



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
E CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

RAFAEL OLIVEIRA CARVALHO

**WALTER DA SILVEIRA E A CRÍTICA DE CINEMA NA BAHIA: ENTRE O
TEXTO E O CONTEXTO**

**SALVADOR
2013**

RAFAEL OLIVEIRA CARVALHO

**WALTER DA SILVEIRA E A CRÍTICA DE CINEMA NA BAHIA: ENTRE O
TEXTO E O CONTEXTO**

Dissertação apresentada ao curso de Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Regina Lúcia
Gomes Souza e Silva

SALVADOR
2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURAS CONTEMPORÂNEAS

ATOS DE EXAME COMPREENSIVO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

MESTRANDO: RAFAEL OLIVEIRA CARVALHO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: “Walter da Silveira e a crítica de cinema na Bahia: entre o texto e o contexto”

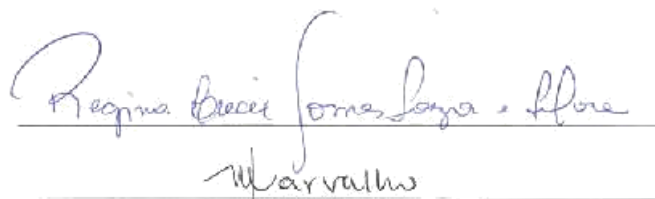
.DATA DA DEFESA: 27 de fevereiro de 2013.

EXAMINADORES:


Profª. Drª. Maria do Socorro Carvalho (UNEB);
Prof. Dr. Mahomed Bamba (POSCOM/UFBA); e
Profª. Drª. Regina Lúcia Gomes Souza e Silva (Orientadora).

PARECER COMPREENSIVO

Depois de avaliarmos criteriosamente a dissertação intitulada “**Walter da Silveira e a crítica de cinema na Bahia: entre o texto e o contexto**”, depositada no Curso de Mestrado deste Programa de Pós-Graduação, e a nós submetida para exame, e depois de realizados os ritos acadêmicos da defesa da dissertação, em que o mestrando apresentou sua pesquisa e respondeu às nossas observações críticas, nós, os examinadores, decidimos, em sessão privada, que o mestrando deve ser considerado APROVADO no Exame Compreensivo de Dissertação, a que se submeteu em conformidade com os regulamentos deste Programa.



Carvalho



Salvador, 27 de fevereiro de 2013.

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Carvalho, Rafael Oliveira.

Walter da Silveira e a crítica de cinema na Bahia : entre o texto e o contexto / Rafael Oliveira

Carvalho. - 2013.

136 f.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Lúcia Gomes Souza e Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação,

AGRADECIMENTOS

Os caminhos da pesquisa acadêmica são sempre árduos e tortuosos e por isso não posso deixar de agradecer aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

Primeiramente à minha mãe que sempre me apoiou em minhas escolhas e empreitadas, desde sempre. Ao meu irmão Daniel que, apesar do distanciamento, de alguma forma torceu para que isso desse certo.

Aos meus tios e primos que me acolheram em Salvador e tiveram de suportar minha presença durante esse tempo, mas que sempre me apoiaram com satisfação. Aos outros membros de minha família que também me apoiaram nessa jornada.

À professora Regina Gomes, que desde o início me guiou nesse projeto com atenção e dedicação, além de ser uma grande pesquisadora de referência para este trabalho.

Aos grupos de pesquisas nos quais fui acolhido. Primeiro no Pepa, quando os rumos de minha pesquisa ainda estavam se formatando. E depois no Grim, onde me estabeleci definitivamente. Agradeço a todos que me ajudaram, me ouviram e contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Aos mais que queridos amigos de turma Luiz Philipe, Juliana e Humberto, confidentes e companheiros de toda hora, e a todos os colegas do Poscom com os quais compartilhamos anseios, dificuldades e vitórias.

Aos amigos mais distantes, Elizio, Indhira (que, aliás, foi quem me apresentou os textos de Regina Gomes, no começo de tudo), Jerusia e Leonardo, com os quais sempre foi possível trocar informações, experiências e anseios.

RESUMO

Com foco na análise da crítica cinematográfica, este trabalho se dedicou a estudar a produção escrita do autor baiano Walter da Silveira. Utilizamos uma abordagem interdisciplinar que leva em consideração não só as marcas textuais, mas também as influências do contexto histórico em que foram produzidas as críticas, especificamente a Bahia das décadas de 1950 e 60. Os percursos teórico-metodológicos perpassam pelos estudos de recepção, com base nas ideias de Janet Staiger, nas proposições do jornalismo cultural e nas questões de interpretação da obra fílmica, como forma de traçar os caminhos de investigação da obra crítica de Walter da Silveira. Diante de uma fortuna crítica deixada pelo autor, encontramos uma série de recorrências e marcas estilísticas que nos permitem identificar os traços, preferências e escolhas analíticas que marcam o trabalho crítico dele. Sua grade de leitura dos filmes passa pela crença na função pedagógica da crítica, no destaque dado à relação entre forma e conteúdo, na valorização do autor cinematográfico, no incentivo ao cinema nacional, na divulgação da obra de grandes cineastas reconhecidos e no engajamento em torno da experiência cinéfila. Tudo isso sem deixar de lado a veia incisiva que suas críticas assumem como discurso analítico.

Palavras-chave: Walter da Silveira, crítica cinematográfica, contexto histórico, estudo de recepção.

ABSTRACT

With a focus on analysis of film criticism, this work is devoted to study the written production by the recognized author from Bahia Walter da Silveira. We use an interdisciplinary approach that takes into account not only the textual marks, but also the influences of the historical context in which the critics were produced, specifically in Bahia during the 1950s and 60s. The theoretical and methodological pathways underlie the reception studies, based on the ideas of Janet Staiger, the propositions of cultural journalism and the issues of interpretation of the film, as a way to trace the paths of research of the critical work of Walter da Silveira. Facing the critic fortune let by the author, we found a number of recurrences and stylistic marks that allow us to identify the analytical traits, preferences and choices, marking the critical work of Silveira. His films' reading grill permeates by the belief in the pedagogical function of the criticism, by the prominence given to the relationship between form and content, by the author's cinematic appreciation, by the encouragement to national cinema, by the publicizing of the work of great filmmakers recognized and by the engagement around the cinephile experience. All this without forgetting the incisive vein that his criticisms assume as analytical discourse.

Keywords: Walter da Silveira, film criticism, historical context, reception study.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. UM OLHAR SOBRE A CRÍTICA DE CINEMA	14
1.1. A crítica de cinema no Brasil	14
1.2. Atribuições da crítica cinematográfica	22
1.3. A crítica cinematográfica como recepção histórica	32
2. A OBRA DE WALTER DA SILVEIRA EM PERSPECTIVA	42
2.1. Traços históricos: Bahia em transformação	42
2.2. Walter da Silveira: ativista cultural	59
2.3. Cinefilia na Bahia	66
2.4. A produção textual de Walter da Silveira	70
2.4.1. Entre a crítica de cinema e a análise fílmica	75
3. A CRÍTICA EM PERSPECTIVA: UMA ANÁLISE	82
3.1. Walter da Silveira e a recepção ao cinema nacional	84
3.1.1. O cinema brasileiro em contexto	86
3.1.2. O Brasil na tela	89
3.1.3. Consolidação e euforia	92
3.1.4. Analogia ao cinema internacional	97
3.1.5. Técnica e estética	99
3.2. Walter da Silveira e a recepção aos grandes cineastas	101
3.2.1. Apresentando os grandes cineastas	102
3.2.2. Autores e sua obra	105

3.2.3. Referências externas	108
3.2.4. Valorização do cinema clássico americano	110
3.2.5. O cinema do passado	113
3.3. Observações sobre uma escrita crítica	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

Com um largo interesse pelo campo da crítica cinematográfica, meu primeiro contato direto com as críticas de Walter da Silveira se deu com a publicação de seus textos na coletânea capitaneada pelo Governo do Estado em 2006. Antes disso, os escritos do crítico e professor André Setaro, especialmente através de seu weblog, foram importante material de despertar sobre o trabalho de Silveira, esse homem que já detinha um lugar de relevância nas letras e na cultura baiana, tomando o cinema como manifestação de alto teor humanista dentre as artes. Atualmente, quando se discute a própria constituição de um cinema dito baiano, volta-se também o olhar para a crítica que tem sido feita no estado, seus novos rumos em tempos de internet e, conseqüentemente, o nome de Walter da Silveira surge como uma referência passada inquestionável que possa nortear o pensamento analítico sobre o cinema e para todos aqueles que se dedicam ao exercício da crítica. Mas somente quando se entra em contato com os escritos do autor baiano é que se descobre não só a fortuna crítica que ele deixou sobre os filmes em si, mas todo o valor que sua militância cultural teve para a maneira de se enxergar o cinema na Bahia.

Mesmo assim era perceptível que, no campo acadêmico, os poucos estudos sobre Walter da Silveira estavam muito mais ligados a seu trabalho como cineclubista, a partir do engajamento com a criação do Clube de Cinema da Bahia. Menor destaque era dado a sua produção escrita no sentido de análise metacrítica (a crítica de uma crítica, portanto), e menos ainda de suas outras atividades relacionadas ao mundo cinematográfico e cultural da Bahia. Vindos do eixo Rio-São Paulo, nomes como os de Paulo Emilio Salles Gomes, Moniz Vianna e Almeida Salles acabaram se tornando mais estudados e difundidos nacionalmente no âmbito da crítica cinematográfica, enquanto alguns outros como P. F. Gastal, no Rio Grande do Sul, Cyro Siqueira, em Minas Gerais, e o próprio Walter Silveira, na Bahia, possuem seu lugar de destaque num contexto mais regional. Embora sejam reconhecidos no território brasileiro, especialmente nos círculos de discussão específicos do cinema, pesquisas mais aprofundadas sobre suas obras escritas ficam mais concentradas em seu próprio polo regional de atuação.

Por isso a importância em se debruçar sobre as críticas do autor baiano, em consonância com a vontade de estudar o discurso crítico de uma forma geral, parte de uma área da produção também pouco valorizada no âmbito acadêmico ainda hoje. Mas

então, o que a crítica de cinema possui de particular e como ela contribui para um pensamento sobre o próprio cinema? Antes de tentar responder isso, é importante enxergar o crítico como parte mesmo do público em geral que recebe e ressignifica as obras fílmicas, tendo, no entanto, um espaço cativo e reconhecido nos veículos de comunicação a fim de expor suas colocações e posições sobre o universo cinematográfico.

O cineasta francês François Truffaut (2006) constrói uma interessante metáfora em que a experiência de assistir a um filme se compara a uma viagem de trem, onde os espectadores são vistos como “público-viajante” e as paisagens percorridas são as próprias emoções que emanam das histórias contadas na tela. O cinema, portanto, passa a fazer parte do imaginário das pessoas na medida em que lhes proporciona momentos de prazer.

Para Turner (1997), o cinema não deve ser visto somente do ponto de vista estético, mas também como atividade social a partir do momento em que os filmes passam a fazer parte da vida das pessoas e de suas referências culturais, para além da sala de exibição. Trata-se de uma forma de identidade. Assim, assistir a um filme se transforma em um espetáculo que acentua o caráter mobilizador do cinema perante a plateia – e a crítica – que enxerga nos filmes representações as mais diversas e mesmo totalmente distante da realidade por ela vivenciada; mesmo assim, o interesse persiste. Esse caráter subjetivo revela que o público também é capaz de fazer suas próprias leituras da obra fílmica, funcionando como agente ativo da experiência de ver um filme.

A crítica, então, passa a ser vista como vestígio de recepção à experiência do cinema, podendo se filiar a diversas abordagens de leitura. Seu caráter de subjetividade, controvérsia e argumentação contêm avaliações e apreciações estéticas dos filmes que dizem muito sobre uma forma de pensamento, sobre uma ideologia, sobre uma linha de raciocínio dentro de uma dada época conformada histórica e culturalmente por quem se debruça sobre os filmes. Assim, a crítica supera os outros documentos receptivos porque toma essa “viagem” do cinema, como dito acima, sob formas ao mesmo tempo pessoais de leitura, mas também condizentes com uma maneira de pensar que é própria de um grupo social e reconhecida pelos indivíduos que estão próximos do sujeito crítico. Dessa forma, o cinema passa a ser alvo de visões e posicionamentos capazes de dotá-lo de significados diversos e variados, constituindo uma rede possível de olhares e reflexões.

Ao mesmo tempo, é preciso pensar na crítica também como um produto em si, que apresenta seus próprios consumidores (os leitores, portanto, que podem ou não ser também os consumidores do produto primeiro que é o filme criticado). De qualquer maneira, a crítica, como mercadoria discursiva, precisa ser investigada como fenômeno de comunicação, pensada como parte de um contexto de configuração dos veículos, sejam eles jornalísticos e/ou especializados, e também como agregadores de valores que dizem respeito à própria natureza do cinema enquanto forma de arte.

Abordar a obra crítica de Walter da Silveira é, inevitavelmente, falar também de todo um contexto de efervescência cultural em torno do cinema que tomou parte da vida profissional dele, uma dedicação que só cessou quando ele morreu. Assim, os caminhos dessa pesquisa tiveram que encontrar as marcas e tendências históricas e contextuais, sem delas poder se dissociar, a fim de encontrar nesse estudo de recepção valores que demarquem uma visão possível sobre o cinema, moldado pelos sujeitos em um dado tempo e espaço históricos. Portanto, trabalhamos com um horizonte metodológico interdisciplinar que valoriza texto e contexto na conformação do discurso crítico.

Dessa forma, no primeiro capítulo dessa pesquisa, nos deteremos na construção teórica dos estudos de recepção, e principalmente de como eles nos ajudam a pensar no texto crítico não só de forma imanente, mas também em confluência com o meio em que se inscreve. Mas antes, fazemos um pequeno percurso sobre a história da crítica cinematográfica no Brasil até o momento que nos interessa nessa pesquisa: a década de 60, período final de atividade crítica de Silveira, sendo esse mesmo momento de grande efervescência para a própria atividade crítica no Brasil. Também abordaremos as ideias de atribuição e valores que se tem da crítica cinematográfica, tendo como referência o jornalismo cultural e os pressupostos de interpretação fílmica. Nesse ponto, abrimos espaço também para que o próprio Walter da Silveira possa refletir sobre seu trabalho crítico a partir dos ensaios que dedicou ao tema.

Já no segundo capítulo, foi imprescindível traçar o percurso histórico nos aspectos sociais, políticos e econômicos pelos quais passou a Bahia desde o momento em que Silveira começou a escrever nos periódicos locais, até sua morte em 1970. É essa trajetória que nos dá subsídio para pensar a crítica de Silveira inserida numa confluência contextual e de como as particularidades da vida sociocultural baiana do período puderam ser percebidas no discurso crítico e de como o moldava. Depois, abre-se espaço também para discutir a trajetória pessoal de Silveira, seus caminhos de formação para a sétima arte e as atividades que desenvolveu nesse campo. Também para

a sua obra textual, especialmente a crítica, é reservado um espaço para considerações e apontamentos, entre eles a discussão sobre crítica cinematográfica e análise fílmica. Ainda nesse capítulo, as ideias sobre cinefilia ganham destaque pelo próprio contexto baiano de agitação em torno do cinema e, assim, se torna preponderante pensar como esse conceito pôde ser percebido no estado.

Por fim, o capítulo final se dedica à análise das críticas propriamente ditas, a partir das considerações metodológicas que levam em consideram a análise textual e contextual que envolve a produção de Walter da Silveira. O destaque é a subdivisão das críticas analisadas em dois blocos preponderantes na obra escrita de Silveira: a discussão em torno do cinema nacional e a valorização dos filmes dos grandes cineastas mundiais. É o momento também de identificar as particularidades da estilística crítica do autor e de pensar nas recorrências analíticas a ele atribuídas. Sem a finalidade de encontrar uma denominação para o tipo de crítica que ele faz, o objetivo aqui é apontar as peculiaridades de seu discurso analítico.

Com isso, pretende-se identificar que tipo de visão crítica possuía Walter da Silveira, como ele lia os filmes, de que forma o momento histórico interferiu nas suas análises e de como seu trabalho crítico legou à Bahia, e também ao campo discursivo da crítica brasileira, um pensamento analítico em torno do cinema.

1. UM OLHAR SOBRE A CRÍTICA DE CINEMA

1.1. A crítica de cinema no Brasil

A última edição do ano de 2000 da Revista *Contracampo* foi dedicada à discussão do fazer crítico, intitulada “A crítica em questão – seu passado, seu presente e seu futuro”, expondo as preocupações em se discutir o tema por quem nele se insere e pratica. Mas afinal, para que serve a crítica? Um dos primeiros textos daquela edição, refletindo sobre esse questionamento, começa assim:

A pergunta central desta pauta é uma pergunta que está no auge de sua urgência no pensamento cultural e artístico brasileiro. [...] Os motivos de tantos questionamentos são inúmeros, e na maioria até razoavelmente óbvios. O principal é mesmo o processo que levou a cultura a se transformar lenta e inexoravelmente numa indústria, através da qual obras viram mercadorias e o público, consumidores (VALENTE, 2000).

O questionamento inicial que se coloca parece ser uma constante no decorrer do tempo, desde que se passou a interrogar e discutir as obras de arte. Mas agora não só a natureza da arte passa a ser ponto de pauta, mas também a do próprio fazer crítico, atividade que surgiu como desdobramento do pensamento analítico sobre algo tão subjetivo como as manifestações artísticas. Dentro dessa lógica do mercado cultural, a crítica também passou a ser um produto que possui os seus próprios consumidores, e é preciso compreender de que forma ela foi se estabelecendo no Brasil.

Como ponto inicial de uma pesquisa sobre análise da crítica cinematográfica, fazem-se necessários, então, alguns apontamentos sobre a institucionalização dessa crítica aqui no país. Não se pretende criar uma trajetória histórica detalhada das formas como a crítica toma corpo e se estabelece no Brasil. Mas antes, busca-se desenhar um panorama mais abrangente dos caminhos trilhados pelo fazer crítico brasileiro, mapeando os principais focos de surgimento e consolidação de uma atividade que deixou marcas no pensamento cinematográfico que aqui germinou, pelo menos até o momento que no interessa nesta pesquisa: o período de produção crítica de Walter da Silveira, nomeadamente até o fim dos anos 1960.

Segundo Ruy Castro (2004), foram os críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* e *Positif* os responsáveis pela promoção e status de relevância que a crítica vai alcançar em todo mundo, inclusive no Brasil. Exatamente por essa época, na efervescência das décadas de 1950 e 60, a crítica amparava-se na história, religião, ética, psicanálise, antropologia e tantas outras áreas do conhecimento para constituir a análise de um filme. Discussões ideológicas e desentendimentos de opinião causavam rachas culturais entre os críticos e intelectuais. Ainda segundo Castro (2004), o texto crítico passou a ser respeitado não só como juízo de valor sobre determinado filme, mas também como forma de expor o pensamento ou visão política de quem o escrevia. Os críticos então:

[...] gozavam de impressionante prestígio. Talvez não tivessem poder para destruir a carreira de um filme, mas, a médio prazo, podiam mover o cinema, fazendo vergar a balança para o lado de suas convicções políticas ou estéticas. Uma simples crítica publicada num jornal ou revista não tinha nada de simples, nem era só uma crítica – era quase uma declaração de princípios. Foi do cinema que partiram as discussões, até hoje vigentes, sobre as “políticas culturais” (CASTRO, 2004, p. 12).

Mas muito antes desse período de ebulição em que a crítica era vista e feita com maior consideração, houve um caminho de reconhecimento trilhado. Já com as primeiras exhibições das imagens em movimento, surge a necessidade de entender aquela novidade, especialmente por ser o cinematógrafo um invento que causava estupefação e admiração no mundo todo. É lógico que essas primeiras experiências receptivas possuíam um caráter de curiosidade, enquanto se tentava explicar e descrever, nos periódicos tradicionais, o que o cinema representava como novo invento daquele final de século, na medida em que se buscava também apreender a validade daquelas imagens, geralmente documentais, que eram projetadas durante as sessões.

Segundo apontam Ruy Gardnier e Juliano Tosi (2000), em uma cronologia da crítica cinematográfica no Brasil, publicada na mesma edição, acima referida, da revista *Contracampo*, é essa mesma atmosfera de curiosidade que se verifica durante os acontecimentos do 8 de julho de 1896, quando diversos jornais comentam a primeira exibição pública do *Omniographo*, que se deu à Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, numa sessão fechada para jornalistas e convidados. Em reportagem publicada na edição de nº 47 da revista *Filme Cultura*¹ acerca desse marco da vida cinematográfica no

¹ A edição da revista pode ser acessada no seguinte endereço:

Brasil, o invento foi tido por muitos como assombroso e inovador², passando então a ser notícia nos principais jornais locais. Evidentemente, o artefato técnico era o grande destaque a ser discutido e noticiado pela exclusividade de sua chegada ao Brasil e pelo próprio avanço tecnológico que representava em termos de manipulação da imagem. As curtas películas exibidas foram somente listadas e os poucos periódicos que se detiveram em comentá-las, não ultrapassaram a mera descrição de seu conteúdo.

Mas surge já no ano seguinte o que muitos consideram como sendo o primeiro crítico cinematográfico brasileiro. Arthur Azevedo, já um crítico de teatro, publica em *O Paiz* comentários sobre filmes que são exibidos em casas teatrais. A preocupação constante com essas obras de cinema faz com que ele receba essa distinção. Mas mesmo aí é preciso chamar atenção para o teor de comentário que seus textos possuíam, mesmo que já indicassem uma reflexão necessária sobre os produtos cinematográficos em si (GARDNIER; TOSI, 2000).

Vai demorar pouco mais de uma década para que os primeiros periódicos específicos de cinema comecem a aparecer no Brasil. De acordo com Hernani Heffner (2011), já existiam no país muitos outros periódicos sobre cinema, até mesmo desde o ano de 1898, mas eles eram produzidos pelas empresas distribuidoras e exibidoras de filmes, funcionando mais como veículo de propaganda, com perfil publicitário, com o objetivo de divulgar somente as obras cujos direitos de distribuição aqueles grupos detinham, e também sem o caráter analítico sobre esses filmes. *Cinema*, apesar de impressa em Paris, é a primeira publicação nacional de viés independente, que não era financiada por nenhuma empresa do ramo cinematográfico, e é também a que primeiro se detém a comentar os filmes em alguns pormenores, ultrapassando a mera tietagem sobre a vida dos artistas e as notas sobre novas produções que, na maioria das vezes, vinha com larga cobertura fotográfica, tipo de texto muito comum à época, com um caráter meramente informativo.

Depois dela, a revista *Palcos e Telas* é a primeira produzida integralmente no Brasil a se preocupar em criticar/comentar os filmes em cartaz (GARDNIER; TOSI, 2000). É já nesse momento que uma revista alcança certa notoriedade pela utilização de elementos presentes nas colunas cinematográficas dos grandes jornais, já que se organizava “dentro de premissas um pouco mais jornalísticas, estabelecendo um tom

http://www.filmecultura.org.br/edicoes/47/pdfs/edicao47_completa.pdf.

² Em uma das matérias resgatadas pela reportagem da revista *Filme Cultura*, creditada ao jornal *A Notícia* em 9 de julho daquele ano, lê-se o seguinte: “O omniographo deve ter o maior êxito. Os leitores, que hão de ter a curiosidade de lá ir, terão que concordar conosco em que a fotografia é o vivo demônio”.

entre a resenha e a crônica para divulgação de um cardápio cinematográfico” (HEFFNER, 2011, p. 10). Portanto, não havia aqui uma divisão entre analisar e divulgar, mas antes de apresentar um tom mais crítico ao mesmo tempo em que fazia um panorama geral do circuito exibidor, nesse momento já dominado pelo produto norte-americano (HEFFNER, 2011).

Com o surgimento do primeiro e um dos mais importantes cineclubes brasileiros, o Chaplin Club, no Rio de Janeiro, em fins da década de 1920, as discussões sobre cinema ganham um novo fôlego. Para dar vazão à preocupação cinéfila de formação de público, propagação e discussão dos filmes, o cineclube começou a publicar um jornal próprio, chamado *O Fan*. O periódico tinha por objetivo registrar as reflexões e os debates sobre a linguagem cinematográfica que aconteciam nos encontros do grupo e é a primeira tentativa de enxergar o cinema como “grande arte”. É o momento também que a crítica cinematográfica ganha uma dimensão mais articulada, teorizada e consistente na sua proposta de reflexão sobre os filmes e o cinema de uma forma mais abrangente, e não a do puro divertimento para o grande público nem a do mero comentário ligeiro sobre as obras fílmicas. Com *O Fan*:

Busca-se um público com maior poder aquisitivo, eventualmente regionalizado – o primeiro título era editado no Rio Grande do Sul e o terceiro na Bahia, os demais, como sempre no Rio de Janeiro –, e cada vez mais cinéfilo, espelhando a formação de uma cultura cinematográfica local de grande envergadura intelectual. *O Fan* traduzia a percepção do cinema como uma forma de expressão sofisticada e autônoma. (HEFFNER, 2011, p. 11).

De acordo com Heffner (2011), o periódico é o primeiro que se dedica às discussões de ordem estética e que tinha em vista um público-alvo melhor desenhado. Será publicado até 1930, um ano antes da dissolução do Chaplin Club.

Data exatamente dessa época a preocupação universitária que a crítica passa a ter, sob um viés mais aprofundado de análise, distanciando-se um pouco mais do diálogo com o grande público. Segundo Rodrigo Carreiro (2003), a crítica acadêmica, no Brasil, surge na década de 30, especialmente entre aqueles com formação em Filosofia e Ciências Sociais. Mesmo assim, ainda existia certa resistência da academia em reconhecer as manifestações da cultura de massa (além do cinema, a televisão, música e literatura *pop*), que passam a ser melhor referendadas dentro das universidades a partir da década de 1950, quando as fronteiras entre alta e baixa cultura começam a ser

discutidas de forma mais ampliada. Mas é esse discurso proferido pela crítica cinematográfica ainda incipiente que coloca as discussões sobre o cinema em pauta. De acordo com Carreiro (2003):

O cinema é talvez o primeiro dos mass media a ser reconhecido como passível de produzir manifestações artísticas. Isso, porém, não acontece naturalmente. É preciso muita polêmica – e algumas décadas – para que aconteça. O aparecimento das teorias do cinema interfere favoravelmente ao filme. Fundamental no processo de reconhecimento dos méritos artísticos do cinema é o surgimento e a consolidação da crítica cinematográfica. Inclusive porque grande parte das reflexões que contribuem para elaborar as teorias do cinema vem dos críticos (2003, p. 29-30).

Já numa perspectiva cultural mais ampla, preocupada com uma série de manifestações artísticas e herdeira direta das agitações modernistas, surge, uma década depois, a revista *Clima*, iniciativa do grupo de estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Mário de Andrade apadrinha o grupo ao assinar a apresentação da primeira edição. Entre tantos nomes participantes, está o de Paulo Emilio Salles Gomes, encarregado de tratar das questões relacionadas ao cinema. De acordo com Gardnier e Tosi (2000), “*Clima* foi o veículo da renovação das atitudes críticas no Brasil, com uma clara e inédita proposta de discussão e atuação nos rumos da cultura nacional”. O nome de Paulo Emilio começa a surgir então nos assuntos relacionados a cinema, sendo considerado mais tarde, por muitos estudiosos, como o melhor e mais importante crítico de cinema do Brasil, além de ser reconhecido também por uma série de outras atividades relacionadas à área cinematográfica³. No âmbito da crítica, criou uma sólida carreira escrevendo para o jornal *O Estado de São Paulo*.

Por conta dessas iniciativas de reflexão através da crítica, as revistas de cinema que se preocupavam com a mera divulgação dos filmes passam a ser mais escassas, sobressaindo-se não só as publicações específicas de teor mais analítica do cinema, como também os espaços de circulação que a crítica ganhou nos periódicos tradicionais já existentes. Para Heffner, “um dos motivos para o refluxo parece residir na definitiva

³ Uma de suas ações pioneiras no Brasil consiste na preocupação de preservação dos filmes, reconhecidos como material histórico de imenso valor cultural de um país. Esse pensamento é fruto de suas experiências na Europa, nomeadamente na França, onde teve de exilar por conta das perseguições políticas sofridas como ativo militante de esquerda. Dessa forma, quando de volta ao Brasil, em 1956, funda, juntamente com Almeida Salles e Antonio Candido, a Cinemateca Brasileira. Dessa época também consta a publicação de um famoso livro sobre o cineasta francês Jean Vigo, reconhecidamente uma das principais e mais importantes obras sobre o realizador. Em 1965 criou o primeiro curso superior de cinema, na Universidade de Brasília.

formalização de espaços cinematográficos na grande imprensa, particularmente a crítica diária, institucionalizada e consagrada ao final da década” (HEFFNER, 2011, p. 11).

Fascinados pelo novo meio de comunicação e dedicando-se à abordagem dos filmes, que, por sua vez, encontravam-se ainda em processo de modificação e aprimoramento de linguagem, a atividade crítica vai ser essencial para se discutir a relação entre arte e cultura de massa. No Brasil, no início da década de 1930, surge um dos primeiros críticos a escrever diariamente para alguns periódicos, criando assim uma regularidade da atividade crítica sobre cinema nos veículos de comunicação. Pedro Lima, dessa forma, passa a ser temido e admirado por essa sua posição. “É certamente com Pedro Lima que surge a figura do crítico de cinema tal como entendida hoje” (GARDNIER; TOSI, 2000).

A partir de então, outros nomes importantes vão deixar suas marcas na história da crítica cinematográfica brasileira. É o caso de Vinícius de Moraes, no início da década de 40, assinando uma coluna no jornal *A Manhã*; Antonio Moniz Viana, que passa a escrever no *Correio da Manhã*, em 1946, se tornando um dos mais importantes e longevos críticos da imprensa diária (passou 28 anos escrevendo diariamente no *Correio*, alcançando status de intelectual do cinema, mesmo sem formação teórica ou acadêmica); e Almeida Salles, no início dos anos 50, que colocou em evidência os estudos e a crítica cinematográfica realizada em Minas Gerais (GARDNIER; TOSI, 2000). É a partir dessa época, entre as décadas de 1940 e 50, que o trabalho crítico de Walter da Silveira vai ganhar destaque e reconhecimento no Brasil, trajetória que será abordada com mais destaque no capítulo seguinte. Basta falar da importância que sua militância em prol do cinema influenciou não só o surgimento de uma cena crítica na Bahia, como inspirou a produção cinematográfica na região. Glauber Rocha, crítico e cineasta, mentor maior do Cinema Novo, é um dos grandes discípulos de Walter da Silveira.

Nesse momento é que a crítica cultural de viés acadêmico, pensada de uma forma mais generalizada, passa a marcar alguma presença também em jornais diários, especialmente entre os anos 50 e 60, através dos cadernos culturais. Progressivamente, porém, esse tipo de crítica torna-se mais restrita ao campo universitário, mas pode-se citar como exemplos dos mais clássicos o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* (CARREIRO, 2003).

Também no jornal *O Diário de São Paulo*, um grupo ligado à academia esteve à frente da seção de cinema do periódico, especialmente os alunos da Escola de

Comunicações Culturais da USP (mais tarde passando a ser chamada de Escola de Comunicações e Artes – ECA), com destaque para Ismail Xavier. Jean-Claude Bernardet (por vezes utilizando o pseudônimo de Claudio de Andrade), professor da instituição, também escrevia no periódico (BELLINGER, 2012). Eram, portanto, pessoas ligadas ao campo acadêmico que assumiam o discurso crítico no jornal, o que expunha a relação de proximidade que a crítica e a academia passavam a manter satisfatoriamente, algo germinado lá na década de 1930. Também era uma forma da crítica se apropriar das teorias e conceitos dos estudos de cinema para aprofundar a reflexão sobre os filmes.

Segundo Isabella Bellinger (2012), esse críticos que escreviam para *O Estado de São Paulo* apresentavam um perfil ideológico que se aproximava mais do universo cultural brasileiro, colocando em destaque movimentos de vanguarda como o Cinema Novo, o Tropicalismo e o início do Cinema Marginal, além de travar discussões que entrepunham o cinema de autor e aquele preconizado pelos modelos industriais. E isso tudo se dá no momento em que o país passava pela fase mais dura do Regime Militar com a instauração do Ato Institucional nº 5 e a legalização da censura, o que marca a persistência de uma militância estudantil de esquerda que tenta driblar essa censura institucionalizada.

A realização da 1ª Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica demarca também um momento importante para o pensamento analítico de cinema no Brasil. Tendo lugar em São Paulo (com Walter da Silveira como vice-presidente), em 1960, trazia como tema geral “A crítica cinematográfica perante a indústria, o comércio e a cultura cinematográfica brasileira”. Segundo Gardnier e Tosi (2000), “é a primeira oportunidade em que um encontro nacional se dá, envolvendo críticos desde o sul até o norte do Brasil”. Durante a convenção, ficou bastante conhecida a tese *Uma Situação Colonial?*⁴, em que Paulo Emilio Salles Gomes defendia a ideia de que era preciso reconhecer o cinema brasileiro a partir de uma perspectiva sócio-cultural que coloca o país numa posição subdesenvolvimentista. Essas ideias mais tarde serão abordadas com mais profundidade em seu livro *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (1986). Esse é o momento em que a crítica cinematográfica passa a olhar com maior atenção para o cinema brasileiro, refletindo sobre o papel da própria crítica no sentido de conferir maior importância analítica aos filmes nacionais (embora no caso de Walter da

⁴ O texto seria posteriormente publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*.

Silveira é possível perceber um destaque dado ao tema bem antes dessa época, como veremos no decorrer desta pesquisa). Não à toa esse é o período de insurgência do Cinema Novo, pré-configurado desde a década de 1950, como um dos movimentos cinematográficos de destaque no mundo e que vem agitar a cena cultural brasileira, fazendo ver uma produção com aspectos que não podiam mais ser ignorados por aqueles que pensavam o cinema no Brasil (FIGUÊIROA, 2004).

Ainda nessa década, vai aparecer um dos principais periódicos a movimentar as discussões críticas no cinema. Em 1966, “é fundada a revista *Filme Cultura* (originalmente *Filme & Cultura*). Ela será durante vinte anos o campo principal dos debates estéticos da geração dos anos 60” (GARDNIER; TOSI, 2000). Embora seja totalmente financiada pelo Estado, seu foco recaiu inicialmente sobre o cinema estrangeiro, numa estratégia que contradizia a onda de valorização do cinema nacional por parte da crítica especializada. Por outro lado, entende-se que parecia um contrassenso que uma publicação financiada pelo poder público nacional passasse a criticar (no sentido de ajuizar, positiva ou negativamente) os filmes brasileiros, em sua maioria também financiados pelo Estado. De qualquer forma, a revista vai se firmar como sendo um dos mais importantes títulos para a proliferação do pensamento cinematográfico no país, apesar de conhecer diversas fases editoriais e formatos gráficos, passando por problemas de periodicidade irregular, chegando a ficar muito tempo sem ser editada⁵. Progressivamente, foi incluindo em suas páginas a discussão sobre a produção nacional, até se tornar exclusivamente um periódico sobre cinema brasileiro (HEFFNER, 2011).

Posteriormente, muitas outras atividades e iniciativas foram feitas na crítica cinematográfica no Brasil, além dessas aqui apontadas. Esse recorte modesto de momentos relevantes para o pensamento reflexivo do cinema no país serve para pensar a importância, pertinência e permanência do fazer crítico, como provocação à pergunta feita no início do capítulo: para que serve o(a) crítico(a)? É a discussão desses papéis e lugares de destaque que abordaremos a seguir.

⁵ A *Filme Cultura* é a publicação a mais longa no Brasil, circulando desde sua criação até 1988, quando para de ser editada, somente voltando a circular em 2010 (apesar de ter contado com uma edição especial em 2007). Ainda assim, é considerada um dos mais importantes títulos sobre cinema da atualidade (HEFFNER, 2011).

1.2. Atribuições da crítica cinematográfica

“O cinema é, de todas as artes, a que mais necessita da intervenção da crítica. Porque nenhuma – e o cinema, pode-se dizer, quase não saiu da infância – alcançou até hoje tão enorme penetração popular” (SILVEIRA, 1945, p. 137). Escrita em meados dos anos 1940, certamente essa afirmação de Walter da Silveira causa polêmica por dar ao cinema esse status de arte mais popular que as demais. De qualquer forma, sua fala serve para pensar a crítica de cinema como prática de intersecção, em primeira instância estando a serviço do público. Ainda sem deixar de considerar que o texto foi escrito em meados do século passado, a visão de Silveira aponta para uma preocupação já latente e pedagógica de formação de um público que saiba apreciar a arte cinematográfica. Para ele, a crítica, produzida de forma organizada, responsável e sem submissões, conteria um importante poder de vigilância coletiva no sentido de “orientar” e “fiscalizar” a produção de cinema que chega ao público. Esse seria um dos caminhos para se criar no Brasil uma cultura cinematográfica não só de seleção de filmes estrangeiros, mas também propícia ao desenvolvimento da própria produção local.

Concorde-se ou não com esse posicionamento um tanto impositivo, desde sempre a crítica teve esse papel de intercessão entre obra e público. Mais ainda, o crítico é tido como parte do público, mas goza de um status diferenciado e pode deter certa autoridade. Resgatando os cânones do discurso crítico descritos por Habermas em sua análise da esfera pública literária, Tito Cardoso e Cunha (2004) coloca: “Enquanto ‘árbitro’, o crítico é encarado como um representante do público, o seu ‘porta-voz’ (e mandatário), perante o autor (e a obra), presume-se” (CUNHA, 2004, p.92). Essa seria uma posição mais rígida sobre o lugar de destaque que coloca o crítico num posto hierarquizado mais alto na esfera de produção de sentido e referência para (sub)julgar a obra de arte para o público, por sua vez, visto como um elemento passivo do processo receptivo. Mas o autor traz ainda outra definição dos atributos de um crítico que suaviza e relativiza esse poder determinista do seu ofício, dessa vez sob uma perspectiva mais educativa do processo de recepção dos filmes: “Enquanto ‘árbitro das artes’, tem uma função pedagógica: ensinar a ver, informar sobre o que se vê, contextualizar, por as questões pertinentes, em suma, saber interrogar a obra” (CUNHA, 2004, p. 92).

