



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA  
LINHA: DOCUMENTOS DA MEMÓRIA CULTURAL**

**LEONARDO CAMPOS CERQUEIRA**

**TERRA DE NINGUÉM:  
A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NA INTERNET**

**Salvador  
2015**

**LEONARDO CAMPOS CERQUEIRA**

**TERRA DE NINGUÉM:  
A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NA INTERNET**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, no Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, para fins de avaliação.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rachel Esteves Lima

Salvador  
2015

Cerqueira, Leonardo Campos.

Terra de ninguém: a crítica cinematográfica na internet / Leonardo Campos Cerqueira. - 2016.

133 f.: il.

Inclui anexo.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rachel Esteves Lima.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2015.

## **AGRADECIMENTOS**

Meus sinceros agradecimentos aos que tornaram possível o começo, o caminhar e o fechamento desta trajetória: aos meus pais Nair e Walter, aos meus irmãos, ao meu companheiro Valdek Costa e as minhas amigas Juliana, Lorian, Mariluce, Michele e Sandra. No âmbito acadêmico, agradeço à confiança depositada por minha orientadora Rachel Esteves, bem como ao recurso da FAPESB que me permitiu ser bolsista durante o processo de estudo, pesquisa e escrita.

## RESUMO

A crítica de cinema é um dos mecanismos que movimentam a indústria cultural e a opinião pública. Na investigação proposta nesta dissertação, pretendo mapear o campo da crítica cinematográfica e observar como esse gênero discursivo transferiu-se do suporte impresso para a esfera virtual pública, tendo em mira as produções do *site Cine Pop*, portal de notícias especializado em cinema, disponível para acesso desde 1999. Através do estabelecimento de um panorama histórico da crítica de cinema e da história recente da internet no Brasil, bem como as considerações sobre a noção de campo cultural, do surgimento do culto do amador e da cultura da convergência, este texto é permeado por questões contemporâneas acerca do campo da crítica de cinema brasileira.

**Palavras-chaves:** crítica cinematográfica; culto do amador; cultura da convergência; história da crítica de cinema.

## ABSTRACT

The film criticism is one of the mechanisms that drive the cultural industry and public opinion. The investigation proposed in this dissertation intends to map the field of cinematographic criticism and observe how this discursive genre has been moved from the printed support to the virtual public sphere, focusing on the productions of the site *Cine Pop*, news portal specialized in cinema, available for access since 1999. From the establishment of a historical panorama of film criticism and the recent history of the internet in Brazil, as well as considerations on the notion of cultural field, from the emergence of the cult of the amateur and the convergence culture, this text is permeated by contemporary issues on the field of the Brazilian cinema criticism.

**Key-words:** film criticism; cult of the amateur; culture of convergence; history of film criticism.

## LISTA DE FIGURAS

|                        |     |
|------------------------|-----|
| <b>Figura 01</b> ..... | 77  |
| <b>Figura 02</b> ..... | 79  |
| <b>Figura 03</b> ..... | 81  |
| <b>Figura 04</b> ..... | 88  |
| <b>Figura 05</b> ..... | 89  |
| <b>Figura 06</b> ..... | 92  |
| <b>Figura 07</b> ..... | 97  |
| <b>Figura 08</b> ..... | 102 |
| <b>Figura 09</b> ..... | 106 |
| <b>Figura 10</b> ..... | 109 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 08  |
| <b>1 A TAREFA DO CRÍTICO E O MAPEAMENTO DO CAMPO</b> .....                     | 18  |
| 1 - A tarefa do crítico de cinema .....  | 18  |
| 2 - Clube da Luta: um mapeamento do campo da crítica cinematográfica .....     | 21  |
| 3 - Nas profundezas do mar sem fim: uma abordagem genealógica.....             | 24  |
| 3.1 Tempos Modernos: a crítica de cinema no Modernismo .....                   | 25  |
| 3.2 Intelectuais à brasileira: escritores múltiplos .....                      | 27  |
| 3.3 Eu sei o que a crítica fez em meados do século passado .....               | 32  |
| 3.4 A mão que balançou a crítica: o engajamento de Paulo Emílio Salles Gomes . | 35  |
| 3.5 O homem que sabia demais: Moniz Vianna e a crítica no Brasil .....         | 37  |
| 3.6 Veloz e Furiosa: a crítica de cinema e o jornalismo cultural .....         | 40  |
| 3.7 Terreno em Transe: a crítica e o Cinema da Retomada .....                  | 42  |
| 3.8 O fabuloso destino da crítica de cinema: a geração Contracampo .....       | 47  |
| 3.9 Grandes Esperanças: a crítica de cinema na internet .....                  | 51  |
| <b>2 A CRÍTICA DE CINEMA NA INTERNET</b> .....                                 | 53  |
| 1- Em algum lugar do passado: notas sobre o surgimento da internet .....       | 54  |
| 2 – Um Sonho de Liberdade: o fluxo migratório da crítica de cinema .....       | 63  |
| 3 - Os Infiltrados: crítica, amadorismo e cultura da convergência.....         | 68  |
| 4 – Cinco homens e uma sentença: a crítica pelos críticos .....                | 81  |
| <b>3 A CRÍTICA DE CINEMA NO CINE POP</b> .....                                 | 84  |
| 1- Um Sonho Sem Limites: o perfil do Cine Pop .....                            | 86  |
| 2- Assim Caminha a Crítica no Cine Pop.....                                    | 93  |
| 3- Apertem os cintos, a crítica sumiu .....                                    | 107 |
| 4- Os Sem-Crítica: algumas considerações conclusivas .....                     | 115 |



