, como os que envolvem a análise da conversação, por exemplo. Como podiam eles observar a partir de minhas questões sob investigação, meu interesse não estava focado na análise dos modos de expressão, na organização da fala dos entrevistados, ou ainda no modo como produziam sentidos e significados através de gestos e movimentos corporais, por exemplo. Meu interesse centrou-se no relato da prática situada de crítica cinematográfica para cada um deles, suas relações com os veículos para os quais escreveram ou ainda escrevem e para a percepção dos diferentes condicionamentos que regulam suas produções naquela mesma atividade.

– Então você não marcou o tempo de duração de cada resposta? – mostrou certa preocupação, Gentil.

– Não – respondi despreocupado.

– Também não sinalizou os tempos de pausa das falas? – insistiu mantendo os olhos arregalados.

– Também não – insisti tranquilamente.

– Pressuponho então que não tenha indicado os momentos de falas sobrepostas, acertei? – indagou ele.

– Acertou! – respondi satisfeito. – Mas isso aconteceu dessa forma porque não foram recursos que se mostraram significativos para o tipo de análise que me propus a fazer. Se em algum momento das entrevistas esses recursos ganhassem uma proporção significativa para os esclarecimentos das questões postas, eu poderia recorrer às gravações e retomar o que me pareceu importante.

– Então você usou as regras básicas de pontuação... vírgulas e pontos finais? – Gentil aguardava por pelo menos uma resposta positiva.

– Isso mesmo – satisfiz sua obstinação. – Nas transcrições existem, no entanto, indicações entre parênteses duplos que incluem comentários e explicações acrescentados por mim ou quando determinada palavra ficou incompreensível.

– E os entrevistados assinaram algum termo dando permissão para o uso de suas entrevistas? – Gentil não se dava por satisfeito.

– Sim – poderia ter respondido “sem dúvida e bem lembrado!”, mas propositalmente evitei. – Para nós que trabalhamos com pesquisas que envolvem entrevistas, é imprescindível a existência de um termo de consentimento das falas e imagens das pessoas consultadas, principalmente com os atuais conselhos de ética que passaram a supervisionar todas as pesquisas que envolvem seres humanos. Meus entrevistados assinaram uma carta de sessão consentindo o uso de suas falas e imagens para fins exclusivamente acadêmicos¹⁴³.

Uma vez que já tinha falado sobre o referencial conceitual-metodológico que vinha orientando meu trabalho e prestado alguns esclarecimentos acerca de como realizei as entrevistas, achei que poderia começar a discutir a primeira questão de investigação proposta: De que maneira aquela comunidade especializada de críticos cinematográficos conceberia o papel do veículo midiático na constituição de suas próprias produções escritas?

¹⁴³ As cartas de sessão assinadas pelos entrevistados encontram-se disponíveis no Anexo 4 desta pesquisa.

CENA 10: Moon River

Essa primeira questão me pareceu importante de ser esclarecida porque, ao rever meus documentos, observei que todos os entrevistados, com exceção de Emir Sader, situaram a prática da crítica cinematográfica exclusivamente na atividade jornalística. Coincidentemente ou não, apesar de apenas dois deles - João Nunes e João Gabriel - serem jornalistas profissionais, o fato é que os quatro escreveram e/ou ainda escrevem para veículos jornalísticos estando, portanto, as práticas de crítica que realizam, de certa forma, condicionadas a normas constitutivas desta atividade.

Ao esclarecerem o que pensavam sobre a função da crítica cinematográfica, meus entrevistados acabaram discorrendo sobre os modos como realizavam suas práticas de crítica nos veículos midiáticos para os quais trabalharam ou ainda trabalham. Também forneceram pistas sobre qual seria o papel desempenhado por esses veículos na produção de seus textos escritos.

Em sua entrevista, Fernão Ramos destacou que a crítica seria uma das formas de se lidar com o objeto fílmico. Outra possibilidade seria a prática que ele realiza atualmente, como professor universitário: a análise fílmica. A constante comparação por ele feita entre essas duas práticas sugere, em certos momentos de sua entrevista, haver uma predileção de sua parte pela prática atual, bem como uma visão negativa em relação ao papel exercido pela crítica, hoje, principalmente quando comparada àquelas produzidas nas décadas de 1950 e 1960. Segundo Ramos, naquele tempo, os veículos forneciam espaço suficiente para que se produzissem longas críticas, como acontecia, por exemplo, no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, o qual publicava críticas de páginas inteiras¹⁴⁴. Pessoas como Paulo Emílio¹⁴⁵, Jean-Claude¹⁴⁶ e Almeida Salles¹⁴⁷ tinham, segundo ele, a liberdade de escrever longos textos sobre os filmes de suas escolhas.

Para Ramos, a crítica cinematográfica seria uma prática que, atualmente, estaria situada na atividade midiático-jornalística, pois o vínculo antes existente entre

¹⁴⁴ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 96-101.

¹⁴⁵ Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) foi um historiador e reconhecido crítico de cinema brasileiro.

¹⁴⁶ Jean-Claude Bernardet é um teórico de cinema nascido na Bélgica e que se naturalizou brasileiro em 1964. É crítico cinematográfico, cineasta e escritor brasileiro.

¹⁴⁷ Francisco Luiz de Almeida Salles (1912 - 1996) nasceu na cidade de Jundiá, São Paulo, foi jornalista, crítico e ensaísta cinematográfico e dedicou grande parte de sua vida ao cinema. Foi presidente, durante 50 anos, da Cinemateca Brasileira.

esta prática e a comunidade de cineastas já não existiria mais, ou estaria bastante reduzida. Além disso, segundo ele, o texto da crítica, atualmente, ocuparia um espaço muito reduzido nos veículos jornalísticos voltados ao grande público, e estaria intimamente ligado ao lançamento das produções cinematográficas, servindo como recomendação ao consumidor de um produto de mercado, isto é, cumprindo essencialmente um papel de valor de troca mercadológica.

O posicionamento de Ramos fica mais claro quando ele afirma que “o cinema é uma arte muito cara e exige grandes investimentos para ser feito” e que “esses investimentos precisam ter retorno”. E daí, para ele, “o lançamento é um pouco a realização do valor de troca da mercadoria filme¹⁴⁸”, sendo a função primordial da crítica contemporânea “a de divulgar, explicitar e dar forma a essa coisa tão presente no cinema que é o lançamento do filme”, já que “o cinema é uma indústria, não uma indústria que se dizia nos anos 50, mas no sentido de que você precisa de capital pra fazer (...). Esse filme tem que chegar no mercado, tem que atingir um público amplo¹⁴⁹”.

Segundo Fernão Ramos, o texto da crítica, atualmente, teria um perfil fortemente impressionista e autoral, funcionando como uma espécie de “haikai¹⁵⁰”, através do qual o crítico fornece uma impressão sensível e precisa sobre o filme lançado, utilizando um espaço limitado de duas ou três laudas¹⁵¹.

Com base em sua experiência de praticar a crítica cinematográfica na atividade jornalística, tanto na condição de contratado pelo jornal, quanto na de colaborador de dois jornais de grande circulação nacional, Ramos atribui, atualmente, uma função essencialmente mercadológica a esse gênero. De fato, segundo ele, na década de 1980, o jornal fornecia o *press release*¹⁵² de todos os filmes a serem

¹⁴⁸ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 291-300.

¹⁴⁹ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 289-291.

¹⁵⁰ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 72-74 e linha 92-96. Palavra utilizada pelo entrevistado. O haikai é uma forma de poesia japonesa surgida no XVI, composta por três versos, com cinco ou sete sílabas, que geralmente tem como tema a natureza ou as estações do ano. Trata-se, portanto, de um texto minimalista que consegue expressar uma ideia utilizando poucas palavras.

¹⁵¹ Lauda é o termo jornalístico que define uma folha padronizada, própria para redação de matérias para qualquer veículo impresso ou audiovisual. Fora da esfera de atividade jornalística, também compreende cada uma das páginas de um original, de livro, impressas ou em branco (Barbosa & Rabaça, 2001).

¹⁵² *Press release* é o nome que se dá ao material de divulgação produzido por uma assessoria de imprensa e escrito na forma jornalística, embora não tenha finalidade de ser utilizado como texto pronto pela imprensa. O objetivo do *release* é sugerir um assunto de interesse público e estimular a investigação por parte do jornalista (Kopplin & Ferraretto, 1996).

comentados, com todas as informações possíveis, incluindo entrevistas, fichas técnicas, repercussão internacional do lançamento e críticas já produzidas¹⁵³.

De maneira geral, essa visão negativa em relação à crítica atual quando comparada à prática realizada tempos atrás poderia ser observada através do modo como ele as compara com as críticas produzidas antigamente, pois apresentavam maior espaço e tinham um maior vínculo com os cineastas. Ramos fornece principalmente o exemplo de diretores da Nouvelle Vague, como Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette... que foram também críticos de cinema. Ele avalia que a crítica, hoje, é essencialmente feita por jornalistas. Então, o que ele parece valorizar é o fato de que, antigamente, a comunidade de críticos cinematográficos se identificava, de certa maneira, com a própria comunidade cinematográfica, ou seja, com as próprias pessoas que faziam cinema, e é isso que ele parece dizer ao afirmar que as críticas tinham um vínculo com a produção¹⁵⁴. Uma característica da comunidade atual de críticos cinematográficos que ele censura é o fato de eles se repetirem uns aos outros, acusando uma certa ausência de originalidade na realização dessa prática. Além disso, ele destaca também, em tom negativo, certas restrições normativas presentes na atividade midiático-jornalística em relação ao exercício da prática de crítica, tais como a existência de muitos filmes a serem comentados, espaços de escrita muito reduzidos e uma questão autoral muito forte¹⁵⁵.

– Interessante – finalmente, Bruno se pronunciou. – E o que Fernão Ramos está querendo dizer por “questão autoral muito forte”?

– Fica difícil precisar o que ele quis dizer – constatei. – Mas ele acrescenta que esse caráter autoral, apesar de sempre ter existido, já teria sido um pouco mais diluído¹⁵⁶ antigamente. Isso poderia nos dar alguma pista...

– Sim, sem dúvida – Bruno se manteve pensativo por alguns instantes até retomar sua fala. – Suponho, amigo, que ele estivesse censurando um certo deslocamento da função da crítica do plano do desejo sincero da apreciação do objeto

¹⁵³ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 153-165.

¹⁵⁴ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 132-136.

¹⁵⁵ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 161-165.

fílmico em si mesmo para o do desejo mercadológico de promoção do crítico por si próprio.

– Hã?! – naquele instante, distraído como estava, me senti como todos os patifes que já povoaram os filmes *noir* já vistos. Bruno parecia ter percebido minha feição de ator pastelão e, sem que precisasse pedir, tornou a explicar suas conjecturas inteligentes.

– Pelo que está sendo exposto aqui, parece que o Fernão Ramos, em sua entrevista, para caracterizar a função da crítica cinematográfica recorre a uma estratégia de situá-la em dois momentos bem diferenciados e de caracterizá-los por contraste.

Sim, era brilhante! A interpretação de Bruno era notoriamente precisa e, até certo ponto, reveladora.

– E já que mencionei esta comparação – prosseguiu ele –, acho interessante observar, nos termos de seu referencial conceitual-metodológico que, de uma maneira geral, o posicionamento de Ramos acusa uma tríplice transformação da prática da crítica cinematográfica em relação a esses dois momentos temporais a que você se refere.

– Hein?! – já não raciocinava diante da possibilidade daquele meu amigo brilhar ali com seus comentários inteligentes.

– Uma primeira transformação teria operado sobre a composição dos integrantes da comunidade de críticos, que antes incorporava os próprios cineastas e agora se encontra quase que exclusivamente constituída por jornalistas profissionais. Uma segunda transformação teria incidido sobre o próprio conteúdo do texto da crítica, antes não limitado em sua extensão e quase exclusivamente voltado à apreciação da qualidade da própria obra cinematográfica, e agora bastante restrito em sua extensão e quase que exclusivamente voltado à cobertura de lançamentos do mercado cinematográfico. Uma terceira transformação sugerida pelo posicionamento de Ramos diz respeito ao fato de que, antigamente, os condicionamentos que incidiam sobre a prática da crítica cinematográfica situada na atividade midiático-jornalística provinham muito mais do próprio sistema de atividade cinematográfica, ao passo que, atualmente, os condicionamentos que sobre ela incidem provêm muito mais do sistema de atividade econômico-financeira, bem como do próprio sistema de atividade midiático-jornalístico. Por força de tais transformações no conjunto de condicionamentos incidentes sobre a prática da crítica cinematográfica, o valor simbólico-cultural da obra cinematográfica teria passado a ser secundário em relação ao seu valor de troca no mercado econômico,

dado que o estatuto dos próprios objetos culturais teria passado a identificar-se com o de quaisquer outras mercadorias.

Pronto. Tinha sido avassalador. O que tinha sobrado para mim diante daquelas palavras? Provavelmente o mesmo que sobraria aos patifes dos mesmos filmes *noir*... Verdadeiramente, achava que a interpretação de Bruno tinha ressaltado muito bem as características da transformação negativa pela qual teria passado a prática da crítica cinematográfica aos olhos de Ramos. Considerei também procedente a explicação desse caráter negativo com base no surgimento de novos e indesejados condicionamentos de caráter mercadológico impostos pelas atividades econômico-financeira e midiático-jornalística ao exercício dessa prática. Faltava apenas retomar ali aquela distinção feita pelo Fernão entre *crítica cinematográfica* e *análise fílmica*, porque ela poderia estar, de algum modo, relacionada com a maneira como ele próprio interpretava esse caráter negativo do processo de transformação dessa prática.

A estratégia de Ramos de se referir a um outro gênero discursivo, a *análise fílmica*, em contraste com o gênero *crítica cinematográfica*, talvez esclarecesse a transformação operada em seu sentimento de pertença e, por extensão, nos processos de identificação com as comunidades de prática nas quais estaria envolvido, já que Ramos *teria sido*, mas não se via mais como um crítico cinematográfico. Assim, essa sua estratégia de valorização da análise fílmica enquanto prática situada, já instituída e reconhecida como atividade acadêmica, aparecia como uma resposta discursivamente estratégica, isto é, como uma estratégia de reação discursiva por tipificação, aos condicionamentos emergentes à realização de uma prática em uma especificada atividade situada: a jornalística.

Em outras palavras, o que queria dizer era que o deslocamento de realização de uma prática de uma atividade situada - a atividade jornalística - a outra atividade situada - a atividade acadêmica -, provocado por dissenso ideológico e pela impossibilidade de modificação de relações assimétricas de poder que se estabelecem no interior de um especificado campo de atividade, acabou gerando um deslocamento discursivo correspondente que teria a sua expressão na referência e na valorização de um outro gênero discursivo, cuja “*materialidade*” passa a ser definida e assegurada pela possibilidade de ainda se poder continuar a realizar a “*mesma prática*” - que não era mais a mesma, é claro - numa outra atividade. Acreditava ser esta uma interpretação

também muito possível e muito relevante. De fato, ao longo da entrevista com Fernão Ramos, era evidente essa dissonância entre falar sobre uma prática que ele realizava, mas que já não correspondia ideologicamente àquilo que ele acredita ser seu ideal ou sua função. A dissonância estaria justamente na comparação instaurada entre a crítica cinematográfica e a análise fílmica.

Após algumas discussões, parti para os comentários sobre meu segundo entrevistado. O que acabei ressaltando aos meus colegas foi que, para Jorge Coli, a prática da crítica cinematográfica, embora exigisse certo rigor formal e certas qualidades técnicas específicas do exercício jornalístico por excelência¹⁵⁷, envolveria também elementos estilísticos, estéticos e reflexivos de um universo impressionista muito íntimo e pessoal. Coli propunha uma função diferente daquela elaborada por Ramos sobre o gênero em questão, principalmente porque, apesar de compartilhar da mesma atividade jornalística, tinha uma experiência distinta em relação à produção dos textos a serem publicados. Para ele, a crítica seria uma leitura, uma interpretação analítica que permitiria ver em uma obra, em um filme, coisas que o espectador não havia percebido num primeiro momento. Importaria minimamente saber se o crítico gostou ou não gostou de determinado filme, pois o essencial seriam os comentários interessantes realizados por ele¹⁵⁸.

– Então a função da crítica seria a de refletir sobre a obra, não necessariamente de classificar o filme como bom ou ruim, é isso? – indagou meu amigo Bruno.

– Creio que sim – respondi. Sua função primordial seria a de analisar e fornecer enfoques possíveis sobre a obra.

– Mas também existiria uma função secundária inevitável em relação à crítica, pois na medida em que o crítico seleciona seu objeto, escreve seu texto e o publica num veículo de comunicação de massa, ele, por consequência, o coloca num estado valorativo¹⁵⁹ – completou Bruno.

– É verdade! – disse Antônia. – A própria discussão que tivemos aqui sobre *Olga...* Independentemente da conclusão a que chegamos aqui, o fato é que, de alguma maneira, a gente falou do filme, a gente deu espaço à obra.

¹⁵⁷ Jorge Coli, Anexo 3, linha 50-57.

¹⁵⁸ Jorge Coli, Anexo 3, linha 231-238.

¹⁵⁹ Jorge Coli, Anexo 3, linha 239-244.

– Nem me fale... Isso já me aborrece! – reclamou Bruno. – Isso significa que, independente da apreciação positiva ou negativa, a escolha do crítico colocará a obra em evidência e em destaque, o que já garantirá sua valorização¹⁶⁰. A questão primordial, portanto, seria a possibilidade da crítica de colocar a obra em evidência através de sua expressão nas mídias.

– Sim. Não resta dúvida. – confirmou Antônia.

– Para mim, a crítica seria uma associação entre poder reflexivo e a qualidade de escrita¹⁶¹ – expressou Bruno. – Mas, não queria interromper, meu amigo, o que você dizia mesmo?

– Falava sobre Jorge Coli – lembrei. – Falava sobre as regras que condicionam e regulam sua produção escrita.

– Ah, sim. E o que ele diz? – prosseguiu Bruno.

– Bem, para ele, essa fusão que você falou, entre o poder reflexivo e a qualidade de escrita só poderia ser estabelecida através da prática de produção para o jornal, pois é nele que se encontrariam parâmetros importantes de organização do pensamento, das informações de interesse do leitor, da clareza e do formato do texto. Ele comentou sobre sua atividade de escrita semanal e disse que o espaço de sua coluna é muito limitado e preciso¹⁶².

– Como assim? – exclamou Antônia. – E vocês concordam com isso?

– Não sei ao certo... – disse eu, sempre inseguro.

– E por que não concordaria? – rebateu Bruno.

– Ora – disse ela –, o que ele está dizendo é que uma crítica reflexiva e de qualidade de escrita só existe no jornal e só é feita para o jornal!

– Acho que o que ele quis dizer, Antônia, é que essa associação só é possível com a prática, ou seja, é ela que estabelece as regras de atuação – respondi tentando atenuar a situação.

– É você concorda com isso? – perguntou ela.

– Em partes, eu diria – respondi, agora preocupado.

– Mas você não está aqui hoje justamente para argumentar em favor do fato de que é a atividade que condiciona a prática? Veja o meu caso, por exemplo, sou

¹⁶⁰ Jorge Coli, Anexo 3, linha 239-244.

¹⁶¹ Jorge Coli, Anexo 3, linha 239-244.

¹⁶² Jorge Coli, Anexo 3, linha 70-87.

acadêmica e posso muito bem escrever uma crítica cinematográfica que alie reflexão e qualidade de escrita!

– Você tem razão, Antônia! – concordei. – Também acredito que não apenas você, mas todos nós poderíamos escrever críticas de cinema, tão reflexivas quanto bem escritas! Porém, discordo de você e de Coli em um aspecto: para mim, prática e atividade condicionam-se mutuamente. Para além disso, o que estou tentando mostrar é que a crítica, quando encarada como uma prática social, deixaria de ser vista como o produto, e como produto necessariamente escrito, de uma determinada atividade. A primeira constatação que faço, a partir disso, é que a prática da crítica cinematográfica não é necessariamente escrita, como os textos que selecionei sobre *Olga*, mas também poderia ser oral. Um exemplo disso, só para que entendam, é quando Arnaldo Jabor fez uma crítica sobre o filme *Tropa de Elite* na Rádio CBN¹⁶³. A crítica não é menos crítica por ser oral ao invés de escrita!

– Concordo com você – falou ela. – Não deixa de ser uma crítica, em hipótese alguma! Mas, ainda assim, o que está posto é a existência da instituição midiático-jornalística por trás da fala de Jabor, neste caso, a Rádio CBN. Assim como Jabor, seus entrevistados também se expressam através de espaços construídos socialmente como “legítimos” aos olhos de grande parte da população: os grandes veículos jornalísticos de massa.

– Realmente, Antônia – ela estava certa. – Realmente – afirmei.

– Mas não precisamos ir muito longe para encontrar outros exemplos não menos válidos do que você acaba de comentar – continuou ela.

– Quais? – perguntei curioso.

– No site do *You Tube* você encontra uma série de críticas cinematográficas produzidas por pessoas comuns, estudantes, apreciadores de cinema... Eu mesma já achei por lá pessoas desconhecidas, isto é, não reconhecidas, fazendo críticas sobre filmes como *Quanto vale ou é por quilo?*¹⁶⁴, *Narradores de Javé*¹⁶⁵, o *Ônibus 174*¹⁶⁶,

¹⁶³ Ouvir em:

http://cbn.globoradio.globo.com/cbn/wma/wma_e.asp?audio=2007%2Fcolunas%2Fjabor%5F071008%2Ewma&OAS%5Fsitepage=sgr%2Fsgr%2Fradioclick%2Fradiosam%2Fcbn%2Farnaldojabor1

¹⁶⁴ Crítica do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, de Sérgio Bianchi. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=9UY1e-V93Fc>

¹⁶⁵ Crítica do filme *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé. Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=W9mdPc7_xVg

lançado recentemente... E nenhum deles tem por trás uma empresa de comunicação jornalística.

– São filmes muito bons, aliás – disse eu.

– Sim, realmente – completou Antônia. – *Narradores de Javé*, por exemplo, foi um filme de pouca repercussão, mas é um filme extraordinário! Trabalha de uma maneira muito sensível e divertida questões como a memória e a oralidade dos narradores de Javé em confronto com a escrita, a questão da terra, do direito e do acesso à terra.

– Eu não assisti – disse Gentil.

– Pois deveria, Gentil – recomendou Antônia. – É um filme muito sensível, muito interessante. Vai ser muito bom pra você conhecer um pouco o significado da história oral em relação à história escrita, tida como “científica” ou mais valorizada – Gentil ficou mudo enquanto Antônia prosseguiu. – Outro filme que gostei bastante foi o *La Ma Educación*.

– Também não vi – contou Gentil. – Fala sobre o quê?

– “É um filme que nos enche de expectativas: primeiro por se tratar da direção do consagrado diretor espanhol Pedro Almodóvar, que recebeu vários prêmios e indicações em todo mundo. Em segundo, por abordar em uma mesma história, religião, relacionamentos homossexuais e pedofilia¹⁶⁷...”

Assim que Antônia iniciou seus comentários sobre o filme de Pedro Almodóvar, eis que o já *conhecido ser* penetrou na sala vagarosamente. Dessa vez, ele segurava entre os braços um singelo violão e, ao dedilhar as primeiras notas que soaram suaves como uma canção de ninar, começou a cantar:

*Moon river, wider than a mile,
I'm crossing you in style, some day.
Oh, dream maker, you heart breaker,
Wherever you're goin', I'm goin' your way.
Two drifters, off to see the world,
There's such a lot of world to see.*

¹⁶⁶ Crítica do filme "ônibus 174", de José Padilha, por Luana Espeschit. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VvqbJMqVauc>

¹⁶⁷ Crítica do filme *La Ma Educación*, de Pedro Almodóvar, por Elizabeth Lucide. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QFK4ON6y7l4>

*We're after the same rainbow's end,
Waitin' 'round the bend,
My huckleberry friend,
Moon river, and me¹⁶⁸!*

Todos aplaudiram comovidos, inclusive eu.

Diretor: Bravo! Lindo!

Assim que Antônia voltou a tecer seus comentários sobre o filme, o violão voltou a soar a mesma melodia-solo.

– *“Quem esperava um filme em que Almodóvar fosse deixar de lado sua narrativa humanística e poética para chocar, colocando em cena polêmica e aprovação, se decepcionou. Não que ele tenha repetido o melodrama característico de suas obras. Pelo contrário, ele cria uma narrativa em que os assuntos polêmicos são tematizados sim, de uma forma tênue e natural. Não que ele crie uma tolerância ao absurdo. Longe disso. Mesmo porque, para Almodóvar, a tolerância é uma forma de preconceito embutido. A naturalidade, ao contrário, implica positividade e aceitação real, livre de preconceitos. A metalinguagem é amplamente usada nessa produção. Almodóvar volta no tempo para contar a mesma história várias vezes. É como se assistíssemos a um filme dentro de outro filme e assim por diante¹⁶⁹”.*

Apenas quando Antônia terminou de falar sua última impressão sobre o filme é que *o ser* parou de dedilhar as cordas do instrumento e se retirou ao som de novas palmas exaltadas da platéia que o ouviu satisfeita. Passados alguns minutos de bochichos e conversas paralelas, a discussão foi reiniciada de maneira surpreendente:

– Discordo! – interferiu Bruno.

– De que *La Ma Educación* é um filme excepcional? – perguntou Antônia.

– Não, não... – se retratou ele. – Discordo da discussão anterior. Acho que não é possível aprender a crítica na academia porque *“é como aprender a nadar fora da piscina. Você tem que entrar dentro da água e entrar dentro da água é escrever para o*

¹⁶⁸ A música Moon River, composta por Johnny Mercer e Henry Mancini (1961), é cantada num das cenas do filme *La Ma Educación* (2004), de Pedro Almodóvar.

¹⁶⁹ Crítica do filme *La Ma Educación* (2004), de Pedro Almodóvar, por Elizabeth Lucide. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QFK4ON6y714>

*jornal*¹⁷⁰”. É a prática que vai fornecer parâmetros importantes, como o que interessa o leitor, a ideia de clareza do texto, a limitação do espaço¹⁷¹ ...

– E, por falar em espaço, Coli afirma exatamente o contrário de Fernão Ramos neste sentido, dizendo que esse limite fixo e os parâmetros de realização do texto são um estímulo que auxilia sua produção, pois o obriga a ser sucinto e preciso¹⁷². Apesar disso, considera ser mais difícil ter esse poder de síntese em sua coluna, pois a restrição implica certa objetividade e certo exercício de ajuste¹⁷³. Em seus textos, ele deve fornecer uma série de informações para situar o leitor em relação a determinado filme ou produção, já que não é todo mundo que necessariamente foi assistir o tal filme. Ao mesmo tempo, ele introduz uma série de elementos analíticos e reflexivos¹⁷⁴.

– Quer dizer então que o jornal é o único espaço possível para a produção da crítica de cinema? Ora, faça-me o favor, hein! – retrucou Antônia. – E a revista Bravo? as outras revistas? E os sites e blogs por aí a fora, como ficam? Sempre que vou ao cinema do Shopping Jaraguá, que, aliás, está fechando, encontro por lá umas críticas de autores desconhecidos sobre os filmes que estão em cartaz¹⁷⁵. Por acaso elas são críticas ruins porque estão fora dos parâmetros de um jornal comercial?

– O que quero dizer é que não acredito numa formação específica para ser um crítico... talvez seja até possível uma formação acadêmica para formar um crítico, mas eu tenho minhas dúvidas, sinceramente¹⁷⁶ – disse Bruno.

– Não fuja do assunto! – falou Antônia. – A formação do crítico é outra história... você disse que não dá para aprender crítica na academia.

– E continuo achando isso – reafirmou Bruno. – Onde você imagina que começou a atividade da crítica?

– Não sei! – exclamou Antônia. – Mas a crítica de cinema, com certeza surgiu depois da invenção do cinema.

– Obviamente – riu Gentil.

¹⁷⁰ Jorge Coli, Anexo 3, linha 55-57.

¹⁷¹ Jorge Coli, Anexo 3, linha 57-60.

¹⁷² Jorge Coli, Anexo 3, linha 71.

¹⁷³ Jorge Coli, Anexo 3, linha 86.

¹⁷⁴ Jorge Coli, Anexo 3, linha 57-65.

¹⁷⁵ Além das críticas impressas, disponíveis ao lado das salas de cinema, através do site do Cine Jaraguá também era possível acessar algumas críticas sobre os filmes em cartaz em: <http://www.cinejaragua.com.br/resenha.htm#>. Veja, no Anexo 5, duas críticas coletadas do site no dia 16 de outubro de 2008.

¹⁷⁶ Jorge Coli, Anexo 3, linha 50-52.

– A crítica moderna começa no século dezoito com o grande desenvolvimento dos jornais – comentou Bruno. – A crítica se define, em grande parte, como atividade jornalística, nos tempos modernos, sobretudo. Talvez até com maior força no campo das artes plásticas, antes até do que da literatura. Então, eu acho que é isso, a crítica é um exercício jornalístico¹⁷⁷.

– Mas será que só porque a crítica começou como atividade jornalística ela é e sempre será uma atividade exclusivamente jornalística? – questionou Antônia.

– Um instante, pessoal. Podemos retomar esta discussão logo mais, quando discutirei minha segunda questão de investigação. Por ora, preciso continuar esboçando, rapidamente, como meus entrevistados veem a interferência do veículo em suas produções.

– Tudo bem – disse Antônia. – Você está certo. Depois retornamos a este assunto porque já temos muitas questões pendentes por aqui. Então me diga, retomando seu assunto, Jorge Coli não cita essa dimensão da crítica como produto mercadológico, ou ainda, não vê a figura do crítico como um divulgador dos filmes que estão em cartaz, como menciona Fernão Ramos?

– Obrigado, Antônia – agradeceu sinceramente. – Penso que, por ser um colaborador do jornal, ao invés de um crítico contratado, que segue pautas e não escapa da cobertura¹⁷⁸ dos grandes lançamentos cinematográficos, Coli tem a possibilidade de selecionar as obras que julga interessantes de serem comentadas. Por essa razão é que, para ele, a crítica é capaz de assumir outras funções, para além do lançamento mercadológico de determinadas produções.

– Estes seus entrevistados não estão com nada! – atreveu-se Bruno. – Vejam, a crítica, para que consiga estabelecer uma fusão dialética entre a cultura do espectador - particularmente do crítico, ao apreciar determinado filme - e a obra que a ele se apresenta, o filme, precisa levar em conta o prazer como dimensão imediata. O prazer é a dimensão mais imediata da obra de arte! A crítica, nesse sentido, é o lugar de

¹⁷⁷ Jorge Coli, Anexo 3, linha 36-45.

¹⁷⁸ Cobertura é o trabalho jornalístico de apuração de um fato no local de sua ocorrência, para transformá-lo em notícia. A cobertura pode ser individual ou em equipe. No caso da crítica cinematográfica, a cobertura dos filmes estaria ligada às grandes produções cinematográficas ou produções de destaque (Barbosa & Rabaça, 2001).

reflexão dos motivos desse prazer, o lugar que exprime verbalmente elementos que não são necessariamente concretos¹⁷⁹.

– Mas então tudo é feito para dar prazer? – disse Antônia.

– Sim. Tudo isso é feito para dar prazer – reafirmou Bruno. – Você não vai passar duas horas enfiada numa sala de cinema para não ter prazer. O prazer é a primeira dimensão. É claro que às vezes você está mais disposto para certas coisas, menos disposto para outras, mais preparado ou menos preparado para determinados filmes¹⁸⁰.

– Mais como! – seguiu Antônia. – Você vai ver um filme que explora cenas do campo de concentração nazista, como *Olga*, por exemplo, e você diz que tem prazer?

– É claro que você tem prazer! – todos arregalaram os olhos aguardando a continuação da explicação de Bruno. – Você tem prazer porque aquilo é ficção! Aquilo pode nos remeter a realidades terríveis, absurdas, mas aquilo não é a realidade¹⁸¹. Por exemplo: você morre de medo num filme de terror... Você é tomado por um terror verdadeiro, mas aquilo é ficção.

– Pois pra mim – disse Antônia –, existem outras dimensões além do prazer. A principal delas é a dimensão ideológica. Lênin, no início da Revolução Russa, percebeu a importância da arte do cinema para ensinar as massas, grande parte analfabeta. Se pensarmos bem, praticamente todos os grandes filmes soviéticos mudos dos anos 20, visavam à propaganda¹⁸². A forma do cinema, pra mim, é revolucionária. Tem um cineasta cubano que diz que “*o cinema não é uma extensão da ação revolucionária. O próprio cinema é e deve ser ação revolucionária*”¹⁸³.

– Muito me espanta esta sua observação – falou Bruno.

– E por quê? – Retrucou Antônia.

– Você cita os filmes soviéticos dos anos 20... – prosseguiu ele. – *O Nascimento de Uma Nação*, do David Griffith, por exemplo, é uma referência fundamental na história do cinema, justamente porque é tido como o primeiro longa-metragem da história. Griffith pega uma série de experiências que ele tinha feito com curtas e dá um novo formato para aquilo, um formato que vai se estabilizar em termos

¹⁷⁹ Jorge Coli, Anexo 3, linha 316-333.

¹⁸⁰ Jorge Coli, Anexo 3, linha 323-327.

¹⁸¹ Jorge Coli, Anexo 3, linha 319-321.

¹⁸² Bergan, R., 2006, p.158.

¹⁸³ Citação do cineasta Santiago Álvarez. In: Bergan, R., 2006, p.159.

de narrativa, de decupagem, de articulação do espaço, de situação de plano... O filme teve uma repercussão um pouco como *Tropa de Elite* hoje porque abriu manchetes de jornais por ser um filme racista, que apóia a Ku Klux Klan. Ao mesmo tempo, o filme dá o piparote na narrativa cinematográfica, praticamente inaugura esse formato no cinema¹⁸⁴.

– Não se pode negar a importância de *O Nascimento de Uma Nação*, nem negar que uma das melhores cinematografias do mundo passa por Eisenstein ou Glauber Rocha, com suas interpretações de mundo, uma estética fortíssima – ponderou Antônia.
– Mas, para mim, a dimensão ideológica é mais forte, é maior que a estética ou o marco no formato da narrativa...

– Cinema é arte¹⁸⁵! – afirmou Bruno.

– Então, todo filme é arte? – perguntou Antônia.

– Não, nem todo – disse ele.

– E como você define se existe ou não um cinema de arte? – questionou ela.

– Essa questão do cinema de arte, é difícil definir porque o que é arte e o que não é arte? – respondeu ele. – Você pega, por exemplo, Hitchcock... Hitchcock hoje seria filme de arte, mas durante os anos quarenta, cinquenta, ele foi o ícone do cinema industrial¹⁸⁶, certo? Para mim, o conceito de autor cobre melhor essa questão do que é cinema de arte ou cinema industrial¹⁸⁷.

– Mas esta questão dos autores, também não depende da época em que se pensa o que é autor? – disse Antônia.

– Como assim? Não entendi – retrucou Bruno.

– Por exemplo, *a geração do Cahiers du Cinéma, que fez a Nouvelle Vague, ela desenvolveu um panteão de autores, um panteão novo, que não existia antes*¹⁸⁸.

– Ah, sim – compreendeu Bruno. – Inclusive, o próprio Hitchcock e outros diretores que eram tidos como comerciais. Mas eu penso que, na verdade, “*essa preocupação do cinema ser ou não ser uma arte, é uma preocupação do início da*

¹⁸⁴ Comentários feitos por Fernão Ramos, Anexo 3, linha 116-127.

¹⁸⁵ Ao contrário do ponto de vista expresso por Fernão Ramos - de que o cinema é uma indústria - para Coli, o cinema é arte. Por esta razão, não faria sentido falarmos em cinema de arte. Decorrente do papel que o entrevistado fornece à crítica, segue a visão de que, para ser um bom crítico, não bastaria o conhecimento das técnicas ligadas à produção cinematográfica, mas uma capacidade de leitura da obra avaliada. (Jorge Coli, Anexo 3, linha 297-298).

¹⁸⁶ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 219.

¹⁸⁷ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 216-219.

¹⁸⁸ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 220-222.

história do cinema. O cinema era a chamada sétima arte, porque ela precisava do status de arte. Toda a primeira produção crítica, toda a reflexão crítica tem uma certa dívida a cobrir que é reivindicar o estatuto de arte pro cinema¹⁸⁹”.

– Você quer dizer que minha pergunta não faz sentido? – perguntou Antônia.

– Bem, Antônia – retomou Bruno –, *hoje em dia isso não se coloca. As pessoas não discutem se isso é arte ou não é arte. Enfim, essa questão de é arte ou não é arte já saiu do horizonte. As pessoas fazem o que fazem, e pronto. Agora, o que eu estou distinguindo é o seguinte, é a tradição do cinema e a tradição das artes plásticas. Aí é outra coisa. Ou da história da arte. A história da arte trabalha aí com o universo que vem dos gregos, não é cinema. Cinema é uma coisa bem definida¹⁹⁰.*

– Então não há como se definir o valor artístico de um filme – repetiu ela.

– Veja bem, Antônia – ponderou Bruno –, eu só “*acho que não é um conceito muito operacional este, de valor artístico. Você pode ter um filme do Ed Wood, por exemplo, que é tido como um dos piores cineastas de todos os tempos e que você entra aí no trash. Se você entrar no youtube está cheio de trechinhos do filme dele. Qual é o valor artístico dele? Aí você pega o Tarantino que faz um filme cheio de citação do Ed Wood... o valor artístico é um conceito difícil de você lidar... o que tem é mau cinema e bom cinema, isso acho que tem¹⁹¹”.*

– E como você distinguiria, então, o mau cinema do bom cinema? – insistiu Antônia. – Qual seria o critério para se distinguir o bom filme do mau filme? Isso seria possível?

– Este critério não existe¹⁹²! – exclamou Bruno. – Isso é muito pessoal. Talvez, um desses critérios seja o domínio de estilo do diretor¹⁹³. “*Você vai analisar um estilo, você tem que saber o que é um espaço fora de campo, como que constrói a imagem, onde está a câmera, como está a fotografia, como está a interpretação do autor, (...) quem é que constrói a cena, como é que esta cena é filmada, como ela é disposta em planos. Tem um conceito central, que é a mise en Scène, se você não sabe o que é mise en Scène, você não consegue analisar um filme. (...) Enfim, esses são*

¹⁸⁹ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 332-335.

¹⁹⁰ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 335-340.

¹⁹¹ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 345-351.

¹⁹² Fernão Ramos, Anexo 3, linha 244.

¹⁹³ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 353.

elementos de estilo. Além disso, você tem a história, se os personagens estão delineados, se são verossímeis, não são verossímeis, etc.

– Quer dizer que sem entender da técnica de produção do cinema, não é possível analisar um filme? Sem técnica não é possível fazer uma crítica inteligente sobre o filme? – Antônia cercava Bruno.

– Um bom crítico precisa fazer um recorte do filme a partir de uma série de apreciações, que envolvem a análise do roteiro, do ator, do diretor e da importância da narrativa para o todo da produção. Existe, portanto, como critério fundamental da crítica, a necessidade de um repertório mínimo capaz de estabelecer parâmetros de classificação dos filmes, o que envolve não apenas um conhecimento sobre sua história, seu contexto de produção e as técnicas utilizadas, como também um conhecimento sobre a história do cinema¹⁹⁴.

– Esses conhecimentos são importantes, mas não são eles que garantirão que você seja um bom crítico de cinema – revelou Antônia o que pensava sobre o assunto. – Pra mim, uma boa crítica depende exclusivamente de uma “*capacidade de leitura*”¹⁹⁵.

– Mas eu não disse o contrário! – atentou Bruno. – “*A obra de arte ela nunca é objetiva e o espectador nunca é subjetivo. A obra de arte ela se dá no encontro entre os sinais que ela emite e aquilo que o espectador capta. Ela só se dá assim. Ela não tem um em si. Ela é um ponto que se dá... é o que eu chamo de A terceira Margem do Rio. E é isso. Funciona assim. Então, o que acontece quando eu vejo uma obra? Quando você vê uma obra? A obra e você se juntam num certo terreno de ligação. E é essa junção que vai fazer se levantarem algumas questões. Aliás, além disso, existe o fato de que você, quando olha pra obra hoje, é você hoje. Daqui a cinco anos, vai ser você daqui a cinco anos. Então a junção vai se fazer de uma maneira diferente. E a própria obra viveu de maneira diferente. Você leu críticas sobre ela... e a própria obra vai se modificando com essas observações, ela vai incorporando nela própria toda uma segmentação de leitura. Então, ela está em constante modificação. (...) Então, funciona assim: Eu vou ao cinema, eu vejo um filme, aquilo se articula com elementos que me fazem pensar, que me fazem sentir*”¹⁹⁶.

¹⁹⁴ João Nunes, Anexo 3, linha 138-142.

¹⁹⁵ Jorge Coli, Anexo 3, linha 287.

¹⁹⁶ Jorge Coli, Anexo 3, linha 132-145.

– Nesse aspecto, acho que você tem razão, Bruno – concordou Antônia. – “*E mesmo cada um de nós*” – complementou. – “*Você vê um filme, gosta hoje, depois, mais tarde, você acha que aquilo que você gostou, finalmente, não era assim tão original quanto você imaginava. Ou então um filme que você não gostou e que, de repente, você vai rever. Ah, mas olha, aquilo que eu achei que era pedante, poxa, não é. Tem uma coisa mais profunda por trás. É claro que as leituras mudam porque você muda. Então, forçosamente muda a leitura*¹⁹⁷”.

A conversa ali estava interessante, mas precisava terminar meus comentários sobre os demais entrevistados, para que meus colegas tivessem uma noção geral sobre como cada um via o papel do veículo para o qual escreve. João Nunes, meu terceiro entrevistado, acreditava, assim como Coli, que o papel da crítica não era apenas o de fornecer uma opinião favorável ou desfavorável em relação a determinado filme. Para ele, o crítico deveria apreciar a produção através de um olhar diferenciado do espectador comum, o qual, em grande parte das vezes, frequenta o cinema como uma atividade de lazer. Em certo momento da entrevista, ele diz ter um olhar completamente diferenciado em relação ao filme quando vai assisti-lo apenas como um espectador comum e quando vai com o compromisso de escrever sobre ele depois¹⁹⁸. Por outro lado, Nunes não dispensa a dimensão intuitiva durante a prática de suas produções. Assim como Fernão Ramos, ele afirma que a crítica deveria ser um espaço de falar do filme enquanto produção. Portanto, nesse sentido, seus pontos de vista sobre qual seria a função da crítica contemporânea se distanciam, ao meu ver, daquela proposta por Coli.

Com relação às características que regulam sua produção no jornal *Correio Popular*, João Nunes acabou confirmando muitas das observações feitas por Fernão Ramos, embora, diferentemente dele, não pareça explicitá-las de maneira negativa. Quando perguntei se ele era pautado pelo jornal na escolha dos filmes, ele disse que, de certa forma, sim, pois o jornal vive do factual e, portanto, acaba acompanhando as estréias de cinema. Em toda estréia, o jornal recebe um aviso de cabine, que é o anúncio do filme para jornalistas, os quais são convidados a assistirem ao filme antes do público para que escrevam e publiquem sobre as estréias¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Jorge Coli, Anexo 3, linha 303-308.

¹⁹⁸ João Nunes, Anexo 3, linha 132-145.

¹⁹⁹ João Nunes, Anexo 3, linha 54-59.

– Vocês têm alguma ideia sobre a quantidade de filmes que estréiam por semana ou por mês? – perguntou Bruno.

– Eu não – respondi. – Mas João Nunes comentou que a frequência das cabines é variável e que acontecem pelo menos uma vez por semana. Há momentos do ano em que a produção é maior e o número de cabines pode ser mais intenso. Em Campinas, de acordo com Nunes, estréiam até oito filmes numa mesma semana²⁰⁰.

– Ah, é? – argumentou Gentil. – E onde são exibidos esta quantidade de filmes que estréiam por aqui, que eu nunca vejo? Nos cinemas dos shoppings eu vejo com frequência a exibição de um mesmo filme em várias salas diferentes e, às vezes, os filmes que eu quero assistir não entram em cartaz! Não é uma loucura isso?

– São as leis do mercado, meu caro – concluiu Antônia. – Quem tem mais dinheiro, tem mais poder e consegue distribuir os filmes em grande escala. Aliás, não seriam essas outras regras, talvez menos perceptíveis, que regulariam também a atividade em estudo desta dissertação? – Antônia se dirigiu a mim.

– Sem dúvida – respondi – você está certa. Mas talvez essa questão pontual sobre a produção e a problemática da circulação dos filmes no país faça parte de uma outra atividade, que eu denominaria de atividade cinematográfica. É claro que não podemos deixar de considerar os pontos e limites comuns existentes em ambas as atividades, a midiático-jornalística e a cinematográfica, e, pensando desta forma, é certo que a política de divulgação, incentivo à produção e à distribuição de filmes no país exerceria forte influência na prática da crítica. Mas isto exigiria um outro estudo complementar a este que me propus a fazer.

Voltei a retomar a entrevista de João Nunes, para discutir com meus colegas algumas questões pontuais do que meu entrevistado tinha dito sobre este assunto. Nunes disse que, quando a demanda de produção é maior, eles acabam selecionando dois filmes de acordo com alguns critérios, que passariam necessariamente pelo maior apelo comercial do filme e, nesse sentido, Antônia estava certa.

– A estréia de um filme como *Homem Aranha*, por exemplo – disse Antônia. – Não há dúvidas de que o filme tem grande público e grande bilheteria e que,

²⁰⁰ João Nunes, Anexo 3, linha 61-65.

invariavelmente, será capa de caderno do jornal pelo apelo comercial que tem²⁰¹. Isso é bastante previsível. O que impera é a lógica do mercado.

– Você tem razão, Antônia, mas não é bem assim! – constatou Bruno. Acho que necessidade da cobertura dos filmes de maior apelo comercial ela existe, mas ela não impede, necessariamente, que outros filmes sejam comentados pelo crítico. Por exemplo, o documentário *Santiago*, sabe?

– Claro que sei! – Antônia deslumbrou-se. – *Santiago “é um grande filme. (...) talvez, ele seja um dos melhores filmes do ano”²⁰²*.

– Pois então – retomou Bruno –, o filme foi lançado com apenas três cópias no país, mas despertou o interesse pessoal de muitos críticos e daí, obviamente, o crítico dá um valor para isso, faz o filme crescer, no sentido de dar uma espaço de destaque ao filme, um espaço maior e uma crítica mais consistente, inclusive dentro dos jornais de grande circulação²⁰³.

– É interessante essa informação – sugeriu Antônia. – A princípio, poderíamos supor que a decisão do jornalista de escrever sobre *Santiago* poderia ter sido o aproveitamento de uma *brecha*²⁰⁴ em relação ao conjunto de regras que organizam a instituição midiático-jornalística. E, nesse sentido, ele não estaria apenas reproduzindo os interesses institucionais do veículo, mas sendo capaz de alterar as prioridades postas pelo jornal. Por outro lado, pelo que me lembro, o filme de João Moreira Salles teve grande repercussão em toda a imprensa, não apenas na brasileira. Os jornais forneceram espaços consideráveis para comentar o filme. O que me faz pensar que a decisão do jornalista foi também influenciada pela cobertura dos demais veículos, num ciclo que acabaria determinando o que é a opinião pública.

– É – concordou Bruno. – Talvez você esteja certa, nesse aspecto, é claro.

– A parte à provocação – disse Antônia –, isso me fez lembrar da discussão de Certeau e da tradição francesa da análise social, sobre a possibilidade de transformação social e da agentividade²⁰⁵. A relação posta entre mídia e sociedade, crítico e leitor, veículo midiático e interlocutores poderia estar situada no contexto da discussão deste autor, já que ao mesmo tempo em que a mídia constitui a sociedade é

²⁰¹ João Nunes, Anexo 3, linha 67-70.

²⁰² João Nunes, Anexo 3, linha 72-77.

²⁰³ João Nunes, Anexo 3, linha 72-77.

²⁰⁴ Gramsci apud Buzato, 2007, p. 38-54. 169.

²⁰⁵ Certeau, 1984 apud Buzato, 2007, p. 46.

também re-configurada por ela. Da mesma forma, o crítico não apenas reproduziria a linha editorial dos veículos de comunicação e as ideologias dos grupos dominantes, detentores desses meios, mas encontraria espaços para propor ideias e expressar outros pensamentos. Os veículos produzidos pela mídia jornalística seriam vistos como ferramentas complexas, cujos usos seriam parte integrante de um processo dialético. Assim como não há neutralidade, pois os veículos transformam-se, especializam-se e afetam de formas diferentes as maneiras pelas quais os contextos se modificam, também não há redução a um determinismo social.

– Muito interessante o comentário de vocês – disse eu realmente entretido com a discussão. – Acredito que, nesse sentido, a visão dos autores da prática social está de acordo com este último comentário da Antônia.

– Eles são seguidores da tradição marxista, já sabemos! – reclamou Bruno.

– Mesmo sendo seguidores da tradição marxista – continuei –, os autores contestarão certas interpretações ortodoxas do marxismo, como aquelas que acreditam que as instituições são apenas reprodutoras da ordem social ou que reafirmam a *teoria do reflexo*, na qual a superestrutura seria o reflexo da infra-estrutura. Eles admitirão a possibilidade de uma atuação e agentividade por parte dos indivíduos nas relações sociais. Essas questões se colocam na medida em que, como acredito, a crítica busca atuar avaliando o filme a partir de parâmetros postos pelos críticos como norteadores de leitura.

– Concordo! – alegou Antônia animada. – Apesar de tudo, também acredito na possibilidade de atuação e agentividade, ainda que em grande parte dos casos a gente reproduza consciente e inconscientemente a ordem do capital. Apenas para complementar, gostaria de lembrar sobre a existência da hierarquia dentro da empresa jornalística.

– Bem lembrado, Antônia! – concordei. – O próprio João Nunes comentou que suas decisões são sempre compartilhadas com a editora do caderno para o qual escreve. A editora sugere quais filmes devem ser comentados, qual o espaço destinado ao texto e qual deveria ser a posição das críticas no interior do jornal, ou seja, publicadas como destaque na capa do caderno ou em sua página interna²⁰⁶. Além disso,

²⁰⁶ João Nunes, Anexo 3, linha 77-82.

o espaço publicitário no jornal, que é pago, também condiciona o tamanho e o formato do texto no veículo²⁰⁷.

– Nunca tinha pensado sobre essas decisões internas dos jornais – disse Antônia. – Seu entrevistado diz que o critério mais importante que determina a prática da crítica cinematográfica seria o apelo comercial da produção e a importância do filme. Fiquei um pouco em dúvida sobre o que ele entende por este último critério, pois a importância das coisas são relativas e também estão sujeitas a uma série de regulamentos sociais. Neste caso, imagino que o que você chamou de *contexto institucional* que estrutura a prática da crítica cinematográfica na atividade midiático-jornalística seja mesmo uma boa unidade de análise.

Agora, o clima da conversa estava mais ameno. Ainda faltava comentar sobre mais duas entrevistas com meus colegas. Gentil aparentava estar cansado ou de saco cheio daquele falatório, pois não abria a boca fazia meia hora. Antônia e Bruno pareciam envolvidos e sedentos para reiniciar um novo duelo. Apesar disso, os ânimos não estavam exaltados. Segui contando que a entrevista realizada com João Gabriel, editor da revista *Bravo!*, diferente das demais, foi focada nos conhecimentos sobre a produção, o público e a circulação da revista no país, principalmente porque se tratava de um veículo especializado em jornalismo cultural e que dispunha de um espaço fixo para a crítica, inclusive a de cinema. O que foi especialmente interessante durante a entrevista foram os comentários de João Gabriel sobre a prática da crítica na revista e sobre sua produção pessoal, já que ele também escreve para a revista. A revista *Bravo!* cumpriria uma função específica distinta dos jornais de grande circulação, já que seu papel não estaria ligado necessariamente à cobertura factual do lançamento das grandes produções cinematográficas, mas aos filmes que, na opinião do corpo editorial, são particularmente interessantes de serem discutidos, por acrescentarem algo enquanto fenômeno social e cultural.

Os filmes a serem comentados são escolhidos durante a reunião de pauta da revista, observando entre as produções em cartaz quais delas incitariam uma discussão mais interessante para o público. No mês de realização da entrevista, o filme que deu capa à revista foi o comentado *Tropa de Elite*. Sobre a escolha do filme, João Gabriel relatou o fenômeno cultural criado a partir do *Tropa de Elite*. As pessoas passaram a

²⁰⁷ João Nunes, Anexo 3, linha 104-107.

usar gírias do filme, fazer filmes no You Tube e referências ao Capitão Nascimento, um de seus personagens principais. Mas não são apenas os filmes de grande público os que necessariamente ganham espaço na revista, tudo depende do julgamento de sua relevância cultural por parte do grupo que compõe o veículo²⁰⁸.

João Gabriel deu exemplos de alguns filmes que receberam destaque na revista, mas que não são necessariamente filmes de grande público: o filme de Alain Resnais, *Medos Privados em Lugares Públicos*, que mereceria espaço na revista pela própria figura do diretor, que até hoje estaria produzindo um cinema altamente provocativo e inovador. Ou ainda o filme *Paris, Eu te Amo*, pela combinação de histórias de vários diretores. Outro filme citado foi *O Passado*, de Hector Babenco, que foi capa de uma das edições da revista. Além de ser um ótimo filme, os membros da revista consideraram-no um *divisor de águas* na carreira do diretor, tradicionalmente reconhecido como produtor de documentários, não de ficção²⁰⁹. Ele diz que “*se está há dois dias para fechar a revista e o mercado decide que vai pôr um filme em cartaz, a gente vê o filme e acha bom, a gente pode derrubar todos os anteriores e dar aquele*²¹⁰”. Portanto, parece que o critério para a seleção dos filmes é sempre o da importância atribuída ao filme pela equipe ao invés de outros critérios externos.

João Gabriel comentou que a escolha dos filmes é bastante maleável justamente porque a revista não tem o papel de funcionar como uma agenda cultural, que seria um pouco a função desempenhada pelo jornal ao informar e opinar ao leitor sobre os lançamentos cinematográficos. Ele diz: “*Mais importante do que dizer se um filme é bom ou ruim (...) é pegar aquele filme que está sendo um fenômeno cultural interessante e explicar por que ele é importante para a cultura*²¹¹”. É interessante observar que João Gabriel não explica como a equipe da revista define a proporção do fenômeno cultural de determinada produção cinematográfica. Parece que são eles os responsáveis por definir os filmes supostamente importantes para a cultura. Mas, afinal, que cultura seria essa?

Retomando as características da revista, assim como os jornais para os quais os demais entrevistados escreviam e escrevem, a revista *Bravo!* também tem um espaço

²⁰⁸ João Gabriel, Anexo 3, linha 74-81.

²⁰⁹ João Gabriel, Anexo 3, linha 83-97.

²¹⁰ João Gabriel, Anexo 3, linha 89-91.

²¹¹ João Gabriel, Anexo 3, linha 60-66.

específico destinado à crítica de cinema, que é o de uma página por edição²¹². A redação da revista é composta por três editores e um repórter fixo e trabalha com muitos profissionais de fora, responsáveis por fazer reportagens e críticas. Com relação específica à crítica de cinema, João Gabriel disse pedir o auxílio de pessoas que sejam da área e, eventualmente, entendam mais sobre determinado tipo específico de cinema²¹³.