Seja qual for a posição que o crítico exige para si como função de seu ofício, ou a forma como ele e sua produção são tidos e tratados pelo público leitor, tornou-se conveniente que o crítico seja um jornalista, até por ser nos meios de comunicação

jornalísticos que o texto crítico se difundiu e encontrou seu espaço, ganhando depois sua autonomia com a chegada das revistas especializadas em cinema. A figura do jornalista surge como um (re)produtor de discursos e com isso passa a ter autoridade em analisar os filmes. Desse modo, a crítica cinematográfica pode ser vista como um gênero jornalístico que aborda as obras fílmicas e emite juízos de valor sobre as mesmas. Como todo gênero de caráter opinativo, faz parte de uma análise que apela para uma visão subjetiva do crítico, aliado a conhecimentos teóricos e específicos da área de cinema. Dentre os gêneros opinativos relacionados às artes (como música, literatura, teatro, artes plásticas, etc), a crítica de cinema talvez seja o mais popular no Brasil.

Voltado para esse sentido mais jornalístico, Daniel Piza (2006) enxerga na crítica o papel de formadora da opinião do leitor, atentando-o para detalhes da obra que não lhe foram perceptíveis no primeiro momento. Se o crítico possui mais experiência na área, ele será capaz de alertar o leitor para aspectos que julgar importante. Assim, Piza descarta a noção da crítica como aquela que tenta impor sua opinião, mas antes como aquela que ajuda o leitor a seguir caminhos interpretativos menos perceptíveis e mais importantes. Consequentemente, a crítica educa o leitor para como ver uma obra-de-arte. O autor também não descarta a função informativa da crítica. Segundo ele, “uma boa resenha deve buscar uma combinação de objetividade, preocupação com autor e o tema” (p. 71), além de trazer reflexão para o público. Regina Gomes (2006b) acrescenta: “Se a crítica de cinema tem uma função mediadora entre a obra e o leitor, ela assume seu papel de informar e paralelamente de formar” (p. 7).

A partir da perspectiva do jornalismo cultural, a análise crítica das obras de arte acabou se tornando uma de suas principais marcas. A crítica é parte fundamental desse campo jornalístico e acaba sendo o grande foco dos estudos científicos que englobam o jornalismo cultural. Pode-se dizer também que foi com ela que o jornalismo cultural tomou forma⁶. A partir disso, é possível afirmar que uma de suas marcas essenciais e intrínsecas é o caráter reflexivo, que acaba diferenciando o jornalismo cultural das outras editorias jornalísticas:

⁶ Autores como Piza (2006), a partir de um consenso estabelecido entre diversos outros autores, tomam como origem do jornalismo cultural a revista diária inglesa *The Spectator*, fundada em 1711, pelos ensaístas Richard Steele e Joseph Addison, associada ao surgimento dos grandes centros urbanos. O objetivo da publicação era provocar a discussão e reflexão sobre o lançamento de obras artísticas e filosóficas através de ensaios e críticas.

É a reflexividade que distingue, efetivamente, o jornalismo cultural de outras editorias. Ou seja, enquanto o caderno de Economia, de Cidades, de Política irá noticiar as práticas, o jornalismo cultural irá fazer uma reflexão sobre essas práticas em suas críticas e crônicas, o que fica claro quando observamos os gêneros textuais consagrados nessa editoria que são a crítica, a resenha e a crônica. Todas marcadas pela opinião e pelo posicionamento reflexivo sobre as práticas sociais. (ANCHIETA, 2006, p. 6)

A crítica cinematográfica, também chamada de resenha, seria um gênero que se aproxima do viés opinativo dentro de uma perspectiva de gêneros no jornalismo. Segundo definição de Marques de Melo:

O gênero jornalístico que se convencionou chamar de *resenha* corresponde a uma apreciação das obras-de-arte ou dos produtos culturais, com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores. Na verdade o termo resenha ainda não se generalizou no Brasil, persistindo o emprego das palavras *crítica* para significar as unidades jornalísticas que cumprem aquela função e *crítico* para designar quem as elabora (2003, p. 129).

De uma forma geral, a distinção básica entre resenha e crítica se encontra no maior aprofundamento que esta segunda apresenta. Inicialmente, defendia-se que a crítica se configurava como uma análise especializada das obras de arte, muitas vezes de caráter acadêmico ou realizado por intelectuais convidados e aptos a abordarem um determinado tema. Quando era o jornalista que passava a exercer essa função de analista, usava-se a palavra resenha (adaptado do termo norte-americano “*review*”) para seu texto (MARQUES DE MELO, 2003, p. 130). Por outro viés teórico, alguns autores defendem a resenha como orientadora dos leitores para o consumo ou não de um dado produto cultural, enquanto que a crítica teria um caráter de análise mais aprofundada através de um julgamento estético da obra (RÊGO; AMPHILO, 2010, p. 103). Também Tim Bywater e Thomas Sobchack (1989) fazem essa distinção, segundo a qual “o objetivo primeiro do crítico de cinema é investigar a mídia [cinematográfica] como um fenômeno estético, social e histórico” (p. vii), enquanto o resenhista descreve e indica o juízo de valor do escritor sobre a obra. Este último apareceria na imprensa popular, enquanto o crítico teria lugar nas revistas especializadas para um público mais direcionado.

No entanto, essa distinção é hoje bastante questionada, pois em muitos casos o jornalista que escreve sobre determinado assunto cultural (música, literatura, cinema,

etc.) é ele próprio um especialista na questão, raras vezes escrevendo em outras sessões dos jornais ou revistas. Por isso, convém utilizar a expressão genérica “crítico” para se referir ao profissional que expõe sua avaliação sobre as obras de arte nos meios de comunicação. Como esses dois conceitos ainda não estão totalmente definidos, para os efeitos dessa pesquisa, utilizamos aqui a expressão “crítica” pelo seu já reconhecido uso e valor.

Da mesma forma, não se pretende aqui pensar a questão do gênero jornalístico de forma impositiva no sentido de enquadrar a crítica no gênero opinativo. Autores como Manuel Carlos Chaparro (2008) se opõe firmemente à dicotomia informação x opinião, uma base de apoio que sustentou por muito tempo um suposto paradigma para a classificação dos textos jornalísticos no Brasil⁷. Para ele, as duas funções básicas do jornalismo são relatar e comentar, nunca estando a opinião e a informação separadas. Elas coexistem, em maior ou menor grau, em todos os textos, e é com a junção das duas que se constrói uma boa obra jornalística. Segundo o autor, o paradigma que divide o jornalismo em ambas as categorias é bastante ultrapassado e deve ser rapidamente rompido.

Em primeira instância, é muito pertinente à crítica cinematográfica a sua estreita relação com o caráter opinativo/subjetivo sobre aquele produto. O texto crítico recusa a noção de imparcialidade e neutralidade, imposta ao jornalismo pelos veículos de comunicação norte-americanos, já que se baseia na subjetividade do crítico, na sua análise pessoal. Nesse sentido, Piza (2006) aponta como exigência para o crítico a tarefa de argumentador em defesa de suas opiniões. Não basta que ele “goste” ou não de uma obra, mas que consiga expor claramente os motivos de sua escolha, fundamentado através de conhecimentos históricos e artísticos que ele deve possuir sobre sua área de trabalho.

Assim, segundo preceitos apontados por Lailton Alves da Costa (2010) como pertinentes ao gênero opinativo, a crítica de cinema deve partir de acontecimentos da realidade (o lançamento de um filme), oferecendo elementos interpretativos que promovam alguma reflexão (a opinião fundamentada sobre esse filme), algo que a mera informação jornalística não proporciona. Ainda segundo o autor, dentre os núcleos capazes de emitir opinião no jornalismo (empresa, jornalista, colaborador e leitor),

⁷ Segundo Marques de Melo (2010) essa divisão em dois polos tem origem no início do século XVIII quando o editor inglês Samuel Buckley, do periódico *Daily Courant*, separou os textos do jornal entre *news* e *comments*, fundando, assim, os dois gêneros jornalísticos que serviriam de base para o estudo e a produção dos conteúdos jornalísticos.

quando se trata da resenha ou de crítica, é o próprio jornalista o responsável por oferecer um juízo de valor sobre a obra criticada. São, portanto, as suas colocações subjetivas, particulares, que estão em evidência no texto crítico.

Ao mesmo tempo, e em segunda instância, o profissional da crítica cinematográfica deve atentar para o caráter formador que o seu ofício possui, como apontou Gomes (2006b) sobre o “papel de informar” (p. 7) assumido pela crítica. O jornalista cultural que assume a análise de uma obra de arte deve ter em mente a necessidade também de contextualizar o produto criticado, transmitindo informações que possam ajudá-lo a construir uma argumentação mais forte e pertinente. Mas mais que isso, o profissional pode utilizar os conhecimentos sobre o produto em questão para aprofundar as noções sobre aquele trabalho artístico, oferecendo uma fonte de informações mais rica e abrangente para o leitor. Para tanto, Costa (2010) sugere como prática do jornalismo informativo, apontados já como cânones dessa modalidade narrativa, o apreço “pela imparcialidade, veracidade e, notadamente, a objetividade” (p. 48).

Portanto, partimos do pressuposto de que no texto jornalístico, e na crítica cinematográfica, por conseguinte, podem coexistir conjuntamente as duas categorias, opinião e informação, mesmo que uma seja preponderante sobre a outra.

Podem-se distinguir também diferentes tipos de abordagens das obras que o termo “crítica” subentende. Assim, segundo Martine Joly (2003), existe uma abordagem mais “erudita” ou universitária, que abrange uma reflexão sobre a própria crítica, e a abordagem jornalística ou mediática, considerada a crítica propriamente dita. Tem-se uma ideia geral de que a crítica dos jornais diários é mais informativa e promocional, enquanto a dos veículos mensais é mais analítica e avaliativa. David Bordwell (1991), por sua vez, reúne de forma mais concisa e abrangente essas frentes e estabelece o que ele chama das “macroinstituições” em que a crítica está inserida. Seriam três: a jornalística (dos diários e semanários); a ensaística (aquela mais especializada que se encontra nas revistas mensais ou bimensais); e a universitária (específica para publicações de associações acadêmicas e pesquisas teóricas). O autor enxerga a atividade crítica como um processo institucional em que cada instância constituída possui suas próprias formas de organização, divulgação, públicos-alvo e preocupações teórico-metodológicas na busca pela ressignificação e interpretação das obras fílmicas. Bywater e Sobchack (1989) também realizam uma categorização das abordagens críticas, segundo as quais é possível ler o filme a partir das seguintes propostas: textual

(cabendo aí uma abordagem jornalística e outra humanística); textual/contextual (levando em consideração as noções de autor e de gênero cinematográfico); e contextual (em que pesam as ciências sociais, os fatores históricos e as questões teórico-ideológicas).

Mas em qualquer uma dessas formas de categorização, os autores deixam claro que as abordagens críticas não são tão facilmente distinguíveis na prática como podem ser na teoria. Elas também podem se sobrepor umas sobre as outras nos textos, não sendo tão rígidas como categorias fechadas em si mesmas.

Há ainda uma discussão entre a crítica e a análise fílmica (essa última de viés acadêmico), muito bem desenhada por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), que abordaremos com mais propriedade no capítulo seguinte. O que nos interessa agora mais especificamente é de como a crítica tem seu trabalho visto e discutido. Para Bywater e Sobchack (1989):

A crítica de cinema não é apenas a avaliação (positiva ou negativa) de filmes particulares. A crítica é um ato de ordenação, de organização de relacionamentos, de identificação e observação de padrões que tornam a experiência cinematográfica significativa, bem como emocional, compreensível, bem como sentida (BYWATER E SOBCHACK, 1989, p. xiii)⁸ [tradução nossa]

Os autores colocam em evidência aqui, além do juízo de valor sobre as obras, a relação com a própria atitude de ver o filme que precisa ser contabilizada no momento de escrever sobre ele, tanto por um viés racional como pelo emocional. O texto crítico passa a ser também um vestígio da experiência pessoal daquele sujeito agente/paciente que foge do campo meramente teórico ou imparcial diante do cinema. Ainda assim, os críticos precisam se munir de certa objetividade para relatar os motivos e razões que justifiquem sua avaliação do filme.

Martine Joly (2003) também tenta entender o papel do crítico sob outro ponto de vista:

Para o crítico, o juízo de apreciação é fundamental. Esse juízo de apreciação varia entre dois extremos: há a abordagem cinéfila essencialmente fetichista, a das revistas de grande público, assente no culto do actor e das estrelas; no outro pólo, a cinefilia analítica, que

⁸ Do original: “Film criticism is not merely the negative (or positive) evaluation of particular films. Criticism is an act of ordering, of organizing relationships, of identifying and observing patterns that make the cinematic experience meaningful as well as emotional, comprehensible as well as felt”.

está na base da crítica de cinema concebida como crítica de arte (JOLY, 2003, p. 30).

De qualquer uma das duas formas de pensar o trabalho crítico, a autora define o perfil desse profissional como o do militante cultural, quase sempre um animador, professor ou profissional implicado em alguns dos setores da distribuição e da comercialização dos filmes. Nem sempre deve estar ligada a uma grande publicação ou tem pretensões de criar grandes discussões acerca da obra cinematográfica, mas a prática cinéfila de falar sobre os filmes, defender os autores, descobrir novas filmografias e, principalmente, propagar a arte cinematográfica são anseios que unem essas duas propostas do fazer crítico.

Além disso, Joly (2003) chama atenção para o debate clássico sobre a interpretação dos textos, que opõe duas abordagens: procurar no texto aquilo que o autor quer dizer em oposição àquilo que o texto diz independente das intenções do autor. “Interpretação é uma operação mental que consiste em ‘conferir um sentido a um passo ou a um texto’. [...] consiste, pois, em tornar o seu significado acessível a nós mesmos e aos outros” (JOLY, 2003, p. 13).

David Bordwell (1991), acerca do ato interpretativo utilizado pela crítica, faz algumas ressalvas sobre a prática exagerada da necessidade de se interpretar um filme, o que acaba transformando os críticos em profissionais pragmáticos, seguindo esquemas de produção de significados. Embora não deixe de considerar que a “interpretação é uma das coisas mais convencionais que os críticos fazem”⁹ (p. 40) [tradução nossa], sua maior preocupação reside na supervalorização dos atos interpretativo e de como eles são tomados muitas vezes como o objetivo primordial da atividade crítica. O autor faz uma analogia com as práticas do experimento científico em que é preciso confirmar, revisar ou rejeitar um dado argumento como se a interpretação crítica testasse as hipóteses de uma teoria.

Ao contrário de um experimento científico, nenhuma interpretação pode deixar de confirmar a teoria, pelo menos nas mãos da crítica que tem sido praticada. A crítica usa a linguagem comum (isto é, não formalizada), incentiva redescrições metafóricas e com trocadilhos, enfatiza apelos retóricos e se recusa a estabelecer limites definidos sobre dados relevantes – tudo em nome da novidade e da visão imaginativa. Estes protocolos dão ao crítico margem de liberdade

⁹ Do original: “Interpretation is one of the most conventional things that film criticism do”.

suficiente para reivindicar qualquer teoria mestre como provado pelos casos em questão (BORDWELL, 1991, p. 4)¹⁰ [tradução nossa].

Nessa esfera da interpretação e de como a crítica lida com esse papel, Bordwell (1991) também atenta para o uso do conceito de compreensão, muitas vezes tido como um sinônimo do ato de interpretar. Mas coloca que a compreensão evoca a percepção de um significado aparente, direto, facilmente manifestado e identificável, enquanto a interpretação está mais preocupada em revelar significados escondidos, não óbvios, que não estejam prontamente à mostra. Da mesma forma, o autor fala de uma crítica de “explicação”, como uma preocupação similar dos profissionais, especialmente no pós-Segunda Guerra quando surgiram movimentos cinematográficos de vanguarda, as novas “ondas” do cinema de arte europeu e a propostas experimentalistas nos EUA, e também devido à propagação da política dos autores com a teoria de que determinados cineastas impregnavam seus filmes de marcas estéticas e temáticas muito particulares. Esse quadro de novas perspectivas para a leitura fílmicas contribuiu para que a crítica buscasse cada vez mais poder “traduzir” as novas propostas para o grande público e criar novos modelos de leitura para esses filmes.

De qualquer maneira, o autor assume que as estratégias de recepção de uma obra envolvem a construção de significados, estes que não estão perceptíveis somente através de certas dicas e direcionamentos inerentes às marcas textuais. “A este respeito, a produção de significado torna-se uma atividade psicológica e social fundamentalmente semelhante a outros processos cognitivos”¹¹ (BORDWELL, 1991, p. 3) [tradução nossa]. É nesse sentido que Bordwell acredita na concepção de uma crítica mais contextualiza e historicamente consciente das interferências socioculturais no processo de recepção (e que abordaremos mais especificamente no próximo tópico).

Bordwell (1991) vai pensar a crítica cinematográfica a partir da perspectiva retórica uma vez que, ao contrário do leitor comum que se satisfaz com uma compreensão usual para seu próprio usufruto, a crítica tem a obrigação de explicar e tornar claro os significados de um dado produto cultural para uma audiência. Mais ainda, o profissional precisa montar seu arsenal de argumentos para justificar suas

¹⁰ Do original: “Unlike a scientific experiment, no interpretation can fail to confirm the theory, at least in the hands of the practiced critic. Criticism uses ordinary (that is, nonformalized) language, encourages metaphorical and punning redescription, emphasizes rhetorical appeals, and refuses to set definite bounds on relevant data – all in the name of novelty and imaginative insight. These protocols give the critic enough leeway to claim any master theory as proven by the case at hand”.

¹¹ Do original: “In this respect, meaning-making is a psychological and social activity fundamentally akin to other cognitive processes”.

hipóteses e pontos de vista interpretativos. Classicamente concebida para se preocupar com instâncias persuasivas, o autor trata a crítica retórica como um instrumento para tornar as conclusões do raciocínio crítico atrativas para o público, estando também no domínio da linguagem, estruturada e estilizada dentro de um discurso crítico. De certa forma, possui suas condições e convenções, tanto para si mesma, como na perspectiva de uma recepção por parte de um público específico.

Todos os problemas estabelecidos por uma instituição têm uma dimensão retórica, uma demanda por uma interpretação persuasiva sendo a instância mais óbvia. É, além disso, essencialmente por meio da retórica que os críticos aprendem processos inferenciais e encontram exemplares, analogias e esquemas. A retórica também constrói uma personalidade crítica e um público implícito¹² (BORDWELL, 1991, p. 34) [tradução nossa].

Nessa perspectiva de pensar as marcas convencionais da retórica utilizadas pela crítica de cinema, o pesquisador ainda identifica dois modos lógicos para se provar seus argumentos, indutiva e dedutivamente: os exemplos e etimemas. Dos primeiros, a crítica se acostumou a descrever determinadas cenas a fim de provar uma dada hipótese, partindo de um pequeno excerto para fazer conclusões sobre o todo. Os exemplos podem ser do próprio filme criticado, mas é comum também que a crítica evoque outros filmes ou situações similares a fim de estabelecer uma analogia comparativa como modo de convencimento. Por sua vez, os etimemas são argumentos dedutivos ou pseudodedutivos, canonizados pela crítica cinematográfica a partir de um esquema simples como exposto a seguir:

- Um bom filme tem a propriedade *p*.
- Este filme tem (ou carece de) propriedade *p*.
- Este é um filme bom (ou mau).

Bordwell (1991) também desenha uma anatomia da interpretação como um processo que envolve certos passos de análise:

¹² Do original: “All the problems set by the institution have a rhetorical dimension, the demand for a persuasive interpretation being the most obvious instance. It is, moreover, chiefly through rhetoric that critics learn inferential processes and encounter exemplars, analogies, and schemata. Rhetoric also constructs a critical persona and an implied audience”.

1. Supor que os significados mais pertinentes estejam implícitos ou que sejam indicativos, ou então as duas coisas;
2. Salientar um ou mais campos semânticos (como grupos temáticos, oposições binárias) que guiem a interpretação;
3. Mapear os campos semânticos no filme em vários níveis, correlacionando unidades textuais com características semânticas;
4. Por fim, articular argumentos que demonstram a novidade ou validade da interpretação.

Como o próprio autor coloca, não é o caso de condenar o fato da crítica obedecer determinadas normatizações, mas sim o engessamento do discurso analítico que se pode alcançar com o uso indiscriminado de tais métodos (mesmo que eles não sejam seguidos necessariamente à risca). De qualquer forma, pontua que os críticos mais habilidosos são capazes de produzir efeitos retóricos poderosos e consistentes, sem abandonar a criatividade, sem constrangimentos, utilizando as práticas institucionais de linguagem e raciocínio. Nas palavras do próprio Walter da Silveira: “O crítico não é um julgador. É um intérprete” (SILVEIRA, 1966, p. 18). Em acréscimos, o jornalista e também crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio (2003) coloca:

Há uma característica interessante da crítica jornalística (seja ela de cinema, literatura, música ou artes plásticas): trabalha no calor da hora, sem recuo histórico, sem rede de proteção. Reage à obra em estado nascente e registra um momento de percepção – por isso é tão interessante de ser observada à distância (ORICCHIO, 2003, p. 207).

Nesse sentido, Oricchio aponta para um dos grandes desafios da crítica das artes: conseguir manter sua credibilidade e valoração ao tentar ao máximo fazer uma abordagem rica e bem fundamentada das obras de apreciação, tendo pouco espaço, reduzido tempo de maturação da obra para realizar tal tarefa e, principalmente, dentro de uma rotina de trabalho que respeita as normas e valores dos veículos de comunicação. A crítica seria, assim, fruto de um contexto de produção jornalística que se concebe num dado momento, o que não significa que ela deva ser vista e tratada como algo superficial, feita às pressas e sem cuidado ou profissionalismo, destituída de embasamento, apuração e articulação, esquematizada ou mecânica. Quando o crítico consegue driblar essas dificuldades e manter uma produção rica em discussões e colocações pertinentes acerca daquele objeto sobre o qual se debruça como analista, aí

sim estaria zelando para que seu trabalho esteja sendo feito com competência e responsabilidade (ORICCHIO, 2003).

Mas há ainda outras abordagens que tentam dar conta de uma proposta de crítica que também está ligada à recepção discursiva como algo artístico, inventivo, novo, não padronizado e que respeite noções pré-fabricadas.

O que eu proponho que seja o autêntico crítico? Este deve ser, por paradoxal que pareça, um artista. Sim, antes se confundir as fronteiras entre crítica e arte do que entre crítica e jornalismo. O crítico ideal é aquele que faz da obra de uma outra pessoa a matéria prima da sua própria criação artística. Que está, é verdade, muito ligada à criação literária, mas não somente a ela. O bom crítico é aquele que cria uma segunda obra, que dialoga com a primeira. O crítico deve pegar uma obra, colocá-la frente a frente com sua bagagem de conhecimentos sobre aquela área do saber (e de preferência, muitas outras áreas), e mais, frente a frente com sua experiência de vida, e a partir daí criar uma segunda forma de arte, que deriva sim da primeira, mas que deve ter vida própria. Uma boa crítica é como uma segunda ficção a partir daquela comentada (VALENTE, 2000).

Para os efeitos esperados para esta pesquisa dissertativa, perceber quais são as proposições e funções da crítica cinematográfica nos oferece ferramentas de parâmetro para lidar com o material a ser analisado. Esse é um primeiro passo para identificar nos escritos de Walter da Silveira determinadas atribuições a seu papel enquanto crítico de cinema, além das marcas estilísticas próprias de cada profissional e para além também das reflexões que ele próprio fazia sobre seu ofício. Tudo isso pensado em consonância com o contexto sociocultural de sua participação na vida cinematográfica brasileira. Por isso, o próximo passo é pensar a crítica de cinema sob um viés que não leve em consideração somente as características imanentes do texto, mas todo o entorno histórico que envolve o discurso crítico.

1.3. A crítica cinematográfica como recepção histórica

Segundo Robert Stam (2003), são os Estudos Culturais que inserem as pesquisas em torno do cinema no âmbito de uma perspectiva cultural e histórica, ampliando seu horizonte de investigação. As abordagens de vertente estruturalista guiaram por muito tempo as pesquisas que se concentravam na obra fílmica em si. Mas a partir de então, as características textuais imanentes deixarão de ser o foco primordial dos estudos, sendo

incorporadas a uma matriz social que leva em consideração uma série de outros fatores. A preocupação agora estaria na interação entre textos, espectadores, instituições e o ambiente cultural. É nessa mesma linha de horizonte teórico que os estudos da espetatorialidade ganham, entre as décadas de 80 e 90, uma maior atenção nas pesquisas sobre o cinema. Aqui, o leitor (ou receptor) das obras culturais ganha destaque como indivíduo agente no processo de comunicação.

Nem o texto nem espectador são estáticos, entidades pré-constituídas; os espectadores moldam e são moldados pela experiência cinematográfica dentro de um processo dialógico sem fim. O desejo cinematográfico não é só intrapsíquico, é também social e ideológico¹³ (STAM, 2000, p. 231) [tradução nossa].

Sobretudo nos estudos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, inicia-se no campo das pesquisas literárias a perspectiva de uma estética da recepção com interesse pela participação e importância do leitor como agente capaz de interagir com o texto. Também Umberto Eco (1988), ao defender seu conceito de leitor modelo, o coloca como parte do processo comunicativo, participativo e criador, conferindo sentido ao texto e só assim fazendo dele uma peça acabada já que ele preencheria os espaços em branco deixados pelo texto. Mesmo que o texto, por si só, transmita implicitamente determinadas orientações prévias de leitura para o receptor ou que preveja uma imagem do leitor modelo que lhe é conveniente a fim de guiá-lo à interpretação, o lugar do leitor está garantido como constituinte da própria obra textual. “Fica claro que não se trata de abordar empiricamente a entidade leitor, mas de vê-lo como um ser virtual, imprescindível para dar constituição e sentido à obra que, isolada, não possui significado algum, torna-se inerte” (Gomes, 2006b, p. 18).

Nessa perspectiva em que o leitor aparece num lugar de destaque no processo comunicativo que constitui a própria obra e confere a ela significação, podemos falar do crítico das artes como um leitor diferenciado, defendido por alguns como um primeiro espectador da obra artística (CUNHA, 2004), mas sobretudo um agente socialmente reconhecido como um profissional capaz de emitir e defender, com propriedade, um juízo de valor sobre os produtos artísticos.

¹³ Do original: “Neither text nor spectator is a static, pre-constituted entity; spectators shape and are shaped by the cinematic experience within an endless dialogical process. Cinematic desire is not only intra-psychic; it is also social and ideological”.

Na crítica de cinema, foco de interesse deste estudo, é importante destacar as pesquisas de Alexandre Figueirôa (2004), Regina Gomes (2006b) e Eliska Altman (2010)¹⁴ no sentido de pensar a análise dos textos críticos a partir de um viés histórico-contextual, buscando encontrar não só nos textos em si, mas também na sua relação com o momento social, cultural e político em que foram produzidos, determinadas considerações e inflexões preponderantes para entender como a crítica recebeu e interpretou os filmes e a produção cinematográfica de sua época, nos casos desses pesquisadores em particular certas obras da filmografia brasileira e de como foram vistas e recebidas em países estrangeiros. A recepção, nos seus respectivos contextos, carrega o sentido do alcance histórico e estético que as películas suscitam.

Com efeito, é igualmente significativo pensar o crítico de cinema como um leitor que, ao refletir sobre os filmes, o atualiza na cadeia histórica receptiva da obra. Se a estética da recepção busca reconhecer o leitor e sua capacidade produtiva, na crítica, vê-se a representação concreta do papel ativo conferido ao leitor (GOMES, 2006b, p. 43).

Mas agora estamos tratando de um leitor que possui um lugar de referência no quadro de vozes ativas e socialmente reconhecidas para a finalidade de discussão das artes, como é o caso do crítico. Sua atividade ultrapassa o mero visionamento de um filme e ganha responsabilidades no sentido de produzir um discurso reflexivo ou analítico das obras, mas sem deixar de lado sua subjetividade (o que já seria impossível para muitos). Ao mesmo tempo em que busca encontrar na obra uma coerência textual que ela procura dar a si mesma enquanto produto comunicativo, o crítico possui também seus próprios sistemas de significação e desejos (ALTMANN, 2010). A interpretação é formatada, portanto, por fatores textuais, mas também contextuais que impelem o sujeito a ver o filme sob determinadas influências.

Se analisarmos a crítica cinematográfica sob o aspecto da recepção, poderemos considerá-la a descrição de um momento ontológico da compreensão. Ela se relacionaria, então, a uma espécie de antecipação de sentido, uma vez que, ao interpretar, o crítico deve, antes de qualquer outra coisa, entender-se nas imagens e, secundariamente, racionalizar o que delas teria apreendido (ALTMANN, 2010, p. 29).

¹⁴ Alexandre Figueirôa (2004) se debruçou sobre a recepção dos filmes do Cinema Novo na França e de como a crítica francesa endossou o movimento brasileiro; Regina Gomes (2006b) estudou a processos receptivos dos filmes brasileiros que chegaram a Portugal durante quatro décadas; e Eliska Altman (2010) se deteve nos filmes de Glauber Rocha e Walter Salles no contexto de recepção da América Latina, pensando as questões de identidades do ser “brasileiro” e/ou “latino”.

Mas junto com essa apreensão racional do que se extrai da obra de arte, há também os próprios anseios e usos que se fazem dos discursos receptivos. Para além das atividades de julgamento, consideração e valoração das obras artísticas, a crítica também assume sua posição de influência e poder na direção de reconfigurar os sentidos dos produtos culturais diante do público, mesmo que esse também venha ter suas próprias conclusões sobre as obras de arte. Assim, podemos pensar as proposições de Tito Cardoso Cunha (2004) que identifica no discurso crítico uma predisposição para o uso de abordagens da Retórica como forma de persuasão – influência perceptível, como vimos acima, dos estudos de David Bordwell (1991). Isso porque a interpretação de um filme exige uma justificação que corrobore os pontos de vista adotados; o ato hermenêutico, como o autor coloca, solicita então uma argumentação retórica. É assim que o sujeito crítica procura convencer o leitor de suas proposições, tentando incutir nele ideias e concepções que fazem parte da sua visão subjetiva do produto criticado. Segundo o autor, “a retórica, entendida como ‘teoria das formas do discurso’ ou ainda, e não exclusivamente, como arte/*technê* da linguagem persuasiva, tem de estar presente na atividade crítica enquanto atividade discursiva que é” (CUNHA, 2004, p. 93).

Ao mesmo tempo, é preciso assumir que a crítica também possui seus interesses culturais estabelecidos, suas linhas editoriais, suas propostas de objetivos e posições que ela própria deveria assumir como política a ser difundida. Daí a importância de pensar a confluência contextual como marca preponderante para a análise de recepção como forma de entender e identificar quais são esses objetivos e olhares e de que forma eles se dão.

David Bordwell (1991) e Janet Staiger (1992; 2000) são dois dos principais pesquisadores do cinema a pensar a recepção das obras fílmicas sem desvinculá-la dos condicionantes históricos. Em *Making Meaning* (1991), Bordwell critica duramente o papel de destaque que a interpretação ocupa no âmbito da crítica cinematográfica (o autor chega a defender que os tempos áureos da crítica centrada na interpretação já acabaram). Os objetivos do pesquisador estão no esforço de “mostrar como uma poética histórica do cinema pode iluminar o problema de como, quando e em que medida os filmes significam” (1991, p. XIV).

Nesse sentido, Bordwell acredita que a inclusão da pesquisa histórica enriquece a análise do filme e aponta para caminhos que possam fazer a significação de uma obra cinematográfica mais abrangente do que aquelas adquiridas a partir dos mesmos

procedimentos críticos de caráter textual que geralmente chegam a respostas comuns e repetitivas. Isso não quer dizer que seja preciso romper com a interpretação, longe disso, mas antes expandir o objeto de estudo incluindo as variantes de público e período, como um “regime discursivo” (p. 265), situando-o dentro de uma pesquisa histórica mais ampla. Sua argumentação é de como essa poética do cinema oferece certos conceitos teóricos capazes de capturar pistas significantes de intersubjetividade no processo de interpretação dos filmes. Isso porque, para o autor, os significados seriam construídos historicamente, como convenções sociais.

Com *Interpreting Films* (1992), Staiger vai dar destaque para a figura do espectador, inserindo-o num dado contexto para que possa pensá-lo como um sujeito ativo que analisa e absorve a obra fílmica a partir dos conceitos propiciados por seu lugar naquele dado momento, através dos vestígios deixados por esses produtos, que possam servir a um estudo de recepção. A autora fala em “leitor histórico” para definir esse sujeito ativo que interpreta segundo sua condição de indivíduo pertencente a um contexto específico que lhe dota de certos modos de raciocínio. Segundo Staiger, os estudos da estética da recepção, ao utilizar uma metodologia que leva em consideração somente a reação do leitor/espectador sobre determinado produto cultural, acaba por representar esse sujeito de forma “ahistórica”, fora de seu tempo, tornando-o mais um indivíduo ficcional do que um dado real mais significativo.

Assim, a autora defende que a interpretação, não só de uma obra fílmica, mas de qualquer artefato cultural, não possui significados imanescentes no texto, mas sim variações de bases históricas que apontam para condições sociais, políticas e econômicas que por sua vez interferem nesses significados; a interpretação seria moldada portanto pelos sujeitos históricos inseridos num dado contexto social e assim precisam ser estudados a partir de uma abordagem contextual e materialista. No livro, Staiger aborda não só os pressupostos teóricos dessa vertente de pesquisa que ela mesma chama de histórico-materialista, como também os aplica nos casos de recepção de alguns filmes norte-americanos a fim de entender como se constrói socialmente esse tipo de interpretação contextual. Em suas palavras, “eu não interpreto os textos, mas tento uma explicação histórica do ato de interpretar um texto”¹⁵ (STAIGER, 1992, p. 81) [tradução nossa].

¹⁵ Do original: “I would not interpret texts but would attempt a historical explanation of the event of interpreting a text”.

Mesmo que destaque a importância de se pensar a análise de recepção sob esse viés histórico-materialista como algo fundamental, Staiger não deixa de apontar também algumas limitações em que esse método de estudo pode esbarrar. Primeiramente, alerta para o fato de que o pesquisador está sujeito ao contexto de subjetividade de interpretação assim como os próprios autores analisados estiveram. Depois, que o texto não deixa de ser uma manifestação verbal que pode não condizer exatamente com a experiência original do que se viu ou com a memória exata de uma dada prática receptiva, estando mais próxima da interpretação de uma evidência. E ainda que a disponibilidade dessas evidências depende das forças contraditórias da ideologia dominante que pode dificultar seu acesso, num sentido de viés mais marxista que enxerga a interferência das forças dominantes na sociedade. A partir desses cuidados e “restrições”, Staiger alerta para a humildade do pesquisador diante do material analisado, uma vez que os conceitos mentais e a linguagem social e historicamente construídos de um determinado sujeito, certamente heterogêneos, só estão parcialmente disponíveis para o analista que se debruça sobre os vestígios de um evento de recepção.

De qualquer forma, na perspectiva defendida pela autora, os significados dos resultados encontrados necessitam de historicização, contextualidade e participação do espectador no processo de interpretação. “Os estudos de recepção que procuro seriam históricos, reconheceriam a dialética entre evidência e teoria, e deveriam interromper uma perigosa distância nas relações entre espectadores e textos”¹⁶ (STAIGER, 1992, p. 81) [tradução nossa]. No fundo, o que se busca é uma ampliação histórica da descrição das atividades interpretativas. Assim, para uma análise de recepção histórico-materialista, o pesquisador precisa começar indagando quais tipos de estratégias de leitura contextual estavam disponíveis na época em que foram produzidas. Quais as maneiras pertinentes e possíveis para se interpretar um certo produto? O papel do analista, nesse caso, é promover uma releitura das formas de interpretação que puderam ser e foram utilizadas para abordar determinada obra.

No entanto, apesar de colocar as questões como ponto de partida, mais uma vez a autora alerta para o caráter especulativo desse procedimento já que nem sempre é possível chegar a uma resposta concreta e totalmente fiel sobre as tentativas de leituras que foram feitas num período histórico qualquer. Também destaca que esse tipo de estudo não deve parar nas etapas iniciais de recepção uma vez que uma obra fílmica, por

¹⁶ Do original: “The reception studies I seek would be historical, would recognize the dialectics of evidence and theory, and would take up a critical distance on the relations between spectators and texts”.

exemplo, pode ser expandida em várias direções, através de várias abordagens, ao mesmo tempo em que essas abordagens podem revelar, em si mesmas, mudanças no procedimento de interpretação dos filmes com o passar do tempo, especialmente no âmbito acadêmico.

Ainda assim, a autora acredita que essas mudanças são historicamente construídas e que os estudos de recepção podem modificar a maneira como questões críticas devem ser traçadas e pensadas numa pesquisa. Parte-se da proposta talvez um tanto ambiciosa de incluir a perspectiva histórica nas abordagens tradicionais já usadas para pensar a televisão e o cinema, fazendo-as ganhar uma roupagem nova e mais amplificada, através de uma proposta multidisciplinar; as abordagens clássicas tornariam-se estratégias significantes de leitura histórica. Como pontua a autora, essa é uma ferramenta que visa compreender os significados produzidos social e historicamente pelos indivíduos.

Reescrever a história e filosofia das imagens em movimento do ponto de vista dos estudos de recepção vai demorar muitos anos, mas a transformação produzida pela pergunta "Qual é a relação do espectador com o texto cinematográfico?" e a tentativa de respondê-la através de uma abordagem materialista histórica, de contexto ativado, resultará em importantes reativações de outras questões. Pois acredito que todos os aspectos do domínio dos estudos cinematográficos e televisivos podem ser afetados¹⁷ (STAIGER, 1992, p. 95) [tradução nossa].