|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> ..... | 117 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....          | 123 |
| <b>ANEXOS</b> .....               | 134 |

## CRÉDITOS INICIAIS

A crítica de cinema encontra-se em crise? Esta é uma das atuais celeumas do campo da cultura em geral, questionamento que não habita apenas as reflexões no âmbito cinematográfico. De acordo com algumas palestras proferidas em congressos e demais encontros acadêmicos, textos jornalísticos e postagens do senso comum, a crítica está em crise, a teoria está “matando” a literatura, o cinema acabou, dentre outras afirmações que nomearei aqui de “tramas do apocalipse”.

Recentemente, a pesquisadora Eneida Maria de Souza, professora da UFMG e autora de diversos livros na área da teoria literária, proferiu uma palestra sobre a crítica biográfica na Universidade Federal da Bahia, em evento promovido por nosso programa de pós-graduação, e, durante o momento de abertura para os questionamentos após a sua elucidativa apresentação, um dos ouvintes trouxe uma afirmação inquietante: “estamos todos em busca de novos paradigmas”. A pesquisadora concordou com o interlocutor, e, depois do evento, continuei a pensar nesta observação do participante, abordagem que acredito tangenciar o ponto nevrálgico desta dissertação, traçando relações com o meu projeto de pesquisa: a crítica cinematográfica contemporânea, em específico, a crítica situada na internet.

De acordo com alguns especialistas, há crise para todo lado, dizem que a literatura acabou após o advento das mídias digitais, o cinema perdeu a sua força e, nesse processo apocalíptico, a crítica de cinema encontra-se no limbo. Mas, será que estas afirmações possuem alguma relevância? Será que este discurso não parte dos ditos críticos que perderam o seu posto no Olimpo das reflexões e avaliações nesse novo processo de cosmopolitismo<sup>1</sup> permitido após a democratização da internet? Estas questões, bem como a reflexão acerca da possível crise da crítica são objeto desta dissertação.

O termo crise foi utilizado nestas considerações preambulares pelo fato de ter sido o ponto de partida para a elaboração do projeto que deu origem a este trabalho. O *insight* se deu ao assistir a um documentário nacional filmado em 2008, mas

---

<sup>1</sup> Termo utilizado para designar o sentimento de pertença dos críticos amadores na esfera virtual pública, tendo em mira o público leitor e a rede de contatos que se estabelece com base nessa entrada no campo da crítica de cinema. Inspirado nas reflexões de Silvano Santiago no livro *O cosmopolitismo do pobre*, o termo ganha a alcunha de crítico que consegue circular com as suas reflexões no âmbito da recente democratização da opinião pública.

lançado em Salvador apenas em 2011. Estou falando de *Crítico*, dirigido pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. Na ótica do diretor, a internet é tão dual como o protagonista do romance *O médico e o monstro*. No disperso, mas informativo e dinâmico documentário, ao longo dos seus 78 minutos de duração, o diretor esquematiza, através de uma montagem alternada, depoimentos de diversos críticos e realizadores cinematográficos, mostrando as opiniões que estes profissionais expressam uns acerca dos outros: os cineastas reclamam dos críticos, os críticos reclamam dos cineastas, num intenso fluxo de trocas.