O modo como João Gabriel compreende o gênero crítica cinematográfica interfere diretamente em sua resposta sobre qual seria sua função. Para ele, a crítica é uma forma de análise que emite uma opinião, que provoca questionamento e possibilita um olhar inovador sobre determinado objeto cultural. O Jornalismo Cultural, segundo ele, promoveria uma mescla entre os gêneros, um certo hibridismo, principalmente entre a crítica e a reportagem, já que em ambas existiria um juízo de valor explícito posto. A dificuldade seria exatamente determinar o limite dessa fronteira, pois os textos publicados fora do espaço destinado à crítica também poderiam ser considerados críticas²¹⁴. Ao que me parece, quando João Gabriel diz isso, ele está implicitamente fazendo uma distinção entre os gêneros *matéria* e *reportagem* e o gênero *crítica cinematográfica*. É claro que, em essência, sabemos que tanto uma quanto as outras fornecem julgamentos pessoais e que a objetividade é, na verdade, um mito. Mas na atividade jornalística, essa distinção é representativa. Na crítica haveria a emissão explícita e consciente da opinião do autor, enquanto nos outros gêneros o jornalista procuraria buscar a objetividade, mesmo sabendo dessa impossibilidade.

João Gabriel distingue a existência de dois tipos de críticas: a crítica acadêmica e a crítica jornalística. Portanto, diferentemente da consideração feita por Jorge Coli, para ele essa prática social não estaria restrita à esfera de atividade jornalística. Cada uma delas cumpriria uma função específica. Enquanto a jornalística estaria ligada ao lançamento – como também propôs Fernão Ramos – e situaria o leitor em relação ao que se passa no ambiente cultural daquele momento, a acadêmica independeria do tempo da obra e se debruçaria sobre o objeto a partir de referenciais acadêmicos.

²¹² João Gabriel, Anexo 3, linha 100-102.

²¹³ João Gabriel, Anexo 3, linha 40-48.

²¹⁴ João Gabriel, Anexo 3, linha 102-108 e linha 111-121.

– Santo Deus! Que coisa mais longa! – era Gentil que, após 40 minutos em silêncio absoluto, decidiu dar o ar de sua graça.

– Falta falar ainda sobre a entrevista com o professor Emir Sader – disse eu angustiado com o comentário inoportuno do camarada.

– Preciso de um café ou algo do tipo – insistiu Gentil, aparentando estado de sonolência.

– É – disse Bruno. – Talvez um café seja mesmo bem-vindo!

– Proponho o seguinte: eu termino rapidamente de falar sobre meu último entrevistado e daí fazemos uma pausa para o café. O que acham? – disse eu sob pressão mais que evidente.

– Ótima ideia! – exclamou Antônia.

– Ok! – fez Bruno com o dedo polegar.

– Ufa! – desabafou Gentil sem pudor.

– Prometo que serei breve – alertei a todos.

– Ai, ai... – suspirou o simpático Gentil.

– O professor Emir Sader é o autor de um dos textos que selecionei sobre o filme *Olga*. O texto gerou certa polêmica entre meus entrevistados. Esse foi um dos motivos para que eu fosse procurá-lo e uma oportunidade de expor como foi a recepção de seu texto e poder ouvir o que ele tinha a dizer.

– Até onde sei, Sader não é um crítico de cinema! – afirmou Bruno.

– Emir Sader é um cientista político – respondeu Antônia. – Mas ele escreveu uma crítica sobre *Olga*. Também escreveu, posteriormente, sobre o filme *Zuzu Angel*, portanto, ele é um crítico!

– Mas ele não trabalha exclusivamente com a elaboração de críticas de cinema – disse Bruno enfezado.

– Nem os outros entrevistados! – respondeu ela.

– Não seja tola, Antônia – disse Bruno arreadio. – O que quero dizer é que Emir Sader, se é que alguma vez escreveu críticas sobre algum filme, não faz disso uma atividade rotineira, cotidiana, uma atividade de trabalho, entendeu agora?

– Entendi, mas e daí? – respondeu Antônia com ar de tranquilidade. – Por isso ele não poderia escrever críticas de cinema?

– Ah, deixa pra lá – desistiu Bruno.

– Calma pessoal – intercedi. – Sader escreve para a imprensa alternativa. Ele foi incorporado à comunidade de críticos pelo fato de, eventualmente, participar da prática de críticas cinematográficas.

– Viu, Antônia – retomou Bruno. – Emir Sader não publica seus textos em veículos da grande imprensa. Sua crítica sobre o filme *Olga* também não circulou nos jornais de grande circulação!

– Mas é claro que não – respondeu ela. – Os veículos jornalísticos atuais recomendam diariamente uma oferta de produtos hollywoodianos. Acredito que para mim, assim como para Sader, isso seria o reflexo de despolitização dos críticos e do forte caráter monopolista e elitista dos meios de comunicação de massa no Brasil²¹⁵”. A crítica feita pelos veículos de grande circulação, monopolistas e de forte caráter familiar, reforça o ciclo mercantil do que é a opinião pública, formada por consumidores ao invés de cidadãos. Os jornais de hoje transformaram a crítica num simples objeto mercadológico, numa espécie de recomendação ao consumidor²¹⁶.

– Eis aí uma aproximação com o pensamento de Fernão Ramos, que, coincidentemente ou não, é também um sociólogo – ressaltai eu.

– A opinião pública não representa o povo porque é fabricada! – Antônia demonstrou certa exaltação. – A lógica do mercado impõe uma padronização de determinados filmes em relação a outros. As críticas publicadas nestes veículos sujeitam o crítico a assistir a uma grande quantidade de filmes e ter que escrever levando-se em conta toda a pressão exercida pelos meios de divulgação²¹⁷. A opinião pública é constituída pelo universo das agências de publicidade, que é quem financia o jornal²¹⁸.

– Então você acredita que a crítica publicada nos grandes veículos não tem importância nenhuma? A crítica cinematográfica não tem função alguma, é isso? – questionou Bruno.

– Fora dessa imprensa sim – respondeu ela. – *“Não é só uma grande imprensa, é uma imprensa familiar. São quatro famílias. Será que o senhor Otávio Frias Filho é o melhor jornalista da Folha de S. Paulo? Ou ele está lá porque ele é filho do pai? E os Mesquita? Então, a coisa, além do mais, é anti-democrática e se*

²¹⁵ Emir Sader, Anexo 3, linha 193-205.

²¹⁶ Emir Sader, Anexo 3, linha 268-272.

²¹⁷ Emir Sader, Anexo 3, linha 247-251.

²¹⁸ Emir Sader, Anexo 3, linha 271-272.

*julga democrática. Como o Vaticano que é um Estado aristocrático e acha que vai dizer quem é democrata no mundo*²¹⁹”. A internet, por exemplo, é um meio apropriado para se ter um jornalismo cultural alternativo, até porque há uma decadência fantástica da imprensa escrita²²⁰. Esta festa dele fabricarem a opinião pública vai acabar!

– Então, pessoal – me introduzi na conversa novamente. – O texto de Sader circulou justamente através da internet...

– Ah, sim, continue – disse Antônia. – É que acabei me empolgando com o tema da discussão.

– Sem problema, Antônia – falei educadamente. – De maneira geral, Emir Sader afirmou ser contra a ideia de um saber técnico, de conhecimentos especiais sobre a história do cinema e da cultura cinematográfica por parte de um crítico. Acredito que, nesse aspecto, seu ponto de vista se aproxima bastante ao de Jorge Coli, quando ele fala sobre a dimensão da subjetividade como o primeiro plano da avaliação. Para Sader, a função da crítica está vinculada à sensibilidade do crítico na percepção e exposição dos aspectos sociais e humanos aflorados a partir da obra comentada. Nesse sentido, pouco representaria a análise dos aspectos técnicos e estéticos²²¹.

– Sem comentários! – exclamou Bruno.

– Assim como você, Antônia, Emir Sader avaliou a *internet* como um espaço promissor, em crescimento, e que possibilitaria maior liberdade de expressão e autonomia de divulgação²²².

– Pude observar – constatou Bruno – que a maioria de seus entrevistados situaram a produção da crítica atual precisamente no interior da esfera de atividade midiática, como um exercício tipicamente jornalístico, ou seja, com formato, espaço e parâmetros específicos de elaboração do texto, tais como, clareza, organização e precisão nas informações de interesse para o leitor, além da inclusão de elementos analíticos e reflexivos.

– Sim, é verdade – respondi. – Bem observado, Bruno.

– De modo geral – continuou ele –, parece-me que o veículo midiático interfere não apenas na forma ou na composição do texto, mas também na sua função

²¹⁹ Emir Sader, Anexo 3, linha 345-350.

²²⁰ Emir Sader, Anexo 3, linha 351-352.

²²¹ Emir Sader, Anexo 3, linha 187-205 e linha 345.

²²² Emir Sader, Anexo 3, linha 281-289.

específica. Para Sader e Ramos, a crítica estaria intimamente ligada ao lançamento das produções cinematográficas, servindo como recomendação ao consumidor de um produto de mercado, cumprindo um papel de valor de troca mercadológica. Os outros destacaram o fato de que a produção da crítica envolveria também elementos estilísticos, estéticos e reflexivos de um universo impressionista muito íntimo e pessoal.

– Bom – conclui. – A partir desses comentários acredito ter sido possível perceber a maneira como os meus entrevistados concebem o papel dos veículos em suas produções. Volto a dizer que achei interessante o fato de algumas convenções sobre a prática da crítica terem sido incorporadas por eles de acordo com o tipo de experiência individual que cada um desenvolveu com o gênero em sua trajetória de vida, possibilitando diferentes leituras sobre qual seria sua função.

– É verdade – concluiu Antônia. – Parece que quando a prática de crítica se situa na atividade jornalística, tendo a instituição midiática como mediadora do processo de publicação e circulação desses discursos, os textos se adéquam a determinadas categorias impostas pelos veículos de comunicação, como o espaço de publicação e a seleção da obra a ser comentada, de acordo principalmente com o lançamento das grandes produções cinematográficas no mercado global.

– Tive a mesma impressão – seguiu eu. – No entanto, ressalto que dependendo da função exercida pelo crítico neste contexto, jornalista ou colaborador, ele pode ter maior ou menor liberdade na escolha da obra a ser comentada e no modo de produzir seus textos. Um exemplo disso são as produções de Emir Sader, que são publicadas em seu blog pessoal e contêm um link de acesso através do site do jornal *Carta Maior*.

– Sim, sem dúvida! – confirmou Antônia. – Os textos de Sader, justamente por isso, ganhariam mobilidade em relação a seus aspectos formais, temáticos e estilísticos, já que não estariam mais subjugados aos interesses ideológicos dos veículos de comunicação de massa. Portanto, como você mesmo observou, o papel atribuído à crítica cinematográfica por cada entrevistado se modifica em função da relação que cada um estabelece com a atividade e no modo como valorizam os condicionamentos que envolvem essa mesma atividade em determinado momento, e que também condicionam a realização da prática.

– Um exemplo disso estaria nos processos de identificação comunitária de Fernão Ramos *que teria sido, mas que não mais é*, um crítico cinematográfico – observei. Além disso – prossegui –, o estudo focado no modo como uma comunidade específica de críticos reconhece a função da crítica cinematográfica contemporânea pôde sinalizar o caráter, de certa forma, “limítrofe²²³” deste gênero discursivo, já que sua produção foi descrita e interpretada de maneiras distintas pelos entrevistados.

– Concluindo... – disse Bruno já impaciente, enquanto Gentil bocejava em alto som.

– Concluindo... – falei. – As categorias utilizadas na sua definição também serviram de referência e comparação a outros gêneros, como a análise fílmica, citada por Ramos, a crítica de arte, citada por Coli, a matéria e a reportagem, citadas por João Gabriel e o ensaio, citado por Sader. Esta “*mescla entre os gêneros*”, de acordo com João Gabriel, seria uma característica fortemente marcada pelas produções voltadas ao Jornalismo Cultural, principalmente porque todas elas apresentariam determinado juízo de valor, supostamente ausente nos gêneros jornalísticos factuais, que se propõem objetivos e imparciais.

– Pausa para o café? – perguntou Bruno.

– Pausa para o café – confirmei. – Voltamos em 15 minutos.

– Ufa! – suspirou Gentil.

A pausa era mais do que justa, pois estávamos todos cansados e um café bem que poderia nos despertar daquele morna e longa discussão e daquele clima chuvoso.

²²³ Nas palavras de Morson , 1981, p. 50 apud Hanks, 2008, p. 111.

CENA 11: Enquanto isso, no café...

Sentado com meus colegas numa das mesas da cantina da universidade, ávido por sentir o sabor daquele cafezinho que já anunciava um perfume delicioso, aproveitava para relaxar, ouvindo o barulho da chuva, e me desligar um pouco daquele ambiente de tanta discussão e explanação, quando meu amigo Bruno falou:

– Sabe, meu amigo, estava aqui pensando sobre o seu trabalho...

– Ora, *please*, Bruno! – indaguei. – Vamos apreciar o sabor do nosso café em paz! Depois retomamos esse assunto, vai.

– Sabe o que é? – prosseguiu ele. – Estava pensando nas discussões que tive com Antônia...

– O que é que têm elas? – perguntei em tom de resmungo.

– É que fiquei pensando que as obras de arte, num sentido amplo, elas estão muito associadas, sabe?

– Como assim? – respondi dando meu primeiro gole naquele espumante café.

– Por exemplo, pense na ópera, no teatro, na literatura, na pintura, na dança, no cinema... – continuava ele.

– Hum? – fiz enquanto engolia o saboroso café.

– As obras são diferentes entre elas, sem dúvida – prosseguiu Bruno. – Elas têm naturezas diferentes...

– Sim – disse em tom fático, me preparando para dar o segundo gole.

– Então, como elas têm naturezas diferentes, a gente tem uma maneira específica de se relacionar com cada uma – seguiu ele.

– Sim – repeti o tom – E daí?

– *“Mas, no fundo, eu acredito que, em última instância, o processo de pensar e sentir tem um tronco comum – confessou Bruno antes de prosseguir. – Embora as manifestações sejam manifestações secundárias... sei lá, no cinema você fica numa sala escura e você vê imagens; na leitura você abre um livro, você é totalmente solitário, você está lendo aquele texto pra você, aí você pode interromper o texto e pegar mais tarde... Todos esses elementos têm muita diferença de um para outro, mas,*

*no fundo, existe talvez um tronco efetivamente comum de sentimento e de inteligência da obra*²²⁴”.

– Hum, acho que sim – respondi dando meu terceiro gole. – Pra mim, cada obra é uma obra – prossegui. – E, assim como nós, a obra também se transforma. “*Você vê um filme, gosta hoje, depois, mais tarde, você acha que aquilo que você gostou, finalmente, não era assim tão original quanto você imaginava. Ou então um filme que você não gostou e que, de repente, você vai rever*²²⁵” e, nossa, aquilo que você tinha achado pedante, poxa, já não é assim tão pedante. Tem uma coisa mais profunda por trás. Então, as leituras mudam porque a gente muda e a obra também²²⁶.

– Pois é... – continuou Bruno, rindo levemente. – Tem pessoas que acham que a crítica é feita para o artista se corrigir!

– Isso é uma bobagem! – retruquei eu, sabendo que ele também pensava assim.

– Também acho – ele confirmou. – Não é nada disso. Eu acho que a crítica existe para refletir sobre um objeto. E o crítico faz a reflexão porque acredita que aquilo vale à pena, porque é interessante²²⁷.

– É... – pronunciei enquanto arrematava o cafezinho.

– Você pode achar que determinado filme está bem construído, que os personagens estão bem definidos – seguiu ele. – É o que digo, “*um bom crítico ele sabe olhar. A arte cinematográfica talvez seja uma das mais difíceis de você apreender o estilo, por quê? Porque é uma arte em movimento. Você olha para um quadro, o quadro está parado, você vê*²²⁸”.

– Quanto a isso, já não sei se concordo com você – respondi. – Cada objeto, como você disse, apresenta seus desafios, eu acho. Exige suas próprias metodologias, sei lá.

– Mudando de assunto – retomou Bruno. – Queria comentar mais uma coisa curiosa com você.

– Diga, o que eu é? – perguntei.

²²⁴ Jorge Coli, Anexo 3, linha 166-174.

²²⁵ Jorge Coli, Anexo 3, linha 303-305.

²²⁶ Jorge Coli, Anexo 3, linha 305-308.

²²⁷ Jorge Coli, Anexo 3, linha 265-267.

²²⁸ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 245-249.

– Sabe aquele cara meio estranho, que apareceu na sala algumas vezes interpretando umas coisas loucas? – perguntou Bruno.

– Claro que sei! – como esquecê-lo, pensei. – O que tem ele?

– Você lembra uma das vezes em que ele apareceu assobiando algo aparentemente conhecido?

– Acho que sim, Bruno – disse. –Estou certo de que era a sinfonia número 5 de Mahler, magnífica, por sinal!

– Pois é, pois é. Magnífica! – respondeu com certa agitação – Sou mesmo um tolo!

– Mas por que você lembrou isso agora? – perguntei curioso – O que foi?

– Como não pude perceber na hora que a referência do cara foi tirada de um dos meus filmes favoritos? – disse Bruno.

– Vai ver que foi por causa da acalorada discussão com a Antônia – respondi.

– “*Morte Em Veneza é destas preciosidades que são descobertas quando se menos espera*²²⁹” – falou Bruno antes de prosseguir . – Eu já tinha visto *Noites Brancas* e tinha adorado, mas *Morte em Veneza* , do mesmo Visconti, conseguiu me convencer da “*riqueza e da genialidade de seu autor ao conferir um aspecto sentimental único, de incomum devastação (...). Morte Em Veneza, desde o seu primeiro instante, impacta ao aliar o talento de dois gênios: Visconti e Gustav Mahler (efeito anteriormente só conseguido por Kubrick, num aspecto irônico, em Laranja Mecânica; e de forma semelhante por Milos Forman em Amadeus). E é por esta união que se rompem quaisquer convenções na própria cinematografia, conferindo a Morte um resultado ultra-romântico na idealização de suas personagens*²³⁰”.

– Nossa, Bruno, que coincidência – falei. – Também adorei o filme de Visconti quando assisti, já faz muito tempo...

– Nossa, é maravilhoso! – Bruno seguiu reportando suas impressões deslumbradamente. – “*O professor Gustav von Aschenbach viaja de férias à cidade veneziana. Aparentemente introspectivo, refinado e sem vícios, a pouca informação de seu passado a que temos respeito chega aos poucos; em geral, por diálogos entre ele e*

²²⁹ Texto sobre o filme *Morte em Veneza*, escrito por Cassius Abreu, retirado do blog: <http://multiplot.wordpress.com/2008/07/17/morte-em-veneza-luchino-visconti-1971/>

²³⁰ *Ibid.*

Alfred, um suposto amigo seu que critica seu trabalho artístico, desde suas origens e inspirações. Visconti filma com singular maestria²³¹ Veneza, mas o mais importante é realçar a paixão secreta que começará a se estabelecer entre o professor e um jovem loiro, Tazio²³²”.

– Nossa, estou me lembrando perfeitamente! Continue, continue! – Bruno falava com tamanha paixão que me senti profundamente envolvido.

– “*Os closes de Visconti, repentinos e precisos, mostram a troca de olhares entre os dois, sendo que a primeira reação ao olhar Tazio é de mera contemplação de beleza. A partir daí, começa-se a buscar por alguma proposta no filme (partiria Gustav para cima de Tazio; haveria alguma relação do passado do professor com o rapaz), mas tal caçada logo se mostra tola²³³”.*

– Mais um café, por favor! – pedi voltando-me para a moça no balcão. A conversa ali, evidentemente, estava me interessando.

– “*O que Visconti evidencia é o sofrimento de Gustav ao tentar reprimir a sua reação espontânea de desviar o olhar para a face de Tazio, como se se culpasse por tal. Curiosamente, o homossexualismo sequer é discutido nesta obra; e é o que de menos importa, apesar de que, tenho certeza, deve ter causado – e causa ainda – certa rejeição por parte do público”* – Bruno seguiu com grande entusiasmo. – “*O próprio filme nega tal caráter, num dos tais diálogos entre Alfred e Gustav, em que o segundo diz que a beleza é espiritual, enquanto o primeiro classifica-a como uma junção dos sentidos. Oras, se a espiritualidade fala mais alto a Gustav – e quiçá a todos nós – porque categorizá-la por aspectos terrenos? O mérito, todavia, deve-se à própria presença do jovem ator, que, com um sorriso disfarçado, traduz o angelical e o tenro, como nas pinturas medievais em que pouco importava o carnal. Tal relação com a arte vai ainda além: é quando ocorre o supracitado encontro da música erudita com o cinema²³⁴”.*

– Sim, Bruno! – exclamei também exaltado. – Foi justamente essa passagem que foi interpretada por aquele *estranho ser* na sala! – alertei eu, animado com a descoberta de meu amigo.

²³¹ Sic. (maestria).

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

– Ah, sim? – ele arregalou os olhos e as sobrancelhas mostrando admiração. Segundos depois, continuou – *“Na adaptação do livro de Thomas Mann para o cinema, Visconti aproveitou-se da personagem principal e dos recursos cinematográficos de que dispunha para alterar uma característica fundamental: Gustav é um músico e não um escritor, como no livro. Portanto, nada mais justo que colocar as duas maiores sinfonias de Mahler durante o filme. Isso faz com que as personagens expressem-se quase que unicamente pela forma de andar e olhar, como no cinema mudo, com o diferencial de que as poucas falas são encaixadas no momento certo (o “eu te amo” individual, isolado, e sem ecoar, a certo momento, é terrivelmente castigante). E, enquanto andam por uma Veneza recheada de turistas (burgueses que muito falam num primeiro momento, mas aos poucos são suprimidos pela mera existência passional da dupla) e que é corroída pela cólera asiática, tocam as músicas a preencherem as personagens, que coexistem com e como tais. Para quem pensasse o contrário, Visconti ainda insere duas cenas antológicas para comprovar a dualidade no filme²³⁵...”*.

– Hã, quais? – queria saber quais cenas Bruno ousaria comentar.

– *“Numa delas, Gustav ouve Tadzio tocando Fur Elise e relembra-se de outro momento seu, em que também não foi capaz de chegar ao prazer carnal, torturando-se pela atração pelos olhares com uma mulher e pela beleza da música, atração esta que não se consagra, como no caso da paixão em Veneza até então. Numa outro, um grupo de músicos que é liderado por uma figura grotesca e banguela aparece no hotel (gera certo constrangimento, até porque as autoridades temem que ele revele algo sobre a doença para os visitantes), mas é capaz de entreter aquela burguesia fanfarrona; enquanto que Gustav, apesar de estar diante de Tadzio, novamente permanece estático e finge maiores preocupações com a desinfestação de Veneza²³⁶”* – Não eram minhas cenas preferidas, mas eram grandes cenas. Com meu incentivo, Bruno continuou sua apreciação.

– *“Aos poucos, Visconti faz um filme riquíssimo de beleza e dor, angústia e esperança. O caminho que Gustav procura seguir, após ter confirmação do que chega a Veneza e chega a ele, homem adoentado, é o de ver a morte, como a da filha e a da mulher, sem descambar em emoções (por isso as críticas de Alfred à sua música, que deveria ser mais libertada). Ele próprio se questiona sobre isso, porém percebe que o*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

*dado momento de sua vida é o de espera pela morte, pois sua última apresentação vista fora um total fracasso e anda com a música para o túmulo*²³⁷”.

– Exatamente aí é que entra o ‘suposto’ amigo de Gustav – observei eu, interrompendo Bruno por poucos instantes –, *“pois a reação de Alfred é de total castigo a ele, como se fosse uma mera figura interior e psicológica do próprio músico*²³⁸”.

– Aqui está seu café – disse a moça da cantina, enquanto Bruno falava.

– *“É curioso que um filme em que o par romântico sequer troca conversas (e individualmente também falam pouquíssimo) tenha efeito tão destrutivo durante vários trechos. O final, com um sol voltando sobre a praia veneziana enquanto os turistas vão embora, é o status quo da máxima poesia cinematográfica*²³⁹”.

– Nossa! – Bruno tinha razão, aquilo era lindo! Estava notoriamente comovido. Tomei meu segundo café num só gole e respondi – *“Morte Em Veneza é opressor e fétido como o siroco; tem traços perfeitos e charmosos como Tadzio e explode em cena quando Dick Bogarde, Gustav Mahler e Visconti juntam-se para o silêncio nada confortável diante do turbilhão de evocações que passam pela alma*²⁴⁰”.

Mais de quinze minutos já tinham se passado quando fomos chamados por Antônia para retornarmos à sala e à apresentação, caso contrário, teria pouquíssimo tempo para finalizar minhas considerações.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

CENA 12: O corvo

De volta à sala, todos pareciam mais calmos e descontraídos.

– Bem, todos de volta? Então acho que já posso retomar minha apresentação – disse.

– Sim, vamos lá – falou Gentil já bem mais tranquilo.

– Depois da longa discussão que tivemos – considerei –, acho que ficou um pouco mais fácil esclarecer a vantagem de encarar a crítica cinematográfica como uma prática social, certo?

– Acho que sim – respondeu Antônia.

– Só para retomar – sugeri eu – diria que quando utilizamos a expressão *crítica cinematográfica*, isso geralmente nos remete a textos escritos redigidos por um único autor, como aquelas inicialmente coletadas por mim. Já quando nos referimos à crítica como *prática social*, isso nos remete a conectá-la ao trabalho organizado de uma ou mais comunidades.

– Sim, ok! – disse Bruno.

– Tentarei argumentar justamente no sentido de que a prática de crítica pode ser realizada em diferentes atividades humanas e por diferentes comunidades, ao contrário do que parte de meus entrevistados parece acreditar, como mostrarei ainda hoje, ao final de minha apresentação. Durante a nossa discussão, tenho mobilizado a palavra *crítica cinematográfica* de três maneiras diferentes, embora igualmente legítimas. Quando me refiro à crítica como *objeto cultural*, estou partindo de um universo semiótico e de uma certa concepção de cultura muito próximo àquela proposta por Geertz.

– Por que muito próxima àquela proposta por Geertz? – questionou Gentil. – Não seria a própria concepção de cultura proposta por ele?

– Em partes, sim, Gentil – era certo. – É que estou partindo, na verdade, daquela proposta por Thompson, que parte da concepção simbólica da Cultura proposta por Geertz, mas verifica nela algumas dificuldades.

– Dificuldades? Hum... De que tipo? – perguntou Gentil.

– Bem – respondi –, a principal crítica elaborada por Thompson em relação à abordagem de Geertz é que esta daria atenção insuficiente aos problemas de conflito

social e da relação de poder. Para Thompson, os fenômenos culturais são vistos como constructos significativos, como forma simbólica, mas também estariam implicados em relações de poder e conflito. Os fenômenos culturais poderiam, assim, serem vistos como “*expressão das relações de poder, servindo, em circunstâncias específicas, para manter ou romper relações de poder e estando sujeitas a múltiplas, talvez divergentes e conflitivas, interpretações pelos indivíduos que os recebem e percebem no curso de suas vidas cotidianas*”²⁴¹.

– A concepção de Geertz dá ênfase ao caráter simbólico dos fenômenos culturais, os quais estariam sempre inseridos em contextos sociais estruturados – afirmou Gentil prontamente. – Pelo que entendi, você está querendo dizer que a ênfase dada por Geertz estaria mais focada no significado do que no poder, ou seja, “*mais para o significado do que para os significados divergentes e conflitantes que os fenômenos culturais podem ter para os indivíduos situados em diferentes circunstâncias e possuidores de diferentes recursos e oportunidades*”²⁴², é isso?

– Sim, Gentil, é isso mesmo – realmente, Gentil parecia saber das coisas. – Thompson formula uma *concepção estrutural* da cultura, que dá ênfase tanto ao caráter simbólico dos fenômenos culturais quanto ao fato destes estarem sempre inseridos em contextos sociais estruturados. Para ele, “*os fenômenos culturais devem ser entendidos como formas simbólicas em contextos estruturados*”²⁴³.

– Hum... Prossiga – Gentil pareceu desistir de algum questionamento. Por isso, continuei.

– Retomando a discussão das denominações, quando me refiro à crítica como *prática social*, estou compreendendo a ação coletiva e intencional visando a um objetivo comum dos integrantes de uma comunidade. Já quando me refiro à crítica como *gênero discursivo*, eu estou entendendo o conceito como o modo de tipificação de certas práticas discursivas com base em determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais²⁴⁴. Gostaria agora de partir no sentido de discutir com vocês minhas duas outras questões de investigação.

²⁴¹ Thompson, 1995, p. 180.

²⁴² Thompson, 1995, p. 181.

²⁴³ Thompson, 1995, p. 181.

²⁴⁴ Bakhtin, 2003, p. 266.

– Sim, sim – confirmou Antônia. – Você poderia apenas lembrar o que você propôs investigar na segunda e terceira questão? Já não me lembro mais.

– Claro, Antônia. Propus investigar se os **produtos culturais dessa prática - isto é, as críticas - seriam sempre consensualmente vistos como pertencentes ao gênero crítica cinematográfica**, e ainda, **baseado em quais critérios essas comunidades - especializadas ou não - justificariam a inclusão ou exclusão de certas críticas do domínio do gênero**. Será que ficou claro?

– Acho que sim – respondeu Antônia. – A comunidade especializada seria composta pelos críticos que escrevem para os grandes veículos, né?

– Sim – confirmei. – Retomando, após as entrevistas realizadas com a comunidade especializada de críticos, percebi que todos eles situaram a produção da crítica precisamente no interior da atividade midiática, como um exercício tipicamente jornalístico. Num primeiro momento, isso não foi motivo de preocupações adicionais, já que para mim também não restava dúvida de que tal prática estivesse situada essencialmente na atividade midiático-jornalística.

– Você sabe que também discordo disso, certo? – falou Antônia.

– Sim, Antônia. Já pude ouvir seus argumentos e já adianto a você que concordo em grande parte com eles – respondi. – No entanto, conforme fui revendo os documentos dessas entrevistas, percebi que esse aparente pressuposto não apenas interferia na maneira como os entrevistados elaboravam suas produções escritas como servia de alimento a um jogo complexo, pois se os veículos jornalísticos representariam espaços legítimos de circulação desse gênero discursivo e meus entrevistados - integrantes de uma comunidade especializada de críticos cinematográficos - escrevem para esses espaços, por consequência, suas produções seriam igualmente tidas como legítimas, tanto pelo veículo midiático quanto para o público que as recebe.

– Sem dúvida! – Antônia mostrou convicção. – Acho que chegaremos num acordo – disse ela.

– Assim espero – disse. – O que quero dizer é que esse ciclo se auto-alimentaria da seguinte maneira: os integrantes da comunidade de críticos reforçam a instituição midiático-jornalística como espaço legítimo da prática de crítica cinematográfica e essa mesma instituição legitima as produções desses integrantes em relação àquelas que são feitas fora desse espaço. Não sei se fui claro...

– Claríssimo! – Antônia mostrava satisfação. – Apenas Emir Sader parece não ter reforçado a legitimidade da prática de crítica cinematográfica quando realizada nos veículos de comunicação de massa, não é? Mesmo porque, esses não são os espaços de publicação de seus textos.

– Espere aí! – interferiu Bruno. – Você está querendo dizer então que a crítica cinematográfica não emerge necessariamente da atividade jornalística, como até então você imaginava, mas teria sido possivelmente incorporada a ela ao longo do tempo, é isso?

– Não é bem isso, Bruno, pois para ser capaz de responder a esta questão eu teria que fazer, como você mesmo propõe, um estudo essencialmente histórico ou historiográfico, na tentativa de se descrever no tempo o modo como a prática da crítica teria se realizado e se transformado. Já adianto que não será este o caso. Portanto, essa não será propriamente a minha questão de investigação. Por outro lado, isso não me impede de buscar, através de documentos textuais escritos, indícios de que a crítica cinematográfica não só poderia ter sido realizada, como também se realiza em outras atividades humanas, ainda que eu tenha que problematizar a validade de certos documentos dessa tradição essencialmente escrita. Estes estudos são importantes no auxílio à tentativa de, como proponho, desafiar a visão de que existiria um único espaço legítimo de exercício da prática de crítica cinematográfica – respondi.

– Veja bem, caro amigo – insistiu Bruno. – Desde a antiguidade, observamos a constituição das obras de arte como objeto de juízo de valor que foram aos poucos incorporadas como patrimônio cultural e acabaram por criar uma espécie de crítica de naturezas variadas²⁴⁵. A crítica, como instituição que determina valores, surge no campo das artes plásticas, principalmente entre os séculos XVII e XVIII, quando a arte se popularizou e acabou por profissionalizar os artistas, formar o público e, conseqüentemente, os críticos²⁴⁶.

– Então a crítica surge com o capitalismo²⁴⁷! – observou Antônia.

– Não sabia que você entendia dessas coisas todas – Gentil fez uma pequena graça para Bruno, que prosseguiu com seus conhecimentos sobre o tema. Talvez ele realmente soubesse mais do assunto do que eu mesmo.

²⁴⁵ Argan, 1988, p. 127.

²⁴⁶ Argan, 1988, p. 127.

²⁴⁷ Comentário feito pelo professor Dr. Marcos Bagno, por escrito, no texto de minha qualificação.

– No período romântico, houve uma mudança significativa na função deste profissional, que se torna um “*orientador periódico do anônimo e inseguro público burguês*”²⁴⁸. Desde esse período, já observamos a necessidade de uma profissionalização da prática de produção da crítica.

– Tudo bem, pode ser – ponderei. – Mas, me diga, quem eram os participantes da comunidade de críticos? Artistas? Pensadores? Intelectuais? Apreciadores das artes em geral? Pessoas comuns?

– Como saber? – respondeu Bruno.

– Esse é o ponto! – respondi. Voltaria a questioná-lo logo mais.

– Os enciclopedistas viam na figura do crítico uma espécie de guia, capaz de aferir maior ou menor qualidade à obra de arte, averiguando seu caráter artístico e tendo a verdadeira tarefa de decifrar o código secreto da obra – disse Bruno.

– De acordo com Jorge Coli, um de meus entrevistados, um nome essencial das críticas de artes plásticas do século das Luzes foi Diderot, que como crítico, além de filosofia, escreveu também sobre teatro e, essencialmente, sobre pintura. A crítica teria surgido com mais força e maior presença no campo das artes plásticas, antes até do que na literatura²⁴⁹ – completei.

– Pode ser – respondeu Bruno com ar de indiferença. – O próprio Diderot dizia que um juiz das artes deve ter “*um grande amor à arte, um espírito fino e penetrante, um raciocínio sólido, uma alma cheia de sensibilidade e uma equidade rigorosa*”²⁵⁰. Lindo não é? Acho que concordo com ele. Como disse anteriormente, a crítica moderna começa no século XVIII com o grande desenvolvimento dos jornais e se define, em grande parte, como atividade jornalística.

– Ah, não! De novo essa história? – Antônia mostrou toda a sua insatisfação com o comentário de Bruno.

– Sinto muito que você não pense assim, cara Antônia – disse Bruno

– Pois não sinta! – retrucou ela.

– Para mim – seguiu ele –, esta prática também é uma atividade jornalística por excelência e ela exigiria treino para uma escrita específica. Por esta razão, não

²⁴⁸ Merquior, 1981, p. 142.

²⁴⁹ Jorge Coli, Anexo 3, linha 37-45.

²⁵⁰ Diderot apud Ribeiro, 1997, p. 71.

poderíamos aprender a crítica no espaço da academia, por exemplo, porque seria “*como aprender a nadar fora da piscina!*”²⁵¹”.

– Ora, não seja ridículo! – provocou Antônia.

– O veículo fornece parâmetros de organização, clareza e precisão do texto, assim como das ideias do que poderia interessar o leitor²⁵². Isso é um fato – alertou Bruno.

– Quando escrevemos para o jornal aprendemos as regras do jornal. Quando escrevemos para o site, aprendemos as regras do site. Quando vamos a uma reunião de condomínio, aprendemos as regras da reunião de condomínio etc. etc. etc. Que diabos isso prova em relação à prática da crítica cinematográfica, me diga? – perguntou Antônia, já um pouco alterada.

– A crítica é uma prática que sempre acompanhou o jornal – retrucou Bruno. – No campo da literatura, não podemos nos esquecer dos grandes escritores, como Balzac, Mallarmé e Baudelaire, que tinham suas críticas literárias publicadas nos jornais da época.

– Não sei se eram críticas exatamente ou espécies de “crônicas críticas”, por assim dizer – interferi.

– Em *O pintor da vida moderna*, compilação de críticas artístico-literárias, Baudelaire explora temas antes inimagináveis, como a pintura, a moda e a maquiagem feminina, uma nova concepção do belo como característica da modernidade e a beleza existente na arte cotidiana. Sua crítica romântica “*pregará uma parcialidade apaixonada na qual a qualidade torna-se sinônimo de atualidade*”²⁵³.

– As coisas se transformam! – protestou Antônia. – cada época tem sua história e suas particularidades. A prática da crítica hoje pode já não ser mais a mesma de antes!

– Acho que existe, nesse período, uma mudança muito significativa nas formas de narrar – Bruno recuperou seu raciocínio. – Lukács²⁵⁴, certa vez, lançou a hipótese de que cada época histórica produziria um novo gênero literário. Acredito que este pensamento reflete bem a característica de pertença a seu tempo da arte romântica.

²⁵¹ Jorge Coli, Anexo 3, linha 56-57.

²⁵² Jorge Coli, Anexo 3, linha 57-60.

²⁵³ Argan, 1988 apud Gomes, 2006, p. 1.

²⁵⁴ Lukács, 2000.

A crítica da época parece ter tido o papel de pensar a obra inserida neste tempo, sem abrir mão da subjetividade²⁵⁵.

– Pois é – insistiu Antônia. – Mas a prática da crítica de hoje já não é a mesma da do período romântico!

– Apesar disso – disse Bruno –, insisto em dizer que a crítica “*está jornalismo*²⁵⁶”, que é “*um espaço para o grande público, um espaço que ocupa a mídia*²⁵⁷”, e que está ligada ao lançamento comercial das produções. Quando voltamos a pensar nessa questão a partir de uma perspectiva histórica, observamos que mesmo antes do século XIX, o jornalismo cultural já se dedicava à avaliação de ideias, valores e artes. O inglês Samuel Johnson é considerado o primeiro grande crítico cultural, pai de todos os futuros críticos europeus, americanos e brasileiros²⁵⁸.

– Isso sem falar do Edgar Allan Poe, não é mesmo? – sugeri. – O maior representante da crítica nos Estados Unidos pré-Guerra Civil.

Imediatamente após este meu comentário, pudemos ouvir um som estridente, vindo do lado de fora da sala, mas que penetrou sombrio no ambiente:

– NEVERMORE!

Aos poucos, o som foi se aproximando, cada vez mais intenso, e, misturando-se com o barulho dos trovões da tempestade que caía, me causou um estranho temor. Ao olhar para a porta, lá estava *ela* novamente: a enigmática *figura* apareceu ainda mais sombria, dizendo as seguintes palavras:

*Foi uma vez: eu refletia, à meia-noite erma e sombria,
A ler doutrinas de outro tempo em curiosíssimos manuais,
E, exausto, quase adormecido, ouvi de súbito um ruído,
Tal qual se houvesse alguém batido à minha porta, devagar.
"É alguém" – fiquei a murmurar – "que bate à porta, devagar;
Sim, é só isso e nada mais"*²⁵⁹.

²⁵⁵ Argan, 1988 apud Gomes, 2006, p. 1.

²⁵⁶ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 146.

²⁵⁷ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 33-36.

²⁵⁸ Piza, 2003, p.14. Os ensaios produzidos por Samuel Johnson eram publicados na revista inglesa *The Pamble*.

²⁵⁹ Primeira estrofe do poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, traduzido em 1943 por Milton Amado (1994). Este trecho faz parte da abertura do filme de mesmo nome do poema, dirigido por Roger Corman

– Você é mesmo um gótico²⁶⁰! – gritou Gentil ao *ser* que o ignorou.

Pela primeira vez, as súbitas intervenções daquela estranha figura - que mais parecia fruto de minha imaginação, personagem de uma montagem teatral - pareceram interagir de forma mais explícita e menos enigmática com a discussão que acontecia na sala. Após pronunciar sua fala, *a figura* saiu vagorosamente, desta vez deixando uma tensão no ar. Logo depois, a discussão foi retomada.

– Na Inglaterra, Roger Corman produziu ostentosas adaptações de contos do Edgar Allan Poe ao tom fantasmagórico de Vincent Price – retomei a conversa. – Acho que foi na mesma época em que os estúdios ingleses resgataram todos os monstros famosos em sangrento *Technicolor*, lá pelas décadas de 1950 e 1960, levando Christopher Lee e Peter Cushing ao estelato em vários *Drácula* e *Frankenstein*²⁶¹.

– É mesmo! – Gentil soltou uma risada mostrando sua boca lotada de dentes que me lembraram a boca do famoso animal do filme do Spielberg²⁶². – Depois disso, os diretores devem ter seguido a mesma linha lançando aqueles clássicos repletos de zumbis amaldiçoados como em *A noite dos Mortos Vivos*²⁶³.

– Isso não é nada perto do terror sangrento da década de 1970 e 1980! – exclamei. – O cinema ganhou clássicos como *O massacre da serra elétrica*, *O exorcista*, *Sexta-feira 13* e outros mais²⁶⁴.

– Mas é no século XX – Bruno retomou a explicação de seus conhecimentos históricos sobre a crítica – que a crítica cultural ganhará a forma e a estrutura com a qual estamos tradicionalmente habituados hoje, pois a busca por uma maior cientificidade, principalmente nos veículos de comunicação impressos, tornou a crítica mais informativa e mediatista²⁶⁵, levando-a a menosprezar a avaliação e os juízos sobre as obras²⁶⁶. A natureza da crítica sofreu uma grande transformação, o que a tornou mais analista. Essa “*afirmação e criação de um estilo jornalístico de crítica, possivelmente*

e protagonizado por Boris Karloff, Vincent Price, Peter Lorre e Jack Nicholson. A literatura de Poe inspirou outras diversas produções cinematográficas, como “O corvo” (1994), dirigido por Alex Proyas e protagonizado pelo ator Brandon Lee, morto durante as filmagens.

²⁶⁰ A observação de Gentil foi inspirada na fala do professor Dr. Eric Sabinson, durante a qualificação de minha dissertação de mestrado, ocorrida no dia 24 de outubro de 2008 no IEL/Unicamp.

²⁶¹ Bergan, R. 2007, p. 147.

²⁶² Referência ao filme *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg.

²⁶³ Bergan, R. 2007, p. 147.

²⁶⁴ Bergan, R. 2007, p. 147.

²⁶⁵ Piza, 2003, p.27.

²⁶⁶ Gomes, 2006.

*em resposta à demanda deste leitor comum, já evidenciavam a tentativa de estabelecer uma comunicação mais direta com o público*²⁶⁷”. Nesse contexto, a crítica acaba assumindo uma função tipicamente mediadora, fornecendo um elo entre artista e público, e definindo seu território no campo da avaliação, da explicação e da divulgação.

– Acho interessante isso – disse Antônia.

– O quê? – perguntou Bruno.

– Como sempre vinculamos a crítica aos veículos de comunicação – disse ela –, principalmente os impressos, afinal, foi nesses espaços que ela provavelmente passou a ser legitimada culturalmente e historicamente e é também através deles que nos habituamos a valorizá-las como legítimas.

– Concordo contigo, Antônia! – apoiei. – Também não podemos nos esquecer do poder da instituição que está por trás dessa valorização.

– Sem dúvida – disse ela. – Esse movimento é de fundamental importância. Tomando como referência as colocações que você fez, em certo momento, sobre o uso das palavras, eu diria que quando já partimos de uma concepção fechada sobre determinado objeto, a crítica, por exemplo, é muito mais fácil encontramos elementos que comprovem o nosso ponto de vista inicial. Quando, porém, nos permitimos desafiar a visão aparentemente consensual, novas possibilidades se manifestam. O que quero dizer é que se você, de antemão, assume categoricamente que a prática da crítica cinematográfica é e sempre foi uma atividade tipicamente jornalística, não será difícil encontrar indícios capazes de ilustrar tal convicção. Mas se, ao contrário, algo te leva a pôr em dúvida a validade da tese, então, talvez a prática possa ser explorada de outras maneiras possíveis.

– Incrível, Antônia – falei. – Em algum momento de minha trajetória de pesquisa, pensei a mesma coisa que você acaba de dizer, aliás, muito bem dito!

– Que bom! – respondeu ela. – Tinha certeza que chegaríamos a algum tipo de aproximação conjunta.

– Gostaria apenas de retomar uma ideia – falei. – Mesmo que a crítica tenha ganhado uma ampla divulgação e popularização através dos jornais e demais periódicos, isso não a tornaria uma atividade exclusivamente jornalística, ao contrário. Quando

²⁶⁷ Gomes, 2006.

retrocedemos ao nascimento do Jornalismo Cultural, mesmo que isso não seja assim tão preciso quanto parece, nos deparamos com a revista *The Spectator*²⁶⁸ como um marco dos princípios desse jornalismo especializado. Seus idealizadores tinham como finalidade justamente “*tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdades e levar para clubes e assembléias, casas de chá e cafés*”²⁶⁹. Da mesma maneira, é improvável que o gênero crítica não fosse cultivado nesses outros espaços e instituições.

– Apoio seu ponto de vista e sua argumentação! – respondeu Antônia.

– Pois volto eu a querer um exemplo dessa ideia que você está tentando defender! – pediu Bruno.

– Bem – respondi pensativo. – Para ilustrar esta ideia, cito um exemplo que me veio à cabeça nesse instante: o da prática matemática, que já era uma prática utilizada antes de ser efetivamente nomeada como prática científica ligada ao fazer científico por excelência. Por que não poderíamos supor que o processo de surgimento da crítica cinematográfica não poderia ter percorrido a mesma lógica? Acaso pessoas de diferentes comunidades, após a invenção do cinema, não comentavam e discutiam os filmes exibidos? Acaso essas pessoas, muito antes do surgimento da comunidade especializada de críticos, não forneciam seus pareceres e julgamentos de valor sobre as obras cinematográficas? E será que essas apreciações não poderiam ser consideradas críticas cinematográficas, ainda que não fossem necessariamente redigidas ou publicadas?

– Claro que sim! – disse Antônia.

– Claro que não – resmungou Bruno.

– Espera aí, minha gente! – intrometeu-se Gentil. – Vamos botar os pingos nos is. Reconheço que a crítica de cinema provavelmente tenha uma íntima relação com a crítica de arte, de maneira geral, mas até agora ninguém comentou nada sobre o seu surgimento e desenvolvimento específico. Imagino que a prática de produção de crítica, como o Bruno propôs, tenha surgido no final do século XIX, logo após o surgimento do cinema, certo?

– Sim – respondeu Bruno. – A crítica cinematográfica, de uma certa maneira, surge com o cinema propriamente. Até a primeira década do século XX, o cinema era tido apenas como uma atração, pois ainda não tinha essa dimensão narrativa

²⁶⁸ Dos ensaístas ingleses Richard Steele e Joseph Addison, em 1711.

²⁶⁹ Piza, 2003, p.12.

que conhecemos hoje. É o chamado *cinema das origens* ou *cinema das atrações*. A crítica se configuraria a partir do momento em que o filme adquire o formato de longa-metragem, a forma narrativa de um personagem levando adiante uma ação. Lembram que eu disse, em certo momento, que *O Nascimento de Uma Nação* é tido como o primeiro longa-metragem da história do cinema a inaugurar uma nova linguagem?

– Se lembro... – reclamou baixinho Antônia.

– Pois então – retomou Bruno –, apesar de não ter sido, efetivamente, o primeiro filme, ele foi pioneiro no sentido de estabilizar um formato narrativo. Por essa razão, teve grande repercussão, críticas e análises e abriu manchetes nos jornais da época²⁷⁰.

– Você já disse isso também – reclamou novamente Antônia.

– A crítica, da maneira como conhecemos hoje, surge principalmente a partir dos anos 1920 – contou Bruno. – No Brasil, ela ganhou expressão em torno da revista *Cine Arte* e na França através do movimento da *Nouvelle Vague*²⁷¹ e da revista *Cahiers du Cinéma*.

– Isso comprova o que venho dizendo – falou Antônia. – A prática da crítica se transformou ao longo do tempo²⁷².

– Os críticos do início do século passado, que escreviam para jornais e outras publicações, tinham a preocupação de definir o cinema como arte e como linguagem – seguiu Bruno com suas explanações. – Até que o cinema fosse incorporado efetivamente como um sistema de expressão específico, “*os filmes eram vistos exclusivamente como mero entretenimento, espetáculos da cultura de massa em oposição à alta cultura e, uma vez assim, desprezados pelos intelectuais*”. Isso teria proporcionado uma carência de registros escritos e de análises mais apuradas sobre as primeiras produções cinematográficas²⁷³.

– Veja aí apontada a relação de poder entre a cultura oral e escrita – apontou Antônia. – Os intelectuais da época, participantes de uma tradição fortemente escrita,

²⁷⁰ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 106-127.

²⁷¹ Nas palavras de Michel Marie, “*um dos primeiros critérios de pertença ao movimento é a experiência da crítica*” (1999, p. 66). Nomes como o de André Basin, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Eric Rohmer e François Truffaut são expressivos dos críticos-realizadores que fizeram parte do movimento da *Nouvelle Vague*, com exceção de Bazin que permaneceu essencialmente como crítico e teórico do cinema (Gomes, 2006).

²⁷² Fernão Ramos, Anexo 3, linha 127-136.

²⁷³ Gomes, 2006, p. 2.

como a nossa, deixaram de escrever sobre os filmes por considerá-los espetáculos da cultura de massa. Tempos depois, a situação se inverteu, o cinema passou a ser visto, no meio universitário, como uma arte elevada²⁷⁴. Não estaria aí um forte indício de que a prática de crítica não estava restrita apenas aos jornais e à comunidade jornalística?

– Acho que sim – respondi a ela –, você tem razão. Boa observação, Antônia. Inclusive, depois que o cinema conquista certo prestígio no campo das artes, ele ganha um respaldo acadêmico, sobretudo nas disciplinas humanísticas e interpretativas. Não apenas a prática crítica, mas a própria teoria do cinema esteve muito próxima dos referenciais da literatura. *“Os múltiplos enfoques dados aos estudos literários foram também transferidos para a crítica de cinema e, diga-se, não somente a chamada crítica acadêmica como também a crítica comum de filmes”*²⁷⁵.

– Observe, Bruno, como o gênero crítica, historicamente, era compreendido de maneiras distintas e produzido com diferentes propósitos dependendo de seus propósitos e do momento histórico de sua produção – disse Antônia. – Esta distinção existente entre a chamada “crítica acadêmica” e a “crítica comum de filmes”, de certa maneira, contradiz sua fala, Bruno, de que a crítica cinematográfica não é produzida e nem ensinada dentro da academia.

– Realmente – apoiei Antônia. – E ainda, retomando essa perspectiva histórica, observamos que a grande multiplicação de revistas de cinema acontecerá principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. Naquela época, o limite entre a atividade cinematográfica e a atividade jornalística era tênue e muitos integrantes da comunidade cinematográfica também integravam a comunidade acadêmica e jornalística. As revistas tiveram um papel fundamental na consolidação do gênero no modo muito particular de fazerem suas críticas. Foram as revistas as maiores responsáveis pela influência desta prática no mundo todo, criando escolas, estéticas, tendências e influências diferenciadas no modo de avaliar as produções cinematográficas. A crítica produzida por essas publicações ficaram conhecidas como “crítica explicativa”²⁷⁶, tendo como base a crença de que o objetivo dessa prática seria o

²⁷⁴ Jorge Coli faz uma afirmação nesse sentido. Ele inicia a entrevista dizendo: “Eu acho que eu sou de uma geração pra quem o cinema tinha uma importância mais alta do que tem hoje. (...) ele era visto no período universitário como uma arte elevada -- não que hoje ele não seja uma arte elevada -- mas ele era visto no meio universitário, de uma maneira consciente, como uma arte elevada”. Anexo 3, linha 13-17.

²⁷⁵ Gomes, 2006, p.2.

²⁷⁶ Bordwell, 1991, p.43-48.

de reconhecer os significados implícitos dos filmes. No entanto, o que é significativo apontar no período pós-guerra é que a predominância das críticas interpretativas e explicativas dessas revistas “*não representam o universo dos jornais e demais revistas populares da época*”²⁷⁷, cuja rotina de produção se distanciava de análises detalhadas sobre os filmes. A evolução desse tipo de crítica jornalística de fato estará ligado às primeiras exposições de grande audiência.

– Talvez parta daí a associação estabelecida pelo Bruno entre atividade jornalística e prática de crítica cinematográfica – ponderou Antônia.

– Acho que sim – respondi. – Naquele período, final do século XIX e início do século XX, o cinema ficou conhecido como “*cinema de atrações*”²⁷⁸, e esses espetáculos ganharam o espaço de “*notícias de valor*”, passando a ser cobertas pelos repórteres. Alguns autores consideram a então chamada crítica como uma mistura entre a reportagem, mais ligada à descrição factual dos acontecimentos, e a resenha, aconselhando o leitor sobre o valor do filme²⁷⁹. Essa visão se aproxima muito daquela comentada por um de meus entrevistados, o jornalista João Gabriel, que afirma a existência de dois tipos de crítica: a acadêmica e a jornalística. Hoje, elas seriam mais bem demarcadas que no passado, mas continuariam a exercer funções bastante específicas. Enquanto a crítica jornalística teria o papel de situar brevemente o leitor em relação a determinado ambiente cultural, a crítica acadêmica seria mais atemporal e elaborada a partir de um referencial acadêmico²⁸⁰. Para João Gabriel, seria muito difícil traçar a fronteira entre os gêneros no jornalismo cultural, já que tanto as matérias quanto as críticas e as reportagens, com raras exceções, versam sobre um objeto cultural e emitem juízo de valor sobre ele²⁸¹.

– Portanto – concluiu Antônia, agora minha parceira –, a gente observa que desde seu surgimento até os dias atuais, realmente não é categórico o limite do gênero crítica e, nesse sentido, Bakhtin tinha razão ao propor que os gêneros são “*tipos relativamente estáveis de enunciados, do ponto de vista temático, composicional e estilístico*”, sedimentados de acordo com as especificidades das esferas de atividades humanas. Para ele, os gêneros não são estanques, mas estão em constante transformação

²⁷⁷ Gomes, 2006.

²⁷⁸ Gunning, 1995, p. 52-61.

²⁷⁹ Gunning, 1995, p. 52-61.

²⁸⁰ João Gabriel, Anexo 3, linha 194-216.

²⁸¹ João Gabriel, Anexo 3, linha 111-116.

de acordo com as variações histórico-sociais dessas diferentes esferas²⁸². É interessante observar a tentativa de cada entrevistado na caracterização do gênero partindo da função que eles acreditam que a crítica possa assumir em determinada atividade.

– Sem dúvida – disse –, acho que Bakhtin tem mesmo razão, já que no passado, eram as resenhas que dominavam o espaço dos jornais diários e aos poucos foram sendo substituídas por um texto mais analítico, principalmente com o crescimento da popularidade dos filmes e sua legitimação como objeto artístico²⁸³. O gênero crítica cinematográfica, em seu formato tradicionalmente mais conhecido hoje, passa historicamente por um processo de expansão “*com o aparecimento de cursos superiores e o aumento das publicações populares impressas, outras mais sofisticadas ligadas às universidades*”²⁸⁴, além do maior acesso das produções cinematográficas para análise.

– Faz todo sentido – apoiou Antônia.

– Contudo, agora, acho prudente retomar as demais questões de investigação. Numa delas questionei se os produtos da prática de crítica cinematográfica seriam sempre vistos como pertencentes ao gênero crítica cinematográfica. E me parece um tanto previsível dizer a vocês que uma resposta mais geral a este questionamento seria não, que nem sempre os produtos desta prática - ou seja, as críticas - foram vistos como pertencentes a um mesmo gênero pelos integrantes das comunidades aqui em questão.