Em sua próxima obra, *Perverse Spectator* (2000), Janet Staiger reúne uma série de ensaios escritos depois da publicação de *Interpreting Films*. A autora define a obra como uma continuação de sua proposta anterior no sentido de descrever os atos de recepção e de produção de significados feitos pelos indivíduos sociais num dado contexto histórico. De certa forma, Staiger só corrobora a abordagem que vem defendendo, mais uma vez colocando o espectador como agente ativo no processo de recepção na medida em que ele também traz consigo certas estratégias e táticas de leitura, historicamente construídas e adquiridas por circunstâncias contextuais particulares. Por vezes, essas circunstâncias podem criar grupos culturais, como o dos

¹⁷ Do original: "Rewriting the history and philosophy of moving images from the point of view of reception studies will take many years, but the transformation produced by asking the question "What is the spectator's relation to the cinematic text?" and trying to answer it through a context-activated, historical materialist approach will result in important reactivations of other questions. For I believe that every aspect of the domain of cinematic and televisual studies could be affected".

fãs, que ela aborda com mais atenção aqui, que produzem convencionalmente seus próprios modos de recepção.

Segundo a autora, não existe uma causa fundamental que explica as reações tidas diante de um filme, isso porque ela pensa o indivíduo como tendo múltiplas identidades, múltiplos “eus”, mesmo que sejam socialmente formatados. “Estas identidades, assim como situações históricas específicas, se entrecruzam para produzir grupos de respostas que podem estar ligados a dinâmicas mais abrangentes de classe, raça e de identidades de etnia, geração, gênero e sexualidade (para citar os mais óbvios)”¹⁸ (STAIGER, 2000, p. 2) [tradução nossa]. Em complemento a esses fatores que fazem parte do processo de lidar com uma obra, ela pontua: “A recepção também inclui comportamentos e atividades emocionais e cognitivos, não claramente derivados de fatos de atenção fisiológicos, psicológicos ou sociais”¹⁹ (STAIGER, 2000, p. 23) [tradução nossa].

A ideia de “espectadores perversos”, que intitula a obra, surge como uma defesa e observação do caráter participativo e fundamental do público que pode tomar para si determinadas atitudes diante de uma obra cinematográfica. O uso da palavra denota a possibilidade de afastamento de ideias preconcebidas de “bom” e “certo”, “ruim” ou “errado”. A perversão, nesses termos, está mais ligada a uma noção de desvirtuamento, insubordinação, resistência, uma vez que o espectador não precisa (ou nunca precisou) estar preso a certos direcionamentos (mesmo que assim existam), podendo “perverter” sua visão, corromper a norma, não estar preso a convenções. A autora coloca ainda que essa perversão, esse desvio intencional, essa postura de fazer/pensar algo distinto, é necessariamente um ato politicamente progressista uma vez que aponta para caminhos outros de interpretação.

Quanto mais eu estudo os espectadores, mais eu descubro o quão perversos eles podem agir, em relação ao que os acadêmicos alegam como sendo os comportamentos reais ou apropriados do ato de ir ao cinema. Os historiadores do entretenimento teatral agora reconhecem a variedade de modos de recepção de que participam todas as classes e a impossibilidade de dissociar a cultura popular da cultura de elite – uma tese binária que os estudos de cinema uma vez já tentaram estabelecer²⁰ (STAIGER, 2000, p. 24) [tradução nossa].

¹⁸ Do original: “These identities, as well as specific historical situations, intersect to produce groups of response that may be linked to broader dynamic of class, race and ethnicity, generation, gender, and sexuality identities (to name the most obvious)”.

¹⁹ Do original: “Reception also includes emotional and cognitive behaviors and activities, not clearly derived from physiological, psychological, or social facts of attention”.

²⁰ Do original: “The more I study spectators, the more perverse I find them to operate, relative to what academics claim are the real or appropriate moviegoing behaviors. For instance, historians of theatrical

Nesse sentido, a autora chega a colocar duas regras que correlacionam os espectadores ditos perversos e o cinema clássico hollywoodiano, que é a base do estudo dela: a) espectadores perversos não fazem aquilo que é esperado; e b) espectadores perversos re-hierarquizam de acordo com suas expectativas. O primeiro preceito segue de perto o próprio uso que a autora empresta ao tom subversivo que o termo carrega; já o segundo diz respeito às tomadas de atitude desses espectadores no sentido de dar atenção a determinados aspectos que mais lhe interessam numa obra fílmica e que podem ser as mais diversas. Staiger (2000) chega a pontuar que essas escolhas geralmente estão relacionadas a questões de preferências de gêneros, moldadas pelos gostos e apreciações que cada cultura atribui aos seus indivíduos. As duas normatizações colocam assim o espectador como ponto chave de discussão do processo receptivo, salientando características particulares dos sujeitos. Colocando-se nesse lugar, a autora exemplifica: “Se eu estou pensando em mim mesma como uma professora ou uma mulher ou uma neo-marxista ou uma americana, isso influencia aquilo que acontece enquanto eu assisto a um filme”²¹ (STAIGER, 2000, p. 31) [tradução nossa].

É partindo dessas premissas de perspectiva histórica que este presente trabalho pega emprestado seus pressupostos metodológicos. Pensa-se a importância de considerar as confluências contextuais de produção de um discurso crítico, mas também sem esquecer o próprio texto como vestígio elucidativo para o tipo de recepção realizada pelo sujeito crítico. Janet Staiger, posteriormente, com o lançamento de *Media Reception Studies* (2005), vai chamar atenção para as análises textuais no quadro de ferramentas de análise de recepção como método utilizado para “descrever todas as evidências de interpretações individuais” (STAIGER, 2005, p. 90). As características imanentes seriam a marca primeira em que se encontram essas evidências, o esforço de pensar a contextualidade do discurso e dos sujeitos num espaço historicamente formatado seria o passo seguinte na abordagem. Também como acrescenta Bordwell (1991): “Ainda que os críticos construam significados aplicando protocolos institucionais e estratégias psicológicas normatizadas, eles geralmente concordam que

entertainment now recognize the variety of modes of reception all classes have participated in and the impossibility of disassociating popular culture from elite culture – a binary thesis film studies once tried to establish”.

²¹ Do original: “Whether I am thinking of myself as a professor or a woman or a neo-Marxist or an American influences what happens while I watch a movie”.

as dicas textuais estão ‘lá’, mesmo que eles as interpretem de diferentes maneiras”²² (p. 3) [tradução nossa]. A partir daí é que as experiências e fatores contextuais são ativados a fim de construir as interpretações possíveis.

A partir desse horizonte de análise interdisciplinar, abordaremos aqui parte da obra crítica de Walter da Silveira, delimitada pela discussão das mais variadas obras do cinema mundial e nacional, dentro de um viés não só funcional da crítica de cinema, mas resgatando a importância desse discurso num dado momento sócio-histórico.

²² Do original: “While critics build up meanings by applying institutional protocols and normalized psychological strategies, they typically agree upon what textual cues are “there”, even if they interpret the cues in different ways”.

2. A OBRA DE WALTER DA SILVEIRA EM PERSPECTIVA

2. 1. Traços históricos: Bahia em transformação

Ao traçar o longo período em que Walter da Silveira exerceu a atividade de articulista nos diversos jornais e revistas da Bahia (entre os anos de 1928 e 1970), aliado ao seu caráter de agitador cultural e engajado na formação de um pensamento cinematográfico naqueles que mais se interessavam, é possível observar o próprio traçado de como o cinema foi criando uma forte raiz na Bahia.

Partindo do encantamento do cinema enquanto a mais nova atração cultural e grande invenção do século XX, ganhando depois o gosto pela análise e reflexão das imagens em movimento e culminando com o próprio fazer cinematográfico que aflorou na região, a Bahia passou, em meio a esse percurso, por diversas mudanças sociais, culturais e políticas que podem ser sentidas através do valor que o cinema ganhou no estado. Dessa forma, o trabalho desenvolvido por Silveira abarca um período de mudanças e renovações que pesam sobre o pensamento baiano formado sobre a sétima arte, tendo contribuído em muito para seu desenvolvimento. Nas palavras de José Umberto Dias (2006):

A geração de Walter da Silveira emerge historicamente dessa encruzilhada cinética que permitirá integrar-se à potência das idéias cinematográficas no que elas dispõem de aproximação imediata aos mais longínquos e espalhados rincões. Internacionaliza e internaliza a reprodução em massa da imagem em movimento que vem suscitar uma nova dinâmica da noção de temporalidade, ampliando, estreitando e montando cordéis de reunião gestual da humanidade (DIAS, 2006, 19-20).

Quando Silveira começa a escrever já em 1928, com apenas 13 anos de idade, o cinema, na Bahia, assim como em todo o país, era tido como mero divertimento popular ainda não bem visto pelas classes intelectuais e ditas “cultas”. No entanto, antes disso, já havia ali preocupações em demarcar o novo espetáculo que se configurava como grande atração daquele início de século. Como aponta Dias (2006), em 1919, o jornalista baiano Sílio Boccanera Júnior foi pioneiro ao lançar o livro *Os Cinemas da Bahia – 1897/1918*, o primeiro material com preocupações em registrar a vida cinematográfica desde o seu aparecimento na capital baiana, ao catalogar cada um dos

cinemas que ali se instalaram até o ano de 1919, com informações sobre seu histórico e detalhes descritivos sobre cada um deles. Além disso, Salvador, apesar de sua condição de cidade periférica, ainda editou e publicou uma média de 130 números da revista *Artes & Artistas*, entre 1920 e 1923, financiadas por distribuidoras de películas estrangeiras, as mesmas que ganhavam enorme soma de dinheiro ao exportar para o Brasil grande parte das produções que realizava. Por isso mesmo, em suas páginas, predominavam as fotografias das grandes estrelas dos filmes de sucesso da época. Em editorial da edição de 16 de outubro de 1921, a própria revista se autointitula como sendo, no Brasil, “a única no seu gênero, e, por isso mesmo, vitoriosa” (SILVEIRA, 1978, p. 71).

Muito embora já existissem no país produtores e homens de negócios que se esforçavam para filmar e comercializar aqui mesmo seus pequenos e simplórios filmetes, rodados com escassos recursos técnicos e ainda pouca visão artística, inclusive na Bahia²³, a grande produção do que se exibia e fazia sucesso no Brasil vinha do mercado exterior. Segundo Celso Sabadin (2009):

Certamente, um mercado potencialmente grande jamais seria ignorado pela crescente e próspera indústria norte-americana de cinema. E não tardou para que as fracas e instáveis bases imperiais, culturais e econômicas sobre as quais se apoiava a produção cinematográfica brasileira fossem minadas pelo capital estrangeiro. O processo de internacionalização do cinema no Brasil se iniciou oficialmente em 29 de junho de 1911, com a fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira. Apesar do nome, tratava-se de uma associação entre industriais e banqueiros ligados aos interesses estrangeiros [...]. A intenção era clara: montar uma sólida rede de salas de exibição nas quais o produto importado teria prioridade sobre o brasileiro (SABADIN, 2009, p. 211-2).

Em especial, essas produções eram oriundas dos Estados Unidos, que colocava em prática sua política de dominação cultural sobre diversos países, principalmente os da América Latina. Ainda de acordo com Sabadin (2009, p. 212), em 1921, de todos os filmes exibidos no Brasil, 71% eram norte-americanos, tendo esse percentual aumentado para 80% em 1925, e 86% em 1929. Além disso, o autor pontua que os próprios meios de comunicação, representativos dos setores intelectuais da sociedade da

²³ Walter da Silveira (1978) aponta Diomedes Gramacho e José Dias da Costa como os pioneiros da produção cinematográfica na província baiana. Admiradores das reportagens cinematográficas que eram lançadas e exibidas em Salvador, na maior parte produzida pelos irmãos Lumière, tinham grande interesse em registrar as manifestações culturais e festas populares da Bahia, realizando pequenos documentários sobre essas temáticas. Mais tarde chegariam a realizar alguns cinejornais.

época, acabavam valorizando mais o produto estrangeiro em detrimento da incipiente produção nacional.

O próprio Walter da Silveira, em seu livro lançado postumamente, *A História do Cinema Vista da Província* (1978)²⁴, atesta essa supremacia dos produtos ianques, não só na Bahia como no país:

No terceiro ano da Grande Guerra, a hegemonia de Hollywood fechou o cerco sobre todas as casas de espetáculo. Se, do ponto de vista do mercado mundial, o filme americano é um produto daquele conflito, a Bahia não escapou ao esquema dessa história econômica: a programação vinha maciçamente dos Estados Unidos. As dificuldades de importação atrasavam, aliás, os programas. [...] Até então, apenas se exibiam filmes do mesmo ano. A partir daí, não mais importava o tempo, de dois ou três anos, procurados em fontes diversas, as menos tradicionais. Pois o hábito cinematográfico entrara de vez na vida da cidade (SILVEIRA, 1978, p. 51).

Essa produção exibida nas salas de cinema da capital baiana, predominantemente norte-americana, era acrescida agora do recurso sonoro, o que dava um novo impulso na valorização do cinema enquanto atividade artística e de caráter bastante popular. De acordo com Silveira (1978):

Em 1934, todas as salas da Bahia – Glória, Guarani, Liceu, Jandaia, São Jerônimo, Santo Antônio, Itapagibe – só projetavam filmes pelo novo sistema. [...] Do mesmo modo que se conhecera a moda do divismo italiano, do vampirismo americano, do sensacionalismo seriado e do heroísmo dos *cow-boys*, reinava, agora, a língua dos cantores. Operetas, revistas, comédias musicais é que atraíam o público. [...] Os espectadores iam mais ouvir do que ver os filmes. [...] Em 1933, os anúncios não mais avisam, por desnecessário, que os filmes eram falados (SILVEIRA, 1978, p. 77).

No entanto, o autor destaca, já nesse período, o surgimento maior nas salas de projeção de produções que fugiam aos domínios dos Estados Unidos: “A hegemonia cinematográfica americana se apossara das telas, mas crescia, em constância e força, a produção da França e da Alemanha” (SILVEIRA, 1978, p. 77). Segundo o crítico de cinema, chegaram a ser exibidos em Salvador filmes como os soviéticos *A Mãe* (1928),

²⁴ Walter trabalhava nesse livro que pretendia traçar o princípio da história do cinema e de como foi recebido na Bahia. No entanto, veio a falecer em fins do ano de 1970. Posteriormente, o projeto foi retomado pelo amigo e cineasta José Umberto Dias que reuniu e organizou os textos, lançando o livro em 1978. Segundo André Setaro, “resgata-se para a permanência em livro, um pouco da pesquisa feita através do tempo, num trabalho de verdadeiro arqueólogo da arte fílmica, dos primórdios do cinema na Bahia” (2010, p. 104).

de Vsevolod Pudovkin e *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, os alemães *Dom Quixote* (1933), de G. W. Pabst, e *A Guerra das Valsas* (1933), de Ludwig Berger ou o francês *O Martírio de Joana D'Arc* (1928), dirigido pelo dinamarquês Carl Dreyer. “Se havia maior público para o filme americano, existia um menor, porém certo e entusiástico para o europeu. Cinemas como o Guarani por largo período só contratando com distribuidores da Alemanha e França” (SILVEIRA, 1978, p. 81).

Portanto, o pensamento cinematográfico na Salvador do início do século está voltado para o espetáculo do cinema, na maior parte hollywoodiano, e assim irá prevalecer por muito tempo, mesmo que já fosse visível que obras de outros países conseguissem espaço de exibição na cidade. Além disso, a própria produção nacional começava a fazer sucesso e atrair público através de enredos que possuíam maior empatia com os brasileiros. O grande marco dessa fase do cinema nacional trata-se do aparecimento de uma nova produtora e companhia de cinema: a Cinédia (GOMES, 1996). Fundada em 1930 pelo jornalista Adhemar Gonzaga, a companhia vai primeiro se notabilizar pela produção de obras de cunho mais dramático e sério, como o controverso *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, dentre outros. No entanto, o sucesso do estúdio vai se dar com os filmes musicais de teor carnavalesco, origem do gênero nacional que se convencionou chamar de chanchada, cujo marco foi a comédia *A Voz do Carnaval*²⁵ (1933), dirigida pelo próprio Adhemar Gonzaga em parceria com Humberto Mauro. De acordo com Paulo Emlio Salles Gomes (1996):

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada”. Apesar do interesse e comunicabilidade de *Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo Vianna, esse tipo de comédia não foi tentado muitas vezes entre nós. Tampouco o melodrama musical fez escola – como seria de esperar – embora tenha sido prodigioso e duradouro o êxito popular de *O Ébrio* de Vicente Celestino e *Gilda de Abreu*. Eventualmente, a Cinédia lançava uma fita dramática de nível mais alto, como *Pureza*, baseada no romance de José Lins do Rego (GOMES, 1996, p. 73).

²⁵ Filme de estreia de Carmen Miranda nos cinemas (GOMES, 1996).

Assim, a comédia, que poucas vezes tinha sido explorada pela produção nacional, acaba se tornando a grande vedete do cinema brasileiro, pela primeira vez fazendo sucesso diante do público. Na Bahia, Walter da Silveira acompanhava o sucesso da empreitada:

Em 1935 o cinema nacional alcança um êxito comentadíssimo com *Alô, Alô, Brasil*. O ciclo dos filmes musicarnavalescos, de que foram astros Carmen Miranda, Francisco Alves, Almirante, Mário Reis, Barbosa Júnior, Mesquitinha, o Bando da Lua, começara indeciso com *A Voz do Carnaval*, mas se firmava em definitivo com esses sambas e marchas que, segundo a crônica do Diário de Notícias, marcavam uma vitória “para o cinema brasileiro” (SILVEIRA, 1978, p. 78).

Mesmo assim, Silveira ainda lamenta que, na Bahia, não houvesse diretores que se arvorassem no fazer fílmico, mesmo que de curta-metragem, evidenciando o alto custo de realização de obras sonoras como o principal motivo dessa ausência de produção. Lembra que somente no final da década de 1930 vão surgir os trabalhos executados por Alexandre Robatto Filho²⁶, mesmo que através de reportagens ainda mudas sobre as manifestações populares e os cultos místicos da Bahia.

Já na passagem da década de 1930 para a de 40, o cinema estrangeiro exibido na Bahia praticamente se resumia às películas norte-americanas²⁷ uma vez que a eclosão da Segunda Guerra Mundial dificultava a exportação de filmes da França e Inglaterra, por exemplo, onde se dava grande parte dos conflitos, enquanto que Itália e Alemanha passaram a ser nações inimigas do Brasil (SILVEIRA, 1978). Nesse período, o cinema dos Estados Unidos dominava as telas não só baianas como as nacionais, se aproveitando do discurso fílmico para propagandar a campanha antifascista e o modo de vida ianque, o conhecido *american way of life*. Somente com o fim do conflito mundial, que coincide justamente com o fim do Estado Novo e o governo ditatorial²⁸ de

²⁶ Muitos pesquisadores consideram Alexandre Robatto Filho como pioneiro no cinema na Bahia uma vez que Diomedes Gramacho e José Dias da Costa deram fim a toda a sua produção fílmica. Eles não possuíam recursos para armazenar e conservar todo aquele arsenal de películas feitas de material altamente inflamável, o que correspondia a um grande risco de incêndio. Assim, jogaram ao mar grande parte dos filmes, incendiando o que sobrou deles. Portanto, as primeiras obras patenteadas do cinema baiano se devem a Robatto. (BAHIA, Tadeu *apud* SETARO, 2009) In: <http://setaroblog.blogspot.com/2009/02/cinema-baiano-15-alexandre-robatto.html>

²⁷ Silveira aponta algumas raras exceções de filmes não americanos exibidos nessa época como o inglês *Nosso Barco, Nossa Alma* (1942), de David Lean e Noel Coward, e os soviéticos *Pedro, o Grande* (1939), de Wladimir Petrov e *Alexandre Nevski* (1938), de Sergei Eisenstein, enviados para cá no período em que os soviéticos possuíam um pacto de não agressão com os alemães e não participavam diretamente da guerra.

²⁸ É o próprio Walter da Silveira quem se refere ao governo Vargas como uma ditadura. O crítico lembra que o Estado Novo implantou para todo o país o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Apesar

Getúlio Vargas, que os cinemas nacionais começam a receber de volta as produções de outras partes do globo.

Ao terminar a guerra, todos os filmes em cartaz, na Bahia, eram americanos. [...] No imediato após guerra, houve uma espécie de euforia da paz e do desejo de aproximação com todos os povos. Essa tendência permitiu que os cinemas baianos se abrissem a todas as nações (SILVEIRA, 1978, p. 83).

A década de 1940 marca também o surgimento de outras empresas cinematográficas brasileiras que farão sucesso: a Atlântida e a Vera Cruz. Enquanto a primeira será responsável pela consolidação da chanchada enquanto formato narrativo e temático, execrada pelos críticos e estudiosos da época, mas muito bem recebida pelo público em geral, a segunda renegava esse tipo de produto e pretendia realizar obras que tivessem mais refinamento, numa tentativa de se aproximar da estética classicista do cinema norte-americano (GOMES, 1996).

Ainda assim, a hegemonia hollywoodiana continuava presente no mercado exibidor baiano. No entanto, vai ser com a fundação do Clube de Cinema da Bahia, criado pelo próprio Walter da Silveira em parceria com o amigo Carlos Coqueijo Costa, em junho de 1950, que se terá uma consolidação da produção mundial sendo exibida no estado. O Clube trará para a região filmes de diretores importantes da época que faziam sucesso no mundo e já eram reconhecidos como grandes nomes da sétima arte, da mesma forma que resgatava obras clássicas mais antigas com o intuito de se fazê-las conhecer pelo público baiano. Porém, o Clube não possuía a intenção de se tornar uma bandeira contra o cinema hollywoodiano, muito embora seguisse um outro caminho de preocupação estética. Nas palavras do seu próprio fundador:

O Clube de Cinema não fora criado para combater o cinema americano. Seus objetivos se limitavam a valorizar o filme como expressão de arte. A impressão reinante de início era, todavia, a de que se tratava de uma entidade anti-americanista. Dois motivos conduziam a essa impressão: os filmes europeus, fora do mercado exibidor, custavam baratíssimo e necessitavam de uma tela qualquer; e as agências de Hollywood, numa política erradíssima contra o movimento cine-clubista, recusavam sua produção (SILVEIRA, 1978, p. 84).

do nome, o setor detinha o controle não só das comunicações, como das práticas culturais e esportivas, centralizando, orientando e coordenando todas essas atividades com o intuito principal de valorizar e impor a imagem de Vargas como chefe de Estado.

De qualquer forma, o CCB foi um marco para o pensamento cinematográfico baiano, pois possibilitou a muitos jovens e intelectuais o alargamento da experiência do cinema, promovendo uma nova visão dos produtos que faziam parte de uma tradição narrativa e formal diferentes do classicismo dos filmes norte-americanos, muito embora os bons exemplares dessa filmografia também tinham espaço garantido nas exibições e discussões do Clube. Alia-se a isso a própria verve educativa de Silveira que promovia verdadeiras palestras depois das exibições dos filmes. Segundo aponta Maria do Socorro Carvalho (1999):

O CCB produziu, ao longo dos anos, uma platéia interessada em cinema. Não apenas no cinema enquanto ‘diversão’, mas, sobretudo, como ‘expressão de arte’ e, portanto, com uma linguagem própria que deveria ser analisada, estudada, debatida para poder ser plenamente fruída. (CARVALHO, 1999, p. 181-2)

Seguindo com esse propósito de formação de plateia em torno da discussão e apreciação do cinema dito de “arte”, o CCB irá promover no ano seguinte ao seu surgimento um evento inédito na Bahia e uma das maiores manifestações cinematográficas no Brasil daquela época: o Festival Internacional de Curta-Metragem. Participaram do evento quinze curtas enviados de vários países do mundo, “da América Latina à Ásia (SILVEIRA, 1978, p. 85), além de outras obras e longas-metragens que foram exibidos, paralelamente, nos nove dias de evento. O festival deixou sua marca através da alta qualidade das atividades realizadas durante aqueles dias: “Até então, no Brasil, nada se fizera mais organizado. Um júri de alto nível é eleito e suas votações têm um caráter tão polêmico quanto as discussões que travavam na plateia sobre as fitas que devem ser premiadas” (SETARO, 2010, p. 110).

Silveira também comemora a participação entusiasta do público e o peso de importantes nomes que compareceram e deram visibilidade ao evento:

O comparecimento do público excedeu às expectativas mais favoráveis, tratando-se de documentários, biografias, filmes sobre pintura e escultura, desenhos e bonecos. Alberto Cavalcanti, o brasileiro que se notabilizou no cinema francês e inglês, com um nome incorporado à história, Vinícius de Moraes, o grande poeta que recém-voltara à pátria após longos anos como cônsul em Los Angeles e, portanto, em Hollywood, Alex Viany, um dos melhores críticos nacionais, também com uma longa experiência de vida dos estúdios americanos, pronunciaram conferências vindos do Rio de Janeiro como convidados do Clube de Cinema e do Governo do Estado. Do ponto de vista da educação cinematográfica, esse festival de 1951 foi

o maior momento da história do cinema na Bahia, desde 1897 (SILVEIRA, 1978, p. 85).

O CCB se firma como alternativa cinematográfica para os amantes da sétima arte e reduto de cinéfilos e intelectuais que descobriam os prazeres do cinema “alternativo”. De acordo com José Umberto Dias, no posfácio do livro póstumo de Walter da Silveira, o Clube foi fundado e montado seguindo os preceitos do “modelo francês” (1978, p. II), sendo inicialmente instalado no auditório da Secretaria de Educação e Saúde, contando com o apoio do então secretário Anísio Teixeira. O CCB era constituído por um quadro de quase 300 sócios, entre escritores, artistas plásticos, advogados, professores de medicina e universitários da época. Além disso, segundo Dias (1978), as finalidades do Clube não se resumiam somente à exibição de filmes de valor artístico, mas também na organização de uma biblioteca especializada, bem como de uma filmoteca, na realização de cursos, debates e conferências e também na publicação de um periódico.

E Walter da Silveira se tornava figura respeitada e referenciada como quem detinha um conhecimento acumulado sobre o cinema, uma espécie de mentor intelectual e pai de toda uma geração que ia se formando naquele tempo. Conforme aponta André Setaro (2010):

A função de Walter, no entanto, à frente do clube, não era, apenas, informativa e formava platéias. Antes da exibição, fazia palestras falava sobre a importância do cinema enquanto linguagem autônoma, expressão da arte, da importância de certos diretores como autores etc. [...] A partir de Walter, os baianos começaram a considerar o cinema autêntico veículo da expressão artística. E o clube, fora o embasamento teórico via as palavras esclarecedoras de Walter, incentivou a criação da práxis cinematográfica, despertando talentos, como a de Glauber Rocha, que sempre confessou ter aprendido cinema com Walter da Silveira (2010, p. 52).

Portanto, a partir dessa sua posição de formador de opinião, Silveira vai formar também pessoas para que pensem reflexivamente o cinema, sejam elas cineastas que mais tarde irão participar de movimentos de realização cinematográfica (tanto os baianos do Ciclo de Cinema da Bahia ou alguns embrionários do Cinema Novo), como também outros indivíduos engajados que surgem como críticos de cinema. É o caso de nomes como os de Glauber Rocha, Orlando Senna, Hamilton Correia, Geraldo Portela, Walter Lima Júnior, José Umberto Dias, Paulo Baladão e outros.

Ao longo dos dez primeiros anos de existência do Clube, formar-se-ia uma nova geração de críticos de cinema, preocupados em analisar a expressão cinematográfica nos seus aspectos estéticos, históricos, sociais, políticos e econômicos para, inclusive, facilitar a comunicação entre os realizadores e o grande público (CARVALHO, 2003, p. 66)

Desde a década anterior, Walter da Silveira, já preocupado com a popularidade do próprio cinema e das suas discussões enquanto forma de arte²⁹, iniciava também as discussões acerca do valor e propósito da crítica cinematográfica como atividade intelectual que precisava ser “organizada e consciente, responsável e sem submissões, que oriente e fiscalize seus métodos e os seus fins”³⁰ (SILVEIRA, 1945). De uma certa maneira, trata-se de uma antecipação do valor e importância que a crítica de cinema vai conquistar nos anos 50, momento em que o surgimento de novos intelectuais no fazer crítico irá acentuar a importância primordial desse profissional em meio aos círculos de pessoas ligadas às atividades culturais no Brasil.

A crítica cinematográfica brasileira foi particularmente rica na década de 50. Tal afirmação pode ser aferida pela atuação de nomes como Alex Vianny, Moniz Vianna, Paulo Emilio Salles Gomes, Almeida Salles, P. F. Gastal, Walter da Silveira e Cyro Siqueira, dentre outros nomes, uma questão serviu para unir este meio, extremamente díspar do ponto de vista político e estético, era a consciência a respeito da necessidade de se modernizar entre nós o pensamento sobre cinema. Daí a leitura, discussão e divulgação de autores como Guido Aristarco, Umberto Barbaro, André Bazin, François Truffaut, Georges Sadoul, Henri Angel, Bela Balász, John Howard Lawson, Jay Leyda, Paul Rotha e outros (AUTRAN, 2002, p. 63).

Além disso, vivia-se na década de 1950 uma das maiores transformações sociais, políticas, econômicas e culturais de que a Bahia foi palco: os anos do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961) e sua proposta desenvolvimentista. Com o famoso slogan “Cinquenta anos em cinco”, o presidente pôs em prática o Plano de Metas, uma política de caráter nacionalista, com projetos de modernização, urbanização e industrialização

²⁹ Dessa época, constam textos bastante preciosos de Walter sobre o assunto, como o intitulado “Valor do cinema como arte”, publicado em 1943 no jornal O Imparcial; o ensaio “Em torno do cinema político”, publicado na revista Seiva, questionando a possibilidade de uma “arte política”; “A censura cinematográfica” e “Caminho do cinema”, textos de 1949 publicado no jornal O Momento; e o mais famoso deles, a conferência “Cinema – Arte contemporânea”, palestra proferida para a União dos Estudantes da Bahia (UEB), em abril de 1943, mais tarde tendo diversos trechos publicados em periódicos, como o Imparcial, o Diário de Notícias e O Momento.

³⁰ Essa citação faz parte do conhecido texto “Função da crítica cinematográfica”, de 1945, em que Walter pontua os principais papéis da crítica de cinema e ainda acusa a ausência de uma crítica “organizada e consciente, honesta e culta” (p. 138) no Brasil.

por todo o país. O principal marco desse momento foi a construção de Brasília como a capital do Brasil e centro do poder político (CARVALHO, 1999).

No cinema, o lançamento do filme *Rio, 40 Graus* (1945), de Nelson Pereira dos Santos, e sua posterior censura e proibição pelos militares, influenciou largamente a juventude brasileira que pensava a sétima arte, mostrando ser possível fazer no Brasil um cinema contundente e desafiador, além de propor uma estética peculiar e condizente com a realidade do país através de um tipo de narrativa mais crua, objetiva, realista, pouco conhecida no Brasil. É o momento também em que vão brotar manifestações artísticas originais e renovadoras como a poesia concreta e a Bossa Nova, além do desenvolvimento técnico que permitirá o crescimento da comunicação de massa (em especial rádio e televisão).

Segundo Maria do Socorro Carvalho (1999), o desenvolvimento industrial e econômico do Estado da Bahia se inicia, principalmente, com a expansão da indústria do petróleo, cujo marco é a instalação da Petrobras.

O “mito” Brasília que se transforma em “realidade concreta” na antiga capital do país, a velha cidade de mais de 400 anos, é um exemplo significativo da chegada à Bahia dos ecos do discurso modernizador do Governo Kubitschek. Ela também queria participar do esforço empreendido na “redescoberta” do Brasil. Os grandes temas nacionais eram discutidos pelos baianos com entusiasmo: o desenvolvimentismo, a questão do Nordeste, a nova capital, a chegada da televisão, os novos movimentos artísticos. Enfim, a Bahia aspirava à modernização que levaria ao desenvolvimento, o qual, por sua vez, traria a ‘redenção’. E, também aqui, a principal via de acesso a esse desenvolvimento seria a industrialização. (CARVALHO, 1999, p. 79)

De acordo com a autora, é através da extração do petróleo que a industrialização na Bahia toma impulso. Em meados dos anos 1950, a Petrobras, criada em 1953 pelo governo federal, já explorava o chamado “ouro negro” na região da bacia do Recôncavo através da refinaria Landulfo Alves, instalada em Mataripe. Realizava com isso “o mais profundo trabalho de ‘subversão’ jamais ocorrido na (...) história” (TEIXEIRA *apud* CARVALHO, 1999, p. 79).

Esse seria, portanto, o passo inicial para que tivesse início, na Bahia, o período de profundas modificações e desenvolvimento nos mais diversos setores da sociedade, que se deu sob o governo estadual de Antonio Balbino (1955-1959).

Diante da inserção da Bahia no setor estratégico do petróleo, não admira as intensas transformações de ordem social e humana observadas no estado, sobretudo em sua capital. [...] As mudanças começam a se fazer presente na capital por intermédio de uma mentalidade mais integrada aos centros político-econômicos do país. As alterações socioeconômicas expressam-se no acelerado crescimento urbano, na ampliação do setor de serviços e no desenvolvido de classes ou segmentos sociais modernos (SANTANA, 2009, p. 86).

No que diz respeito às questões urbanas, houve uma política preocupada com o bem estar social através da busca de uma melhor oferta de energia elétrica, do abastecimento de água, investimento na melhoria do campo educacional e dos transportes. Inicia-se, portanto, um processo de urbanização que tem o propósito de aproximar Salvador das principais capitais do país. Da pacata e tradicional cidade do início dos anos 1950, que pouco lembrava os lugares mais modernos do país, via-se nesse novo governo um empenho em transformar e melhorar a infra-estrutura urbana, passo para a consolidação de uma metrópole.

Ao mesmo tempo, essa preocupação com o desenvolvimento urbano injetava fôlego à atividade turística. Vendida pela sua natureza tropical, com destaque para as belas praias, além dos espaços de preservação e importância histórica com sua arquitetura colonial, Salvador passa a se preparar para receber turistas não somente do Brasil, mas de várias partes do mundo (CARVALHO, 1999).

Outro fator de impulso para a modernização e avanço da Bahia encontra-se no crescimento e desenvolvimento da então Universidade da Bahia. Primeiro, no sentido de formar profissionais cada vez mais qualificados no estado, em diversas áreas, das tradicionais às mais novas que iam surgindo com a incorporação de outros cursos na instituição. Depois, através da pesquisa técnico-científica e acadêmica influenciando a produção de conhecimento, sempre em prol da integração junto à sociedade. A valorização da produção cultural se encontra na criação, nessa época, das escolas de artes (como a de Teatro, Dança e os Seminários de Música). Havia ainda a importância da formação de uma intelectualidade culta e letrada³¹. “A Universidade da Bahia é

³¹ SANTANA (2009) e CARVALHO (1999) lembram das conhecidas revistas acadêmicas *Ângulos*, essa editada pelo Centro Acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito, e *Mapa*, realizada por nomes como Glauber Rocha, Calazans Neto e Paulo Gil Soares. Elas mobilizavam a nova intelectualidade baiana que ia se formando naquela época, promovendo novos escritores e pensadores, além de ter sido importante para a valorização dos movimentos artísticos baianos. SANTANA (2009) pontua que parte do jornalismo radiofônico e impresso de Salvador, como o Diário de Notícias e o Jornal da Bahia, estava bastante ligado ao movimento estudantil e ao pensamento renovador desses ditos jovens intelectuais, uma vez que a baixa profissionalização dos veículos jornalísticos permitia a incursão desses jovens em suas redações.

referência fundamental ao se tratar da cultura baiana da década de 1950. Seu esforço de integração à sociedade pode ser visto como um exemplo do que está sendo chamado aqui ‘os anos dourados’ na Bahia” (CARVALHO, 1999, p. 124). Jussilene Santana (2009) complementa: “A universidade auxilia de forma indubitável a ruptura de isolamento secular, permitindo que informações de esfera brasileira e mundial cheguem a Salvador, fortalecendo o antigo sonho da cidade de ser a metrópole cultural do país” (SANTANA, 2009, p. 88).

E com a modernidade batendo à porta, as atividades culturais passam a ter maior participação na vida social baiana. Além disso, é o momento em que se percebe um crescimento do próprio movimento cultural baiano e seus artistas, com reconhecimento no resto do país. Nesse sentido, diversas questões mobilizaram a vida da cidade de Salvador:

A construção do Teatro Castro Alves; a criação do Museu de Arte Moderna, coroando o surgimento de um novo grupo de artistas plásticos; a crescente inserção da Universidade na sociedade, promovendo um ambiente propício para o crescimento intelectual daquela geração; a discussão sobre os novos movimentos artísticos – Concretismo, Bossa Nova – e a renovação no teatro e no cinema que então dominava o país, e também se realizava na Bahia; a instalação da televisão e, aliada à idéia de industrialização, a instalação de um pólo turístico no estado (CARVALHO, 1999, p. 99).

Com isso, a elite baiana, intelectual e econômica, ao se revezar no poder, ansiava cada vez mais pela valorização cultural, pela expansão do conhecimento e evolução das artes. Assim, moderniza-se não só a estrutura física da Bahia, como também a mentalidade de certos indivíduos que a compõem. Assim, vai se formando uma nova sociedade, com atitudes mais modernas de enxergar seu entorno. A Bahia de fato alcança uma maior maturidade naquele período de profundas transformações no país:

Tudo isso eram provas concretas de que a mentalidade do desenvolvimento atingia a Bahia. Ou, ao menos, um segmento importante da sua sociedade. Talvez já se pudesse falar também aqui da incipiência de uma ‘indústria cultural’: pensava-se em criar um teatro baiano e um mercado de artes plásticas; acreditava-se na possibilidade de estruturação de um pólo cinematográfico; inauguravam-se bares, restaurantes e boates requintados como nas ‘grandes cidades civilizadas do mundo’; finalmente a chegada da televisão [...] viria coroar a ideia de um desenvolvimento cultural baiano em moldes industriais. (CARVALHO, 1999, p. 99-100)

As práticas jornalísticas e os movimentos culturais caminham lado a lado, revezando os sujeitos que a produzem entre uma e outra atividade. “Durante os anos 1950 e 1960 ainda ocorre peculiar interação entre o circuito jornalístico, o cineclubismo cinematográfico, os cursos universitários e a vida boêmia da cidade” (SANTANA, 2009, p. 94). É assim que a crítica de cinema, liderada por Walter da Silveira, mas já fortalecida por alguns de seus “discípulos”, além das atividades do Clube de Cinema da Bahia, irá apoiar e promover o impulso que tomará a nova produção cinematográfica baiana nesses tempos de agitada movimentação e despertar cultural, o que culminará com o chamado Ciclo de Cinema da Bahia, e ainda com o Cinema Novo que tem aqui seu germen na figura do jovem e já irrequieto Glauber Rocha.