A cena que mais interessa para este momento é o trecho em que o documentário começa a falar sobre as relações da crítica com a internet, bem breve, por sinal. Logo após o primeiro depoimento referente ao assunto, surge uma folha de jornal na tela, amassada e utilizada para enrolar um peixe. Por trafegar numa via de mão-dupla entre os estudos literários e cinematográficos, foi inevitável não traçar um paralelo entre a cena metafórica e o polêmico ensaio, “A crítica como papel de bala”, publicado por Flora Sussekind, em 2010, na coluna Prosa e Verbo, do jornal *O Globo*.

O texto, configurado como uma sedutora, mas ácida “espetada” na crítica literária brasileira, era uma investida da especialista em relação ao cenário deste campo, visto em sua reflexão como um ambiente de divulgação de livros, tamanha a anemia das reflexões ligeiras e eminentemente jornalísticas dos textos. Flora Sússekind alega que, mesmo diante de tantos prêmios, festivais, *blogs* e *sites* sofisticados, falta um pensamento articulado que resgate as dimensões sociais da esfera literária.

A polêmica surgiu com a morte do crítico literário Wilson Martins. Ao analisar três textos de outros profissionais do mesmo campo de atuação, sendo eles Alcir Pécora, Miguel Sanches Neto e Sérgio Rodrigues, Sússekind observa que há uma proposta de exumação da figura do crítico, e, nessa escrita nostálgica, o trio coloca o falecido como juiz do gosto literário. Através desse ponto de partida, o artigo endossa uma crítica ao campo literário brasileiro, reforçando a falta de articulação de ideias entre os seus atuantes.

Dessa forma, assim como a crítica literária pode ser considerada metaforicamente como papel de bala, ou seja, descartável, a crítica cinematográfica

na internet, para o cineasta Kleber Mendonça, está numa situação ainda pior; afinal, surge no documentário como um pedaço de papel para enrolar um peixe qualquer que compramos numa feira.

A cena foi crucial para o desenvolvimento das ideias que estão presentes nesta pesquisa, pois a necessidade de compreender a crítica na internet era também um processo terapêutico pessoal, haja vista que a minha interação no campo da crítica começou e se desenvolveu nesse espaço. Em 2009, fiz uma varredura na esfera virtual em busca de espaço para o desenvolvimento de minhas reflexões cinematográficas. A postura cinéfila estabeleceu-se desde cedo, na adolescência, mas a necessidade de escrever sobre cinema era um dos combustíveis para a minha carreira paralela.

Estava nos momentos finais da graduação em Letras, mas os filmes, as leituras de críticas e a necessidade de compartilhar os conhecimentos adquiridos através do autodidatismo, ou seja, pesquisa e download de teses, dissertações, ensaios e artigos sobre qualquer tema relacionado ao cinema e à crítica dos filmes, dispostos em um banco de dados pessoal, lidos e fichados cautelosamente, crescia vertiginosamente. De todos os *sites* procurados para atuação, o Cine Pop foi um dos primeiros a me dar um retorno.

Foi um momento, de fato, de algumas conquistas. Primeiro, ao ter um veículo “oficial” para publicação das minhas críticas, eu podia ir ao cinema em sessões especiais, intituladas cabines de imprensa, exhibições específicas para críticos locais, que geralmente ocorrem nos dois primeiros dias da semana, antes da estreia para o grande público. O texto podia ser escrito com base em pesquisas, reflexões mais apuradas dos filmes, para a publicação no dia anterior ou até ao meio-dia da estreia do filme em questão. Segundo, ao passo em que as reflexões embrionárias eram publicadas, o pensamento mais maduro sobre o cinema como indústria e arte, sobre a tarefa do crítico, bem como a dimensão social desses textos era construído e dava sustentação ao projeto de carreira que se encontra em devir constante.

Afirma-se, no senso comum, que na profissão de educador, quanto mais se ensina, mais se aprende. No caso do crítico, quanto mais filmes se assiste, mais se aprende sobre a sua linguagem. E, quando a relação do espectador com o filme se

estabelece com a necessidade de uma escrita crítica posterior, o olhar torna-se mais apurado e a prática torna o texto, com o passar do tempo, mais substancial e, em alguns casos, autoral.

Diante do exposto, digamos que durante o processo de leitura e pesquisa para a elaboração desta dissertação, a minha escrita tenha sido, como nas palavras de Huyssen, “seduzida pela memória” (HUYSSSEN, 2000, p. 15). Ao pesquisar sobre a crítica de cinema no âmbito da internet, constantemente encontro-me nesse processo labiríntico da gênese da crítica cinematográfica brasileira. Segundo o teórico, atirar um bote salva-vidas ao passado é uma tendência notória na contemporaneidade, num momento em que estamos imersos num mundo de excesso de memória, retorno ao já experienciado e de ode aos museus. Observo, alimentando ainda mais esse processo de sedução, que para refletir sobre a crítica numa perspectiva contemporânea, faz-se necessário resgatar a sua memória.