– Então, vamos adiante – disse Gentil – senão, pelo visto, não sairemos hoje daqui!

²⁸² Bakhtin, 1992, p. 280.

²⁸³ Bywater, 1989, p. 7-10.

²⁸⁴ Gomes, 2006, p. 2.

CENA 13: Olga incomoda?

– Antes de entrarmos na discussão sobre o percurso histórico de surgimento da crítica de arte e, mais especificamente, da crítica de cinema, eu dizia que o retorno às entrevistas com os estudantes universitários, que constituem parte de meus documentos, me obrigou a rever minha própria conjectura, pois percebi que o gênero crítica cinematográfica não estava restrito necessariamente ao texto escrito publicado por veículos de comunicação de massa, como tinha sido o caso das críticas coletadas por mim e fornecidas aos estudantes.

– Espere um pouco aí! – reivindicou Gentil.

– Sim, o que é? – perguntei.

– Vamos recapitular algumas coisas porque estou ficando confuso – disse ele. – Sua hipótese inicial era a de que as críticas cinematográficas escritas, publicadas em veículos de comunicação de massa, pertenceriam a um mesmo gênero discursivo, já que mostravam certas características comuns e recorrentes, tanto do ponto de vista temático quanto formal e discursivo, certo? Inicialmente, você coletou as cinco críticas sobre o filme *Olga* e as forneceu aos entrevistados na tentativa de observar se eles reconheceriam o gênero e a partir do que eles fariam isso... Mas então eu devo perguntar, qual era sua conjectura e por que afinal você teve que revê-la?

– Bem – respondi pausadamente –, de fato, quando selecionei as cinco críticas sobre o filme também não restavam dúvidas de que aqueles textos escritos poderiam ser reconhecidos, seguramente, como pertencentes ao mesmo gênero discursivo, já que tinham uma série de características comuns, principalmente do ponto de vista formal e temático. Após alguns estudos realizados nesta área, partindo do ponto de vista de Bakhtin e de outros autores que deram continuidade à teoria dos gêneros, levantei a conjectura de que a crítica cinematográfica seria um gênero escrito e tipicamente jornalístico, talvez por ter partido justamente da observação de textos escritos retirados de veículos de comunicação de massa. Naquele momento, mesmo tendo encontrado dificuldades na busca por referências que discutissem a crítica enquanto gênero discursivo, essa conjectura me parecia bastante razoável, uma vez que me sentia incapaz de questioná-la.

– E o que fez com que você modificasse sua opinião? – questionou sabiamente, Gentil.

– Pois então – segui meu relato –, durante as minhas primeiras entrevistas, aconteceu algo no mínimo curioso, pois uma das críticas selecionadas por mim não foi assim tão perfeitamente aceita como exemplo recorrente daquele gênero discursivo, como até então eu imaginava. A leitura do texto *Por que Olga incomoda*, escrito por Emir Sader, gerou certa polêmica e posicionamentos diversos entre os estudantes e, posteriormente, entre os críticos especializados. Isso me obrigou a repensar se aquele objeto cultural - o texto de Sader - realmente poderia ser encarado como uma crítica cinematográfica e incluso no domínio daquele gênero discursivo.

– Eu li a crítica de Sader! – exclamou Antônia muito atenta.

– Ah, sim, Antônia! E o que achou? – aproveitei para perguntar.

– É uma crítica muito boa, principalmente quando comparada às demais críticas que li sobre o filme – disse Antônia. – Definitivamente, o seu autor tomou uma posição realmente crítica²⁸⁵. “Gostei muito, achei que essa crítica está mais perto do que eu espero de uma crítica²⁸⁶”. A crítica de Sader “traz detalhes sobre o filme, sem muitos detalhes técnicos. Coloca o que se passa no filme e o que é questionado pelo filme... isso é positivo. Quando ele coloca que Olga incomoda porque a Fernanda Montenegro se encarna na mãe do Prestes e o Prestes ainda não é uma figura muito aceita na sociedade brasileira, eu achei que isso aqui é o objetivo da crítica: te colocar a par do que está acontecendo nessa época²⁸⁷”. Como Sader bem coloca, os jornais e as revistas estavam “cotando muito mal o filme e ele defende um ponto de vista particular dele de que o filme realmente expressa tudo o que foi a história mesmo, sem maquiagem a história²⁸⁸”.

– Eu não li o texto de Emir Sader – disse Gentil. – Quer dizer, então, que uma característica desse texto é o apontamento de que os jornais e as revistas da grande mídia estavam cotando muito mal o filme?

– Não sei se é uma característica do texto – disse Antônia. – Acho que é só uma observação importante que o seu autor traz.

²⁸⁵ Entrevista com o informante D, Anexo 2, linha 105-107.

²⁸⁶ Entrevista com o informante D, Anexo 2, linha 105-107.

²⁸⁷ Entrevista com o informante D, Anexo 2, linha 109-116.

²⁸⁸ Entrevista com o informante D, Anexo 2, linha 109-116.

– O texto de Sader seria, então, uma tentativa de justificar por que *Olga* foi cotada negativamente nesses veículos, é isso? – perguntou Gentil.

– Sem dúvida – respondi. – Foi essa percepção que motivou o autor a escrever o texto. Ele comentou exatamente isso durante a nossa entrevista. O texto dele foi uma resposta à grande mídia.

– Se o texto dele foi uma resposta à grande mídia – interrompeu Bruno –, logo, o texto não é uma crítica cinematográfica! – concluiu Bruno.

– E por acaso você leu o texto? – questionou Antônia.

– Sim, senhora! – respondeu Bruno. – E digo mais, “*eu achei uma pena porque ele transpassa um sentimento de causa, de identificação com a causa, muito grande, e isso faz com que meu julgamento sobre a crítica fique em cima do muro porque se ele estivesse falando bem, ressaltando pontos positivos (como ele até ressaltou) isso é uma coisa, teria colocado os argumentos dele, mas ele deixa passar um sentimento pela causa da esquerda*²⁸⁹...”

– E qual é o problema dele mostrar seu sentimento pela causa de esquerda, posso saber? – questionou Antônia.

– O problema – disse Bruno – é que “*na verdade, ele não está defendendo o filme, ele está defendendo a sobrevivência da luta... a sobrevivência da esquerda, o texto todo. Então, quando ele fala: ‘Olga incomoda, que bom que incomoda’, não sei se é isso, sabe? Não sei*²⁹⁰”. Ele coloca vários pontos no texto: que “*na verdade Olga incomoda porque você está lembrando dos militantes comunistas, de como eles sofreram, pobrezinhos... Então, ele tomou muito o partido de uma causa e isso me faz ler o texto meio... será que o cara não está sendo muito partidário*²⁹¹?”.

– E qual é o problema dele ser partidário? Ele é! Essa é uma das qualidades da crítica, oras! – respondeu Antônia.

– Ah, Antônia... Não confunda as coisas – resmungou Bruno. – “*Uma coisa é você dizer: eu sou comunista e por isso gostei de Olga e você deveria gostar também porque Olga mostra que os comunistas não são comedores de criancinhas. Então, adorei o filme porque os comunistas sofreram, os comedores de criancinhas são os*

²⁸⁹ Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 69-79.

²⁹⁰ Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 69-79.

²⁹¹ Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 69-79.

*alemães*²⁹²!”. Emir Sader não faz isso, ele fala: “*olha, na verdade os críticos estão falando mal, mas porque são brasileiros a favor de Hollywood, sabe? Então, não deixa claro essa posição dele, só que você vai percebendo isso no discurso, em alguns momentos; o cara insiste na coisa do olha como é bom ver, como é bom me enxergar, como é bom enxergar o meu ideal num filme como esse*²⁹³”.

– É claro que ele deixa clara a posição dele! – retrucou Antônia. – Você está sendo contraditório!

– “*A personalidade está sempre presente no texto (na crítica cinematográfica), sem dúvida, mas eu questiono quando essa personalidade não é assumida*²⁹⁴” – disse Bruno.

– Mas foi assumida! – insistiu Antônia.

– Mas “*para o texto que ele escreveu, deveria ter explicitado. Eu penso isso porque eu leio críticas, leio outras coisas e eu imagino que eu esteja percebendo certas coisas implícitas que não necessariamente outras pessoas estejam percebendo*²⁹⁵”.

– Como o quê, por exemplo? – perguntou ela.

– “*Por exemplo, essa coisa do discurso de esquerda dele. Você percebe um discurso de esquerda aqui, nada contra o discurso de esquerda, muito pelo contrário, que ótimo ver os comunistas, que bom ver a luta, que bom os ideais, eu concordo com tudo o que ele disse, só não concordo com a forma como ele colocou isso, de forma tão implícita que parece que ele está falando: vão assistir o filme porque é bom. Mas não é isso que ele está falando, ele está falando: vão assistir o filme porque eu me identifiquei com a causa. Ele deveria ter deixado claro que é um discurso pessoal e não um discurso, vou apresentar argumentos para que vocês assistam o filme. Não é um discurso pela coletividade, é um discurso por ele*²⁹⁶ (...) o texto do Emir Sader é completamente... cem por cento parcial: ele abre o texto com o compromisso de te convencer a assistir e eu nem acho que esse deva ser o papel da crítica²⁹⁷” – explicou Bruno.

– E qual deve ser o papel da crítica, posso saber? – questionou Antônia.

²⁹² Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 84-92.

²⁹³ Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 84-92.

²⁹⁴ Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 83.

²⁹⁵ Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 94-105.

²⁹⁶ Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 94-105.

²⁹⁷ Entrevista com o informante A, Anexo 2, linha 115-117.

– Bem – respondeu Bruno, pensativo. – O que eu acredito pessoalmente é que deveria ser papel da crítica... *“como qualquer assunto jornalístico, simplesmente um ponto de vista sobre aspectos... que não só aspectos técnicos... mas impressões sobre aquele filme. E, talvez, neste caso, até já me contradizendo, ele cumpra isso porque são as impressões dele sobre o filme, né?”*²⁹⁸

– Ei, Bruno – falou Gentil, chamando o colega.

– O que é? – respondeu.

– Estava aqui ouvindo você falar... – continuou Gentil. – Achei particularmente interessante como você explicita o posicionamento de Sader e reconhece a opinião como uma característica integrante do gênero crítica cinematográfica, mas, ao mesmo tempo, exige que apareça explícito no texto se tratar da interpretação pessoal do autor. É como se a pessoalidade só fosse aceita no texto quando seu autor dissesse explicitamente tratar de sua interpretação, você percebeu isso?

– Eh... Acho que não! – Bruno não deu o braço a torcer.

– Muito curiosa a sua observação, Gentil – disse eu, entrando novamente no debate. – Os comentários do Bruno estão parecendo os dos estudantes de jornalismo que entrevistei!

– Por quê? – quis saber, Bruno.

– Porque mesmo reconhecendo a pessoalidade como uma característica da crítica cinematográfica, você questiona quando esse caráter opinativo não é explicitado. Assim como alguns de meus entrevistados, parece que, para você, o texto crítico, por estar publicado num jornal, passa a ser incluído no conjunto dos gêneros jornalísticos factuais e assim sujeito às normas da escrita jornalística²⁹⁹. Isso talvez explique as contradições observadas pela Antônia.

– Faz sentido! – disse ela. – A contradição aparece justamente pelo fato de se tratar de um texto assinado e, portanto, de responsabilidade do autor. Por isso, de acordo com Bruno, o texto não pode ser genérico ou se fazer passar por um texto de responsabilidade do jornal³⁰⁰.

²⁹⁸ Entrevista com o informante A. Anexo 2, linha 93-96.

²⁹⁹ Para Otto Grotti, as quatro características fundamentais do jornalismo seriam a periodicidade, a universalidade, atualidade e a difusão (Genro Filho, 1987). Todo lide, primeiro parágrafo da notícia, deveria responder às cinco perguntas básicas no jornalismo: que, o quê, quando, onde e por quê?

³⁰⁰ Miguel, F. V. C. 2006, p.229 - 234.

– Não é nada disso! Vocês estão me subestimando – Bruno agora parecia profundamente irritado.

– Bruno, não fique nervoso – disse eu tentando acalmá-lo. – Quando fiz a comparação entre o que você disse e a conversa de meus entrevistados, talvez, eu não tenha sido muito claro.

– Hã... – resmungou Bruno com a cara fechada.

– É que alguns de meus entrevistados eram, na época, alunos de jornalismo – segui tentando desfazer o mal-entendido. – E um deles, a certa altura, disse o seguinte em relação ao texto de Sader: *“você vê, o cara não é jornalista, porque ele começa a colocar um monte de juízo de valor e é isso que acaba incomodando, porque ele acaba puxando muito a brasa para a sardinha dele quando não é bem assim”*³⁰¹.

– E daí? – Bruno continuava com a cara fechadíssima.

– Bem – prossegui. – E daí que eu gostaria que vocês observassem que o movimento realizado por este meu entrevistado, na constatação de que o autor não é jornalista, passa necessariamente pela existência de juízo de valor do texto em questão. O que noto aqui é a mesma contradição observada por Antônia, que inclui o conceito da suposta objetividade jornalística. Na passagem que eu citei, o entrevistado, ao excluir Sader da comunidade de jornalistas, sugere que a prática de crítica cinematográfica seria circunscrita à atividade jornalística.

– De fato – concordou Antônia. – Essa fala de seu entrevistado realmente parece sugerir que a crítica é uma prática exclusivamente jornalística.

– É nesse sentido, Bruno, que comparei vocês, entendeu?

– Bem – respondeu Bruno –, se for isso, tudo bem, porque concordo com o aluno.

– Retomando o texto do Sader – disse Antônia –, volto a dizer que achei a crítica interessante porque, diferentemente dos outros textos, ela *“está mais preocupada com a mensagem que o filme passa”*³⁰², enquanto outros se preocuparam mais com *“cenário, desempenho do ator, música, não sei o quê... Eu achei interessante também porque como eu já tinha lido outras críticas de jornais grandes e tal, realmente eu concordo, as críticas foram desfavoráveis ao filme, de maneira geral, só que aqui o que*

³⁰¹ Entrevista com o informante A. Anexo 2, linha 68-70.

³⁰² Entrevista com a informante I. Anexo 2, linha 32-44.

*ele aponta é por que essas críticas foram desfavoráveis: por causa do posicionamento ideológico do filme*³⁰³”.

– O propósito do autor é sempre discutível, minha cara – provocou Bruno.

– Pois é isso que penso – arrematou Antônia. – Sader “*puxa mais o aspecto ideológico do filme, a mensagem que o filme leva, e os outros tentam... É como se eles, os outros críticos, estivessem criticando por causa da ideologia, mas disfarçam, chamando a atenção para o aspecto técnico, quando na verdade eles não gostam do filme por causa da ideologia do filme*”³⁰⁴.

– Acho que você foi muito precisa ao apontar o contexto de produção do texto de Emir Sader – disse eu para Antônia. – E também de apontar o fato das críticas, em geral, terem sido desfavoráveis “*por causa do posicionamento ideológico do filme*”, pelo menos de acordo com o autor.

– Pois volto a dizer – falou Bruno. – Não concordo com o que Emir Sader diz. “*Eu acho que ele diz coisas importantes, mas ele usou Olga como uma referência errada para as coisas que ele está falando porque, primeiro, eu não acredito que seja um filme de esquerda. O filme tentou romantizar, mas não pelo lado da luta, entendeu? Não sei... o que ele fala aqui não condiz com o que filme tenta passar*”³⁰⁵. Em certo momento, ele diz que Olga incomoda porque é um filme que tem uma posição: é de esquerda. “*Acho meio estranho, sabe? Um diretor que escreve novela pra Globo ser considerado um diretor de esquerda, que faz um filme de esquerda? Talvez, um social democrata, no máximo*”³⁰⁶ – Bruno riu –, mas de esquerda não!

– Que visão reduitiva! – provocou Antônia. – Isso “*é como dizer que Walter Salles, que é filho de banqueiro, não poderia fazer um filme sobre Che Guevara*”³⁰⁷. Como se a direita não fosse também ideológica! É como dizer que Borges, por ter sido um reacionário, não pode ter sido um grande escritor³⁰⁸.

– Pois eu acho que faltou essa referência com *Olga* – completou Bruno. – “*Ele fala de um filme que eu assisti, entendeu? E, tendo assistido, não tem como você assistir, ter visto, achar que realmente foi isso. (...) Aqui ele não fala nem qual foi a*

³⁰³ Entrevista com a informante I. Anexo 2, linha 32-44.

³⁰⁴ Entrevista com a informante I. Anexo 2, linha 32-44.

³⁰⁵ Entrevista com a informante B, Anexo 2, linha 64-71.

³⁰⁶ Entrevista com a informante B, Anexo 2, linha 74-79.

³⁰⁷ Emir Sader, Anexo 3, linha 125-126.

³⁰⁸ Emir Sader, Anexo 3, linha 126-130.

impressão dele, ele fala de qual era a intenção do diretor, que era realmente o envolvimento político, que não deixasse acabar com a ideia da história do comunismo... Então, pra mim, se ele tivesse falado que ele interpretou dessa forma, tudo bem, mas dá a entender que ele inverteu: que o interesse do filme era fazer isso. Parece que ele tomou a interpretação dele como sendo algo que o filme se propôs a fazer, entendeu³⁰⁹?”.

– Sua opinião é muito válida – ponderou Gentil.

– “*Eu gosto quando a crítica opina pela questão do filme enquanto arte*³¹⁰ – continuou Bruno com sua argumentação. – “*Eu gosto do jornalismo opinativo sim... Eu acho que todo mundo tem direito de... tem direito desde que isso seja claramente, então, não tem problema nenhum*³¹¹.”

– Olha aí – apontou Antônia. – Você continua reafirmando a função opinativa da crítica, mas, contraditoriamente, também acredita que a opinião do autor deva ser claramente explicitada no texto. A objetividade não existe! Todo texto é ideológico... – concluiu Antônia.

– Nem todos – respondi. – Mas isso não vem ao caso agora. A opinião do Bruno parece participar desse suposto dilema entre a questão da objetividade jornalística e da tomada de posição do autor na crítica. Meus entrevistados, alunos de jornalismo, parecem ter condenado o texto por motivos semelhantes e ter utilizado um mesmo argumento para justificar suas opiniões sobre o texto, qual seja, o fato de que o autor teria sido absolutamente parcial em seu discurso e o de que ele deveria ter explicitado claramente sua posição ao leitor, o que, já de saída, também me parece um tanto contraditório.

– Se os próprios entrevistados reconhecem que o autor se posiciona a favor de uma causa e de uma possível luta da esquerda, então, o que mais deveria ter sido explicitado ao leitor? – questionou Antônia. – Se a opinião e o posicionamento pessoal são características reconhecidas como típicas desse gênero discursivo, então, qual seria o problema do autor reconhecer o filme como sendo de esquerda ou de direita? Isso modificaria o fato de se tratar de uma interpretação pessoal? A meu ver, Emir Sader não poderia ter sido mais explícito do que já foi ao se posicionar em relação ao filme.

³⁰⁹ Entrevista com a informante B, Anexo 2, linha 84-91.

³¹⁰ Entrevista com a informante B, Anexo 2, linha 38-45.

³¹¹ Entrevista com a informante B, Anexo 2, linha 94-96.

Mesmo assim, seus entrevistados, assim como o Bruno, esperavam dele a confirmação escrita, concreta e evidente, de que aquele texto continha depoimentos e interpretações pessoais do autor, como se realmente fosse possível uma escrita totalmente objetiva, ausente de lacunas, incertezas, dúvidas, ideologias, elementos implícitos... – considerou Antônia.

– Olha, vou falar pela última vez – alertou Bruno. – Emir Sader defende *Olga* por ser um filme de esquerda, o que já é bem questionável. “*Como se defender a esquerda, causas justas, transformasse isso num bom filme. Não necessariamente. Cinema não é tese, entendeu? Cinema é outra coisa. Isso não faz dele um bom filme. Não é a intenção sua de discutir um tema que faz disso um bom filme, né? Ele tem que ser bom independentemente disso*”³¹².

– Apoiado! – sentenciou Gentil.

– E tem mais... – retomou Bruno – Essa crítica do Sader está mais para um ensaio do que para uma crítica. Falta cinema aqui! É uma crítica de conteúdo e, nesse sentido, é uma crítica incompleta. Não vejo estilo, entendeu³¹³? Então, na realidade, isso não é propriamente uma crítica, mas um comentário³¹⁴.

– Mas um filme não existe no vazio, certo? – interferiu Antônia.

– Sim, é verdade – disse Bruno. – Claro que é válido, o filme não existe no vazio³¹⁵ e acho que ele fornece sim uma visão alternativa da vida de Olga. E, nesse sentido, acho que Sader tem razão em dizer que há uma visão dominante do que foi esse período histórico no Brasil, mas em nenhum momento eu vejo no texto dele a dimensão da crítica propriamente³¹⁶.

– Uma de minhas entrevistadas disse que a crítica de Emir Sader estaria mais próxima de um estudo do filme. Para ela, seria um texto interessante para ler depois de assistir ao filme³¹⁷, pois traria uma reflexão mais profunda. Além dela, um outro entrevistado também chega a pôr em dúvida se o texto pertenceria ao gênero crítica. Ele explicita: “*se isso é uma crítica, ela não faz o que se propõe a fazer*”, na verdade, o entrevistado está de qualquer maneira depreciando o texto. Ele parece dizer

³¹² João Nunes, Anexo 3, linha 173-193.

³¹³ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 396-407.

³¹⁴ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 417-425.

³¹⁵ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 417-425.

³¹⁶ Fernão Ramos, Anexo 3, linha 427-433.

³¹⁷ Entrevista com a informante I. Anexo 2, linha 52-56.

que, mesmo que aceite o texto como integrante do gênero crítica cinematográfica, não se trata de um bom texto do gênero em questão.

– E o que, para ele, seria uma crítica? – perguntou Antônia.

– De maneira geral – respondi –, não apenas para esse entrevistado, como para os demais, o ‘posicionamento’ esperado por eles estaria mais próximo da seleção e comentários sobre os aspectos bons e ruins do filme. Portanto, independentemente das razões e justificativas, seria esperado que o autor comentasse sobre os aspectos positivos e negativos do filme³¹⁸, ao invés de elogiá-lo por completo, como fez Sader. Deveria haver uma espécie de equilíbrio entre o gênero informativo e opinativo, de modo a evitar a suposta manipulação de ideias por parte do crítico.

– Parece que não é qualquer posicionamento que seus entrevistados avaliam como qualidades típicas ou características do gênero, certo? – disse Antônia. – Mas isso não faz do texto do Emir Sader uma pior ou uma melhor crítica cinematográfica sobre *Olga*.

– É – respondi. – Talvez você esteja certa.

– Bom – falou Gentil em tom conclusivo. – Acho que a discussão realizada até aqui já foi suficiente para mostrar que, de fato, as críticas, ou os produtos culturais dessa prática, não são consensualmente vistos como pertencentes ao gênero crítica cinematográfica, nem por nós, nem por seus entrevistados. O Bruno e parte de seus entrevistados desqualificaram o texto de Emir Sader e apontaram dúvidas em relação à sua tipificação e classificação. Sendo assim, acho que já podemos ir encerrando esta apresentação, certo?

– Você fez uma boa síntese da nossa discussão – teci um de meus primeiros elogios a Gentil ao longo de toda aquela tarde chuvosa. – Mas faltou um comentário muito importante e muito pessoal sobre as conclusões a que cheguei diante de toda essa nossa conversa.

– Não diga! E quais foram? – perguntou Gentil surpreso e ansioso à espera do fim.

– É. Quais foram? – reafirmou Bruno.

– Conta! – disse Antônia, impaciente. – Queremos saber, enfim, quais são essas conclusões...

³¹⁸ Entrevista com a informante I. Anexo 2, linha 60-65.

CENA 14: Envie sua própria crítica sobre este ou qualquer outro filme clicando aqui³¹⁹!

– Bem – disse eu enfim. – A conclusão a que cheguei é que Emir Sader mobilizou *Olga* de uma maneira particular: avaliou o filme de maneira positiva com o propósito de dar uma resposta à repercussão negativa que o filme teve na grande mídia.

– Como assim, “mobilizou” *Olga*? Esse termo “mobilização” não é meio genérico demais? – questionou Gentil. – Você está querendo dizer que Sader “interpretou” o filme de determinada maneira, é isso?

– Sim, sem dúvida – concordei. – Todo ato de mobilização de um objeto cultural está baseado em interpretação, mas mobilizar um objeto cultural é mais do que interpretá-lo: é pôr em circulação um novo objeto cultural com base na resignificação do primeiro e em função de propósitos diferentes, entende?

– Um novo objeto cultural? – estranhou Gentil. – O que você está entendendo, afinal, por um objeto cultural? Tem alguma coisa a ver com aquela história de “teia de aranha”?

– Teia de aranha? – repetiu Bruno, sobrepondo um estranhamento a outro.

– Ah! – disse Antônia. – Acho que o Gentil está se referindo àquela frase que diz que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu³²⁰”, não é isso, Gentil?

– É isso mesmo – respondeu ele.

– Pois então – retomei a fala –, essa frase de Weber, que eu já tinha dito hoje, no início desta apresentação, expressa bem o que entendo por objeto cultural. Na concepção simbólica de cultura de Geertz, com a qual eu me identifico, objetos culturais aparecem muito mais como formas simbólicas ou semióticas dinâmicas do que como materialidades brutas estáticas. Nessa perspectiva, uma pedra em si, por exemplo, não é um objeto cultural, mas se pegamos uma pedra para quebrar um coco, o uso da pedra como uma ferramenta transforma a pedra numa forma simbólica. Portanto, digo “mobilização” no sentido de se pôr em movimento ou em circulação determinado objeto

³¹⁹ Título retirado do Blog *Adoro Cinema: um lugar para conversar sobre cinema*, no link em que se comenta o filme *Cidade dos Sonhos*, de David Lynch. Blog acessado no dia 20 de dezembro de 2008 através do seguinte endereço: <http://www.adorocinema.com/filmes/mulholland-drive/mulholland-drive.htm>

³²⁰ Geertz, 1978, p. 15.

cultural, no caso, o filme *Olga*. Para mim, mobilização é um modo particular como as pessoas se apropriam de objetos culturais e os põem em circulação, sempre de forma ressignificadora, uma vez que sempre mobilizam esses objetos com propósitos definidos e diferentes daqueles com que teriam sido originalmente produzidos.

– Tá, ficou um pouco mais claro – disse Gentil. – Mas é essa a sua conclusão? A de que Sader teria se apropriado do filme de uma maneira particular? Isso todos nós já sabemos!

– Bem... Por ter feito isso – continuei –, acredito que Sader também fez crítica cinematográfica.

– Realizou a prática? – Questionou Gentil. – Isso parece não bater com o que disse até agora sobre os conceitos de prática e atividade. Afinal, as pessoas realizam uma prática ou participam dela?

– Volto a dizer – respondi –, as pessoas realizam práticas e participam de comunidades de prática! No início dessa apresentação eu disse que o conceito de prática conota fazer algo em determinado contexto e que esse fazer implica na existência de uma estrutura e de um significado ao que fazemos. Nesse sentido, a prática é sempre uma prática social³²¹. Lembra que eu citei Wenger? Wenger esclarece que mesmo aquelas comunidades que se especializam na produção de teorias também realizam prática³²². Portanto, o que estou tentando dizer é que Sader, ao escrever “*Por que Olga incomoda*”, realizou uma prática, a prática de crítica cinematográfica. Da mesma forma acontece com um professor quando toma determinado filme como objeto de avaliação em sala de aula, com determinado propósito pedagógico. Aqui também, ele realiza uma prática, a prática de crítica cinematográfica.

– Então, o modo como um professor interage com o filme e avalia o filme numa sala de aula é uma prática de crítica cinematográfica? – exclamou Gentil.

– Acredito que sim! – continuei. – Antônia, por exemplo...

– O que tem eu? – perguntou Antônia, temerosa.

– Você, Antônia, quando teceu comentários sobre o filme *La Ma Educación* tinha o propósito de nos contar porque gostou do filme e porque gosta dos filmes de Pedro Almodóvar, certo? – perguntei.

³²¹ Wenger, 2001, p. 71-72.

³²² *Ibid.*

– Certo – respondeu ela. E acrescentou: – Eu estava também tentando mostrar que, assim como você, também acreditava que uma crítica poderia ser oral, ao invés de escrita, assim como o exemplo que você deu sobre a crítica de Arnaldo Jabor na rádio CBN.

– Pois então – prossegui. – Você, naquele momento, também mobilizou o objeto fílmico, ou seja, também tomou determinado filme, no caso *La Ma Educación*, como objeto de avaliação com um propósito específico.

– Acho que sim – respondeu ela pensativa. – vendo por esse lado, acho que sim – concluiu.

– E olhem o Bruno, por exemplo – disse eu.

– O que foi? – perguntou ele.

– Ué, esqueceu? – retruquei. – Durante nosso café, enquanto você narrava suas impressões apaixonadas por *Morte em Venezuela*, você comentou e avaliou o filme com um propósito pessoal.

– Sim – disse Bruno. – Eu falei de minhas impressões sobre o filme de Visconti com a intenção de te contar porque o considero um dos meus filmes favoritos.

– Sem dúvida! – continuei. – E mesmo os textos escritos nos blogs citados pela Antônia são, da mesma forma, comentários avaliativos e valorativos de certos filmes e, portanto, também são, a meu ver, práticas de crítica cinematográfica. O mesmo poderia ser dito em relação ao modo como Fernão Ramos, meu entrevistado, utiliza, interpreta, resignifica academicamente textos fílmicos através do que ele denomina “análise fílmica”.

– Então, toda focalização e avaliação de um filme, pra você, é uma prática de crítica de cinema? – insistiu Bruno.

– Bem – ponderei. – Desde que você não encare isso como uma definição, a prática de crítica cinematográfica, para mim, é qualquer ato mobilização ou, como prefere, de focalização do objeto fílmico quando esse é tomado como objeto de avaliação, seja qual for o propósito que motivou tal mobilização.

– Ah, mas se for isso, então seria praticamente impossível saber quem teria sido a primeira pessoa a fazer uma crítica cinematográfica! – disse Bruno.

– Mas por que seria importante saber quem teria sido a primeira pessoa? – questionei. – Mesmo porque – continuei –, o resultado de uma tal investigação empírica

sempre estaria sob suspeita, como ocorre com os resultados de quaisquer investigações empíricas...

– Hein? – exclamou Gentil sentindo que a coisa ali dizia respeito a ele. – Isso significaria que a sua própria investigação estaria sob suspeita – acrescentou.

– Sem dúvida – respondi. – Aliás, acho que essa discussão já está mesmo superada até no terreno da própria filosofia das ciências empíricas. Você já deve ter ouvido falar de Popper³²³, certo?

– Sim, claro! Acho que entendi o recado – disse Gentil. – Qualquer conjectura que não pudesse estar sob suspeita e aberta à refutação não seria propriamente uma conjectura científica³²⁴. Mas, que tal voltarmos ao que interessa, hein?

– Retomando, então – falei –, eu estava dizendo que mais interessante, talvez, seria investigar como e com quais propósitos teriam se constituído comunidades de prática de crítica cinematográfica.

– Eu nem sabia da existência de uma única, e você já está falando em *comunidades* no plural... – disse Gentil, motivando risos generalizados.

– Mas que comunidades seriam essas? – perguntou Antônia.

– Só para citar algumas, temos, por exemplo, a Associação Brasileira de Cinematografia³²⁵, a Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul³²⁶ ou a Broadcast Film Critics Association³²⁷. A Associação Brasileira de Cinematografia, por exemplo, congrega profissionais de cinema, majoritariamente diretores de fotografia, com o propósito de propiciar a convivência e a livre troca de informações entre os seus integrantes. Já a Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul tem como associados uma série de profissionais ligados à área da cinematografia e à área jornalística, como repórteres de cinema, comentaristas de cinema para rádios, críticos de cinema de jornais e veículos de comunicação do Rio Grande do Sul, editores da revista *Teorema*, pesquisadores, coordenadores da revista *Cine Revista* etc. A Broadcast Film Critics Association é uma das maiores organizações dos Estados Unidos e do Canadá e é representada por 199 críticos de televisão, rádio e meio online.

³²³ Popper, Karl, 1972

³²⁴ Popper, Karl, 1972

³²⁵ http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=78

³²⁶ <http://www.accirs.com.br/site/>

³²⁷ <http://www.bfca.org/>

– Nunca me dei conta da existência desses grupos! – respondeu Antônia.

– Pois eles existem! – continuei. – O nosso desconhecimento se deve, acredito eu, à quase inexistência de estudos sobre processos histórico-sociais de constituição de comunidades de prática, bem como de processos histórico-sociais de profissionalização dessas comunidades. Como você está notando, Antônia, existem tanto *comunidades de práticas cinematográficas* quanto *comunidades de práticas de crítica cinematográfica* e essa distinção se mostrou importante para as conclusões de meu trabalho.

– E por que essa distinção foi importante? – ela voltou a perguntar.

– Eu chego lá! – respondi. O que importa entender é que a prática da crítica de cinema não existiria sem a prática cinematográfica, porque a crítica, de alguma maneira, alimenta a existência do cinema!

– Ah... – expressou Antônia – então, uma prática se alimenta da outra...

Antes que Antônia terminasse de falar, passamos a ouvir novamente aqueles assustadores uivos de lobo que se misturavam ao som dos trovões da tempestade cada vez mais forte. Dirigindo-se agora não à câmera, mas a nós, a *estranha figura* vestida em negro e com o rosto pálido ou maquiado de pálido, passou a repetir aquelas sombrias palavras que haviam inaugurado a sua primeira entrada em cena:

– “*Ouça. Ouça. As crianças da noite fazem sua música. Meu jovem: você é como os aldeões que não conseguem sentir a alma do caçador. Não me importo mais com o sol, com as fontes ou com os jovens. Adoro a escuridão e as sombras, onde posso ficar sozinho com meus pensamentos. Sou descendente de uma família antiga. O tempo é um abismo profundo como mil noites. Séculos vêm e vão... e não poder envelhecer é um terror. Isto não é o pior. Há coisas piores que isso. Pode imaginar passar por séculos e todos os dias viver a mesma futilidade?*”³²⁸.

– Sim, sim! – exclamou Antônia num *insight*. Caminhando em direção ao *ser* e imitando seu tom de voz e semblante, disse-lhe ironicamente – A prática da crítica cinematográfica é o vampiro da prática cinematográfica e a prática cinematográfica é o vampiro da prática da crítica cinematográfica!

Todos riram.

³²⁸ Cena retirada do filme *Nosferatu, o Vampiro da Noite* (1979), de Werner Herzog. Nela, Conde Drácula (interpretado pelo ator Klaus Kinski) recebe o jovem Jonathan Harker (interpretado pelo ator Bruno Ganz) em seu castelo.

– Isso mesmo! – concordei e ela também sorriu. – Em primeiro lugar, é importante ressaltar que, uma vez constituídas, em algum momento da história dessas comunidades, muito provavelmente se colocará o projeto político associado ao desejo de se exercer o monopólio da prática da crítica cinematográfica.

– Provavelmente? – respondeu ela sorrindo debochadamente.

– Em um segundo momento – prossegui –, essas comunidades poderão tentar se profissionalizar. E acho que parece mesmo existir um movimento de tendência de especialização da prática que realizam, e por decorrência, um movimento de profissionalização das comunidades especializadas que a realiza...

– Pra mim, não existe a profissionalização da prática da crítica! – exclamou Bruno. – Como disse, em algum momento desta nossa conversa, não acredito numa formação universitária capaz de formar críticos de arte ou de cinema. Além do mais, as pessoas que hoje se dedicam a essas práticas, não possuem diploma ou certificado que conceda a elas a permissão para que as realizem! – completou ele.

– Tudo bem – respondeu Antônia. – Não existem ainda cursos universitários específicos para formar esses profissionais, os críticos de cinema. Mas ninguém pode negar a existência de um movimento de redefinição e reorganização da prática de crítica de cinema com o surgimento de associações e revistas específicas de cinematografia, bem como de eventos e debates que envolvem essas comunidades.

– Digo que existe este movimento de profissionalização da crítica entendendo por profissionalização os processos de legitimação social, de legalização política e de monopólio de práticas intelectuais³²⁹. Como vimos a partir de nossa discussão anterior – respondi –, não existem características comuns capazes de definir o que seria essa prática. Qualquer tentativa de dizer o que seria a prática da crítica cinematográfica em sua essência, isto é, qualquer tentativa de absolutizar ou essencializar a prática da crítica produziria discursos ideológicos, isto é, discursos instauradores ou reforçadores de relações assimétricas de poder entre pessoas ou entre comunidades.

– Depois desses seus esclarecimentos – disse Antônia –, o que fica para mim é que a função social da prática dita “especializada” ou “esclarecida” da crítica de

³²⁹ Dias, A. L. M., 2002, p. 191-218.

cinema só poderá ser a de imposição social de um certo consenso estético em torno do que seria ou não um bom filme.

– Deveríamos, então, desconstruir o discurso que se constitui na prática da crítica especializada? – questionou Bruno.

– Ao contrário, Bruno – respondi. – Penso que deveríamos democratizá-lo e esta tem sido uma das teses que estou tentando defender aqui. Isso porque, só através de uma ampliação da comunidade de prática de crítica para além da “especializada”, isto é, só universalizando o direito de se praticar a crítica, poderemos desconstruir a estratégia de busca do consenso estético, estratégia esta que é sustentada pela defesa do monopólio da prática da crítica por algumas comunidades apenas, as ditas “especializadas”.

– Então, o que estaria em jogo nessa disputa seria o prestígio profissional, a autoridade e o poder dos representantes dessas comunidades? – perguntou Antônia.

– Pra mim – respondi –, as comunidades de prática de crítica cinematográfica “especializada” poderiam ser vistas – e é assim que gosto de vê-las – como “sociedades do discurso”, no sentido foucaultiano³³⁰. Elas nada mais fazem do que produzir corporativamente o valor do discurso pelo qual pretendem lutar. Mas a estratégia de valorização de seu próprio discurso só se sustenta na estratégia de valorização e desvalorização de certas práticas cinematográficas em detrimento de outras – conclui.

– Seria isto, então, o que você chamou de tentativa de produção de uma espécie de consenso estético pela palavra? – perguntou Antônia. – Por algum objetivo – continuou Antônia instigada –, alguns críticos tentariam “vender” para as demais pessoas a imagem de uma suposta qualidade, através da agregação de valor a uma determinada obra. Acho que, por trás disso, existiriam interesses comerciais e uma espécie de patrocínio das mídias pela Indústria Cultural! – arrematou.

– Perfeito! – conclui. – Quando essa produção do consenso estético assume tamanha perversidade, de tomar a obra como simples mercadoria, a crítica passa a cumprir uma função meramente comercial.

– Bom – falou Bruno em tom conclusivo –, quer dizer que existiria uma comunidade de prática da crítica dentro de outra? Uma “boa” comunidade que poderia

³³⁰ Para Foucault (2004), as sociedades do discurso possuem a função de conservar ou de produzir discursos com a intenção de fazê-los circular em espaços fechados, com seus próprios regimes de exclusividade, de divulgação e criação de discursos validados.

ser formada por qualquer pessoa que utilizasse um filme com o propósito de avaliá-lo e uma “má” comunidade, dita “especializada”, que tenderia a transformar o filme numa mercadoria?

– Não, não é bem assim – respondi prontamente. Quando fui tentar justificar, fui bruscamente interrompido por Gentil:

– Vamos embora! Não aguento mais esse papo! Pra mim já deu, estou convencido... até mais!

Enquanto Gentil guardava suas coisas na mochila, o *ser esquisito*, que há algum tempo havia se ausentado da sala, entrou excitado, com respiração ofegante e, retirando uma faca de cabo preto de seu *blazer* preto, caminhou, certo, na direção de Antônia, tomando-a como refém. Todos se levantaram assustados e começaram a gritar. Não podia acreditar no que estava acontecendo, ainda mais ao ver que meu amigo, que filmava a discussão, permanecia impassível tentando acompanhar a cena com sua câmera³³¹:

O ser: – Se gritar eu te mato! Vamos!

Antônia: – Não temos nada a ver com isso. É culpa do Emilio.

O ser: – O síndico?

Antônia: – Sim, foi ideia dele. O pobre velho vivia na miséria. Só não queríamos que o dinheiro ficasse para o governo!

O ser: – Tão gentis...

Antônia (com a faca no pescoço): – Ai, ai!

O ser: – Quieta! Vamos sair... Vamos, saia!

Bruno: – Vai matar ela?

O ser: – Não sei, depende!

Gentil: – Controle-se!

Bruno: – Solte-a!

Gentil: – Vamos conversar... Tem o bastante para todos!

Bruno: – Podemos dividir. Terá a sua parte!

³³¹ O diálogo que se segue no corpo deste texto foi extraído do filme *La Comunidad*, na cena em que Julia, personagem principal do filme, desafia a comunidade de moradores de um edifício residencial, cujo síndico é Emilio. Nesta cena, Julia, para sair do edifício com uma mala de dinheiro que era alvo de cobiça da comunidade, isto é, o propósito que constituía os moradores como integrantes da comunidade, ameaça uma das moradoras com uma faca.

Gentil: – Não faça nenhuma loucura!

O ser: – Não se aproxime ou eu a mato!

Bruno: – Você não é um assassino...

Estarrecido, tentando não acreditar no que estava acontecendo, quase desmaiei ao ver *o Ser* passar a faca no pescoço de Antônia, que caiu ensanguentada. Senti um completo alívio ao ouvir meu amigo, com a câmera na mão, assumir definitivamente o papel de Diretor e gritar “Corta! Corta!”, ver Antônia se levantar e todos sorrirem voltando-se para mim. Enquanto todos aplaudiam e se cumprimentavam, ainda vi meu amigo, que era na verdade o Diretor, caminhar em direção à câmera e, posicionando-se frontalmente a ela, dizer:

– E eu me pergunto: *Por que criar uma obra de arte se sonhar com ela é tão mais doce*³³²?

³³² A fala do Diretor reproduz a fala de um pintor na cena final de *A Obra Finalizada*, VIII conto do filme *Decameron* (1971), de Pier Paolo Pasolini, interpretado pelo próprio Pasolini.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Para uma Teoria da Obra de Arte. In: **Teoria Estética: Arte e comunicação**. São Paulo: Martins Fontes, p. 199-223, 1982.

ALBERT, P & TERROU, F. **História da Imprensa**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ALLEN, W. **Fora de órbita**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ALMEIDA, M. J. de. **Cinema: Arte da Memória**. Campinas - SP: Autores Associados, 1999.

ARANTES, Silvana. 'Olga' casa com o público e se divorcia dos críticos. In: **Folha de S. Paulo**. Ilustrada. São Paulo, 5 de setembro de 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. A crise da crítica e a crise da arte. In: **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988, p. 153-161.

BAECQUE, Antoine de (Org.). **Teoría y crítica del cine: Avatares de uma cinefilia**. Pequena antologia de Cahiers Du Cinéma 3. Buenos Aires: Paidós Comunicación 161, 2005.

BAGNO, Marcos. **A Língua de Eulália. Novela Sociolinguística**. São Paulo: Contexto, 2. ed., 1998.

BAHIA, Juarez. **Jornal, História e Técnica: história da imprensa brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 4ªEd., 1990.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 4ª Edição, 2003.

_____ **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução Michel Lahud; Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BANDEIRA, M. Comunismo: polícia e poesia. In: **Crônicas inéditas I**. São Paulo: Cosac Naify, p. 265-268, 2008.

BARROSO, Ivo (Org.). **O corvo e suas traduções**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Lisboa: Vega, 1993.

BAZERMAN, C. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. (Orgs.) DIONISIO, A.P., HOFFNAGEL, J. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

BARROS, D.L. Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso. In: *Brait, B. (org.) Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Coleção Os pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 165-196, 1994.

BERGAN, R. **Guia Ilustrado Zahar: Cinema**. RJ: Jorge Zahar Editor, 2006.

BLOMMAERT, J. **Discourse. A Critical Introduction**. Cambridge University Press, 2005.

_____. Contexto é/como crítica. In: **Situar a língua[gem]**. São Paulo: Parábola Editorial, p. 91-115, 2008.

BORDWELL, D. **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. USA: Harvard University Press, 1991.

BOURDIEU, P. A Economia das trocas linguísticas, o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Os usos sociais da ciência. Por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BRONCKART, J.P. **Atividade de linguagem, textos e discurso: por um interacionismo sócio-discursivo**. São Paulo: Educ, 1999.

BUNZEN, C. **Livro didático de Língua Portuguesa: um gênero do discurso**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

BUZATO, M. E. K. **Entre a Fronteira e a Periferia: linguagem e letramento na inclusão digital**. Tese de doutorado. Departamento de Linguística Aplicada da UNICAMP, 2007.

BYWATER, Tim.; Sobchack, Thomas. **Introduction to film criticism**. New Yor: Longman, 1989.

CANTÚ, A. & CIMA DE VILLA, G. **Orientación, consumo, recepción y uso de los medios: una propuesta de articulación conceptual**. S. N. D.

CAKOFF, L. Não cabe à crítica querer educar o cinema. In: **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada. São Paulo, 24 de outubro de 2007.

CALABRESE, O. **Como se lê uma obra de arte**. Ed. Edições 70, p. 9-33, 1993.

CARLOS, C. S. Cabe à crítica dividir o amor ao cinema. In: **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada. São Paulo, 25 de outubro de 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1994.

CASSAROTTI, L. C. **Crítica de Cinema no jornal Folha de São Paulo: um estudo do gênero**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem. Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006.

CELANI, M. A. A. Transdisciplinaridade na linguística aplicada no Brasil. In: Signorini, I. & Cavalcanti, M. C. (Orgs.). **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

CHAUÍ, M. O Universo das Artes. In: **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, p. 314-333, 1994.

CORNU, D. **Ética da Informação**. São Paulo: Edusc, 1997.

CORRÊA, M. L. G. Letramento e heterogeneidade da escrita no ensino de português. In: Signorini, I. (org.). **Investigando a relação oral-escrito e as teorias do letramento**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.

COSTA, A. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.

DIAS, A. L. M. Da Bossa das matemáticas à educação matemática: Defendendo uma jurisdição profissional. In: **História e Educação Matemática. Revista da Sociedade Brasileira de História da Matemática**. V.2, nº2, Jun/Dez de 2001, Jan/Dez de 2002, p. 191-218.

ECO, H. Superinterpretando textos e Em defesa da superinterpretação. In: **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ENGSTRÖM, Y. Los studios evolutivos del trabajo como punto de referencia de la teoría de la actividad: El caso de la práctica médica de la asistencia básica. In: **Estudiar las prácticas. Perspectivas sobre actividad y contexto**. Buenos Aires: Amarrortu editores, p. 78-118, 2001.

FAÏTA, D. A noção de gênero discursivo em Bakhtin: uma mudança de paradigma. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

FILHO, A. G. **A palavra naufraga [ensaios sobre cinema]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2ª ed., 2002.

- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.
- FISH, S. **Como reconhecer um poema ao vê-lo**. Palavra nº 1, Rio de Janeiro: PUCRJ, p. 156-165, 1993.
- FISHER, E. A função da arte. In: **A necessidade da arte**. 9 ed. RJ: Editora Guanabara, 1987.
- FORTUNA, M. A obra de arte além de sua aparência. SP: Editora Anna Blume, 2002.
- FOUCAMBERT, J. **A Leitura em questão**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1989.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 15ª Edição, p. 1-14, 69-78, 167-178, 2000.
- _____ **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 11ª Ed. 2004.
- GARGUREVICH, Juan. **Gêneros periodísticos**. Quito: equador Editorial, 1982.
- GARRET, A. **A entrevista, seus princípios e métodos**. Rio de Janeiro: Agir, 1981.
- GEE, J. P. Semiotic Social Spaces and Affinity Spaces: From The Age of Mythology to Today's Schools. In: **Beyond Communities of Practice: Language, Power and Social Context**. Barton, D. & Tusting, K., p. 214- 232, 2005.
- GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 15.
- GENRO FILHO, A. **O segredo da pirâmide – para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre: Tchê, p. 1-28, 1987.
- GLOCK, H. J. **Dicionário de Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 325-326, 1998.
- GRUNEWALD, J. L. **Um filme é um filme: O cinema de vanguarda dos anos 60**. São Paulo: Cia das letras, 2001.
- _____ **Vertentes do cinema moderno: inventores e mestres**. São Paulo: Pontes, 2003.
- GUNNING, Tom. O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. In: **Revista Imagens**. São Paulo: Universidade de Campinas, nº 5, agosto/dez, 1995, p. 52-61.
- HANKS, W. F. **Language & Communicative Practices**. USA: Westview, 1996.
- _____ Os gêneros do discurso em uma teoria da prática. In: **Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin**. São Paulo: Cortez, p. 64-114, 2008.

_____ O que é contexto? In: **Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin**. São Paulo: Cortez, p. 169-201, 2008.

HEDEGAARD, M., CHAIKLIN, S., & JENSEN, U. J. Activity theory and social practice: an introduction. In: S. Chaiklin, M. Hedegaard & U. J. Jeses (Orgs.), **Activity theory and social practice**. Aarhus, DK: Aarhus University Press, 1999, p. 12-30.

HOHLFELDT, A, MARTINO, L. C & FRANÇA, V. V (Orgs.). **Teorias da Comunicação**. Rio de Janeiro: Vozes, 5ªEd., 2005.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, T. T. da (Tradução e Organização). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 3. Ed., 2006, p. 9-131.

KLEIMAN, A. B. **Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura**. Campinas: Pontes Editora, 1989.

_____ Letramento e suas implicações para o ensino de Língua Materna. In: **Revista SIGNO**. Santa Cruz do Sul, v. 32, nº 53, p. 1 – 25, 2007.

KOCH, I. G. V. **Argumentação e Linguagem**. São Paulo: Ed. Cortez, 1984.

KOPPLIN, E.; FERRARETTO, L. A. **Assessoria de imprensa: teoria e prática**. 2.ed. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996.

LATOUR, B. & WOOLGAR, S. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1997.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____ Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). In: **Cadernos de campos. Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP**. São Paulo nº 14/15, 2006, p. 339 – 352.

LAVE, J. Situating learning in communities of practice. In: L. Resnick, J. Levine, & S. Teasley (Eds.). **Perspectives on socially shared cognition**. Washington D. C.: American Psychological Association, 1993, p. 63-82.

_____ A Selvageria da Mente Domesticada. In: **Ciência, Conhecimento e Sociedade - Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº 46, outubro, 1996.

_____ Do lado de fora do supermercado. In: **Ideias matemáticas de povos culturalmente distintos**. São Paulo: Global Editora, 2000.

LAVE, J. & WENGER, E. **Situated learning: legitimate peripheral participations**. Cambridge, Mass: Cambridge University, 1991.

- LIBÂNEO, J. C. A didática e a aprendizagem do pensar e do aprender: a Teoria Histórico-cultural da Atividade e a contribuição de Vasili Davydov. In: **Revista Brasileira de Educação**. Campinas: Autores Associados. Set/Out/Nov/Dez, n 27, p. 5-24, 2004.
- LUDKE, M. & ANDRÉ, M. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1994.
- LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MACHADO, A. R. **Para (re)pensar o ensino de gêneros: esclarecendo conceitos do interacionismo sócio-discursivo**. Calidoscópico Revista de Linguística Aplicada. Unisinos, São Leopoldo - RS. V.2, nº1, 2004.
- MACHADO, Irene A. Texto & gêneros: fronteiras. In: DIETZSCH, M. J. M (Org.). **Espaços da linguagem na educação**. São Paulo: Humanitas, 1999.
- MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARIE, Michel. Um conceito crítico. In: **Nouvelle Vague**. Lisboa: Catálogo de Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 63-109.
- MARRAS, S. Como não terminar uma tese: pequeno diálogo entre o estudante e seus colegas (after hours). **Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP**. São Paulo nº 14/15, 2006, p. 353 - 369.
- MARX, K. O 18 de Brumário de Luís Bonaparte. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MATTELART, Michèle & Armand. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 10ªEd., 2007.
- MEDINA, C de A. **Entrevista: o diálogo possível**. São Paulo: Editora Ática. 3ªed., 1995.
- MEDINA, J. L. B. Gêneros jornalísticos: repensando a questão. In: **Revista Symposium**. Universidade Católica de Pernambuco. Ano 5, nº1, janeiro-junho, 2001.
- MELO, J. M. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____ **Jornalismo Opinativo**. São Paulo, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. **As ideias e as formas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MIGUEL, A. A Constituição do paradigma do formalismo pedagógico clássico em Educação Matemática. **Zetetiké**, ano3, nº3, p. 7-39, 1995.

_____ Breve ensaio acerca da participação da história na apropriação do saber matemático. In: **Cotidiano Escolar. Questões de Leitura Matemática e Aprendizagem**. São Paulo: Vozes, 2002.

MIGUEL, F. V. C. Leitura de críticas cinematográficas por estudantes universitários. In: **Revista Língua, Literatura e ensino, 3º SePeG** – Seminário de Pesquisa da Graduação, Unicamp, 2006, p.229 - 234.

_____ Funções do gênero Crítica Cinematográfica na visão de alguns de seus produtores. In: **Revista da ALFAL**, XV Congresso Internacional da ALFAL, Montevideu, 18 1 21 de agosto de 2008.

MISHLER, ELLIOT G. **Research Interviewing: Context and Narrative**. 1986. Cambridge, Mass. London: Harvard Univ., 1986.

MOITA LOPEZ, L. P da. Pesquisa Interpretativista em Linguística Aplicada: a linguagem como condição e solução. In: **Revista Delta**. Vol. 1º, Nº2, 1994.

_____ A transdisciplinaridade é possível em linguística aplicada?. In: Signorini, I. & Cavalcanti, M. C. (Orgs.). **Linguística Aplicada: perspectivas**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____ Uma linguística aplicada mestiça e ideológica: interrogando o campo como Linguística Aplicada. In: Moita Lopes, L. P da (org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MONDADA, L. A entrevista como acontecimento interacional: abordagem linguística e interacional. In: **RUA. N° 03**. Campinas - SP, 1997.

_____ Relações entre espaço, linguagem, interação e cognição: uma perspectiva praxeológica. In: **Situar a língua[gem]**. São Paulo: Parábola Editorial, p. 67-90, 2008.

MORENO, A. Wittgenstein: os labirintos da linguagem. São Paulo: Moderna, Campinas: UNICAMP, 2000, p.55.

OLIVEIRA, P. de S. Caminhos de construção da pesquisa em Ciências Humanas. In: **Metodologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: ed. Contexto, coleção Comunicação, 2003.

POPPER, Karl R. **Conjecturas e Refutações**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 4ª ed.1972.

RAJAGOPALAN, K. O Santo Graal da Linguística. In: **Situar a língua[gem]**. São Paulo: Parábola Editorial, p.15-38, 2008.

REASON, P. & ROWAN, J. **Human inquiry: a sourcebook of new paradigm research**. Chichester, GB: John Wiley, 1987, p.50.

RIBEIRO, António Pinto. **Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica**. Lisboa: Cosmos, 1997.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. In: **Revista de Comunicação e Linguagem**. Lisboa, nº 8, 1988.

ROJO, R. **PCN's, gêneros e ensino de língua: faces discursivas da textualidade**. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

SÁ, N. L de. Fazendo Ciência nas Ciências Humanas: um olhar sobre a pesquisa verificacionista e a pesquisa interpretativa. In: **Revista Amazônida**. Ano 6, N°2, 2001.