Ao lado dessas figuras referenciais [Walter da Silveira e Glauber Rocha], era grande o empenho do conjunto dos profissionais da crítica em favor do cinema na Bahia. Articulados com o movimento cinematográfico nacional, procuravam criar condições adequadas ao florescimento da tão sonhada indústria cinematográfica baiana. Além de participarem do cineclubismo e da atividade crítica, desenvolvida principalmente nas páginas dos jornais diários de Salvador, os críticos reuniram-se em entidades na busca de uma possível ampliação de seu campo de trabalho (CARVALHO, 2003, p. 68).

Dessa forma, o movimento cinematográfico baiano se frutifica, começando pela intensa e segura atividade crítica e cineclubista. Essas práticas irão permitir a formação e interesse de cineastas baianos que resolvem tirar do papel seus projetos de filmes, e também de outros diretores que veem filmar e produzir seus trabalhos na região. Portanto, o Ciclo de Cinema da Bahia³² será responsável pela produção local de diversos filmes entre 1959 e 1964, imprimindo nas telas obras com a cara da Bahia, aliadas a uma estética peculiar de realização a baixo custo. Roberto Pires³³ é quem inaugura essa fase de produção com o lançamento de *Redenção* (1959), considerado o primeiro longa-metragem baiano.

³² Além de alguns autores chamarem o movimento de Ciclo Baiano de Cinema ou Ciclo de Cinema Baiano, sua data de término também é creditada ao ano de 1962 por alguns e não em 64. Utilizaremos neste trabalho a denominação Ciclo de Cinema da Bahia e abrangeremos sua duração até 1964 pela importância dos filmes lançados até essa época e ainda pela agitação e cultura cinematográfica que permeia até aquele momento.

³³ Roberto Pires, além de pioneiro na realização de um longa-metragem local, é também visto como um grande inventor. Na busca pela captação do som magnético, em sincronia com a imagem, criou, junto com Oscar Santana, um aparelho conhecido como Magma Som, o que possibilitou uma captação de som estéreo; além disso, fabricou uma lente de filmagens anamórfica que captava as imagens no formato cinemacscope (de aspecto retangular), dominado somente pela indústria norte-americana, batizado por ele de igluscope. Daí, a colocação clássica de Glauber Rocha ao dizer que se o cinema baiano não existisse, Roberto Pires o teria inventado (ROCHA, 2003).

Depois de *Redenção*, projeto que mais se assemelha aos *thrillers* de investigação policial norte-americanos, os filmes que se seguiram feitos na Bahia se aproximaram muito da estética neorrealista que vigorava e fazia sucesso na Itália, expandindo e influenciando outras filmografias com seus preceitos de interesse pelas questões sociais, pela situação de pobreza e exploração sofrida pelas classes mais desfavorecidas da sociedade, através de uma estética crua, filmada nas ruas, muitas vezes utilizando-se de atores não-profissionais retirados dos próprios ambientes que retratavam. Na Bahia, além desses traços sociais, há também o interesse pela cultura popular, gostos e costumes do povo e pela religiosidade afro-brasileira, o que faz da região o mais novo pólo de produção cinematográfica do Brasil, angariando, inclusive, reconhecimento internacional:

Ancorados nos movimentos em voga na Europa, notadamente o neorealismo italiano, aqui muito difundido por Walter da Silveira, essas produções farão que a atenção de produtores do resto do país, e do exterior, se volte para o cenário baiano, além de atrair alguns deles para a capital soteropolitana e interior do estado. Segundo escreve Georges Sadoul, historiador e crítico francês, no jornal *Les Lettres Françaises*, a Bahia teria se constituído a Meca do cinema. O destaque dado a essas produções vem do caráter inovador em sua linguagem e na maneira de serem concebidos. Aspectos como o enfoque dado às questões sociais e a evidenciação de elementos ligados à regionalidade, associados a uma nova estética, em produções de baixo custo, caracterizarão uma nova maneira de fazer cinema (COELHO, 2009, p. 7).

É assim que o mesmo Roberto Pires fará surgir posteriormente *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962). Trigueirinho Neto, depois de estudar cinema na Itália, volta para realizar *Bahia de Todos os Santos* (1960). Glauber Rocha também se aproveita do momento para experimentar com seu curta-metragem *O Pátio* (1959), realizando mais tarde seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1962). Luís Paulino dos Santos também se lança com o curta *Um Dia na Rampa* (também em 1959). Em 1962 Anselmo Duarte realiza o mais bem-sucedido desses projetos: *O Pagador de Promessas* (1962), conquistando a cobiçada Palma de Ouro em Cannes. É desse momento também que *Mandacaru Vermelho* (1961) é filmado por Nelson Pereira dos Santos no sertão baiano depois que os projetos de adaptação de *Vidas Secas* fracassam pelas fortes chuvas que caíram na região no período previsto de filmagens. Olney São Paulo lança *O Grito da Terra* (1964), e *Sol Sobre a Lama* (1963), mesmo que dirigido pelo carioca Alex Vianny, é filmado e produzido na Bahia.

Esses são, portanto, os principais exemplares dos filmes que tomaram corpo na Bahia nesse curto período, movimentando uma indústria que pouco tinha frutificado na região. Os projetos foram levados à frente a partir da luta constante em contornar as dificuldades, exportando cada vez mais pessoal gabaritado para as tarefas de realização. Ainda assim, havia poucos recursos e ausência de técnicos e pessoal especializado no processo de realização de um filme. Grande parte dos que se ocupavam com a feitura de um filme possuía outros trabalhos e ocupações, se aventurando pelo cinema pela paixão à sétima arte ou pelo risco de assumir um desafio artístico. E muitas vezes, a maioria dos investimentos para os filmes saía dos bolsos dos próprios cineastas e produtores locais, economizando como podiam durante as filmagens. Segundo frase famosa de Glauber Rocha, “antigamente, nós fizemos o impossível: cinema na Bahia” (ROCHA, 1968, *apud* CARVALHO, 2003, p. 20).

De repente, em um lugar sem história de produção de filmes, à exceção de pequenos documentários do pioneiro Alexandre Robatto Filho, surge um movimento de cultura cinematográfica, não apenas produzindo filmes, mas antes crítica, técnicos, produtores, atores e diretores. Tudo acontece muito rapidamente, e em um breve intervalo de cinco anos essa nova onda de cinema na Bahia nasce, cresce, produz, ganha notoriedade e morre (CARVALHO, 2003, p. 68).

Além disso, é importante pontuar a relevância da Escola de Teatro da Universidade da Bahia para essa fase do cinema baiano, através da formação de atores como Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Helena Ignez, Sônia dos Humildes e Antônio Pitanga, que darão cara às produções do Ciclo Baiano, sendo posteriormente emprestados ao Cinema Novo.

Vale destacar também a criação da Iglu Filmes, fundada por Roberto Pires, seu amigo e também cineasta e produtor Oscar Santana e Élio Moreno Lima, como a primeira empresa constituída na região voltada para a produção cinematográfica. Sua existência se confunde com o próprio Ciclo já que, fundada em 1959 para a realização de *Redenção*, e posteriormente dos demais filmes de seu criador, além de *Barravento* e ainda alguns cinejornais, vai encerrar suas atividades em 1963 por falta de lucro nas produções e retorno do dinheiro investido. Roberto Pires vai tentar a carreira, então, no Rio de Janeiro.

E da mesma forma que a Iglu Filmes, esse é o momento em que o Ciclo de Cinema da Bahia também não consegue manter seu ritmo de produção, e vai chegando

ao fim pela falta de retorno financeiro com os projetos, aliada à péssima distribuição que os filmes possuíam. Assim, com o pouco público que não sustentava as bilheterias e com os altos custos de produção, o movimento baiano foi se extinguindo.

O Ciclo tem fim exatamente no período de expansão e efervescências do Cinema Novo, que inaugura uma nova estética e um pensamento cinematográfico combativo no panorama cultural brasileiro. Deixa, porém, sua marca e influência, em especial, na prova de que é possível fazer um cinema cuja proposta estética seja algo ainda pouco visto no Brasil, mesmo que com recursos mais modestos:

O sucesso do Cinema Novo brasileiro e do seu representante mais notável, Glauber Rocha, deve nos levar de volta aos anos 1950, ao período de formação dessa geração que tem no cineasta baiano um dos seus exemplares mais significativos (CARVALHO, 2003, p. 23).

Ismail Xavier (2003) ainda escreve: “as origens do *cinema novo* passam também [...] pela escola baiana, cujos destaques são o cineasta Roberto Pires e o crítico Walter da Silveira” (XAVIER, 2003, p. 15). E mais uma vez, o Clube de Cinema da Bahia é apontado como responsável pela frutificação, ainda que em âmbito local, desse pensamento irrequieto e renovador, principalmente na figura exponencial que tem em Glauber Rocha seu maior mentor intelectual e agitador:

Reconhecer essa importância é fundamental para a compreensão do fenômeno cinemanovista. Não somente na Bahia, mas também ao longo do país, os clubes se constituíram como estruturas de sociabilidade dos participantes do Cinema Novo. Foram nos clubes onde estes futuros cineastas não apenas tiveram acesso às mais importantes obras do cinema, mas também oportunidade de travar discussões teóricas e políticas sobre as películas exibidas (COELHO, 2009, p. 5).

Segundo Maria do Socorro Carvalho (2006), alguns nomes principais se constituíram como os cineastas fundadores que se conheceram em fins da década de 1950 e começaram ali a realizar seus principais trabalhos ligados à estética do movimento cinemanovista. Além de Glauber Rocha, pode-se citar Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves. Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, por serem mais velhos e já tendo lançado alguns trabalhos anteriores, eram considerados como precursores, enquanto que Walter Lima

Júnior, Eduardo Coutinho e Arnaldo Jabor fazem parte do que seria uma segunda geração do Cinema Novo, iniciando um pouco mais tarde suas produções.

Glauber Rocha aparece como líder do movimento, engajado pela ideologia revolucionária e defensor de uma visibilidade que o cinema dos países periféricos deveria lutar para assumir, com toda a sua poética e suas contradições internas, em contraponto à dominação cultural imperialista. Era um agitador e militante em prol do cinema que desejava ver nas telas. O movimento se formou com a pretensão de um grupo: “O *cinema novo* seria, como efetivamente foi, obra de uma geração, mesmo que, desta amálgama, fosse ele [Glauber] o elemento químico responsável pela coalescência do conjunto” (XAVIER, 2003, p. 7).

Os traços principais da estética do movimento se caracterizam pela “baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação” (CARVALHO, 2006, p. 290). Em complemento, Ismail Xavier (2003) acrescenta ainda que havia uma articulação entre “um estilo moderno de cinema de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz ‘brasileira’ sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso de transformação social” (XAVIER, 2003, p. 8).

Tendo suas raízes com o lançamento de *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, ainda em meados dos anos 50, nas palavras de Glauber “o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado” (ROCHA, 2003, p. 105), o Cinema Novo vai ter sua “aceitação” durante a Bienal de São Paulo 1961 (que Glauber veio a chamar de a Semana de 22 do Cinema Novo), com a acolhida da crítica brasileira para os documentários *O Mestre de Apipucos e o Poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Arraial do Cabo*, dirigido por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro e *Aruanda*, de Linduarte Noronha, que ali foram apresentados. O evento funcionou como uma espécie de lançamento oficial do Cinema Novo enquanto movimento cinematográfico renovador e mobilizante da classe artística. Assim, preceitos de uma estética que bebeu de fontes diversas, inclusive baianas, ganha então importância e alcance a nível nacional, além do reconhecimento e aceitação fora do Brasil.

Sendo Silveira “um grande animador da cinematografia baiana e nacional” (SETARO, 2003, p. 105), esse momento do cinema produzido a partir daquelas raízes que ele tanto defendia e pelo qual torcia e queria ver tomando as telas, muito embora, como crítico de cinema não deixasse de apontar os problemas e defeitos quando os via

em algum filme, seja qual fosse, era um momento para celebrar o enriquecimento a que o cinema brasileiro tinha chegado, apesar de ainda precisar de melhoras. Mesmo com toda a restrição que o Cinema Novo viveu, decorrente da dura política cultural do governo militar, Silveira pôde presenciar esse momento tão importante e promissor para a cinematografia nacional.

Para José Umberto Dias (1978), “assimilar o percurso intelectual de Walter da Silveira significa, em extensão, alcançar os meandros e as fronteiras históricas do cinema brasileiro em ligações profundas com a filmologia estrangeira” (p. II). A Bahia começou exibindo os filmes clássicos da produção industrial, teve contato posterior com uma filmografia refinada e pouco conhecida naquelas terras, acompanhou as evoluções do processo cinematográfico, pensou e discutiu a sétima arte, teve seu tempo áureo efervescência cultural, arriscou na produção de projetos locais. E tudo isso passou pelos olhos de Walter da Silveira, quando não por sua própria influência, e principalmente, pelos seus escritos. Atento e à frente das movimentações que se fazia em torno do cinema, Silveira era figura preponderante para engajar esses avanços culturais, um verdadeiro militante.

2.2. Walter da Silveira: ativista cultural

Todo o esforço feito anteriormente em mapear o contexto em que Walter da Silveira desenvolveu seu trabalho serve para pensar de que forma foi possível surgir na Bahia alguém tão interessado por cinema como ele demonstrou ser. Mas embora muitos autores atribuam a Silveira o título de “crítico de cinema” ou então de “ensaísta”, seu percurso produtivo revela um homem marcado pela obsessão às letras e à oratória, cultivando a figura de intelectual cuja legitimação pode ser inferida pelo espaço cativo que tinha nos periódicos baianos como articulista, interessado também por outras vertentes do pensamento, fortalecendo seu nome como um formador de opinião. Mesmo sem formação jornalística, Silveira era tido como homem capaz de expor em artigos assinados sua visão não somente sobre cinema, mas também acerca das artes em geral (com maior inclinação para as artes plásticas), além de política e economia³⁴. O

³⁴ O 4º volume da coletânea *O Eterno e o Efêmero* (2006), organizado por José Umberto Dias, reserva espaço para muitos desses textos sobre artes plásticas, política e economia assinados por Silveira em diversos periódicos baianos. O mais antigo deles data do ano de 1939 (quando Silveira tinha 24 anos de

interesse pelas artes literárias o levou a escrever poesias na juventude, encontrando espaço em alguns jornais que as publicavam. No entanto, vai renunciar a uma possível carreira de poeta em 1942. Mesmo assim, em 1966, chegará a ingressar na Academia de Letras da Bahia, ocupando a cadeira de nº 13 deixada pelo poeta Castro Rebêlo.

Diplomado pela Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia em 1935, exerceu durante toda sua vida a função de advogado. Chegou a publicar posteriormente o livro *A importância de ser juiz* (1960), dentro das preocupações em refletir sobre o campo jurídico do qual sempre esteve ligado diretamente (esse é o único de seus livros que não versa sobre questões cinematográficas³⁵). Com inclinação especial pelas causas trabalhistas, chegou a abandonar o cargo de Juiz de Direito no interior do estado para se dedicar ao ofício de advogado de diversos sindicatos em Salvador³⁶. Essa aproximação vai demarcar suas posições políticas em conformidade com as causas que pretendia defender. Segundo Coelho (2009), desde estudante universitário, Silveira se filiou ao partidário de esquerda e participava das discussões políticas, militando ao lado dos companheiros de tendência ideológica comunista:

[...] entrou para a Juventude Comunista e fundou o Sindicato dos Estudantes da Bahia em 1934. No ano seguinte, Silveira passará a integrar os quadros da Aliança Nacional Libertadora (ANL), criando em seguida A Frente Única Juvenil Contra o Fascismo. Já no ano de 1945, filia-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), permanecendo neste até 1957 (COELHO, 2009, p. 4).

Para cargos públicos, chegou a ser eleito deputado estadual pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) em 1959³⁷.

Além de sua largamente referida atividade cineclubista, outra iniciativa fundamental desenvolvida por Silveira foi a criação do Curso Livre de Cinema, em 1968, ministrado na Universidade Federal da Bahia. O curso tinha duração de um ano e,

idade), no diário Confissões, um artigo sobre política internacional, especificamente sobre as posições tomadas pelos países europeus prestes a iniciarem a iminente Segunda Guerra Mundial.

³⁵ Entre 1938 e 1941, chegou a negociar com a Editora Gruaíra, do Paraná, a publicação de uma coletânea de poesias intitulada *Amargura*, mas a empresa vai encerrar suas atividades, impossibilitando a publicação do livro. Depois disso, vem seu desencanto com a carreira de poeta. Ainda assim, permanece atento aos rumos da poesia, atestada pela conferência intitulada *Inatualidade da poesia brasileira*, proferida no Grêmio da Juventude dos Estudantes Israelitas em 23 de março de 1944. Consta ainda que uma parte dessa conferência seria publicada no Diário de Notícias no mês seguinte com o título *Poesia – encargo social*.

³⁶ Dentre eles, o Sindicato dos Exibidores Cinematográficos, o que revela mais uma vez sua preocupação e luta em benefício da classe cinematográfica.

³⁷ Silveira será o redator do projeto de lei que cria o Museu de Arte Moderna da Bahia, assim como redige seu Estatuto e Regimento Interno, além de ser consultor jurídico do empreendimento.

apesar de não exigir dos alunos diploma universitário para frequentá-lo, era necessário passar por um teste de seleção. Inicialmente, Silveira atuou como professor de História e Estética do Cinema, enquanto o cineasta e programador das Jornadas Baianas³⁸ Guido Araújo, ministrava as aulas de Teoria e Prática do Cinema. Segundo palavras do próprio Araújo (1995), a aceitação do curso demonstrou a relevância que um empreendimento de caráter educativo como aquele teve na Bahia:

Esse Grupo³⁹ despertou grande interesse. A primeira turma foi enorme, demonstrando o desejo da juventude baiana e dos artistas, de um modo geral, de realizar algo nesse sentido. Foi extremamente agradável aquele convívio, num ano atípico e transitório. Já estávamos sob a ditadura, mas naquela fase de movimentos, que foi 1968 (ARAÚJO, 1995).

Do Curso Livre de Cinema serão formados importantes realizadores e críticos de cinema na Bahia, como os cineastas André Luiz Oliveira, diretor do clássico do Cinema Marginal *Meteorango Kid – O Herói Intergalático*, José Umberto Dias, Ney Negrão, além do crítico e professor André Setaro.

Ademais as atividades docentes, o Curso serviu também para desenvolver na universidade práticas de cineclubismo, voltado para toda a classe estudantil da instituição, cujos sábados eram marcados pela exibição de diversos filmes no Salão Nobre da Reitoria. Além disso, o Curso, tendo a frente dois professores tão engajados em prol da cinematografia nacional e baiana, foi importante para legitimar a produção brasileira, em especial os rumos do movimento cinemanovista que estava em alta naquele final da década de 1960, ainda mais pelo lugar de “liderança” que o baiano Glauber Rocha ocupava no movimento e na cinematografia brasileira. Segundo relata Setaro (2010):

Uma noite inesquecível foi quando Walter da Silveira levou Glauber Rocha para fazer uma palestra. O cineasta estava filmando em Milagres *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, que ganharia, no ano seguinte, um prêmio importante em Cannes. Glauber fez uma radiografia brilhante da situação do cinema brasileiro,

³⁸ As Jornadas Baianas começaram como um modesto festival de cinema na Bahia tendo sua primeira edição em 1972, se mantendo no calendário cultural do estado até hoje. Uma de suas maiores conquistas foi a de manter um evento cultural com forte teor crítico em pleno governo militar no país. Depois do Festival de Brasília, é o evento de exibição cinematográfica mais antigo do país.

³⁹ Guido Araújo (1995) se refere ao Curso como Grupo Experimental de Cinema, como o projeto passou a ser chamado depois que ele sozinho passou a dirigi-lo. Tinha largo apoio da Universidade uma vez que Araújo era o então coordenador do Departamento Cultural da UFBA (instância que corresponde atualmente à Coordenação de Extensão).

respondeu perguntas. [...] Vestia um casaco de couro marrom, e sua palestra levou quase duas horas. De repente, a cada afirmação, olhava para Dr. Walter (como ele o chamava) e perguntava: "Não é isso, Dr. Walter?" (SETARO, 2010, p. 115)

Mas já no ano seguinte, em 1969, Silveira abandonou as atividades do Curso Livre de Cinema por conta das complicações de saúde que diagnosticaria mais tarde como um câncer. Mesmo assim, o Curso permaneceu em pleno funcionamento coordenado por Guido Araújo até a primeira metade da década de 1970.

Nesse percurso de pesquisador e professor preocupado com a ampliação do conhecimento que envolvia o cinema, destaca-se também o engajamento de Silveira em refletir sobre a receptividade do cinema na Bahia desde o seu princípio e também a importância cultural e histórica que passou a ter na região. Isso fica demarcado no lançamento póstumo de *A História do Cinema Vista da Província* (1978), livro que vinha sendo preparado por Silveira muito tempo antes de sua morte, deixado inconcluso quando ele veio a falecer no ano de 1970. Para Carvalho (1999):

Seus estudos sobre o cinema brasileiro eram realizados nessa mesma perspectiva, acrescidos de uma postura corajosa e enriquecedora: situava a experiência cinematográfica brasileira, e particularmente a baiana, no interior da história do cinema mundial, como atesta seu livro póstumo (CARVALHO, 1999, p. 184-185).

Ainda no final de sua vida, Silveira irá publicar o livro de ensaios *Fronteiras do Cinema* (1966), uma reunião de ensaios e artigos publicados em diversos periódicos; e posteriormente seria a vez de lançar *Imagem e Roteiro de Charles Chaplin*⁴⁰ (1970), poucos meses antes de sua morte.

Segundo Dias (2006), todas essas atividades podem ser pensadas como um importante complemento ao projeto de expansão da cultura cinematográfica que Silveira desempenhava através das várias atividades das quais tomava a frente, tendo o cinema como objeto de estudo e admiração, seja como crítico, ensaísta, cineclubista, pesquisador, professor; enfim, como pensador do cinema. O autor vê nisso um importante caráter de formação:

⁴⁰ Desde muito cedo em sua carreira, Silveira sempre teve larga adoração pelo trabalho do cineasta norte-americano Charles Chaplin, tendo escrito uma série de ensaios sobre os filmes e o projeto estético do diretor-roteirista-ator-produtor. Esse livro, portanto, é a consumação de todo o esforço intelectual desenvolvido há muito tempo sobre a carreira de Chaplin.

O elegante projeto pedagógico desse baiano foi no sentido de formar novas plateias antenadas. Não na direção de fixar o modelo de uma mentalidade, mas de abrir o terreno para múltiplas experiências repletas de qualidade e substância. A submissão ao dogma é substituída pela adoração à liberdade (DIAS, 2006, p. 26).

Nesse sentido, é preciso ampliar a visão que se tem sobre Walter da Silveira e colocá-lo numa posição de destaque na vida cultural baiana uma vez que, aliado ao grande interesse pelas artes em geral, encontrou no cinema uma verdadeira paixão, o que o levou a desenvolver um projeto de vida que esteve sempre ligado ao desenvolvimento e reflexão acerca da sétima arte.

Para Walter, um crítico (e ele não usava a palavra “cronista”, corrente naquela época) não era apenas um jornalista especializado em cinema, mas deveria ser um verdadeiro intelectual, um “esclarecedor”. Um crítico não deveria somente “julgar” uma obra, mas interpretá-la. Como Walter enxergava no cinema a arte que melhor refletia a contemporaneidade, o crítico deveria agir como um intelectual comprometido com seu próprio tempo. A palavra “intelectual”, para ele, não vem carregada do ranço erudito e sub-literato, mas se liga a uma determinada postura entendida como fundamentalmente democrática (MELO, 2010).

Embora este estudo irá se deter nas análises das críticas de cinema deixadas por Silveira, é importante pontuar essas suas várias facetas a fim de poder identificar nos escritos críticos do autor o discurso do homem culto que expõe de várias formas seus conhecimentos e experiências adquiridos ao longo de sua trajetória como pensador não só da cultura, mas da sociedade de forma mais amplificada, a fim de servir a uma reflexão das obras fílmicas.

A partir de todas essas frentes, é importante empreender um olhar sobre a adoração aos filmes, o interesse, o apreço em discutir e pensar o cinema de forma mais ampla e respeitosa, enfim, sobre a paixão pela sétima arte que o trabalho de Silveira, com certeza, legou a um certo público baiano no sentido de formar um espírito cinéfilo não só naqueles que já possuíam inclinações para ver o cinema com olhos mais atentos, mas também nos que despertaram seu olhar a partir das várias atividades que Silveira e outros iam desenvolvendo no âmbito local.

2.3. Cinefilia na Bahia

Sou de uma geração desencantada, a que descobriu o cinema às vésperas do fechamento das salas: salas de bairro já há algum tempo transformadas em oficinas mecânicas ou lojas, salas de cineclubes desertadas em prol da telinha, salas de arte e experimentação parisienses em plena reestruturação. Entretanto soube rapidamente que “isso” existia, a cinefilia, essa vida que organizamos em torno dos filmes (BAECQUE, 2010, p. 31).

Apesar de tratar a cinefilia como algo já acabado no tempo em que se apaixonava pelo cinema em fins da década de 1970, pertencente a um lugar e tempo pretéritos bem definidos na história do cinema, nomeadamente a França das décadas anteriores de 50 e 60, o crítico e pesquisador Antoine de Baecque marca aí uma definição bastante pertinente ao que tem como ideal de cinefilia: “vida que organizamos em torno dos filmes”, como toda uma cultura construída ao redor do cinema e seus desdobramentos. É a partir dessa noção, cabendo uma série de inflexões, e de outras posições sobre a cinefilia, que tentaremos aqui apreender de que forma a vida cultural baiana na época em que Walter da Silveira se fez presente pôde ser formatada na então provinciana Bahia que ia ganhando seu *status* de centro econômico e cultural.

Se Antoine de Baecque demarca tão rigidamente o lugar de concretização da cinefilia, essa construção é mais de ordem partidária do que necessariamente uma definição acabada e largamente aceita. É também uma forma dele próprio se encontrar enquanto um apaixonado pelo cinema depois de passada toda a euforia, enriquecimento e desenvolvimento formador de uma geração na França. Assim, o autor prossegue:

Mas era o fim dos anos 1970 e ela [a cinefilia] não existiu por muito tempo. A palavra “cinefilia”, então incessantemente proclamada, designava na realidade um amor e uma prática irremediavelmente mortos. Minha geração não poderia reinventar esse amor: os “autores” estavam consagrados, os artigos, escritos, as entrevistas, gravadas, os filmes, vistos, e às vezes revistos na televisão. Tudo já tinha acontecido (BAECQUE, 2010, p. 31).

Relativizando essa visão, Marijke de Valck e Malte Hagener (2005) conseguem enxergar a cinefilia através de uma face dupla: uma mais generalizada, como prática possível a qualquer lugar, e essa em que a tradição francesa impõe seu peso, uma vez que é impossível desconsiderar a influência que os movimentos de crítica e público tiveram e legaram ao mundo a partir da década de 1950, florescendo plenamente no

decênio seguinte na França⁴¹. Os autores lembram também a origem francesa que a própria palavra “*cinéphile*” carrega. De qualquer forma, é preciso considerar o caráter generalista que esse amor ao cinema pode representar. Nessa perspectiva, a cinefilia

[...] alude ao fenômeno universal em que a experiência fílmica evoca sensações particulares de prazer intenso, resultando em uma conexão fortemente sentida com o cinema, geralmente descrita como uma relação de amor. Cinéfilos em todo o mundo continuam a ser capturados e arrebatados pela magia das imagens em movimento. Eles nutrem momentos pessoais de descoberta e alegria, desenvolvem rituais afetivos e celebram seu amor em comunidades especializadas⁴² (VALCK; HGENER, 2005, p. 11) [tradução nossa].

No entanto, o próprio Antoine de Baecque, paradoxalmente, irá ampliar a noção tempo-espacial da cinefilia quando ele a coloca como essa rotina que se organiza em torno do cinema. Ora, sendo assim, pensada como prática sócio-cultural historicamente contextualizada e codificadas, ela não estaria restrita a um só momento histórico. Em outra ocasião, o autor considera a cinefilia como “maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso” (2010, p. 33), o que permite que o ideário da cinefilia possa aparecer em outros contextos históricos.

Na Bahia, essa representação da cinefilia tem na figura de Walter da Silveira seu expoente maior, difundido essa paixão que deixará marcas na sociedade cinéfila que se formará durante (e após) sua trajetória dedicada ao cinema. Assim, essas práticas culturais (ou cultuais, como Baecque coloca), que configuram o primeiro objeto de estudo da cinefilia (ver, comentar e difundir os filmes), marcadas então pela religiosidade com que essas atitudes são apreendidas e realizadas pela comunidade cinéfila, encontram na postura e influência de Silveira um modelo a ser seguido na forma como se relaciona com a experiência fílmica.

Se o cinema chega à Bahia, assim como no restante do país e em outras partes do mundo, como um espetáculo de entretenimento para o grande público, o esforço de Silveira como militante está em tratá-lo de forma artística, digna de atenção e apreço,

⁴¹ Os autores apontam como traços dessa efusão cinéfila as discussões provocadas pelas revistas de crítica especializadas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, a construção teórica da política dos autores e o florescimento da Nouvelle Vague (ambos tendo origem no interior da redação dos *Cahiers*), os debates de cinéfilos em cinemas como o Cinema MacMahon e outros.

⁴² Do original: “It alludes to the universal phenomenon that the film experience evokes particular sensations of intense pleasure resulting in a strongly felt connection with the cinema, often described as a relation of love. Cinephiles worldwide continue to be captured and enraptured by the magic of moving images. They cherish personal moments of discovery and joy, develop affectionate rituals, and celebrate their love in specialized communities”.

fazendo ver ao público essas potencialidades que se sobressaem à diversão pura e simples. Portanto, a experiência de ver um filme possuía sua sacralidade como momento de contato com a obra artística, momento chave da cinefilia. André Setaro (2006), relata o seguinte acontecimento que teve lugar numa das sessões do Clube de Cinema da Bahia:

Plateia e balcão do Guarany lotados. Sábado de manhã de 1965. A maioria dos espectadores constituída de estudantes da Central, que, filando aulas, adquiria o conhecimento do filme como arte. Uma turma, porém, de capadócios, que estava ali, naquela sessão, apenas para perturbar, gritava, ria e assobiava diante dos passos poéticos de *Hiroshima, mon amour*. Num determinado momento, Walter da Silveira, temperamental como era, levantou-se e solicitou que a projeção fosse interrompida e que as luzes da sala se acendessem. Diante da platéia, que ficou silenciosa, Walter deu um tremendo esporro nos jovens assanhados, fazendo-os ver que *Hiroshima* era uma obra de arte e merecia todo o respeito e todo o silêncio. Walter da Silveira não admitia que alguém saísse no meio de um filme. Ficava aborrecido e o *pecador* restava, depois, sem moral com o mestre. Qualquer conversinha lateral também era reprovada pelos olhos de Walter da Silveira (SETARO, 2010, p. 107).

É esse tipo de atitude que aponta para uma postura de valorização da experiência fílmica, com respeito e consideração pela própria arte que tinha na sala de cinema seu lugar sagrado de recepção, aliado à própria necessidade de conhecer (e compreender) os filmes. O ver, nos termos em que Silveira impunha a uma plateia a ser formada, ganhava então uma conotação mais grave, como uma exigência a quem se dispunha a desfrutar daquele momento de contato com a obra na tela. É claro que estamos falando aqui de um público que frequentava o cineclube à procura de uma outra relação com a arte cinematográfica e não daqueles que continuavam indo aos cinemas à procura de simples passatempo. E essa relação que ia se construindo tinha no próprio interesse do público a aceitação dessas “imposições” de respeito pela exibição de um filme, fora alguns, como visto, que apareciam como figuras deslocadas naquele grupo. Mas também, esses traços de atitude perante a arte não precisam estar restritos somente àquele lugar específico, mas se difundir como postura que os cinéfilos assumem, agora como um aprendizado que se leva para a vida. Ao mesmo tempo, ao assumir posturas como essa acima citada, Walter da Silveira acabava se tornando um guardião da própria experiência de se assistir a um filme com a devida consideração, propagando o respeito de devoção cinéfilo pelo filme a ser visto, modelando o caráter da cinefilia na Bahia.

Num segundo momento, como coloca Baecque (2010), surge a leitura da crítica como aspecto tão fundamental na cinefilia como a própria visão dos filmes. “O cinema exige que se fale dele” (BAECQUE, 2010, p. 32). Em certo sentido, não só filmes e cineastas eram adorados ou odiados pelo público cinéfilo, como também críticos e seus escritos suscitavam admirações ou aversões por parte do público, incitadas pelas posições que tomavam diante das questões relacionadas ao cinema e sobre as quais tinham voz e legitimação para escrever sobre. A crítica funciona, portanto, como prolongamento da experiência de discussão e compreensão dos filmes que, das conversas nas saídas das sessões ou nas reuniões de amigos, ganhavam as páginas dos veículos de comunicação, ampliando o debate sobre o cinema. “O ato de refletir é a marca específica da cinefilia: todas as suas práticas visam dar profundidade à visão dos filmes” (BAECQUE, 2010, p. 34). Tanto para os críticos como para o público cinéfilo que a consumia, a crítica era o espaço de legitimação do cinema enquanto arte valorizada, ampliando seu discurso para além do simples caráter informativo ou servindo como guia de consumo das obras fílmicas. Era ali o espaço para a propagação de uma paixão sob forma de um discurso ponderado (ou mesmo acalorado) sobre os filmes, seus autores, temáticas e estéticas.

Guardadas as proporções com o movimento crítico que acontecia no contexto cultural francês, a Bahia não ficava de fora desse gosto e apreço pela crítica de cinema. “Lendo Walter da Silveira descobri o cinema internacional segundo sua economia, sua política, sua técnica, sua estética, sua ideologia”. (ROCHA *apud* CARVALHO, 1999, p. 183). Se Walter da Silveira era obviamente a referência mais importante para a crítica cinematográfica desenvolvida na Bahia, até pela trajetória como redator “especializado” nos assuntos de cinema nos periódicos baianos desde muito novo, sua influência e relevância está também no incentivo para o surgimento de um discurso crítico que ganha espaço na mídia através de outros nomes ligados à cena cultural baiana. Segundo reconhece Paulo Emilio Salles Gomes (1962):

Os esforços de Walter da Silveira, entretanto, não foram perdidos. Os jornais da Bahia são hoje os que dispõem dos críticos cinematográficos mais jovens e entusiastas do país. Numa revista literária como *Ângulos*, as seções mais estimulantes e polêmicas são as que se dedicam ao esforço da compreensão e da análise da conjuntura cinematográfica brasileira (GOMES, 1962, p. 242).

Se essa riqueza crítica tem sua centralidade no próprio trabalho longo de Walter da Silveira, ela pode ser notada no surgimento de um discurso profícuo nos periódicos baianos, resultado não só da necessidade que se criou naqueles sujeitos pensantes de falar sobre cinema, mas também da legitimação de um público que, acredita-se culturalmente mais interessado, recebia com bom olhos e apreço a discussão que ia se fazendo sobre o cinema, formando assim um olhar mais apurado sobre o que antes era visto somente como espetáculo.

Depois, então, como aponta Baecque (2010), é preciso difundir os filmes, as boas obras, as experiências que o cinema pode fornecer, os rituais e rotinas com os quais esses filmes devem ser vistos, difundir as discussões em torno das obras, as próprias críticas, debates e disputas intelectuais sobre os mais variados assuntos ligados ao cinema; enfim, esse amor pela arte que se resolveu abraçar. Encarar a sétima arte a partir de uma militância apaixonada e essencial, justamente o que Walter da Silveira conseguia fazer na Bahia, como projeto de vida, através de todas as atividades engajadas em torno do cinema das quais tomava frente, como vimos aqui anteriormente. Com todas as suas iniciativas e trabalho, o intelectual do cinema se revela, no fundo, um grande cinéfilo formando outros cinéfilos.

Outro ponto crucial nessa empreitada de difusão cinéfila está em se fazer reconhecer os bons diretores, trazer à luz aqueles que ainda são desconhecidos ou mesmo criar a fama de outros que até então não são bem vistos pelo público e pelo campo artístico. É nesse sentido que a cinefilia cumpre um papel legitimador de alguns realizadores, elevando a carreira de alguns deles, em especial com o advento da política dos autores pelos redatores dos *Cahiers du Cinéma*. Os discursos críticos ganham aí fôlego para defender certos realizadores que serão tratados agora como autores de seus filmes por conseguirem injetar neles uma “personalidade” marcante, traços estéticos e temáticas específicas, aspectos próprios que os diferenciariam de outros realizadores. Foi assim que nomes como os de Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Samuel Fuller, Nicholas Ray (existia um apreço muito grande por cineastas de dentro da indústria hollywoodiana que não eram reconhecidos nos Estados Unidos) e Roberto Rossellini, por exemplo, ganharam *status* de grandes mestres do cinema, defendidos e amados nas páginas das revistas e nos debates. Daí que eram feitas retrospectivas e mostras dedicadas a recuperar a filmografia desses cineastas, visto como um conjunto coeso,

com seus traços comuns de autoralidade, e os próprios cineastas eram convidados a dar entrevistas, participar de debates, falar sobre seus próprios filmes⁴³.

É aí que, na Bahia, Walter da Silveira, mais uma vez, revela a importância de pensar a crítica como aquela que aponta os bons nomes de quem faz cinema naquela atualidade. Charles Chaplin é o mais evidente nesse sentido pela admiração que Silveira já nutria por ele desde muito cedo e pelo livro que lhe dedicou mais tarde, mas também foi um defensor e propagador da obra de Federico Fellini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Akira Kurosawa, Alain Resnais. A diferença aqui é que alguns desses cineastas chegam a Silveira (e à Bahia) com o *status* de autor já demarcado, até mesmo pelo atraso com que os filmes são vistos. O que lhe cabe é reforçar essa admiração fazendo ver o talento artístico desses autores, sem se engajar em descobrir ele mesmo os diretores que poderiam, da mesma forma, ser elevados a essa distinção.