Esta investigação perpassa os estudos sobre o passado da crítica cinematográfica no Brasil, haja vista que o interesse na temática está diretamente ligado à minha formação enquanto crítico de cinema, que assim como a maioria dos cinéfilos da minha geração, precisou adentrar no espaço de resistência cultural que é a internet, para, mais adiante, conseguir determinado espaço de fala e de expressão das ideias, alimento básico de todo adepto da cinefilia. E também para alcançar autorização para falar sobre o assunto e ser, inclusive, remunerado, uma possibilidade remota na esfera virtual, uma teia de espaços para publicações praticamente infinitas e sem as estruturas hierárquicas encontradas em gerações anteriores à era da internet.

Utilizar a memória como um dos processos metodológicos desta investigação é, também, um esforço de compreensão da construção de identidade dessa geração cinéfila, colocando-me em análise, dentro das devidas proporções, e possibilitando o entendimento da construção do campo da crítica cinematográfica mas com o olhar fixo na sua configuração atual. No ensaio “Os paradoxos da memória”, Ulpiano Meneses destaca a importância das inscrições memorialísticas na recuperação das nossas experiências, com fins de construir respostas para o momento presente (MENESES, 2007, p.16). No caso do meu trabalho, focado no interesse em investigar a constituição do campo da crítica cinematográfica, bem como a migração

desse gênero discursivo para a internet, é necessário recorrer ao processo hercúleo de rememorar o processo de sua emergência no Brasil, proposta que desagua nos três capítulos aqui apresentados.

No primeiro capítulo, intitulado “As tarefas do crítico e um mapeamento de campo”, analiso o gênero discursivo em questão, a crítica cinematográfica, e concomitantemente, traço algumas considerações sobre o que se convencionou chamar de “função” da crítica, pensada através das elucidativas concepções propostas por Terry Eagleton, em específico, nos livros *A função da crítica* e *A tarefa do crítico*. Após o estabelecimento desses primeiros aportes teóricos, estabeleço um panorama que pretende mapear o campo da crítica cinematográfica no Brasil, preocupando-me, com base na genealogia proposta por Michel Foucault, em apresentar a emergência do campo da crítica cinematográfica no Brasil, os seus casos e ocassos, bem como as semelhanças e diferenças entre os integrantes desse campo composto de forças que ora duelam, ora se unem, para composição de uma cadeia de tradição. Considero que ao traçar um panorama da história da crítica de cinema no Brasil, bem como algumas concepções teóricas deste gênero, é preciso, como suporte, carregar nesta mala de viagem algumas ideias desenvolvidas pelo filósofo francês no ensaio “Nietzsche: a genealogia e a história”.

O imperativo hegeliano “Historicizar sempre”, atualizado pelas considerações de Frederic Jameson, também se apresenta como parte importante da reflexão, além da necessidade de abordar a teoria sobre a gênese do campo literário problematizada por Pierre Bourdieu. Será o momento de pensar a importância do mensário modernista *Klaxon* e do engajamento do escritor Mário de Andrade no processo “embrionário” da crítica em um momento de escalada do cinema enquanto linguagem. Nesse processo genealógico, onde sabemos ser impossível captar todos os movimentos no movimento campo da crítica cinematográfica brasileira, aponto a tarefa de críticos múltiplos como o cineasta Mário Peixoto, o poeta Vinícius de Moraes, o polêmico Glauber Rocha, assim como as reflexões elitistas e hollywoodianas de Moniz Viana na mídia jornalística dos meados do século XX, as pesquisas acadêmicas de Paulo Emílio Salles Gomes na universidade, a crítica *fast-food* do jornalismo cultural nos anos 1980 e 1990, as polêmicas do campo no cinema da Retomada e o preâmbulo da migração dos críticos para a esfera virtual, e

assim, atenho-me a mostrar a dimensão das posturas de cada um desses representantes em seus respectivos momentos históricos.

No segundo capítulo, intitulado “A crítica de cinema na internet”, dou continuidade ao que foi tratado no último tópico do primeiro, intitulado “Grandes esperanças: o fluxo migratório dos críticos”. Apresento, mais detidamente, uma breve história da internet e da sua democratização, com foco especial no acesso dos críticos autorizados (profissionais atuantes do campo) ao ambiente virtual, e, também, à movimentação da massa cinéfila (os amadores), que encontrou na internet o espaço ideal para apresentar as suas reflexões, bem como estabelecer debates, trocar informações e compartilhar não só críticas em formato textual, mas vídeos e até mesmo trailers oficiais comentados no formato audiovisual, graças ao suporte de portais como o *YouTube*.