SANTOS, M. P dos. **Encontros e esperas com os Arдынas de Cabo Verde: aprendizagem e participação numa prática social**. Tese de doutorado. Departamento de Educação, Universidade de Lisboa, 2004.

SCHATZKI, T. R. **Social Practices: A Wittgensteinian approach to human activity and the social**. 1ª Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 1-23.

SEIDMAN, I. E. **Interviewing as qualitative research. A Guide for Researchers in Education and the Social Sciences**. Columbia University: Teachers College Press, 1991.

SIGNORINI, I. Do residual ou múltiplo e ao complexo: o objeto da pesquisa em linguística aplicada. In: Signorini, I. & Cavalcanti, M (orgs.). **Linguística aplicada e Transdisciplinaridade**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____ Apresentação. In: SIGNORINI, I. (Org.). **Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento**. Campinas: Mercado das Letras, 2001a.

_____ Construindo a escrita com “outras cenas de fala”. In: SIGNORINI, I. (Org.). **Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento**. Campinas: Mercado das Letras, 2001b.

_____ A questão da língua legítima na sociedade democrática: um desafio para a linguística aplicada contemporânea. In: Moita Lopes, L. P da (org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. SP: Parábola Editorial, 2006.

_____ Metapragmáticas da língua em uso: unidades e níveis de análise. In: **Situar a língua[gem]**. São Paulo: Parábola Editorial, p. 117-150, 2008.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1993. p.42-66.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Vozes, 5ª edição, 1998.

_____ **A mídia e a modernidade - uma teoria social da mídia.** Rio de Janeiro: Vozes, 5ª edição, 2002.

TODOROV, T. A Leitura como construção. In: **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1978.

TRINDADE, Mauro. Paixão sem Inteligência. **Bravo!**, Rio de Janeiro, ano 7, nº 84, setembro de 2004.

TRUFFAUT, F. **O prazer dos olhos. Escritos sobre cinema.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

WRIGHT MILLS, C. Do artesanato intelectual. In: **A imaginação sociológica.** Trad. de W. Dutra. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

VERÍSSIMO, L. F. **Banquete com os deuses: Cinema, literatura, música e outras artes.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

VIGOTSKI, L. S. A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. Prefácio, São Paulo: Martins Fontes, p. IX-XVII, 1999.

WENGER, E. **Comunidades de prática: aprendizagem, significado e identidade.** Barcelona: Paidós, 1998.

WITTGENSTEIN, L. **Da certeza.** (tradução de António Fidalgo). Vol. 13. Lisboa: Edições 70, 1969/1990, § 471.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa.** São Paulo: Martins Fontes, 2ª Ed., 2005.

DOCUMENTOS DE ACESSO EM MEIO ELETRÔNICO

ABREU, Cassius. **Texto sobre o filme Morte em Veneza**, retirado de um Blog. Disponível em: <http://multiplot.wordpress.com/2008/07/17/morte-em-veneza-luchino-visconti-1971/>. Acesso em: novembro de 2008.

ALVES, Aldo. **Olga: o campo de concentração das sete mulheres.** Disponível em: <http://www.amazonia.com.br/portao/reportagens/detalhe.asp>. Acesso em 5 de setembro de 2004.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. Disponível em: http://abcine.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=78 Acesso em: novembro de 2008.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO RIO GRANDE DO SUL. Disponível em: <http://www.accirs.com.br/site/>. Acesso em: novembro de 2008.

BARBOSA, G. e RABAÇA, C. A. **Dicionário de comunicação**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 2001. Disponível em: http://www.tce.sc.gov.br/acom/14_sobre_acom/glossario/a.htm. Acesso em: agosto de 2008.

BELL, Joshua. **Quando o luxo vem sem etiqueta**. Vídeo do violinista tocando no metrô de Nova York, disponível no site do *You Tube* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por fernanda.v.c.mig@hotmail.com em 4 de outubro de 2008.

BROADCAST FILM CRITICS ASSOCIATION. Disponível em: <http://www.bfca.org/>. Acesso em: novembro de 2008.

GOMES, Regina. Crítica de Cinema: História e Influência sobre o leitor. In: **Crítica Cultural**, v. 1, nº 2, jul./dez., 2006. Disponível em: <http://209.85.165.104/search?q=cache:u32sISpLsM8J:www3.unisul.br/paginas/ensino/poos/linguagem/critica/0102/05.htm+hist%C3%B3ria+da+cr%C3%ADtica+cinema&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br>. Acesso em: 7 de março de 2008.

CHANDLER, Daniel. The problem of definition. In: **An Introduction to Genre Theory**. London, 1997. Disponível em: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/intgenre.html>. Acesso em: maio de 2006.

ESPESCHIT, Luana. **Comentário sobre o filme Ônibus 174, de José Padilha**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VvqbJMqVauc>. Acesso em: dezembro de 2008.

HANKS, W. F. Videoconferência realizada na Faculdade de Educação da Unicamp em junho de 2008. Disponível em: <http://www.cameraweb.unicamp.br/fe/IEL.html>. Acesso em: 30 de junho de 2008.

JABOR, Arnaldo. **Texto em áudio sobre o filme Tropa de Elite na Rádio CBN**. Disponível em: http://cbn.globoradio.globo.com/cbn/wma/wma_e.asp?audio=2007%2Fcolunas%2Fjabor%5F071008%2Ewma&OAS%5Fsitepage=sgr%2Fsgr%2Fradioclick%2Fradiosam%2Fcbn%2Farnaldojabor1. Acesso em: agosto de 2008.

LIGNANI, Cássio. **Crítica do filme Quanto vale ou é por quilo?, de Sérgio Bianchi**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9UY1e-V93Fc>. Acesso em: dezembro de 2008.

LUCIDE, Elizabeth. **Texto do filme La Ma Educación (2004), de Pedro Almodóvar**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QFK4ON6y7I4>. Acesso em: dezembro de 2008.

LUX, André. **Olga emociona graças ao ótimo elenco e à sempre pertinente mensagem contra o ódio e a intolerância.** Disponível em: <http://www.epipoca.cidadeinternet.com.br/news>. Acesso em: 05 de setembro de 2004.

MATOS, Darles. **Crítica do filme Narradores de Javé, de Eliane Caffé.** Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=W9mdPc7_xVg. Acesso em: dezembro de 2008.

MONTERO, Manoela. **Comentários sobre o filme Amor em 5 tempos e O Céu de Suely.** Site do Cine Jaraguá. Disponível em: <http://www.cinejaragua.com.br/resenha.htm#>. Acesso em: 16 de outubro de 2008.

PÉCORÁ, A. Meu meio século. In: **Momento Crítico, SIBILA 7, ano 4, 2004.** Disponível em: <http://subrosa3.wordpress.com/category/alcir-pecora/>. Acesso em: 24 de outubro de 2008.

PESSOA, Fernando. **Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas.** Mensagem pessoal recebida por fernanda.v.c.mig@hotmail.com em 4 de outubro de 2008.

SITE **Adoro Cinema: um lugar para conversar sobre cinema.** Lista de discussão sobre o filme Cidade dos Sonhos, de David Lynch. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/mulholland-drive/mulholland-drive.htm>. Acesso em: 20 de dezembro de 2008.

SADER, Emir. **Por que Olga incomoda?** Disponível em: http://www.ujs.org.br/tarolando/0309_emir.asp. Acesso em: 10 de setembro de 2004.

STYHRE, Alexander. **Messy texts and conceptual activism in organization theory.** Disponível em: file:///C:/Documents%20and%20Settings/Miguel/Meus%20documentos/Fernanda/Mestrado/Messy_text.htm. Acesso em: 17 de maio de 2008.

DOCUMENTOS SONOROS

BACH, J. S. **Largo do concerto para dois violinos e cordas em Ré menor.**

MAHLER, Gustav. **Adagietto da 5ª sinfonia.**

MANCINI, Henry & MERCER, Johnny. Moon River. 1961.

RAVEL, Maurice. **Bolero.**

DOCUMENTOS FÍLMICOS

A MALDIÇÃO de Frankenstein (1957) / The Curse of Frankenstein). Direção: Terence Fisher. Elenco: Christopher Lee; Peter Cushing; Hazel Court, Robert Urquhart, Valerie Gaunt. EUA (83 min), colorido.

A NOITE Americana (1973) / La Nuit américaine. Direção: François Truffaut. Elenco: François Truffaut; Jacqueline Bisset; Jean-Pierre Léaud; Valentina Cortese; Dani; Alexandra Stewart; Jean-Pierre Aumont; Jean Champion. França/Itália (115 min), colorido.

A NOITE dos Mortos Vivos (1968) / Night of the Living Dead. Direção: George A. Romero. Elenco: Duane Jones; Judith O'Dea; Karl Hardman; Marilyn Eastman; Keith Wayne; Judith Ridley. EUA (96 min), colorido.

A ÚLTIMA NOITE de Boris Grushenko (1975) / Love and Death. Direção: de Woody Allen. Elenco: Woody Allen; Diane Keaton; Georges Adet; Frank Adu; Féodor Atkine; Edward Ardisson; Yves Barsacq; Lloyd Battista; Jack Berard; George Birt; Brian Coburn; Despo Diamantidou; Jacqueline Fogt; Olga Georges-Picot; Jessica Harper; Alfred Luther III. EUA (82 min), colorido.

DECAMERON (1971). Direção: Pier Paolo Pasolini. Elenco: Franco Citti; Ninetto Davoli; M Gabriella Frankel; Gerard Exel; Wolfgang Hillinger; Vincenzo Amato; Jovan Jovanovic; Giuseppe Zigaina. Itália/França/Alemanhã (111 min), colorido.

DRÁCULA, o perfil do diabo (1968) / Dracula was risen from the grave. Direção: Freddie Francis. Elenco: Christopher Lee; Rupert Davies; Veronica Carlson; Barbara Ewing; Barry Andrews; Ewan Hooper; Marion Mathie; Michael Ripper; George A. Cooper. Inglaterra (90 min), colorido.

DRÁCULA, o Príncipe das Trevas (1966) / Dracula, the Darkness Prince. Direção: Terence Fisher. Elenco: Christopher Lee; Barbara Shelley; Andrew Keir; Francis Matthews; Suzanne Farmer; Charles "Bud" Tingwell; Thorley Walters; Philip Latham; Walter Brown; George Woodbridge; Jack Lambert; Philip Ray. Inglaterra (90 min), colorido.

DRÁCULA no país da mini-saia (1972) / DRACULA A.D. 1972. Direção: Alan Gibson. Elenco: Christopher Lee; Peter Cushing; Stephanie Beacham; Christopher Neame; Michael Coles; Marsha A. Hunt; Caroline Munro; Janet Key. Inglaterra (96 min), colorido.

HOMEM Aranha (2002) / Spider-Man. Direção: Sam Raimi. Elenco: Tobey Maguire; Willem Dafoe; James Franco; Kirsten Dunst; Rosemary Harris; Cliff Robertson; J.K. Simmons; Joe Manganiello. EUA (121 min), colorido.

KILL Bill (2003). Direção: Quentin Tarantino. Elenco: Uma Thurman; David Carradine; Lucy Liu; Vivica A. Fox; Michael Madsen; Daryl Hannah; Julie Dreyfus; Gordon Liu; Chiaki Kuriyama. EUA (111 min), colorido.

LA COMUNIDAD (2000). Direção: Álex de La Iglesia. Elenco: Carmem Maura; Sancho Gracia, Eduardo Antuña, María Asquerino, Jesús Bonilla, Marta Fernández Muro, Paca Gabaldón, Ane Gabarain, Emilio Gutiérrez Caba, Kiti Manver, Terele Pávez, Roberto Perdomo, Manuel Tejada, Enrique Villén, Gorka Aguinagalde. Espanha (110 min), colorido.

LA MA Educación (2004). Direção: Pedro Almodóvar. Elenco: Fele Martínez; Gael García Bernal; Daniel Giménez Cacho; Lluís Homar; Javier Cámara; Petra Martínez; Juan Fernandez; Alberto Ferreiro; Francisco Maestre; Leonor Watling; Nacho Pérez; Raul Garcia Forneiro. Espanha (106 min), colorido.

LUZ de Inverno (1962) / Nattvardsgästerna. Direção: Ingmar Bergman. Elenco: Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Max von Sydow, Allan Edwall, Kolbjörn Knudsen, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen. Suécia (81 min), P&B.

MEDOS Privados em Lugares Públicos (2006) / Coeurs. Direção: Alain Resnais. Elenco: Sabine Azéma; Lambert Wilson; André Dussollier; Pierre Arditi; Laura Morante; Isabelle Carré; Claude Rich. França/Itália (120 min), colorido.

MORTE em Veneza (1971) / Morte a Venezia. Direção: Luchino Visconti. Elenco: Diek Bogarde; Mark Burns; Marisa Berenson; Silvana Mangano; Romolo Valli; Nora Ricci; Carole André; Bjørn Andresen. França/Itália (130 min), colorido.

NARRADORES de Javé (2003). Direção: Eliane Caffé. Elenco: José Dumont; Matheus Nachtergaele; Néelson Dantas; Rui Resende; Gero Camilo; Luci Pereira; Nelson Xavier; Altair Lima; Alessandro Azevedo; Henrique; Maurício Tizumba; Orlando Vieira; Roger Avanzi. Brasil (100 min), colorido.

NOSFERATU, o Vampiro da Noite (1979) / Nosferatu: Phantom der Nacht. Direção: Werner Herzog. Elenco: Klaus Kinski; Isabelle Adjani; Bruno Ganz; Roland Topor; Walter Ladengast; Dan van Husen; Carsten Bodinus; Martje Grohmann. Alemanha Ocidental/França (107 min), colorido.

O CORVO (1963) / The Raven. Direção: Roger Corman. Elenco: Boris Karloff; Vincent Price; Peter Lorre; Jack Nicholson; Aaron Saxon; Connie Wallace; William Baskin; Hazel Court. EUA (86 min), colorido.

O CORVO (1994) / The Crow. Direção: Alex Proyas. Elenco: Brandon Lee; Ernie Hudson; Michael Wincott; David Patrick Kelly; Angel David; Ling Bai; Rochelle Davis; Laurence Mason; Michael Masse; Bill Raymond; Marco Rodríguez; Sofia Shinas; Anna Levine; Jon Polito; Kim Sykes; Tony Todd. EUA (99 min), colorido.

O EXORCISTA (1973) / The Exorcist. Direção: William Friedkin. Elenco: Max Von Sydow; Linda Blair; Ellen Burstyn; Jason Miller. EUA (122 min), colorido.

O MASSACRE da serra elétrica (1974) / The Texas Chain Saw Massacre. Direção: Tobe Hooper. Elenco: Marilyn Burns; Allen Danziger; Paul A. Partain; William Vail; Teri McMinn; Edwin Neal; Jim Siedow; Gunnar Hansen. EUA (83 min), colorido.

O NASCIMENTO de Uma Nação (1915) / The Birth of a Nation. Direção: David Griffith. Elenco: Sam De Grasse; Lillian Gish; Robert Harron; Mae Marsh; Miriam Cooper; Wallace Reid; Henry B. Walthall; Mary Alden; Elmer Clifton; Josephine Crowell; Kevin Flavin; Robert Cheek; Hamilton Mitchell. EUA (190 min), mudo, P&B.

O PASSADO (2007) / El Pasado. Direção: Hector Babenco. Elenco: Gael García Bernal; Ana Celentano; Analía Couceyro; Claudio Tolcachir; Moro Angheleri; Paulo Autran; Gustavo Pastorini; Mabi Abele; Miriam Odorico. Argentina/Brasil (115 min), colorido.

O VAMPIRO da noite (1958) / Horror of Dracula. Direção: Terence Fisher. Elenco: Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh, Olga Dickie, John Van Eyssen, Valerie Gaunt, Janine Faye, Barbara Archer, Charles Lloyd Pack, George Merritt, George Woodbridge, George Benson, Miles Malleon. Inglaterra (82 min), colorido.

OS RITOS satânicos de Drácula (1973) / The satanic rites of Dracula. Direção: Alan Gibson. Elenco: Christopher Lee; Peter Cushing; Michael Cole, William Franklyn; Joanna Lumley. Inglaterra (90 min), colorido.

OS SEGREDOS de Brokeback Mountain (2005). Direção: Ang Lee. Elenco: Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, Randy Quaid, Michelle Williams, Anne Hathaway, Scott Michael Campbell. EUA (134 min), colorido.

OLGA (2004). Direção: Jayme Monjardim e Rita Buzzar. Elenco: Camila Morgado; Renata Jesion; Caco Ciocler; Osmar Prado; Floriano Peixoto; Fernanda Montenegro; Luís Melo; Anderson Muller; Murilo Rosa; Werner Schunemann; Guilherme Weber; Otto Braun; Mariana Lima; Eliane Giardini; Jandira Martini; Milena Toscano; Klaus Couto. Brasil (141 min), colorido.

ÔNIBUS 174 (2002). Documentário. Direção: José Padilha. Elenco: Yvonne Bezerra de Mello; Rodrigo Pimentel; Sandro do Nascimento; Luiz Eduardo Soares. Brasil (128 min), colorido.

PARIS, Eu te Amo (2006) / Paris je t'aime. Direção: Bruno Podalydès; Gurinder Chadha; Gus Van Sant; Ethan Coen; Walter Salles; Christopher Doyle; Isabel Coixet; Nobuhiro Suwa; Sylvain Chomet; Alfonso Cuarón; Olivier Assayas; Oliver Schmitz; Richard LaGravenese; Vincenzo Natali; Wes Craven; Tom Tykwer; Gérard Depardieu e Frédéric Auburtin; Alexander Payne. Alemanha/França (120 min), colorido.

QUANTO vale ou é por quilo? (2005). Direção: Sérgio Bianchi. Elenco: Ana Carbatti; Cláudia Mello; Herson Capri; Caco Ciocler; Ana Lúcia Torre; Sílvio Guindane; Miriam Pires; Lázaro Ramos ;Leona Cavalli ;Bárbara Paz ;Umberto Magnani; Joana Fomm;

Marcélia Cartaxo ; Ariclê Perez; Zezé Motta; Antônio Abujamra; Ênio Gonçalves; Caio Blat; José Rubens Chachá; Milton Gonçalves. Brasil (110 min), colorido.

SANTIAGO (2007). Documentário. Direção: João Moreira Salles. Brasil (80 min), P&B.

SEXTA-feira 13 (1980) / Friday the 13th. Direção: Sean S. Cunningham. Elenco: Betsy Palmer; Adrienne King; Harry Crosby; Laurie Bartram; Jeannine Taylor; Kevin Bacon; Mark Nelson; Robbi Morgan; Peter Brouwer; Walt Gorney. EUA (95 min), colorido.

TROPA de Elite (2007). Direção: José Padilha. Elenco: Wagner Moura, André Ramiro, Caio Junqueira, Milhem Cortaz, Maria Ribeiro, Fernanda Machado, Fábio Lago, Fernanda de Freitas. Brasil (115 min), colorido.

TUBARÃO (1975) / Jaws. Direção: Steven Spielberg. Elenco: Roy Scheider; Robert Shaw; Richard Dreyfuss; Lorraine Gary; Murray Hamilton; Carl Gottlieb. EUA (123 min), colorido.

ZUZU Angel (2006). Direção: Sérgio Rezende. Elenco: Patricia Pillar; Daniel de Oliveira; Fernanda de Freitas; Luana Piovani; Angela Vieira; Paulo Betti; Alexandre Borges; Flavio Bauraqui; Nelson Dantas; Aramis Trindade; Caio Junqueira; Elke Maravilha; Othon Bastos; Leandra Leal; Regiane Alves. Brasil (110 min), colorido.

ANEXO 1

Críticas cinematográficas sobre o filme *Olga* (coletadas entre setembro e outubro de 2004).

Crítica: Olga

26/08 08:26 Mundo Aldo Alves

Olga: O campo de concentração das sete mulheres

Por: Aldo Alves



Olga (Camila Morgado) é retratada como uma comunista quase fanática

O mesmo diretor, grande parte do mesmo elenco (incluindo a mesma protagonista) e a mesma equipe da aclamada minissérie "A Casa das Sete Mulheres". E o que tem um filme sobre a trajetória da comunista Olga Benário em comum com a minissérie global? Infelizmente muito. Todo o formato folhetinesco foi mantido na transição da telinha para a "telona", além do clichê "história de amor em detrimento da história do Brasil".

Olga foi mais uma judia morta num campo de concentração nazista. Amou apenas um homem, Luís Carlos Prestes, e participou de uma tentativa frustrada de revolução contra o "Getulismo Pós Coluna Prestes". Morreu na câmara de gás em meio a 2ª Guerra Mundial. Seria uma página obscura da História do Brasil não fosse descoberta por Fernando Morais ao lançar seu best seller com título homônimo ao filme.

Nesta adaptação, mais novelesca que cinematográfica, Olga (Camila Morgado) é retratada como uma comunista quase fanática que sucumbe ao amor apenas ao lado de Prestes (Caco Ciocler). Jaz aí seu primeiro erro: de todos os atores, o casal de protagonistas é o menos expressivo. O diretor Jayme Monjardim teve que forçar ao máximo a trilha sonora, a câmera lenta, os (lindos) olhos azuis de Camila e todos os clichês possíveis para tentar envolver o espectador e convencê-lo que ali havia romance. Em vão. As cenas de amor que tiveram intenção de serem singelas acabaram por serem frias, como se ambos estivessem apenas descansando antes da cena real ser rodada. Infelizmente, aquela era a cena real. A melhor fase da atuação de Camila Morgado se dá a partir do nascimento da filha de Olga, Anita (calma, não é Anita Garibaldi). O grande destaque vai para a brilhante Fernanda Montenegro que, mesmo com poucos minutos de aparição, fulmina todos os demais atores com sua simples presença.

Por outro lado, vemos que os padrões de reconstituição "Global" de época e lugar estão cada vez melhores. O trabalho do diretor de fotografia, para uma produção nacional, foi belíssimo. A equipe já merece mérito só por conseguir reconstituir a Alemanha nazista com neve e tudo em pleno estúdio do Rio de Janeiro. Pena que Monjardim barrou esse maravilhoso trabalho ao insistir no formato de novela com excesso de cortes e um foco fechado na face dos atores durante toda a projeção.

Porém, num filme com o conteúdo histórico como esse, seu maior erro foi sua omissão em prol de uma novelesca história de amor. O filme termina com a mensagem de que Olga morreu por uma causa e por seu amor e de que Prestes foi um homem nobre que até o fim da vida amou Olga e sua filha. Em nenhum momento foi contado que o motivo pelo qual foi dada anistia a Prestes em 1945 foi justamente pelo fato de que o mesmo se aliou de maneira lamentável a

Vargas (colocado no filme como vilão), para que as revoluções remanescentes da época se dissolvessem logo num período delicado de fim da 2ª guerra. Não contar essa parte tão importante da história é um desserviço para com o espectador.

Mesmo assim, retrata com propriedade os horrores de um Brasil autoritário e simpatizante do nazismo, lembrando a todos como faz falta a liberdade. Infelizmente, para o cinema, o filme não fez jus a sua importância diminuindo tanto seu valor histórico, quanto seu valor emocional através do casal de protagonistas. Monjardim esqueceu de se adaptar à tela grande. Assim, como filme, Olga ainda deve bastante ao público que vai ao cinema. Mas bem que daria uma ótima minissérie...

10.08.2004 - 11:00

Crítica - "Olga" emociona graças ao ótimo elenco e à sempre pertinente mensagem contra o ódio e a intolerância

Por André Lux

Filme de Jayme Monjardim ganha mais profundidade ao questionar a apatia da população brasileira em relação aos levantes liderados por Carlos Prestes

A badalada pré-estréia de "Olga" em São Paulo deu uma prévia do que pode vir a acontecer com o filme do diretor Jayme Monjardim. Depois da sua exibição várias pessoas, especialmente as mulheres, mal conseguiam segurar as lágrimas durante a merecida ovação que recebeu. E realmente o filme, baseado na obra do escritor Fernando Morais, é emocionante.

E grande parte desta emoção está diretamente ligada à ótima performance do elenco que o diretor Jayme Monjardim teve à disposição. Como não vejo televisão nem seus subprodutos há um bom tempo, não conhecia o trabalho dos atores principais Camila Morgado e Caco Ciocler (exceto nas participações dele em longas como "Bicho de Sete Cabeças" e "O Xangô de Baker Street"). E os dois estão muito bem em seus papéis, especialmente Ciocler (cujo semblante e postura são parecidos com o do ator Ralph Fiennes de "O Paciente Inglês") que passa muita sensibilidade e verdade ao seu Luís Carlos Prestes.

Morgado demora um pouco para encontrar o tom certo para Olga (em algumas cenas ela parece dura e declama seus diálogos artificialmente), mas quando acerta também dá um show, principalmente nas cenas mais fortes (como as da despedida de Prestes e a separação de sua filha).



Camila Morgado como Olga: atuação corajosa



Ciocler faz Prestes com sensibilidade

Demonstra coragem também ao aparecer nua sem pudores (e sem truques) e ter seu cabelo totalmente raspado para as cenas no campo de concentração nazista (quando o filme ganha toque de "A Lista de Schindler", só que sem final redentor). Vale dizer também que os dois atores têm um boa química em cena, fator que deixa o amor entre os protagonistas convincente.

O restante do elenco é bastante homogêneo. Fernanda Montenegro empresta muita dignidade à mãe de Prestes (que lutou pela vida do filho e da nora até sua morte) e Osmar Prado sai-se bem como Getúlio Vargas, um papel que facilmente poderia ter virado uma mera caricatura. O único que destoa um pouco é Floriano Peixoto, como o infame torturador Filinto Müller, que faz tudo no mesmo tom sempre.

Achei boa também a opção da produção em rodar o filme todo em português, não importando a localidade onde se passava, dando ocasionalmente pequenos "lembretes" da língua original saindo da boca de alguns coadjuvantes ou dos protagonistas (coisa absolutamente comum nos filmes estadunidenses, por exemplo). Só erra quando coloca os atores falando português com sotaque estrangeiro, como na cena do refeitório na extinta União Soviética onde alguns falam com carregado sotaque russo e outros não.

Um dos pontos altos de "Olga", além dos já citados e da perfeita reconstituição de época (coisa rara em filmes nacionais), é a trilha musical de Marcus Viana que é de ótima qualidade, composta (intencionalmente ou não) na tradição de Alfred Newman e outros compositores da "era de ouro" hollywoodiana, além é claro de ser diretamente influenciada por "A Lista de Schindler", de John Williams. É muito interessante o uso que Viana faz do "Tema Internacional Socialista", o qual incorpora de tempos em tempos ao resto da partitura. Minha única restrição vai para o uso exagerado da música em algumas cenas-chaves do filme, mas a culpa disso certamente não é do compositor e sim do diretor que, inseguro, parece querer reforçar sem necessidade o que os atores já estão passando com perfeição. Este didatismo simplório (típico das telenovelas) que o cineasta impõe à partitura acaba atuando contra o filme e não ao seu favor.

Para mim, uma das cenas mais emocionantes do filme é a da chegada dos protagonistas ao Brasil de avião, quando Prestes diz "Chegamos ao meu país" e Olga olha pela janela para ver uma maravilhosa praia do nosso litoral. Outra é quando a protagonista, já quando todos estão sendo perseguidos pela polícia, pergunta "Qual é o problema deste país?" em alusão à apatia da população em relação aos levantes que tinham como objetivo maior justamente levar mais justiça social ao povo sofrido. Esta é uma pergunta que sempre será pertinente e que, vinda de uma obra realizada por um dos mais prolíficos diretores das alienantes telenovelas da rede Globo, ganha ainda mais reverberação.

A história de "Olga" e Prestes, assim como tantas outras de pessoas que abdicaram de suas vidas para lutar por um ideal maior, merece ser contada - ainda mais da maneira digna e honesta como foi contada aqui. Independente da crença política ou filosofia de vida, duvido que alguém consiga assistir ao filme impassível aos horrores que os protagonistas enfrentam durante o terceiro ato da história. No final, fica mais uma vez a constatação de que o ódio e a intolerância foram, e continuam sendo, os maiores males que podem afligir a raça humana.

Assunto: [HISTEDBR] Por que Olga incomoda?
De: malupalmeida@uol.com.br
Data: Qua, Setembro 8, 2004 1:56 pm
Para: br_histedbr@grupos.com.br
Prioridade: Normal
Opções: [Ver cabeçalho completo](#) | [Ver Versão para Impressão](#)
[Versão para Impressão](#)

Por que Olga incomoda?

Emir Sader, professor da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), é coordenador do Laboratório de Políticas Públicas da UERJ e autor, entre outros, de "A vingança da História".

Olga incomoda. Ninguém sai do cinema alheio a esse belo filme, baseado na obra-prima de Fernando Morais, que desagradou a imprensa e alguns "formadores de opinião". A crítica cinematográfica ficou incomodada, alguns jornais chegam ao limite de praticamente não recomendar o filme, pela baixa avaliação que lhe dão, em comparação com a quantidade de porcarias hollywoodianas recomendadas diariamente.

Olga incomoda porque conta a história pessoal de dois revolucionários. Incomoda saber que militantes comunistas são seres humanos, que amam, que sofrem, que são felizes, que se identificam profundamente com as causas pelas quais lutam, que não buscam nenhuma vantagem pessoal, mas sim a justiça e a solidariedade.

Olga incomoda porque recorda as brutalidades repressivas que se cometeram contra os comunistas, aqui e na Alemanha. Incomoda porque a Alemanha - país ocidental, branco, protestante, anglo-saxão, capitalista - foi poupada por Hollywood, apesar de ter feito a pior "limpeza étnica" da história, contra judeus, comunistas e ciganos (e quando Chaplin fez O grande ditador, teve de sair dos EUA antes mesmo de o filme ser lançado). O filme de Rita Buzar e Monjardim recorda o papel que a Alemanha, como potência imperialista, desempenhou no nazismo.

Olga incomoda porque revela a vida de militantes, de gente que optou por entregar o que têm de melhor pela revolução, pela luta anticapitalista. E incomoda - sobretudo os que vivem de interesses, de lucros, de prestígio, de honrarias, de ganhos imediatos, de poder - saber que outro tipo de vida e de valores é possível, dedicado a verdadeiros ideais.

Olga incomoda talvez por mostrar Fernanda Montenegro, nossa principal atriz, dando vida à mãe de Luis Carlos Prestes, o mais conhecido dirigente comunista brasileiro.

Talvez incomode ouvir a Internacional, em variados arranjos, inclusive como tema de fundo das cenas de amor dos revolucionários.

É possível que Olga incomode também porque é uma produção de ótima qualidade, apesar de procurar fugir dos cacoetes de estilo norte-americano a que tanto nos acostumam nos cinemas. Mas sobretudo Olga incomoda porque é um filme que toma

posição: é de esquerda - como o são Diários de motocicleta e as fitas de Michael Moore -, quando nos querem convencer de que isso não existe mais, que apenas os critérios estéticos é que contam. E Olga, além do mais, é um belo filme, humanista, que não poupa os carrascos, que diz as coisas pelos nomes que as coisas têm.

Vejam Olga, apesar do que dizem os jornais, apesar da opinião dos conservadores. Que os jovens saibam, que os adultos se recordem, que todos vejam e julguem, com os seus olhos, os seus sentimentos, sua razão e os seus valores.

Olga incomoda e é bom que incomode, em tempos que parecem pedir a todos que já não se incomodem com nada.

PAIXÃO SEM INTELIGÊNCIA

A superprodução *Olga* prefere os clichês de um romance televisivo à visão histórica de sua protagonista. Por Mauro Trindade

Eles são Olga e Luis, mas pode chamá-los de Juliana e Mateo. Ou Jade e Lucas, Armando e Margarida, Abelardo e Heloísa e até Simão e Teresa, do clássico de Camilo Castelo Branco. *Olga* é um amor de perdição. E sedição. Baseado na cuidadosa biografia escrita pelo jornalista Fernando Morais, que vendeu mais de um milhão de exemplares em 20 países, o filme conta a história da jovem comunista alemã que se casa com Luis Carlos Prestes e participa de ações políticas no Brasil, até ser deportada para a Alemanha nazista e executada na câmara de gás de Bernburg.

A canhestra frase anterior não faz jus à trajetória explosiva de Olga, que deixou uma vida confortável para uma sucessão de reuniões, passeatas e conspirações que culminaram com a libertação do comunista Otto Braun da prisão de Moahit, numa ação armada espetacular. Na União Soviética, recebeu treinamento militar e participou do Komintern, a Terceira Internacional. Convocada a servir de guarda-costas de Luis Carlos Prestes em seu retorno ao Brasil, terminou mantendo um caso amoroso com o líder da Intentona Comunista. Foram presos, separados, e Olga foi levada de volta para a Alemanha. Pouco antes de morrer, ela deixou uma carta que mostra um raciocínio que se recusa a sucumbir sob a tirania e a brutalidade.

Ao se decidir por uma narrativa íntima, centrada no relacionamento amoroso entre Olga Benário e Luis Carlos Prestes, o diretor Jayme Monjardim construiu seu filme a partir de um dubio conflito entre o amor e o dever no qual o coração tem razões que a própria razão desconhece. Isso não é Pascal, nem bossa nova. É um clichê. Monjardim é um diretor com vasta experiência na televisão e é responsável por novelas e minisséries de grande sucesso de audiência, como *Pantanal*, *A Casa das Sete Mulheres*, *Terra Nostra* e *O Clone*. Curiosamente ele faz no cinema o inverso de sua expertise televisiva. Produções como *Pantanal* ou mesmo *Ana Raio* e *Zé Trovão* se notabilizaram exatamente por libertar a câmera dos estúdios e explorar grandes panorâmicas da natureza. *Olga*, por sua vez, é calcado em planos fechados, closes e supercloses constantes que levam ao cinema a linguagem da TV.



Não basta que um trabalho seja exibido em salas de cinema para ser cinema, e *Olga* está muito mais próximo da TV (aliás, o diretor já admitiu que pode transformar o filme em minissérie). A artificialidade dos diálogos, praticamente discursos, e a sucessão de lugares-comuns – entre os quais não faltam as mãos dos amantes separadas com sofreguidão, o jantar romântico com dança e champanhe, nazistas encasacados e pastores alemães latindo – oferecem ao espectador um ambiente confortável e controlado no qual ele conhece todos os símbolos e suas interpretações. Eis a heroína, aqui estão os vilões. Não há um só lampejo de personalidade, e todos os personagens fazem o que se espera deles. Felinto Miller é rancoroso e cruel, Getúlio Vargas, cínico e cerebral. Luis Carlos Prestes, vivido por Caco Ciocler, é apaixonado e corajoso, e Olga, encarnada por Camila Morgado, é o paradigma da militância abnegada. A guerreira forjada na adversidade do mundo e na descoberta do amor é um estereótipo tão recorrente quanto os violinos arfantes que gemem e suspiram durante toda a projeção. Não há nada de errado em acreditar no coração, essa víscera superestimada pela arte menor. Errado é sonegar o que há de sempre original na inteligência e na paixão.

Camila Morgado como Olga Benário: conflito mal resolvido entre amor e dever

Olga, filme de Jayme Monjardim baseado no livro de Fernando Morais. Com Caco Ciocler, Edgar Amorim, Leona Cavalli, Maria Clara Fernandes, Floriano Peixoto, Osmar Prado, Mariana Lima. Estréia agora em circuito nacional

Primeiro longa do diretor de TV Jayme Monjardim lidera bilheteria e apanha de especia

'Olga' casa com o público e se divorcia dos críticos

SILVANA ARANTES
DA REPORTAGEM LOCAL

Retratado na telona pelo diretor Jayme Monjardim, o romance de Olga Benario (1908-1942) e Luiz Carlos Prestes (1898-1990) reacendeu a discussão sobre o casamento (estético) do cinema com a TV e escreveu novo capítulo no divórcio entre crítica e público.

"Olga", primeiro longa-metragem de um cineasta que se notabilizou por dirigir novelas de sucesso ("O Clone", "Terra Nostra", "Pantanal"), mantém-se há duas semanas como o campeão da bilheteria de cinema no Brasil. Derrotou, entre outros, "Colateral" e

"Du, Robô", que têm os astros hollywoodianos Tom Cruise e Will Smith, respectivamente.

Até quinta passada, o filme baseado no livro de Fernando Morais, cuja produção consumiu cerca de R\$ 10 milhões, acumulava 1,2 milhão de espectadores, em 14 dias de exibição.

Da crítica, porém, "Olga" coleciona impiedosas bordoadas. Um argumento comum aos deprecia-dores do filme é seu parentesco com a "linguagem de TV", identificado na fatura de closes e no uso da música para sublinhar a emoção dos personagens.

Num texto intitulado "Olga é al-go", o jornalista Arnaldo Bloch

publicou em "O Globo": "Olga" pode até ser um filme. Mas não é cinema. Nada tem a ver com a arte que costumamos chamar de cinema. Os planos, contraplanos e closes de Monjardim são recursos básicos de televisão, pelas limitações de locação e estúdio".

"Dissecando 'Olga'" no site No Mínimo, o crítico Ricardo Calil afirma: "O diretor continua essencialmente televisivo no ritmo do filme, criando momentos de tensão e aumentando o volume da trilha a cada dez minutos, como se fosse necessário prender o espectador antes do intervalo".

O crítico Alexandre Werneck diz na revista eletrônica "Contra-

campo": "A operação mais estranha do filme de Monjardim (e que o aproxima mais da TV do que as dimensões da filmagem) é a de tentar fazer Olga se encaixar nesse clichê da mulher de pedra. Para fazê-lo, elemento recorrente de teledramatúrgia, ele converte a fórceps os elementos que a cercam em conspiração contra a felicidade. Olga só é feliz quando ama — como se o amor fosse incompatível com a solidariedade".

A Folha ouviu outros críticos e cineastas sobre a filiação de "Olga" à TV. Virando a página, o leitor tem o resultado do "DNA".



Cena de 'Olga'; líder de bilheteria em duas semanas em

→ LEIA MAIS à pág. E3

ANEXO 2

Entrevistas realizadas com estudantes universitários de duas universidades de Campinas.

Data: março de 2005

Entrevistado: A / antes de assistir “Olga”

Idade: 22 anos

Curso: Jornalismo

Área: Humanas (Puc)

Críticas Fornecidas: 1. “Por que Olga incomoda?”; 2. “Paixão sem Inteligência”.

1 **P:** Eu gostaria de fazer algumas perguntas sobre as críticas do filme Olga. Você assistiu
2 o filme?

3 **R:** Não.

4 **P:** Por algum motivo especial ou porque simplesmente não quis?

5 **R:** Eu sinceramente não fiquei muito empolgado de ir ver, se eu tivesse que escolher
6 não era um filme que estava na minha lista.

7 **P:** Por quê?

8 **R:** Talvez pelas coisas que eu tenha ouvido dele, que eu tenha visto. Eu sei alguns
9 sempre vejo alguma coisa, dependendo do filme. Têm filmes que eu prefiro não ver
10 nada, assistir e descobrir. No caso desse filme, eu vi comentários até interessantes, mas
11 não estava nas minhas prioridades e como estava em uma época, coincidiu do filme ser
12 lançado em uma época que também que eu não estava tendo muita disponibilidade para
13 ir assistir. Pretendo até ver algum dia, com certeza.

14 **P:** Sobre as coisas que você ouviu, você lembra de alguma coisa especial?

15 **R:** Na verdade, na grande maioria eu ouvi coisas boas porque você tem acesso à mídias,
16 à Globo, o filme é feito é dirigido por um diretor de novela da Globo, então você só
17 escuta coisas boas, independente do filme ser bom ou ruim, talvez até isso tenha me
18 motivado... há, falam bem demais.

19 **P:** Você achou que apareceu muita coisa na mídia?

20 **R:** Não sei se é muito, me parece uma coisa normal, você assiste Olga no programa da
21 Xuxa, passando por Ana Maria Braga até o Jornal da Globo. Tudo que eles podem
22 colocar Olga eles põem, então o cara vai no Serginho Groisman, o cara vai no Faustão,
23 sei lá, então alguma coisa você vai estar passando na televisão que você vai ver o filme
24 e vai ficar sabendo.

25 **P:** Você citou uma coisa sobre o diretor, você já conhecia?

26 **R:** Já, conheço alguns trabalhos, mas nada aprofundado, sei quem é, sei da capacidade
27 dele como diretor. Os atores eu conhecia ela do trabalho da minissérie e só. Com
28 relação à história, eu tenho algum conhecimento da vida dela por outras fontes... do
29 Prestes... eu até conhecia um pouco da história dela, do stress dela ter sido deportada, eu
30 já sabia de quando estudei isso no colégio, mas não sabia nada mais aprofundado. O
31 filme traz outros detalhes que a gente não tem acesso, tendo isso como um capítulo da
32 história e não como centro de observação.

33 **P:** Você já ouviu falar do livro no qual se baseia a história?

34 **R:** Ouvi, mas só depois que ouvi falar do filme, que era baseado no livro do Fernando
35 Moraes.

36 **P:** Então eu vou te dar a crítica. Você conhece essa revista?

37 **R:** A Bravo? Conheço bem. É uma publicação sobre diferentes meios da arte, do meio
38 artístico. Agora é publicada pela Abril, mas antes era publicada pela, esqueci o nome.
39 Eu assinei a Bravo, sempre li, não assino mais agora porque é um momento financeiro
40 difícil, a Bravo agora está custando R\$9,50, quando eu assinada ela custava R\$7,80 e já
41 era um absurdo e no momento eu nem ando tendo tempo de ler.

42 **P:** Normalmente você gosta das críticas que saem?

43 **R:** Dependendo, às vezes eu gosto... às vezes eu discordo da opinião

44 **P:** Você gostou da crítica?

45 **R:** Eu gostei da crítica, eu acho esse espaço da Bravo muito curto e aí o cara acaba
46 sendo sintético demais, mas mesmo nesse espaço aqui eu achei que ele evidenciou
47 coisas interessantes que não necessariamente o público convencional...

48 **P:** Quem escreve?

49 **R:** Mauro Trindade, eu já li outras coisas dele. Mas achei que ele falou o básico
50 negativo sobre o filme, também não se aprofundou muito.

51 **P:** O que te chamou mais atenção?

52 **R:** O fato dos personagens serem apresentados como estereótipos, sem as nuances de
53 personalidade: como ela é uma revolucionária, como Prestes é um cara engajado,
54 corajoso, como Getúlio... sabe? Então aquelas coisinhas de estereotipar e daí parece que
55 o cara é aquilo. E outra coisa também, os enquadramentos batidos, eu não assisti o
56 filme, mas ele fala aqui, o pastor alemão latindo, para mostrar a maldade, os dentes a

57 mostra, então ele fala aqui que o filme define muito bem quem é bem quem é mau.
58 Então o filme provavelmente é raso nesse aspecto, pelo que ele fala aqui evidentemente.
59 Então o filme não consegue ter a sensibilidade de perceber outras coisas que não a
60 fachada e o estereótipo dos personagens. Talvez ele tenha razão quando ele fala do
61 enquadramento de TV, cinema é outra linguagem, você tem outras possibilidades de
62 enquadramento. Como o Mauro põe na crítica aí, o Monjardim ficou muito na televisão,
63 que são aqueles closes, é tudo próximo, não te deixa espaço para você olhar para o que
64 você quiser, enquadra justamente o que ele quer mostrar, ele quer que você veja aquilo:
65 a lágrima, então por isso que o enquadramento de cinema é diferente do enquadramento
66 de TV, da proporção da tela ao enquadramento propriamente.

67 ((dei a segunda crítica))

68 **P:** O que você achou?

69 **R:** Eu achei uma pena porque ele transpassa um sentimento de causa, de identificação
70 com a causa muito grande, e isso faz com que meu julgamento sobre a crítica fique em
71 cima do muro porque se ele estivesse falando bem, ressaltando pontos positivos, como
72 ele até ressaltou, isso é uma coisa, teria colocado os argumentos dele... mas ele coloca,
73 ele deixa passar um sentimento pela causa da esquerda, então na verdade ele não está
74 defendendo o filme, ele está defendendo a sobrevivência da luta, a sobrevivência da
75 esquerda o texto todo. Então quando ele fala “Olga incomoda, que bom que incomoda”,
76 não sei se é isso, sabe? Não sei, ele coloca vários pontos aqui, na verdade Olga
77 incomoda porque você está lembrando dos militantes comunista, de como eles sofreram,
78 pobrezinhos... então ele tomou muito o partido de uma causa e isso me faz ler o texto
79 meio... será que o cara não está sendo muito partidário? Não está defendendo o dele e
80 não um argumento? E é isso, ele está defendendo o dele o tempo todo.

81 **P:** Você acredita que a crítica se abstêm da causa pessoal de quem escreve?

82 **R:** De forma alguma, eu acho que a causa pessoal está sempre ali, não a causa pessoal
83 mas a pessoalidade está sempre presente no texto, sem dúvida, mas eu sinceramente
84 questiono quando essa pessoalidade não é assumida. Uma coisa é você dizer: eu sou
85 comunista e por isso gostei de Olga e você deveria gostar também porque Olga mostra
86 que... entendeu? Que os comunistas não são comedores de criancinhas, então adorei o
87 filme porque os comunistas sofreram, os comedores de criancinhas são os alemães. Ele
88 não, ele fala, olha, na verdade os críticos outros estão falando mal mas porque são

89 brasileiros a favor de Hollywood, sabe? Então não deixa claro essa posição dele, só que
90 você vai percebendo isso no discurso em alguns momentos, o cara insiste na coisa do
91 olha como é bom ver, como é bom me enxergar, como é bom enxergar o meu ideal num
92 filme como esse.

93 **P:** Quando você diz que não fica claro, é porque ele não expõe explicitamente?

94 **R:** Ele não expõe explicitamente. Para um texto como ele escreveu, deveria ter
95 explicitado. Com certeza, com certeza. Eu penso isso porque eu leio críticas, leio outras
96 coisas e eu imagino que eu esteja percebendo certas coisas implícitas que não
97 necessariamente outras pessoas estejam percebendo. Por exemplo, essa coisa do
98 discurso de esquerda dele. Você percebe um discurso de esquerda aqui, nada contra o
99 discurso de esquerda, muito pelo contrário, que ótimo ver os comunistas, que bom ver a
100 luta, que bom os ideais... eu concordo com tudo o que ele disse, só não concordo com a
101 forma como ele colocou isso, de forma tão implícita que parece que ele está falando,
102 vão assistir o filme porque é bom, mas não é isso que ele está falando, ele está falando,
103 vão assistir o filme porque eu me identifiquei com a causa. Ele deveria ter deixado claro
104 que é um discurso pessoal e num um discurso, vou apresentar argumentos para que
105 vocês assistam o filme. Não é um discurso pela coletividade, é um discurso por ele.

106 **P:** Numa comparação entre os dois textos, tem algum que você, por algum motivo, se
107 identificou mais? Gostaria de comentar mais alguma coisa?

108 **R:** Eu me identifico mais com o da Bravo porque o cara tange aspectos técnicos que me
109 interessam diretamente, aqui não, ele até no texto fala, o pessoal fica só no tecnicismo e
110 esquece de outras coisas, mas eu achei que o texto da Bravo, além do aspecto técnico
111 que me cativou mais, de colocar também coisas técnicas, ele é mais justo, ele expõe,
112 olha, não é que o Monjardim errou em tudo, simplesmente ele colocou, tem isso de
113 bom, mas tem isso que comprometeu... tem isso de bom, mas tem isso aqui que
114 comprometeu. E daí, por mais carregado de impressões pessoais, evidentemente sempre
115 estará, mas você fica um pouco mais livre para tomar suas opiniões. Já o texto do Emir
116 Sader, é completamente.... cem por cento parcial, ele abre o texto com o compromisso
117 de te convencer a assistir e eu nem acho que esse deva ser o papel da crítica, então ele
118 quer te convencer tipo, estão dizendo por aí para você não ir, mas ele termina o texto
119 dizendo, vá sim pelo amor de Deus, entendeu? E é nisso até que o texto se perde, nesse
120 compromisso de querer te convencer ele apela e não precisava, já o texto da Bravo não,

121 ele fala, oh, se você quiser, tem essas coisas de bom, tem essas coisas de ruim, mas
122 ruins do que boas na opinião dele, mas se você quiser vá assistir... te deixa livre para
123 assistir.

Data: 30/11/2005

Entrevistado: A / após assistir “Olga”

Idade: 23 anos

Curso: Jornalismo

Área: Humanas (Puc)

Críticas Fornecidas: 1. “Por que Olga incomoda?”; 2. “Paixão sem Inteligência”.

1 **P:** Bom, o que você achou da crítica? Você já tinha lido antes de assistir, né?
2 **R:** É. Só que eu não me lembro o que eu comentei da outra vez, mas eu acho que ele foi
3 bastante feliz, ele coloca bem o que foi o filme, com exceção disso que ele coloca --
4 realmente eu não me lembro o que eu tinha dito -- de ser muito televisivo. Eu acho que
5 ele é menos televisivo pelos planos, eu acho que essa coisa de usar planos fechados e de
6 ter closes o tempo todo não é necessariamente um vício dele para televisão, como o
7 próprio autor aqui coloca que é o, cadê o autor disso aqui? Não tem? Há, Mauro
8 Trindade. O Monjardim faz coisas para a televisão que muitas vezes são melhores do
9 que foi o Olga, esteticamente falando. Eu acho que o fato de ser ((?)) é muito mais pelas
10 contensões de verba, ou seja, você não tem um cenário muito grande, não ter uma
11 estrutura muito grande para mostrar, sabe? Do que para ser aquele plano intimista de
12 tentar criar uma coisa muito forçada. É lógico que terminou assim mesmo. Quando eu
13 assisti eu não assisti no cinema, eu terminei assistindo em DVD e para completar eles
14 ainda fizeram aquele corte de televisão que deixa tudo mais próximo ainda, ou seja, se
15 já era close vira superclose. Me incomodou muito quando eu assisti em casa, é meio
16 sufocante, sabe, todo plano é close. Mas eu acho que muito mais por isso, por essa
17 limitação de verba, não sei se era um problema da cinematografia dele. Que mais? Isso
18 que ele coloca, ele podia ter abordado... lógico que ele escolheu um viés quando você
19 vai adaptar uma obra da literatura para uma outra linguagem, neste caso o cinema, você
20 não tem como transcrever, não há como, né? E o fato dele ter escolhido esse viés dos
21 relacionamentos dele, do amor, não é nem o problema maior, eu acho isso muito bacana
22 na crítica, ele coloca aqui no finalzinho: “o errado é sonegar o que há sempre de original
23 na inteligência e na paixão”, ou seja, podia ser muito bem uma história de amor, mas
24 que deixassem os personagens livres para terem personalidade, para serem eles mesmos

25 e você poder explorar, ir a fundo e o filme todo é batido, é banal, uma super história,
26 uma coisa super delicada super sensível, e os momentos que você se comove talvez
27 sejam pela atuação dela, em alguns momentos, do que pela situação. Em nenhum
28 momento você consegue compreender o contexto daquilo e isso não é necessariamente
29 uma limitação de verba para fazer um cenário gigantesco, é o cara realmente saber
30 passar nuances do personagem que dessem profundidade.

31 **P:** De maneira geral você gostou da crítica?

32 **R:** Gostei. Gostei sim, eu acho que é um espaço curto, dá para ver que o cara tem que
33 escrever uma página e olhe lá, ele deixa muita coisa de lado, mas ele fala um pouquinho
34 da trilha, fala dos violinos, que tem uma hora que você não aguenta, ele fala da técnica,
35 ele fala da história, ele fala dos personagens, ele foi bem.

36 **P:** Você achou que o título é condizente com o conteúdo da crítica?

37 **R:** Creio que sim, ele faz uma alusão não só ao que ele coloca, ou seja, do viés que o
38 Jaime escolheu para fazer o filme, ou seja, a paixão dos dois, mas sem ele usar a
39 inteligência para explorar a paixão ((risos)), né? E sem os personagens serem
40 inteligentes, parecerem inteligentes em suas paixões também. E fala um pouco também
41 do que eram os personagens, porque são personagens historicamente apaixonados por
42 suas causas, né? Tanto a Olga quanto o Luis.

43 **P:** Conhece a revista?

44 **R:** Conheço.

45 **P:** O crítico também?

46 **R:** Não muito. Já devo ter lido outra crítica dele, mas não ser dizer nada.

47 **P:** Teve alguma coisa especial, que você gostou mais na crítica ou menos, alguma coisa
48 que ele diz e que você acha que realmente tem que ser dita em crítica? Alguma coisa te
49 chamou atenção?

50 ((nesse momento um amigo dele que estava próximo pergunta para o Diego: Você
51 assistiu Olga? Assisti. Gostou? Não)).

52 **R:** Eu não gosto muito do que ele escreveu aqui: “não basta que um trabalho seja
53 exibido em sala de cinema para ser cinema”, ele tem razão, sem dúvida nenhuma, mas o
54 jeito que ele coloca na crítica é simplesmente para desmerecer o filme colocá-lo no
55 plano de ser previsível e não para ilustrar alguma coisa ou trazer alguma coisa à tona. É
56 a única parte que me chamou atenção, talvez porque eu discorde um pouco, mais por
57 isso do que por não estar coerente com a crítica, é coerente com o que ele está dizendo.

58 **P:** ((Dei a segunda crítica ao entrevistado)) E aí, o que você achou?

59 **R:** Eu achei que, a crítica chama “Por que Olga incomoda”, e eu achei que a crítica dele
60 me incomoda mais do que o filme ((risos))... a pesar de não ter contado o filme.

61 **P:** Você achou provocativa?

62 **R:** Não, eu não achei nem um pouco provocativa, é uma pena porque poderia ser, sabe?
63 Ele poderia ter levantado realmente esse lado da esquerda, que em certa altura ele
64 coloca, mas aí ele se perde colocando outras coisas, você percebe dele... é até bonitinho,
65 chega a ser bonitinho porque essa paixão assim... ele encontrou um suspiro de... uma
66 esperança, um canal de esperança de admitir a ideologia dele. Deve ser um cara muito
67 coerente com que ele sempre pensou, deve ser comunista, porque não é possível. Deixa
68 eu só dar uma lidinha aqui... ele coloca muito... você vê, o cara não é jornalista, porque
69 ele começa a colocar um monte de juízo de valor e é isso que acaba incomodando
70 porque ele acaba puxando muito a brasa para a sardinha dele quando não é bem assim.
71 Então ele coloca assim: “ninguém sai do cinema alheio a esse belo filme...”, depois ele
72 justifica aqui que é sensacional e Olga incomoda porque é um filme... cenas de amor...
73 cadê aqui? E no finalzinho ele revela: “incomoda mais do que tudo porque é um filme
74 que toma posição, é de esquerda”, na verdade assim, um ponto positivo da crítica dele é
75 que ele toma posição: é de esquerda ((risos)), já “Olga” eu discordo, eu acho que não é
76 de esquerda, antes fosse, a gente teria outros discursos ali. Ele tentou enxergar ali coisas
77 que não necessariamente estão lá: “revela a vida de militantes...”, não revela a vida de
78 ninguém o filme, infelizmente, antes mostrasse realmente, fica tudo muito superficial e
79 você não consegue mergulhar no filme, muito menos acreditar que aquele é um
80 pensamento, uma ideologia, algo que já tenha valido a pena ou que ainda possa valer a
81 pena. É um discurso tão apaixonado que perde o valor de certa forma, talvez até como o
82 próprio filme.

83 **P:** Você gostou mais da outra crítica então, né?

84 **R:** Gostei porque como crítica de cinema que a gente imagina que faça uma leitura, não
85 é nem uma leitura, né? Pelo menos a opinião de alguém sobre os aspectos do filme, o
86 cara levanta com mais clareza assim, né? Aqui o discurso apaixonado dele faz com que
87 o texto todo fique comprometido, e você não consegue enxergar nada, você não está
88 olhando para o filme, você está olhando para a ideologia, entendeu? Na verdade não fala
89 sobre o filme, fala sobre a esquerda, e não é isso. Então, se isso é uma crítica ela não faz
90 o que se propõe a fazer.