Principalmente por essa última questão, a de consagrar certos cineastas em quem pouco se prestava atenção, é que Antoine de Baecque (2010) aponta a cinefilia como produtora de uma contracultura, indo em direção contrária aos valores culturais vigentes. A política dos autores tem esse espírito, com a finalidade também de chamar atenção para a discussão da arte cinematográfica e para a necessidade de enxergar o cinema sob novas perspectivas, agora através de um olhar jovem, renovador. A cinefilia, de diário íntimo, de paixão particular, ganha amparo em uma coletividade pensante e passa a ser a história de uma prática, de uma forma de olhar. Traça seu percurso como um “caminho para o conhecimento”, uma maneira de “conhecer pela forma” (BAECQUE, 2010, p. 39). Conforme o autor, a cinefilia transfere para o cinema as práticas e critérios da cultura clássica:

A cinefilia produz assim uma contracultura muito particular. Para defini-la, podemos afirmar que ela extrai, do *cursus honorum* universitário, seus critérios de aprendizagem (a erudição, a acumulação de um saber) e de julgamento (a escrita e a inclinação pelo classicismo), e, do militantismo político, seu engajamento (o fervor e o devotamento), para transferi-lo para outro universo de referências (o amor ao cinema) (BAECQUE, 2010, p. 41-42).

⁴³ O exemplo mais famoso e notável dessa prática encontra-se no livro *Hitchcock/Truffaut*, em que o crítico e cineasta francês entrevista o realizador de origem inglesa, discorrendo sobre cada um dos filmes de Hitchcock.

“Se o cinema é a metáfora das relações comunitárias no século XX ocidental, a cinefilia seria sua versão clandestina, seu prolongamento individual sob a forma de um ritual íntimo” (BAECQUE, 2010, p. 34). Desse ritual, os escritos de Walter da Silveira vão ser sua carta de intenções, seu manifesto em forma de conhecimento difundido, de paixão propagada, de registro histórico. Apesar de todas as atividades que desempenhou, é nos seus textos que deixou registrada uma forma de olhar, pensar, sentir e adorar o cinema que se via na província da Bahia.

2.4. A produção textual de Walter da Silveira

Voltamos agora nossa atenção para a produção textual relacionada ao cinema desenvolvida por Walter da Silveira nos diversos periódicos. Sendo a crítica de cinema a nossa mais importante preocupação e alvo da análise que queremos fazer neste estudo, é importante distingui-la das demais, uma vez que podemos identificar nos seus escritos três vertentes que surgem com muito peso na sua trajetória: os textos informativos, os ensaios e as críticas propriamente ditas.

O período inicial de produção textual de Silveira, que vai do final dos anos 20, até início dos 40, é o momento de encantamento pela indústria do cinema (especialmente a produzida nos Estados Unidos e, em menor escala, na França) que buscava espalhar sua influência, hegemonia e modelo narrativo a várias partes do globo. É aí que Silveira começa a escrever para alguns periódicos, precocemente aos 13 anos de idade, seduzido por aquele cinema de celebridades. Esse início é marcado pelo comentário rápido, notas de divulgação de determinado filme estrelado por algum ator ou atriz conhecidos, ainda sem a preocupação crítica e estética da qual o jornalismo só irá se munir e se interessar tempos depois. Os textos de Silveira desse período, não assinados, não passavam de pequenas notas de caráter predominantemente informativo sobre filmes de maior sucesso que estavam em exibição na capital baiana. No jornal *O Imparcial*, por exemplo, em que iniciou a escrever, chegou a tratar dos filmes na coluna “Teatros & Cinemas”, dividindo espaço com as informações sobre peças teatrais, já que o próprio veículo tratava uniformemente de ambos os espetáculos culturais. Dias (2006) define assim essa fase da carreira de Silveira:

É, na realidade, um neófito a exercitar o jornalismo especializado no comentarismo cinematográfico. [...] Dedicase, quase exclusivamente, a informações ligeiras sobre acontecimentos ocorridos em estúdios internacionais e espetáculos lançados na capital baiana. Esta denunciada imaturidade, contudo, revela-nos uma explícita vontade de crescimento que será comprovada na evolução de um apaixonado pelo cinema. A simples notícia será desenvolvida em direção à futura independência do pensamento estético (DIAS, 2006, p. 47).

O amadurecimento cinematográfico do jovem Walter vai se dando aos poucos, em decorrência do próprio crescimento pessoal e das reflexões que vai realizando no decorrer do percurso de aprofundamento da história e das obras cinematográficas, além do acúmulo de conhecimento que adquire ao produzir esses textos de caráter mais informativo dentro do jornalismo cultural.

Para Dias (2006), um maior amadurecimento vai se tornar visível na primeira metade da década de 1940, mais especificamente quando, em 1943, profere a conferência *Cinema – arte contemporânea*, a convite da União dos Estudantes da Bahia (UNB). Posteriormente, o texto da exposição será publicado no *Diário de Notícias*. É desse período também que começa a florescer no pensamento reflexivo de Silveira a defesa por uma produção cinematográfica nacional, atestada pelo artigo *É hora do cinema nacional*, além de engrossar as defesas do cinema enquanto forma artística com o texto *Valor do cinema como arte*, ambos publicados pelo mesmo *Diário de Notícias*.

No decorrer dessa década, vão surgir nos periódicos as primeiras críticas assinadas por Silveira, destinadas a discutir mais especificamente um filme em si a partir de suas características formais e contextuais. Segundo Carvalho: “Nos artigos e livros de Walter da Silveira, predomina um enfoque estético-histórico sobre o cinema” (2003, p. 66). A partir de então, sua produção jornalística voltada para o cinema se reveza entre os ensaios sobre temas relacionados ao cinema, em especial sobre os cineastas que achava importante destacar e suas características autorais, e por outro lado as críticas de cinema que cada vez mais se tornavam embasadas e aprofundadas. Será assim durante toda a trajetória de produção a partir de então. Sobre as críticas, Carvalho (2003) pontua:

Para ele, a função da crítica de cinema, sobretudo naquele momento histórico, era conscientizar o público da necessidade de ver o cinema como expressão artística, fazendo-o compreender a importância da interpretação dos filmes para o seu aprimoramento, não somente cultural, mas, de modo amplo, nas diversas esferas do desenvolvimento humano (CARVALHO, 2003, p. 67).

Alexandre Figueirôa (2004) em sua pesquisa sobre a recepção do Cinema Novo pelas revistas especializadas francesas (mais especificamente as publicações que deram as bases para a formulação da crítica de cinema moderna, *Cahiers du Cinéma* e *Positif*) na época de florescimento do movimento brasileiro, ao analisar os discursos proferidos pelos editores das publicações, chama atenção para a importância de se distinguir os textos de caráter crítico daqueles de viés mais informativo, a fim de pensar as diferentes proposições e interpretações que se podem depreender deles. Segundo o autor:

A diversidade textual dos artigos publicados pelas revistas deixa ver, no entanto, que a avaliação dos filmes não foi a única função desempenhada por aqueles que os escreviam. [...] Se bem que, em geral, os autores dos outros gêneros de artigos sejam igualmente produtores de críticas, devem-se levar em consideração os papéis que eles desempenharam em cada situação precisa, e não simplesmente tomar uma de suas ações para designar todas as outras (FIGUEIRÔA, 2004, p. 58).

Portanto, se o crítico de cinema escreve críticas, isso não quer dizer que todos os textos por ele produzidos sobre cinema devam ser consideradas críticas ou colocadas sobre a mesma classificação. Assim, o autor consegue definir da seguinte forma a maneira como essas revistas enxergavam as denominações de crítica de cinema, embora ela esteja longe de uma unanimidade conceitual largamente aceita:

Para as revistas, a idéia geral da finalidade da atividade crítica é a de informar e oferecer uma apreciação na qual o autor combine dados objetivos a propósito de um filme (resumo, informação de produção, elenco) e outros elementos de análise, construídos de um ponto de vista estético, observações e reflexões pessoais (FIGUEIRÔA, 2004,, p. 59).

Se a avaliação das obras fílmicas não se configura como a única forma discursiva de produção textual, isso se deve pelo papel que os artigos ou ensaios tem representado no pensamento cinematográfico difundido pelas publicações. Não à toa, eram os críticos que acabavam assumindo a responsabilidade de escrevê-los, pela necessidade de demarcar determinadas opiniões e pensamentos acerca não só dos filmes, como também de movimentos artísticos, valorização de determinados cineastas, questões relacionados ao mercado cinematográfico, o público, dentre tantos outros assuntos que eram convidados a abordar com mais propriedade, e não somente tratar das

obras fílmicas em particular, como se tornou próprio do jornalismo cultural a difusão desses tipos de discurso.

Da mesma forma, na produção de Walter da Silveira, encontram-se muito fortemente essas duas vertentes, daí a necessidade de tomá-las em separado, muito embora seja preciso pontuar que não se quer aqui criar uma categorização rígida que afaste as duas produções discursivas, uma vez que o próprio jornalismo da época não possuía essa distinção tão fortemente demarcada. A vertente ensaísta de Walter da Silveira, aliás, já foi vista como um de suas principais e mais dignas atividades textuais. Assim escreve Jorge Amado no prefácio do livro de Walter da Silveira, *Fronteiras do Cinema*:

Não farei a Walter da Silveira a injustiça de chamá-lo de “crítico de cinema” de tal maneira a expressão se tornou quase um insulto, um nome feio. Estamos ante um ensaísta de cinema, com estatura de historiador de cinema – e o caminho da história da arte cinematográfica certamente será por ele palmilhado. Um grande ensaísta de cinema pela seriedade do conhecimento, pela decência de sua posição feita de amor pela criação do homem no plano da cinematografia, por seu livre pensamento, pela intransigência dos seus pontos de vista que são, ao mesmo tempo, resultado de uma visão maleável e flexível. [...] Nosso maior ensaísta de cinema? Não: o nosso único e verdadeiro ensaísta de cinema. Todos os demais estão presos aos limites da simples crítica quando não da crônica de cinema (AMADO, 1966, p. 11).

Mesmo apesar da posição impositiva do romancista baiano em rotular Silveira como um ensaísta de cinema, não se pode deixar de considerar todos os textos críticos que ele desenvolveu ao longo de sua carreira. Silveira também fará reflexões, através de artigos jornalísticos, e em vários momentos distintos de sua trajetória, sobre o próprio fazer crítico, sua importância, funções e atribuição, revelando a preocupação em discutir o ofício (um desses artigos mais famosos, *Crítica e Contracrítica*, é o primeiro texto de *Fronteiras do Cinema*). Além disso, é importante pontuar que *Fronteiras do Cinema* reúne, especificamente, textos ensaísticos do escritor, e não críticas de filmes. Sendo até há pouco tempo⁴⁴ a única compilação de textos de Silveira publicada em livro, fora das páginas dos antigos periódicos em que escrevia, entende-se a tendência de enxergá-lo como ensaísta. Por esse motivo, também, que esta pesquisa se preocupa com o Walter

⁴⁴ Data de 2006 o ano de publicação dos quatro volumes de *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*, que reúne grande parte da produção textual do escritor, sejam elas textos informativos, críticas, ensaios, não só de cinema como de outros assuntos, tais como artes plásticas, política, economia, etc.

da Silveira crítico, o estudo mais detalhado desse tipo de discurso que ele se propôs a construir (e também a refletir sobre) na provinciana Bahia, buscando perceber alguns traços estilísticos do autor na produção crítica. Não se quer aqui, porém, desconsiderar a produção ensaística e muito menos colocá-las em disposição comparativa, mas sim se debruçar mais detalhadamente sobre a escrita crítica, que segundo Antoine de Baecque seria a “ponta do iceberg da cinefilia” (2010, p. 31).

Visto por Jorge Amado (1966) como um prolongamento da crítica de cinema, como se fosse um outro estágio mais avançado de produção intelectual, de qualquer forma, é preciso considerar a obra ensaística de Silveira. Como afirma André França (2002) nas observações que fez acerca dos escritos de Silveira publicados em *Fronteiras do Cinema*: “Não há, em seu texto, uma estrutura definida que se repita; trata-se de uma forma livre. Em que início, desenvolvimento, final, tópicos abordados, variam de acordo com o que está em foco” (2002, p. 105).

Ao mesmo tempo, não se deve cair na saída fácil de separar rigidamente a crítica e o ensaio, como se fossem demarcações de gêneros totalmente distintas entre si e que não dialogassem a partir de modos discursivos próximos (para além da própria temática dos textos, há ainda a disposição ao caráter opinativo sobre os filmes e assuntos tratados), com a convicção de que mesmo nas críticas, o tom ensaístico não possa marcar presença, se excluindo discursivamente.

Em Silveira, isso já foi notado a partir da análise dos ensaios. Segundo França (2002), sobre os textos em que Silveira aborda as particularidades do cinema de algum diretor e sua obra:

A abordagem de Walter da Silveira à obra fílmica procura sempre ultrapassar o limite da mesma, estendendo-se às outras obras do realizador, traçando assim que oferece sempre mais sobre a sua trajetória artística e seus caminhos estéticos mais gerais, do que uma análise exaustiva e sistemática de um único filme ou do filme que serve de porta de entrada para o início da análise. [...] Ainda que, nesses textos, às vezes ele tome como referência uma grande obra de um destes diretores [...], tal obra é sempre o pretexto para a discussão e análise de sua filmografia. O que está em questão aí é o seu projeto artístico, sua visão de mundo, sua postura filosófica diante da vida, suas habilidades, maneirismos e cacoetes poéticos e estéticos (2002, p. 104).

Apesar de acreditarmos na riqueza do material de caráter informativo dos primeiros anos de produção jornalística de Silveira, momento que certamente serve para

entender a formação do pensamento cinematográfico que ia se dando no jovem escritor, e também de vermos nos ensaios uma extensão do pensamento analítico sobre as questões do cinema, este trabalho prefere focar especificamente nas críticas de cinema, por ser esse conteúdo já largamente extenso, rico em proposições e, no âmbito da produção textual de Silveira, ainda pouco estudado de forma sistemática. Para fins metodológicos, as críticas de cinema serão tomadas aqui como os textos que abordam especificamente uma determinada obra fílmica. A reunião volumosa de todos os escritos deixados por Silveira prevê um trabalho de metodológico de análise mais aprofundado que sabemos exigir tempo e espaço maiores do que dispomos aqui para esse estudo dissertativo.

É a partir dessa visão direcionada que trataremos aqui da produção crítica deixada por Walter da Silveira, a partir da evolução que elas apresentam dentro da sua trajetória de crítico de cinema, tendo como base a função conscientizadora e interpretativa do cinema desenvolvida nas páginas das diversas publicações das quais ele foi colaborador.

2.4.1 Entre a crítica de cinema e a análise fílmica

Ao se deter mais atentamente às críticas de Walter da Silveira, uma outra demarcação relevante para este estudo é entender quais era suas preferências analíticas, a partir de escolhas e recorrências que marcam seu estilo, sua escrita argumentativa e a metodologia de avaliação dos filmes. Assim, é importante pensar da crítica de Walter da Silveira como uma ponte entre esta e a análise fílmica, vistas hoje a partir de horizontes teóricos distintos, cujos objetivos e pressupostos teórico-metodológicos são diferentes. Embora, pelo senso comum, diz-se comumente que o crítico é um analista da obra artística – e muitas vezes iremos tratar do texto crítico como uma “análise do filme” –, o campo da análise fílmica ganha legitimidade no âmbito da pesquisa acadêmica, enquanto que a crítica estaria circunscrita aos veículos de comunicação dentro de uma perspectiva jornalística. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2004) apontam em seu livro *A Análise do Filme*⁴⁵, a instância analítica está presente na atitude do todo aquele que pretende tomar o filme com mais atenção:

⁴⁵ O próprio objetivo do livro é fazer uma abordagem de algumas ferramentas e metodologias de análise fílmica, tais como a análise textual, narrativa, de imagem e som, psicanalítica, de viés histórico, etc.

O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação. [...] A análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta, e a todo espectador minimamente consciente. Em particular deve ficar claro que um bom crítico é sempre, mais ou menos, um analista, mesmo que potencialmente, e que uma de suas qualidades é precisamente a atenção para os detalhes, associada a uma forte capacidade interpretativa (2004, p. 11).

No entanto, ao pensar de forma mais específica, tomam a análise fílmica por sua composição teórica no campo acadêmico cujo objetivo está em pensar uma obra de cinema em seu pormenor, tentando apreciá-la e compreendê-la melhor a partir do estudo minimalista de um ou mais de seus aspectos. É assim que Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), em seu livro *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, definem essa atividade:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar matérias que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento (1994, p. 15).

Nesse sentido, os autores partem de um pressuposto “criador” assumido pelo analista uma vez que ele consegue tomar o filme para si, realizando ressignificações a partir do que a obra lhe oferece, embora deixam claro que trata-se de uma criação assumida pelo analista como uma espécie de ficção, de reconstrução (ou interpretação) do que foi visto, refletido e concluído a partir da análise⁴⁶. No entanto, seria preciso retomar à obra original, correspondendo esta à verdadeira realidade, para não se correr o risco de se chegar a uma outra obra diferente daquela sob perspectiva, o que remete aos

⁴⁶ No âmbito da crítica, esse viés inventivo também existe como liberdade criativa, aquilo que alguns autores chamam de crítica de invenção. Ela recusaria a seguir um método restritivo de análise, mesmo que os defensores dessa crítica fizessem parte de um grupo que compartilhasse os mesmos ideais. Segundo Pierre Billard (1966 *apud* FIGUEIRÔA, 2004) a crítica de invenção seria uma “espécie de canto verbal no qual não se trata de criticar no sentido primitivo do termo, que implica uma espécie de análise, mas de restituir por uma arte da escrita a forma da emoção que se sentiu e comunicá-la numa paráfrase lírica, um equivalente literário que colocará o leitor no estado em que se encontra o crítico diante do filme” (p. 60). Michel Mardore (1973 *apud* FIGUEIRÔA, 2004) coloca também que ela serve de “trampolim para uma reflexão de terceiro ou quarto grau” (p. 60).

limites do trabalho analítico⁴⁷. “O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15). Em outro momento, os autores também dirão que analisar um filme “não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12). Depreende-se daí o caráter minucioso da atividade analítica, a fim de buscar suas significações e interpretações. Desta forma, o analista, pelas liberdades, maior tempo gasto com a visualização do filme, pela escolha de elementos mais restritos da obra e pelos pormenores em que se concentra, seria capaz de chegar a inferências mais amplas e mais bem embasadas teoricamente.

Além disso, Vanoye e Goliot-Lété acrescentam que a análise também trabalha o próprio analista, uma vez que estão em jogo na interpretação as questões, hipóteses e métodos que o sujeito-pesquisador escolhe como relevantes ou dignos do estudo que ele mesmo irá conduzir. Assim, os autores irão ainda distinguir o analista do espectador dito “normal” a partir de algumas posturas que esses primeiros assumem na sua investigação. Assim o analista, também chamado de “espectador-analista” ou “espectador desejante”, por desejar, conscientemente, compreender melhor o filme estudado (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 18):

- É conscientemente ativo e racional;
- Olha, ouve, observa, examina o filme tecnicamente à procura de indícios;
- Submete o filme a seus procedimentos de análise e às suas hipóteses;
- Precisa se distanciar do objeto fílmico;
- Pensa o filme como pertencente ao campo da reflexão e da intelectualidade.

Os autores alertam que essa separação não pode ser feita de forma radical, uma vez que antes de assumir a postura de analista, este precisou de um primeiro contato, às vezes espontâneo, com a obra, sob uma perspectiva de espectador comum, momento em que ele conjectura suas primeiras hipóteses e reflexões sobre a obra. Somente depois, sob um processo de análise mais rígido e minucioso, que essas impressões deverão ser

⁴⁷ Além dessa ideia de interpretação selvagem, Vanoye e Goliot-Lété apontam para outros perigos e fraquezas de algumas análises, como a tendência para se descrever mais o filme do que analisá-lo de fato, ou mesmo partir para a análise sem uma descrição que deixe claro o que se constitui como objeto de observação. Outro problema é quando se sai do filme para buscar reflexões outras que estejam mais conectadas a fabulações pessoais, os casos de tentativa de defender hipóteses falsas ou frágeis demais e ainda quando a análise se concentra em pressupostos, hipóteses e citações de outras fontes que trabalham com a mesma obra fílmica, sem se arvorar a fazer suas próprias considerações.

estudadas através de uma postura analítica que subtende os pré-requisitos acima listados. Nesse contraponto de posturas diante do filme, o analista difere do simples espectador principalmente por querer dominar o filme, ao contrário do segundo que se deixa dominar pela obra. É como uma forma de subjugar a obra analisada.

A ideia normalmente admitida e moralmente tranquilizadora pretende que a qualidade do trabalho seja mais ou menos proporcional à amplitude e à intensidade do esforço fornecido pelo analista contra o filme, tendo em vista “persegui-lo, brutalizá-lo e até rompê-lo um pouco”. Tudo acontece como se a relação entre o analista e o filme devesse ser necessariamente uma relação de força, de luta. Se o filme me hipnotiza e domina, eu, analista, vou, como reação, criticar o filme, ou melhor, atacar o filme; em suma, vingar-me do filme para finalmente dominar (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 19).

De qualquer forma, o trabalho (que o distingue do simples prazer de ver o filme) de viés claramente científico do analista, com a finalidade de encontrar respostas a inflexões feitas anteriormente acerca de uma dada obra fílmica, possui suas distinções com a atividade crítica. Aumont e Marie (2004) buscam demarcar bem as funções que cada um deve exercer: “o crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento” (p. 14). A partir dessa perspectiva, tem-se a delimitação de ambos os campos de caráter analítico, cada qual carregando suas particularidades e lugares.

Dentre as especificidades da crítica de cinema que a distingue da análise fílmica, os autores citam o discurso “cinéfilo” como aquele do qual os críticos tomam partido, em especial ao levar em consideração a crítica de cinema como crítica de arte, no que os autores chamam de “cinefilia analítica” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 12), pressupondo aí uma certa cultura cinéfila⁴⁸. Nesse sentido, a crítica estaria mais relacionada a uma abordagem amorosa e militante em prol do bom cinema, defendendo as obras e autores que considera mais relevantes e valorosos, enquanto não vê restrições em rechaçar aqueles que não julga merecedores de atenção e apreço. Essa é a crítica que toma partido, assumindo uma forma de militância cultural, o que se distancia daquele caráter distanciado do analista. Assim, o crítico, além de informar e avaliar a obra, também serve para promovê-la (ou afastá-la) do público, em especial aquelas que se encontram

⁴⁸ Os autores chamam atenção para outro tipo de cinefilia, visto como um amor ao cinema que se caracteriza por uma relação deslumbrada e passional, como por exemplo o apreço por astros e estrelas do cinema, estando essa mais voltada para o grande público a partir de uma abordagem mais fetichista e mercadológica relacionada à indústria cinematográfica.

nos veículos diários ou semanais. No entanto, os autores alertam para a necessidade do crítico assumir uma postura de discernimento e reflexão para fazer suas considerações e chegar à conclusão valorativas sobre as obras, o que não se faz arbitrariamente.

Outra marca do crítico que o diferencia do analista é que, ao falar diretamente com um público mais amplo, aquele que tem acesso aos textos através dos meios de comunicação, ele se torna um “pedagogo do prazer estético” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 12), cuja função é partilhar com aquele público suas avaliações e argumentos sobre as obras fílmicas. Por outro lado, a análise não deve se deter nas condições e meios de produção artística, ou professar juízos de valor, estando mais relacionada a uma atividade descritiva – embora Vanoye e Goliot-Lété (1994) já tenha alertado para o perigo da análise somente descrever o filme e não pontuar suas considerações e achados próprios sobre o filme. Também o analista não se atém ao critério da atualidade tido como um dos princípios valorizados pelos veículos jornalísticos, podendo escolher filmes de todas as épocas da história do cinema.

Ao mesmo tempo, Aumont e Marie (2004) encontram maiores aproximações do crítico com o analista quando o primeiro escreve em uma publicação mensal. Além de geralmente ser alguém especializado e reconhecido na área do cinema, e não um jornalista profissional, possui maior espaço para uma abordagem um pouco mais aprofundada uma vez que as informações e avaliações mais rápidas já foram feitas pelos veículos diários, embora nem sempre encontre espaço suficiente para um estudo mais completo das obras.

O crítico de uma publicação mensal tem a tarefa ingrata e sempre renovada de multiplicar as informações sobre a cinematografia pouco conhecidas e abordar os filmes mais confidenciais – por serem mais difíceis – de que raramente fala o crítico de um diário. A parte reservada à análise mais profunda de uma obra, que é também uma de suas vocações, é na maioria das vezes reduzida ao mínimo (AUMONT; MARIE, 2004, p. 13).

Há também autores que veem a importância, em benefício da crítica de cinema, desta se acercar de pressupostos da análise fílmica (como a decomposição mais detalhada do texto fílmico) a fim de enriquecer seu próprio caráter valorativo. Manuela Penafria (2009), ao criticar os lugares-comuns a que recorre a crítica contemporânea realizada em veículos portugueses para expor sua argumentação, alerta para a necessidade desses dois campos entrarem em um diálogo maior. Dessa forma, aponta

para um caminho de aprofundamento para que a crítica cinematográfica ganhe mais consistência e, conseqüentemente, respaldo.

Consideramos que a atribuição de um juízo de valor deverá ser suportada por uma decomposição do filme em causa. E a nosso ver, a crítica de cinema encontra-se algo afastada dessa actividade que poderia servir-lhe de suporte e dar-lhe uma maior consistência de discurso: a análise (2009, p. 3).

De qualquer forma, críticos e analistas partilham características comuns, apesar dos lugares e objetivos distintos que assumem. Mas é na intersecção possível entre essas duas esferas de produção textual que podemos pensar o trabalho de Walter da Silveira, sendo o discurso e a postura como crítico de cinema marcadamente mais evidentes e reconhecidos em seu trabalho. O que se pretende aqui é refletir quais princípios da análise fílmica podem ser encontrados nos textos de Silveira e como eles contribuem para enriquecer a discussão sobre as obras do cinema e a própria arte cinematográfica em si. Como observam Aumont e Marie (2004):

Existem, todavia, alguns raros exemplos de exercício da crítica diária assente num procedimento analítico muito vinculado. O caso mais conhecido é o de André Bazin, redactor de centenas de resenhas críticas no *Le Parisien Libéré*, cuja qualidade crítica justificou a reedição em livro. Bazin era um ensaísta disfarçado de jornalista. Serge Daney, a princípio crítico num mensário especializado, os *Cahiers du Cinema*, exerceu o seu talento analítico no *Libération*. Os seus artigos diários deram igualmente lugar a publicação em livro (2004, p. 13).

Distante de se pretender comparar aqui o trabalho de Walter da Silveira com o de críticos franceses de renome (e no caso de Bazin, considerado um dos pais da moderna crítica de cinema à frente dos *Cahiers du Cinéma*), é interessante perceber como os teóricos aproximam o trabalho crítico de Bazin do de ensaísta, formato textual em que ele pôde exercer a discussão de diversos assuntos relacionados à sétima arte, mesmo tipo de denominação que é dado a Silveira. Do crítico que simplesmente fala sobre uma tal obra fílmica em seus textos, o ensaísta seria um estágio mais avançado (um prolongamento, como queria Jorge Amado) nas abordagens sobre a arte cinematográfica, assim como o analista se arvoraria a passos mais largo no que diz respeito à interpretação dos filmes.

Além disso, a aproximação que Aumont e Marie (2004) fazem anteriormente do analista com o crítico dos veículos mensais pode ser relacionado com Silveira por este não ser um jornalista contratado fiel de nenhum periódico para o qual escreveu, nem era também um crítico diário, tendo seus textos sido publicados a intervalos irregulares em cada veículo, mas da mesma forma sem a preocupação de lançar informações e opiniões ligeiras para consumo cotidiano (exceto em sua primeira fase de sua produção, marcadamente de caráter informativo), se detendo mais à discussões aprofundadas sobre as obras.

A ideia de “pedagogo do prazer estético”, apresentada pelos autores, também se encontra no trabalho de Silveira pela sua postura de pensar a crítica como uma forma de servir como uma ponte segura entre os (bons) filmes e o público, frente à necessidade de apresentar os novos e importantes autores do cinema bem como valorizar as obras de cunho artístico que pouco espaço encontram nas salas de exibição da região baiana, um dos valores da chamada “cinefilia analítica”. E ainda ultrapassa o trabalho crítico-analítico desenvolvido nos periódicos, ganhando ecos também na atividade cineclubista desenvolvida com a criação do Clube de Cinema da Bahia e sua importância como fundador e professor do Curso Livre de Cinema da Universidade Federal da Bahia. São essas frentes que perfazem o perfil de militante cinéfilo assumido por Silveira, em que a simples crítica assume uma perspectiva mais abrangente.

Nota-se desde então como essa relação com a análise fílmica está próxima do esforço intelectual de Silveira em prol do cinema, através de suas críticas sobre os filmes, publicadas nos diversos veículos de comunicação ao longo de sua vida dedicada ao cinema. É sobre esse material que nos debruçaremos agora a fim de identificar as marcas da escrita crítica de Walter da Silveira.

3. A CRÍTICA EM PERSPECTIVA: UMA ANÁLISE

Porque o crítico não é um julgador. É um intérprete.
Walter da Silveira

Após a construção do percurso teórico sobre a crítica de cinema e seus aspectos como vestígio de recepção, além da formatação de um contexto sociocultural de produção em que Walter da Silveira escreveu suas críticas, a análise dos textos é o próximo passo e momento chave desta pesquisa. A partir de agora, nos deteremos nas críticas na tentativa de entender que crítico era Walter da Silveira, como ele buscava defender suas teses e abordagens, que tipo de critérios ele prezava ao ajuizar sobre os filmes e, assim, tentar resgatar de que forma esse trabalho foi importante para o pensamento reflexivo sobre o cinema naquela época e lugar em específico e quais consequências isso pode ter trazido para aquela geração.

Após a abordagem realizada nos capítulos anteriores que aponta os preceitos teóricos sobre os estudos de recepção, em consonância com a atividade da crítica de cinema, o objetivo agora é se debruçar sobre os escritos críticos de Silveira, sem deixar de considerá-los numa dada confluência contextual. Dessa forma, busca-se um horizonte interdisciplinar de análise em que o objeto estudado tem valor não só através de suas características imanentes, mas também a partir do entorno histórico-contextual em que foi produzido e publicizado. É preciso considerar também a realidade do jornalismo cultural feito à época e da própria função de Silveira nesse contexto de produção periodista.

No caso específico de Walter da Silveira há ainda uma circunstância preponderante que se deve levar em consideração no momento de analisarmos seus textos: ao mesmo tempo sujeito observador do cinema e suas manobras de realização e difusão para um certo público espectador, era também ele mesmo um sujeito ativo na construção de uma cultura cinéfila na Bahia daquele período. Este é, portanto, um trabalho de análise que acaba girando ao redor de um eixo que se confunde ou se complementa, pois parte de um ponto que acaba retomando a si mesmo. Faremos aqui, por exemplo, análise de textos críticos de filmes que o próprio Silveira trouxe para exhibir no Clube de Cinema da Bahia, esforço que ele empreende em prol da valorização do cinema na região, dada a importância que ele enxergava naqueles produtos. Os textos

que versam sobre filmes do cinema brasileiro, com ênfase também na produção baiana, precisam ser entendidos com a própria valorização da cinematografia nacional, proposta essa da qual Silveira era um dos grandes agentes difusores. Sendo assim, Walter da Silveira moldava e era moldado pelas circunstâncias contextuais da Bahia cinéfila, especialmente entre as décadas de 1950 e 60.

Mesmo que o objetivo desta pesquisa seja o de destacar e incidir sobre a obra crítica de Silveira, através da análise dos seus textos interpretativos sobre o cinema, é imprescindível não ignorar todo um trabalho feito em torno do cinema e da experiência cinéfila que ele desenvolveu em paralelo, incentivando a produção local, desenvolvendo a prática do cineclubismo, atuando na área acadêmica e professoral, participando ativamente das discussões em torno da sétima arte e mesmo da crítica cinematográfica, analisando a própria história do cinema em consonância com aquilo que acontecia na Bahia.

Assim como também é importante enxergar o trabalho de Silveira como crítico não como uma função primordial de toda a sua trajetória (embora o título de crítico de cinema ou ensaísta seja na maior parte das vezes sua denominação “profissional”, o que o qualifica como nome de referência, reconhecido como *expert* no assunto). Sendo a crítica, portanto, somente uma das atividades de sua atuação no cenário cultural, esta pesquisa se localiza num âmbito particular, com um foco delimitado naquilo que Silveira deixou escrito com caráter crítico sobre determinados filmes.

Por questões metodológicas, foi preciso delimitar os textos que seriam levados em consideração na pesquisa, diante de toda a fortuna crítica legada por Silveira. Assim, acabamos por privilegiar os escritos feitos durante as décadas de 1950 e 1960 por serem os mais representativos de uma fase já amadurecida do crítico, além de ser esse o momento em que ele mais publicou em termos quantitativos. Como já pontuamos anteriormente, Silveira não era um jornalista de formação, nem trabalhava como contratado dos jornais e revistas, sendo um colaborador convidado, daí que seus textos não possuíam uma periodicidade fixa. O aleatório de sua produção escrita nos permite formatar um corpus de análise que precisou ser agrupado não por sua periodicidade. Então, optamos dentro do universo de críticas disponíveis nas publicações dos volumes de textos do autor, criar dois grupos específicos de críticas a partir da análise e leitura geral de seus textos, uma vez que foi possível notar duas vertentes muito marcantes em suas obras escritas: a valorização dos filmes nacionais e também de certa produção baiana que trazia histórias de um povo que se reconhecia na tela do cinema; e a atenção

dada aos grandes nomes da cinematografia mundial, com a chegada ou exibição, nas terras baianas, de certos filmes de cineastas já consagrados mundialmente.

Em ambos os casos são evidentes alguns textos, não críticos (na sua maioria ensaios e algumas reportagens), publicados por Silveira que demonstram como essas duas categorias “temáticas” eram preocupações centrais no seu interesse pela produção cinematográfica, tipo de assunto que ele gostava de discutir nas páginas dos periódicos, tornando público determinadas informações e juízos de valor sobre as questões que ele levantava.

Portanto, é a partir dessas duas vertentes temáticas que reunimos uma série de críticas que passaram a constituir o corpus de análise dessa pesquisa. Para além disso, e na tentativa de fazer um estudo mais generalizado da obra crítica de Silveira, a última parte do capítulo, tendo como base as críticas já analisadas e mais algumas outras que foram essenciais para o estudo, buscamos apontar determinadas marcas pessoais de escrita crítica e preferências analíticas e temáticas que podemos identificar na abordagem analítica que Silveira utilizava em suas críticas. Sem a rigidez de tentar enquadrar Silveira através de uma perspectiva metodológica que possa identificá-lo com um tipo específico de crítico, a nossa proposta está mais voltada no sentido de perceber uma grade de leitura que Silveira utilizava para interpretar e ajuizar sobre as obras fílmicas, em confluência clara com o momento histórico em que vivia e em que aqueles produtos eram realizados e consumidos pelo público em geral.

3.1. Walter da Silveira e a recepção ao cinema nacional

A responsabilidade crítica só faz crescer diante do filme brasileiro. Porque em seu território os passos devem ser mais fortes e decisivos. Não há maior dificuldade em opinar sobre um filme estrangeiro: as matrizes críticas vêm de fora. Para falar do filme nacional, o crítico necessita de originalidade, pois tem de interpretá-lo a partir de si mesmo. Muitas omissões e hostilidades que andam por aí derivam desta causa: o requisito de uma renovação constante de juízos próprios, sem amparo exterior, quando a fita proposta à crítica é uma fita nacional (SILVEIRA, 1969, p. 38).

Levando adiante seu intuito de educar o público para o cinema através do fazer crítico, percebemos que Walter da Silveira, ao falar do cinema nacional, trazia consigo o encargo de olhar para essa produção com mais cuidado e com o mesmo, ou até mais,

apuro estético de um cinema que ainda não havia passado pelo julgo da crítica estrangeira. Com exceção de algumas obras que tiveram destaque fora do país, nomeadamente os filmes afiliados ao Cinema Novo, além de alguns outros poucos que conseguiram quebrar essa barreira e que também acabavam sendo confundidos com filmes cinemanovistas (FIGUÊIROA, 2004), o filme nacional encontrava seu maior público e os críticos dispostos a discuti-los dentro do próprio país, apesar dos problemas de distribuição das obras. De qualquer forma, a valoração do produto nacional precisava ser mais cautelosa e, segundo Silveira, longe de bairrismos. A preocupação com o conteúdo da obra, traduzido por meio dos fatores estéticos, continuava sendo o ponto norteador da análise do crítico.

Pensar no caso de recepção ao filme *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) é pertinente para introduzir essa análise e sentir o cuidado com que Silveira tratava a crítica enquanto atividade séria e profissional, precisando ser, inclusive, discutida por quem a fazia. Selecionado para a competição oficial do prestigiado Festival de Cannes, de onde saiu com o prêmio máximo, a Palma de Ouro, um dos mais cobiçados do mundo artístico do cinema, o filme de Anselmo Duarte se mantém como o único nacional a conquistar o prestigioso prêmio. Walter da Silveira foi o único crítico brasileiro que viajou até Cannes⁴⁹, junto à comitiva brasileira, a fim de acompanhar a repercussão da obra no exterior, aproveitando também para fazer a cobertura do festival como crítico de cinema.

Assim como os brasileiros presentes no evento, e fazendo coro à crítica especializada que cobria o festival, o prêmio máximo concedido ao filme brasileiro foi saudado por Silveira como uma grande vitória para o cinema nacional, já que, sendo rodado na Bahia, o filme carregava o espírito e as imagens daquela terra. Sendo ele um entusiasta do cinema nacional e defensor da produção local, deixou por escrito a admiração por ter visto o filme ser consagrado, não só pelo júri composto por nomes variados do meio cinematográfico mundial, mas também pela crítica especializada e pelo público.