Para compor este quadro de reflexões, proponho uma abordagem que tome como ponto de partida um breve panorama do surgimento da internet, trazido à baila no livro *A internet*, de Maria Ercília e Antônio Graeff, manual basilar integrante da coleção *Folha explica*. Familiarizados com o tema, haja vista que os autores foram funcionários de dois dos primeiros ambientes virtuais no Brasil, o *site* BOL (Brasil Online) e UOL (Universo Online), ambos traçam um panorama que conceitua, apresenta os aspectos sociais da internet e elucida algumas questões sobre esse espaço, como por exemplo, a definição do termo WEB, dentre outros.

Em *História social da mídia*, Peter Burke e Asa Briggs reuniram-se para traçar um panorama histórico da mídia, desde as peças teatrais no século XVI, passeando por revoluções como a francesa e a industrial, até chegarem ao contemporâneo e, assim, ambientar o pesquisador nas malhas das preocupações acerca das ressonâncias de meios de comunicação como a televisão e a internet na vida cotidiana. As considerações dos autores, em especial, os capítulos “Convergência” e “multimídia”, estão inclusas nesse bloco de informações teóricas.

Conforme Eric Schmidt (presidente do Google) e Jared Conhen (diretor executivo do Google), autores do livro *A nova era digital*, a internet é uma das poucas criações do homem que eles não entendem completamente. Ambos ainda reiteram que a esfera virtual é o maior experimento da história a envolver a anarquia. Essas

reflexões coadunam com as ideias apresentadas pelos teóricos anteriores, e surgem, então, como complemento desse capítulo que ainda conta com mais duas publicações basilares: *A galáxia da internet*, de Manuel Castells, e *A internet na América Latina*, coletânea de textos organizados pelos pesquisadores Suely Fragoso e Alberto Efendy Maldonado.

Manuel Castells, professor de sociologia e planejamento regional na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos, expõe que a internet é uma espécie de espinha dorsal das sociedades no contexto contemporâneo. No livro *A Galáxia da Internet*, o autor busca apresentar a liberdade e a lógica mercadológica que a esfera virtual nos oferta, mas também chama o pesquisador à atenção no que tange aos aspectos contraditórios desse espaço. A internet, em seu ponto de vista, promove o compartilhamento de informações, mas também o isolamento social de determinados indivíduos. As possibilidades tecnológicas da internet nos permite coordenar situações carregadas de complexidade, mas também subverte a hierarquia que durante muito tempo impôs regulamentos em nossa sociedade. E é nesse aspecto que a reflexão proposta no livro interessa, pois com o advento da internet, a crítica amadora conseguiu encontrar um espaço mais amplo para disseminar-se.

Outro feixe importante de reflexões para o segundo capítulo encontra-se no livro *A internet na América Latina*, tendo como foco os capítulos “Panorama da Internet na América Latina”, de autoria dos organizadores, e “Internet, a aposta na diversidade”, de Delia Covi Druetta. No primeiro, é possível encontrar uma série de gráficos e quadros atrelados às reflexões teóricas, texto que traça um panorama no contexto latino-americano, permitindo-me compreender, inicialmente, a democratização da internet no Brasil, informação que encontra maior fluxo no segundo texto, focado na diversidade na internet.

No terceiro e último capítulo, intitulado “A crítica de cinema no Cine Pop”, o panorama histórico endossado através da proposta genealógica e as considerações teóricas sobre a internet encontram-se entrelaçados. A utilização da palavra rizoma como título para o capítulo propõe pensar a estrutura “imaginada” do portal Cine Pop, um ambiente virtual de publicação de críticas, matérias, *trailers*, fichas de filmes e novidades do universo cinematográfico não apenas de cunho *pop*, com apelo à



cinematografia hollywoodiana, mas uma pretensão cinéfila de abordar, mesmo que em menor quantidade que a proposta geral, outras cinematografias, bem como o tipo de filme que se convencionou chamar de “filme de arte”. Dou a alcunha de “imaginada” porque os críticos que encabeçam o *site* estão dispersos em regiões diversas do país, fazem parte de circuitos profissionais distintos, mas unidos pelo amor ao cinema e pela postura cinéfila militante, através dos contatos pelas redes sociais e *e-mails*. E o termo rizoma ilustra a reflexão pelo fato de a equipe ter se deslocado da região Sudeste, local onde está situado o editor-chefe Renato Marafon, e se espalhado pelo país, com os críticos atuando como se fossem correspondentes do veículo de informações cinematográficas. Se houvesse um manifesto do Portal Cine Pop, uma das questões centrais seria o desejo de reflexão e debate, bem como a troca de informações com cinéfilos de localidades diversas.