91 **P:** E qual deveria ser essa proposta?
92 **R:** Olha, qual deveria ser a proposta da crítica especificamente? Isso é meio indefinido
93 hoje ainda, assim. O que eu acredito pessoalmente é que deveria ser, como qualquer
94 assunto jornalístico, simplesmente um ponto de vista sobre aspectos, que não só
95 aspectos técnicos, mas impressões sobre aquele filme e talvez, neste caso até, já me
96 contradizendo, ele cumpra isso porque são as impressões dele sobre o filme, né? Mas
97 me incomoda o seguinte: “Por que Olga incomoda?”, mas quem disse que Olga
98 incomoda? Me incomoda mais o que o outro cara colocou, os planos fechados que no
99 DVD ficaram piores ainda, incomoda a superficialidade e não esse incomodar que ele
100 coloca aqui como um incomodar ideológico, um incomodar de atitude, eu pelo menos
101 não consegui me envolver assim com os personagens.

102 **P:** Tem mais alguma coisa que você gostaria de comentar?

103 **R:** Não.

104 **P:** Conhece quem escreveu o texto?

105 **R:** Conheço. Já li outras coisas dele, sabia que ele existia, não posso dizer que conheço
106 perfeitamente o trabalho dele, mas, olha só: “Olga incomoda e é bom que incomode em
107 tempos que parecem pedir a todos que já não se incomodem com nada”, ótimo, mas só
108 isso ((risos)).

Data: 27/08/2005

Entrevistada: B

Idade: 22 anos

Curso: Jornalismo e Ciências Sociais

Área: Humanas (PUC e Unicamp)

Críticas Fornecidas: 1. “Olga: o campo de concentração das sete mulheres”; 2. “Por que Olga incomoda?”.

1 **P:** Eu vou te explicar o que eu vou fazer... você já assistiu o filme, né? Então, eu vou te
2 dar duas críticas pra você comentar, eu vou fazer algumas perguntas sobre a leitura.

3 **R:** Tá.

4 **P:** Antes de te dar, gostaria de perguntar se você tem o hábito de ler a crítica antes de
5 assistir ao filme.

6 **R:** Não, eu prefiro não ler para não ficar influenciada.

7 **P:** Você gostou ou não do filme? você já conhecia o diretor.

8 **R:** Gostei, conhecia.

9 **P:** Você sabia que o filme foi baseado num livro?

10 **R:** Sabia.

11 **P:** Teve alguma coisa que te motivou a assistir o filme?

12 **R:** Não, porque eu conhecia a história dela é uma história que me interessava. Eu fui
13 assistir um dia que não teve aula na Unicamp, numa sexta-feira.

14 **P:** E sua avaliação do filme, na época que você assistiu?

15 **R:** Então, eu achei um filme bom, mas não é um filme artístico. Pela história que era,
16 poderia ser melhor explorado, ficou uma historinha, um filminho pra chorar, só.

17 **P:** Você chorou? ((risos)).

18 **R:** Chorei ((risos)).

19 **P:** Então agora em relação à crítica, você conhece o veículo ou quem escreveu?

20 **R:** Não, não conheço.

21 **P:** O que você achou do texto? Teve alguma parte que te chamou atenção?

22 **R:** Assim, eu acho que ele tocou em uns pontos que eu percebi no filme e, realmente,
23 muito novela. A história assim, criou um estereotipo dos dois que não é bem a
24 realidade. O Prestes ficou parecendo um idiota no filme e realmente não mostrou a parte
25 final de que -- até falam que tem uma entrevista dele ((Prestes)) que ele não fala sobre
26 ela ((Olga)) -- porque assim, criou um grande amor na verdade, assim, algumas coisas
27 desmentem, a história desmente.

28 **P:** Então, de certa forma, você gostou da crítica?

29 **R:** Gostei da crítica.

30 **P:** Suas expectativas em relação ao filme são coerentes com as expectativas que o autor
31 teve?

32 **R:** Isso, são coerentes.

33 **P:** Tem mais alguma coisa que você gostaria de comentar, que te chamou atenção, que
34 você concorda ou discorda? Algum trecho específico?

35 **R:** Não, não me chamou atenção, mas eu concordo com grande parte.

36 **P:** Tem alguma coisa que você espera, quando você pega um crítica, que o texto
37 responda, que o texto informe?

38 **R:** Então, eu gosto quando a crítica opina pela questão do filme enquanto arte, não só o
39 conteúdo, mas como que a história foi contada. Isso eu acho que faltou um pouco aqui,
40 mostrar, não sei -- porque o cinema, hoje em dia, é feito de uma forma, sei lá, de
41 massa... mas, sei lá -- mostrar quais são as influências desse diretor, se ela ((a crítica))
42 fizer breves análises de algum trecho, se lembra uma influência de tal cineasta...

43 entendeu? Eu gosto quando a crítica é mais técnica, não técnica no sentido desumano da
44 coisa, mas técnica no sentido de você prestar atenção quais eram as influências, quais
45 foram as sequências, qual que foi a mensagem.

46 **P:** Você achou que o título está coerente com o texto?

47 **R:** Agora que eu li o título ((risos)). Ah, eu acho que é uma brincadeira boba, assim, --
48 até porque parece que matou as sete mulheres... né? -- porque “o campo de
49 concentração das sete mulheres”... éh, assim, não sei.

50 **P:** Você assistiu ((A casa das sete mulheres))?

51 **R:** Alguns pedacinhos, assim, não dá para saber se está falando bem ou mal, entendeu?

52 **P:** Mas o que você achou, na essência do texto ele critica ou não o filme?

53 **R:** Ele critica, ele critica. A única parte que ele dá uma aliviada é quando ele fala que
54 “por outro lado, vemos que os padrões de reconstituição global dá época estão cada vez
55 melhores”. Quando ele fala da montagem, da produção, ele fala bem, mas o conteúdo
56 ele fala bem mal.

57 **P:** E você gostou da crítica?

58 **R:** Gostei.

59 **P:** Então agora eu vou te dar mais uma. Espera aí que eu vou parar de gravar.

60 **R:** Ah, Emir Sader, eu gosto do Emir Sader ((pausa para a leitura)).

61 **P:** E aí? Gostou... não gostou?

62 **R:** Então, eu gostei, mas não gostei ao mesmo tempo.

63 **P:** Pode comentar o que você quiser.

64 **R:** Não, primeiro eu fiquei sugestionada porque eu gosto do Emir Sader, mas eu não
65 concordo com o que ele diz. Assim, eu acho que ele diz coisas importantes, mas ele
66 usou Olga como uma referência errada para as coisas que ele está falando porque
67 primeiro, eu não acredito que seja um filme de esquerda. Em poucos momentos fica
68 claro, assim, eu não sei se eu não lembro do filme, mas em nenhum momento fica claro
69 a paixão comunista. Acho que tem documentários menos requintados que mostra a
70 esquerda de uma forma menos... (...) o filme tentou romantizar, mas não pelo lado da
71 luta, entendeu? Não sei, o que ele fala aqui não condiz com o que filme tenta passar, não
72 sei...

73 **P:** Você não se identificou com o que ele disse?

74 **R:** Não, não me identifiquei. Eu gostei do jeito que ele escreveu, tudo, mas não acho
75 que Olga incomoda pelos motivos que nem, “Olga incomoda porque é um filme que

76 tem uma posição, é de esquerda”, acho meio estranho, sabe? Um diretor que escreve
77 novela pra Globo, sabe, ser considerado um diretor de esquerda? Que faz um filme de
78 esquerda? Talvez um social democrata, no máximo ((risos)), mas de esquerda, não. Isso
79 que me incomodou, sabe?

80 **P:** E teve alguma coisa que te chamou mais atenção ou menos? O título está coerente
81 com o texto?

82 **R:** Éh, ele responde a pergunta, né?

83 **P:** Faltou ser dito alguma coisa para a pessoa que leu essa crítica?

84 **R:** Assim, eu acho que faltou essa referência com Olga. Ele fala de um filme que eu
85 assisti, entendeu? E tendo assistido, não tem como você assistir, ter visto, achar que
86 realmente foi isso. Que o intuito... (...) aqui ele não fala nem qual foi a impressão dele,
87 ele fala de qual era a intenção do diretor, que era realmente o envolvimento político, que
88 não deixasse acabar com a ideia da história do comunismo, tal. Então, pra mim, se ele
89 tivesse falado que ele interpretou dessa forma, tudo bem, mas dá a entender que ele
90 inverteu. Que o interesse do filme era fazer isso... éh, parece que ele tomou a
91 interpretação dele como sendo algo que o filme se propôs a fazer, entendeu?

92 **P:** Nessa primeira crítica que eu te dei, o autor do texto se posiciona?

93 **R:** Se posiciona, menos do que nesse, né? Que fala diretamente com o leitor. O que eu
94 acho? Eu gosto do jornalismo opinativo sim, eu acho que todo mundo tem direito de...
95 (...) tem direito desde que isso seja claramente, que nem, “eu acho que”, então não tem
96 problema nenhum. O que ele fez aqui não tem problema nenhum, apesar dele fazer um
97 pequeno merchandise aqui, do tipo, “vejam Olga”... eu acho desnecessário, entendeu?
98 Eu acho que ele pode falar, convencer de alguma forma sem usar essa imposição.

99 **P:** E você gosta desse tipo de texto?

100 **R:** Eu gostei. Acho que ele é apaixonado. Eu gosto de pessoas que escrevem com
101 emoção. Dá realmente para perceber que ele realmente acreditou que o filme fosse isso.

Data: 27/08/2005

Entrevistado: C

Idade: 22 anos

Curso: Jornalismo

Área: Humanas (PUC)

Críticas Fornecidas: 1. “Olga emociona graças ao ótimo elenco e à sempre pertinente mensagem contra o ódio e a intolerância”; 2. “Olga casa com o público e se divorcia dos críticos”.

1 **P:** Bom, é o seguinte, eu vou te fornecer duas críticas sobre o filme Olga. Você assistiu?

2 **R:** Não, não assisti.

3 **P:** Depois eu vou fazer perguntas sobre a leitura dos textos: o que você achou do texto,
4 o que você achou mais interessante ou não. Então, vamos começar com esse aqui. Eu
5 vou parar enquanto você lê.

6 **R:** Tá bom. São duas páginas, é isso?

7 **P:** Antes de falar da crítica eu esqueci de perguntar, você não assistiu o filme. Teve
8 algum motivo especial para isso ou não?

9 **R:** No cinema, a primeira vez que eu fui, estava lotado. Aí desanimou. Já não é o
10 primeiro filme que eu desisto por isso. Depois na TV, no vídeo, eu acabei não alugando
11 por acaso, assim, posso vir a assistir ainda.

12 **P:** Tá, você gostou da crítica que leu?

13 **R:** Gostei, gostei, achei legal. Achei que é o tipo de crítica que me interessa, que é
14 pessoal, entendeu? Geralmente quando você pergunta pra alguém “o que você achou do
15 filme?”, a pessoa fala de acordo com ela, sem citar dados nem nada relevante, só o filme
16 por si só.

17 **P:** Que elementos você achou legal?

18 **R:** Quando ele coloca assim, que tal cena não me agradou por tal motivo, porque tinha
19 muita música, porque tinha mil fatores, sei lá. Mas me interessa assim, o cara falar o que
20 ele achou do filme em toda a extensão do filme, em cada cena do filme.

21 **P:** Você achou que faltou alguma informação?

22 **R:** Não, eu acho que também não pode falar muito, entendeu? Eu acho que ele tem que
23 dar o parecer dele meio por cima, afinal de contas, quem vai ler geralmente ainda não
24 assistiu o filme ou acabou de assistir.

25 **P:** Você tem o hábito de ler crítica antes de assistir o filme?

26 **R:** Não, antes de assistir não. Leio por curiosidade, mas não. Quero assistir tal filme,
27 então vou ler a crítica para ver o que ele achou.

28 **P:** A crítica te influencia de alguma forma?

29 **R:** Não, não. Eu tenho uma cultura, desde moleque, de ouvir o meu irmão falar que a
30 crítica é sempre contrária ao filme, então, se a crítica está falando mal, o filme é bom e
31 coisa do tipo ((riso)). Então, eu acabo não me influenciando não.

32 **P:** Você atribui alguma função a esse texto?

33 **R:** Não. Eu acho a exposição do filme com uma opinião e não somente a sinopse,
34 entendeu? Não só falar o que vai se passar no filme, mas o que ele achou do filme, uma
35 coisa mais humana e menos mecânica com relação ao filme.

36 **P:** E com relação à técnica, aos atores, ao diretor?

37 **R:** Não, acho que isso entra mais em matéria do que em crítica, então, tal filme vai
38 entrar em cartaz, o filme vendeu tanto ou custou tanto, os atores ganharam tanto, os
39 atores já fizeram tais filmes, isso em sinopse e em matéria, agora em crítica, eu acho
40 que é uma coisa mais pessoal mesmo.

41 **P:** Teve alguma coisa específica no texto que você gostou ou não gostou?

42 **R:** Não. Eu acho que é o tipo de crítica assim que me agrada, não tem nada que... (...)
43 informa com opinião.

44 **P:** Você achou que o título corresponde ao conteúdo do texto?

45 **R:** Eu não sei, eu acho que crítica não precisa de título, eu acho que só “crítica de Olga”
46 você vai ler e vai saber o que o cara vai falar.

47 **P:** E neste caso?

48 **R:** Eu achei que foi um título agradável, que correspondeu. Crítica normalmente não me
49 influencia porque eu não busco as críticas antes de assistir os filmes, eu vou assistir ou
50 porque alguém comentou ou porque eu assisti o trailer e me agradou, mas críticas, eu
51 não me lembro de nenhuma que tenha me influenciado de alguma forma, positiva ou
52 negativamente.

53 **P:** Você conhece esse site?

54 **R:** E-pipoca? Conheço.

55 **P:** Já leu outras coisa?

56 **R:** Sim, já li. Eu não costumo ler críticas, eu vejo mais os lançamentos e tal.

57 **P:** Você conhece o autor do texto?

58 **R:** Não, não conheço os nomes dos críticos.

59 **P:** Mesmo sem ter assistido o filme, você lembra de ter lido alguma coisa antes ou de
60 ter ouvido?

61 **R:** Antes dele ser lançado ou durante a exibição?

62 **P:** Tanto faz...

63 **R:** Durante sim. Todo mundo foi comentando, tanto coisas boas como coisas ruins.
64 Falaram que parecia uma novela, que a montagem lembrava muitas coisas da Globo,
65 justamente por ser um filme produzido pela Globo. Coisas desse caráter, assim...

66 **P:** Bom, então você gostou da crítica, te agradou?

67 **R:** Gostei, Gostei, me agradou. Assistiria, se já não me interessasse eu assistiria.

68 **P:** Tá, então agora eu gostaria de te dar essa aqui. Eu vou parar pra você ler ((pausa para
69 a leitura)). E aí, o que você achou?

70 **R:** Essa aqui é justamente o oposto da crítica que eu comentei que eu gosto. Essa aqui é
71 absolutamente imparcial e lotada de dados. O filme custou, o diretor produziu, atores,
72 vender. Acho que a coisa mais interessante aqui são os comentários das pessoas, que aí
73 usa mais de uma pessoa e comentários diferentes, assim, do que você vai encontrar no
74 filme.

75 **P:** Teve alguma coisa que te chamou a atenção?

76 **R:** Só uma coisa que atraiu a atenção foi a crítica de outras pessoas que essa aqui não
77 tem... essa aqui é inteiramente de uma pessoa só, mas isso aqui pra mim nem soa como
78 crítica e sim como matéria... o filme custou, arrecadou tanto, passou na frente dele...

79 **P:** E você conhece o autor do texto?

80 **R:** Da reportagem local não fala quem foi. Fala aqui Silvana Arantes. Não conheço, mas
81 o jornal eu conheço e conheço bem, mas eu acho que é o tipo de crítica que não me
82 atrairia, que eu leria aqui e não mudaria nada minha opinião sobre o filme.

83 **P:** Você espera que a crítica modifique sua opinião sobre o filme?

84 **R:** Sim, acho que no final das contas auxilia. Se você está em dúvida pelo menos com
85 relação ao que assistir naquele dia, estou entre este e este, isso afetaria. E, nesse caso
86 aqui, afetaria negativamente porque...

87 **P:** Então você se identificou mais com a primeira?

88 **R:** Mais com a primeira, mais com a do site.

89 **P:** Esqueci de perguntar se o título correspondeu.

90 **R:** Tem razão. “Especialistas questionam...”. Éhh... tem título de matéria, então (...)
91 agora essa aqui eu achei boba: “casa com o público e divorcia-se da crítica”. Achei
92 metafórica e leviana, mas correspondeu.

Data: 27/08/2005

Entrevistado: D

Idade: 21 anos

Curso: Engenharia Civil

Área: Exatas (Unicamp)

Críticas Fornecidas: 1. “Olga emociona graças ao ótimo elenco e à sempre pertinente mensagem contra o ódio e a intolerância”; 2. “Por que Olga incomoda?”.

1 **P:** Bom, primeiro, antes de comentar sobre a crítica, eu queria saber se você assistiu
2 Olga

3 **R:** Eu assisti Olga na época que estava em cartaz no cinema.

4 **P:** Por quais razões você assistiu, se teve alguma razão especial e se você gostou ou não.

5 **R:** Na verdade eu não conhecia a história de Olga, eu conhecia das aulas de história,
6 história do Prestes, que é marido da Olga. E na época eu fiquei muito propenso a assistir
7 o filme porque eu vi um movimento bom de pessoas indo ao filme e fiquei muito
8 interessado. Eu gostei do filme, eu achei que o filme é muito sensível em inúmeros
9 aspectos, eu gostei da direção do filme, eu gostei dos atores que foram escolhidos, eu
10 gostei muito do filme.

11 **P:** Você já conhecia alguma coisa da história da Olga e do Prestes antes de assistir, mas
12 você já tinha conhecimento do Livro do Fernando Moraes?

13 **R:** Não, na verdade eu não sabia que era baseado em um livro o filme, eu fui sem saber
14 assistir o filme e eu não tinha conhecimento da história da Olga em si, eu tinha ouvido
15 falar um pouco sobre Prestes, acabou sendo até uma surpresa pra mim o filme.

16 **P:** Positivamente?

17 **R:** Positivamente. Muito positivamente.

18 **P:** Tem alguma coisa no filme que te chamou atenção especial ou não?

19 **R:** Na verdade eu assisti já faz um tempo já, mas eu achei muito interessante a visão
20 política que o filme retrata da época que eles estavam vivendo e eu acho que ele
21 consegue te trazer para aquela realidade de maneira muito verídica, muito honesta. Isso
22 ficou positivo no filme

23 **P:** Você já conhecia o diretor?

24 **R:** Jaime Monjardim. Já conhecia de direções de mini-séries da Rede Globo, alguma
25 novela talvez, né? Eu não sabia muito bem sobre os trabalhos dele não.

26 **P:** Antes de assistir ao filme você já tinha lido alguma coisa, alguma crítica... antes de
27 assistir?

28 **R:** sobre o filme? Não. Eu fui no escuro, como se diz. Na verdade eu ouvi comentários
29 de terceiros, de amigos que foram assistir e gostaram bastante, mas crítica oficial não.

30 **P:** Você costuma ler críticas, ter o hábito antes de assistir filme?

31 **R:** Não, eu não costumo ler críticas.

32 **P:** Alguma vez que você lembre que tenha lido, ou antes ou depois, essas críticas de
33 alguma forma influenciam você a assistir ou não ao filme?

34 **R:** Eu acho que influência de assistir o filme ou não ela não me traz. Eu acho que o que
35 a crítica me traz é uma outra leitura sobre o filme, porque é uma outra visão sobre o
36 filme. Então eu acho que algumas coisa que podem ter passado despercebido por mim
37 não passaram pelo crítico e acho que isso é válido, é uma outra faceta, de enxergar o
38 outro lado, mas não de influenciar a assistir o filme. Nada disso.

39 **P:** Mas quando você lê uma crítica e gosta, normalmente ela traz quais elementos que
40 você acha indispensável?

41 **R:** Eu acho que uma crítica deve trazer primeiramente o elenco, o elenco me atrai muito
42 num filme, a direção do filme me atrai muito e a temática, a temática é fundamental:
43 como que o diretor explorou a temática, como que ele pegou o elenco e conseguiu
44 transformar numa história... eu gosto muito de história verídica, de história que o diretor
45 consegue trazer a realidade para a tela de cinema, eu acho muito interessante quando ele
46 consegue fazer isso. Histórias que se passaram ou que não se passaram, mas que ele
47 consegue dar veracidade a história. Eu acho isso muito importante. De certa maneira
48 isso tem que estar na crítica.

49 **P:** Qual a crítica que eu te dei?

50 **R:** “Olga emociona graças ao ótimo elenco e a sempre pertinente mensagem de ódio e
51 intolerância”.

52 **P:** Você já leu. Você gostou da crítica?

53 **R:** Eu achei a crítica, como toda crítica deve ser, eu achei muito técnica assim. Ele pega
54 aspectos da música, aspectos da direção, aspectos do elenco, muito técnicos: como que
55 eles se comportaram em cena, como que o diretor conseguiu usar a música a favor ou
56 contra ele. Então assim, eu gostei, mas esses tipo de crítica pra mim serve pós filme,
57 depois que eu assisti o filme. Antes de assistir o filme não me atrai porque se baseia
58 muito na técnica e pouco no que o espectador está esperando ver. Eu não estou
59 esperando ver se o cara vai usar a música bem ou mal. Na verdade a minha primeira
60 impressão do filme é sobre como a história foi explorada e eu acho que não é isso que
61 essa crítica traz em primeiro plano.

62 **P:** Ela deixa de falar disso?

63 **R:** Eu acho que ela fala, mas não em primeiro plano. Eu acho que ele ((autor da crítica))
64 coloca aqui muito mais a técnica, como eu disse, que foi utilizada no filme.

65 **P:** Você achou que o título correspondeu ao conteúdo da crítica?

66 **R:** Eu achei que o título ficou muito vago, sinceramente: eu esperava, quando ele
67 colocou “contra o ódio e a intolerância”, eu acho que ele explorou muito pouco isso. Se
68 você lê, eu percebi que tem uma ou duas frases aqui que ele coloca eu achei que ele não
69 define muito bem essa mensagem contra o ódio e a intolerância. Eu achei que ele não
70 foi pertinente não.

71 **P:** Você conhece o autor?

72 **R:** Não conheço.

73 **P:** E no caso o site de onde foi tirada?

74 **R:** O site é e-pipoca? Também não conheço o site.

75 **P:** Não?

76 **R:** Não.

77 **P:** Teve alguma parte que você gostou mais ou gostou menos, que chamou a sua
78 atenção?

79 **R:** Da crítica? Então, é como eu disse: depois de assistir o filme e lendo a crítica eu
80 achei muito boa no aspecto técnico que é o que me interessa. Depois que eu assisti o
81 filme, depois que eu tive as minhas impressões eu gostei muito de como ele explorou a
82 parte técnica do filme, de como ele falou da música, das cenas em que, por ventura, eu
83 não tinha percebido que a Camila Morgado que fez a Olga não tinha se desempenhado
84 bem e depois ela passou se desempenhar bem. Depois que eu li a crítica eu falei: é,
85 realmente está de acordo com que aconteceu. Nesse aspecto eu gostei da crítica, achei
86 muito boa. Ele coloca aqui coisas que a gente não vê de fato, por exemplo, ele coloca
87 aqui que o filme foi influenciado pela A Lista de Shindler. Isso é uma coisa que, por
88 mais que você assista um e outro, essa conexão as vezes não é muito clara para o
89 espectador.

90 **P:** Você já assistiu?

91 **R:** Assisti A Lista de Shindler.

92 **P:** Gostou?

93 **R:** Gostei e achei que realmente tem muito a ver sim algumas cenas, principalmente as
94 cenas do nazismo.

95 **P:** A apreciação que o autor da crítica teve do filme correspondeu a que você teve do
96 próprio filme?

97 **R:** Foi um pouco semelhante no sentido da análise dos personagens, de como eles
98 chegaram a defender um sonho. Isso eu achei muito válido. Agora, a apreciação dele é

99 muito voltada para ambientação do filme, de como foi feito o filme e, na minha
100 concepção, eu não estava preocupado com isso, eu estava preocupado em saber como se
101 desenvolve a história. Então assim, me agradou em algumas partes e em outras partes
102 não me interessou muito.

103 **P:** Então eu queria te dar mais uma crítica pra você ler (...). É mais ou menos as mesmas
104 perguntas. Primeiro, o que você achou?

105 **R:** Achei a crítica muito boa, em comparação à primeira eu achei que ela tomou muito
106 mais uma posição crítica mesmo. Gostei muito, achei que essa crítica está mais perto do
107 que eu espero de uma crítica do que a primeira.

108 **P:** O que você achou mais interessante?

109 **R:** Eu achei que essa crítica aqui ela traz detalhes sobre o filme, sem muitos detalhes
110 técnicos, coloca o que se passa no filme e o que é questionado pelo filme, isso é
111 positivo. Quando ele coloca que Olga incomoda porque a Fernanda Montenegro se
112 encarna na mãe do Prestes e o Prestes ainda não é uma figura muito aceita na sociedade
113 brasileira, eu achei que isso aqui é o objetivo da crítica: te colocar a par do que está
114 acontecendo nessa época, que os jornais, revistas, como ele coloca aqui, estavam
115 cotando muito mal o filme e ele defende um ponto de vista particular dele de que o
116 filme realmente expressa tudo o que foi a história mesmo, sem maquiagem a história. Eu
117 achei muito produtivo por isso, por esse motivo.

118 **P:** Você conhece o autor?

119 **R:** Não conheço.

120 **P:** Você achou que o título tem relação com o texto?

121 **R:** Achei. Completamente. Completamente. Ele foi muito feliz no título. Foi um título
122 curto, simples, mas foi objetivo no que ele se propôs a colocar no título. Correspondeu
123 ao conteúdo.

124 **P:** Tem alguma particularidade da crítica que você gostaria de colocar?

125 **R:** Gostei da parte que ele coloca: “um filme de Rita Buzar e Jaime Monjardim”, porque
126 o filme não é só do Monjardim. Ele colocou que outras pessoas também fizeram o
127 filme. Eu não gostei dessa crítica que ele não coloca o elenco, né? Eu não gostei disso.
128 Achei que ele deveria ter colocado quem foi Luis Carlos Prestes, pelo menos se eu li me
129 passou batido.

130 **P:** Você gostou da crítica principalmente pelo fato dela não ser só técnica?

131 **R:** Exatamente. Se eu pudesse resumir pra você é isso, porque, na verdade, ele está
132 colocando aqui uma visão quase de espectador, uma visão de, olha, assistam o filme
133 porque ele é humano, porque ele é isso, não porque ele tem um bom som ou porque o
134 som estraga aos trinta minutos de filme, o diretor é infeliz... não é isso, acho, o que atrai
135 numa crítica.

136 **P:** A visão que você teve do filme corresponde, de certa forma, à visão que o autor da
137 crítica teve do filme?

138 **R:** De certa forma sim. Eu não tinha ido pelo lado tão radical da coisa de, nossa,
139 incomoda porque... mas acho que ele foi muito feliz em alguns pontos que ele colocou,
140 por exemplo, que ele não poupa os espectadores de cenas de violência, como o nazismo,
141 como a separação da Olga do filho dela. São cenas muito boas e ele coloca isso aqui. E,
142 realmente, a intenção não foi de poupar ninguém, foi realmente emocionar. Achei que
143 ele foi razoável nesse ponto.

Data: 27/08/2005

Entrevistado: E

Idade: 21 anos

Curso: Química

Área: Exatas (Unicamp)

Críticas Fornecidas: 1. “Olga casa com o público e divorcia-se dos críticos”; 2. “Olga: O campo de concentração das sete mulheres”.

1 **P:** Primeiro eu vou explicar o que vou fazer: pensei em te dar duas críticas pra você ler
2 e comentar o que você achou, se gostou ou não. A primeira é essa aqui (...). Você
3 assistiu ao filme?

4 **R:** Não assisti.

5 **P:** Na época, você ficou sabendo alguma coisa, leu alguma crítica?

6 **R:** Só por amigos e pela minha namorada. Só. Não li nenhuma crítica na época.

7 **P:** Você lembra quem foi o diretor, os atores que trabalharam?

8 **R:** Principalmente a atriz, a protagonista, que trabalhou numa novela, numa mini-série
9 da Globo. Só.

10 **P:** E teve algum motivo especial pra você não assistir?

11 **R:** Algumas pessoas me falaram mal do filme e foi mais ou menos no acaso, parou de
12 passar no cinema...

13 **P:** Você conhece a história da Olga Prestes? Já conhecia?

14 **R:** Um pouco no colégio do Prestes. Pouquíssimo da Olga, mas pouco.

15 **P:** Sabia do livro que o filme foi baseado?

16 **R:** Não.

17 **P:** Você gosta ou tem o hábito de ler críticas antes ou depois de ver filmes? Você acha
18 que faz alguma diferença?

19 **R:** Eu não tenho o hábito, mas às vezes eu acho interessante ler a crítica e fazer uma
20 comparação, perceber coisas que o crítico colocou, mas não baseio meu ir ou não
21 assistir um filme na crítica.

22 **P:** Quando você lê uma crítica, tem alguma coisa que você espera encontrar?

23 **R:** Normalmente os desempenhos dos atores, se estão bem ou mal. Mas isso não difere
24 tanto de pessoa pra pessoa, a atuação, apesar do filme poder ser ruim, ter aspectos que
25 as pessoas gostam mais, mas normalmente, quando alguém elogia a atuação de um ator
26 é mais comum, do senso mais comum de análise, das críticas que eu li.

27 **P:** Tem alguma coisa que você acha imprescindível?

28 **R:** Que ela deva apresentar? Não necessariamente, talvez um histórico do diretor, mas
29 pode ficar preconceituoso. Esse primeiro texto que você me deu é: “Olga casa com o
30 público e se divorcia dos críticos”. O texto é interessante porque ele coloca a situação de
31 filmes nacionais que estão sendo feitos com uma linguagem muito televisiva, uma
32 porque é uma linguagem que o brasileiro está mais habituado e uma porque é produção
33 da Globo. Então, é interessante a discussão que o texto coloca: um filme muito
34 televisivo, um filme pra ganhar público pra vender e a questão dos críticos ficarem de
35 um lado pro outro.

36 **P:** Você conhece o autor do texto e o veículo?

37 **R:** Conheço o Caderno Folha Ilustrada, agora Silvana Arantes, não. Posso já ter lido,
38 mas...

39 O que me chamou mais atenção é o depoimento de cada crítico. Aqui ele coloca os
40 comentários de cada crítico e é mais interessante. O distribuidor do filme ele coloca:
41 “quem tem o direito de definir o que é cinema e o que é TV?”. Concordo. Os limites não
42 são tão bem colocados, isso é cinema e isso é TV. Eles falam que Olga pode ser um
43 filme, mas não é necessariamente cinema. Eu acho que muitos filmes brasileiros hoje
44 estão buscando mercado, então perde um pouco de uma arte, de um negócio mais suave,
45 aqui ele coloca muito que o filme é muito dramático, sobe o som, desce o som, dá muito
46 close... mas eu não sei, os dois lados são interessantes: o lado de que não está muito

47 bem definida a fronteira do que é cinema e o lado de que pode sim estar sendo feito um
48 filme pra vender, com uma linguagem mais popular.

49 **P:** Você achou que o título correspondeu com o que você leu?

50 **R:** A maioria dos críticos é contra, no sentido de que não gostaram do filme e é contra
51 essa linguagem... Sim, acho que o título é...sim... apesar... sim, a parte do “casa com o
52 público” é porque ele teve um desempenho muito bom com os espectadores. Sim.

53 **P:** Então agora eu queria te dar uma outra, se você não se importar.

54 **R:** Tudo bem.(...) Bom, essa aqui coloca ainda mais essa proximidade com a TV,
55 começa pelo título: “Olga: campo de concentração das sete mulheres”, tem a ver com a
56 mini-série da Globo, A casa das Sete mulheres. Eu acho que essa aqui é uma crítica
57 mais, diferente da outra que era mais uma análise, essa é mais direta: comenta o
58 desempenho dos atores, a capacidade de retratação da época, o que foi deixado da
59 história, de lado o que não foi contado, eu acho que, na minha opinião...

60 **P:** É uma crítica favorável?

61 **R:** É uma crítica contrária, ele coloca só uma questão de que a Globo melhora o seu
62 desempenho retratando a Alemanha nazista num estúdio de TV, mas nada que seja uma
63 grande qualidade do filme.

64 **P:** Você conhece esse site?

65 **R:** Amazônia? Não conheço.

66 **P:** Nem quem escreve a crítica?

67 **R:** Aldo Alves? Talvez já tenha... o nome não me é estranho. Não lembro muito o nome
68 das pessoas.

69 **P:** Apesar de você não ter visto o filme, você se identificou ou achou alguma coisa
70 interessante na crítica?

71 **R:** Olha, pelo que eu acho de algumas produções nacionais envolvidas, pra dizer a
72 Globo que é quem está investindo mais em filme, eu concordo com muita coisa que
73 está sendo dita, eu me identifico com as questões aqui, mas, por não ter assistido o
74 filme, eu não posso dizer se está certo ou se está errado, ou se eu acredito nisso, mas
75 muita coisa daqui possa se repetir no filme.

Data: 27/08/2005

Entrevistada: F

Idade: 20 anos

Curso: Química

Área: Exatas (Unicamp)

Críticas Fornecidas: 1. “Olga emociona graças ao ótimo elenco e à sempre pertinente mensagem contra o ódio e a intolerância”; 2. “Olga: o campo de concentração das sete mulheres”.

1 **P:** Bom, eu vou te dar duas críticas sobre o filme Olga pra você comentar. Você já viu o
2 filme?

3 **R:** Já.

4 **P:** Ante de começar eu gostaria de saber se você gostou do filme?

5 **R:** Eu gostei porque eu não conhecia muito a história da Olga. Quer dizer, conhecia,
6 mas não tinha lido nenhum livro, isso eu achei legal de ver a história dela. Mas eu achei
7 um pouco plástico, achei meio forçado, não me emocionou muito, acho que por querer
8 emocionar muito não despertou em mim nada. Mas eu achei interessante ver a parte
9 histórica, só achei que faltou um pouco também da parte histórica, as vezes, poderia ter
10 mostrado um pouquinho mais.

11 **P:** Você já conhecia o diretor do filme?

12 **R:** Jaime Monjardim? Já. Já conhecia pelo trabalho dele na TV. A Camila Morgado
13 também, da Casa das Sete Mulheres, eu conhecia de lá.

14 **P:** E você já conhecia alguma coisa da história da Olga, do Prestes?

15 **R:** Um pouco do que eu aprendi na escola, no colegial eu acho.

16 **P:** Você sabia que o filme foi baseado num livro?

17 **R:** Já, já tinha ouvido falar. Do livro eu já tinha lido alguns trechos que são de cartas
18 dela, então eu fiquei um pouco interessada por causa disso, por causa das cartas, eu já
19 tinha visto no meu livro de história, tinha um pouco das cartas e trechos do livro, então
20 eu já tinha ouvido falar.

21 **P:** Eu te dei a crítica “Olga emociona graças ao ótimo elenco e a sempre pertinente
22 mensagem contra o ódio e a intolerância”. E aí, o que você achou?

23 **R:** Eu achei que ela ta um pouco, há... como eu posso dizer... está só ressaltando as
24 partes boas. Se eu tivesse só lido, antes de assistir, eu teria ido com uma expectativa
25 grande, mas eu achei meio tendenciosa porque só falou das partes boas do filme, que
26 são de verdade realmente no filme, tem um bom elenco, é bem produzido. Mas acho que
27 faltou, por ser um filme histórico, seria bom que todos os filmes tivessem um pouco de
28 história, mas acho que faltou.

29 **P:** Já que você tocou nesse assunto, você tem normalmente o hábito de ler críticas antes
30 de assistir algum filme?

31 **R:** Eu tento deixar para ler depois de assistir o filme, para não chegar lá já influenciada.
32 Ler uma crítica boa e já chegar achando que o filme é bom. Mas eu leio os comentários
33 do filme antes, não as críticas, aquelas enormes do jornal, essa eu leio depois, mas
34 aqueles comentários pequenos, quando você vai ver os horários, aqueles lá eu sempre
35 leio. Eu não vou ver filme sem ver aquilo lá, porque eu já vou ver o horário e vejo
36 aquilo lá.

37 **P:** Então influencia sua ida ao cinema?

38 **R:** Ah, sem dúvida.

39 **P:** Nessa crítica que você leu, você conhece quem escreveu ou o site?

40 **R:** Não, não conheço nada, nem o site nem quem escreveu.

41 **P:** Teve alguma parte do texto que você gostou ou se identificou ou não se identificou?

42 **R:** Eu achei legal o que ele falou, essa parte foi a que eu mais gostei, que na cena do
43 filme que a Olga está aqui e ela fala: qual o problema desse país? Porque eles estavam
44 lutando e o país estava alienado. Isso vindo de um diretor que faz novela, ou seja, que
45 aliena as pessoas ((risos)), eu achei engraçado. As novelas são alienantes, né? Ainda
46 mais da Globo, que tem aquele estilinho e contestar isso... é engraçado.

47 **P:** Você achou que o título corresponde ao conteúdo da crítica?

48 **R:** Sim.

49 **P:** Tem uma coisa que eu gostaria de perguntar: quando você lê esse tipo de texto, tem
50 alguma coisa que você espera encontrar?

51 **R:** quando eu leio uma crítica? Bom, eu tento pegar críticas do filme, por exemplo,
52 quando eu vou em sites procurar, eu entro no site do Paradiso e vejo a crítica que está lá,
53 porque eu acho que é melhor do que entrar em sites que eu não tenho referência. Nesse
54 aqui eu nunca entraria. Mas eu tento ver um pouco da história, da sinopse do que vai
55 acontecer e a nota eu também gosto de ver. Da Folha de S. Paulo eu gosto de ver pra
56 saber como eles estão classificando os filmes, apesar de às vezes não concordar com a
57 nota, mas eu gosto de saber como ela foi classificada. Mas eu procuro mais a sinopse só.

58 **P:** Você gostou do texto?

59 **R:** Eu gostei. Para críticas, eu estou acostumada a ler críticas um pouquinho menores,
60 eu achei ela muito....parece mais uma propaganda do que uma crítica. Eu leria uma
61 crítica que falasse mais da história e não da produção da história.

62 **P:** Vou te dar a outra então (...) E aí? O que achou dessa?

63 **R:** Totalmente o contrário do outro ((risos)). Quer que diga o nome?

64 **P:** Você conhecia o autor?

65 **R:** Não, nem o site. Esse também não é o tipo de crítica que eu leio porque não fala
66 tanto da história, fala da produção do filme e tal. Eles ((ambos os críticos)) concordam
67 que a produção é muito boa e isso ninguém pode negar porque a produção foi muito
68 boa, de cenário de época... mas tudo que o primeiro falou que era bom, dessa parte do
69 romance da emoção, esse aqui está totalmente contra.

70 **P:** E você se identificou com essa posição?

71 **R:** É, eu gosto mais da segunda. Eu acho que a parte do romance entre os dois foi muito
72 exacerbada e deixou a parte da história, que é importante, pra trás. Mas talvez seja a
73 fórmula que eles tenham pra vender assim. Acho que novelas que são de amor são
74 assistidas tanto, ele deve ter pensado numa mesma lógica.

75 **P:** Tem alguma coisa que faltou ser dita?

76 **R:** Eu acho que faltou porque eu não lembrava muito da história dessa época e eu saí de
77 lá também sem lembrar muito dessa parte. Eu acho que faltou mostrar o que tava
78 acontecendo, durante a história o que estava acontecendo com o Brasil e depois o que
79 aconteceu. Getúlio, por exemplo, quem já conhece a história tudo bem, mas Getúlio, pra
80 mim, caiu meio que do nada no filme, não explicou o que ele fazia antes o que ele fez
81 depois...

82 **P:** E aqui ((na crítica)) ele também não comentou?

83 **R:** Não, aqui ele fala... Cadê a parte que fala do Getúlio... aqui ele fala que o Getúlio foi
84 colocado como vilão, mas pra mim ele é um vilão: uma pessoa que manda uma mulher
85 grávida para um campo ((risos)) não tem como, não tem o que fazer para tirar a cara de
86 vilão. Esse aqui fala um pouco que ((o filme)) tirou um pouco a importância, diminuiu o
87 valor histórico dessa história. Acho que eu concordo. Gostei.

88 **P:** O título você achou que correspondeu?

89 **R:** Deixa eu ver. É verdade, não deixa de ser uma analogia boa porque eles fizeram bem
90 na mesma fórmula, no mesmo estilo. Eu acho válido fazer um filme histórico mesmo
91 que seja com um enfoque não tanto na parte histórica porque eu acho que qualquer
92 forma é válida de levar um pouco de cultura. Então se as pessoas fizerem um filme só
93 com história, só com todos os fatos históricos e ninguém vai assistir, vai meia dúzia
94 assistir, os mesmos que vão assistir qualquer outro filme histórico, ou seja, que não é
95 muita gente, então acho que pode baixar um pouco o nível ((risos)) e aumentar as
96 pessoas que vão... se elas não vão assistir um filme muito bom, então faz um meia boca

97 mas que todo mundo saia um pouco informado. Acho que é válido, é uma tentativa
98 válida.

Data: 21/11/2005

Entrevistado: G

Idade: 21 anos

Curso: Ciências Biológicas

Área: Biológica (Unicamp)

Críticas Fornecidas: 1. “Porque Olga incomoda?”; 2. “Paixão sem Inteligência”.

1 **P:** Então, eu queria saber primeiro o que você achou da crítica. Você não assistiu o
2 filme, né?

3 **R:** Eu não assisti o filme. Eu achei que a crítica ela está, como é que eu vou dizer? Eu
4 não sei me posicionar a respeito da crítica sem ter visto o filme, porque eu acho que pra
5 eu questionar uma crítica eu preciso pelo menos ver o material que ele está criticando e
6 tudo que eu vi aqui ficou elogiando o filme, apesar do contra gosto de todo mundo, mas
7 eu não sei se eu posso concordar ou não com isso. Todos os argumentos que ele dá é só
8 pra corroborar o ponto central dele de que o filme é bom, apesar do que todo mundo
9 fala, porque o filme aponta que as pessoas se incomodam por uma hipocrisia que existe
10 na sociedade. É mais ou menos isso que eu entendi.

11 **P:** Você conhece o escritor?

12 **R:** O Crítico ou o autor do filme?

13 **P:** Quem escreveu o texto.

14 **R:** Não, não conheço. Eu tentei achar o nome dele, mas não achei.

15 **P:** Teve alguma parte do texto que te chamou mais atenção? Que você gostou ou não?

16 **R:** Então, nessa parte aqui que ele fala que incomoda: “incomoda sobretudo os que
17 vivem de ganhos imediatos, de poder, de interesses, de lucro, de prestígios e de
18 honrarias...”. Que incomoda a burguesia esse filme, e que o filme.

19 **P:** Você achou isso legal ou ruim?

20 **R:** É, então, por um lado eu acho... não sei o que eu acho porque eu não vi o filme
21 mesmo, mas por um lado eu gosto quando criticam esse lado da sociedade, eu acho
22 importante esta sempre tendo uma crítica a isso, só que eu não sei se essa crítica é
23 fundamentada, né? Eu gostaria de ver o filme mesmo.

24 **P:** O modo como ele escreve, você acha interessante, é o que você espera de uma crítica
25 ou não, falta alguma coisa ou não...?

26 **R:** Eu acho que faltava também ele dar justificativas para o outro ponto de vista, do
27 filme ter sido ruim. Eu acho que ele foca muito, tipo, ah, a pessoa não gostou porque ela
28 é burguesa, a pessoa não gostou porque acusa coisas que ela também faz no filme,
29 entendeu? Só que ele não colocou o contraponto, né? O que as pessoas também mais
30 estão criticando no filme? Porque eu duvido que as pessoas que ele esteja falando aí que
31 não gostaram criticaram o filme pelos mesmos motivos que ele está falando que eles
32 criticaram, então faltou este contraponto do argumento dele para gerar meio que um
33 debate mais ou menos na crítica. Eu acho importante porque se não ela te leva realmente
34 só para uma opinião, sendo que eu acho que uma crítica, na verdade, ela tem que
35 desenvolver a ideia por todos os pontos.

36 **P:** Você acha que o crítico deve expor os dois lados...

37 **R:** É, eu acho que ele tem que tomar uma posição, é importante, mas eu acho que ele
38 não pode só escrever sobre a posição dele porque eu acho que invalida, né? Ele está
39 levando toda a estrutura da narrativa dele porque ele quer mostrar e isso fica
40 tendencioso assim de um lado e não contrapõe o que ele está falando.

41 **P:** Você tem o hábito de ler crítica de cinema?

42 **R:** Tenho, eu sempre leio na Internet.

43 **P:** Tem alguma coisa, quando você vai ler, que você espera encontrar, gostaria de
44 encontrar numa crítica?

45 **R:** Depois que eu vejo o filme e eu leio uma crítica?

46 **P:** Não sei se você lê antes ou depois.

47 **R:** Então, depende, né? Eu faço dos dois jeitos assim, mas quando eu vejo um filme e
48 vou ler uma crítica eu espero encontrar algumas coisas que eu analisei no filme, eu
49 espero que o crítico também tenha encontrado para eu ver pelo menos assim, não
50 precisa ter a mesma opinião que eu tive, mas pelo menos focar nos elementos que eu
51 também achei importante focar, eu espero que eles estejam na crítica, por exemplo, da
52 estrutura narrativa do filme, para falar de algum papel de alguém determinado que me
53 marcou no filme e eu espero também ver a opinião dos outros a respeito, né? Então eu
54 sempre pego alguns pontos do filme e espero encontrar na crítica: não emitindo a
55 mesma opinião que eu, mas pelo menos comentando esses pontos.

56 **P:** O título é coerente ao conteúdo da crítica?

57 **R:** Acho que é porque durante a crítica inteira ele explica o título. O título é esse, né?
58 “Por que Olga incomoda?”, então ele está sempre justificando: ele fez o título “Por que

59 Olga incomoda” e todo parágrafo começa... “incomoda porque isso”, “incomoda porque
60 isso”, “incomoda porque isso”... então acho que ficou bem coerente.

61 **P:** Então agora eu vou te dar a outra crítica.

62 **R:** Eu posso comentar da outra crítica em relação a essa?

63 **P:** Pode, pode, o que você quiser... é muito livre. Eu queria que você ficasse a vontade
64 para comentar o que você achou da crítica mesmo, qual você preferiu, qual você mais
65 gostou...

66 **R:** Então, eu achei que exatamente tudo o que faltou na outra crítica, que seria esse
67 outro ponto de vista de quem não gostou, ele está aqui também sem levar em
68 consideração o ponto de vista de quem gostou, do mesmo jeito. O oposto: lá ele focava
69 mais, ele estava elogiando o filme, só que ele estava focando só na ideia mesmo de que
70 ele tinha gostado do filme, que era esse negócio de mostrar o amor entre
71 revolucionários, e essa coisa que acusa a burguesia e tudo. Enquanto aqui eu acho que
72 ele forneceu críticas negativas embasado em coisas mais técnicas, como enfoque de
73 quadro muito parecidos com o de TV, enfocando também nessa coisa do clichê, nessa
74 esteriote...você entendeu, né? Transformar os personagens em estereotipo sem
75 aprofundar. Isso aí eu achei bem interessante, principalmente quando ele fala aqui que
76 “a personagem principal ela é um estereotipo tão recorrente quanto os violinos arfantes
77 que gemem e suspiram durante toda a projeção”. Eu achei que ele forneceu uma crítica
78 que também não leva o lado ideológico que o outro cara elogiou, só que também eu
79 acho que essa crítica é mais fundamentada que a outra porque ela realmente recorre a
80 argumentos mais técnicos que eu acho que tem que ter numa crítica de cinema e que
81 faltou na outra. O cara falou: ah, é legal por causa disso, é legal porque traz a revolução
82 pras telas, incomodando as pessoas não sei o que, mas ele não mostrou como que ele
83 está trazendo essa revolução. Não adianta você só pegar e trazer uma ideia legal e você
84 coloca em tons clichês, não desenvolve as personagens e não fornece um bom material
85 para a pessoa refletir sobre aquilo, né?

86 **P:** Qual das duas críticas você mais gostou?

87 **R:** Eu gostei mais dessa que é a “Paixão sem inteligência”.

88 **P:** Você conhece o crítico?

89 **R:** Mauro Trindade? Não, não conheço.

90 **P:** Conhece a revista?

91 **R:** Não, não conheço.

92 **P:** O título está coerente com o conteúdo da crítica?

93 **R:** Sim, está coerente, mas eu achei o outro mais coerente com o conteúdo da crítica.

Data: 21/11/2005

Entrevistada: H

Idade: 21 anos

Curso: Biologia

Área: Biológica

Críticas Fornecidas: 1. “Paixão sem Inteligência”; 2.”Olga emociona graças ao ótimo elenco e a sempre pertinente mensagem contra o ódio e a intolerância”.

1 **P:** Bom, eu queria saber primeiro o que você achou da crítica. Você não assistiu o filme,
2 né?

3 **R:** Não, Não. Eu achei engraçado ele fazer essa comparação do filme com as novelas
4 brasileiras. Eu não vou poder dizer: há, eu concordo, eu não concordo, porque eu não
5 assisti o filme, mas algumas coisas que ele falou eu achei engraçado, tipo ele comparar
6 aquilo que eu tinha falado antes, sabe, Jade e Lucas da novela O Clone e Abelardo e
7 Heloísa, que é um livro um pouquinho não sei... sabe, como é que eu vou dizer. Eu
8 achei engraçado essa... porque eu não acho que, é uma coisa muito pessoal, Jade e
9 Lucas são personagens superficiais dentro de uma novela feita pra diversão
10 simplesmente, sabe? Enquanto que no livro Abelardo e Heloísa não é tão assim. Ele usa,
11 ele compara isso e coloca tudo no mesmo saco. Olga e Carlos Prestes também, tudo
12 dentro desse mesmo saco. Eu gostei do jeito que ele construiu a crítica dele, mas eu não
13 sei se dá pra comparar isso, sabe? Pode perguntar.

14 **P:** Você já conhecia alguma coisa da história da Olga e do Prestes?

15 **R:** Hum hum... mas assim, o que a gente aprende em história, o que a gente aprende
16 assim de uma maneira mais formal.

17 **P:** Teve algum motivo especial pra você não ir assistir o filme? Na época você ficou
18 sabendo?

19 **R:** Há, o motivo? Eu acho que eu não tava a fim de assistir um filme de drama,
20 simplesmente. Geralmente eu gosto muito de drama, mas eu tenho que estar bem pra
21 assistir um filme de drama, se não eu fico muito abalada. Falei: há, quem sabe um dia
22 eu veja, daí nunca surgiu esse dia...

23 **P:** Tem alguma parte específica do texto que você gostou, não gostou?

24 **R:** Sim... a parte que ele fala aqui no final, que ele fala do clichê: nossa! Quando ele fala
25 do clichê eu adorei isso, que esse paradigma, esse paradoxo que ela vive entre o amor e

26 o dever. Isso é verdade ((risos)), é um clichê isso... tem muito filme que explora isso. Eu
27 não tinha pensado nesse aspecto, mas é verdade. É que não dá pra dizer se o filme é
28 todo sentimental do jeito que ele fala aqui porque eu não vi, mas se for mesmo, de fato.
29 Se for essa a visão do filme que é mais enfatizada... porque parece que aqui o autor ele
30 não achou legal o diretor enfatizar principalmente essa história do amor e do dever dela,
31 como se o coração fosse o que tivesse movendo e meio que sonegou a inteligência das
32 pessoas, dos personagens. Eu gostei disso... sobre todos a levados pelo coração e não
33 pela inteligência, sendo que, talvez, essa leitura do diretor não tenha nada a ver, sabe?
34 Não sei...

35 **P:** Então, você acha que o título está coerente com o conteúdo da crítica?

36 **R:** Eu acho que sim. Tem só uma coisa que eu não entendo, porque daí eu acho que eu
37 não entendo de cinema, quando ele falou assim, aqui: “Olga, por sua vez, é calcado em
38 planos fechados, closes e supercloses... que transcrevem ao cinema a linguagem da
39 TV”, eu não sei se a linguagem da TV é isso, ou se a linguagem do cinema não é isso.
40 Talvez a linguagem do cinema seja isso também, só depende da maneira como você
41 explora esses closes e supercloses. Eu acho que a diferença entre filme e TV é que eu
42 acho que a personagem de TV é muito mais superficial, plano, sabe assim? E
43 personagem de filme, alguns filmes, eles conseguem ter uma profundidade psicológica
44 maior.

45 **P:** Você achou o conteúdo coerente?

46 **R:** ((lê o título novamente: “...visão histórica de sua protagonista”)). É, eu acho que sim.
47 Visão histórica? Talvez... é. Pelo que eu aprendi em história na sala de aula, eu não
48 consigo ver essa história de amor que parece que o filme enfatiza, entendeu? Eu vejo
49 muito mais uma militante mesmo.

50 **P:** Você escreveu que tem o hábito de ler crítica. Tem alguma coisa que você espera
51 encontrar na crítica no momento que você lê?

52 **R:** Eu gosto muito. Quando eles falam sobre o personagem. Crítica eu gosto quando
53 fala um pouquinho do personagem, sobre a intensidade da interpretação, ou a maneira
54 como o personagem foi criado e o papel do diretor nisso, assim.

55 **P:** De maneira geral, você gostou da crítica?

56 **R:** Gostei. Gostei bastante da crítica. Deu até vontade de ver o filme pra ver esse
57 paradoxo aqui, se existe mesmo, se ele explora enfatizando mais para o sentimentalismo
58 e pouco pra razão talvez.

59 **P:** Então agora eu vou te dar mais uma crítica pra você ler.

60 **R:** Tá bom.

61 **P:** E aí, o que você achou dessa?

62 **R:** Há, eu não gostei tanto dessa crítica porque o crítico não se decide... ele faz
63 comentários que também aquela outra crítica fez, ele compara alguns elementos do
64 filme com a telenovela, a parte que ele fala aqui do didatismo simplório, que ele usa
65 músicas exageradamente pra tentar reforçar a interpretação dos atores sendo que não
66 precisa. Ele critica que talvez seja uma insegurança do diretor em não confiar na
67 capacidade de chocar dos atores assim. E... que mais que eu não gostei...ele fala que é
68 bom, ele fala da produção, ela fala da interpretação dos atores, mas de um jeito... não
69 sei, ele vai comparando com vários filmes...

70 **P:** Você conhece o autor?

71 **R:** Da crítica? Não, não. Para falar a verdade eu não sei o nome de autor de crítica
72 nenhuma.

73 **P:** E nem o site, né?

74 **R:** Pipoca? Não... já ouvir falar, mas geralmente eu leio no “omelete”, do IG, tem
75 bastante crítica legal.

76 **P:** O título corresponde?