Silveira também esteve bastante próximo da produção do filme, fazendo inclusive uma pontinha como ator, interpretando o dono de um bar. Ou seja, as relações

⁴⁹ É o próprio Walter da Silveira que relata isso, desanimado pelo próprio desinteresse da crítica nacional em acompanhar o filme nacional, deixando claro que cobriam o festival jornalistas brasileiros que eram correspondentes estrangeiros na Europa ou críticos que já estavam na França na época do evento. E acrescenta: “Mas outros, sobretudo aqueles que sempre negaram as possibilidades brasileiras para o cinema, deveriam estar aqui, para sentir o frêmito enorme que agitou o Festival com a *mise-en-scène* de Anselmo Duarte” (SILVEIRA, 1962, p. 258).

dele com a obra poderiam prever um olhar mais condescendente ou mesmo de isenção de opinião sobre a obra, dada a proximidade com o projeto. Mas mesmo assim, ele preferiu avaliar e deixar clara sua posição sobre o filme, com incisão, enxergando a obra em paralelo com aquilo que o festival exibiu em termos de produção cinematográfica mundial e que, para ele, representava um grande evento de reunião do melhor do cinema contemporâneo de autor. Silveira não se eximiu de apontar falhas da obra, como a transposição de um texto teatral que, na opinião dele, não encontrou um viés de expressão mais cinematográfica, além de identificar problemas de continuidade narrativa, criticando também a inclusão exagerada de temas nacionalistas a fim de demarcar a cultura brasileira.

Como crítico, tinha consciência, porém, de que *O pagador de promessas* não fora o melhor filme da competição. [...] Posso, contudo, afirmar que o júri foi injusto? Evidentemente, os filmes de Cacoyannis, Antonioni, Bresson, Buñuel, como obras da arte cinematográfica, expressão do pensamento, linguagem, são muito superiores a *O pagador de promessas*. Anselmo Duarte está longe, como cineasta, de qualquer dos quatro (SILVEIRA, 1962a, p. 264).

Do entusiasmo inicial de louvação para o filme, da oportunidade de participar da competição em Cannes e da aclamação da crítica que ele fez questão de descrever com citações nos jornais, Silveira soube deixar de lado o patriotismo e a ânsia de sucesso pelo projeto brasileiro. Portanto, no processo de observação das críticas de Walter da Silveira, é preciso ter sempre em perspectiva o procedimento ético pelo qual ele sempre prezou. Nas suas próprias palavras: “Pessoalmente, distingo minha condição de brasileiro da de crítico” (SILVEIRA, 1962, p. 264).

Assim, a partir agora, nos deteremos em ressaltar as recorrências observadas no grupo de críticas sobre os filmes nacionais, fazendo sua relação com o momento histórico, no sentido de compreender a forma como o crítico baiano lia o cinema brasileiro, com um merecido destaque também à maneira como se abordava o cinema produzido na Bahia.

3.1.1. O cinema brasileiro em contexto

Uma das principais regularidades na escrita crítica refere-se a uma abordagem feita não só da fita em si, mas daquilo que ela representa para a cultura cinematográfica

do Brasil naquele momento. Poucas são as críticas de Walter da Silveira que já começam abordando a obra analisada. Como introdução para a apreciação fílmica, a discussão de uma produção brasileira é uma marca primordial dos textos analisados, no sentido de pensar uma escola nacional de cinema, um novo cinema nacional que está florescendo, a busca pela representação de um povo e sua cultura na tela e o lugar do próprio cinema brasileiro em relação com o estrangeiro. Os filmes não podem ser vistos isoladamente e sim dentro de um contexto de produção e formatação de uma ideia de cinematografia que torne possível falar em termos de projeto de cinema nacional.

Poderemos encontrar textos de Walter da Silveira que revelam sua atenção para a produção local como algo mais formalizado dentro desse conceito de filmografia. É o caso de “Esta é a hora do Cinema Nacional”, publicado já em 1943 no jornal *O Imparcial*, em que ele faz considerações tais como:

Nesse momento, nasce a possibilidade do cinema nacional, [...]. As nossas casas de exibições estão projetando os filmes mais medíocres ou reprisando películas já muito reprisadas. O público vai ainda ao cinema porque em cidades como Salvador, a única diversão existente é a cinematografia. [...] Não vou dizer aqui uma tolice: a de afirmar que o cinema brasileiro pode preencher a lacuna deixada pelo cinema estrangeiro. Afirmo, entretanto, que o cinema nacional deve aproveitar o momento para criar mais e melhor, enchendo os cartazes com seu anúncio. [...] Não é uma ilusão, é um ideal. E nada tem de romântico. Assenta nas condições mesmas da vida que aí está. É só olhar querendo ver, esta é a hora do cinema nacional (SILVERA, 1943, p. 93-94).

E serão muitos textos com esse teor de estímulo que ele fará no decorrer dos anos, preocupado não só com a qualidade dos filmes, mas também com as políticas de incentivo, os modos de produção, as formas de exibição e a aceitação do público para esse cinema brasileiro. Nesse mesmo caminho, a partir de determinado momento, Silveira também vai se dedicar a discutir muito a produção baiana, assunto em efervescência especialmente com a deflagração do Ciclo de Cinema da Bahia e toda a movimentação no estado como polo de produção cinematográfica.

Nas primeiras críticas assinadas por Silveira sobre filmes nacionais, entre os anos de 1953 e 1954, já havia essa preocupação em discutir, e mesmo um anseio em identificar, uma produção brasileira que apresentasse uma unidade narrativa que pudesse representar o país. Ao falar de *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), Silveira chega a declarar o lançamento do filme como uma espécie de marco de um certo projeto

nacional de cinema brasileiro: “De nossa parte, jamais esperávamos que Lima Barreto, não obstante o mérito indiscutível de *Painel* e *Santuário*, dois *films d’art*, conseguisse a posição singular de fundador de uma escola brasileira de cinema” (SILVEIRA, 1953a, p. 289). Essa busca pela concretização de um cinema dito nacional (assim como a gênese de uma cinematografia baiana), ou mesmo de uma vertente temático-estilística que se diferencie das produções comuns, como é o caso acima, será uma constante nos escritos de Silveira, inclusive nos vários ensaios publicados sobre o tema no decorrer de sua carreira. Nas críticas, isso ganha ares de contextualização que serve de apreciação para o próprio filme enquanto lugar ocupado dentro da produção nacional.

Nos textos sobre *Sinhá Moça* (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953) e *Floradas na Serra*, (Luciano Salce, 1954) a importância de uma companhia produtora de filmes como a Vera Cruz (também responsável por *O Cangaceiro*) é posta como ponto de discussão relevante sobre a construção do que seria o cinema nacional e suas preocupações temáticas, assim como seu próprio fim é refletido para subsidiar a análise do filme dentro do “legado” por ela deixada:

Desde *O cangaceiro* [...] a Cinematográfica Vera Cruz vem tentando encontrar, nos fatos e costumes do nosso povo, a singularidade nacional de um novo cinema. [...] Se retirarmos ao filme de Lima Barreto a admirável música folclórica que tanto o identifica de nacionalidade, o novo filme da Vera Cruz [*Sinhá Moça*] o excede como pensamento e imagem do Brasil (SILVEIRA, 1953d, p. 302).

Se for certo que a Cinematográfica Vera Cruz não produzirá mais, *Floradas na serra* deve ser o seu último filme, e o mais esperado também. [...] Diz-se, da Vera Cruz, que, se, de um ponto de vista estético, situou o filme brasileiro numa categoria internacional, com *O cangaceiro* e *Sinhá Moça*, do ponto de vista econômico, com a sua desmedida ambição de fabricar superproduções sem garantia de rentabilidade, provocou uma intensa desordem financeira em nossa indústria cinematográfica, arrastando-a à caótica situação atual (SILVEIRA, 1954d, p. 396).

De qualquer forma, nessa perspectiva nacionalista de anseio por um cinema dito nosso, Walter da Silveira sempre irá enxergar a produção nacional como um conjunto, a partir de uma evolução, num mesmo sentido histórico que vai abrindo ou fechando as portas para um contexto de cinematografia local. Nas críticas, as abordagens introdutórias que se dedicam à situação do cinema brasileiro, feitas antes de entrar na análise do filme propriamente, objetivam retomar a história do cinema nacional e dos

filmes que se destacaram, sendo essa característica uma constante como forma de pensar a trajetória dessa cinematografia.

No texto sobre *Floradas na Serra*, como visto acima, a questão do fim da Cinematográfica Vera Cruz leva a uma discussão de (des)valorização dos filmes anteriores, por Silveira criticado, que foram produzidos pela empresa, que, por sua vez, carregou certas virtudes e também defeitos que marcaram o cinema nacional por um certo período. Para falar de *Redenção* (Roberto Pires, 1959), o primeiro longa-metragem baiano da história, Silveira retoma todo o histórico não só da produção de pequenos curtas, como remonta à chegada do próprio cinema às terras da Bahia e do pioneirismo do lançamento de uma revista semanal de cinema, tudo isso numa tentativa de entender como o filme de Roberto Pires pôde surgir naquele dado momento, mesmo que ainda não representasse o começo de um ciclo de produção local. Da mesma forma, toda a abordagem inicial de *Sol Sob a Lama*, (Alex Vianny, 1963) publicada em novembro de 1963, é feita numa comparação com *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961) já que o primeiro filme foi produzido em resposta ao segundo, lançado um ano antes, pela representação do povo humilde da feira de Água de Meninos, das lutas por eles enfrentadas e dos problemas sociais que sofriam, representação essa considerada equivocada pelos produtores e pelo diretor de *Sol Sob a Lama*. Esse filme não poderia ser avaliado se não fosse em paralelo com o anterior, sobre o qual Silveira também escreveu.

Já no texto sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), datado de 1965, as discussões sobre a representação do Nordeste e do cangaço remontam justamente a *O Cangaceiro*, onze anos antes, tido por ele como o momento em que esta temática ganha destaque como assunto principal no cinema brasileiro; da mesma forma como a própria trajetória de Glauber Rocha à frente da direção de filmes como *Barravento* (1962) e de seu curta *O Pátio* (1959) surgem como pontos de discussão em que ele se detém para situar o cineasta baiano no centro dos fatos cinematográficos daquele período e pensar na realização e profusão de um filme como aquele que ele acabava de lançar, considerado por Silveira um filme revolucionário e também um momento de transição para o cinema brasileiro.

Nesse sentido, é interessante perceber como a história da produção cinematográfica brasileira, em alguns de seus momentos marcantes, se reflete no comentário do próprio filme. Do período das grandes produtoras (da qual a Vera Cruz foi uma das últimas), passando pelo Ciclo de Cinema da Bahia, até o florescimento do

Cinema Novo, a crítica de Silveira ao cinema brasileiro sempre procurou colocar o filme em meio ao universo maior do contexto, e não somente partir de suas marcas imanescentes, estéticas e temáticas, que se percebe na fita fílmica.

3.1.2. O Brasil na tela

No contexto em que a Vera Cruz representou uma esperança de grandes produções, a partir de um refinamento maior de produção, inclusive importando técnicos e profissionais estrangeiros, numa tentativa de se aproximar da estética clássica do cinema norte-americano de primeira linha, Silveira deixa claro a satisfação de poder contar, no Brasil, com uma produtora que enxerga o filme no seu apuro técnico, mas também critica duramente o fato da empresa escolher temáticas para os filmes que não representassem a cultura nacional. Para ele, essa era uma característica primordial para se pensar em um projeto de cinema brasileiro. “Um dos erros inegáveis da Vera Cruz consistiu sempre na temática de suas produções” (SILVEIRA, 1954d, p. 397), escreveu na crítica de *Floradas na Serra*, apontado como um filme adaptado de um romance sem essência nacional, cujo tema da tuberculose era tratado de forma romanceada e individualista.

Os costumes, o povo, a geografia, a cultura, os valores, a história, essas sim deveriam ser marcas perceptíveis nos filmes a fim de representar uma nação. Portanto, Silveira não deixava de criticar duramente o filme que não apresentasse características e temáticas de caráter nacionalista. É o caso do texto sobre *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri, 1958), publicado no ano seguinte ao lançamento do filme, em que é possível encontrar o seguinte questionamento:

Estranho encontro pertence ao cinema brasileiro? Em nenhum país do mundo a existência de uma escola cinematográfica nacional nasceu da aparência da obra de arte fílmica, porém do seu espírito. [...] É sempre através do que há de distinto e de próprio que os vários países se legitimam e se afirmam artisticamente. Não percebeu essa simplicidade o autor de *Estranho encontro*. Por isso, ao invés de buscar uma estética cinematográfica brasileira para o seu filme, procurou se evadir dela (SILVEIRA, 1959a, p. 72).

Pode-se criticar a visão exacerbadamente nacionalista de Silveira no sentido de valorizar como produto nacional somente aqueles filmes que deixassem exposto na tela alguma marca cultural do país, algo que pudesse caracterizá-lo como tal, desmerecendo

assim obras mais introspectivas e de viés puramente psicológico, sem traços explícitos de “brasilidade”, como faz Walter Hugo Khoury, não só em *Estranho Encontro*, mas em toda sua filmografia, já que isso faz parte de seu estilo particular como cineasta. Se essa autoralidade era bastante valorizada quando Silveira tratava dos filmes de diretores mundiais (como veremos posteriormente), na crítica ao cinema nacional ela não era um critério de análise primeiro, que se sobressaía, assim como a marca da “desnacionalização” pesava negativamente sobre o filme. Era preciso que antes o cineasta pudesse mostrar a face da cultura brasileira para depois demonstrar sua faceta de cineasta com personalidade cinematográfica. No entanto, pode-se compreender que essa posição faz parte da necessidade em descobrir uma cinematografia reconhecidamente brasileira, algo que a crítica brasileira, de uma forma geral, ia começar a buscar por aquela época.

É nessa mesma perspectiva que surge um dos preceitos do Cinema Novo como catalisador de uma mentalidade que busca valorizar uma cinematografia, temática e esteticamente, relacionadas à realidade social e em termos de capacidade de produção cinematográfica no Brasil. Nas palavras de Glauber Rocha (1981):

O Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas a pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (ROCHA, 1981, p. 52).

É possível perceber nesse discurso a mesma visão propagada por Silveira sobre a necessidade de um cinema que reflita seu próprio espaço de origem, não só nas temáticas escolhidas, mas também na maneira como isso é levado para a tela, através de uma estilística fílmica própria. Essa é também uma visão que ganha reforço através de uma mentalidade na crítica brasileira que passa a reconhecer uma perspectiva social e cultural nos filmes brasileiros, como destaque para as ideias de Paulo Emilio Salles Gomes para quem o cinema nacional precisa ser uma representação do próprio estado de subdesenvolvimento social do país. A vontade de ver refletida e problematizada na tela a realidade brasileira alcança, no âmbito do pensamento cinemanovista, um caráter de urgência que precisa levar a uma linguagem que inspire a revolução social, especialmente nos países do então chamado Terceiro Mundo, como preconizava seus representantes. Para isso, era preciso não se render ao modelo de produção dos grandes centros produtores no mundo, dito de “qualidade”, buscando, por outro lado, uma

estética que estivesse a serviço desse propósito, dentro das possibilidades técnicas que o Brasil dispunha à época.

No percurso de análise das críticas aos filmes brasileiros, porém, é possível encontrar uma exceção a essa regra. Ao falar de *Redenção*, ele coloca: “Afora o fato de ser *Redenção* um filme com capitais baianos, escrito e dirigido por um baiano, interpretado por baianos, a presença da Bahia é um simples presença de paisagem” (SILVEIRA, 1959b, p. 77). Mas mais a frente, depois de deter certos defeitos e problemas de cunho cenográficos e estético, ele arremata: “Nesse filme, onde os defeitos se alternam com as qualidades, há pelo menos uma que o consagra ao contrário da imensa maioria dos filmes nacionais. *Redenção* só existe e vale como cinema, não é uma obra subalterna de qualquer origem extracinematógráfrica” (SILVEIRA, 1959b, p. 78). Estamos, portanto, diante de um filme baiano, mas sem as características nacionalistas e mesmo regionais que ele prezava ver nas fitas, mas mesmo assim segue reconhecido por Silveira como filme da terra e de valor, apesar dos muitos defeitos narrativos apontados. Isso porque, na construção narrativa, o crítico encontra uma qualidade imanente que valida a obra não mais como filme nacional, mas agora como trabalho de expressão cinematográfica, para além de ser um marco do cinema realizado na Bahia.

3.1.3. Consolidação e euforia

É com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a partir de seu lançamento em 1964, que a posição do cinema brasileiro chega a outro patamar de consolidação na visão de Silveira. “A história do nosso cinema é, aliás, a história de uma crise permanente: nunca atingimos um instante de euforia” (SILVEIRA, 1959a, p. 70), diz o crítico em março de 1959 na introdução do texto de *Estranho Encontro*, revelando justamente esse sentimento por ver o cinema nacional como algo de maior grandeza. No entanto, quando essa euforia pareceu ter chegado com a surpreendente vitória de *O Pagador de Promessas* no Festival de Cannes, o crítico preferiu a parcimônia para colocar o filme no lugar que ele julgava merecedor naquele momento, a partir da visão crítica que lançou sobre o filme:

Com a Palma de Ouro, ainda não assumimos uma posição de relevo na cinematografia mundial. Tenhamos humildade para senti-lo e dizê-

lo. Mas, com *O pagador de promessas*, nasce para o Brasil o compromisso de justificar, com filmes ainda melhores, o grande prêmio de Cannes (SILVEIRA, 1962a, p. 264).

Mesmo assim, havia uma animação, uma ânsia por uma cinematografia que até então ainda precisava crescer, talvez numa posição um tanto dura do crítico na reticência em reconhecer os méritos de uma produção que até aquele momento já tinha rendido bons frutos para a produção nacional⁵⁰. Sem dúvidas, Silveira não se deixava levar pela agitação e muito menos se influenciava facilmente pela premiação importante, preferindo se apegar a sua própria análise da obra para fazer os juízos de valor sobre o filme em si, e com isso construindo sua visão pessoal da posição em que se encontrava o cinema brasileiro num contexto maior. Na crítica a *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) ele afirma:

Provavelmente, *Vidas secas* não seria no Brasil tão admirado se o estrangeiro não o consagrasse: ainda resiste entre nós um sentimento colonial de admiração pelos reflexos mundiais da cultura brasileira. Mas os dois prêmios de Cannes⁵¹, os louvores da crítica francesa, de 1965 na França, deram para convencer a opinião nacional de que realmente Nelson Pereira dos Santos é um cineasta legítimo, um homem do cinema para ficar. [...] Aqui não há, certamente, o cinema de autor, tão defendido e proclamado como única saída moderna para o impasse do filme como arte e do cinema como indústria. Mas, existe, sem dúvida, um exemplo notável de transposição da literatura para o cinema (SILVEIRA, 1966, p. 185).

Consciente dessa predisposição generalizada em utilizar como critério de valorização o reconhecimento exterior, o crítico já expunha publicamente sua aversão a esse procedimento. E o filme de Nelson Pereira dos Santos acaba por ser visto através da abordagem subjetiva do crítico, numa posição que hoje certamente seria renegada por muitos estudiosos e pesquisadores. De qualquer forma, nota-se que o valor do filme é encontrado por ele através de certo aspecto (a notável qualidade da adaptação literária) defendido como aquilo que garante o lugar de destaque a ser dado a *Vidas Secas*, visto

⁵⁰ Também é preciso considerar quais filmes nacionais o crítico teve a oportunidade de ver até aquele momento. Fitas que hoje são tidas como marcos e obras-primas do cinema nacional, como *Limite*, de Mário Peixoto, em 1930, *Ganga Bruta*, realizado por Humberto Mauro em 1933, ou mesmo o precursor do Cinema Novo *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1955, podem não ter passado pela apreciação de Silveira. De qualquer forma, Silveira almejava também por uma produção coletiva que representasse o cinema brasileiro em conjunto e não somente por méritos localizados na história do cinema.

⁵¹ *Vidas Secas* recebeu o prêmio de melhor filme da OCIC (Organização Católica Internacional de Cinema) e o prêmio dos Cinemas de Arte. Fonte: <http://www.festival-cannes.fr/pt/article/57959.html>.

por ele como um marco do cinema – e da literatura – nacional. Seria, portanto, uma posição de valorização daquilo que se depreende textualmente da obra e não algo que dependa de fatores exteriores a ela.

Entre expor sem restrições os problemas dos filmes e mesmo assim demarcar os percursos que o cinema nacional estava perfazendo, a partir dessas pequenas conquistas, como passos em direção a um nível de qualidade ainda aquém do esperado, para o crítico, os filmes brasileiros já mostravam sinais de que podia se equiparar às grandes obras do cinema mundial. Essa é uma preocupação clara nos escritos de Silveira, sentida nesse texto, mas que reflete um pensamento que ele expõe em vários artigos publicados em periódicos, como se o cinema de grandes diretores do mundo possuíssem um patamar de qualidade artística tal a ser alcançada pelos filmes brasileiros, ao mesmo tempo em que precisava preservar as marcas culturais do país, deixando-as expostas na tela. Mas esse reconhecimento deveria vir pelas qualidades intrínsecas percebidas no filme e menos pelas premiações e reconhecimento internacional que porventura pudessem ter, como demonstra o caso de *O Pagador de Promessas* e *Vidas Secas*.

Isso só aparece em melhor tom nas críticas com o surgimento dos primeiros filmes de Glauber Rocha, em especial com o impacto causado pelo lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A inquietude cultural e politizada, a veia artística aflorada e sua visão particular do fazer cinematográfico num país dito subdesenvolvido como o Brasil, tornam Glauber Rocha uma figura ímpar no contexto de produção, primeiramente baiano, para que depois ganhe o Brasil. Sobre o cineasta, Silveira escreve na crítica do filme:

Aos 25 anos, num país subdesenvolvido cinematograficamente, já é um autor internacional. Um autor brasileiro, antes. O primeiro autor cinematográfico da nacionalidade. Todo o esforço de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, esforço temático e estilístico, visa a construir um filme nacional (SILVEIRA, 1965, p. 356).

A “euforia” sobre o cinema nacional surge em Silveira a partir do momento em que ele percebe em Rocha um cineasta com pretensões artísticas mais elevadas, com posições próprias sobre a sociedade brasileira e também um pensamento conceitual sobre o cinema que queria realizar, estando essas inquietações e ideias perceptivelmente presentes no filme. O texto, publicado um ano depois do lançamento do filme, se apega às marcas imanentes da obra, sem que Silveira precise se basear nas premiações e na

então consagração de Glauber num âmbito internacional⁵². E também reconhece a dimensão autoral do trabalho desenvolvido pelo cineasta no sentido de dotar seus filmes de certa personalidade que refletia seu pensamento, além de manter nas obras a temática do nacional que o crítico tanto prezava. É preciso levar em consideração também a proximidade que ambos mantinham no cenário cultural baiano, sendo Rocha tido como um discípulo do renomado crítico (CARVALHO, 1999), apesar de certas distinções na forma como enxergavam o cinema.

Enquanto Walter da Silveira preocupava-se mais com aspectos estéticos e históricos do cinema, visto como obra de arte, Glauber Rocha buscava nele sua dimensão de agente transformador da sociedade, especialmente naquele país que sonhava com a superação da pobreza. (CARVALHO, 1999, p. 184).

A crítica que Walter da Silveira exercia não era engajada e nem atrelada a um projeto modificador da sociedade e do cinema enquanto atividade de mobilização, mesmo que ele pudesse defender quem assim se colocasse. O pensamento de Glauber Rocha está mais atrelado a toda uma inquietação de insurgência desses novos cineastas que queriam modificar a face do cinema brasileiro. O engajamento de Silveira, por outro lado, era de outra natureza, estava na própria consolidação do cinema como arte que precisava ser vista com propriedade e um mínimo de conhecimento e visão crítica, algo que ele tentava dispor ao público através de seus textos e de todo o trabalho desenvolvido em torno do cinema.

3.1.4. Analogia ao cinema internacional

Essa discussão nos leva a outra recorrência primordial encontrada nas críticas: no processo de análise das obras, surge uma série de referências a outros filmes de relevância para a história do cinema mundial usados como parâmetros de comparação que ajudam a discutir determinada questão colocada no texto. Silveira enxergava, portanto, o cinema brasileiro como inserida em um polo de produção mundial, apesar de

⁵² Depois de ter recebido o Opera Prima, prêmio do XIII Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, em 1962, por *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* coletou os seguintes prêmios internacionais: Prêmio da Crítica Mexicana – Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Náiade de Ouro – Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Grande Prêmio Latino Americano – I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966. Fonte: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/diabo.htm>.

suas dificuldades e tradição, e não como um mero exercício de produtividade fílmica pelo fato do Brasil ser um país periférico na realização cinematográfica.

Da mesma maneira, a própria produção nacional é usada também como paralelo de apreciação, através de um simples recurso de relação temática, preferências e possibilidades estéticas e histórico de produção de certos diretores, nesse que é um recurso largamente utilizado pelo discurso crítico. Mas é a inclusão de produções e autores estrangeiros na discussão dos filmes que enriquece a abordagem analítica e nos ajuda a entender como Silveira prezava pelo momento de ver o cinema nacional num lugar de destaque, que fizesse frente à produção de fora do país. São ponderações como essas, respectivamente retiradas das críticas *Sinhá Moça* e *Sol Sob a Lama*, que o crítico faz:

Não pretendendo uma hipócrita objetividade histórica, o filme *Sinhá Moça*, embora sem ir até às últimas consequências na crítica social, está muito distante de parecer com o best-seller norte-americano *...E o vento levou*. A fita de Hollywood vale como um elogio fúnebre do escravagismo; [...] Por outro lado, jamais Hollywood teve a audácia de mostrar, tão crua e diretamente quanto em *Sinhá Moça*, a tortura física e moral dos negros. [...] Essa ostensiva contradição entre o filme de Hollywood e o filme paulista não faz mais do que ressaltar, dentro da arte, a contradição sociológica existente entre os estados Unidos e o Brasil em face do negro, após a abolição (SILVEIRA, 1953d, p. 303).

Do anedótico fácil, o roteiro parte para o erotismo gratuito. Dirão que o erotismo tipifica o cinema moderno. Possível. Somente que o moderno cinema burguês. Nem se renega o erotismo *tout-court*. Nele existirá beleza e dignidade. No sensualismo, virtudes humanas e artísticas. Lembrem-se *Os amantes* de Louis Malle ou *Hiroshima, meu amor* de Alain Resnais. Indesculpável é a exploração do sexo como forma de espetáculo. Sobretudo se o espetáculo leva ao diversionismo. Em *Sol sob a lama* Alex Vianny se conduziu como um epígono da nouvelle vague francesa, como já o fizera Ruy Guerra em *Os cafajestes*, com a descoberta cinematográfica do nu (SILVEIRA, 1963, p. 315).

E não só do ponto de vista conceitual e temático, daquilo que os filmes abordam em sua história e argumento, como também esteticamente, que Silveira se propõe a fazer analogias e ligações entre os filmes, como se percebe nesse trecho da crítica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

Mas, e as influências estrangeiras, os contatos com os filmes russos dos anos 20, particularmente em Eisenstein? Sem dúvida, Glauber Rocha aprendeu muito na forma eisensteinina de compor e montar.

Toda a cena do descascador de mandioca recorda *Staroye i novoye*, como a lentidão do ritmo interpretativo dos atores em várias sequências traz à memória o andamento hierático de *Ivan Groznyy* ou *Alexander Nevsky* (SILVEIRA, 1965, p. 356).

A estética fílmica, portanto, como questão relevante levada em consideração por Silveira durante a análise, surge justamente através desses procedimentos que fazem parte do uso da linguagem cinematográfica, utilizados e mesmo difundidos pelos grandes cineastas e que acabam servindo de parâmetro para sua disseminação.

Cultivando esse traço cinéfilo de propagar o que ele considerava o bom cinema, Silveira vai se deparar e se filiar claramente à política dos autores, nessa construção que é fruto próprio da crítica de cinema. Faz todo o sentido que essa noção de autorialidade se faça presente aqui neste momento porque é justamente entre as décadas de 1950 e 1960 que a política dos autores se forma e ganha destaque, momento em que a jovem crítica francesa cria e difunde esses conceitos, sobretudo através das páginas da *Cahiers du Cinéma*. Não só no Brasil, como na América Latina, essas posições tiveram grande impacto e aceitação no campo dos estudos e discussões sobre cinema (ALTMANN, 2010), adotadas pelos críticos como procedimento até mesmo metodológico de análise das obras fílmicas (BYWATER; SOBCHACK, 1989).

Aplicado ao cinema brasileiro, ele buscará identificar aqueles cineastas que possuem suas particularidades estilísticas e visões artísticas que lhes sejam peculiares, ainda que inclua na equação outras questões de seu interesse dentro da percepção ao cinema dito brasileiro, como é o caso da valorização dos aspectos nacionais que precisam estar refletidos nos filmes. Sem o distanciamento do tempo, a consagração dos cineastas brasileiros à categoria de autor passa a ser realizada no calor da hora, nem sempre a partir do conhecimento de toda a obra de um cineasta. É nesse âmbito que Silveira, por exemplo, considera Glauber Rocha um autor e Nelson Pereira dos Santos, não (ou pelo menos é o que fica evidente na crítica de *Vidas Secas*), como visto nas citações acima. De qualquer forma, não havia por parte dele uma obstinação em encontrar os legítimos autores do cinema brasileiro e só a eles dar crédito, numa postura rígida e intolerante da política dos autores, sabendo reconhecer alguns filmes por outras qualidades perceptíveis.

A autorialidade também será trabalhada pelo crítico baiano no sentido de pensar as visões de alguns realizadores que podem se equivaler, ter algum traço em comum, que pretendem ser parecidas ou mesmo quando são copiadas e/ou mal utilizadas. Dando

prosseguimento ao juízo negativo sobre *Estranho Encontro*, depois de desclassificar o traço de desnacionalização que o filme apresenta, Silveira faz esse tipo de relação no que tange à questão autoral:

A fim de parecer excêntrico esquisito, Walter Khoury imaginou uma fórmula que o situa fora do cinema brasileiro, mas o coloca na condição de imitador do cinema sueco. Sem dúvida que ele é um cineasta já adquirido, um surpreendente dominador da linguagem fílmica, [...] Por que ir à Suécia, ao temperamento tão nordicamente diverso de Ingmar Bergman, Alf Sjöberg, Arno Mattson, para torná-los como paradigmas? A obsessão sexual que atravessa o filme é muito conhecida nas obras desses notáveis realizadores: mas é uma obsessão que existe no país nórdico, e sob forma diferente da alegria, do quase descaramento sexual do brasileiro, porquanto, ali, é feita de angústia e desespero (SILVEIRA, 1959a, p. 72).

Sobre a questão da autoralidade, enquanto política de reconhecimento de certos cineastas elevados a essa categoria distinta, é interessante perceber como o crítico se apropria da percepção dos estilos desses diretores, colocando-os em paralelo, tanto aqueles já consolidados mundo afora, quanto os brasileiros que buscavam desenvolver uma filmografia cujas peculiaridades estéticas e ideológicas fossem marcantes em seus filmes. Consegue apropriar-se também dos traços culturais do país que dita determinadas tendências visíveis no filme, numa olhar que aglutina as tendências culturais e os traços imanentes que os cineastas imprimem nas suas respectivas películas.

De forma geral, ao colocar em confronto filmes nacionais, comparando-os (bem ou mal) às fitas estrangeiras, Silveira buscava um diálogo com os traços de qualidade e as peculiaridades do próprio fazer cinematográfico. A despeito dos filmes apresentarem distinções em termos de produção no contexto de cada país, os conceitos técnicos e estéticos fazem parte de uma mesma cartilha da linguagem cinematográfica, apesar de muitos estudiosos acreditarem que até aquele momento esses conceitos ainda se encontravam em evolução e consolidação na História do Cinema. De qualquer forma, o confronto entre os filmes demarca, sobretudo, a intenção de Silveira em colocar o cinema nacional como capaz de chegar ao mesmo patamar de um cinema já estabelecido em meio a cineastas consagrados como artífices da linguagem audiovisual, ou antes, expõe sua confiança em encontrar na produção brasileira obras tão dignas quanto, sem que o cinema nacional precisasse ser desconsiderado diante dos filmes internacionais. Na crítica de *O Cangaceiro*, depois de listar algumas cenas que ele

considera bem realizadas e mais representativas da obra enquanto artefato artístico, como exemplos de uma *mise-en-scène* cuidadosa, o crítico conclui: “Pode-se afirmar que talvez algumas dessas sequências não sejam antológicas da filmografia universal, mas que são dignas de qualquer cinema de categoria internacional, o são” (SILVEIRA, 1953a, p. 293).

Como um defensor da produção de seu país, o crítico fazia questão de acompanhar a feitura e lançamento dos filmes, dada sua boa relação com realizadores e profissionais da área em seus diversos setores, porém sem abrir mão da postura crítica quando precisava apontar as falhas que ia percebendo nos filmes, por vezes duramente, independente do quão considerado o filme pudesse ser.

Ao mesmo tempo, esse recurso analítico serve para revelar o olhar aguçado do crítico no sentido de identificar marcas estilísticas e pessoais nos filmes nacionais, ou pelo menos um ensaio para o surgimento dessas marcas, quando não a total ausência delas, o que lhe permite fazer certos tipos de analogia. Com o cinema nacional isso ganha outra proporção porque muitos filmes podiam ser vistos e analisados no calor da hora, na atualidade de seu lançamento para o público, diferente das fitas estrangeiras que já chegavam ao conhecimento do público brasileiro, e da crítica, conseqüentemente, depois de analisadas e julgadas pela crítica internacional, até mesmo pela demora com que muitas delas chegavam ao Brasil. Não que a distribuição do cinema brasileiro no território nacional fosse exemplar e desse a chance de fazer ver na Bahia todos os filmes produzidos anualmente, mas ainda assim era mais fácil poder contar com a visualização dessas obras numa espaço de tempo menos apertado, para além do fato delas serem pouco criticadas também nos periódicos da época.

3.1.5. Técnica e estética

Partindo agora para outra característica encontrada nos textos críticos, notamos que tanto as questões técnicas como os caminhos estéticos do filme também possuíam lugar na análise das obras. Respectivamente nas críticas sobre *Floradas na Serra* e *O Pagador de Promessas*, lê-se assim:

Decerto que é, tecnicamente, o mais bem realizado de todos os filmes brasileiros. Aqui, o apuro da linguagem cinematográfica, sob seu aspecto material, atingiu, por instantes, até o virtuosismo, naquilo que tem de brilhante e não de afetado, de ridiculamente pedante. Tanto o

roteiro de Fabio Carpi [...] quanto a direção de Luciano Salce [...] acharam em Ray Sturgess e em Oswaldo Hafenrichter o extraordinário poder que têm, na estrutura fílmica, a fotografia e o corte, a iluminação e a edição das imagens (Silveira, 1954d, p. 396).

Os primeiros quinze minutos do filme são tediosos. [...] Necessitando da continuidade dramática, que é específica do cinema, embora não seja do teatro, várias vezes perdeu o sentido do tempo, o real e o artístico, em erros de *montage* que denunciam um enorme atraso do filme nacional (SILVEIRA, 1962a, p. 264).

Apesar de conhecer as dificuldades de produção do cinema nacional, da sua vocação pouco comercial, dos problemas de financiamento, da precariedade que os estúdios e dos meios de produção de cinema, tendo já abordado a relação entre cinema e indústria⁵³, Silveira, como observador exigente, discute as questões técnicas considerando sua relevância para a narrativa fílmica, independente da origem dos recursos e dificuldades de produção; a importância recai aqui sobre o resultado final das obras. Outra característica nessas ponderações é a reflexão que se faz do lugar do cinema brasileiro em relação à sua capacidade estilística e a utilização dos artefatos técnicos. Parte-se de um filme específico para se chegar a uma constatação sobre a condição do cinema nacional naquele quesito. Mais uma vez, a preocupação com o desenvolvimento e qualificação do cinema brasileiro como um todo se revela presente através das críticas, quando se nota até mesmo um elogio à técnica no cinema nacional. No texto sobre *Sinhá Moça*, ele escreve: “Neste setor técnico, dos mais difíceis no cinema, a autoria de cenários, finalmente se processou uma autêntica evolução entre nós, bastando para acentuá-la a comparação entre os próprios filmes primitivos e atuais da Vera Cruz” (SILVEIRA, 1953d, p. 304).

E como há a valorização aqui do cinema nacional frente à fita internacional, ele também serve como representativo dos procedimentos da própria linguagem do cinema. Na crítica de *Redenção*, Silveira escreve:

⁵³ Mesmo que sempre tenha privilegiado o cinema em suas vertentes artísticas, Silveira nunca deixou de considerar a tradição industrial que perpassa o fazer cinematográfico. Segundo Luís Alberto Rocha Melo (2010), já na década de 40, o crítico falava com propriedade sobre essa relação, algo que só estaria em maior debate no Brasil na década seguinte, reflexões tais como esta aqui: “A cinematografia é uma indústria. Uma das grandes indústrias do mundo. Rende anualmente fortunas fabulosas. E por seu intermédio infiltra-se a penetração imperialista em cada parte ou pela direta aquisição de mercados que produzam dinheiro, ou pela indireta propaganda da nação em que se opera o surto cinematográfico. Mas não obstante as qualidades magníficas de convencimento da sétima arte, a indústria do cinema não é uma indústria indispensável” (SILVEIRA, 1943, p. 93).

Há, em cinema, um elemento técnico que se transforma em estético e, posteriormente, em vital, uma força que domina o espectador, através de uma linguagem própria e específica. Esse elemento é a continuidade. Sem ela, nenhum filme exerceria aquele aprisionamento, aquela absorção do espectador estudada pelos filmólogos. E é ela que, em *Redenção*, transforma uma história falsa, escassa, sem densidade, num roteiro fílmico, se não convincente, ao menos capaz de nos prender à sua narrativa (SILVEIRA, 1959b, p. 76).

O filme nacional surge então como referência para uma abordagem generalizada sobre a linguagem cinematográfica, sendo ele mesmo utilizado como parâmetro não só para se equipara a outros filmes nacionais, mas também como um exemplo de utilização de um recurso da estética do cinema.

A partir de todas essas recorrências percebidas em relação à forma como o cinema brasileiro era lido e refletido, notamos que a crítica de Walter da Silveira possuía claramente um traço de valorização e acolhida, sem fugir ao caráter incisivo do ajuizamento de valor da crítica cinematográfica. A recepção ao produto nacional ganha destaque pelo momento de ascensão que o cinema brasileiro vive no período estudado e pela própria necessidade de falar e divulgar a produção local, como forma mesmo de resistência aos filmes estrangeiros, até certo momento tidos como parâmetro de comparação que respalda a fita brasileira. Silveira, ele mesmo um sujeito participativo na consolidação de uma filmografia nacional, recebe e avaliza os filmes a partir dos critérios analíticos de seu tempo, formatando um trabalho crítico consistente e ao mesmo tempo militante.