O *Cine Pop* foi criado em 2000. No editorial, Renato Marafon expõe que elaborou o *site* como um hobby, para manifestação das suas reflexões cinéfilas. O espaço tornou-se bastante visitado, e, em 2003, entrou para o Top 10 do IBEST, tendo algumas matérias veiculadas no tradicional jornal *Folha de S. Paulo*. Conforme aponta o editor, crítico que é formado em Comunicação Social e atua como jornalista e publicitário, o projeto expandiu-se e ganhou os contornos estruturais, e assim, alcançou, em 2008, o Top 3 do IBEST, estabelecendo-se com mais firmeza no campo da crítica na esfera virtual. Ao atuar como editor-chefe e presidente do portal, o crítico ainda trabalha como atualizador diário e assina os projetos de manutenção e perfil estético da página.

Na esteira da análise do portal, também proponho uma leitura do polêmico livro *O culto do amador*, de Andrew Keen. Para o autor, estamos diante da celebração do amadorismo. Qualquer pessoa, independentemente do grau de formação, pode construir um *blog* ou elaborar um verbete na *Wikipédia*, bem como alterar as publicações alheias nessa enciclopédia virtual. Ao criticar a mudança que a esfera virtual trouxe na distinção entre especialistas e amadores, Andrew Keen estabelece uma posição extremista em relação a esse espaço, que o autor confessa ter sido alvo da sua carreira no idos dos primeiros anos da década de 1990, momento crucial para a ampliação das possibilidades em relação ao ambiente virtual em escala mundial.

O autor propõe uma investigação mais detida da internet, um espaço que segundo a sua tese, incita o plágio e a pirataria e, dessa forma, fratura as estruturas da mídia tradicional. Sendo assim, a reflexão presente no livro mantém-se ligada por um fio bastante tênue à ideia que se tem de amadorismo na contemporaneidade e será problematizada juntamente com a análise do perfil do Cine Pop e da atuação da página no campo da crítica cinematográfica virtual. A intenção, nesse caso, é observar como o amadorismo reveste a atuação do *site* no jogo de diferenças e semelhanças de um campo intelectual vasto e heterogêneo.

Com base nesta breve introdução, aparentemente a internet é o “país das maravilhas” para todos os críticos de cinema, os profissionalizados e os amadores, mas não busco aqui ser tão otimista em relação ao mundo da internet e às suas possibilidades, como Pierre Levy o fez na época do lançamento do seu livro *Cibercultura*, mas refletir sobre os prós e contras da crítica cinematográfica nesse espaço.

Desde já, ressalto que outras considerações teóricas estarão presentes no desenvolvimento do texto, oriundas de artigos, ensaios, dissertações e teses relacionadas ao tema central. São reflexões selecionadas após um minucioso processo de pesquisa nas plataformas virtuais de variadas universidades brasileiras e no Banco de Teses e Dissertações da CAPES. Os teóricos apontados anteriormente não são os únicos utilizados para esta reflexão, mas talvez sejam os que respondam, mais detidamente, e com riqueza de detalhes, aos questionamentos expostos nesta pesquisa.

Se nós estamos nessa “terra de ninguém”, onde todos escrevem o que querem, e a crítica encontra-se “deteriorada”, precisamos, antes, conhecer um pouco da sua história, e salientar, obviamente, os conceitos e funções que lhe foram atribuídos ao longo da sua trajetória, para melhor compreender o desenvolvimento da crítica de cinema no *Cine Pop*.

## **CAPÍTULO 01 – A TAREFA DO CRÍTICO E O MAPEAMENTO DO CAMPO**

A crítica de cinema é um dos mecanismos que movem a indústria cinematográfica, pois liga os filmes ao público e promove a reflexão no interior desse campo de atuação. Possui determinados aspectos e funções delegadas ao longo da sua história, e, no Brasil, faz parte de um campo repleto de altos e baixos, com períodos de profusão, mas também com fases obscurantistas, sem a mesma tradição crítica do campo literário.