77 **R:** “Olga emociona graças ao ótimo elenco e a sempre pertinente mensagem contra o
78 ódio e a intolerância”, então, pois é, porque na crítica ele menciona que é um filme
79 emocionante, que conta a história dessa coisa do ódio e da intolerância... ((risos)) e ele
80 usa uns clichês aqui no final... “continua sendo um dos maiores males que podem afligir
81 a raça humana: a intolerância e o ódio”, e tal... todo mundo já sabe disso, sabe... o que
82 eu não gostei é que ele fala tudo isso mas não fala da qualidade com que isso é feito. Eu
83 digo assim, ele fala que o filme é contra o ódio e a intolerância, mas têm filmes bons e
84 ruins contra o ódio e a intolerância, entendeu? Então, tá bom, é contra o ódio e a
85 intolerância, mas de que maneira ele faz isso? Daí ele fala que os atores são bons, que
86 interpretam bem... nesse aqui ((nesse texto)) eu gostei porque ele fala um pouquinho
87 sobre os atores, da interpretação mesmo e fala também da produção, fala que é um filme
88 sentimentalista e que ressalta um pouco o que a outra crítica disse. Não sei, tenho que
89 ver o filme, né?

90 **P:** De maneira geral é uma crítica favorável ou desfavorável?

91 **R:** Então, acho que é por isso que eu não gostei da crítica, porque eu não consigo
92 identificar isso. Eu acho que de maneira geral ela é favorável, mas ele dá umas
93 alfinetadas quando ele fala que é típico de uma tele novela. Ele dá alfinetada sem
94 justificar o porquê dessa comparação, entendeu? No outro ele justifica, ele vem e fala,
95 ele argumenta... quando ele falou da língua, é muito engraçado, ele fala: “eu achei boa
96 também a opção da produção em rodar um filme em português, coisa comum dos filmes
97 estado unidense”, isso é uma crítica ou um elogio, sabe? Parece uma coisa meio assim,
98 há, é português, os americanos também fazem isso... a gente não gosta, mas há! Sendo
99 em português legal... mais alguma coisa comparando as críticas?

100 **P:** Você gostou mais dessa ou da outra?

101 **R:** Eu gostei mais da outra porque ela pode esta errada, mas ela se posicionou melhor,
102 argumentou melhor... porque, assim, não tem problema em o autor, o crítico – pelo
103 menos eu vejo assim – ou gosta ou não gosta ou mais ou menos, um mais ou menos
104 legal...mas ele não soube dizer o mais ou menos aqui... ele disse que é um filme
105 sentimentalista, que luta sobre valores legais, em prol de valores legal, contra o ódio e a
106 intolerância, mas ele não fala de que maneira o filme trabalha isso.

107 **P:** Você esperava encontrar alguma coisa a mais nessa crítica?

108 **R:** Não. Geralmente quando eu leio a crítica eu não espero, mas conforme você vai
109 lendo você fala, “mas ué! Ele fez esse raciocínio e aí? Cadê o link, cadê o final?”. Eu
110 não gostei da argumentação. A construção do texto também está estranha. Ele fala um
111 pouquinho dos atores, depois da produção em si... uma outra coisa que eu estava
112 pensando quando li essa crítica também foi que, não necessariamente, o filme as vezes -
113 - pelo menos na minha opinião -- ele tem um roteiro muito bom, só que os atores são
114 péssimos, interpretam muito mal, uma história muito boa, mas os atores são péssimos,
115 ou ao contrário: a história é péssima, mas os atores são ótimos e vale a pena. Parece que
116 aqui ele colocou que os atores são bons, com alguns dando aquela escapada, a produção
117 é boa, só que tem elementos ruins, mas ele não diz de que maneira esses elementos
118 ruins são bons ou ruins para o filme, como eu posso dizer, se isso interfere de maneira
119 muito negativa para o filme. Ele só cita, mas não explica. Pode ser isso também, o autor
120 não quis explicar para dar aquela alfinetada, pra pessoa na hora de ver o filme...

121 **P:** De qualquer maneira, lendo uma dessas duas críticas, você veria o filme?

122 **R:** Veria. Veria. Acho que mais pela outra crítica. Por essa crítica eu acho que iria ficar
123 “Há, mais um filme de drama romântico estúpido? Não, não quero!”. Pela outra crítica
124 eu talvez gostasse de ver.

Data: 21/11/2005

Entrevistada: I

Idade: 20 anos

Curso: Ciências Biológicas

Área: Biológica (Unicamp)

Críticas Fornecidas: 1. “Olga emociona graças ao ótimo elenco e à sempre pertinente mensagem contra o ódio e a intolerância”; 2. “Por que Olga incomoda?”.

1 **P:** Então, são perguntas super tranquilas sobre as críticas. Então eu vou começar com
2 essa aqui, o que você achou? Em geral, você gostou?

3 **R:** Gostei, eu achei que aborda vários aspectos que precisam ser abordados.

4 **P:** Você assistiu o filme?

5 **R:** Assisti. E eu concordo com ele na maior parte das críticas, tanto positivas quanto
6 negativas.

7 **P:** De maneira geral, você achou que é uma crítica mais favorável ou desfavorável?

8 **R:** Mais favorável. Ela fala dos pontos negativos do filme, com os quais eu concordo,
9 mas ela fala que de maneira geral é um filme bom, pelo menos foi o que eu entendi e eu
10 também acho isso.

11 **P:** Teve alguma coisa específica que você gostou ou não gostou?

12 **R:** Eu achei legal ele falar, porque eu já li outras críticas sobre o filme, que na grande
13 imprensa eles ressaltam o fato do diretor ter usado muita trilha sonora e ele fala isso
14 também, que é um defeito do filme: ter usado muita trilha para causar um impacto
15 emocional porque ele achou que os atores não seriam capazes de fazer isso, mas os
16 atores são, então foi excessivo o uso da música.

17 **P:** Você concorda?

18 **R:** Eu concordo com isso. É um ponto que eu achei que ele não ia tocar porque é
19 favorável à crítica, mas eu achei bom.

20 **P:** O título, você achou que está coerente ao conteúdo da crítica?

21 **R:** Não, é porque eu acho que o título se refere mais ao final da crítica, porque no resto
22 da crítica... é... é porque ele está bem favorável no título e na crítica ele apresenta tanto

23 aspectos positivos quanto negativos do filme. É uma coisa que eu não esperaria de uma
24 crítica assim, mas.

25 **P:** Você conhece quem escreveu?

26 **R:** Eu acho que já li outras coisas dele.

27 **P:** Conhece esse site?

28 **R:** conheço, leio sempre.

29 **P:** De maneira geral você gostou da crítica...

30 **R:** Gostei. Ele critica bem os atores, fala dos cenários tudo.

31 **P:** E essa outra?

32 **R:** Essa outra eu achei mais favorável do que a outra porque ela não fala de pontos
33 negativos praticamente, ela está mais preocupada com a mensagem que o filme passa,
34 além dos aspectos técnicos, porque o outro se preocupa mais com cenário, desempenho
35 do ator, música, não sei o que... e esse é mais pela mensagem do filme, eu acho.

36 **P:** E o que você achou?

37 **R:** Eu achei interessante também porque como eu já tinha lido outras críticas de jornais
38 grandes e tal, realmente eu concordo, as críticas foram desfavoráveis ao filme, de
39 maneira geral, só que aqui o que ele aponta é por que essas críticas foram desfavoráveis:
40 por causa do posicionamento ideológico do filme. Ele faz mais um... ele puxa mais o
41 aspecto ideológico do filme, a mensagem que o filme leva e os outros tentam, é como se
42 eles estivessem criticando por causa da ideologia, mas disfarçam, chamando a atenção
43 para o aspecto técnico, quando na verdade eles não gostam do filme por causa da
44 ideologia do filme.

45 **P:** E o que você achou?

46 **R:** Eu achei interessante. Eu concordo. Gostei. Achei legal.

47 **P:** E o título?

48 **R:** Está bem coerente.

49 **P:** Você conhece quem escreveu?

50 **R:** Emir Sader... não.

51 **P:** Em comparação com as duas, qual o estilo de crítica que você prefere?

52 **R:** Eu acho que a primeira crítica, do André Lux, é importante para quem quer saber o
53 que acontece no filme porque, como eu já disse, fala dos aspectos técnicos, então você
54 lê e já sabe o que esperar do filme, mas a do professor aqui é importante para desvendar
55 a mensagem do filme também. Eu acho que é mais um estudo de como o filme, qual a

56 impressão que o filme causa. Eu acho que é para ler depois do filme e essa crítica é boa
57 pra você saber o que esperar do filme.

58 **P:** Geralmente você espera encontrar alguma coisa nas críticas que lê ou gostaria de
59 encontrar?

60 **R:** Eu acho que mesmo que seja uma crítica favorável ao filme tem que dizer se tem
61 pontos negativos, é importante ter um equilíbrio, não pode ser ufanista, digamos assim,
62 porque se não você já desconfia da crítica e também, como eu leio de várias fontes, eu
63 espero um posicionamento de cada fonte em relação ao tipo de filme, se for um filme
64 mais comercial e você está lendo a crítica num jornal, você já espera uma crítica mais
65 favorável, entendeu? Então têm essas sutilezas. Eu acho que eu acharia melhor ler uma
66 crítica dessa assim, como crítica antes de ver o filme, entendeu? Apesar de achar
67 importante existir esse tipo de crítica para melhorar o entendimento que você tem sobre
68 o filme, mas acho que não é muita gente que lê esse tipo de crítica, a segunda.

ANEXO 3

Transcrição das entrevistas com os críticos cinematográficos profissionais.

Entrevista: Fernão Ramos

Data: 24/10/07

Duração: 00:53:46

1 **F:** Acho que num primeiro momento eu queria saber assim da sua relação com o
2 cinema. Você é professor de história do cinema, né? Então, quando isso surgiu... se
3 você quiser comentar, fique a vontade para comentar os filmes que você gosta mais... se
4 quiser dar exemplos... a sua ligação mesmo com o cinema.

5 **FR:** Eu sou sociólogo de formação e cheguei no cinema depois de me formar, quer
6 dizer, sempre gostei, né? Daí fui caminhando para o cinema. Também morei um período
7 fora do Brasil, na França. Enfim, foi mais um gosto e eu acabei me profissionalizando
8 ((risos)). Enfim, comecei a pesquisa, trabalhei um tempo na (ADUNIDART), na
9 Prefeitura de São Paulo, depois dei aula da PUC, aí comecei a dar aula da Unicamp,
10 né?... e trabalho com cinema, tanto com a história do cinema, como teoria do cinema. A
11 gente tem um departamento de cinema aqui no IA, demos as disciplinas de cinema na
12 graduação aqui na midialogia e também faço pesquisa em cinema, né? Tem uns livros
13 que eu escrevi sobre cinema brasileiro, teoria do cinema...

14 **F:** E esse interesse maior assim pelo estudo do cinema nacional, não sei a partir de que
15 década, como veio isso? É um interesse há muito tempo?

16 **FR:** Assim, como eu sou brasileiro ((risos)) é mais fácil falar das coisas que são
17 próximas da gente, né? Não só mais fácil como eu acho importante, né? Então, eu acho
18 que não tem que ser uma coisa exclusiva, ou melhor, excludente, você pode trabalhar
19 com cinema internacional -- eu trabalho com cinema internacional, trabalho também cm
20 a parte da teoria, atualmente eu estou mais focado em documentário --, mas eu sempre
21 dei um espaço grande na minha reflexão para o cinema nacional porque é um cinema
22 nosso, é um cinema mais próximo, é onde a gente se vê na tela, então eu acho que tem
23 um estatuto particular.

24 **F:** O meu interesse, como eu te falei, vem sendo pensar a crítica, né? A crítica de
25 cinema nos diversos veículos. Eu queria que você comentasse assim, se já existiu essa
26 relação, se você já escreveu ou até mesmo se você é leitor, tem o hábito de ler a crítica
27 nos veículos, seja aonde for... que você fizesse essa associação, se existe essa associação
28 qual é a sua relação com a crítica?

29 **FR:** Bem, eu fui crítico já nos anos oitenta, escrevi na Folha, acho que um ano como
30 crítico mesmo, depois dois anos colaborando e depois escrevi uns dois ou três anos no
31 Estado, na virada dos anos noventa, uma época muito problemática para o cinema
32 brasileiro. No Estado eu escrevia só sobre o cinema Brasileiro e na Folha eu escrevi
33 mais... de uma maneira mais variada. Mas deixei a crítica pra trás. Hoje em dia eu não
34 faço crítica, enfim, há várias maneiras de você lidar com o cinema e com o objeto
35 fílmico. A crítica é uma delas. Eu acho que é um espaço válido, é um espaço pro grande
36 público, um espaço que ocupa a mídia, né? É um espaço sem dúvida importante.
37 Algumas características da crítica: a crítica lida com esse aspecto do cinema que, às
38 vezes, cobre por inteiro a arte cinematográfica, que é o lançamento. Quer dizer, o
39 cinema é uma arte muito cara e exige grandes investimentos para ser feito. Esses
40 investimentos precisam ter retorno, não é? Então o lançamento é um pouco a realização
41 do valor de troca da mercadoria filme, né. A crítica, então, entra um pouco nesse
42 espaço, que é sem dúvida importante, mas que não reduz o campo do cinema. Eu, por
43 exemplo, trabalho muito com história do cinema. Às vezes eu até brinco com os alunos
44 assim, olha, se o cinema acabasse hoje, eu já estava contente, eu já tinha trabalho aí para
45 o resto da minha vida ((risos)). Mas, evidentemente, eu não desejo isso ((risos)) porque
46 eu também gosto de cinema, gosto de ver filme novo e o cinema hoje está num
47 momento particularmente dinâmico, não só no Brasil, mas no mundo, em geral... é um
48 espaço que a sociedade repercute. Você veja agora esse filme Tropa de Elite, né? Enfim,
49 um pouco sintetiza uma série de coisas que estão aí no ambiente e que repercute de uma
50 maneira particular -- evidentemente não é só o cinema, tem outras mídias que também...
51 Em outras mídias a gente encontra também esse tipo de repercussão, como a televisão --
52 mas o cinema ainda tem essa força, né? Então, isso é só um parêntese pra dizer que de
53 maneira alguma eu acho que essa questão das novas tecnologias, das novas mídias, pelo
54 menos no momento presente -- no futuro eu não sei, cabe a Deus ver o que vai acontecer
55 no futuro -- mas no momento presente, eu acho que o cinema está com uma produção
56 forte, tanto no Brasil como no mundo.
57 (...) então, na realidade, a crítica ela é voltada para essa produção, esse produção nova,
58 que é lançada, que entra em circuito, que as pessoas veem, que vão ao cinema, compram
59 DVD para pôr no seu aparelho de televisão. Num futuro próximo, deve ser possível
60 baixar pela internet... hoje em dia já se baixa filmes, apesar de ser um pouco difícil --
61 tem que passar uma noite toda para baixar um filme. Uma coisa um pouco precária,

62 digamos, mas daqui há uns cinco anos a coisa deve estar mais agilizada -- mas aí não
63 depende muito da mídia. O importante é que você tenha o filme e o filme realiza o valor
64 quando é lançado. Então a crítica cobre um pouco esse espaço. Agora, isso, de uma
65 certa maneira, não esgota o campo de trabalho com o filme, né? Então você tem todo
66 um horizonte que a gente chama de análise fílmica, que não é a crítica, é um outro tipo
67 de abordagem, com uma metodologia mais rigorosa, por um tipo de busca -- por assim
68 dizer -- e de análise dos elementos do filme. E aí você tem vários livros de análise
69 fílmica, se vocês se interessarem. Na universidade, em geral, a gente trabalha mais... a
70 não ser nos cursos de jornalismo. Eu já dei aula de jornalismo. Já dei aula de crítica
71 mesmo, né? A crítica eu acho que é um pouco assim, às vezes eu brinco --
72 principalmente e no espaço que você tem hoje né -- é um pouco um haicai, entendeu? É
73 assim um frisson. Você tem duas laudas, três laudas que se dá assim... ship... o que que
74 você acha do filme, né? Quanto à análise fílmica não, você escreve, quinze, vinde
75 laudas ou mesmo uma tese ((risos)) sobre o filme. Então, são duas abordagens
76 diferentes, distintas, né?

77 **F:** Existiria essa delimitação de espaço realmente também para caracterizar essa crítica?

78 **FR:** É, espaço sim, mas eu acho que não só o espaço. É uma questão metodológica
79 mesmo. A crítica trabalha de uma maneira particular com o seu objeto, que é o filme,
80 né? A análise fílmica vai trabalhar de uma outra forma.

81 **F:** Eu tenho curiosidade de saber, assim, um pouco de repensar esse momento da década
82 de oitenta, se você lembrar um pouco da sua produção realmente. O que te motivava a
83 escrever. Quer dizer, você tinha aquele espaço, de repente na Folha, e como que
84 funcionava a sua relação com a questão do escrever mesmo sobre determinado filme.
85 Você que escolhia o filme? Qual era a sua motivação para se escrever sobre
86 determinado filme?

87 **FR:** Olha, a minha experiência em crítica foi restrita. Enfim, esse tipo de questão, se
88 você falar com um crítico a abordagem vai ser mais completa, né? No meu caso pessoal,
89 alguns filmes eram pau... No Estado eu escrevia sobre filme brasileiro. Então todos os
90 filmes brasileiros que saiam, eu cobria. Na Folha... em geral, você é pautado, né? Enfim,
91 você participa da reunião e os filmes são divididos, né?

92 **FR:** A relação que você tem na crítica é como eu te falei, é uma espécie de um haicai.
93 Eu pelo menos vejo dessa forma. É uma coisa bem impressionista... você pega um
94 ponto - você tem que ter essa sensibilidade - você pega um ponto e tem dá um tcham,

95 você dá um corte e você tem que acertar no corte, o corte tem que render, né, porque é
96 pouco espaço. Até os anos cinquenta, sessenta, você tinha longas críticas. Você pega o
97 suplemento literário do Estado de São Paulo, você tem críticas de página inteira, né? E
98 você tem pessoas como Paulo Emílio, Jean-Claude, Almeida Salles, enfim, pessoas que
99 efetivamente escreviam textos longos sobre o filme. Hoje em dia esse espaço é muito
100 reduzido, principalmente para a produção que está sendo lançada no cinema. Então a
101 crítica tem esse perfil impressionista mesmo. Eu acho que crítica é impressionismo. Eu
102 acho, eu gosto, eu não gosto... é esse universo do eu falando, né, do eu do crítico.

103 **F:** Eu vim pensando, a origem, o surgimento mesmo da crítica -- pensar isso na história
104 do cinema, se isso é relevante ou não -- mas quando surge, com que força surge no
105 Brasil especificamente...

106 **FR:** A crítica, de uma certa maneira, surge com o cinema ((risos)). Enfim, você tem a
107 mídia... o cinema ele se conforma narrativamente a partir da segunda metade dos anos
108 dez, o cinema que agente conhece hoje. O chamado cinema das origens lembra muito --
109 o termo que se designa é o cinema das atrações, né? -- um pouco o espetáculo circense.
110 Você não tem essa dimensão... a máquina filme era uma atração, né? Você não tem essa
111 dimensão narrativa que o cinema tem hoje. Aí, a partir da segunda metade dos anos 15,
112 o cinema toma essa forma que mantém até hoje, que é a forma narrativa de um
113 personagem, levando adiante uma ação etc. A partir do momento que você adquire esse
114 formato -- que é o formato longa-metragem, uma hora e meia, duas horas, três horas no
115 máximo -- e a forma narrativa, a crítica, de uma certa maneira, se configura, né? Você
116 pega O Nascimento de Uma Nação, do David Griffith, né? Que é tido como o primeiro
117 longa-metragem da história do cinema. Eu não gosto dessas coisas de primeiro,
118 segundo, mas se for para generalizar, no curso de graduação, acho que algumas
119 referências são importantes. Então, no Nascimento de Uma Nação, o Griffith ele pega
120 uma série de experiências que ele fez em curtas, etc e dá um formato que é um pouco...
121 não é o primeiro, mas, enfim, é o formato que vai se estabilizar, isso em termos de
122 narrativa, de decupagem, da articulação do espaço, a situação dos planos, etc. O filme
123 teve uma repercussão um pouco como o Tropa de Elite tem hoje, né. Um filme que
124 abriu manchetes nos jornais porque é um filme racista, um filme de apoio à Ku Klux
125 Klan e, ao mesmo tempo, é o filme que dá o piparote na narrativa cinematográfica, que
126 inaugura o cinema, né, então, esse filme já teve crítica, já teve repercussão, já teve
127 análise. Agora, a crítica, como crítica mesmo -- como a gente conhece hoje -- é algo que

128 vem mais dos anos vinte. No Brasil mesmo você tem a Cine Arte, o Ademar Gonzaga,
129 que faz um pouco aí a primeira... o primeiro grupo que faz cinema, que pensa fazer
130 cinema brasileiro, que propõe cinema brasileiro, que quer fazer uma indústria de cinema
131 no Brasil, ainda mirado, ainda se mirando nos parâmetros hollywoodianos, se articula,
132 inicialmente, em torno de uma revista. A Cine Arte. Então, é um grupo de críticos que
133 começa a escrever e que depois parte para o filme, né. A Nouvelle Vague, a mesma
134 coisa, né, Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette... também foram críticos, né? Então, a
135 crítica a gente pode dizer que um pouco surge com o cinema, né? Se bem que depois,
136 evidentemente, se separa e se distancia.

137 **F:** Você tocou num assunto que, assim, também me interessa. Você comentou assim de
138 que existe uma especificidade da crítica. Há um tempo atrás elas eram maiores, elas
139 surgiram, como você diz, numa revista específica, então eram pessoas ligadas ao cinema
140 diretamente -- direção, apreciadores, né? -- de alguma maneira. Você pensa que, para
141 fazer a crítica, para escrever esse tipo de texto, é necessário uma formação especial? É
142 necessário um embasamento específico ou não, né? O que você imagina que seja...
143 como se produz uma crítica? Faz sentido falar em uma crítica de qualidade ou algo
144 específico, em alguma técnica, ou algo que vai além da técnica, como funciona isso, pra
145 você?

146 **FR:** Hoje em dia a crítica está no jornalismo, esse vínculo que teve com a produção,
147 acho que não existe mais ou existe muito pouco. O principal elemento pra ser crítico é
148 gostar de ver filme ((risos)) e ir bastante ao cinema, né. E com o tempo se percebe,
149 enfim, o estilo. Eu acho que um bom crítico ele consegue perceber o estilo
150 cinematográfico, né. O mau crítico fica analisando roteiro, dizendo, olha... o filme... a
151 ideia do filme... o filme quando ele coincide com a minha visão de mundo ou não
152 coincide com a minha visão de mundo. Isso fica uma crítica pobre, né. Então, tentar ir
153 um pouco além. Trabalhar com a estilística propriamente, né. A crítica hoje é feita por
154 jornalistas e é muito vinculada, como eu já falei, à realização do valor da mercadoria
155 filme. Quando você está no jornal você recebe o press release com tudo sobre o filme. A
156 crítica, só falta eles te entregarem a crítica pronta porque vêm entrevistas, além de ficha
157 técnica, vêm comentário, vêm repercussão internacional do lançamento fora, diversas
158 críticas. Isso não é um filme, são todos os filmes. São toneladas de... isso nos anos
159 oitenta, início dos anos noventa, quando eu acompanhava. Imagina hoje como deve ser,
160 né? -- que essa questão mercadológica está mais forte, né? -- Então, a crítica tem muito

161 esse lado, né? Eu não gosto de ser muito saudosista. Agora, eu não acho que a crítica
162 hoje esteja vivendo um momento bom aqui no Brasil, sinceramente. Eu acho que os
163 críticos se repetem muito, são muitos filmes para serem cobertos, o espaço é muito
164 pequeno... tem uma questão autoral muito forte, de ficar assinando os textos, né? -- se
165 bem que isso já existia antes, mas eu acho que era um pouco mais diluída, né? A gente
166 teve grandes críticos. Vinícius de Moraes foi um grande crítico brasileiro. Alex Viani,
167 né? Elias Eredo, Luis Biáfora... pra não falar do Paulo Emílio Salles Gomes. O Alex
168 Viani, que é uma figura central no cinema brasileiro, era crítico, começou acho que no
169 Última Hora, jornal carioca... depois veio pro Brasil, voltou pro Rio. Quer dizer,
170 provavelmente eu estou me esquecendo de alguns, não sei. Se você tiver alguns nomes,
171 a gente pode comentar. O Almeida Salles, né? Um dos fundadores... foi presidente da
172 Cinemateca durante décadas... Cinemateca brasileira, né? O Avelar, que hoje é um dos
173 diretores da Rio Filmes – agora a Rio Filmes acabou, mas – também foi uma pessoa
174 forte, enfim, foi crítico nos anos sessenta. Enfim, eu acho que você tinha... o próprio
175 Rui Castro, José Lino Grunewald, que escreveu muito sobre cinema né?

176 **F:** Você consegue se lembrar de alguma crítica que, positivamente ou negativamente,
177 tenha te marcado por alguma razão?

178 **FR:** Olha, eu gosto muito das críticas do Paulo Emílio. Eu acho que ele é talvez o nosso
179 maior crítico. Você pediu uma, eu gosto muito da crítica que ele escreveu sobre Viagem
180 a Itália, um filme do Rossellini que eu gosto bastante, mas isso, enfim. Agora, você está
181 fazendo uma dissertação, né? Eu acho importante você dar um corte histórico, né?
182 Todos esses críticos têm coletânea. Vinícius, Almeida Salles, Paulo Emílio, José Lino
183 Grunewald, Elias Eredo, o Jean Claude Bernard era um grande crítico, também escreveu
184 muita crítica. Todos eles têm coletânea, então, eu acho bem interessante você fazer um
185 apanhado das críticas feitas, né? Atualmente, na crítica brasileira, tem um crítico da
186 velha guarda -- coitado, ele não é tão velho assim... vai falar pra ele que eu disse que ele
187 era da velha guarda ((risos)) -- mas que eu acho que interessante você entrevistar, que é
188 o Inácio Araújo porque o Inácio tem esse vínculo com o cinema dos anos sessenta... é o
189 único contemporâneo que tem.

190 **F:** Ele escreveu muito tempo na Folha ((de S. Paulo)), né?

191 **FR:** Continua escrevendo na Folha. Ele escreve pouco, mas continua escrevendo na
192 Folha e ele tem esse vínculo com essa geração mais antiga. Mas eu acho que o período
193 áureo da crítica foi esse. No meu ponto de vista e também foi um momento muito forte

194 do cinema, né? Em que as pessoas... -- eu citei vários, mas certamente esqueci de outros
195 -- então, eu não sei, hoje o crítico é um pouco mais um divulgador, toda semana
196 escreve... toda semana escreve sobre uma dúzia de filmes que estão sendo lançados, não
197 sei o quê... Então, você não tem uma personalidade forte, você não tem espaço... É outra
198 coisa, né? Eu tenho uma visão um pouco negativa da crítica hoje. Você me perguntou se
199 eu leio crítica. Leio pouco porque, em primeiro lugar, eu não gosto que me contem a
200 história do filme antes de eu ir ver. Então eu evito ler... porque eu gosto de ler crítica
201 depois de ver o filme, né? Nem sempre eu posso ir ver o filme logo no seu lançamento,
202 daí quando começam a vir as críticas, eu dou uma olhada assim, mas não tem um crítico
203 que realmente me estimule. Agora, um trabalho sobre crítica de cinema, é indispensável
204 você ter essa perspectiva histórica.

205 **F:** Algo que me interessa pensar é essa relação entre um cinema supostamente de arte e
206 um cinema comercial. Existe uma relação entre essas duas coisas? A gente ainda pode
207 pensar o cinema mesmo como uma mercadoria, como algo ligado com a arte em si...
208 como funciona isso?

209 **FR:** Mas qual a relação disso com a crítica?

210 **F:** Na verdade, no modo de se pensar o fazer da crítica, né? Se isso é um aspecto
211 interessante, se deve ser relevante ou não. Qualquer filme pode ser comentado? No
212 caso, como você diz, filmes que você é pautado, né? Esse olhar para o filme enquanto
213 mercadoria ou um filme que eu gosto por alguma outra razão, como que funciona?

214 **FR:** Quando você é crítico você tem que lidar com os filmes que estão em cartaz.
215 Enfim, você tem que cobrir o que está entrando em cartaz, é também parte do seu
216 trabalho. Agora, a questão do cinema de arte, é difícil definir porque, enfim, o que é arte
217 o que não é arte... você pega Hitchcock, por exemplo, Hitchcock hoje seria cinema de
218 arte, mas durante todos os anos quarenta, cinquenta, ele foi o supra-sumo do cinema
219 industrial, né? Então, talvez, o conceito de autor cubra um pouco melhor essa questão
220 do que é cinema de arte, o que é cinema industrial. Agora, também os autores são
221 decididos pela época em que se pensa o que é o autor, por exemplo, a geração do
222 Cahiers du Cinéma, que fez a Nouvelle Vague, ela desenvolveu um panteão de autores,
223 né? Um panteão novo, que não existia antes. Entre eles o Hitchcock (...) todos os
224 diretores que sempre foram diretores comerciais. Então, na realidade, você tem grandes
225 filmes com produção de Hollywood ou grandes filmes produção alternativa, produções
226 menores ou então filmes mais tradicionais dentro do cinema independente ou dentro de

227 cinematografias... o cinema é uma coisa muito nacional e ele evolui e saltos dentro de
228 países, então você tem um período em que... hoje, por exemplo, o cinema coreano está
229 muito forte, o cinema de Taiwan está muito forte, o cinema francês está forte. O cinema
230 italiano não está... está meio patinando... como já foi nos anos sessenta. Então, é muito
231 por país, né? Esta questão nacional é muito importante no cinema. Agora, eu não vejo
232 muito bem como relacionar a crítica com isso, quer dizer, como eu falei, a crítica de
233 cinema é algo impressionista, a primeira pessoa é muito forte na crítica. Acho que talvez
234 isso que faz a diferença entre a crítica e a análise fílmica. Eu distingo os dois. Dentro da
235 universidade, a gente trabalha mais com a análise fílmica porque a gente tem o espaço
236 que quer para escrever, o tempo que quer para analisar, para destrinchar... tem toda uma
237 metodologia que você trabalha e que você vai aprender... aprender não, mas entrar em
238 contato com ferramentas conceituais para expressar o que você está achando. A crítica é
239 impressionista, é o haicai, é o eu acho, é esse tchans assim, né? Porque é muito pouco,
240 você tem que acertar na veia... e não impede que você tenha grandes críticos, aliás,
241 existem grandes críticos.

242 **F:** Você imagina que existe critérios específicos necessários para um críticos analisar
243 um filme naquele momento?

244 **FR:** Não, eu acho que é uma coisa meio impressionista mesmo. Não existe critério. É
245 pessoal. Não existe critério para definir um bom filme, entendeu? Você pode achar, esse
246 filme está bem construído, os personagens estão bem definidos, enfim -- é o que eu falo
247 -- um bom crítico ele sabe olhar. A arte cinematográfica talvez seja uma das mais
248 difíceis de você apreender o estilo, por quê? Porque é uma arte em movimento. Você
249 olha para um quadro, o quadro está parado, você vê, tal. Agora, você vai analisar um
250 estilo, você tem que saber o que é um espaço fora de campo, como que constrói a
251 imagem, onde está a câmera, como está a fotografia, como está a interpretação do autor,
252 quem está fazendo -- hoje chamam production designer, que é aí um termo muito fresco
253 --, mas quem é que constrói a cena, como é que está cena é filmada, como ela é disposta
254 em planos -- tem um conceito central, que é a mise en Scène, se você não sabe o que é
255 mise en Scène, você não consegue analisar um filme --, espaço fora de campo -- um
256 bom diretor, ele domina o espaço fora de campo --, entrada e saída de cena. Enfim,
257 esses são elementos de estilo. Além disso, você tem a história, se os personagens estão
258 delineados, se são verossímeis, não são verossímeis, etc. É uma série de elementos que
259 estão. Então um bom crítico...

260 **F:** Você acha que eles devem ter noção desses elementos?

261 **FR:** Sem dúvida. Sem dúvida. Agora, como é que ele vai exprimir isso, é lógico que ele
262 não vai analisar ponto por ponto, né? É por isso que eu digo que a crítica é um tchans
263 assim. São suas laudas, então você pega uma coisa e lança.

264 **F:** Quando a gente pensa o cinema supostamente engajado, é possível estabelecer uma
265 relação entre filme de arte e o filme engajado?

266 **FR:** O que é filme de arte? ((risos)). Eu acho que filme de arte é um conceito difícil de
267 ser trabalhado porque, é como eu falei, você pega um filme Hollywoodiano, ele pode
268 ser um filme de arte... você pega Copolla, por que Copolla não pode ser um filme de
269 arte? É difícil. Acho que não fecha muito.

270 **F:** Você acha que também pode ser subjetiva essa relação? De quais seriam essas
271 supostas qualidades artística de um filme? Ou o que faz historicamente um filme ser
272 legitimado como algo...

273 **FR:** Não sei se é subjetivo, mas acho que é um conceito vazio, que não designa muita
274 coisa, ou designa coisa demais e daí não designa nada, né? É difícil a gente fechar... eu
275 acho que é filme de arte, eu acho que não é um filme de arte. Daí você vai saber o que é
276 um filme de arte... Agora, você me pergunta um filme engajado, se ele pode ter uma
277 elaboração estética sofisticada... certamente, não vejo porque não. Assim como um
278 filme hollywoodiano também pode ter uma estética extremamente sofisticada. E
279 exemplos não faltam, depende do que... por exemplo, volto novamente para a Nouvelle
280 Vague, pro gosto artístico dos jovens turcos, como eles são chamados, os quatro
281 mosqueteiros da Nouvelle Vague, esses diretores que sempre foram tidos como
282 diretores de filme bê, tinham o que eles chamam de Mise en Scène, que é esse âmago do
283 estilo. Então você pega um cara como Nicolas H (...?), que até então ninguém dava nada
284 e acham que eles tinham o supra-sumo disso que você está chamando de arte. Daí
285 depende das prioridades que você vai construir em torno dos filmes, né?

286 **F:** Então será que o crítico, de maneira geral, ele tem esse papel de, ao longo do tempo,
287 conseguir resgatar essa visão ou reforçar a qualidade de um filme? Supostamente, qual
288 seria a função do crítico hoje?

289 **FR:** Eu acho que o crítico tem, sem dúvida, uma função importante que é a de divulgar,
290 explicitar, de dar forma a essa coisa tão presente no cinema que é o lançamento do
291 filme. Pelo fato do cinema ser a arte mais cara, e é a arte mais cara, que envolve maior
292 capital -- um filme hoje de um milhão de reais é um filme barato. Uma peça de cem mil

293 reais já é uma grande produção, né? Um livro com vinte mil reais, uma editora faz um
294 livro, põe um livro no mercado, né? O escritor para escrever precisa de um computador
295 ((risos)), e assim vai, né? Mesmo um artista plástico, você vai fazer uma instalação... o
296 cinema com quarenta mil reais você não faz nem um curta metragem – então, essa
297 questão do lançamento, como eu já falei, é central pro cinema. O cinema tem isso de... o
298 cinema é uma indústria, não uma indústria que se dizia nos anos 50, mas no sentido de
299 que você precisa de capital pra fazer, né? Seja capital do Estado, como é o caso do
300 Brasil hoje, através de leis de isenção fiscal, seja através de uma entidade centralizada,
301 como foi a Embrafilme. E esse capital precisa de um retorno, mesmo que não seja um
302 retorno imediato financeiro -- porque os custos, no caso do cinema brasileiro, não se
303 cobrem --, mas você tem que ter uma justificativa social, se o dinheiro veio do Estado,
304 quanto você aplicou no filme. Em resumo, esse filme tem que chegar no mercado, tem
305 que atingir um público amplo. Essa demanda do cinema é forte. E não tem como você
306 conseguir escapar disso, né? Há vários diretores de vanguarda que escapam,
307 questionam... mas, o diálogo está presente, então o crítico tem um pouco essa função de
308 abrir o filme para o seu público. Como, no cinema, você atingir o seu público é muito
309 importante, em função da realização do valor da demanda de realização do valor do
310 filme, a função do crítico é capital.

311 **F:** Quando a gente pensa as produções independentes, que não estão necessariamente
312 nesse circuito comercial, o crítico poderia ter ligação com esses filmes independentes ou
313 você acha que está mais restrito mesmo ao tipo de grandes produções, espaço e até
314 divulgação na mídia mais ampla?

315 **FR:** Está mais ligado à grandes produções. Não há dúvida. Agora, nada impede de ele
316 cobrir produções independentes. Você tem festivais, por exemplo, e que isso aparece, o
317 crítico está lá. Hoje em dia você tem uma proliferação de produções, em função das
318 mídias digitais. Você veja, hoje em dia filmar é fácil. Se a gente tivesse há dez anos
319 atrás, vocês estariam aqui com uma câmera de dezesseis milímetros, trocando o rolo a
320 cada dez minutos, com um gravador Nagra desse tamanho, enfim. Então as pessoas hoje
321 filmam, registram, né? Agora, a divulgação é outra história, você pode pôr no You
322 Tube, que tem um grande público, né? É uma forma de divulgação. Mas você tem um
323 circuito. Cinema é uma coisa bem determinada. A produção independente tem um
324 espaço que é independente, né? Eu acho que e termos de recorte, se você ficar no
325 recorte do cinema, você tem um universo mais fechado para trabalhar na sua

326 dissertação, porque se você abrir para todo o campo da produção áudio-visual, aí você
327 dilui um pouco. Então um crítico pode, sem dúvida, falar de produção independente,
328 mas eu não sei o que seria muito bem a produção cinematográfica hoje. A produção
329 digital, a produção experimental, a vídeo-arte, aí sim, é outra coisa. Aí você tem a
330 crítica, inclusive a crítica de arte, né? (...)

331 **F:** O cinema, o filme, pode ser uma obra de arte?

332 **FR:** O cinema é uma arte. Aliás, é uma preocupação do início da história do cinema, o
333 cinema era a chamada sétima arte, porque ela precisava do status de arte. Toda a
334 primeira produção crítica, toda a reflexão crítica tem uma certa dívida a cobrir que é
335 reivindicar o estatuto de arte pro cinema. Então, nesse sentido, hoje em dia isso não se
336 coloca. As pessoas não discutem se isso é arte ou não é arte. Enfim, essa questão de é
337 arte ou não é arte já saiu do horizonte. As pessoas fazem o que fazem, e pronto. Agora,
338 o que eu estou distinguindo é o seguinte, é a tradição do cinema e a tradição das artes
339 plásticas. Aí é outra coisa. Ou da história da arte. A história da arte trabalha aí com o
340 universo que vem dos gregos, não é cinema. Cinema é uma coisa bem definida. Agora,
341 você me pergunta se há um campo bem delimitado, é isso?

342 **F:** Não. Eu imaginei que você pudesse dar exemplos, partindo assim dos filmes que
343 você gosta ou o oposto, que você não gosta muito e se é possível a gente atribuir um
344 valor artístico para o filme.

345 **FR:** Não, eu acho que não é um conceito muito operacional este, de valor artístico.
346 Você pode ter um filme do Ed Wood, por exemplo, que é tido como um dos piores
347 cineasta de todos os tempos e que você entra aí no trash. Se você entrar no youtube está
348 cheio de trechinhos do filme dele. Qual é o valor artístico dele? Aí você pega o
349 Tarantino que faz um filme cheio de citação do Ed Wood... o valor artístico é um
350 conceito difícil de você lidar... o que tem é mau cinema e bom cinema, isso acho que
351 tem ((risos)).

352 **F:** Qual o critério que você utiliza para definir o bom cinema do mau cinema?

353 **FR:** Um eu já mencionei, que é se o diretor tem domínio de estilo. Eu costumo dizer --
354 essa é uma frase do Truffaut -- que só tem um lugar... você vai filmar essa sala, por
355 exemplo, só tem um lugar pra você colocar a câmera. Não sei se é essa onde está
356 ((risos)). O bom diretor sabe onde é esse lugar, entendeu? E eu concordo inteiramente
357 com ele. Só que você tem um lugar pra colocá-la... isso...

358 **F:** Você deu uma pensadinha onde poderia ser ((risos))

359 **FR:** ((risos)). Isso em termos de estilo. Então, você vê quando o diretor sabe onde
360 colocar a câmera. Conforme você... então, você está me perguntando do crítico, né? Eu,
361 quando eu leio crítica, eu não quero saber da visão de mundo do crítico. Esse é um dado
362 entre outros, né? Mas, infelizmente, esse é o dado que predomina. A maior parte das
363 críticas fica nisso: A visão de mundo do diretor de um filme coincide com a minha? Se
364 coincide, é boa, se não coincide, não é. Ou então a análise de roteiro: se o roteiro do
365 filme está bem construído, o filme é genial. Então, eu acho que um filme com uma
366 densidade maior, um filme bem sucedido, um filme que na realidade me comove, que
367 me estimula... primeiro, eu acho que o cinema tem essa dimensão autoral. Eu acho que,
368 no limite, concordo um pouco com a frase dos autoristas dos anos oitenta que um bom
369 diretor não faz um mal filme. Então, você tem essa base autoral muito forte, né? Isso pra
370 mim é claro. Em geral, centrado -- nem sempre, mas -- em geral, centrado na figura do
371 diretor, né? Então, na realidade, essa questão do estilo é fundamental pra gente pensar
372 um bom filme e um bom diretor, né?

373 **F:** Eu queria propor duas coisas. Não sei se você toparia...

374 **FR:** Terminando ((risos))...

375 **F:** É... de alguma maneira sim.

376 **FR:** ((risos)) Tenho aula daqui a pouco...

377 **F:** Tenho uma frase aqui, se você quiser comentar, do Oscar Wilde, e eu tenho uma
378 crítica aqui... ela foi muito polêmica com outros entrevistados, há uns tempos atrás, e eu
379 ia propor que você... é sobre o filme Olga, eu não sei se você assistiu. Não é por ela ter
380 grandes qualidades ou por ser ruim, não é este o meu interesse. É mais para que a gente
381 pudesse conversar sobre o que você pensou da leitura da crítica e que a gente pudesse
382 conversar um pouquinho, você toparia?

383 **FR:** Sim, tudo bem. Bem... hã... primeiro a frase?

384 **F:** Tanto faz... só se você quiser...

385 **FR:** Vou começar pela crítica então.

386 **F:** É uma crítica que foi escrita na época de lançamento do Olga.

387 **FR:** É... tá bom.

388 **F:** ((Risos)). Já? Eu queria que você comentasse assim... Na época eu achei que uma
389 coisa forte com o filme Olga foi o levantamento dessa -- por isso que eu imagino que
390 saiu tanta coisa no jornal -- foi essa polêmica entre... existe um filme que é produzido
391 pra televisão e um filme que é produzido para o cinema. E, nesse momento, todas as

392 críticas que eu consegui sobre o filme, elas eram negativas em relação ao filme. E essa
393 era uma crítica positiva em relação ao filme e é só por isso que foi uma das
394 selecionadas. Ela causou certa polêmica entre os leitores. Então por isso que eu fiquei
395 curiosa pra saber a sua opinião, a sua leitura do texto.

396 **FR:** Olha, bem, eu li rapidamente. Posso adiantar que eu também não gostei muito do
397 filme. Eu acho que é uma crítica -- é o que eu te falei -- é uma crítica de conteúdo, né? E
398 nesse sentido é uma crítica incompleta... é um sociólogo que escreve e está falando do
399 filme como se estivesse falando de um ensaio. Falta cinema aqui, né? Ele analisa pouco
400 o filme. Como eu trabalho com cinema, o que eu sinto falta aqui é isso ((risos)). Ele viu
401 o ensaio sobre a vida da Olga, se identificou... com a posição do ensaio sobre como foi
402 a vida da Olga... está irritado porque alguns outros comentadores tem uma visão
403 diferente -- que ele disse, dominante -- da vida da Olga -- provavelmente ele tenha até
404 razão nisso -- está se criticando o filme em função dessa visão alternativa que o filme
405 fornece. Há uma visão dominante do que foi esse período histórico no Brasil. Mas o
406 filme não é um ensaio ((risos)), então, nesse sentido, pra mim é uma crítica fraca. Não
407 vejo estilo, entendeu? Não vejo o filme, né? Enfim, essa é a minha opinião.

408 **F:** Só uma curiosidade. Você comentou que normalmente você prefere ler depois a
409 crítica porque não gosta de saber do filme antes de assistir, né?

410 **FR:** Isso é uma pequena idiosincrasia minha ((risos)).

411 **F:** Mas a maioria das críticas, você acha que elas devem trazer uma sinopse do filme?

412 **FR:** Não! Eu não quero saber. O crítico que eu mais odeio é o crítico que conta o final
413 do filme. Eu já sei os que contam e eu já nem vou. E às vezes, eu leio uns dois
414 parágrafos e quando eu percebo que ele começa a contar a história eu paro de ler.
415 Agora, isso também é uma coisa pessoal minha. Eu não vou defender uma boa crítica ou
416 uma má crítica... se bem que eu acho que um bom crítico deve poupar o leitor. Você vai
417 falar sobre o filme e contar quem é o assassino, você acaba com a graça do filme. Então,
418 na realidade, eu vejo... esse é o tipo de... quer dizer, isso não é propriamente uma crítica,
419 né? Na realidade, é um comentário, enfim, do Emir Sader, que tem posições políticas
420 marcadas sobre questões ideológicas. Agora, esse tipo de abordagem não é
421 absolutamente...? Claro que é válido, o filme não existe no vazio, né? Mas eu acho que,
422 já que a gente está trabalhando com crítica de cinema e seu assunto é crítica de cinema,
423 você pode trabalhar a questão ideológica, a questão conteudística, né? Mas vamos

424 pensar isso em termos de cinema, né? Afinal de contas nós estamos falando de cinema,
425 tá? Se não a gente vai...

426 **F:** Pensar isso seria ter essas noções, esses parâmetros que você falou...

427 **FR:** Isso, eu mencionei alguns, mas enfim, aí são vários. E tem... o exemplo que eu dou
428 é do Vinícius de Moraes. O Vinícius de Moraes é um grande crítico porque ele é poeta -
429 -- aliás, você não deve deixar de ler as críticas organizadas pelo Caimi (?) -- ele é
430 poeta, é sensível, fala de Ipanema, é sensível, mas fala do filme também. Você vê que
431 tem essa, essa, essa sensibilidade, né? E aqui eu não vejo um momento em que ele dê as
432 interpretações dos atores... bem, menciona o Michael Moore, mas... acho que passa ao
433 lado dessa, da dimensão fílmica propriamente, né?

434 **F:** Então, a linguagem, o modo de se escrever também é importante.

435 **FR:** Ah sim, sem dúvida. Lógico. Esse é um dado central. Um bom crítico tem estilo.
436 Tem que saber escrever, se não, não dá. Isso é essencial. Aliás, foi bom você lembrar.
437 Não só saber ver o estilo do filme, mas ter aquela escritura...

438 **F:** E você quer comentar essa frase? É só se você quiser... Na verdade, eu tirei essa frase
439 de um livro do Vygotsky, em que ele analisa, não sei se você conhece, ele faz uma
440 crítica do Hamlet -- mais uma das tantas -- e daí ele estava falando sobre a visão que
441 ele tem do que seja a análise crítica, né? E daí ele cita algumas ideias do Oscar Wilde
442 sobre a arte... não sobre cinema especificamente, mas eu pensei que talvez pudesse
443 haver essa relação.

444 **FR:** É uma frase romântica, né? E eu acho que é boa pra exemplificar a crítica porque,
445 na realidade, são duas negações que juntam numa afirmação que diz que você amar a
446 arte racionalmente é não amá-la, né? Na realidade, é essa afirmação que está aqui, né?
447 Se amar a arte racionalmente é não amá-la é porque a gente deve amá-la emotivamente,
448 com emoção, né? É uma frase marcada pelo romantismo, do meu ponto de vista, do
449 século dezenove. É uma visão romântica do século dezenove. É. Eu acho que é possível
450 amá-la racionalmente na medida que você faz uma análise. Você tem aí a crítica
451 estruturalista, toda a crítica estruturalista que se debruça sobre as artes, você não vai
452 dizer que eles não amam a arte. Eles amam racionalmente, né? Tanto amam que tentam
453 buscar... a semiologia, por exemplo, a semiótica, né? -- você que veio do IEL deve ter
454 visto bastante isso em literatura, né? ((risos)) -- Não significa que você não ama, mas
455 que você quer penetrá-la de uma outra maneira, né? Mas eu acho que até concordo mais
456 com o Oscar Wilde e com a semiologia.

Entrevista: Jorge Coli

Data: 09/11/07

Duração: 00:41:13

1 **F:** Eu fiz aqui uns direcionamentos temáticos... mas para mim mesmo, mas se você
2 quiser ver, não tem problema ((?)).

3 **JC:** Tudo bem.

4 **F:** Então, primeiro, eu gostaria de saber um pouco sobre a sua formação, a sua relação
5 com o cinema especificamente - eu sei que você é crítico de arte, estuda muitas coisas...
6 é historiador, mas meu interesse, por ser pontual na crítica de cinema, né? - então, a sua
7 relação com a crítica de cinema especificamente e com o cinema.

8 **JC:** Com o cinema e com a crítica de cinema ao mesmo tempo, né, mas... desculpe, mas
9 vocês não precisam de microfone nem nada?

10 **D:** Não, como é só para o registro, o microfone da câmera dá conta. Se vocês puderem
11 falar um tom um pouquinho mais alto, pode ser também... mas pouquinho coisa, não
12 tem problema.

13 **JC:** Tá bom. Então vamos começar. Eu acho que eu sou de uma geração pra quem o
14 cinema tinha uma importância mais alta do que tem hoje. Hã... os jovens... ele era visto
15 no período universitário como uma arte elevada – não que hoje ele não seja uma arte
16 elevada – mas ele era visto no meio universitário, de uma maneira consciente, como
17 uma arte elevada. Não sei se você (?) ... mas eu sinto um pouco assim.

18 Eu era cinéfilo -- sempre fui cinéfilo --, ia muito muito ao cinema... participava de
19 conferências.... Depois eu fui para a França. Eu morei , pela primeira vez, por dez anos
20 eu morei lá. É um país particularmente cinéfilo. E na minha graduação e fiz uma dupla
21 graduação. Uma graduação em história da arte e uma graduação em história do cinema.
22 Depois que eu resolvi fazer mestrado em história da arte. E essa ligação sempre foi pra
23 mim crucial, importante e bem natural. Era uma coisa que me apaixonava, então...

24 **F:** Eu já tive a oportunidade de ler suas críticas no caderno Mais! e eu tinha curiosidade
25 de saber se você produz, se você escreve críticas para algum outro veículo além do
26 caderno Mais!...

27 **JC:** De uma maneira regular, eu escrevo no caderno Mais! toda a semana. E, de vez em
28 quando, alguma revista me convida. Eu já escrevi pra Bravo!, inclusive sobre cinema, a
29 respeito de alguns filmes. Depende um pouco do interesse das pessoas em me convidar

30 e também da minha capacidade em poder responder, evidentemente. Tem certas coisas
31 que eu conheço mais do que outras.

32 **F:** De onde viria o surgimento da crítica nesses veículos, né? E eu fiquei me
33 perguntando se ela teria uma própria relação com a crítica literária. Será que tem sentido
34 pensar nisso?

35 **JC:** Olha, eu acho que existem vários trabalhos sobre a história da crítica, não é uma
36 coisa nova e... mas, bom, dizendo rapidamente, a crítica moderna, por assim dizer, ela
37 começa no século dezoito com o grande desenvolvimento dos jornais. A crítica se
38 define, eu acredito, em grande parte, como atividade jornalística, no tempos modernos
39 sobretudo. E ela surge tanto como uma crítica literária, como uma crítica de artes
40 plásticas. Até, eu acredito, com mais força e com mais presença no campo das artes
41 plásticas, antes da literatura. Quer dizer, desde o século dezoito existem grandes
42 críticos. Um nome essencial das críticas de artes plásticas é o Diderot, que escreve
43 textos filosóficos, depois escreve para teatro, mas ele escreve essencialmente, enquanto
44 crítico, sobre pintura. Então, eu acho que é isso, é um exercício jornalístico. A crítica é
45 um exercício jornalístico.

46 **F:** A formação atual de quem se dedica à atividade de elaboração da crítica, né, seja de
47 cinema ou de arte ou a crítica literária, que estão interligadas, como eu imagino. Você
48 acredita que é necessário uma formação específica pra que... que tipo de formação é
49 essa?

50 **JC:** Olha, eu acho que existem duas coisas... eu não acredito muito numa formação...
51 talvez seja possível uma formação acadêmica para formar um crítico, mas eu tenho
52 minha dúvidas, sinceramente. Eu acho que a questão é uma associação de poder
53 reflexivo e de qualidade de escrita. São duas coisas que se unem, que se fundem... e que
54 vem com a prática, eu acho, sabe? Vem com muita... é claro, você pode pegar algumas
55 regras, mas... por que que não dá para aprender a crítica na academia? Porque é como
56 aprender a nadar fora da piscina. Você tem que entrar dentro da água e entrar dentro da
57 água é escrever para o jornal. Quando você começa a escrever para o jornal você tem
58 parâmetros que são importantes na sua cabeça, aquilo que o leitor, o que pode interessar
59 o leitor, como é que você organiza o seu pensamento, a ideia da clareza que é
60 fundamental... hã... uma crítica é limitada. Minha coluna, por exemplo, é muito
61 limitada, ela é precisa, ela não é muito longa. Eu tenho que introduzir ao mesmo tempo
62 uma série de informações que o público não sabe, por exemplo, não é todo mundo que

63 foi ver tal filme, não é todo mundo que foi ver tal quadro... então, eu preciso colocar
64 uma série de informações, para que o público leitor possa se situar. E, ao mesmo tempo,
65 introduzir uma série de elementos que sejam elementos analíticos e reflexivos.

66 **F:** Isso é uma coisa que me interessa bastante, a sua produção específica para o caderno
67 Mais! Como é que funciona isso, por exemplo, a delimitação do espaço. É sempre o
68 mesmo espaço?

69 **JC:** Sempre o mesmo.

70 **F:** É ruim, é pior ou é melhor escrever com essa delimitação?

71 **JC:** É melhor. Pra mim é melhor porque coloca parâmetros muito fortes no qual você
72 tem que embasar a informação. Eu faço até um jogo, que é até excessivo -- o jornal não
73 me pede -- mas eu faço um jogo comigo mesmo que pra mim é muito importante, que é
74 assim: são três mil trezentos e cinquenta toques. Eu me dou o direito de fazer até três
75 mil trezentos e cinquenta ou até três mil trezentos e quarenta. Eu não posso variar esses
76 toques. Não que o jornal me exija isso -- é claro que não -- mas pra mim é muito
77 importante porque me obriga a reler o texto continuamente. E quanto mais leio para
78 ficar nesse formato, a impressão que eu tenho é que as frases ficam melhores. É um
79 jogo. É uma espécie de parâmetro. É como a criação artística. A criação artística, ela
80 padece muito com a liberdade completa. Você precisa ter parâmetros pra se construir
81 alguma coisa. A crítica também é assim e é muito difícil. É muito mais fácil escrever
82 um texto de seis mil, sete mil toques do que escrever um texto de três mil trezentos e
83 quarenta toques. É muito mais rápido escrever um texto longo. O que eu não disse ali eu
84 posso dizer lá, eu posso completar e a coisa vai fluindo, enquanto que num texto curto,
85 não é possível. As coisas têm que entrar de uma maneira completamente encaixada. É
86 uma espécie de exercício de ajuste esse limite que você está analisando. Pra mim é um
87 estímulo, não é nem um pouco uma limitação não.

88 **F:** Eu li numa entrevista -- eu esqueci o nome do entrevistado, acho que era Jardel --
89 ainda em relação a sua produção pro jornal, você imagina um leitor, quer dizer, o
90 caderno tem um público específico?