3.2. Walter da Silveira e a recepção aos grandes cineastas

É possível encontrar textos de Walter da Silveira com os seguintes títulos: “As noites de Federico Fellini”⁵⁴, “Entrevista de Ingmar Bergman”⁵⁵ ou “Kubrick: glória feita de talento”⁵⁶, além da atenção dada a filmografias de certos países que não possuíam tanto destaque no cenário exibidor baiano, como se pode deduzir de textos intitulados como “A(s) nova(s) face(s) do cinema alemão”⁵⁷ e “O desconhecido cinema

⁵⁴ Publicado no jornal *Diário de Notícias* em dezembro de 1959.

⁵⁵ Publicado no livro *Fronteiras do Cinema* em 1966.

⁵⁶ Publicado no jornal *Diário de Notícias* em novembro de 1958.

⁵⁷ Publicado no jornal *A Tarde* em março de 1968.

japonês”⁵⁸. Esses ensaios, mais do que criticar um filme em específico, têm a finalidade de lançar luz sobre obras de nomes importantes do cinema ou sobre regiões com uma produção frutífera, no sentido de fazer conhecer o que de relevante e bom tem sido feito ao redor do mundo. O caráter pedagógico surge aqui como um propósito de direcionar o olhar do público para as grandes obras do cinema, atitude que se desdobra depois nas críticas de certos filmes que estão inseridos nesses grupos. No texto sobre o cinema de Ingmar Bergman, ele chega a afirmar:

O cinema não está à nossa disposição como a literatura. Não podemos importar um filme como se importa um romance. Vemos os que nos dão a ver. Muitos que nos interessam jamais chegaram ou chegarão. O mercado exibidor só nos permite um conhecimento fragmentário e anárquico dos grandes realizadores. [...] Como lhes sentir a evolução do estilo, a marcha do pensamento cinematográfico? (SILVEIRA, 1966, p. 27).

Com essa preocupação, notamos como Silveira tinha uma predileção por falar de uma produção de cinema mundialmente rica que não encontrava espaço de exibição no circuito comercial, tentando fugir das imposições do mercado e valorizando a arte cinematográfica através dos grandes nomes que a faziam naquele momento. Daí a relevância de se debruçar sobre as críticas desses filmes que tanto estavam na pauta de produção crítica do intelectual baiano.

3.2.1. Apresentando os grandes cineastas

O Clube de Cinema da Bahia se destinou a cumprir um papel mais amplo, a exemplo dos cineclubes europeus, divulgando toda uma filmografia clássica ou moderna ignorada entre nós. Não obstante pode ter sido mais frequentemente um órgão de debates, exercendo uma função mais dinâmica na crítica dos filmes exibidos, o CCB permitiu o contato imediato com a história da arte cinematográfica, sem o qual é impossível aos cineastas mais jovens uma percepção perfeita dos valores estéticos do filme (SILVEIRA, 1959, p. 74).

Divulgar a cinematografia mundial, fazer conhecer os filmes e grandes cineastas. Esse é um dos preceitos que Antoine de Baecque (2010) aponta como constitutivos da atividade cinéfila. Na Bahia, com a criação do famoso cineclubes comandado por Walter da Silveira, foi possível encontrar na cidade de Salvador uma opção que contrastava

⁵⁸ Publicado no jornal *Diário de Notícias* em abril de 1960.

com a programação local das salas exibidoras da cidade, presas, por sua própria natureza comercial, aos desmandos da necessidade de lucro, do gosto popular das massas que frequentavam os cinemas em busca de lazer e das próprias políticas de distribuição das películas. Não que o circuito comum de exibição fosse totalmente fechado aos filmes de apelo menos popular, mas ainda assim os filmes dos grandes cineastas reverenciados no mundo nem sempre chegavam à capital baiana.

E se a exibição dos filmes constituía muitas vezes os primeiros contatos com o cinema por parte de um público mais interessado na sétima arte, a crítica, de uma forma geral, complementava essa busca cinéfila ao gerar discussões sobre as obras e seus diretores, além de propagar esses filmes que mereciam destaque por conta dos valores cinematográficos que neles eram vistos. É nesse sentido que Walter da Silveira procurava, nos periódicos em que colaborava, dar lugar a essa “cultura de garimpagem” sobre os filmes desconhecidos e/ou mais específicos de um diretor ou da cinematografia de um dado país, tentando convencer os leitores do valor daquele “outro cinema” que possuía ainda pouco espaço de circulação e aceitação. Assim ele escreve na crítica de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950):

Quando, na Bienal de Veneza de 1951, *Rashomon* conquistou o grande prêmio internacional, obtendo do júri a mesma unanimidade dos melhores críticos e realizadores presentes, houve, na Europa e na América, uma enorme surpresa. O Ocidente não imaginava que o cinema japonês tivesse alcançado a pureza artística e a exatidão técnica que o filme revelava. *Rashomon* se impunha com a originalidade de uma escola desconhecida. Esta descoberta vinha, entretanto, também testemunhar como até numa arte da universalidade do cinema, a mais pública internacional de todos os tempos, os povos ainda se desconhecem, não permutam, na medida do necessário, as suas experiências culturais (SILVEIRA, 1954a, p. 352).

Mais uma vez, encontramos aqui, como não podia ser diferente, a política dos autores como guia de sustentação do pensamento analítico do crítico baiano. Silveira, então influenciado por essas ideias, utiliza a própria noção de autor nos textos como forma de pontuar as caracterizações e marcas pessoais adotadas pelos cineastas. Sendo essa uma de suas filiações, uma das principais recorrências encontradas nos textos analisados está na retomada das obras dos cineastas que, vistas em conjunto, se tornam representativas no sentido de identificar ali um autor dono de personalidade fílmica e pensamento coeso sobre o mundo que seus filmes refletem. Ao invés dessas conclusões serem tiradas através doajuizamento de um único filme, esse filme é visto como

pertencente a algo maior capaz de dialogar com o trabalho anterior do cineasta, a fim de ganhar maiores significados.

Para além de abordar, como faz muitas vezes, a trajetória artística e mesmo pessoal dos cineastas, também a visão de homogeneidade artística, mais conceitual e temática do que estética, é colocada em evidência nas críticas. É justamente o que Silveira afirma na crítica de *A Hora do Lobo* (Ingmar Bergman, 1968), como forma de captar melhor o sentido de uma obra, e posteriormente, no texto sobre *Eu Te Amo, Eu Te Amo* (Alain Resnais, 1968), colocando em perspectiva os filmes de Resnais a fim de encontrar certas relações analógicas e comparativas:

Pode-se ler isoladamente qualquer romance de Balzac. Também se pode ver qualquer filme de Ingmar Bergman. Mas para que se compreenda o significado total do romance balzaquiano, impõe-se relacioná-lo com os demais de *A comédia humana* [...] Com Bergman o fato se reproduz: cada novo filme continua o anterior e sua decifração completa e somente se faz quando se recordam os seres e sentimentos que têm povoado o seu universo (SILVEIRA, 1970, p. 69).

Não sendo um fácil, de um hermetismo que reclama atenção e meditação, Renais propõe em *Eu te amo, eu te amo* o mais misterioso de seus enigmas: o segredo de Claude Ridder, herói escolhido para a experiência da máquina do tempo. O regresso ao passado estava em *Hiroshima, meu amor*: Nevers, cidade, sem voz, não era mais do que uma evocação. Em *Marienbad*, os dois tempos, o pretérito e o presente, tanto se harmonizavam, em vez de conflitarem, que a única opção para separá-los dependia da afinidade eletiva do espectador. [...] Já em *Je t'aime, je t'aime* essa distinção tornou-se clara. A narrativa mostra onde está o passado, e onde o presente (SILVEIRA, 1969a, p. 49).

É essa busca pela compreensão da concepção do artista e sua obra que move a abordagem analítica a fim de fazer compreender o lugar do filme em questão que está sendo criticado. Silveira demonstra e valoriza o saber cinéfilo de conhecer grande parte da obra de um cineasta, falando com propriedade de suas características intrínsecas. Não se trata somente de listar os filmes que determinado cineasta fez até aquele momento, mas antes de correlacioná-los nessa abordagem analítica. Ao trazer para a discussão os filmes anteriores do cineasta-autor, Silveira consegue tecer pontos de encontro que podem não ser tão perceptíveis numa primeira observação. É o que acontece no início da crítica de *As Noites de Cabíria* (Federico Fellini, 1957):

Não se faz um jogo de palavras falando das noites de Federico Fellini, a propósito de *As noites de Cabíria*. Faz-se apenas recordar que, em toda a sua filmografia, a noite, como atmosfera e símbolo, já era um fundamento supremo. [...] *Mulheres e luzes*, abre-se e fecha-se em torno da vida de pequenos artistas de *music-hall*, em suas noites medíocres e frustradas. *Os boas-vidas* são noites sucessivas de agonia e prazer retratando a existência de uma certa parte da juventude que, estéril e sem fim, odeia o dia e sua luz. [...] Em *A trapaça* também: há uma intercorrência de dias e noites, mas estas é que originam e explicam aquelas, a impostura dos trapaceiros em sua atividade diurna encontra justificativa na sua honesta alegria noturna. [...] E assim é com *Le Notti de Cabíria*, talvez em dimensão muito maior será o permanente desejo de transposição metafórica da noite para o dia, Cabíria tentando abandonar o noturno trágico da prostituição pela claridade do cotidiano tranquilo e familiar (SILVEIRA, 1959d, p. 112).

Se essa colocação pode parecer somente uma constatação de um conjunto de filmes, no que eles têm de unidade e coesão, construídos na filmografia do cineasta italiano, ela ganha outros sentidos ao revelar uma posição sobre uma dada questão (no caso a dicotomia dia/noite). Tal recurso discursivo-interpretativo pode fugir completamente de uma possível intenção que o próprio diretor tem de seu trabalho, do conjunto de sua realização artística, daquilo que se quis imprimir nos filmes. Mas faz parte do discurso crítico avançar na análise a partir de interpretações que estejam de acordo com um pensamento reflexivo e que se explica a partir dos próprios filmes. É o crítico, como esse leitor diferenciado, que ressignifica o filme a partir de uma visão global da obra, ancorado na abordagem do autor de cinema e aliado ainda ao conhecimento estético do filme como peça artística.

3.2.2. Autores e sua obra

Isso nos leva diretamente para uma segunda recorrência importante nos escritos críticos de Walter da Silveira: diz respeito ao pensamento artístico dos cineastas-autores, questão que se torna bastante evidente nas críticas analisadas, uma vez que para assim ser denominado, o diretor precisava deixar consolidadas não somente características formais, mas também uma visão de mundo particular que seja perceptível nos filmes. São essas marcas que tornam as películas conhecidas por seus diretores e a eles associados por determinada característica temática ou conceitual marcante, sendo então reconhecido pelo público mais atento. Ao falar de *As Noites de Cabíria*, por exemplo, Silveira coloca:

Na substância, Fellini gostaria que todos os homens que todos os seres fossem irmãos, em vez de cruéis e falsários. Na sintaxe, Fellini estimaria que todas as ideias, que todas as emoções se revelassem sem os artifícios de sua construção técnica, com a simplicidade misteriosa do despojamento das origens (SILVEIRA, 1959d, p. 113).

É nessa tentativa de captar um traço marcante do sujeito cineasta que a crítica assume agora uma análise não só da obra em si, mas do próprio cineasta naquilo que o crítico julga como representativo de seu pensamento, de sua posição diante do cinema e do mundo, de sua postura como artista. Busca-se então interpretar as intenções do próprio diretor como agente construtor de um tal discurso, mais uma vez por via especulativa em que o crítico, vendo e analisando a(s) obra(s), se sente capaz de ajuizar sobre o próprio artista, suas convicções, opiniões e posicionamentos. Mas, nesse processo, Silveira é capaz também de pensar o cineasta e suas idiossincrasias intelectuais e/ou artísticas para se chegar a uma obra em específico, como faz no texto sobre *A Grande Ilusão* (Jean Renoir, 1937):

O estilo de Jean Renoir tem uma forma que, se vem do passado, atinge o presente, pela harmonia entre sua linguagem e a que hoje é tentada pelos cineastas mais novos. Se o pacifismo de Renoir nos parece autêntico e profundo – daí a sua perenidade –, a estética não parece menos – daí a sua sobrevivência. Diante de ambos, por tanta pureza e grandeza, surge à memória a recomendação de Romain Rolland em face da obra e da vida de Beethoven: “Respiremos o hálito dos heróis”. Porque é uma concepção heróica – no sentido grego da palavra – que marca *Le grande illusion* como já marcara as sinfonias e as sonatas do gênio alemão: um canto nobre, elevado e belo (SILVEIRA, 1959c, p. 104).

Ainda na seara da autoralidade, a referência a outros cineastas consagrados, que dialogam com aquele em evidência nas críticas, constitui uma outra recorrência nos textos do crítico baiano⁵⁹. Na leitura não só das críticas, mas nos ensaios de Walter da Silveira, nota-se uma admiração dele por vários cineastas tidos como relevantes para a arte cinematográfica, diretores cujos filmes criticados aparecem aqui na escolha do nosso corpus de análise (Bergman, Fellini, Kurosawa, Resnais). Como vimos, o crítico

⁵⁹ Silveira, de uma forma geral em seus textos, não recorre somente a cineastas, mas também a uma gama de escritores, pensadores filósofos, pesquisadores, enfim, de nomes importantes das Letras que sejam capazes de ajudá-lo na abordagem do cinema e do filme em si, como já foi possível perceber em alguns trechos utilizados até aqui no transcurso da análise. Essa sua característica discursiva será retomada no próximo tópico.

se arvora a descobrir e refletir sobre as posições que caracterizam o sujeito-autor, e agora os pontos de vistas e posturas desses cineastas acabam sendo postos em confronto a fim de buscar um entendimento sobre eles e de como isso lança questões sobre o filme ou obra em destaque no texto. É o que se percebe nos seguintes trechos, retirados das críticas de *Hiroshima, Meu Amor* (Alain Resnais, 1959) e *A Doce Vida* (Federico Fellini, 1960), respectivamente:

Seria consagrar demais esse francês, se fossemos esquecer que outros cineastas modernos também fazem da palavra, do diálogo, uma expressão essencial aos seus estilos. O exemplo de Ingmar Bergman talvez seja mais evidente. Uma diferença existe, porém, diferença abissal. Bergman tem a palavra apenas como um meio, seus diálogos vão num sentido representativo, paralelo ao da imagem, não se dissociam nem como roteiro, nem como jogo estético. [...] Em *Hiroshima, mon amour*, a palavra passa a ser também um filme, adquire um valor de criação dentro da estrutura artística (SILVEIRA, 1961, p. 219-220).

Mas se *La dolce vita* é a fita mais barroca de Fellini, seu barroquismo está muito longe das forma exuberantes e convulsivas de *Cidadão Kane* ou de *Cofidential report*. Enquanto Welles se caracteriza como um feérico, Fellini tem uma natureza serena. O temperamento de Welles o conduziu para filmes de dimensão trágica; todos têm um desenlace brilhante, mas de morte e de espanto. Já em Fellini há sempre uma latitude crítica: a aspiração final de sobrevivência pelo espírito nunca poupa a censura à humanidade presente. Daí, o barroquismo de Welles ter uma aparência pagã, ao passo que o de Fellini tende para um simbolismo sagrado (SILVEIRA, 1960, p. 165).

No entanto, é preciso chamar atenção para o fato de que a consagração desses autores aqui não é constituída por Silveira ou mesmo pela crítica nacional. Não é ele, por conta de sua percepção das virtudes dos filmes dentro da obra de um diretor, que classifica e outorga a certos diretores esse título de referência, visto que esses cineastas já chegam ao Brasil com esse prestígio já estabelecido pela crítica europeia. Como vimos, é no âmbito do cinema brasileiro que Silveira se sente mais à vontade e com material ainda pouco discutido para defender ou recusar a carga autoral de algum cineasta.

3.2.3 Referências externas

De qualquer forma, isso nos leva a uma outra característica que podemos sentir em alguns textos de Silveira sobre filmes de cineastas já consagrados mundo afora: a opinião referenciada de outros críticos que Silveira utiliza nos textos como forma de corroborar sua própria avaliação, ou antes, de concordar com as posições que são trazidas para a reflexão. No entanto, essa não é uma recorrência que encontramos em todas as críticas analisadas. Especialmente até meados da década de 1950, essas citações são mais comuns, aparecendo em maior ou menor grau nos textos. Já nas críticas feitas a partir da década de 60, esse recurso raramente aparece ou, quando surge, não tem tanto destaque.

Nas críticas de *Rashomon*, porém, escrita em 1954, podemos encontrar colocações como essa: “Para sermos justos, todavia, com *Rashomon*, necessitamos observar, de logo, aceitando, no caso, a opinião de George Sadoul (*Cahiers du Cinéma*, n. 28), que não se pode chamá-lo verdadeiramente de um *filme sabre*⁶⁰...” (SILVEIRA, 1954a, p. 354); ou assim: “*Rashomon* teria apenas como relato a oposição entre a verdade e a mentira, como refletiu Curtis Harrington, se essa oposição não fosse analisada criticamente, sobretudo em seu final, que é, sem dúvida, um final de legenda, conclusivo e sintético” (SILVEIRA, 1954a, p. 354).

Não se trata aqui de uma simples referência de caráter informativo sobre alguma questão relacionada aos cineastas e sua obra, mas sim de opiniões formadas que, incluídas no texto, são aceitas como se Silveira se apropriasse delas, fazendo da concordância assumida uma demarcação de posição do crítico. Se isso pode pôr em xeque a própria credibilidade do crítico como um ajuizador da obra, deixando clara sua opinião sobre o filme criticado, Silveira também soube utilizar esse recurso para contrapor posições:

Auriol, escrevendo em nome de *La revue du cinéma*, na época a mais severa revista de cinema do mundo, lhe pedira que se comprometesse a não fazer mais filmes com o único desígnio, há muito supérfluo, de provar o seu poder e a sua facilidade de cineasta, porquanto já se tornara oficial que ele era o virtuoso número um da *mise-en-scène* cinematográfica. Assistindo-se a *A tortura do silêncio*, se verifica que

⁶⁰ Silveira explica que a expressão “filme sabre” diz respeito às histórias de samurais no Japão feudal que eram (e ainda costumam ser) muito comuns naquela época. A expressão é uma referência a “filmes de revólver” que, no cinema americano, fazia referência aos filmes policiais em que a arma tinha uma importância fundamental na história, assim como o sabre no filme japonês.

o apelo de Auriol não foi ouvido: Hitchcock permanece o mesmo. Seu novo filme tem todas as características dos anteriores, portanto todas as qualidades e todos os defeitos. Não é a realização de um artista. É o produto de um consumado técnico (SILVEIRA, 1954b, p. 358).

Para além da posição polêmica de Silveira em não considerar Hitchcock um autor, percebemos que a referência utilizada nesse trecho da crítica de *A Tortura do Silêncio* (Alfred Hitchcock, 1953) serve para contrapor uma posição de Silveira sobre o cineasta, para demarcar sua opinião sobre o lugar do diretor no cinema.

De qualquer forma, as citações seguem como um recurso bem valorizado por Silveira. Os folhetos de cinema que eram entregues nas sessões do Clube de Cinema da Bahia, especialmente nos primeiros anos de funcionamento do cineclubes (entre 1950 e 1955), também continham muitas citações – mais ainda que nas críticas – literais de textos de outros críticos, essencialmente estrangeiros, sobre o filme que seria exibido naquele dia. Somente depois é que os folhetos traziam textos de caráter informativo e analítico de Walter da Silveira acerca dos filmes. Nas críticas publicadas em periódicos, é difícil precisar exatamente quando essa característica de referenciar outros críticos passa a não fazer parte do discurso de Silveira já que, no material de suporte que temos à disposição para análise, existe uma lacuna entre os anos de 1955 (onde só aparecem duas críticas de Silveira) e 1959, quando voltam a aparecer os textos do crítico. Já nesses escritos do final da década de 1950 em diante, as citações são bem mais escassas.

Pode-se, pensar, portanto, numa fase de transição em que Walter da Silveira passa a se apoiar mais em sua própria opinião para guiar a argumentação no texto, sem a necessidade de correlacioná-la a uma postura que já vem formatada, como se quisesse trazer para o Brasil as discussões das principais tendências sobre os filmes, cineastas e mesmo o cinema em si, que tem sido feitas pelos renomados críticos das grandes e mais relevantes publicações de cinema no mundo. Ao mesmo tempo, isso acaba sendo mais uma evidência do quanto Silveira tinha acesso e lia essas revistas, sendo influenciado por elas e suas posições, especialmente a constituição do autor no cinema. Compartilha com elas também a erudição ao abordar sobre os filmes, a postura analítica aguçada e exigente, o conhecimento sobre a sétima arte.

3.2.4. Valorização do cinema clássico americano

Se de certa forma toda essa discussão do campo autoral e, mais ainda, da função da crítica em descobrir e discutir a obra de cineastas ou cinematografias pouco conhecidos do grande público, especialmente esses que tinham caráter menos comercial e dificilmente eram lançados nas salas de cinema, devemos destacar que Walter da Silveira soube também valorizar o cinema norte-americano, da tradição clássica em sua essência, também dotado de grandes cineastas que, na sua visão, contribuíram para a arte cinematográfica. Se pudermos pensar no crítico baiano como um “fiscado” por essa “nova” vertente da crítica especializada, um adorador do cinema europeu e asiático naquilo que possuíam em termos de grandes filmes e diretores dentro da abordagem autoral, basta lembrar que, antes dessa fase, na sua trajetória inicial, escrevendo nos jornais e revistas baianos, ele teve um grande contato com o cinema mais comercial e popular, em sua maioria feito por Hollywood que já dominava as salas de exibição no Brasil. Numa fase mais madura de Silveira, essa da década de 1950 em diante, ele não necessariamente rechaça o produto americano, embora precise ver nele algo que valha como estética da arte cinematográfica e que não esteja somente ligada ao espetáculo e ao entretenimento puro para as massas, a fim de estimá-lo.

Muito improvavelmente existe o filme arte-pela-arte, o que existe é o filme que se frustrou como mercadoria, o filme que não aliou, na sua estrutura, a intenção estética à finalidade do espetáculo. O equívoco virá do desprezo dessa coexistência. A verdadeira obra de arte total do cinema não pode esquecer esta síntese que é da sua própria condição (SILVEIRA, 1954, p. 366).

Essa é uma das duras críticas que Silveira faz sobre *O Maior Espetáculo da Terra* (Cecil B. De Mille, 1952) de cujo texto o trecho acima foi retirado, desclassificando a obra por sua faceta puramente comercial, segundo ele perto do espetáculo e longe da estética cinematográfica. “Eu não sei, aliás, se Cecil B. De Mille, algum dia, desejou ser mais do que um fabricante do espetáculo, se desejou demonstrar possuir também uma intuição mais estética da obra de arte cinematográfica” (SILVEIRA, 1954c, p. 367). Ou seja, Silveira acredita na possibilidade de união dessas duas vertentes; na verdade, tem-nas como constituintes da própria natureza do cinema como evento de comunicação, inclusive no seu intuito comercial. Também os “filmes de arte”, precisam ser lançados comercialmente e, da mesma forma que geram um custo de

produção, precisam reverter lucro para seus produtores, mesmo que essa não seja a única preocupação de quem os realiza. E se a produção realizada nos Estados Unidos é tida como a que mais carrega a marca do entretenimento cinematográfico e a voracidade pelo lucro, o que faz de Hollywood uma das indústrias mais rentáveis do mundo, isso não supõe que ela seja feita somente para esses termos.

Mesmo não acreditando na maestria de Hitchcock⁶¹ como um verdadeiro autor de cinema, tendo-o mais como um técnico, Silveira não deixa de considerar as qualidades de *A Tortura do Silêncio*:

Ao longo de *A tortura do silêncio*, contudo, o melodrama policial se povoa de uma retórica cinematográfica tão esmerada que a muitos o filme parecerá, de um ponto de vista técnico, das mais fascinantes obras de seu diretor, embora seja das obras que, de um ponto de vista humano, nos deixe frios, menos sensibilizados (SILVEIRA, 1954b, p. 359).

Também *Cantando na Chuva* (Stanley Donen e Gene Kelly, 1952), musical de enorme sucesso de público, tem uma boa acolhida por parte de Silveira, primeiro como filme que entretém: “É a crítica desse período de falseamento que realiza, com justeza histórica, em seu caráter despretensioso de simples divertimento, o filme de Stanley Donen e Gene Kelly” (SILVEIRA, 1953c, p. 299), mas sem deixar de apresentar outras qualidades, como acrescenta em um segundo momento da crítica:

[...] a comédia musical veio hoje a encontrar em homens como Gene Kelly a mais plena consagração como autêntica forma cinematográfica, no exercício dos movimentos de *ballet* apanhados pela câmera, recriados pelo corte e pela posterior coordenação com alternância de planos e de ângulos, e por fim vistos pelos espectadores como se, ao mesmo tempo, os olhasse de dentro e de fora da dança, numa coincidente função de admirador e de participante. Neste particular, a contribuição de Kelly para o cinema porventura é maior do que a de outros realizadores de filmes dançados (SILVEIRA, 1953c, p. 300).

É desse encontro entre o filme de entretenimento e a estética bem elaborada que, para Silveira, a obra encontra valor e lugar de destaque no cinema, para além de sua

⁶¹ Aqui, Silveira precisa tomar um partido, seguindo uma cisão que tem origem na crítica francesa. Segundo Antoine de Baecque (2010), que dedica um capítulo inteiro ao que ele chama de “caso Hitchcock”, a crítica francesa se dividiu entre aqueles que consideravam o cineasta inglês um autêntico autor (comandada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*) e outros que viam nele somente um contratado dos estúdios hollywoodianos (como os de *L'Écran Français*).

importância como peça metalinguística que evoca um momento crucial na história da arte cinematográfica. Mesmo quando a técnica se sobressai sobre o conteúdo, quando o fator “humano” não é um dos maiores focos da película, o crítico baiano tende a considerar mesmo assim a obra em suas qualidades outras, pensando na própria natureza do filme como produto feito para certo público. E não é por acaso que ambos os filmes fazem parte de estilos que gozam de enorme prestígio na cultura americana e, mais ainda, são muito bem aceitos pelo grande público.

E aqui, chegamos a outro ponto em que o filme norte-americano ganha destaque sobre as outras cinematografias. Se a noção de autor poucas vezes é utilizada por Silveira no âmbito do cinema que vem de Hollywood – apesar da tendência americanófila defendida por muitos críticos, como aponta Baecque (2010) –, uma outra chave de compreensão para esse cinema é o filme de gênero, com suas marcas características, constituídas em conjunto e facilmente reconhecidas pelo público. Voltando a Hitchcock, lê-se na mesma crítica de Silveira sobre *A Tortura do Silêncio*:

Quando Hitchcock foi atraído pelos estúdios de Hollywood [...], não foi a natureza britânica de seus filmes, mas a singularidade de ser no estrangeiro o melhor representante de um gênero cinematográfico que, desde as origens, tem entusiasmado os norte-americanos: o melodrama policial. E como Hollywood seja tirânica sobre os cineastas [...], Hitchcock nunca mais deixou de ser o mestre do suspense, o fabricante de thrillers, o artífice do pavor, o notável padrão da angústia e do medo (SILVEIRA, 1954b, p. 357).

O cineasta passa a ser agora um representante de um gênero que, além de bem aceito culturalmente, encontra no diretor o profissional ideal para moldar as ferramentas da narrativa cinematográfica a fim de criar obras de força artísticas reconhecidas. Deixa-se de lado o autor, na concepção de Silveira, para se ganhar um artesão que lida muito bem com as particularidades que o gênero e a indústria hollywoodiana impõem. Esses gêneros, estando especialmente ligados às circunstâncias culturais de seu país, como representativos de um estilo cujas raízes, se não estão lá, é lá que ganharam destaque, passam a ter ainda mais valor por sua relação íntima com aquele lugar que acabam representando. Na crítica sobre outro musical, *Sinfonia de Paris* (Vincente Minnelli, 1951), Silveira diz que o filme “[...] é suficientemente artístico como obra de cinema. [...] Sua força consiste mesmo em haver definido para sempre o que deva ser ou não ser um filme norte-americano musicado e dançado” (SILVEIRA, 1953f, p. 330). A partir do momento em que o musical apresenta essa estreita ligação com a cultura norte-

americana, o gênero passa a ser reconhecido nela, ou antes, deve se esforçar para fazer encontrar unidade cinematográfica que o torne não só mais um filme de entretenimento, mas uma peça de valor para o cinema.

E no âmbito do cinema norte-americano, tem-se demarcadamente, além do filme musical e das histórias policiais, o *western* como um grande representante da cultura ianque, agora não mais pela tradição e popularização do gênero através dos filmes feitos ali no país, mas pelo reconhecimento de uma geografia, de um estilo de vida, dos costumes de um povo, dos tipos ali encontrados, enfim, de toda uma cultura que encontra reflexo na própria história dos Estados Unidos, de sua formação territorial e de seu passado colonizador. Mas se esse gênero é americano por excelência, como afirmou o crítico André Bazin (1991), para Silveira ele possui outra importância, mais generalizada:

A revisão de *Os brutos também amam* nos convence em definitivo que o *western* não é só o gênero mais característico do cinema, o filme-tipo por excelência, porém o mais fecundo e original também. [...] O *western* se distingue, de início como espírito, por uma outra forma de humanismo, de valorização humana: o heroísmo, que também se assemelha em qualquer tempo, ainda que assuma feições diversas: O Ulisses da mitologia grega revive nos astronautas. Mas não unicamente por esse espírito o *western* permanece: ele fez sua estética a mais representativa expressão da essência contemporânea, o movimento. O homem age, a ação o leva como fator ou consequência para este ou aquele sentido, sua determinante histórica torna-o protagonista ou espectador diretamente interessado naquele no desfecho dos conflitos. E que é o *western* senão essa dinâmica vital? (SILVEIRA, 1969c, p. 61).

Mesmo reconhecendo ter o *western* seu lugar como representativo da cultura norte-americana, o gênero ganha, na visão de Silveira, uma importância mais ampla dentro do próprio decurso do cinema como reflexo de outras questões. Do que é tido como gênero norte-americano, Silveira amplia a discussão para abordar reflexões sobre a própria natureza da narrativa fílmica. É nesse sentido que o gênero, como demarcação da cultura de um país, ganha contornos mais amplos pela perspectiva do crítico baiano.

3.2.5. O cinema do passado

Ainda no campo dos papéis da crítica ao valorizar os grandes mestres e obras do cinema, mais uma última posição merece destaque na análise da crítica de Walter da

Silveira nessa perspectiva: trata-se da retomada de obras lançadas há muito tempo, que o crítico agora põe à luz para realizar algum tipo de observação. Filmes como *Fantasia*, (Walt Disney, 1940) e obras de cineastas como Jean Renoir (*A Besta Humana* e *A Grande Ilusão*) passam a fazer parte da pauta crítica nos periódicos, devido à importância que Silveira confere a eles, além é claro da figura de Charles Chaplin, cineasta por quem o crítico baiano nutre uma grande admiração.

Isso não chega a ser uma grande novidade no âmbito da atividade cineclubistas. Muitos eram os filmes antigos que Silveira programava para serem exibidos em Salvador e que tinham suas análises críticas pontuadas por ele, seja através dos folhetos distribuídos nos dias das sessões, sejam pelas preleções que realizava pessoalmente no início e/ou final das exibições. Mas notamos, porém, que alguns desses filmes ganharam espaço nas páginas dos jornais através da análise de Silveira, sempre no intuito de chamar a atenção para o resgate desses filmes e do valor cinematográfico que ainda carregam. Sobre *A Grande Ilusão*, lançado originalmente em 1937, ele escreve: “O estilo de Jean Renoir tem uma forma que, se vem do passado, atinge o presente, pela harmonia entre sua linguagem e a que hoje é tentada pelos cineastas mais novos” (SILVEIRA, 1959c, p. 104).

De certa forma, grande parte dos filmes criticados nos jornais chega aqui com atrasos – numa média de cinco a seis anos – em relação ao seu ano de lançamento, com exceção do filme brasileiro cuja circulação é voltada mesmo para o mercado nacional. Mas uma diferença como essa, de mais de vinte anos, remonta à funcionalidade da crítica em refletir a própria história do cinema. No caso do filme de Renoir, bastou que ele fosse eleito em um encontro na Bélgica como um dos dez melhores filmes de todos os tempos, para que a obra voltasse à discussão. Silveira, portanto, aproveita-se do evento para trazer o filme à discussão e também a obra de seu autor.

Também o valor do tempo ganha nas páginas dos jornais uma reflexão que gira em torno da própria validação da arte cinematográfica, que com o passar dos anos, pode ser revisitada pelo público, ganhando com isso outras significações. É também o fator tempo que determina, para muitos, o destaque de um filme como obra-prima. Nesse sentido, somente aqueles filmes que resistem ao tempo e possuam ainda um valor na atualidade é que são dignos de destaque na história do cinema (CAMPOS, 2003). Na crítica do filme dos estúdios Disney, Silveira escreve o seguinte:

Fantasia, apesar de seu envelhecimento técnico, pode ser olhado com muito mais simpatia pela crítica que tanto lhe fez restrições no passado do que pelo público de outrora. É que a crítica, mesmo vendo todos os seus pecados, ainda percebe em *Fantasia* alguns momentos criativos a admirar, enquanto o público já não entra com ele em comunicação, dele já não recebe aquele sentido de suposta originalidade que se vulgarizou dentro do próprio cinema, com o acréscimo da TV (SILVEIRA, 1969, p. 44).

É crítica, portanto, que tem a função de reavivar a memória do público para (PIZA, 2006). Mas aqui Silveira chama atenção também para a receptividade do público que sempre está mais interessado nas novidades, nas tendências contemporâneas das comunicações de massa, como ele bem observa sobre a chegada da televisão como um fator de “disputa” em relação à mídia cinematográfica. É mais uma vez a crítica que precisa voltar sua atenção para o valor das obras cinematográficas, de antes e de seu tempo, a fim de não deixar que elas se percam no decorrer da história, fazendo lembrar aquilo que ainda na sua atualidade possui relevância artística e merece ser retomado.

Já o caso de Charles Chaplin é um tanto diferente. Com o lançamento de *Luzes da Ribalta* (Charles Chaplin, 1952), o cinema do comediante inglês volta à pauta da crítica, muito embora Silveira, nos textos que dedica ao filme (são três textos publicados com intervalo de alguns dias entre o final de outubro e início de novembro de 1953), aproveite a oportunidade para retomar a obra e o trabalho do cineasta, demarcar seu estilo, mas não com a mera finalidade de vangloriar o seu ídolo, mas antes para discutir o próprio filme que era o assunto central dos textos. Assim, a figura de Chaplin, naquele momento já distante do sucesso que seus filmes fizeram outrora, agora refugiado na Europa⁶², enfrentando dificuldades para financiar e produzir seus filmes, é retomada pelo crítico baiano quando muitos críticos já começavam a apontar o insucesso daquele filme de Chaplin, como desde então não conseguiria mais respaldo diante do público e da crítica. Silveira, em consonância com livro que já tinha lançado sobre o cineasta, além de ter publicado, durante muitos anos, uma série de ensaios sobre o gênio criativo de Chaplin e sua obra em alguns periódicos, defende mais uma vez o trabalho de seu ídolo:

⁶² Acusado de manter relações próximas com o partido comunista e de manter um discurso que infligia o socialismo, Chaplin foi perseguido pelo macarthismo, tendo seu visto de entrada nos EUA negado. O cineasta refugiou-se, então, na Suíça e só teve permissão de voltar aos EUA em 1972, aos 83 anos de idade.

Chaplin sempre foi um artista universal, acima de Hollywood, como acima de qualquer outra terra onde pudesse filmar suas histórias. [...] Seu estilo sempre foi um estilo exclusivamente Chaplin. Toda a sua filmografia é marcada por essa universalidade que distinguiu, em todos os tempos, os grandes humanistas e os libertou de qualquer contingência nacional (SILVEIRA, 1953g, p. 333).

A visão e avaliação do filme não substituem a simples adoração ao seu diretor, mas são as qualidades percebidas no filme que servem de elogio ao próprio cineasta. Existia até certa naturalidade com que Silveira se dirigia ao diretor no texto, como se a crítica fosse a ele reportada: “Para nós, Chaplin, bastava esse instante⁶³ para te considerar o maior homem do cinema de hoje como foste o maior homem do cinema de ontem” (SILVEIRA, 1954, p. 342). Para o crítico militante, expor sua paixão pelo cinema e cineasta que ele defendia e via como merecedores de destaque no cenário mundial, representava então o anseio cinéfilo de levar para o grande público o conhecimento da obra daquele que era visto como um verdadeiro – e talvez o maior de todos – autor.

Como militante confesso em prol do cinema nacional, faz-se relevante conhecer de que forma Walter da Silveira lidava com toda essa produção cinematográfica que vinha de fora e se destacava por suas qualidades intrínsecas. Era uma época em que a militância cinéfila ganhava força como representação de uma verdadeira paixão pela experiência do cinema, também reverberada através da alta estima que a crítica, sobretudo francesa com toda sua influência mundial, conferia ao resgate e valorização dos filmes de viés autoral e daqueles desconhecidos do gosto popular. É esse trabalho de recepção, por ele feito na Bahia, sempre associado às principais tendências cinematográficas em voga na época, que garantiu o legado voltado para o pensamento analítico do cinema.

3.3. Observações sobre uma escrita crítica

Tenho pensado muito sobre o método mais conveniente na crítica cinematográfica. Dedicado, há longos anos, à análise de filmes, seria justo que visse a indagar de mim mesmo, fundado na experiência adquirida, se o método usado corresponde sempre às necessidades da crítica (SILVEIRA, 1959, p. 95).

⁶³ Referência à cena final de *Luzes da Ribalta*.