No que tange aos seus aspectos estruturais, como informa Barthes (2007, p. 17), a crítica é um discurso sobre um discurso, é uma linguagem segunda ou metalinguagem, que se exerce sobre o texto artístico. Tal afirmação assemelha-se com o que Vasconcelos (2000, p.140) reforça sobre o papel do crítico de cinema em traduzir a obra para uma linguagem verbal. Por isso, são usadas imagens associadas à atividade do crítico como a do leitor que compartilha sua leitura, ou seja, um tradutor comportando-se como um intérprete dos códigos artísticos.

A crítica, segundo esses autores, não busca fornecer respostas aos leitores, mas ativar o espectador para que ele mesmo formule as suas respostas. Aliado a isso, ao crítico delega-se a incumbência de desvendar detalhes não apenas da obra, mas da sua época, pois esse profissional tem uma importante representação na sociedade, haja vista que a sua atuação vai além dos aspectos mercadológicos. Como aponta Melo e Souza (1995, p. 08), a crítica cotidiana é um material de ordem porosa, que não fala apenas do filme, mas de questões como a cultura de um povo, bem como dos aspectos econômicos e políticos deste. Baseando-se nessas informações, pode-se dizer que a crítica tem por trabalho refletir sobre o cinema como indústria e arte e fornecer possibilidades interpretativas dentro de um determinado contexto.

Em “Uma tese sobre a crítica literária brasileira”, o especialista Alberto Pucheu diz que

A crítica literária habitual classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, busca as fontes, mostra as fases de evolução, organiza pelas semelhanças, uniformiza, arquivava, ficha, clarifica, oferece dados cronológicos e biográficos ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia livresca de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, assinala maneiras específicas de sociabilidade intelectual, sonda os aspectos externos ou secundários da criação, questiona a relação

entre escritor, obra e leitor, instiga à leitura de um determinado texto, determina a formação das criações literárias, etc., etc., etc... (PUCHEU, 2012, p.89)

Nesse mesmo texto, o pesquisador traça um panorama da crítica literária no Brasil, recortando em sua apresentação a figura de Antonio Candido, e também de Silviano Santiago, explicitando que os renomados críticos literários, em muitos textos publicados, desvalorizam a crítica em detrimento do “valor” contido no texto literário. A ideia central de Pucheu está na necessidade de identificar a crítica como texto igualmente criativo e não como uma produção que surge a reboque da obra literária. Ao trazer a reflexão para o âmbito da crítica de cinema, é possível observar que a crítica não deve vir a reboque do filme, mas deve ser produzida como uma leitura do mesmo, como uma interpretação, e, ao mesmo tempo, como um documento histórico que cataloga determinadas produções em seus respectivos momentos da história do cinema.

A tarefa da crítica mostra-se bastante sadia para a manutenção da indústria cinematográfica, afinal, sem crítica, não há a possibilidade de um “cinema forte”. Essa tarefa é bem mais ampla que ilustrar os seus textos com estrelas ou bonequinhos bipolares, ora saltitantes, ora tristonhos. Longe do impressionismo que predomina em uma boa parcela da crítica cinematográfica no Brasil, o crítico precisa ter noção da sua importância para o panorama do cinema enquanto arte e produto que engendra a indústria cultural. A quantidade de atividades que a crítica realiza no circuito artístico, segundo Alberto Pucheu, reitera o caráter múltiplo das possibilidades existentes para o cumprimento da tarefa do crítico de cinema.

### **1- A tarefa do crítico de cinema**

Conforme aponta Carmona (2002, p.54), a crítica torna legível, e, conseqüentemente, compreensível, aquele conjunto de signos desordenados visto em um filme, e, dessa forma, oferece ao leitor uma maneira de entender a obra. Ainda na seara das características inerentes ao gênero discursivo em questão, é preciso ressaltar a sua estrutura persuasiva por natureza, por seu trabalho em defesa de um ponto de vista, com valores a serem sustentados. Como lembra Tito Cardoso Cunha em *Cinema, crítica e argumentação*, a crítica surge, às vezes, de forma apaixonada, como todo discurso valorativo, confirmando-se o lema de Oscar

Wilde, escritor inglês, que disse que toda crítica é uma autobiografia<sup>2</sup>: ao escrever, o crítico também fala de si, expõe sua visão sobre o seu tempo, os costumes e a sua ideologia. Para comprovar isso, basta ler os textos de Glauber Rocha, desde as germinações críticas predecessoras do Cinema Novo, aos escritos durante e posteriores àquele movimento.