91 **JC:** Não, eu imagino que leitor não. Eu fico imaginando, ao escrever o meu texto, se eu
92 entenderia o texto não sendo eu o autor. Se eu entenderia numa leitura rápida. O jornal é
93 feito para uma leitura rápida. Minha preocupação primordial é com a clareza. Se tem um
94 problema... se a significação do texto não flui, não tá bom. Mas eu não penso não quem
95 é que vai ler... eu escrevo tentando ser claro. Não tem num leitor médio na minha

96 cabeça. Mas às vezes acontece, por exemplo, outro dia -- recentemente -- eu escrevi
97 uma frase sobre a bienal de Porto Alegre. Eu escrevi que a arte contemporânea exige
98 exercícios intelectuais. E dois leitores me escreveram dizendo que estavam em
99 desacordo com o fato de que a arte contemporânea fosse reservada apenas a intelectuais.
100 Não foi isso que eu tinha escrito. Eu tinha falado exercícios intelectuais. Intelectuais é
101 adjetivo de exercícios e eles tomaram intelectuais como se fosse o substantivo, como se
102 fosse um ser. Mas eu tenho que prestar atenção nisso. Se eles não entenderam, a culpa
103 não é deles, a culpa é minha. Eu deveria ter sido mais longo ou mais explícito.

104 **F:** A crítica, de maneira geral, não necessariamente a de cinema, ela tem essa relação
105 com a academia ou ela é um objeto a ser produzido para este veículo midiático mesmo?

106 **JC:** Não, ela não tem relação com a academia. Não tem. De maneira geral, os
107 acadêmicos, os professores, alguns podem até escrever muito bem, mas eles não tem o
108 treino da escrita jornalística. Esse treino é importante ((?)) você vai aprendendo aos
109 poucos. Você não escreve da mesma maneira um texto para um jornal como você
110 escreve uma tese. Não é o mesmo estilo. Então, é outra coisa, é uma prática mesmo.

111 **F:** Eu fiquei me perguntando -- durante as entrevistas que eu ando fazendo -- se
112 existiriam critérios específicos, sejam eles implícitos, na produção dessa crítica. Se
113 existiriam critérios típicos desse gênero, da produção da crítica de cinema. Você, por
114 exemplo, diante da elaboração desse texto... que nem você comentou, “é importante
115 situar meu leitor, que não tenha assistido a esse filme, um pouquinho da sinopse...”

116 **JC:** Eu preciso de elementos, é claro. É claro que sim. Não forçosamente da sinopse.
117 Nem todo filme há uma exigência que precisa falar da sinopse. Mas é preciso dar alguns
118 dados para que o leitor saiba do que se trata. Eu não gosto de uma prática da crítica
119 norte-americana que sempre foi assim. Sempre foi assim, até hoje. Desde o século
120 dezanove até hoje continua assim. Você vai fazer uma crítica literária ou você vai fazer
121 uma crítica de filme, então você tem que, no meio da crítica, contar o filme ou contar a
122 peça. Isso é uma regra da crítica norte-americana. Você pode consultar as críticas do
123 New York Times, de qualquer jornal.

124 **F:** Muito chato isso ((risos))

125 **JC:** E eu acho isso sem muito interesse. Agora, existem certos elementos que são
126 importantes para aquilo que eu quero dizer. Então, eu tenho que me referir a esses
127 elementos.

128 **F:** É essencialmente subjetiva a escolha desses elementos que vai ser destacado em cada
129 texto? Varia de filme pra filme?

130 **JC:** É uma leitura, né? É uma leitura. Então, eu vejo um filme, existem certas questões
131 que me parecem interessantes a serem percebidas nesse filme. Que me tocam, a mim. Aí
132 eu tenho que contar uma teoria, no fundo uma visão que é minha que a... a obra de arte
133 ela nunca é objetiva e o espectador nunca é subjetivo. A obra de arte ela se dá no
134 encontro entre os sinais que ela emite e aquilo que o espectador capta. Ela só se dá
135 assim. Ela não tem um em si. Ela é um ponto que se dá... é o que eu chamo de A terceira
136 Margem do Rio. E é isso. Funciona assim. Então, o que acontece quando eu vejo uma
137 obra? -- quando você vê uma obra -- A obra e você se juntam num certo terreno de
138 ligação. E é essa junção que vai fazer se levantarem algumas questões. Aliás, além
139 disso, né. Existe o fato de que você, quando olha pra obra hoje, é você hoje. Daqui há
140 cinco anos, vai ser você daqui há cinco anos. Então a junção vai se fazer de uma
141 maneira diferente. E a própria obra viveu de maneira diferente. Você leu críticas sobre
142 ela... e a própria obra vai se modificando com essas observações, ela vai incorporando
143 nela própria toda uma segmentação de leitura. Então, ela está em constante modificação,
144 mas então, funciona assim. Eu vou ao cinema, eu vejo um filme, aquilo se articula com
145 elementos que me fazem pensar, que me fazem sentir. O meu papel é o de escrever
146 essas questões que se encontram na obra, efetivamente, mas que... eu não posso, por
147 exemplo, se eu estou falando de um filme como Santiago -- do João Moreira Salles -- eu
148 não posso dizer que nesse filme existe uma cena de viagem interplanetária. Porque não
149 existe, né?

150 **F:** Existe um limite?

151 **JC:** Existe um rigor. Existe um rigor. Você não pode falar de coisas que não estão ali,
152 mas as coisas que estão lá dentro não se dão ao mesmo tempo. Elas se dão, em alguns
153 aspectos, pra você. Você nunca consegue ver uma obra -- veja a teoria do Berd ((?)), La
154 Redencion – você nunca consegue ver uma coisa na sua intezza. Você seleciona. Você
155 imediatamente seleciona. Uma obra de arte ainda mais. Então, o que acontece é essa
156 junção. Nessa junção vão me parecer certos elementos que me parecem significantes,
157 interessantes, sintomáticos, que me preocupam, que me induzem a pensar. E são esses
158 elementos que me interessam dispor.

159 **F:** O seu olhar, diante de uma obra de arte, a gente poderia dizer... você poderia ter uma
160 visão similar para um filme? Poderia fazer essa associação entre uma obra de arte e um
161 filme?

162 **JC:** Obra de arte você quer dizer artes plásticas?

163 **F:** Ou artes plásticas...

164 **JC:** Um livro?

165 **F:** É, acho que sim. É difícil também esse conceito.

166 **JC:** As obras são diferentes entre elas. Têm naturezas diferentes. Então, como elas têm
167 naturezas diferentes, você tem uma maneira de se relacionar com elas de um modo que
168 é específico a cada uma delas. Mas, no fundo, eu acredito que, em íntima instância, o
169 processo de pensar e sentir tem um tronco comum. Embora as manifestações sejam
170 manifestações secundárias -- sei lá, no cinema você fica numa sala escura e você vê
171 imagens; na leitura você abre um livro, você é totalmente solitário, você está lendo
172 aquele texto pra você, aí você pode interromper o texto e pegar mais tarde -- todos esses
173 elementos tem muita diferença de um para outro, mas no fundo, existe talvez um tronco
174 efetivamente comum de sentimento e de inteligência da obra.

175 **F:** O olhar para essas obras, né? Eu andei lendo muito sobre essas concepções da arte
176 em si, ou da crítica. São visões diferentes, mas muita gente imagina que a crítica seria a
177 impressão, a sensibilidade, algo que seria mais subjetivo que um critério mais rigoroso,
178 mais técnico...

179 **JC:** Eu acho que... eu não acredito nem um pouco nos critérios rigorosos e técnicos. Eu
180 acho que eles são disfarces, são máscaras, são andaimes, na verdade. E o que ocorre,
181 numa crítica que tem interesse, é sempre uma relação de fusão, uma relação que eu
182 chamo dialética, entre a cultura do espectador e a obra que está sendo apresentada. O
183 que não pode ser... o que não pode ser não... o que, talvez, você esteja querendo se
184 referir, no caso dos românticos, é que na dimensão subjetiva a obra é vampirizada pelo
185 crítico. Isto é, ele suga da obra aquilo que vai fazer a sua imaginação se transformar, etc.
186 É até interessante porque são caminhos que permite que você veja a obra de maneira
187 diferente do que você tinha visto antes. Sei lá, por exemplo, quando Baudelaire faz uma
188 crítica da música do Wagner, né, ele vai contar que imagens apareceram nesse ((?)). É
189 muito interessante porque ilumina a música do Wagner, mas ilumina mais ainda o
190 pensamento do Baudelaire do que a música do Wagner. Então, é claro que sim, mas eu
191 não acredito não nessas histórias de crítica rigorosa e científica, isso é mania do

192 científico do pós-guerra, do pós-segunda guerra mundial, dos anos sessenta, setenta,
193 que hoje já foram pro espaço.

194 **F:** Você falou do Baudelaire, eu lembrei -- até de uma tradução sua -- eu lembrei do
195 Walter Benjamin comentando a obra dele, né? Daí ele cita a questão mesmo da crise da
196 modernidade. Me fez pensar, faria sentido a gente pensar numa crise da crítica atual?

197 **JC:** Não. Ao contrário, eu acho que há uma extraordinária renovação da crítica hoje,
198 mas não nos meios tradicionais. A crítica de jornal continua sendo a crítica de jornal.
199 Mas o que é muito novo é a crítica na internet. Então, por exemplo, tem um filme novo,
200 recente, e você entra no Google e você descobre vinte críticas no mundo inteiro,
201 quarenta críticas, cem críticas sobre o filme. Isso é muito interessante porque muitas
202 delas são de pessoas que não são profissionais, mas que trazem coisas... poxa, eu não
203 pensei nisso, ele tem razão. Ou então, ele entrou por um caminho que não está certo,
204 mas justamente (?) me faz pensar em outra coisa. Então, eu tenho a impressão de uma
205 extraordinária renovação nesse sentido. Eu pratico muito, no sentido das obras que eu
206 vejo etc a busca na internet porque eu acho formidável, quer dizer, são pessoas
207 apaixonadas -- porque se não fossem apaixonadas, não escreveriam de graça na internet
208 -- e vestem uma paixão muito grande e trazem coisas que são, de fato -- algumas não
209 são interessantes -- mas tem muitas que são. Então eu acho isso uma coisa muito
210 positiva.

211 **F:** Você não se importa de ler essa crítica antes de escrever, por exemplo.

212 **JC:** Não. Ao contrário. Eu gosto de ler, inclusive pra ter um pouco a temperatura, pra
213 ver o que as pessoas disseram. Se, por acaso, tem alguma coisa dita que eu acho que
214 vale a pena repetir, aí eu faço a referência à crítica. Eu não vou citar, eu não vou
215 incorporar como sendo minha. Mas, na maioria das vezes, não é isso que ocorre. Na
216 maioria das vezes que eu encontro, elas estimulam a pensar em outra coisa. É como se
217 você tivesse um debate. Quando você termina o debate, as suas ideias ficam mais vivas.
218 Então, eu não preciso chupar, vampirizar a ideia do outro porque as minhas começaram
219 a ferver. Então, é dessas ideias e dessas efervescências que eu uso -- não sempre, às
220 vezes -- pra escrever.

221 **F:** Fiquei pensando agora ((risos))... isso não nos remete um pouco na própria função da
222 crítica? Porque essa exposição no meio on line -- realmente muitas críticas de pessoas
223 apaixonadas que se dedicam -- mas a gente poderia pensar também se existiria uma
224 função... tá chovendo.

225 **JC:** Se for só isso, a gente pode continuar. Desculpe, você estava dizendo?

226 **F:** Você está pensando na expansão do meio on line, né? Então isso me fez pensar se
227 existiria uma função da crítica hoje.

228 **JC:** Existe sim. A crítica, o que ela é? Ela não é mais do que uma leitura. E a boa crítica
229 é uma crítica analítica. E que introduz elementos de análise e que permite ver uma obra,
230 um filme -- se você quiser -- coisas que você não tinha percebido antes. Entrar por
231 caminhos que são caminhos da interpretação. Não importa -- aliás, minimamente
232 importa -- se o crítico gostou ou não gostou. O que é essencial é as coisas inteligentes
233 que ele diz sobre o filme. Uma pessoa pode não ter gostado de um filme que me
234 apaixonou, mas pode dizer -- nessa sua maneira de não gostar -- algo iluminador pro
235 meu gostar. Sem alterar a minha opinião. Então, você definir se o filme é bom, se não é
236 bom, se você gostou ou não gostou, não tem a menor importância. O que conta é a
237 crítica trazer a possibilidade de você ver, perceber a obra de uma maneira mais aguda,
238 inteligente, por caminhos que você não tinha pensado. E eu acho que é essa a função
239 crucial. Existe uma função secundária, é claro, que você não evita. Na medida em que
240 eu falo de alguma coisa na minha coluna, por exemplo -- qualquer crítico fala em seu
241 texto --, como ele publica, ele está colocando essa coisa em valor. De alguma maneira,
242 ele está valorizando. Mesmo que ele não goste, a obra fica em evidência, mas isso é um
243 efeito secundário. A função primordial da crítica é uma função reflexiva, uma função de
244 análise que vai trazer enfoques possíveis para essas obras.

245 **F:** Quem escreve essas obras, ou o fato dela estar incluída nesses veículos de
246 comunicação que circulam, em geral. Isso, de alguma maneira, você acredita que
247 legítima... não sei se legítima, mas pro leitor que pega aquela crítica, tem alguma
248 atribuição de sentido, um valor específico?

249 **JC:** Tem, claro que tem. Claro que tem. O leitor diz, há, fulano de tal escreveu sobre tal
250 filme, gostou, então eu vou ver. Não gostou, então eu não vou ver. Ou às vezes, como
251 acontece -- acontece comigo -- tal fulano escreveu sobre tal filme e não gostou, há,
252 então eu vou ver ((risos)) porque eu sei que os critérios dele são os opostos do meu. A
253 questão primordial -- e é esse o ponto -- é que a obra fica em evidência nesse debate. O
254 mais triste é quando a obra não atinge -- seja positiva ou negativamente -- não atinge a
255 expressão nas mídias, enfim, e fica uma coisa esquecida, não vista. É tão triste quando
256 acontece isso. Às vezes algumas obras tão importantes que passam... à vezes eu vejo,
257 há, passou em Campinas, eu ia recomendar na minha coluna... na semana que vem já

258 não está passando mais porque foi um fracasso absoluto, tá bom. E ninguém falou. E
259 nenhuma crítica disse nada a respeito. É claro que existe esse jogo, mas é um jogo
260 inerente à natureza jornalística da crítica. Quando você coloca alguma coisa no jornal,
261 você está colocando em evidência. Ela passa a existir. E isso não é verdadeiro
262 unicamente pra crítica, mas para todas as notícias de jornal. Agora, eu acredito que a
263 função da crítica -- faz parte da... é inerente à natureza da crítica -- mas eu acho que a
264 função da crítica seja uma função analítica, uma função esclarecedora para o público.
265 Tem umas pessoas ((risos)) que acham que você faz uma crítica para o artista se
266 corrigir. Não é nada disso. Você faz uma crítica para refletir sobre um objeto. E você
267 traz a reflexão porque vale a pena, porque é interessante, porque ele se ramifica. Eu me
268 lembro de um caso, pra citar um exemplo meu. O primeiro filme do Spider Man, que foi
269 feito pelo Sam Raimi, que é um diretor formidável, né? E que era um grande diretor
270 antes de Spider Man, antes mesmo de Spider Man. Então, a minha função, por exemplo
271 foi dizer, olha, esse Sam Raimi fez tal filme, onde aparece tal coisa, fez tal filme, onde
272 aparece tal coisa. Foi, por exemplo, dar ao leitor a ideia que não é simplesmente um
273 técnico neutro dos cinemas, que ele tem uma obra e que o Spider Man retoma
274 constantes preocupações que a gente detecta nessa mesma obra. É uma indicação, é um
275 modo de ler. O leitor vai ler aquilo e dizer, ah, então esse Sam Raimi é alguém que já
276 fez filmes e já fez coisas interessantes nesses filmes. Eu vou ver o Spider Man talvez de
277 uma maneira um pouco mais séria do que se eu não tivesse lido essa crítica. Então, é
278 uma indicação possível, ou então, eu vou ver o filme e tenho que mostrar como é que
279 funciona certos dados constantes do cineasta, como é que certas coisas aparecem de
280 uma maneira, de que maneira ele filma as coisas. Será que ele filma de uma maneira
281 abstrata, neutra, distante isso faz parte de uma visão de mundo. Ou ele filma de uma
282 maneira orgânica, com as plantas, raízes... tudo isso é crucial dentro do cinema, né?

283 **F:** Esse conhecimento sobre a história do cinema, não sei, a técnica do cinema é
284 importante, é um elementos importante?

285 **JC:** É importante. Esse conhecimento é importante, mas ele se faz aos poucos. Você
286 sabe o que é uma Plongée, uma Contra-Plongée, um Traveling Dolly que você vai ser
287 um bom crítico de cinema. É uma capacidade de leitura. E é muito importante, eu acho,
288 antes de qualquer coisa, evitar os clichês. Evitar os clichês, por exemplo assim, há, eu
289 vou ver um filme de aventura, ele está classificado como um filme de aventura, eu sei o
290 que é um filme de aventura, portanto, vai ser um filme de aventura e acabou. Eu vou pro

291 cinema não sabendo do que se trata. Eu vou para o cinema pra descobrir alguma coisa e
292 isso é muito importante, Não adianta você ir ao cinema com classificações muito
293 genéricas. Cada obra é uma obra. Então, você vai. Se tem coisas interessantes, tem
294 coisas interessantes. Se não tem -- se é uma banalidade, se o cineasta filma mal, ou se
295 ele faz de uma maneira convencional -- isso também vai aparecer, seja ficção científica,
296 seja aventura, seja filme de arte... Aliás, eu acho que filme de arte, falar em cinema de
297 arte é um pleonasma, né? Porque cinema é arte. Não adianta falar em cinema de arte.
298 Cinema é arte. Cinema é uma arte. Você tem bons filmes e maus filmes.

299 **F:** Você falou uma coisa muito interessante, que eu sempre tive vontade de perguntar,
300 né? Esse critério de seleção de um bom filme, um mau filme. Eu imagino que a crítica
301 também, ao longo do tempo... porque, às vezes, um filme é mau cotado hoje e depois de
302 muito tempo vai...

303 **JC:** E mesmo cada um de nós. Você vê um filme, gosta hoje, depois, mais tarde, você
304 acha que aquilo que você gostou, finalmente, não era assim tão original quanto você
305 imaginava. Ou então um filme que você não gostou e que, de repente, você vai rever.
306 Ah, mas olha, aquilo que eu achei que era pedante, poxa, não é. Tem uma coisa mais
307 profunda por trás. É claro que as leituras mudam porque você muda. Então,
308 forçosamente muda a leitura.

309 **F:** Mas e esse aspecto pontual, né? Eu lembre, por exemplo -- eu já estou terminando,
310 só mais duas perguntas -- mas como cada artista, no modo de conceber a sua relação
311 com a obra de arte... por exemplo, o Brecht, que tinha a arte engajada, de imaginar que
312 isso é que seria a função do teatro, da produção. Ou de repente alguém achar que a
313 essência da obra está nela mesma, e não no exterior, essa visão meio romântica. Então,
314 tem essas visões, né? O que vai ponderar a visão de um bom filme e um mau filme, vai
315 além da visão do crítico?

316 **JC:** Eu acho assim. Existe uma dimensão imediata na obra de arte, que é a dimensão
317 mais importante. E essa dimensão imediata é o prazer. Uma obra de arte, eu digo isso
318 ((risos)) as pessoas dizem, mais como, sei lá, você vai ver um filme sobre o campo de
319 concentração nazista e você diz que tem prazer? É claro que você tem prazer. É claro
320 que você tem prazer porque aquilo é ficção. Aquilo remete a realidades terríveis, mas
321 aquilo não é a realidade. Você vê aquilo -- você pode morrer de medo de um filme de
322 terror, aquele terror verdadeiro -- ((o telefone toca e desconcentra o entrevistado))
323 desculpe... ah... Glória, atenda, vai. Tá. Então, mas tudo isso é feito pra dar prazer. Você

324 não vai passar duas horas no cinema para não ter prazer. O prazer é a primeira
325 dimensão. Então, você tem prazer. Às vezes, você está mais disposto pra uma certa
326 coisa, menos dispostos para outra coisa, está mais preparado para ter prazer por uma
327 certa coisa. Você passou um dia muito ruim e está com vontade de ter alguma coisa
328 mais viva. Às vezes você está com uma necessidade mais lenta, mais meditativa. Mas,
329 de uma maneira geral, essa dimensão do prazer existe. O que ocorre, então, num
330 segundo momento, que é quando você vai refletir com a crítica? Você vai pegar esses
331 elementos de prazer, que são invisíveis – fazem parte de emoções... você não tem
332 palavra -- e você vai tentar colocar aquilo em palavras, tentar ver porque você teve
333 prazer -- isso é bem mais difícil -- ou porque você não teve prazer. E é muito
334 interessante. Já me aconteceu várias vezes, eu vou pro filme e saio do filme achando...
335 aí eu começo a pensar no filme e aí eu começo a descobrir, poxa, que tinha coisas mais
336 interessantes do que eu tinha visto da primeira vez e aí eu vou assistir uma segunda vez,
337 o mesmo filme. O filme fica mais interessante ((?)). Então, são processos assim. São
338 processos no qual as coisas vão acontecendo numa relação que é uma relação humana.
339 Você não vai com uma régua e vai mediar o valor do filme. Não é dessa maneira que as
340 coisas ocorrem.

341 **F:** Quando você decide sobre quais filmes você vai escrever, é totalmente aleatório?

342 **JC:** Não. Não é totalmente aleatório. Às vezes é. Quando eu tenho muito tempo, estou
343 de férias, estou aqui em casa de férias, então, o que eu faço? Eu vou lá pro shopping e
344 entro na primeira sala. Depois eu saio e entro na segunda sala. Vou entrando assim pra
345 ver o que tem. Pra mim, mesmo que seja ruim, muito ruim, é bom. Agora, eu não posso
346 fazer isso o tempo todo. Eu não tenho tempo. Então, eu seleciono algumas coisas que
347 me parecem... ou porque eu ouvi falar, ou porque tem pessoas que eu considero e que
348 disseram coisas interessantes, ou porque eu conheço o diretor -- eu já vi várias coisas e
349 acho interessante, posso rever -- os critérios são variados, né? Mas eu procuro
350 selecionar de uma maneira que eu possa poder preencher... eu gostaria muito mais de ir
351 ao cinema mais vezes, mas as coisas funcionam mais ou menos assim.

352 **F:** Então, quando você vê determinado filme, você ainda não tem a ideia de que vai
353 escrever sobre ele?

354 **JC:** Não. Eu não sei se vale a pena. Eu não sei se vale a pena. Eu não sou um crítico de
355 cinema profissional. Um crítico de cinema ele tem a obrigação de ver todos os filmes e
356 de escrever sobre todos os filmes. E daí, quando não consegue tirar leite do filme, sai o

357 que sai. Então ele vai dizer, olha, o filme é pobre. Eu, se o filme é pobre, tem tantas
358 coisas interessantes outras que eu posso fazer na minha pergunta, que não é só de
359 cinema que eu prefiro evitar falar daquilo que eu não tenho interesse. Às vezes eu falo
360 de filmes que são relevantes, são relevantes porque são um acontecimento midiático,
361 social. Às vezes, muito raro, eu ver um filme, faço observação, eu procuro não me
362 estender muito. Sei lá, um exemplo, o filme Olga. Uma calamidade pública. Uma coisa
363 absolutamente anti-cinematográfica. É uma coisa que o diretor não domina nada, nem
364 direção de atores, nem filmagem, nem como você coloca uma câmera. E não é nem
365 questão de dominar porque, por exemplo, o Mojica, ele não dominava nada, mas ele tem
366 uma intuição extraordinária na imagem e esse diretor não tem nada. Então vira uma
367 bobagem que você passa lá querendo que aquilo acabe o mais rapidamente possível.
368 Então, como é um grande acontecimento, é a renascença do cinema brasileiro e isso e
369 aquilo e nhã, nhã, nhã e coisa, então eu escrevo uma pequena nota dizendo olha, não é
370 assim. Não vale a pena. Em compensação, um filme interessante, como Tropa de Elite,
371 aí eu tenho um enorme prazer em escrever porque é um filme complexo. O diretor é
372 excelente. É um verdadeiro diretor de cinema. Não é um diretor de publicidade no
373 cinema. Não é um diretor de tele-novela no cinema. É um verdadeiro diretor de cinema,
374 sabe dirigir os atores para o cinema e o resultado é convincente. A arte tem que ser
375 convincente. Se ela não convence, é muito ruim. Então, essas coisas funcionam assim.
376 No nível de uma certa evidência daquilo que eu acho que pode ser interessante.

377 **F:** Por último, né?

378 **JC:** Eu queria dizer uma coisa pra você. Quando eu comece a escrever na Folha, a regra
379 -- que foi completamente respeitada pelo jornal -- era a seguinte, eles não intervêm em
380 nada. Eles não intervêm em nada. Eles nunca me pedem para escrever sobre alguma
381 coisa e nem dizem, ah, isso que você escreveu não pode passar. Isso nunca aconteceu.
382 Às vezes, pra mudar uma única palavra, eles tem a gentileza de me ligar e dizer, olha,
383 você disse que tal livro foi editado pela editora tal, mas não é essa editora. A gente pode
384 mudar? Eles tem um respeito absoluto e isso é uma coisa que eu -- eu não tenho
385 nenhuma relação mais íntima com a Folha, eu sou só um colaborador externo, pontual,
386 etc -- mas, desse ponto de vista, de fato, há um grande respeito.

387 **F:** Acabou, eu só ia pedir, se você quisesse, pra comentar essa frase que eu trouxe
388 ((risos)).

389 **JC:** Deixa eu ver. A arte racional... eu não conheço essa frase não. Ah não, tá certo.
390 Claro que sim, eu li errado. “Existem dois meios de não se amar a arte. Uma é
391 simplesmente não amá-la. O outro é amá-la racionalmente”. É, eu acho assim. Eu
392 conheço muita gente, muitos teóricos pra quem a arte é absolutamente indiferente, mas
393 que escrevem maravilhosamente sobre a arte. Não sobre a arte exatamente. Eles tem
394 pensamentos complexos, articulados, sobre aquilo que eles imaginam que a arte é. Eles
395 não dependem da obra, portanto, eles não amam a obra. Tem gente que escreve sobre
396 literatura sem amar a literatura.

Entrevista: João Nunes

Data: 26/10/07

Duração: 1:01:16

1 **F:** Na verdade eu queria começar perguntando um pouco da sua trajetória pessoal: sua
2 formação... você é jornalista... mas tem alguma outra formação?

3 **JN:** sim, eu sou jornalista de formação, sou formado em Teologia também. Então, isso
4 deu uma base teórica bem interessante porque eu li bastante... que não tinha nada a ver
5 com cinema nem nada, mas é legal pelo acesso que você tem a uma série de obras que
6 te dão uma base boa em termos de humanas, de ciências humanas, né? Depois, eu fiz
7 curso de formação de ator, que era um interesse bem pessoal mesmo, assim... um dia eu
8 queria ser ator, mas descobri que eu era um canastrão, assim... ((risos)), nada a ver...
9 mas foi legal assim como formação... foram dois anos só e eu não terminei o curso. E
10 daí, já desde esse tempo, eu já tinha interesse de fazer cinema mesmo, como curso de
11 cinema, cineasta... por aí. A ideia era essa mesmo, mas as coisas foram se diluindo
12 porque a profissão de jornalista toma muito o seu tempo, né? Então, na medida que eu
13 fui entrando na história, primeiro eu comecei escrevendo no Jornal Diário, escrevendo
14 sobre teatro porque era uma área que eu estava fazendo, então eu tinha muito interesse.
15 E depois, simultaneamente, cinema. Comecei no Jornal Diário em oitenta e oito... em
16 oitenta e nove eu já fui pra São Paulo e comecei a fazer o curso de cinema.

17 **F:** Ah, você chegou a começar...

18 **JN:** Cheguei... fiz cursos assim isolados, na oficina Três Rios em São Paulo... cursos
19 assim... há... de pequena extensão, né? E a coisa foi mudando, assim, há... e mais
20 recentemente, eu fiz um monte de cursos mesmo: fiz curso de roteiro, fiz curso de
21 documentário, um pouco de crítica, enfim... fui juntando coisas, né? na medida em que

22 eu queria direcionar a minha área de interesse no jornalismo para o cinema, eu quis me
23 munir de coisas, né? Para poder ter a mínima competência de escrever sobre. E,
24 obviamente, nesse período todo, vendo muito filme, que é a base de tudo. Então,
25 fundamentalmente, é essa a minha pequena trajetória.

26 **F:** Eu tenho curiosidade, como eu te falei, na produção da crítica, né. Eu queria saber de
27 você um pouco assim, sobre qual é essa relação. Na verdade, quando você começou a
28 escrever sobre crítica de cinema especificamente? Você lembra mais ou menos?

29 **JN:** Então, já no... eu sempre trabalhei com Cultura, sempre. Eu tive pequenas
30 passagens em outras editorias, mas curtas mesmo, sabe? Ocasionais e tal... eu gosto
31 muito de esporte, então, eventualmente faço... mas assim, é... desde o começo, desde o
32 primeiro jornal diário que eu trabalhei, sempre foi na área de cultura, né. E aí, eu
33 misturava então coisas ligadas ao teatro e ao cinema e um pouco de literatura. Hoje está
34 concentrado em cinema e na literatura. São as duas área de interesse minhas hoje que
35 definitivamente assim é onde eu fiquei. Então, desde aquele começo, eu já escrevia
36 sobre um pouco sobre cinema o que também tem a ver com interpretação e tem a ver
37 com teatro, ou seja, as coisas são correlatas, né? Obviamente ajudou a entender... e
38 também porque eu gostava mesmo de cinema, né, então já nesse começo, em oitenta e
39 oito, eu já comecei a escrever sobre cinema... ela ficou mais clara assim pra mim nos
40 últimos... dez anos talvez, que eu comecei a dedicar a maior parte do tempo a isso e aí
41 eu comecei a frequentar festivais... essas, enfim, um contato mais específico com a área
42 mesmo, né? Mas eu acho que dá para somar aí uns... dezoito, quase vinte anos.

43 **F:** E você acha que de um tempo para cá, essa trajetória pessoal, é, essa procura ela teve
44 alguma influência nessa sua área específica?

45 **JN:** Sem dúvida. No momento que eu comecei a fazer cursos, a participar de festivais,
46 me interessar pela coisa mesmo, aí sim, aí há o interesse de descobrir a história do
47 cinema, ir lá pra trás, ver filmes importantes para a história do cinema, estudar um
48 pouco mais, me aprofundar, etc e tal, eu comecei também a falar sobre cinema, me
49 convidaram pra falar, dar palestras, falar sobre um filme específico, coisas assim. É
50 óbvio que isso me fez mergulhar na crítica mesmo.

51 **F:** E a sua crítica mesmo, a produção, né? Eu tinha curiosidade de saber um pouco o
52 momento que ela inicia. O jornal, se você é pautado pelo jornal, ou é você que
53 determina sobre qual filme você vai escrever...

54 **JN:** Bom, basicamente, o jornal vive do factual, né? Do dia a dia. Então, assim, a gente
55 acompanha as estréias de cinema. Quando vai estrear um filme xis, a gente recebe um
56 aviso de cabine. Então a cabine é o anúncio do filme para jornalistas. Por que eles
57 assistem antes para poder escrever sobre o tema. Basicamente é isso. Então, a gente
58 começou a estabelecer esse contato justamente para que eles nos avisassem que haveria
59 cabine e tal. E aí começamos a fazer as cabines, ir pra São Paulo e tal.

60 **F:** Quantas vezes isso acontece?

61 **JN:** Com que frequência? Olha, é variável. Basicamente, uma vez por semana. Há
62 momentos do ano em que a produção é maior, pode ser até duas vezes, né? Tem muitos
63 filmes que estréiam por aqui. Campinas estréia cinco, seis, oito filmes em uma semana.
64 Claro que não dá pra ver tudo, né? É evidente, então a gente vê um ou dois desses que
65 tem um apelo maior comercial, ou algo assim, ou que tenha uma importância mesmo.

66 **F:** Mas como você determina isso, é você que escolhe?

67 **JN:** Então, basicamente sim porque como eu acompanho a chegada dos filmes,
68 acompanho a chegada de cabines, né? A gente estabelece um critério, no mínimo, né?
69 Então, por exemplo, você tem a estréia do Homem Aranha, que a gente sabe que vai ser
70 um blockbuster, que vai estourar, que vai meio mundo ver. Claro que a gente vai fazer,
71 né? Invariavelmente, vai ser capa de caderno, pelo apelo comercial que ele tem, mas, de
72 repente, tem um filme como Santiago, que estreou essa semana aqui, que é um
73 documentário pequeno – foi lançado com três cópias só – que daí eu tenho um interesse
74 muito pessoal, que é um filme que eu gosto e ele, efetivamente, tem uma qualidade
75 impressionante. É um grande filme. Pra mim, talvez, ele seja um dos melhores filmes do
76 ano. E daí, obviamente, eu dou um valor pra isso, faço ele crescer, no sentido de dar um
77 espaço maior, etc e tal, né? É uma crítica mais consistente. Agora, isso também tem o
78 contato com a editora do caderno. Ela também tá ligada, ela também sabe o que está
79 acontecendo. A gente troca informações, né? Para saber pra onde vai, pra onde a gente
80 está indo com essa coisa de escolher qual filme vai ser, enfim, capa do caderno, ou vai
81 para uma página interna, coisa e tal. Basicamente, então, resumindo a ideia, quando
82 estréia na cidade, a gente dá o espaço. Depois, ele tem uma outra carreira, né? O
83 Santiago, por exemplo, ele demorou quase dois meses pra chegar aqui em Campinas,
84 ele chegou primeiro em São Paulo. Então, quando ele estreou em São Paulo - eu tenho
85 uma coluna semanal de cinema. Chama Los Sete – quando ele estreou em São Paulo eu
86 vi o filme, eu acabei escrevendo na minha coluna. Ele teve um repercussão muito forte

87 em toda imprensa. Os jornais todos deram muito espaço para o filme. Eu sabia que ia
88 demorar aqui porque só tinha três cópias. Então, ele ia demorar mesmo pra chegar.
89 Então, eu antecipei, falei sobre o filme – não entrei em muitos detalhes, mas falei -
90 então, que era um filme importante, etc e tal. Quando o filme estreou essa semana, daí
91 eu efetivamente dei um destaque maior, falei algo mais elaborado e tudo, então, é
92 basicamente isso.

93 **F:** Quando você vai ao cinema, já está meio que pré-estabelecido que você vai escrever
94 a crítica sobre o filme?

95 **JN:** Não necessariamente. Muitos filmes que estréiam aqui em Campinas, a gente não
96 viu. Por exemplo, eu não fui fazer cabine em São Paulo. E aí eu vou ver depois, aqui
97 mesmo. E, às vezes, se o filme realmente merece, se ele tem um apelo legal, se permite
98 uma reflexão, eu acabo fazendo e escrevendo na minha coluna. Ela tem espaço pra isso,
99 né? A coluna não é só informativa, mas é também crítica.

100 **F:** A coluna, ela tem mais espaço do que normalmente você tem no caderno?

101 **JN:** Não, ao contrário.

102 **F:** O oposto. Como isso influencia na hora de você escrever. É bom ter mais espaço?

103 **JN:** Sem dúvida, porque assim, um pouco a gente determina pela importância do filme.
104 Conversando com o editor, eu pergunto, qual é o espaço que eu tenho? Primeiro o
105 espaço publicitário, então só tem meia página. Então, é claro que a gente tá, tem esse
106 espaço de limitação. Mas se eu tenho um espaço bom, então eu penso, bom, vale a pena
107 escrever muito sobre o filme ou não? Aí depende sobre a importância do filme mesmo.
108 Teve um filme que demorou muito pra estrear aqui, que foi o Bob, que é sobre o
109 assassinato do Robert Kennedy. Eu vi o filme em cabine em São Paulo e tinha certeza
110 que o filme estrearia aqui, simultaneamente a São Paulo. E não estreou, porque o filme
111 acabou sendo uma espécie de fracasso. Era um bom filme, não era um filme
112 excepcional, mas era um bom filme. E as pessoas não foram ver o filme. Nos Estados
113 Unidos também teve essa história, o filme ficou meio assim, tal. Gostaram do filme,
114 mas o filme não era maravilhoso, nem nada disso. Era muito interessante o jeito como o
115 diretor contou o assassinato do Kennedy. E aí eu pensei, vou escrever uma matéria
116 legal. Até porque assim, muitas coisas eu lembrava. Daí, eu fiz um boxezinhos, fiz uma
117 cronologia daquele ano, aconteceu um monte de coisas interessantes com relação à
118 história. Aí ficou até uma matéria grande, mas aí o filme não entrou. Aí essa matéria
119 ficou guardada. Comecei a comentar com a editora do caderno que não valia tanto

120 escrever sobre esse filme, eu vou cortar essa matéria. Mas aí ela falou, não não. Ela ta
121 legal. Quando estrear, a gente bota o texto assim. E estreou uns quarenta dias depois.
122 Mas acabou saindo. Eu pessoalmente gostei muito. Quando você escreve com prazer o
123 texto sai mais legal, e aí... Então, tem essas contradições assim sabe? Às vezes você
124 estabelece uma projeção e a coisa não funciona. Mas, por exemplo, deixa eu citar um
125 filme que a gente teve um espaço legal. Super-Homem o Retorno. Foi tudo muito legal
126 mesmo e a gente teve uma página inteira, ímpar. E aí sim, deu pra explorar com
127 bastante fotos, informação. Não só tinha que fazer a crítica, mas falei um pouco sobre os
128 bastidores, das filmagens, uma série de outras coisas que enriquecem quem vai ver o
129 filme. Que tem mais informações do que outros, né?

130 **F:** Quando a gente pensa a crítica mesmo, você imagina que ela tem alguma
131 importância, alguma função. Qual o papel da crítica hoje?

132 **JN:** Eu acho que o papel da crítica hoje é mais ou menos o mesmo do que sempre foi,
133 né. A crítica não é feita para dizer que o filme é legal ou não é legal, pra dizer... na
134 verdade assim, o crítico tem que olhar o filme com um olhar diferente do espectador
135 comum. O espectador comum vai ao cinema para se divertir, ele vai pra passar o tempo,
136 ele vai pra passear, pra namorar... tem êne razões que leva alguém para o cinema, é um
137 programa, né. Obviamente tem gente que vai ao cinema também pra refletir, enfim, mas
138 em termos gerais, é um programa, uma programação do seu horário de lazer. O crítico
139 vai pra fazer um recorte daquilo que ele tá vendo e aí entra uma série de apreciações que
140 ele tem que fazer ao filme, né, seja do roteiro, seja exaltar ou não o ator ou o diretor, a
141 importância daquela história, enfim... tem uma série de dados que só quem vai com esse
142 olhar, que seria o crítico, é que consegue. E eu faço uma diferenciação -- as pessoas não
143 acreditam quando eu falo -- mas eu vou pro cinema, quando eu tenho que escrever, eu
144 vou de um jeito. Quando eu vou pra lazer eu vou de outro e o meu olhar é diferente, é
145 completamente diferente (...)

146 **F:** Enfim, eu ia te pedir, caso tenha tempo e se você concordar, né... eu trouxe uma
147 crítica aqui e queria -- se você pudesse ler ela aqui e agente pudesse discutir -- já é
148 antiga... é sobre o filme... é da época que foi lançado Olga aqui, que foi meio polêmico
149 porque...

150 **JN:** Porque o filme é ruim.

151 **F:** ... E a crítica em geral também não gostou do filme ((risos))...

152 **JN:** ((risos)) Eu posso dizer porque é ruim por exemplo. Primeira coisa, é uma história
153 muito boa, o livro é muito bom, o livro do Fernando Moraes -- eu li o livro e gostei pra
154 caramba -- é uma história muito interessante... assim a visão do que acontece, quem é a
155 personagem, uma personagem forte e tal. O que o ((Jayme)) Monjardim fez? Ele
156 transformou o filme num melodrama barato. Melodrama para fazer as pessoas
157 chorarem, entendeu? Porque melodrama é legal. O Brokeback Mountain é um
158 melodrama e é um belo melodrama, muito bonito. Só que Olga foi feito justamente pra
159 isso. Começa que ele tem música do primeiro instante do filme ao último... música,
160 música, música, como nas novelas, entendeu? E aí quando tem que embalar uma cena
161 dramática, daí a música sobe, cresce, fica... entendeu? Tem uma cena que a menina... a
162 criança é tirada do colo da Olga... aquilo gente é uma coisa muito ridícula por que?
163 Porque você não precisa explorar uma mulher presa, sendo roubado o filho dela... você
164 não precisa explorar isso... a história em si diz que é uma cena forte. Qualquer diretor
165 com uma mão boa ali teria feito uma cena antológica. O que ele fez? Ele preferiu
166 explorar... como as novelas das oito faz, sabe? Aquela coisa, pega, arranca a criança, e
167 sobe a música e a mulher grita... isso é ruim, entendeu? Não precisa ser expert, não
168 precisa ser crítico pra dizer que aquilo é ruim, entendeu? E é por isso que a crítica
169 desceu o pau no filme e assim merecidamente porque o filme é muito ruim.

170 ((pausa para a leitura da crítica))

171 Ah, acho que eu li essa crítica... que elogia o filme, né? Eu tenho uma opinião a respeito
172 desse cara ((Emir Sader)), eu acho que ele é amigo do Jayme Monjardim ((risos)). Os
173 argumentos dele são muito chatos... olha, eu não conheço o Emir Sader, mas assim -- eu
174 posso falar já ou não?

175 **F:** Acho que sim.

176 **JN:** Pode ser que eu esteja falando uma bobagem a respeito dele porque eu não o
177 conheço, mas por esse texto aqui -- eu já tinha lido o texto -- mas assim, não precisa
178 nem ler para você observar o que é que o cara está querendo dizer... é um cara de
179 esquerda, entendeu? Que está defendendo comunistas, como assim se defender
180 comunistas, ou defender a esquerda, causas justas transformasse isso num bom filme.
181 Não necessariamente. Cinema não é tese, entendeu? Cinema é outra coisa... você está
182 contando uma história através de uma linguagem que utiliza uma série de coisas, né... o
183 ator, a direção, o roteiro. Agora, defender um filme porque ele defende uma causa, e
184 daí? Eu poderia fazer um monte de filme defendendo as crianças abandonadas, aí um

185 outro filme pra defender, sei lá, os homossexuais, os negros, entendeu? Isso não faz dele
186 um bom filme. Não é a intenção sua de discutir um tema que faz disso um bom filme,
187 né? Ele tem que ser bom independentemente disso, sabe. Então, pra mim, é basicamente
188 isso que o cara defende, tanto que ele fala, as pessoas de... pra mim não é defesa do
189 filme. Ele não fala absolutamente nada do filme como produção. É diferente... eu acabei
190 de elogiar o livro do Fernando Moraes e o livro faz o que? Faz a mesma coisa do filme,
191 entendeu? Agora porque que um é bom e outro não é? Não é porque ele estava
192 defendendo causas... é porque o livro, como literatura, realmente alcança o seu objetivo
193 e o filme como cinema não alcançou. Essa pra mim é a grande diferença, entendeu?

Entrevista: João Gabriel de Lima

Data: 05/11/07

Duração: 00:25:50

1 **F:** Eu preciso saber um pouquinho se a revista pensa num público leitor específico para
2 ela, já que ela é destinada a arte de um modo geral ((?)) e -- como minha dissertação é
3 específica sobre a crítica de cinema -- eu tinha interesse em saber assim, qual a função
4 do editor-chefe ali dentro para a escolha do tema, ou do filme específico, quem escolhe?
5 Quem escreve o espaço específico para a crítica, que eu sei que existe.

6 **JG:** Tá bom, tá gravando? Então tá bom. Bom, a primeira coisa que você perguntou é se
7 a revista se dirige a um público específico. A Bravo é uma revista muito peculiar nesse
8 sentido. A gente costuma dizer que a bravo é para o cara que é apaixonado por cultura,
9 de uma maneira geral. Eu acho, o que eu acho da revista é assim: É muito difícil achar
10 um cara que seja apaixonado por cultura, por todas as áreas da cultura. Em geral, quem
11 é apaixonado por cultura é o cara que é apaixonado por cinema, ou apaixonado por
12 música, ou apaixonado por artes plásticas, ou por teatro, ou por literatura e ele entra no
13 mundo da cultura por uma dessas portas. Ele curte mais uma dessas áreas da cultura. E
14 esse cara -- como cultura é um fenômeno amplo -- ele precisa estar informado sobre o
15 que está acontecendo de relevante e importante em todas as outras áreas além daquela
16 que ele curte especificamente. Eu digo que a Bravo é uma revista peculiar porque,
17 provavelmente, é a única revista do mundo assim. Se eu for em uma banca de revistas
18 nos Estados Unidos, você vai achar revista de literatura, revista de música, revista de
19 artes plásticas, mas você não vai achar uma revista que englobe todos os campos. Na
20 Europa já me mostraram um exemplo, na França, não é muito parecido com a Bravo,
21 mas enfim, ela tem essa peculiaridade. Então o público é um cara interessado por

22 cultura, interessado principalmente numa área da cultura. Para esse cara, a revista tem
23 que ser extremamente profunda, porque ele entende mesmo dessa área e, as outras
24 matérias, elas também têm que ser profundas para pegarem fãs de diferentes áreas, ou
25 apreciadores ou consumidores de cultura de diferentes áreas, mas também têm que ser
26 acessíveis para ele, quer dizer, um cara que gosta de cinema, mas não entende de artes
27 plásticas ele tem que -- pegando o exemplo dessa Bravo que está na banca agora – ele
28 tem que entender exatamente qual é o papel e a importância da Yoko Ono para as artes
29 plásticas, que é uma das matérias importantes. Mesmo não acompanhando arte
30 conceitual, arte pop e tal. E tem que achar que a matéria de abertura de cinema que é
31 sobre o Tropa de Elite, ela está trazendo uma reflexão nova sobre o Tropa de Elite, em
32 relação às outras que ele já viu em outras áreas. Então, mix interessante.

33 **F:** Isso que eu fico pensando, né, o espaço que é específico para a crítica, né, quem
34 escreve ali são jornalistas, né. Ele tem algum tipo de especialização naquilo, algum tipo
35 de conhecimento? Isso é exigido? Isso é importante no seu critério?

36 **JG:** Isso você está falando do espaço específico da crítica? Bom, vamos falar um pouco
37 da revista só para chegar no... ((...)) ela tem cinco editorias: livro, cinema, teatro e
38 dança, música e artes plásticas – artes plásticas, artes visuais, fotografia, etc – cada uma
39 dessas editorias tem mais, tem o roteiro cultural, duas ou três reportagens e uma crítica.
40 A Bravo ela trabalha com muita gente, é, ela tem uma redação que tem três editores e
41 um repórter, e ela trabalha com muita gente de fora, tanto para fazer as reportagens,
42 como as críticas. Para fazer a crítica, em geral, nós pedimos para alguém que seja da
43 área e, eventualmente, entenda mais de um tipo específico de cinema e tal. A gente teve
44 até recentemente, a gente tinha meio que um crítico titular da Bravo, embora não fosse
45 contratado, ele era um free-lancer que meio que organizava a sessão para nós, que era o
46 Ricardo Calil. O Ricardo Calil saiu, foi para o UOL. Agora quem cuida e quem edita
47 esse assunto de cinema é o André Nigri, que trabalhou lá na Bravo. Que é alguém que é
48 da área de cinema e de literatura, ele entende das duas coisas.

49 **F:** Esse crítico Mauro Trindade trabalhava lá?

50 **JG:** Mauro Trindade é uma das pessoas que, ele trabalhou na Bravo no Rio de Janeiro,
51 e é uma das pessoas a quem, eventualmente, a gente encomenda matérias. E é assim que
52 a coisa funciona, quer dizer, em geral a gente tem um editor -- era o Calil, agora está
53 sendo o André -- que faz a pauta de filmes, vê todos os filmes, avalia, faz uma primeira
54 avaliação dos filmes. Aí a gente conversa na reunião de pauta, a gente vê desses filmes

55 quais seriam mais interessantes falar, quais incitariam uma discussão mais interessante e
56 aí a gente escolhe.

57 **F:** Então existe dentro da redação, né, a escolha, já sai dali uma escolha de qual filme
58 vai ser comentado ou...

59 **JG:** Não, é uma escolha bastante maleável, eu vou te explicar de uma maneira bastante
60 concreta como funciona: A Bravo ((?)), a Bravo ela é uma revista, ela é diferente de
61 uma agenda cultural. Uma agenda cultural é uma coisa que o jornal dá, o jornal te diz o
62 que está saindo e diz a opinião sobre o que está saindo. A Bravo ambiciona ser um
63 pouco mais do que isso. A gente diz que é uma revista de discussões culturais, então, o
64 que significa: Mais importante do que dizer se um filme é bom ou ruim, é a gente pegar
65 aquele filme que está sendo um fenômeno cultural interessante e explicar porque que ele
66 é importante para a cultura. Ou um filme, ou um evento, etc. Então, por exemplo, você
67 pega a Mostra de Cinema de São Paulo, dá um reportagem sobre a Mostra, os jornais
68 todos já deram. A gente usou a Mostra para fazer uma matéria sobre – entre os diretores
69 que foram para a Mostra, quais constituem um novo cânone do cinema atual. Quem são
70 os caras? É Tarantino, é David Lynch? Sei lá, são os chineses? Então a gente usa o
71 pretexto da Mostra para levantar uma discussão: Qual é o novo cânone do cinema? E a
72 gente fala de outros cânones do cinema, cânone que o ((?)) de cinema fazia, propor essa
73 discussão. Bota na internet, pede para o leitor opinar e dizer qual é o cânone dele. Então
74 a gente faz toda uma, elabora uma discussão. O Tropa de Elite foi escolhido também
75 por causa disso, tava a imprensa toda falando do filme, a gente dá uma crítica do filme,
76 não. O que a gente acha que o Tropa de Elite acrescenta como fenômeno cultural. Aí a
77 gente analisou todo esse fenômeno cultural que virou um produto de cultura pop, virou
78 uma coisa muito citada, as pessoas usam gírias que vêm do filme. As pessoas fazem
79 filminho do Youtube, as pessoas fazem listas de Capitão Nascimento ((?)). Então a
80 gente fala desse fenômeno cultural, eu acho que, um critério para escolher um filme é
81 que provoque discussão. Fora isso, a gente vê todos os filmes. Então se está entrando
82 um filme em cartaz que a gente já acha particularmente interessante, então a gente dá ou
83 o espaço da reportagem ou o espaço da crítica. Como por exemplo, o filme do Alain
84 Resnais, Medos Privados em Lugares Públicos, não é um filme de grande público. Mas
85 a gente achou que era um filme relevante culturalmente porque você pega um mito de
86 cinema que é o Resnais e você tem a notícia que ele continua produzindo um cinema
87 altamente provocativo e inovador. Então é um assunto interessante para a gente tratar.

88 Ou Paris, Eu te amo por causa da combinação então é, isso vai até os quarenta e cinco
89 do segundo tempo, quer dizer, se está há dois dias para fechar a revista e o mercado
90 decide que vai pôr um filme em cartaz, a gente vê o filme e acha bom, a gente pode
91 derrubar todos os anteriores e dar aquele. Outro exemplo, Eduardo Coutinho, a gente
92 deu o filme do Coutinho nessa Bravo que está na banca. A gente deu por que? Primeiro
93 porque achou que o filme é ótimo. Segundo porque acha que é um divisor de águas na
94 carreira do Coutinho porque ele está partindo do documentário para a ficção. E terceiro
95 porque ele tem uma discussão interessante sobre o Coutinho que é ele é um cara que
96 inventou a gramática no documentário brasileiro. É uma discussão interessante para a
97 gente entrar, para a gente propor. É assim que funciona.

98 **F:** Sobre o espaço específico da crítica. Existe um espaço que é sempre oficial ou
99 sempre o mesmo. Ou também pode ser flexível.

100 **JG:** Tem um espaço dentro da Bravo que chama crítica. A crítica tem uma página, essa
101 crítica ela tem uma crítica por edição, então são cinco críticas de uma página, cada uma
102 ((?)). Agora, o que eu digo é que eu acho que as matérias da revista muitas vezes elas
103 tem teor crítico, na maior parte delas tem uma ideia, tem alguma provocação, alguma
104 discussão em termos de juízo de valor. A matéria do Coutinho, que é um pouco mais
105 reportagem porque fala de toda essa questão de ele ter inventado a gramática no vídeo-
106 documentário. Mas ela pode ser considerado em um certo sentido uma crítica ao filme
107 do Coutinho. Só que a gente não faz o mesmo tipo de crítica que o jornal faz porque o
108 jornal já fez.

109 **F:** Então existiria essa distinção específica -- não só no conteúdo -- na essência da
110 crítica de um jornal, por exemplo, diário e na revista Bravo

111 **JG:** Eu acho que sim porque se você pensar bem, a rigor, quase todas as matérias da
112 revista elas tem uma opinião, que nem aquela ((?)) romance da novela, é difícil você
113 achar fronteira. No jornalismo cultural, é difícil você achar fronteira entre crítica e
114 reportagem dos diferentes gêneros porque a maior parte das reportagens, versam sobre o
115 objeto cultural e emite algum juízo de valor sobre esse objeto cultural. Então elas
116 podem ser consideradas críticas com raras exceções. Nesse mês, a Bravo tem uma
117 matéria, perfil na área de música da Bravo, ela tem o perfil da Bebel Gilberto. Essa
118 matéria não é uma crítica, essa é só um perfil mesmo. A gente não fala uma linha sobre
119 o disco dela, como vive a Bebel nos Estados Unidos. Agora tanto a matéria do Coutinho

120 quando a matéria do Tropa de Elite, que não estão no espaço de crítica, elas poderiam
121 ser consideradas críticas. A que está em crítica é o filme do Babenco.

122 **F:** O que você imaginaria que sejam esses critérios que diferenciariam, por exemplo,
123 uma crítica essencialmente de um outro gênero qualquer?

124 **JG:** Ah é uma boa pergunta, eu não saberia te dizer. Eu acho que o que diferenciaria
125 uma crítica é aquela análise que emite uma opinião e te provoca um questionamento. Te
126 faz ver aquele objeto cultural de alguma maneira diferente. Mas você no jornalismo
127 cultural mescla muito isso com reportagem. Então eu estou falando do Coutinho, é uma
128 reportagem de três páginas que dá um juízo de valor sobre o Coutinho, fala que ele
129 criou a gramática no documentário brasileiro, fala que esse filme é um divisor de águas
130 na carreira dele, só que eu ouço mais gente, eu converso com mais gente, eu entrevisto o
131 próprio Coutinho, então eu faço um troço que parece reportagem.

132 **F:** Só mais uma coisa, porque eu ia começar perguntando essa questão da sua formação
133 e de como você, a sua carreira assim de jornalismo, a sua aproximação com jornalismo
134 cultural e como isso influencia, sua formação influenciou nessa, né. Sem dúvida
135 influenciou porque eu vejo pelo que você está dizendo aí que é, sua, seu conhecimento
136 sobre música e sua formação em jornalismo mesmo, então está tudo associado com, se a
137 gente pode dizer, artes em geral. Não sei, e se isso é importante então -- eu acho que é --
138 mas eu gostaria de te ouvir para quem escreve um determinado texto. Se é relevante, por
139 exemplo, para a crítica de cinema especificamente.