Ao olhar reflexivamente para o seu próprio ofício de crítico, como o faz em outros textos, Walter da Silveira, dessa vez, chama atenção para a questão do método de abordagem fílmica. Nesse momento do nosso trabalho de análise das críticas do autor baiano, iremos recorrer ao procedimento de encontrar nos textos recorrências estilísticas e temáticas que nos permitem identificar quais os traços analíticos estão vinculados à obra escrita de Walter da Silveira. Dessa vez, de uma forma generalizada, tomando como base os textos até então trabalhados nas duas categorizações feitas acima, acrescidos de outras críticas que possam contribuir para a discussão e exemplificar as características apontadas, tentaremos cercar as principais e mais marcas estilísticas da escrita de Silveira que remetem às preocupações do fazer crítico.

A principal e mais marcante dessas características, encontrada inclusive demarcada e defendida pelo próprio crítico em vários textos, diz respeito à relação entre forma e conteúdo, entre aquilo que o filme escolhe abordar e a maneira cinematográfica como imprime isso na tela. Para Silveira, uma nunca está desassociada da outra, uma vez que a forma traduz o tema no decorrer do filme. Portanto, de início, podemos dizer que os filmes em que ele mais percebe essa correlação sendo equilibrada harmonicamente, são justamente os mais louvados e indicados por Silveira como obras de valor cinematográfico. Embora este seja um traço que pertença à natureza de qualquer obra artística que se quer de qualidade, fica evidente na abordagem do crítico baiano que esta é uma preocupação muitas vezes central no ajuizamento de valor do filme, demarcado como critério de avaliação no próprio texto. Assim, é na interconexão entre essas duas partes discursivas que Silveira mede o valor do filme, como podemos perceber na seguinte ponderação sobre *Sinhá Moça*:

Dispondo de um tema de tamanha importância para a sensibilidade do público brasileiro [...], os autores de *Sinhá Moça*, embora sem possuir a força criadora, o vigor plástico e a originalidade do autor de *O Cangaceiro*, souberam garantir à sua obra uma bem maior unidade orgânica, uma coesão de forma e conteúdo bastante visível num filme em que, pela própria estrutura narrativa contrapontada, com uma ação constantemente dividida entre ambientes opostos, se tornava difícil atingir essa coesão e unidade (SILVEIRA, 1953d, p. 303).

Nesse sentido, um trecho da crítica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é bastante sintomático para pensar a relevância que Silveira confere a essa relação, ganhando, num filme brasileiro, uma representação exata daquilo que ele propunha como ideal em um filme:

Ora, até onde lhe foi permitido, Glauber Rocha realizou, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um filme revolucionário. Um filme em que a ideologia estética entra em correspondência com a ideologia social – ambas revolucionárias. Por isso mesmo, se uma parte do público – aquela que reage conservadoramente do ponto de vista social – hostilizou o filme, outra parte – aquela que pensa também burguesamente do ponto de vista estético – não o aplaudiu (SILVEIRA, 1965, p. 356).

No entanto, as questões de ordem estéticas e as demarcações do estilo cinematográfico, presentes como de costume no discurso crítico em geral (BORDWELL, 1991), surgem em Walter da Silveira da mesma forma como pontos de importância, mas geralmente vêm depois de abordados os pontos temáticos que o filme suscita. Embora ambos estejam intrinsecamente conectados, há uma certa preferência em valorizar o tema para depois se deter sobre a forma, o que pode ser notado a partir de algumas ponderações.

Na crítica de *O Cangaceiro*, Silveira aponta as qualidades da fotografia, do uso da trilha sonora que “aproveita o folclore musical do Nordeste” (SILVEIRA, 1953a, p. 292), a montagem inteligente, os belos figurinos, além de discutir o trabalho do diretor e a composição dos atores. Por outro lado, nota-se que o foco de suas observações e juízos de valor recai muito mais no desenvolvimento (falho, porque sem a profundidade temática esperada) do roteiro, em detrimento dessas questões de ordem mais tecnicista. Existe uma preocupação em sempre apontar as falhas e qualidades dos trabalhos daqueles profissionais para o sucesso do filme, mas visto como um todo, o que sobressai não é mais os quesitos em instância individual, mas o todo como resultado final do filme em evidência na crítica. É claro que nesse “todo”, as questões de ordem da estética cinematográfica também estejam incluídas, mas funcionam como suporte para aquilo que o diretor e produtores do filme quiseram comunicar através da obra.

Pouco tempo depois, quando da insurgência do Cinema Novo, as questões de ordem estética ganharão outro papel na configuração ideológica do cinema nacional na medida em que a precariedade dos artefatos que se tem à disposição no país fará parte da própria linguagem do movimento (influenciado claramente pelo Neorealismo italiano que preconizava as mesmas ideias e estratégias). É o momento para refletir de que forma é possível fazer cinema com aquilo que se tem à disposição, ao mesmo tempo em que a estética da imagem reflita uma posição de resistência frente à produção cinematográfica dominante. Mas apesar dessa imagem ser também uma maneira de

colocar em evidência uma posição política do cinema, as temáticas retratadas nas películas precisam também se destacar como representativas de uma realidade social do país que precisa ser exposta e problematizada na tela.

Como já observamos analiticamente nos tópicos anteriores, outras preocupações aparecem nos textos de Silveira, antes mesmo dele entrar na análise do filme em si: a contextualização da obra do cineasta, sua formação e entrada no universo do cinema, a retomada de fatores históricos, a importância de se discutir e descobrir determinado cineasta-autor já consagrado, a relevância daquela obra para as cinematografias ou para o cinema nacional, o próprio lugar do cinema brasileiro no contexto de sua produção. E tudo isso, na maior parte das vezes, ocupa um grande espaço do texto. Caso o título do filme não coincidissem com o título da própria crítica, o nome da obra só seria reconhecida depois de realizada uma parte da leitura. Somente depois de colocadas algumas dessas questões, o filme é apresentado como ponto central de discussão (para onde aquelas questões suscitadas convergiam), primeiramente na sua temática, no enredo, nas questões que aborda, para que depois sejam levantados alguns fatores de ordem estética e técnica da produção fílmica. Está longe de se afirmar aqui que essa estrutura textual seja uma constante rígida na abordagem crítica que Silveira realiza nos textos, mas, de uma forma geral, é assim que o texto pode ser visto em seu aspecto constitutivo.

Também na construção e identificação dos autores de cinema, os fatores estéticos parecem ter uma importância menor em relação à consolidação do pensamento que o cineasta tenha da sua arte e do mundo ao redor que está refletido em seus filmes. Se as marcas estéticas, a partir do momento em que caracterizam a obra de um diretor, também são fortes indicativos da carga autoral desse artista (BAECQUE, 2010), em Silveira a preocupação sobre a visão de mundo que o cineasta expõe nos filmes indica escolhas analíticas mais relevantes para o crítico baiano. No texto sobre *A Doce Vida*, ele escreve:

Esta supremacia do significado sobre a expressão não amesquinha o valor de Fellini como artista. O cinema, como arte, já transpôs a fase da busca de expressão. Os cineastas não se medem mais pela forma por que se exprimem, porém pelo que essa forma exprime. Decerto, nenhum criador existe sem estilo. Mas nenhum também excederia da gratuidade se não tivesse um pensamento, um sentimento, para esse estilo (SILVEIRA, 1960, p. 165).

Portanto, na relação entre forma e conteúdo, que Silveira tanto preza em equilibrar como metodologia analítica, nota-se que o segundo leva vantagem de relevância sobre o primeiro item pela maneira mais incisiva e destacada com que aparece nos textos analisados, o que nos aponta para uma preferência de abordagem mais conteúdofística do que formalista do cinema realizada por Silveira nos textos críticos.

Daí que nessa leve vantagem que o conteúdo tem sobre a forma, podemos encontrar, no pensamento analítico de Silveira, outra de suas marcas: a definição de certas “teses” sobre cada um dos filmes analisados. Ao invés de ler tentando abordar todos os seus pormenores, não deixando escapar os vários aspectos da película (como se estivesse condicionado a, obrigatoriamente, falar sobre direção, roteiro, atuação e depois sobre os quesitos estéticos, como fotografia, trilha sonora, figurinos, etc.), Silveira muitas vezes se apega a uma única posição que formula sobre a obra e com ela constrói o texto a partir de suas considerações sobre a questão destacada. Nas críticas sobre *Uma Rua Chamada Pecado* (Dir: Elia Kazan, 1951) e *A Mulher de Todos*, (Dir: Rogério Sganzerla, 1959) respectivamente, essa marca se evidencia claramente porque ambos os textos já se iniciam assim:

A obra cinematográfica de Elia Kazan, adaptação da obra teatral de Tennessee Williams, suscita dois importantes problemas de natureza estética: o da moral na arte e o das relações entre os processos criativos do filme e do palco, portanto um problema de conteúdo e outro de forma (SILVEIRA, 1953e, p. 304).

Há uma espécie de proxenetismo cinematográfico no qual o cineasta explora, para o gozo do público, o corpo da artista – sua mulher. [...] Não obstante o talento com que nasceu, e que *O bandido da luz vermelha* fez tanto admirar, Rogério Sganzerla aderiu a esse proxenetismo (que *O bandido*, aliás, já antecipava), numa dimensão quase absoluta, com *A mulher de todos*, seu segundo filme: desnecessário contar quantas vezes Helena Ignês se despe, porque não faz mais que se despir, numa sucessão de *strip-teases* (SILVEIRA, 1969b, p. 59).

Com essa crítica de teses, o escritor baiano consegue então deixar bem claro uma dada observação sobre a qual irá se deter no decorrer do texto. Em *Uma Rua Chamada Pecado* há a tese de que o filme possui problemas de forma e conteúdo, principalmente por se aproximar, esteticamente, muito mais do teatro e ter pouca afinidade narrativa com o recurso cinematográfico – tese essa que Silveira discute em

toda a crítica do filme, deixando de lado outras questões que poderiam ter espaço no texto, como a contextualização da obra anterior de Elia Kazan e suas particularidades como realizador cinematográfico. Já em outro exemplo, como na crítica de *Cantando na Chuva*, o autor mostra que, mesmo se tratando da chegada do recurso sonoro, podendo salvar o cinema da então crise de mercado por que passava, o filme não desvaloriza o cinema mudo e os grandes filmes e diretores do passado. A partir dessa questão, realiza a abordagem analítica da obra.

Essa crítica de teses surge como uma constatação do caráter fortemente opinativo (e subjetivo) que Silveira emprega, pois, após demarcar seu ponto de vista, o crítico tentará sustentar essa sua tese com argumentos vários. Dessa forma, as posições de Silveira se fazem presentes no texto crítico, ao afirmar e defender certas colocações sobre os filmes. Com elas, ajuíza sobre a obra, tomando em consideração o largo conhecimento que possui, na tentativa de explicitar para o leitor suas posições.

Por outro lado, se antes de chegar à análise do filme propriamente, outras questões de ordem contextual são colocadas com certo destaque e aprofundamento, é também importante valorizar o caráter informativo de seus textos. Como um crítico que se preocupava com a formação do público para o bom cinema, a opinião não surge aqui como característica única do texto, mas também aliada a um suporte informativo que dá uma visão maior da obra, autor ou assunto em evidência no texto.

Na crítica de cinema, a informação diz respeito a determinado dado que o próprio crítico enxerga como importante a ser exposto a fim de enriquecer a sua análise do filme. Está mais relacionado ao tema que o próprio filme suscita do que uma informação factual de importância jornalística. Assim, a informação pode ser vista como uma contextualização necessária para a análise do filme.

Essa contextualização pode se dar de algumas formas. No texto sobre o filme *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952), Silveira se demora bastante no início refletindo sobre as noções de “revolução”, o apreço do cinema (o crítico o compara com a própria ideia de revolução) e de Hollywood pelo tema das revoluções sociais, e, principalmente, se demora sobre algumas características particulares da Revolução Mexicana especificamente e seu ideário. Somente depois disso, no quinto parágrafo da crítica, passa a se ocupar do filme em si e de suas características artísticas.

Também quando trata de *O Cangaceiro*, Silveira chega a pontuar determinadas incongruências que o filme comete sobre o universo do cangaço (critica a “estilização do vestuário dos bandoleiros, a presença de um índio no território do cangaço, a

sapiência gramatical e caligráfica do chefe Galdino” (SILVEIRA, 1953a, p. 289). Mais adiante, critica também a falta de profundidade com que o tema foi abordado pelo diretor do filme: “Compreende-se que Lima Barreto não se aventurasse às origens latifundiárias do cangaço e do papel que esse teve nas lutas políticas dos senhores do Nordeste” (SILVEIRA, 1953a, p. 290). Da mesma forma, no texto sobre *Viva Zapata!*, pontua as distorções históricas que o roteirista do filme realizou no sentido de minimizar e ridicularizar a figura do líder da Revolução Mexicana.

Em outros casos, a ideia de explorar proposições sobre a própria história do Cinema se mostrou bastante evidente. E *Cantando na Chuva* é o filme ideal nesse sentido, pois sua narrativa trata de um momento crucial para a sétima arte: a passagem do cinema mudo para a introdução do som direto nos filmes. Dessa forma, Silveira aproveita a crítica do filme para explorar esse momento chave do cinema mundial, pontuando as implicações que aquele avanço técnico representou para estética dos filmes, lembrando os filmes que primeiro fizeram essa transição. É o que Gomes (2006) chamou de “papel formador da crítica”, pois ela educa o leitor acerca da própria história daquela arte. Mesmo que essas informações sejam algo importante para a contextualização da narrativa do filme, não constituem dados que seriam obrigatórios no texto crítico. Mas é o profissional da crítica, munido do conhecimento que possui sobre o assunto, que percebe como essas informações são capazes de enriquecer o texto analítico e por isso as inclui no texto.

Em outro sentido que está muito próximo desse acima, o crítico também pode ver a necessidade de citar outros filmes que tenham alguma ligação com aquilo que se quer discutir num texto, seja por questões temáticas ou por motivos de filmografia, relembrando outros filmes dos mesmos diretores, roteiristas e atores em evidência, como já pudemos ver nos tópicos anteriores deste capítulo. Sendo essa uma constante, nota-se como a análise dos filmes não se encerra em si mesma, podendo criar relações com outros elementos exteriores, dentro do mesmo âmbito da sétima arte, ou mesmo com referências a outras instâncias artísticas, como peças de teatros e livros publicados.

Por outro lado, um traço muito comum nas críticas cinematográficas que apontam para um tom mais informativo, aparece raramente nas críticas de Walter da Silveira aqui analisadas: a sinopse da narrativa fílmica. Como forma de situar o leitor sobre o enredo do filme criticado, a sinopse serviria como uma forma de introduzir o ambiente temático e/ou estilístico das obras que serão ali analisadas. Não é que a sinopse não exista nos textos pesquisados neste trabalho, mas elas não aparecem

delimitadas, geralmente com um parágrafo reservado a elas, como é comum nos discursos críticos (PIZA, 2006). Elas podem ser, ao contrário, subentendidas em meios às ideias e discussões que o autor vai fazendo ao longo do próprio texto. Ou então, de outra forma, o assunto do filme pode surgir de modo mais generalizado, como no caso da crítica de Sinhá Moça: “o tema de *Sinhá Moça* aborda uma questão mais nacional [...]: a emancipação dos escravos” (SILVEIRA, 1953d, p. 302). Nesse caso, não há apresentação de personagens ou dos conflitos narrativos pelos quais eles passarão no decorrer da história, mas somente situa o ambiente contextual em que a narrativa do filme se estabelece.

Demarcando seu lugar de destaque e reconhecimento no cenário cultural da Bahia, Walter da Silveira irá propagar suas marcas estilísticas da escrita crítica de forma contundente. Todas essas características sistematizadas e apontadas acima formam, então, um cânone que o crítico construiu com o seu trabalho e sua larga trajetória em prol da arte cinematográfica. São os preceitos que formatam uma grade de leitura que possa ser aplicada aos filmes a partir de suas próprias concepções não só do cinema enquanto produto de valor como do papel da crítica em si. É preciso pensar também na Bahia como lugar de efervescência cultural, mas que ainda assim estava longe dos grandes centros culturais do país que já possuíam uma ligação mais estreita com o fazer artístico e com o pensamento reflexivo.

Mas como Janet Staiger (2000; 1992) coloca, o processo interpretativo é conformado histórica e culturalmente, a partir das convenções que marcam o pensamento de uma determinada época. A crítica de cinema no Brasil encontra sua consolidação a partir das décadas de 40 e compartilha, portanto, suas formas de pensar e ler as obras, influenciados inconfundivelmente pelo pensamento crítico francês. Portanto, como um crítico de seu tempo, a recepção de Walter da Silveira ao cinema passou necessariamente pelo modo como ele criticava os filmes, a partir das características que identificamos aqui, sua grade de leitura, formatada por todo um contexto discursivo que se criou em torno do cinema e da crítica.

No caso de Silveira, podemos perceber nos seus próprios textos o contato e estima que ele possuía com o pensamento crítico difundido pelas revistas europeias de cinema, especialmente aquelas advindas da França. A centralidade da figura do autor, a necessidade de contrapor forma e conteúdo, a militância cinéfila de descoberta e propagação dos grandes e desconhecidos cineastas, a reverência ao cinema do passado, a construção de uma fala de viés humanista que servia à leitura do filme, todas essas

características fazem parte de um pensamento crítico difundido nas décadas de 1950 e 1960. Se em outras partes do Brasil alguns críticos foram também formados por essas ideias, cada qual se diferenciando de alguma forma, Silveira realiza, na Bahia, uma ponte entre esse pensamento sobre as questões cinematográficas que germinavam na Europa, por sua vez aportando no Brasil, e tendo na Bahia quem pudesse lhe dar forma e discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica cinematográfica, assim como o cinema, vai precisar de tempo, desde o seu surgimento e propagação, até ser reconhecida como produto de valor ligado à análise das obras fílmicas. Na mesma medida em que a crítica vai se fortalecendo enquanto discurso, o próprio cinema luta para ser visto como forma de arte genuína, a grande invenção do século XX, aquela que agrega em si as manifestações artísticas anteriormente reconhecidas num só produto⁶⁴. Os críticos de meados do século passado vão se contagiar pela efervescência do movimento modernista, pela própria configuração do cinema como arte que alcança cada vez mais autonomia e, no Brasil, pela nova configuração que toma o cinema nacional como algo que precisa ser visto e discutido de perto. A partir dessas preocupações e novos caminhos de observação, passam a exercer uma influência maior não só nos leitores, mas também em artistas e intelectuais de seu tempo.

É a forma como esse discurso crítico se configura em um dado contexto histórico que nos interessou aqui enquanto estudo e prática receptiva. No cinema, a crítica surge como atividade que acompanha a própria produção dos filmes, a partir do momento em que os meios de comunicação despertam o interesse para a nova arte do século. Claro que havia muito de tietagem em torno do universo cinematográfico e suas estrelas, além do caráter informativo sobre as produções, mas o jornalismo cultural, aquele que se debruça sobre a análise subjetiva e valorativa do filme, encontrou um espaço de consolidação para um público cinéfilo que ia se formatando no país. Foi o momento também em que a academia passou a se interessar pela arte cinematográfica e pelo discurso analítico que a acompanha.

Diferente da crítica europeia que possuía suas revistas semanais ou mensais especializadas na abordagem analítica dos filmes, no Brasil esse tipo de texto ajuizador sobre as obras fílmicas tiveram maior lugar nos jornais de circulação comum, dividindo o interesse do leitor pelas outras manifestações artísticas e os assuntos das diversas editoriais. Segundo Moniz Vianna (CASTRO, 2004), esse traço da crítica brasileira faz com que ela passe a ser produzida com mais rapidez e pressão, tendo de ser publicada diariamente nos veículos, contribuindo para promover, no país, o surgimento de um

⁶⁴ Foi o escritor italiano Ricciotto Canudo o primeiro a cunhar, em 1911, a expressão “sétima arte” para definir o cinema como a soma de todas as artes pré-existentes uma vez que abrange num só recurso as linguagens das artes plásticas, arquitetura, música, teatro, etc.

discurso crítico prolífero e consistente, mesmo antes da proliferação da crítica especializada no pós-Guerra.

Ao aliar, neste trabalho, os estudos sobre a crítica cinematográfica e a configuração de um pensamento analítico que frutificou na Bahia, a pessoa de Walter da Silveira revela-se, hoje, consolidada como uma forte figura de referência no campo do cinema e das letras. Sua produção como crítico é de grande extensão e largamente reconhecida pela erudição e perspicácia com que era desenvolvida nos diversos periódicos em que escreveu, além de todas as outras atividades em torno do cinema e da experiência cinéfila que ele propagava, seja ela militante, pedagógica ou de alcance popular, sempre preocupado com a discussão e valorização da sétima arte enquanto produto cultural.

O objetivo deste trabalho sempre esteve focado na crítica cinematográfica, buscando ver como a obra de Silveira foi importante para a configuração de um cenário de agitação cultural em um determinado momento histórico da Bahia. Apesar do reconhecimento sobre sua pessoa, a extensa obra crítica dele ainda continua pouco apreciada e discutida no âmbito acadêmico de forma mais substancial, tanto naquilo que possui de traços marcantes sobre um estilo de escrita particular, como também na correlação e diálogo com o que se fazia em termos de crítica cinematográfica no Brasil, e fora dele, durante o período em que Silveira publicou seus escritos.

A ideia inicial era identificar de que forma Silveira via e interpretava os filmes, e notamos como seus ajuizamentos de valor dependiam intrinsecamente do contexto de transformação socioculturais em que aquelas obras eram vistas e produzidas, aliados à sua própria percepção do fazer crítico, tido por ele como uma atividade que perpassava pelo prazer cinéfilo, mas tinha muito de pedagógico no sentido de legar ao público leitor uma visão mais enriquecida sobre a sétima arte.

O percurso de análise baseado nos estudos de recepção histórica (STAIGER, 2000; 1992) foram preponderantes para não se prender somente às marcas textuais das críticas, mas também para fazer ver todo o contexto de produção e fomento da arte cinematográfica no Estado da Bahia enquanto espaço que permitiu o florescer desse pensamento analítico. Ao mesmo tempo em que refletia aquele momento de profusão das artes no estado, Silveira também ajudou a consolidar esse cenário uma vez que já escrevia sobre cinema desde muito antes desse momento áureo. Portanto, sua produção crítica não é um mero reprocessar de ideias que surgiram na Europa, sobretudo através da crítica francesa, e que chega à Bahia como pura tendência moderna, mas antes

funciona como uma influência sentida na vida cultural baiana, num momento em que ela é marcada pelo surto desenvolvimentista.

Imprescindível deixar de observar que esse período de transformação sociocultural deu suporte para que a própria crítica de Silveira mudasse de rumo, deixasse de ser apenas um acompanhamento das produções que entravam em cartaz, como ele aprendeu a fazê-la no início de sua carreira como colunista (tipo de produto jornalístico bastante comum no período), fazendo ver um universo cinematográfico que podia e devia ser confrontado com uma análise e pensamento crítico mais consistente. Detemo-nos aqui em um momento em que esse traço de maturidade analítica já estava consolidado dentro de sua obra escrita, mas de onde se pode sentir uma visão que entra em consonância com o pensamento crítico que foi se desenvolvendo no Brasil, antes mesmo da proliferação da crítica francesa, mas que também aprendeu com ela, posteriormente, seus pressupostos de valoração sobre os filmes.

Alguns autores (BYWATER; SOBCHACK, 1989; BORDWELL, 1992; JOLY, 2003) elencam uma série de abordagens (jornalística, autoral, contextual, ensaística, acadêmica, etc.) nas quais a crítica se ancora para realizar seu ajuizamento de valor das obras fílmicas. Porém, mais do que necessariamente se filiar a uma dessas vertentes com maior afinco (embora a abordagem autoral seja uma presença marcante na obra crítica de Silveira), é possível encontrar nos escritos do autor baiano momentos em que esses caminhos teóricos de investigação se combinam e se comunicam na construção de um fazer crítico.

Havia no trabalho de Silveira uma autonomia na configuração de um pensamento próprio, mesmo quando se confrontava com pressupostos de alguma forma já estabelecidos por outros autores (como a carga autoral dentro da obra de Alfred Hitchcock e Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, negada por ele). Isso fazia de Silveira não um mero repetidor de um dado discurso, mas uma voz de destaque na configuração de um pensamento autônomo sobre a arte cinematográfica, influenciando, por sua vez, vários outros, críticos e cinéfilos, na experiência reflexiva sobre o cinema.

Vincula-se aí o caráter de ação propagadora da arte cinematográfica empreendida pelo escritor baiano no sentido de fazer notar as qualidades de certas obras fílmicas, numa aliança sempre pretendida entre o produto artístico em si e as reflexões que eles podiam suscitar. Havia, portanto, um diálogo com as principais tendências do pensamento crítico vigentes à época, mas também a configuração de uma vertente própria de leitura fílmica. Isso é bastante sentido na produção nacional que precisava ser

vista com um olhar de quem conhecia suas peculiaridades e anseios, como um novo campo que se abria pelas próprias novidades que iam surgindo, como os filmes afiliados ao Ciclo de Cinema da Bahia, o Cinema Novo, assim como os do Cinema Marginal, cada qual apresentando seus preceitos e concepções artísticas em particular. A valorização à fita nacional não estava na simples glorificação do filme enquanto produto da casa, feito sob dificuldades de produção, mas antes como peça artística que precisava ser analisada ainda com mais rigor, pretendendo alcançar um resultado final que fosse satisfatório em termos de conceitos cinematográficos que ele prezava.

Enquanto isso, uma parte da produção estrangeira que nos chegava era colocada em um lugar de descoberta para o prazer cinéfilo, muitas vezes aparecendo com grande atraso ao Brasil, e mais ainda na Bahia (isso quando não era o próprio Silveira quem trazia muitos desses filmes para serem exibidos no cineclube), e por isso já tendo passado pelo conhecimento e reflexão de outros críticos. É aqui que as percepções do cinema de autor eram mais fortes ao se considerar a qualidade dos filmes e o trabalho dos cineastas, mesmo que algumas posições defendidas por Silveira vinham a contrariar certos cânones já estabelecidos por alguns discursos críticos. Mas havia, mais uma vez, um cuidado analítico em ajuizar esses filmes sob a luz das perspectivas próprias que Silveira possuía e sua noção da autoralidade no cinema.

Preocupado e também confiante pela formatação de um momento propício para o cinema, Silveira sempre se engajou na liderança de ações e atividades que elevassem a experiência cinematográfica numa Bahia em que se encontrava espaço para isso. Essa sua faceta múltipla faz dele um crítico consciente da sua condição de agitador cultural, mas também um sempre entusiasta das possibilidades de educação e formação cultural através do cinema. Apesar de ser muito forte em seus textos a necessidade de “educar” as pessoas para ver o que ele estava considerando como o “bom” cinema, tal qual um guia que indicava os melhores caminhos, obras e autores, sua crítica acabava ensinando o público leitor a ver o cinema com olhos mais apurados, a dar atenção a um certo tipo de filme que estava longe da mera proposta de entretenimento que tomava o mercado exibidor, mas sem desconsiderar esse filão de mercado, de forma a incentivar o pensamento cinéfilo diante da sétima arte.

A crítica de Walter da Silveira, a partir do percurso analítico feito nesta pesquisa, aponta para um tipo de discurso que possuía uma forte marca opinativa, com posições muitas vezes taxativas, incisivas e exigentes sobre os filmes, mas que abria portas para um pensamento voltado para a necessidade de olhar criticamente para o

produto fílmico. Mas mesmo assim engajados, seus textos fazem ver um escritor que se interessava pelos produtos fílmicos independentes de suas origens e traços estéticos (seja o produto clássico americano, o cinema que frutificava no Brasil ou os filmes de autores vindos de países da Europa e Ásia) pela simples predisposição com que se debruçava sobre as obras a fim de analisá-las. A abordagem do filme, sua contribuição como produto artístico, suas temáticas expostas na tela, os conceitos estéticos utilizados para expor uma determinada visão de mundo, tudo isso valia mais do que a simples defesa de uma corrente de pensamento ou uma escola de cinema de que ele tomava partido, daí algumas surpresas quanto ao posicionamento que ele apresentava sobre certas questões. Porém, mesmo que defendesse algumas posições (valorização do cinema brasileiro ou da figura do autor de cinema), possuía uma abordagem que dava lugar ao cinema de uma forma geral, independente do juízo de valor que pudesse fazer sobre eles.

O trabalho crítico de Walter da Silveira se constitui como um grande banco de textos reflexivos e didáticos sobre o fazer cinematográfico. A análise sobre a qual nos detivemos para a realização deste trabalho abarca somente uma parte da produção que legou em termos de reflexão sobre os filmes. Procurou-se focar aqui na crítica de cinema e suas implicações culturais que encontram ressignificações nos meios de comunicação, nas instâncias de interpretação das obras de arte, na configuração contextual em que se situa e na carga cinéfila que ela encerra. Os textos aqui analisados constituíram-se não apenas como fontes de pesquisa, mas, sobretudo, como instância de um tipo de recepção específica, a da crítica. Fica a possibilidade para que a obra analítica do autor seja fruto de estudos futuros, contribuindo para as pesquisas em torno do fazer crítico, das competências que essa atividade envolve e suscita no cotidiano e na forma como isso reflete e é refletida por um contexto sócio-histórico que tanto modifica e completa a experiência do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. Walter da Silveira nas fronteiras do cinema. In: SILVEIRA, Walter. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

ANCHIETA, Isabelle. **Jornalismo Cultural**: Pelo encontro da clareza do jornalismo com a densidade e complexidade da cultura. 2006. Disponível em <http://www.bocc.uff.br/pag/melo-isabelle-jornalismo-cultural.pdf>. Acesso em 27 fev. 2012.

ALTMANN, Eliska. **O Brasil imaginado na América Latina**: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2010.

ARAÚJO, Guido. **A história da Jornada de Cinema da Bahia**. Revista O Olho da História. Salvador, BA, vol. 1, n. 1, 1995. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o1guido.html>. Acesso em 04.05.12.

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. **A análise do filme**. 2. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany e Guido Aristarco**: um caso das idéias fora do lugar. Revista Sinopse, v. IV, n. 8, abr. 2002.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BELLINGER, Isabella Mitiko Ikawa. In: A crítica de Ismail Xavier: dos jornais aos estudos acadêmicos. **Estudos de cinema e audiovisual Socine**: estadual São Paulo. (Org: Josette Monzani; Luciana Corrêa de Araújo; Suzana Reck Miranda; et al.). São Paulo: Socine, 2012.

BORDWELL, David. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. USA: Harvard University Press, 1991.

BYWATER, Tim; SOBCHACK, Thomas. **Introduction to film criticism**. Major critical approaches to narrative film. New York/London: Longman, 1989.

CARREIRO, Rodrigo. **O Gosto dos Outros**: Consumo, Cultura Pop e Internet na Crítica de Cinema de Pernambuco. Recife: UFPE, 2003. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. Cinema Novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

_____. **A nova onda baiana**: cinema na Bahia 1958/1962. Salvador: EDUFBA, 2003.

_____. **Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: EDUFBA, 1999.

CASTRO, Ruy. Trailer – Moniz, wagonmaster. In.: VIANNA, Antonio Moniz. **Um filme por dia**: crítica de choque (1946- 73). (Org: Ruy Castro). São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques d'aquém e d'além mar**: travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos. São Paulo: Summus, 2008.

COELHO, Thiago Barboza de Oliveira. **Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia**. In: V Encontro de Estudos Mutidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador. V ENECULT, 2009.

COSTA, Lailton Alves da. Gêneros jornalístico. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Org.). **Gêneros Jornalísticos no Brasil**. São Paulo: Metodista, 2010.

CUNHA, Tito Cardoso e. **Argumentação e crítica**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

DIAS, José Umberto. Proêmio. In: SILVEIRA, Walter da. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. 4 v.

_____. Repensar o cinema. In: SILVEIRA, Walter da. **A história do cinema vista da província**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FIGUÊIROA, Alexandre. **Cinema Novo**: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papyrus, 2004.

FRANÇA, André Ramos. **Das teorias do cinema à análise fílmica**. Salvador: UFBA, 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultural Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. **Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil**. In: Revista Contracampo. Ed. 24, 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>. Acesso em 15.05.2012.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema**: trajetórias do subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emilio Salles. (1962). Na Bahia a coisa é séria. In: SILVEIRA, Walter da. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006, v. 4, p. 241-243.

GOMES, Regina. **O cinema brasileiro em Portugal**: contexto e análise acerca da crítica de filmes brasileiros publicada na imprensa lisboeta (1960-1999). Tese de doutorado, Universidade Nova de Lisboa, 2006a.

_____. **Crítica de Cinema**: história e influência sobre o leitor. Revista Crítica Cultural. Santa Catarina, PR, vol. 1, n. 2, 2006b. Disponível em <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>. Acesso em 18.01.12.

HEFFNER, Hernani. Periódicos de cinema no Brasil: algumas indicações. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 53, p. 9-13, jan. 2011.

MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo Opinitivo**: gêneros opinativos do jornalismo brasileiro. 3. ed. rev. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Walter da Silveira em quatro volumes**. [Online]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/89/pgwalterdasilveira.htm>. Acesso em 20.09.2010.

_____. Gêneros jornalísticos: conhecimento brasileiro. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Org.). **Gêneros Jornalísticos no Brasil**. São Paulo: Metodista, 2010.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes** – conceitos e metodologia(s). Trabalho apresentado ao VI Congresso da Sociedade Portuguesa de Ciências da Comunicação, Lisboa, 2009.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2006.

RÊGO, Ana Regina; AMPHILO, Maria Isabel. Gênero opinativo. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Org.). **Gêneros Jornalísticos no Brasil**. São Paulo: Metodista, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. 3. ed. São Paulo: Summus, 2009.

SANTANA, Jussilene. **Impressões Modernas**: teatro e jornalismo na Bahia. Salvador: Vento Leste, 2009.

SETARO, André. **Escritos sobre cinema**: trilogia de um tempo crítico. (Organização: Carlos Ribeiro). Salvador: Udufba: 2010. 3 v.

_____. **A miséria cultural baiana.** [Online] 2011. Disponível em: <http://setarosblog.blogspot.com.br/2011/10/diz-se-que-bahia-ja-teve-seu-seculo-de.html>. Acesso em 04.05.12.

_____. **Cinema Baiano (15):** Alexandre Robatto Filho por Tadeu Bahia. [Online] 2009. Disponível em: <http://setarosblog.blogspot.com.br/2009/02/cinema-baiano-15-alexandre-robatto.html>. Acesso em: 04.05.12.

SILVEIRA, Walter da. **Walter da Silveira.** O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. 4 v.

_____. **A história do cinema vista da província.** Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

_____. **Fronteiras do cinema.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____. (1945). A função da crítica cinematográfica. In: _____ **Walter da Silveira.** O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 137-8.

_____. (1969). Por uma crítica responsável. In: _____ **Walter da Silveira.** O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 3, p. 37-8.

STAIGER, Janet. **Media reception studies.** New York: New York University Press, 2005.

_____. **Perverse spectators: the practices of film reception.** New York: New York University Press, 2000.

_____. **Interpreting films: studies in the historical reception.** Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

STAM, Robert. **Film theory: an introduction.** New York: New York University, 2000.

TRUFFAUT, François. Os sete pecados capitais da crítica. In: _____. **O Prazer dos olhos: escritos sobre cinema.** Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2006.

TURNER, Graeme. **O Cinema como Prática Social.** São Paulo: Summus, 1997.

VALCK, Marijke de; HAGENER, Malte. Down with Cinephilia? Long live Cinephilia? And other videosyncratic pleasures. In: _____ (Org). **Cinephilia: movies, love, memories.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 11-23.

VALENTE, Eduardo. **Afinal, para que serve o crítico?** In: Revista Contracampo. Ed. 24, 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/frames.htm>. Acesso em 15.05.2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas, São Paulo: Paripus, 1994.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Críticas analisadas:

SILVEIRA, Walter da. (1953a). O Cangaceiro. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 289.

SILVEIRA, Walter da. (1953b). Viva Zapata!. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 295.

SILVEIRA, Walter da. (1953c). Cantando na Chuva. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 298.

SILVEIRA, Walter da. (1953d) Sinhá Moça. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 301.

SILVEIRA, Walter da. (1953e). Uma Rua Chamada Pecado. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 304.

SILVEIRA, Walter da. (1953f). Sinfonia de Paris. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 330.

SILVEIRA, Walter da. (1953g). Luzes da Ribalta. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 332.

SILVEIRA, Walter da. (1954a). Rashomon. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 352.

SILVEIRA, Walter da. (1954b). A Tortura do Silêncio. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 356.

SILVEIRA, Walter da. (1954c). O Maior Espetáculo da Terra. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 366.

SILVEIRA, Walter da. (1954d). Floradas na Serra. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 1, p. 396.

SILVEIRA, Walter da. (1959a). Estranho Encontro: pequena obra de um aprendiz. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 70.

SILVEIRA, Walter da. (1959b). Redenção: passado e futuro do cinema na Bahia. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 73.

SILVEIRA, Walter da. (1959c). A Grande Ilusão: um clássico do cinema. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 103.

SILVEIRA, Walter da. (1959d). As noites de Federico Fellini. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 112.

SILVEIRA, Walter da. (1960). La Dolce Vita. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 161.

SILVEIRA, Walter da. (1961). Hiroshima, Mon Amour. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 215.

SILVEIRA, Walter da. (1962a). O Pagador de Promessas. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 254.

SILVEIRA, Walter da. (1962b). A Grande Feira: origem e significado. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 293.

SILVEIRA, Walter da. (1963). Sol Sob a Lama: acusação e defesa. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 311.

SILVEIRA, Walter da. (1965). Deus e o Diabo na Terra do Sol. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 353.

SILVEIRA, Walter da. (1966). Vidas Secas. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 3, p. 184.

SILVEIRA, Walter da. (1967). Terra em Transe. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 2, p. 373.

SILVEIRA, Walter da. (1969a). Eu Te Amo, Eu Te Amo. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 3, p. 47.

SILVEIRA, Walter da. (1969b). A Mulher de Todos. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 3, p. 59.

SILVEIRA, Walter da. (1969c). Os Brutos Também Amam. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 3, p. 60.

SILVEIRA, Walter da. (1970). A Hora do Lobo – Um novo desafio de Ingmar Bergman. In: _____. **Walter da Silveira**. O eterno e o efêmero. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. V. 3, p. 69.