140 **JG:** Eu acho que para qualquer área da cultura, para qualquer área de jornalismo, é
141 relevante você ter uma formação prévia -- na parte do jornalismo mesmo -- naquele
142 assunto. Você tem que entender um pouco daquilo. Esse entendimento pode vir, ou
143 através de você ter estudado aquele assunto, ou através de você ter tido um contato tão
144 grande com aquele assunto que você forma critérios. Ou até de uma formação até mais
145 autodidata. O meu caso, por exemplo, eu comecei com jornalismo, a minha formação é:
146 eu fiz jornalismo e fiz música. Eu fiz um pouco de teatro, eu estudava na USP e fiz um
147 pouco da teoria do teatro como ouvinte. Tinha uma certa formação nessas duas áreas.
148 Quando eu comecei no jornalismo cultural, na verdade eu não comecei no jornalismo na
149 cultura. Eu comecei como repórter de polícia. Eu entrei para o lado de jornalismo
150 cultural quando eu fui para a Editora Abril porque alguma boa alma leu o meu currículo
151 e viu que eu era formado em música e que eu tinha feito teoria do teatro e falou: meu,
152 esse cara acho que vai se dar bem nessa área. Me botaram na Veja, como crítico de

153 música. Eu comecei na Veja como crítico de música, fiquei lá um tempo fazendo crítica
154 de música, crítica de teatro um pouco, mas principalmente nessas áreas que eu tinha
155 formação. Só que eu sempre gostei muito de ler. E aí, tinha uma certa formação em
156 literatura, principalmente ficção. E aí eu comecei a fazer algumas coisas na área de
157 literatura. E o cinema veio depois para mim. O cinema, teve um época que a Veja não
158 tinha um crítico de cinema fixo, várias pessoas ficavam se revezando e, me perguntaram
159 se eu queria ser crítico de cinema. Eu falei, olha eu não tenho formação mas eu vou
160 estudar um tempo e daqui a pouco a gente vê. Aí eu li vários livros, eu tive uma
161 formação na faculdade que me permitiu em algum tempo começar a fazer crítica de
162 cinema. São as três áreas sobre as quais eu escrevo.

163 **F:** Você escreve crítica então. Eu não tive oportunidade de ler.

164 **JG:** Lê nessa Bravo a matéria do Tropa de Elite. É uma matéria, mas eu diria que é uma
165 crítica de cinema. Eu diria que aquilo é uma crítica. Eu escrevi. Agora, é diferente, se
166 você e perguntar qual é a minha área. Minha área é música, mas eu já cobri cinema, já
167 acompanhei cinema, sei lá, você já formou critérios, mas é uma formação diferente da
168 formação de um Calil, por exemplo, que é um cara que fazia crítica da Bravo, é um cara
169 que realmente estudou cinema.

170 **F:** Você avalia como importante?

171 **JG:** Eu avalio, mas como eu te digo é tudo muito relativo. Eu tenho dois críticos, tem
172 vários críticos que eu gosto muito no Brasil, mas eu vou citar dois muito bons: Calil,
173 que eu já falei e se dependesse da minha vontade estaria na Bravo, e a Isabela Boscov
174 que escreve para a Veja. A Isabela Boscov, ela tem uma formação de cinema totalmente
175 autodidata. Ela não estudou cinema como Calil estudou. Ela viu muito filme, ela leu
176 muito a respeito do assunto e ela tem critérios altamente sofisticados de análise de
177 cinema fora do senso comum, a partir de uma formação autodidata. Eu acho que há
178 diferentes caminhos. Eu acho que se você gosta de cinema. Se você está estudando
179 jornalismo, por exemplo, no meu tempo já tinha a Mostra de São Paulo, eu sempre fui
180 interessando na área cultural, então eu não perdia a Mostra, eu descolava uma grana,
181 comprava a permanente e ficava vendo filme. Naquela época era pior que hoje porque
182 não tinha legenda eletrônica, tinha uns filmes que você via em holandês e não tinha
183 tradução, aí você ficava olhando e não entendia nada. Mas eu vi ali um diretor como
184 ((?)), e depois ficou famoso, é holandês, o primeiro filme dele era em holandês. Eu não

185 entendia nada do que eles falavam mas eu vi que o cara tinha todo um jeito de tratar as
186 ((?)). Tudo isso vai contando. Então eu acho que a formação pode vir de várias maneiras
187 **F:** Eu sei que você está com pressa, então eu queria perguntar, já que você também
188 escreve, literatura. No campo da crítica mesmo. Se faz sentido a gente pensar – eu
189 venho entrevistando algumas pessoas, críticos de cinema, ou independente da profissão,
190 que se dedicam a isso – se faz sentido pensar numa crise da crítica hoje. No meu caso
191 específico meu interesse é no cinema, Mas talvez também na área da literatura, como
192 você citou pode ter uma relação. Se faz sentido, se você atribui alguma função à crítica
193 específica ou não.

194 **JG:** Isso é uma boa pergunta. É até uma pergunta muito difícil de responder. Eu acho
195 que tem dois tipos de crítica. Você tem a crítica acadêmica e a crítica jornalística. Hoje
196 elas são até mais separadas que no passado e, cada uma cumpre uma função bastante
197 específica eu acho. E uma função importante. A crítica acadêmica, por exemplo, só pra
198 citar já que você falou que podia falar disso. Eu lancei dois livros, né. Eu tenho dois
199 livros lançados. Quando um livro sai, a crítica jornalística já vai e fala. Depois começa a
200 aparecer a crítica acadêmica. Então por exemplo, o meu primeiro livro, O Burlador ((de
201 Sevilha)) saiu em dois mil. Logo que saiu teve várias críticas nos jornais e tal. Mas a
202 primeira crítica acadêmica foi em dois mil e três, então três anos depois começaram a
203 escrever sobre o livro. E aí surgiram outros trabalhos. Hoje acho que deve ter uma meia
204 dúzia de papers sobre O Burlador. Ela vem depois e ela é feita de uma maneira
205 diferente. O que eu percebo no caso, da minha experiência pessoal de criticado. A
206 crítica jornalística é mais rápida e ela te situa naquele ambiente cultural que está
207 rolando. Então lê o meu livro e fala: pô, todo mundo escreve livro sobre o Brasil e esse
208 cara não. Todo mundo faz assim e esse cara não. Existe a literatura pós-moderna, por
209 exemplo, me chamaram de escritor pós-moderno porque o crítico do jornal comparou
210 com uma literatura que estava sendo feita naquele momento e se dizia pós-moderna e
211 achou que os meus livros tinham alguma coisa a ver com isso. Essa é a crítica de jornal.
212 A crítica acadêmica, ela já se debruça mais sobre o objeto, mas com referencial
213 acadêmico. Então, é, citando duas: Saiu uma crítica do Burlador, essa foi feita na França
214 e era uma comparação entre o Burlador e os outros livros sobre o mito de Dom Juan. Ou
215 ontem, saiu de um professor da universidade de Santos que fazia uma leitura do
216 Burlador a partir de Bakhtin. Que é um referencial acadêmico. Isso não vai rolar na
217 crítica do jornal. Mas, agora, você me pergunta se tem uma crise da crítica? Eu não sei,

218 eu acho que é muito, eu não diria que existe uma crise da crítica, eu acho que existe
219 produtos do jornalismo cultural hoje muito interessantes, diferentes de como eram no
220 passado mas eu não saberia te dizer se melhores ou piores. Eu acho que o trabalho de
221 crítica jornalística que a Bravo faz, que é um trabalho de crítica jornalística com
222 aprofundamento maior, com atenção maior ao fenômeno cultural. É um trabalho
223 interessante. Que é diferente de um trabalho de crítica acadêmica é uma crítica
224 jornalística aprofundada. E se você pensar, a Bravo, ela tem dez anos, ela não existia há
225 dez anos. Hoje o Brasil tem uma agência de cultura como a Bravo. Então é um sintoma
226 que tem coisas legais na crítica cultural brasileira hoje.

227 **F:** A circulação da revista, é estado de São Paulo, é mais amplo, qual é a extensão?

228 ((Interrupção para doar edição do mês da revista))

229 **JG:** Essa Bravo, na sessão de cartas até, a gente fala um pouco sobre essa questão. A
230 Bravo é uma revista que sempre teve uma certa crise de identidade em relação ao que
231 ela é. Se é uma revista nacional ou um revista paulistana, ou uma revista do eixo Rio-
232 São Paulo. O que é a Bravo? A Bravo é uma revista que ela fala sobre o que há de
233 relevante na área da cultura no Brasil. Ela é uma revista nacional em tese. Só que a
234 maior parte das coisas relevantes que acontecem na área da cultura no Brasil, elas
235 acontecem no eixo Rio-São Paulo. Ou um pouco mais. Por exemplo a capa do mês
236 passado foi Björk. O Tim Festival. Foi a coisa mais importante que aconteceu na área da
237 música pop no ano no Brasil. Valia capa. Só quem viu a Björk foi São Paulo, Rio e
238 Curitiba. Então a gente tem Curitiba. Ou outra, a exposição Tropicália, foi super
239 relevante, foi capa da Bravo. A gente tinha que dar capa porque era a coisa mais
240 relevante que aconteceu naquele mês. Mas foi só no Rio. Quem é de São Paulo não viu
241 a exposição da Tropicália, então, a gente dá o que há de mais relevante no Brasil. Qual a
242 reação dos leitores em relação a isso? A gente tem muitos leitores em Belo Horizonte,
243 muitos leitores em Porto Alegre. Belo Horizonte a gente recebe muita carta. Muitos
244 leitores em Recife. Tem várias cidades que tem, Curitiba também, por exemplo, a
245 comunidade da Bravo no Orkut, o fundador da comunidade, que eu conheci
246 pessoalmente semana retrasada aliás, ele esteve em São Paulo e a gente marcou de se
247 encontrar e eu levei ele para conhecer a redação da Bravo e tal, ele é de Curitiba. Quer
248 dizer ele mora em Curitiba, ele não é de lá. Mas ele mora em Curitiba e fundou a
249 comunidade a partir de Curitiba. Então esse leitor que é fora do eixo Rio-São Paulo ele
250 tem uma relação com revista interessante, ele escreve muito reclamando quando tem

251 coisas na cidade dele que ele acha que deveria estar na Bravo. E ele escreve muito
252 agradecendo pelo fato dele não ter oportunidade de, as vezes, coisas da agenda cultural
253 que são importantes e a Bravo dizer isso para ele. Olha, puta, eu moro em Manaus e eu
254 nunca vou para o Rio ver a exposição da Tropicália porque eu não consegui agendar
255 uma viagem de trabalho e é muito caro pegar um avião de Manaus para o Rio para ver.
256 Mas eu não estou mal informado. Eu sei que isso é importante e a Bravo me deu uma
257 matéria completa, analítica e aprofundada sobre o assunto e eu posso aqui em Manaus
258 ficar bem informado sobre isso. Então, tem um pouco essa relação. O que a gente quer é
259 continuar atendendo esse tipo de leitor mas dar cada vez mais coisas fora do eixo Rio-
260 São Paulo. Vou dar dois exemplos bem concretos: A crítica de artes plásticas desse mês
261 é a Bienal do Mercosul que é em Porto Alegre. É um evento em Porto Alegre, mas é
262 relevante. A Bienal do Mercosul. Segundo exemplo concreto, a gente tem uma operação
263 com a Casa do Saber aqui e São Paulo. A Bravo faz também cursos e palestras e
264 debates. Ela promove essas coisas, tudo. Isso é de oito meses para cá. A gente resolver
265 que a Bravo é a revista das grandes discussões culturais. Então não é só matéria que é
266 provocativa no sentido de você discutir a matéria, mas você também pode fazer um
267 debate, a gente tem todo mês m debate. A gente tem um sobre literatura policial sexta-
268 feira agora em São Paulo. E Minas, um similar da Casa do Saber em Minas, chama
269 Academia de Ideias nos procurou para fazer cursos em Belo Horizonte, então a gente
270 vai começar a fazer isso.

271 **F:** E a revista circula também nesses estados?

272 **JG:** Circula no Brasil inteiro. A distribuição é nacional, da Editora Abril. Você pode
273 assinar em qualquer lugar e no eixo Rio-São Paulo chegar antes da Banca.

274 **F:** Esses e-mails é você quem recebe? Do público em geral

275 **JG:** A gente tem, como qualquer revista da Editora Abril, a Bravo tem endereço para
276 correspondência. Mas eu tomei a seguinte iniciativa, quando eu cheguei lá, eu resolvi
277 botar o meu e-mail. O meu e-mail pessoal na Abril. Porque eu quero sentir, eu gosto de
278 sentir a temperatura dos leitores se estão gostando, se não estão gostando. E eu
279 respondo. Até agora estou conseguindo responder todos. Daqui a pouco pode ser que
280 fique complicado. E eu acho que esse diálogo é super importante, hoje a gente vive na
281 era da interatividade. Eu entro na comunidade no Orkut, eu não dou mais palpite na
282 comunidade do Orkut por ter sentimento ao cara que está lá. Mas eu sempre olho lá para
283 ver o que os leitores estão achando. Essa capa do Paulo Autran eles adoraram, a capa da

284 Björk eles adoraram, a capa da Cidade dos Homens ele não gostaram. Então você fica
285 sabendo um pouco disso pelo Orkut. E eu gosto também e saber pelo meu e-mail pessoal.
286 Vale para vocês que são leitoras: Gostei da matéria tal. Essa é uma informação
287 importante para mim. Eu recebi um e-mail sensacional uma vez de um professor que dá
288 aula de cursinho e ele recomenda a leitura da Bravo para os alunos dele de cursinho e,
289 eu não a reportagem qual foi, mas era uma reportagem que fala de artes plásticas e tal e
290 tinha dois conceitos ali que na estavam bem explicados. Ele falou: Olha, eu recomendo
291 a leitura, mas nenhum dos meus duzentos alunos sabe o que significava “xis”. Eu
292 peguei esse e-mail e mandei circular por toda a redação da Bravo e falei: Pensa nesse
293 professor sempre que você tiver escrevendo uma matéria.

294 **F:** Existe então um tipo de leitor então?

295 **JG:** É o que eu te disse, é um leitor -- tem até dados objetivos sobre isso -- altamente
296 qualificado, é um leitor que acompanha muito de perto uma área da cultura. E mesmo
297 sendo altamente qualificado e inteligentíssimo, ele não tem a obrigação de já dominar o
298 jargão das outras áreas da cultura. Eu tenho um amigo de faculdade que hoje trabalha
299 com publicidade, que sabe tudo de cinema. Se você perguntar para ele que era o
300 continuísta de O Nascimento de Uma Nação de David Griffith, ele vai te dizer porque
301 ele sabe tudo. Mas ele não sabe nada, por exemplo, de música clássica. Ele não faz a
302 mais pálida ideia do que seria a diferença entre uma sinfonia e uma sonata, enfim ele
303 não sabe nada. Mas ele é interessado em cultura então, se vem a filarmônica de Berlim
304 tocar no Brasil e a Bravo diz que aquilo é importante, ele compra três ingressos, um
305 para ele, outro para a mulher e um para o filhinho e vai para o teatro municipal porque
306 ele acha que isso faz parte da formação cultural. Então a matéria da filarmônica de
307 Berlim ela tem que ser suficientemente clara para este cara que, tem pós-graduação no
308 exterior, em publicidade. Sabe tudo de cinema, é inteligentíssimo. Puta Q.I alto, mas
309 não é obrigado a conhecer música erudita e nem saber o que significa ((?)) e o mesmo
310 vale para o oposto.

Entrevista: Emir Sader

Data: 17/11/07

Duração: 00:35:42

- 1 **F:** Então quando eu comecei o estudo foi sobre o filme Olga que, na época, foi uma
- 2 grande polêmica. Começaram a surgir muitas críticas, né? Na mídia de maneira geral.

3 Na maioria dêz vezes negativas em relação ao filme, né? E nesse momento eu selecionei
4 a crítica de vários veículos. Eu lembro que nesse momento eu selecionei uma da revista
5 Bravo, o jornal da Folha de São Paulo...

6 **E.S:** Aquela revistinha da Folha de São Paulo dava aquelas meia estrela, sei lá, uma
7 estrela. Uma coisinha assim bem desqualificada como quem diz nem veja, nem vá ver
8 como quem está dizendo: nem vale a pena.

9 **F:** Exatamente, então saiu uma matéria também, peguei duas críticas que saíram na
10 Internet na época e a crítica do senhor que era: Porque Olga incomoda? Que eu acho
11 que eu tinha comentado, eu recebi por e-mail

12 **E.S:** Sozinho, como artigo, antes de ter aquela montagem?

13 **F:** Então, na verdade é isso que me interessava perguntar.

14 **F:** Ah, então chegou a ser publicada?

15 **E.S:** Alguém montou depois, eu não conheço a pessoa, mas alguém fez isso aí.

16 **F:** Eu recebi por e-mail. Só o Artigo.

17 **E.S:** Depois você viu a montagem?

18 **F:** Eu não cheguei a ver!

19 **E.S:** Você não viu? Ah mas eu pensei que você vinha em função disso porque deu um
20 valor, valorizou o artigo e parece que é outro artigo!

21 ((...)) Pausa para apresentação do texto.

22 **F:** Mas chegou a ser publicado? Publicaram depois você acha?

23 **E.S:** Não, aí circulou muito, mas foi pela Internet, não saiu em algum lugar. Eu sei que
24 não só o Fernando Morais mas, ((?)) e artistas ligados que ajudou no sentido de... Esse
25 filme acabou tendo um grande público.

26 **F:** Muito, não, muito! Olha eu não cheguei a ver... Então o texto chegou a ser publicado
27 na Carta Capital?

28 ((...)) Interrupções para leitura do texto

29 **F:** ...Justamente pelo contrário. Aí eu recebi o artigo por e-mail e, na época, eu fiz as
30 entrevistas com alunos universitários, então, de várias áreas. Da Unicamp mesmo, da
31 Pucc, nas áreas de humanas, exatas.

32 **E.S:** Politizados ou não?

33 **F:** Aí é que tá, né?

34 **E.S:** Vou mandar para você, como é que é teu e-mail?

35 **F:** fernanda.v.c.mig@hotmail.com

36 **E.S:** Você encontrou muitos artigos a favor também?

37 **F:** Assim, relativamente, em proporção infinitamente menor. A mídia de maneira geral
38 massacrou o filme. Então isso foi o primeiro, quando eu tive acesso ao texto, eu tive a
39 ideia de também agregar aqueles textos que eu já tinha sobre o filme, mas na verdade o
40 interesse maior estava na leitura desses textos. No modo como esses leitores iriam
41 mobilizar esse texto, né, de que maneira. E daí foi muito curioso porque o seu texto foi,
42 para todos os que leram, em todos os sentidos foi o que chamou mais a atenção, o que
43 causou maior discussão. E o que me fez depois disso, depois de um ano eu fui
44 entrevistar críticos, né, eu tava nesse percurso de entrevistar críticos de cinema. Não
45 especificamente, não falei especificamente sobre Olga, eu tive interesse de saber
46 eventuais critérios que eles tinham para as produções desses textos, o que eles
47 imaginavam que poderia ser relevante na hora de avaliar um texto, e qual a função eles
48 atribuíam à crítica. A produção da crítica, né?

49 **E.S:** E nesses críticos, ninguém tocou no meu artigo? Eles devem achar uma coisa super
50 politizada, assim, na estética.

51 **F:** Então aí no fim foi por isso que eu quis muito procurá-lo, porque eu achei que seria
52 super interessante trazer para você esses comentários que eu ouvi, de alguns crítico sim,
53 de alguns alunos também. E saber, então, em primeiro lugar o que te motivou a escrever
54 esse texto, né? Se no momento de escrita desse texto se você teve acesso a esses outros
55 textos da mídia ou não, ou isso não importou no momento. O que te motivou...

56 **E.S:** Tá, vou falar. Falo para você ou falo para a câmera?

57 **F:** ((Risos)) Para mim! Como você se sentir mais à vontade.

58 **E.S:** Primeiro é uma história muito forte, que está ligada a um momento de força muito
59 grande no movimento comunista. Em que a União Soviética lutava praticamente
60 sozinho contra o nazismo. Eu não sou de trajetória comunista. ((?)). Mas eu preciso
61 reconhecer que é uma coisa fortíssima. E esse episódio cruza muitas coisas, quer dizer,
62 é uma militante comunista, judia, presa por um governo a princípio nacionalista,
63 remetida para a Alemanha para um campo de concentração, mulher de Luís Carlos
64 Prestes, e tem aqueles ((?)) que tem. Então é um livro extraordinário. Então achei que o
65 filme poderia ser um fracasso, mal feito, mas que provavelmente chamaria a atenção,
66 tocaria assim, fibras mais sensíveis de muita gente. Eu achei o filme muito emocionante
67 e isso surpreendeu -- quer dizer, quase nada surpreende hoje em dia -- então digamos,
68 me assustou que não houvesse nenhuma certa condescendência e que eu achei que tinha

69 que ver com critério ideológico. Não se pode dizer que os filmes dele sejam
70 esteticamente bonitos. Pode se dizer que é esteticamente televisivo – que eu acho que
71 não é o caso – é uma visão meio fácil, porque são artistas de televisão, mas eu acho que
72 não é o caso. Eu acho que se tem isso, é um elemento estético secundário que fica
73 irrelevante em relação à história, visto que a história é menos tocante, é muito forte e
74 deveria apresentar um impacto nas pessoas. Sobretudo por uma ideia que hoje em dia
75 está muito subestimada que é a da militância política. Quer dizer, uma espécie de
76 apologia, elogio à militância política, quer dizer devoção a valores, gente que não está
77 lutando pelo seu mundo, pela sua vitória, mas por uma causa. Não por profissionalismo,
78 nem para ser pago, nada disso. Entregue a ideias mesmo. É impossível não pensar a
79 analogia do Prestes e da Olga, com a analogia do Che com a Tânia. Que por sinal
80 também era ((?)) de comunista. São histórias de vida e o Che tem essa história de
81 rebeldia muito forte. E acho que também o filme conseguiu dar um toque humano aos
82 personagens, porque tira aquela casca de que comunista é um cara frio, além do mais
83 porque teve um episódio político posterior que demonstrou uma frieza impressionante
84 do Prestes, que foi quando o partido comunista decidiu se devia apoiar o Getúlio. E ele
85 era o principal dirigente, foi ele o agente a manifestar isso com relação ao governo que
86 mandou a sua mulher para ser executada em um campo de concentração. Então é uma
87 coisa, a imagem dele ficou uma imagem muito pouco humanizada. Então acho que é um
88 filme bem realizado, que deu certo, e daí veio a ideia de que a rejeição daquele, nesse
89 aspecto o filme incomodava. Incomodava por razões, uma eu acho que de alguma
90 maneira o filme da Zuzu eu usei a mesma expressão, eu acho que a Zuzu também
91 incomodava. Porque em situações, em gente, pessoas, circunstâncias que as pessoas
92 esquecem, fingem que não vê, fingem que não está ou fingem que não é com eles. Então
93 eu acho que são coisas que tocam assim. São filmes que eu acho que conseguem aliar o
94 ponto de vista político do real, concreto, histórico a uma emoção muito forte. Então foi
95 isso, um artigo, digamos não muito pretensioso, ele ganhou uma expressão muito mais
96 forte quando se fez essa montagem com a cena do filme.

97 **F:** Antes do Porque Olga Incomoda, você já tinha escrito sobre determinado filme,
98 algum filme específico ou não?

99 **E.S:** Não, eu já não sou particularmente adaptado, não sinto muitas ambições, esse eu
100 fiz porque tinha ((?)) biológico, político e aquele esteticismo, por exemplo, o caderno de
101 cinema da Folha de São Paulo que indica qualquer bobagenzinha, qualquer

102 comediazinha hollywoodiana e sugere que vale a pena ver. Com aquelas indicações
103 muito, muito. Como há uma oferta enorme de filmes, você botar um filme com uma ou
104 duas estrelinhas daí tira praticamente do horizonte uma quantidade grande de pessoas
105 sobre o filme Olga, as pessoas precisam fazer aquelas perguntas que as pessoas não
106 costumam fazer: Será que é verdade? Será que vale a pena? Eles recomendam? ((?))
107 esteticamente qualificadas, bobagens de Hollywood são recomendadas. Então com uma
108 oferta de programa em enorme quantidade sobre uma cidade como a de São Paulo me
109 chamou a atenção, você tem uma quantidade enorme de ofertas, você aguentar um
110 filmes com duas estrelinhas, como acho que era o caso já significa: Não se incomode,
111 não vá ver, não vale a pena. Fora de possibilidade. Com uma certa, senão legitimidade,
112 pelo menos uma certa referência, que significa um crítico de cinema. Que acho que
113 significa não só despolitização, vou pegar um critério político, eu acho que significa um
114 preconceito forte. Como se fosse aderindo essa visão dominante de que todo filme com
115 conotação ideológica é esquemático, irredutível, coisas assim, né, que desqualificam.
116 Essa onda anti-marxista que existe de que tudo que tem uma conotação política
117 ideológica é classificado como algum tipo de clichê. E no caso um filme de esquerda,
118 tá? Que é um filme intranscendente.

119 **F:** Alguns dos estudantes, talvez uns dois, colocaram uma possível contradição ao lerem
120 o texto, de imaginar que eles não concordariam com o texto porque eles não
121 acreditavam que o filme poderia ser ideologicamente de esquerda já que o diretor
122 produzia vídeos e mini-séries para a TV Globo. Colocaram, mais de um aluno colocou
123 esse tipo de argumento.

124 **E.S:** É como dizer que o Walter Salles, que é filho de banqueiro, não poderia fazer um
125 filme sobre Che Guevara. Eu acho que essa é uma visão ((?)) de esquerda. Isso é uma
126 visão redutiva de direita de achar que tudo o que é de esquerda é inapropriado, ((?)) tal
127 qual ela é, é ((?)) como se direita não fosse ideológica. É a razão redutiva de esquerda,
128 de achar que uma pessoa não pode, você pode falar: O Borges por ter sido reacionário
129 não pode ter sido um grande escritor. Então acho que esse tipo não me preocupa, assim
130 sem fundamento.

131 **F:** E outros argumentos que se colocaram, principalmente sobre as críticas que foram
132 negativas ao filme. Foi que eles acreditavam que o filme foi produzido com muitos
133 clichês, eu acho que do ponto de vista da técnica cinematográfica. Foram muitos
134 argumentos desses críticos. Daí eu fiquei me perguntando: Quais seriam esses critérios

135 que poderiam definir esse gênero específico de texto, né. E eu mesma, naquele primeiro
136 momento, tinha utilizado seu texto, porque era uma impressão sobre o filme e, eu usei
137 aquilo como uma crítica sobre o filme. E alguns colocaram, porque para eles aquilo não
138 era, para mim não importa tanto, mas assim, aquilo não era uma crítica de cinema
139 porque faltavam elementos técnicos sobre o filme e tal, então era uma visão apenas
140 impressionista. E eu fiquei me colocando, eu fiquei em dúvida, estou muito em dúvida.
141 Porque na verdade o que menos me importa é saber por que eu entrevistei pessoas de
142 diferentes profissões.

143 **E.S:** Você viu o filme antes de ver a matéria?

144 **F:** Vi.

145 **E.S:** Antes?

146 **F:** Sim.

147 **E.S:** Gostou?

148 **F:** E assisti Zuzu Angel, mas aí posteriormente, eu já tinha lido seu texto. Mas o ‘Por
149 quê Zuzu incomoda?’ não, eu li depois também. E, então eu fiquei me perguntando
150 nesse aspecto né, o que definiria, eu sei que você não é um especialista, aliás isso é uma
151 outra questão, né, da divisão do trabalho, como você pensa isso, a atividade
152 especializada. Então eu tinha curiosidade de saber isso, né. Porque eu entrevistei
153 pessoas, críticos, porque quem escreve, se dedica a atividade de escrever, independente
154 da profissão. Então eu fiquei me perguntando o que você pensaria sobre esse argumento
155 deles.

156 **E.S:** Não, eu sou contra essa ideia do saber técnico de um crítico de cinema. Que ele
157 tenha ((?)) de um conhecimento muito especial. Toda uma cultura cinematográfica. Vê
158 mais filmes, se recorda, faz referências, pode conhecer mais correntes estéticas. Mas
159 tem uma coisa do gostar e não gostar que é uma coisa que te toca ou não te toca. Então
160 uma pessoa, um crítico cinematográfico, alheio emotivamente àquele filme, eu acho que
161 humanamente é uma pessoa de pouco valor. Mesmo a crítica estética eu acho que ela
162 não corresponde, eu acho que ela não é. Um filme americano, eu acho que qualquer
163 filme americano você sabe que é americano pela fotografia. Pode até eventualmente
164 chegar a ser bom. Mas quer dizer, aí você vê um clichê. Você vê novela é um clichê. Eu
165 não acho que seja um clichê as cenas do filme, até porque não se prestam para isso os
166 temas que estão colocados ali eu acho que não são clichês. Eu acho que são maneiras de
167 se defender de situações ((?)) em relação a situações muito agudas. Muito tremendas,

168 quer dizer, era uma campo de concentração ((?)). Eu acho que é uma maneira de, às
169 vezes a gente se defende, quer dizer é apelação ou coisa desse tipo, eu não acho que
170 tenha isso no ponto de vista estético. Nenhuma das críticas me chamou a atenção e,
171 significativamente todas as críticas que eu vi, não vi tantas, eram despolitizadas para
172 não dizer reacionárias. Não reivindicavam a história como uma belíssima história de um
173 significado histórico profundo, mas esteticamente não gostavam. É bom, talvez algumas
174 pessoas que escreveram, porque muita gente escreveu para combater o artigo. Mas eu
175 acho que em geral quem falava, falava como se tivesse falando de um filme qualquer.
176 Não partia da história: olha é uma puta de uma história. Uma história real, de um
177 dramatismo intenso. Então eu percebia que a gente também é muito o inverso. Vinha
178 com uma visão estética, ((?)) a forma é a forma de um conteúdo, não pode dissociar
179 uma coisa da outra, mas não falaram do ((?)).

180 **F:** Teve um dos críticos, provavelmente ele nem chegou a ler, não sei, não comentei
181 sobre o seu texto com ele. E ele comentou que para ele, para os critérios dele, uma ruim,
182 né, uma crítica de cinema seria é aquela que simplesmente avalia o filme a partir do seu,
183 quer dizer, o filme só seria bom quando ele está favorável ou articulado com a sua visão
184 de mundo, né? Então isso seria para ele, né, uma crítica que só, né, gostaria de um filme
185 a partir de uma visão de mundo que ele coloca que está de acordo com sua visão de
186 mundo...

187 **E.S:** Eu acho o seguinte, em geral eu não gosto de filmes políticos, eu acho que eles
188 tendem ao esquematismo, tendem a querer provar uma verdade. Então é difícil você
189 encontrar uma boa forma para fazer isso. Então eu não sou propenso a essas coisas.
190 Agora, não se pode negar que uma parte da cinematografia melhor do mundo é
191 Eisenstein, ou Glauber Rocha tá? Tem uma interpretação de mundo, uma estética
192 fortíssima. Então eu acho que essa observação é aquela de achar que um filme, uma
193 comédia hollywoodiana não tem uma ideologia. Está vendendo o american way of life.
194 Ela está vendendo, bom, um estilo de vida, uma forma de ser, está optando por um
195 critério estético do que é bonito, do que é bom do que vale a pena, do que não vale.
196 Então acho que é imaginar que a ideologia só existe quando ela não tem uma política.
197 Então eu acho que é uma visão muito rasa em termos metodológicos. Não estou falando
198 de filosofia, tampouco são analfabetos ou estéticos não é nada disso. Eu gosto muito de
199 cinema e tudo o mais, né, ((?)) crítica ideológica, preconceitos. Tanto assim que eu não
200 ouvi ninguém dizer: Olha eu li o livro achei maravilhoso, mas não gostei do filme.

201 Como é que ninguém leu, é uma história, mas foi mau o transporte para o cinema. Umas
202 pessoas encaram tudo assim, né. ((?)) Não é possível que leia um livro e não goste do
203 livro ou da história do livro. Só preocupada com a transposição estética, como se não
204 estivesse falando de seres humanos, uma história real, fascismo, campo de
205 concentração. A verdade das coisas por trás disso é o seguinte, Hollywood é que dá a
206 pauta ou estética do mundo. E Hollywood é racista. Não só é racista no sentido de que
207 os filmes de faroeste são a dizimação das culturas indígenas originárias, os cowboys são
208 chamados de mocinhos, uns são os eticamente bons, outros são peles-vermelhas e coisa
209 e tal. E todo cinema de guerra americano é um cinema racista. Você encontra todas as
210 raças. A maior limpeza ética da história da humanidade foi feita pela Alemanha. Não há
211 um filme norte-americano condenando o nazismo. O único foi feito pelo Charles
212 Chaplin que era inglês, saiu nos Estados Unidos. Antes da estréia do filme. Porque os
213 alemães são iguais aos norte-americanos: brancos, imperialistas, anglo-saxões,
214 protestantes, etc e tal. Então não são ameaça. Então isso não entra. Agora todos os
215 outros filmes são contra coreanos, contra negros, contra árabes. Então cadê a
216 condenação? Não tem um sentimento mundial, que é um sentimento de compaixão com
217 os judeus. E quem foram os ((?)) disso, foi só o Hitler? Aqueles filmes sobre o Hitler
218 não são a condenação do nazismo, de uma sociedade capitalista que fez aquilo. Então
219 você diz livros negros sobre o comunismo, então quando a gente diz: Bom, está na
220 conta do capitalismo duas guerras mundiais, que foram guerras inter-imperialistas para
221 re-divisar o mundo. Não, foi o nazismo, que foi um mau momento. Parece que não, mas
222 eles têm muita dificuldade em associar tudo o que é fascista. Parece que é: Ou Stalin, ou
223 Hitler.

224 **F:** Então de certa maneira, o seu texto, teve esse contexto de resposta ao que saiu na
225 imprensa.

226 **E.S:** Na hora foi só irritação e tentar chamar a atenção de um público que eu achei que
227 pudesse chegar. Que é o militante de esquerda. Vá ver! Era um convite, uma coisa
228 provocadora para chamar a atenção de que os caras não querem. Não é porque o filme
229 seja esteticamente ruim, o filme vale a pena. Na verdade não era bem um convite, era
230 uma coisa até simples, né, que tentando neutralizar aqueles poucos que eu pudesse
231 chegar comparativamente com a grande imprensa. ((?)) Quando é que saiu o artigo? De
232 lá para cá quantas pessoas escreveram sobre o filme.

233 **F:** Ah eu não lembro a data, mas devo estar com o texto aí, na pasta.

234 **E.S:** Você tendo a Carta Maior, dá para ver a quantidade de pessoas que escreveram. É
235 porque tem as mensagens todas. Eu tenho um blog, né? Foi escrito no blog, então as
236 pessoas...

237 **F:** Postaram, né? Isso é uma coisa interessante que eu tinha vontade de te perguntar,
238 justamente por isso, por essa resposta. Em relação à mídia hoje de maneira geral, os
239 veículos midiáticos como eles são pautados, e como esses textos, ou seja, as críticas
240 circulam nesses meios e depois em contraponto com a internet, ou seja, o link da
241 internet eu lembro que alguém, algum dos críticos comentou: ah hoje com a internet a
242 gente está assistindo a democratização da produção desse tipo de texto. E depois eu
243 fiquei me perguntando: Isso é bom, isso é ruim? Você imagina -- eu não sei se você
244 também é leitor de crítica -- que a crítica de cinema hoje tem uma função específica? Ou
245 você acredita que ela deva ter uma função social específica?

246 **E.S:** Eu acho que a crítica de cinema hoje acabou virando uma espécie de
247 recomendação ao consumidor. A gente fala: Compra o chapéu tal, a música tal. Veja
248 filme tal, não veja o outro. Não tem nenhum critério artístico respeitável nisso. Até
249 mesmo porque uma pessoa respeitável como Sérgio Augusto que estava lá há mais de
250 trinta anos sair porque não dá. Não dá para você assistir por semana não sei quantos
251 filmes. Ter que escrever e ter em cima toda a pressão dos meios de divulgação. Bom, há
252 toda uma mercadologia em torno disso, eu acho que não tem nenhum... O levantamento
253 que fez a Folha de São Paulo do domingo passado que a Folha publicou, teve
254 quinhentos e sete mil exemplares com média diária, agora tem duzentos e alguma coisa,
255 em dez anos caiu pela metade com tendência de ser, então é, quantitativamente é claro
256 que há menos gente lendo. Pode até ler a Folha de São Paulo na UOL, mas assim, como
257 lê outra coisa. Como lê Terra, não sei o que lá. Então é a última, não vai haver, ainda
258 que ele tivesse filho, não vai aguentar até o Frias Neto. Editor de jornal, não, vai fazer
259 outra coisa. Acabou essa festa de eles fabricarem opinião pública, porque, justamente
260 eles, falando no artigo, parte daquela afirmação do jornalismo que o povo derrotou a
261 opinião pública. Porque a opinião pública não representa o povo, ela é fabricada. Então
262 eles falam, quem são os leitores da Folha de São Paulo que é o público, né? O público
263 que forma a opinião pública para o qual é escrito essas coisas. Então é oitenta e cinco
264 por cento das classes A e B, enquanto no Brasil isso representa onze por cento. ((?)) e
265 eles felizes da vida porque, com uma opinião pública constituída, não para representar
266 um país mas para as agências de publicidade anunciarem no jornal. Ficam felizes que é

267 uma elite muito rica, dizendo que essa elite viaja ao exterior duas vezes por ano.
268 Compra carro do ano, toma uísque importado, dizem: Assinem aqui! Então se constrói
269 um círculo vicioso, comercializado, mercantil do que é a opinião pública, de
270 consumidores. Então na verdade ela é produzida com os critérios de consumidores e não
271 cidadãos. Porque ela é constituída não para mostras ((?)) cidadã, é constituída para com
272 o universo das agências de publicidade, que é quem financia o jornal. Então, não só é
273 restritivo, elitista, como é expressamente assim, ninguém está querendo ganhar mais
274 leitores do público pobre, não interessa ter a representação popular. Então eles são
275 vítimas disso aí, acabam falando para eles mesmos. É para esse público ((?)). Então ela
276 não vai cavoucar coisas alternativas.

277 **F:** Por último, com relação a internet né? O seu próprio texto circulou, você realmente
278 acredita que existe essa possibilidade de democratização não só do acesso, que também
279 é um pouco polêmico, mas a repercussão desse tipo de texto faz sentido na sua
280 concepção?

281 **E.S:** Na proporção geral as mesmas mídias estão dominando. É verdade que as
282 condições materiais para você produzir um blog ou uma agência como a carta maior são
283 muito menores do que ter um jornal diário que é deficitário. Não precisa de papel, não
284 sei o que lá, não precisa de distribuição. Então é claro que é mais democrático ou seja,
285 mais pessoas podem fazer. Não sei se é coisa boa, ou ruim ou mais ou menos. Mas fora
286 as condições materiais para a produção de uma agência de internet serem muito
287 menores. Dá chance de mais gente falar. Então é bom para a gente analisar, passar por
288 aquele filtro que está ali. É claro que a mídia impressa também trata de monopolizar o
289 setor de internet, mas é mais difícil. Na América Latina, todas as eleições reproduzem
290 exatamente iguais. O candidato progressista pode ser mais radical ou menos radical.
291 Toda mídia apóia o candidato da direita e toda a mídia perde. No entanto, no cotidiano
292 são eles quem dão a pauta. Porque o setor diz que não tem acesso, que não tem
293 capacidade de dar a sua pauta. Não tem instrumentos para isso. Então eles são chamados
294 a decidir e por políticas sociais se decidem pela visão progressista. Pode ser a Cristina
295 Kirchner, o Hugo Chávez, Evo Morales, Rafael Correa, tudo é mais ou menos igual. É
296 tudo mais assim do cotidiano, quem que é profissional do ramo é quem diz o tema. O
297 tema qual é: O assunto mais importante do Brasil no atual da sua história é do Renan
298 Calheiros, é a CPMF ou era o caos aéreo. Mesmo quando oito por cento da população
299 viaja de avião. Então você dá uma pauta. Isso acaba tendo efeito. Ideológico, de valores,

300 estéticos também, né. Mas na hora política de que o espaço de opinião pública se amplia
301 para que os eleitores participem e os candidatos progressistas que não estão no governo
302 possam ter a oportunidade de chegar ao povão, todo mundo vota contra a opinião
303 pública.

304 **F:** Por último, é, a questão do fato da crítica ainda ter muito forte essa questão da
305 autoria. O nome do autor, de quem assina o texto. Isso foi bastante comentado. E eu
306 fiquei pensando assim: De que maneira que conhecer o autor poderia já influenciar o
307 modo de interpretação do texto. O que você pensa sobre isso?

308 **E.S:** Não sei se você conhece a enciclopédia da América Latina e do Caribe que nós
309 fizemos. Se chama Latino americana, tem mil e quatrocentas páginas, tem todos os
310 países da América Latina. Então os temas principais: Cinema, literatura, gastronomia,
311 ((?)) sociais de energia, Estado. ((?)), empresas estatais. Mil e quatrocentas páginas,
312 papel couchê, quatro cores, uma beleza. A imprensa trucidou. A Folha não trucidou, ela
313 falou: É uma Barsa de esquerda. Só procurou as coisas super politizadas. Bolívia, Cuba,
314 ela foi toda priorizada do conhecimento, da imagem da América Latina, nada de Estado.
315 Foi para concurso, ganhou o melhor, quer dizer, o prêmio Jabuti, melhor livro do ano.
316 Quer dizer, tem uma certa qualificação. Quem vai julgar essas coisas, não tem jeito.
317 Concorria o que? A biografia de Otávio Frias, ou seja, tinha livros bons e livros
318 bobagens como esse aí. A imprensa não disse que o livro era bom. Disse: Remeta à
319 página tal, porque você vê não sei o que lá. Quer dizer, não procurou ninguém para
320 saber. É que a América Latina incomoda. Tem coisas assim que estão na contra-corrente
321 deles. Eu tava falando disso, né? Mas a sua pergunta qual foi?

322 **F:** Não, eu tava falando disso, né? A questão da autoria, né, se determina a leitura do
323 texto.

324 **E.S:** Ah sim. Bom, ali eu era o coordenador né. Eu era de esquerda, então o pessoal ia
325 olhar com uma ideia ((?)). O que fala de... a Veja publicou uma matéria assim: o clichê
326 em cima era Humor: o bestialógico latino americano de Emir Sader. A fotografia eram
327 uns macaquinhos escrevendo em uns computadores. E eles falavam: Ah o Chile deu
328 certo e vocês falam que deu errado. Cuba deu errado e vocês falam que deu certo. E
329 com dinheiro de empresas estatais e coisas assim. Quer dizer, eles hiper-
330 ideologizaram... você vai ver o livro, tem gastronomia, tem literatura, tem teatro, tem
331 tudo assim, né, se é de esquerda e ((?)) com esquerda mesmo, até porque a América
332 Latina é um tema de esquerda. A direita odeia... não dá para você falar de América

333 Latina sem falar de colonização, escravidão, imperialismo, ((?)) de Cuba. Então é uma
334 coisa que não gostam, na América Latina não existe ((?)), então eu acho que a questão
335 de quem assina conta! O meu nome para quem me conhece é queimado, porque é um
336 cara de esquerda e não sei o que. Então talvez quem me olhe, já olhe dizendo: Ihh lá
337 vem um texto daqueles, né. ((?)) porque é um espaço mínimo em relação ao que você
338 pode falar. Os caras sacaneiam. Eu prefiro escrever na imprensa alternativa. Ao mesmo
339 tempo acontece muita coisa legal, quem tem identidade com a esquerda, tem ((?)),
340 procura um blog, outra revista, etc e tal. Não só o meu, de outras pessoas também.
341 Então tem uma conotação negativa pra uns, mas positiva para outros.

342 **F:** Por último então, né, se a crítica hoje de cinema, está comprometida com esses
343 ideais, né, do jornais impressos, desses pequenos grupos. Você imagina que ela possa
344 vir a ter uma função social importante?

345 **E.S:** Fora dessa imprensa sim. Não é só uma grande imprensa, é uma imprensa familiar,
346 né. São quatro famílias. Será que o senhor Otávio Frias Filho é o melhor jornalista da
347 Folha de São Paulo? Ou ele está lá porque ele é filho do pai? E os Mesquita? E os ((?))?
348 E os ((?)) Então a coisa, além do mais é anti-democrática e se julgando democrático.
349 Como o Vaticano que é um Estado aristocrático e acha que vai dizer quem é democrata
350 no mundo. Então eu acho que isso pode, a internet é muito apropriada para ter um
351 jornalismo cultural alternativo. Até porque chega jovens e porque há uma decadência da
352 imprensa escrita fantástica, né. Desinteresse, uma desmoralização e eu acho que é
353 apropriado ((?)) não tenham bons sites de internet. Então eu espero que por aí se possa
354 avançar mais. Agora a TV pública também, né? A TV pública e não só ((?)) como se
355 você tiver rádios comunitárias. ((?)) Eles qualificam tudo como rádio pirata porque não
356 está legalizada, mas há uma gama de coisas que podem ser piratas mesmo para
357 desqualificar.

358 **F:** É isso, é só isso mesmo.

ANEXO 4

Cartas de Cessão dos profissionais entrevistados.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA APLICADA

Carta de Cessão

Eu, Fernão P. Ramos
RG 9092541, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de
minha entrevista, transcrita e autorizada, para Fernanda Valim Côrtes Miguel, solteira
residente e domiciliada em Campinas, RG 43.743.737-1 para que seja utilizada
integralmente ou em partes, para fins estritamente acadêmicos, sem restrições de prazo e
citações, desde a presente data.

Campinas, 24 de Outubro de 2007

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA APLICADA

Carta de Cessão

Eu, Jorge Sidney Coli Jr.
RG 4123502, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de
minha entrevista, transcrita e autorizada, para Fernanda Valim Côrtes Miguel, solteira
residente e domiciliada em Campinas, RG 43.743.737-1 para que seja utilizada
integralmente ou em partes, para fins estritamente acadêmicos, sem restrições de prazo e
citações, desde a presente data.

Campinas, 09 de Novembro de 2007



Jorge Coli



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA APLICADA

Carta de Cessão

Eu, JOÃO NUNES

RG 5.535.020.8, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista, transcrita e autorizada, para Fernanda Valim Côrtes Miguel, solteira residente e domiciliada em Campinas, RG 43.743.737-1 para que seja utilizada integralmente ou em partes, para fins estritamente acadêmicos, sem restrições de prazo e citações, desde a presente data.

Campinas, 26 de Outubro de 2007

João Nunes

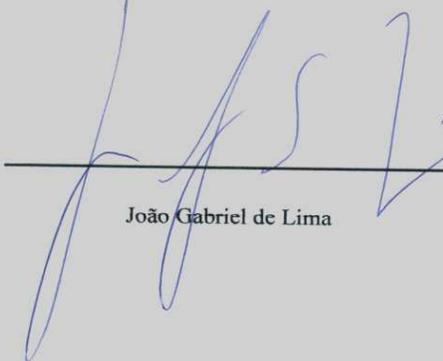


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA APLICADA

Carta de Cessão

Eu, João Gabriel de Lima
RG 16 830 410-7, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de
minha entrevista, transcrita e autorizada, para Fernanda Valim Côrtes Miguel, solteira
residente e domiciliada em Campinas. RG 43.743.737-1 para que seja utilizada
integralmente ou em partes, para fins estritamente acadêmicos, sem restrições de prazo e
citações, desde a presente data.

Campinas, 05 de Novembro de 2007



João Gabriel de Lima



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA APLICADA

Carta de Cessão

Eu, EMIR SADER
RG 2.204.855-8 SP/SP, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de
minha entrevista, transcrita e autorizada, para Fernanda Valim Côrtes Miguel, solteira
residente e domiciliada em Campinas, RG 43.743.737-1 para que seja utilizada
integralmente ou em partes, para fins estritamente acadêmicos, sem restrições de prazo e
citações, desde a presente data.

Campinas, 19 de Novembro de 2007



Emir Sader

ANEXO 5

Críticas retiradas do site do Cine Jaraguá de Campinas.

CINEMA: fonte, expressão e troca de sensibilidade

Por Manoela Montero

"Não escrevo uma crítica cinematográfica e não acredito que seja uma crônica sobre o filme. Apenas deixo-me levar pelo que o filme me trouxe... Que você se deixe levar também e deite um olhar mais apurado sobre o que sentiu, nem que seja dando-se alguns minutos de maior silêncio consigo mesmo.."

O AMOR EM 5 TEMPOS

Saí pensativa. Diria até que saí triste. O filme não era triste, mas eu saí triste. Ou será que o filme não era triste? Pensando bem, acho que era, sim, um filme triste. Triste porque real. Triste porque nos aproxima de algo que nos toca, nos atinge, nos diz respeito: a vida amorosa. Quem dela não fala? Quem dela não vive? E busca? E se perde e se acha? E nunca desiste? Marion: Não ganhei. E nem perdi. Apenas acabou. Gilles: Vamos tentar de novo? Os dois atores são bonitos, naturalmente bonitos, como costuma ser em filme europeu. E estiveram esplêndidos, deixando-nos acompanhar suas emoções, em tão diferentes expressões, nos vários “tempos” do amor possível. Nada era superficial no que viviam e mostravam, um para o outro, ou para si mesmos. O relacionamento ser efêmero não significou ser superficial. Sentia-se a dor, a tristeza, a alegria, o conflito estampado na face de cada um. Cada diferente tempo foi mostrado em seu jeito de atingir e marcar cada um deles, mas também cada um de nós, quando se nos passa viver esse “tempo”. Vejamos: - o drama e a dor da separação; a tentativa desesperada de um reencontro impossibilitado em si mesmo; talvez até por fechamentos internos de que nem se deram conta e nem o desejaram; - a doçura e a ternura do pai alimentando o filho, do pai dormindo com o filho e sendo eles afetuosamente contemplados pela mãe; - as tentativas intelectuais de entender o que é “fidelidade”, o que é “enamoramto”, quando os dois casais (eles e o irmão e seu namorado) conversam, durante o jantar; o que é deixar o “outro ser ele mesmo”?: ir à festa sozinho?, experimentar sexo à frente do outro?, é ter um filho com colher de esperma? Mas o intelecto não impede e nem detém a emoção (felizmente!). E a tristeza está ali, até na dança e na troca de

carícias que não trazem de volta a alegria e sensualidade do “tempo” da festa do casamento. - Aliás, a festa do casamento... que alegria! Seria mais uma euforia? Um grande barulho e festejo, encobridores talvez da insegurança, inconstância e flutuação do próprio sentir, que se deixa levar por tentações passageiras? Juntar o alívio e alegria de Marion quando abraça Gilles, e diz: “Je t’aime, je t’aime”, depois de um rápido e fugaz encontro-turista? Juntar suas lágrimas, durante o jantar, ao falar da alegria da fidelidade como resistência ao passageiro. Há reflexão sobre o vivido. - O momento do parto: o conflito do homem que agora é pai; a dor da mulher que está só nesse momento e convive com a ausência de seu companheiro, mas dá ao filho o nome do desejo dele; a mãe que ama e que, mesmo com dor, vai ao encontro do filho e o toca com o olhar, longa e languidamente, através do vidro. Em nenhum momento, pode-se acusar qualquer um de irresponsável, fútil ou vulgar. Todos são sensíveis, densos, ocupados e preocupados com o outro. A lei oficial aparece no divórcio e no casamento e ela é seguida; não há abuso e nenhuma intenção de burlar ou infringir o que quer que seja. Ah! Ia me esquecendo! Observar o casal, pais de Marion. Não se separam, não se separarão, ele a espera no carro e ela vai. Mas sempre estão a se desmerecer e acusar. O que pensar? É melhor? Mas o que há é esse nosso tempo de efemeridade... Um tempo de fragilidade... do que? De quem? Como? Devido a que? Aos tempos neo-liberais? Ao consumo até de relações? Às instituições que se costumou chamar de falidas? À falta de espiritualidade? Não sei, não sei... Mas... Sei que há que ser um tempo de DELICADEZA. Que sejamos cuidadosos e amorosos! Sempre!

Mande sua opinião (clique aqui) ***"Fale comigo! Troquemos o que nos sensibilizou."***

O CÉU DE SUELY

Que Almodóvar que nada! Temos o nosso aqui também! Temos nossas meninas, nossas mães e avós. E que mulheres! Que garra e determinação! Sabem que me senti um tanto envergonhada? Aquela vergonha boa, que não traz culpa, mas traz a consciência do não feito. Quantas vezes me deletei com tomadas de cena por estradas afora, sob diferentes tons de céu, divisando horizontes e sonhando e comovendo-me com as personagens. Mas era filme “do estrangeiro”, sabe cumé? Agora não. Agora eu “passeava” era pelo

sertão desse meu Brasil imenso e me comovia era com a minha gente! Essa gente alegre, musical e dançarina. Gente que nos foi apresentada de maneira bela, delicada e genuína, sem estereótipos. Gente que luta, sonha e, acima de tudo, que ama e se alegra com a vida, a despeito de nossas omissões e de nossos políticos. As 3 gerações de mulheres: A avó que, como o Pai Misericordioso da parábola de Jesus, aceita sua neta “pródiga” e a recebe com a melhor refeição. A tia Maria, que diferente do irmão mais velho, nenhuma inveja sentiu e ainda buscou e aceitou a sobrinha e seu filho Mateus, sem dizer: “quem pariu Mateus que o embale”. A jovem que volta às suas origens, acreditando no amor vivido e por ele espera, almejando uma vida diferente. Mas... “los caminos de la vida, no son como yo pensaba”, do filme colombiano “Maria cheia de graça” (viram?). E Hermila vai empreender o caminho de sua vida... Não quer ser como sua amiga que se prostituiu. Não quer apenas aceitar o amor de João, tão certo e verdadeiro. Não pode se render às impossibilidades da vida, do contexto (não importa qual!) e de si mesma. Precisa ir além e encontrar-se. Arranja um jeito! Com criatividade e sem perder a dignidade! Arrisca-se. Enfrenta pessoas e maledicências. Mas, respeita a avó. Observem sua expressão corporal quando dança com o povo e sua amiga ou quando engravidou de Mateus. E aí enquanto espera e vai oferecer, ao ganhador, o “céu de Suely”. Não é a mesma ela que está lá; o corpo é só corpo e seu olhar está perdido e distante. É contra “perder-se” de si mesma que ela luta. Detalhes delicados: - quando a tia lhe fala de seu amor pela amiga e de seu desejo de convidá-la para ir à praia – amor como amor e naturalmente confessado e aceito; – quando fala de seu amor pela mãe: “não a deixo por nada”; - quando H. e G. se oferecem em amizade: delicada e genuinamente se abraçam e se fazem companhia, bebendo, “cheirando” e rindo a tristeza e alegria da vida de cada uma delas; - quando a avó, aceitando sua partida, pede-lhe para ficar com o Mateuzinho; - as mãos da mãe que dá o último banho no filho; - a emoção de todas, na última refeição caprichada e partilhada; - a H. redimida: “eu vou, mas vocês estão comigo e é por vocês também que vou lutar”. Linda a cena final do ônibus, que cruza a linha do horizonte. E o seu rosto, que se abre na leveza de um sorriso. E o amor de João que a embalará no seu caminho. E João volta. E Hermila vai, e sabe que vai ter saudade... É preciso ir em busca de si, de um Porto em que ela acredite poder ser Alegre. Que nossas muitas “Hermila-Suely” encontrem seu caminho, na esperança e no amor! E que estejamos atentos para ajudar, como sua avó e tia!