Conforme as afirmações de Bordwell (1991), um crítico, diferentemente do leitor comum, baseia-se em convenções estipuladas por instituições interpretativas, empregando, dessa forma, habilidades na resolução de problemas para chegar até o que se espera da sua função: a interpretação de um filme. Para o autor, a crítica de cinema é uma prática discursiva cognitiva e retórica que procura moldar-se nas instituições que a albergam, seja o espaço acadêmico ou a resenha de jornal.

De acordo com a pesquisadora Eliska Altman, especialista em crítica cinematográfica na América Latina, cabe ao crítico a tarefa de elucidar estruturas ocultas sob as quais a obra de arte se organiza (ALTMAN, 2008, p. 88). Em seu artigo “Olhares da recepção: a crítica cinematográfica em dois tempos”, a autora afirma que o crítico deve, ao interpretar, especializar-se na linguagem e, logo adiante, destacar e racionalizar a própria opinião. Ao elucidar algumas questões provenientes da sua reflexão, a autora alega que a crítica provém do latim *criticus*, do grego clássico *kritikos* ou *krités*, designando apreciação ou julgamento, e o seu trabalho envolve os aspectos da argumentação, ou seja, preparar o leitor, expor uma tese ou opinião de determinada forma, através de uma *performance* específica.

No caso da crítica cinematográfica, a maneira encontrada por boa parte dos críticos, geralmente as produções situadas em jornais e veículos de informações mais ligeiras e menos densas, a estratégia tem sido a de apresentar o filme e seus respectivos valores, geralmente pautando-se em critérios de forma e conteúdo. A crítica, como nos informa a pesquisadora Regina Gomes no artigo “A crítica ao cinema brasileiro atual: a retórica das revistas *Veja* e *Bravo*”, possui teor retórico, e é eivada de marcas de atribuição de valor; em suma, utiliza critérios argumentativos utilizados pelo gênero para justificar as suas sentenças, assim como as marcas de

---

<sup>2</sup> Esse lema chegou ao meu conhecimento através do depoimento de Fernanda Torres para o documentário *Crítico*, de Kleber Mendonça Filho. A atriz alega que o lema de Oscar Wilde foi o que curou a recepção das críticas durante alguns momentos da sua carreira.

contexto, as marcas do tempo, o tecido social e histórico que marca a época de produção de determinada produção (GOMES, 2013, p.77).

Até o momento de elaboração do projeto de pesquisa, eu pensava na crítica dentro de um formato, como o senso comum e muitos críticos adeptos do jornalismo cultural de cunho míope preconizam. Ao trazer a terminologia “função” para o meu texto, penso, estaria preenchendo a reflexão com uma abordagem essencialista? Ao longo do percurso, no entanto, ao virar e revirar as possibilidades, foi encontrada uma palavra que, acredito, talvez seja mais adequada: “tarefa”. Menos comprometedora e mais maleável, a *função do crítico*, torna-se, então, a *tarefa do crítico*. Ambas expressões, é necessário dizer, são apropriações dos títulos de dois livros basilares para a crítica literária contemporânea, de autoria do estadunidense Terry Eagleton.

Conforme aponta Matthew Beaumont na orelha do livro *A tarefa do crítico*, o ponto nevrálgico de toda obra de Eagleton é a questão da crítica. Sendo um dos mais influentes críticos literários e culturais da contemporaneidade, o estudioso desenvolve um projeto de militância em ambientes culturais variados, principalmente no que tange aos aspectos estéticos e artísticos. Herdeiro de uma tradição cultural apoiada no marxismo, publicou, nos idos de 1984, a obra *A função da crítica*.

A tese do livro é que a crítica atual perdeu a sua relevância social. Para confirmar o que diz, Eagleton realiza um estudo histórico da “instituição da crítica” na Inglaterra do século XVIII, tomando o conceito-chave de Jürgen Habermas sobre a esfera pública, problematizando-o. É preciso ressaltar que, mesmo voltado para um debate nas malhas da crítica literária, compreender e absorver a reflexão desse teórico na seara da crítica cinematográfica é algo conveniente e necessário.

Eagleton (1991) recorre a Habermas e afirma que, situada entre o Estado e a sociedade civil, a esfera pública burguesa abrange todo um domínio de instituições sociais, dentre as quais destacam-se os clubes, jornais, cafés, periódicos, onde os indivíduos reúnem-se para o intercâmbio de ideias. A função da crítica nesse modelo de esfera pública era fundamentar um espaço social não regulado fora do eixo autoritário, porém pelos meandros da racionalidade, ou seja, a função da crítica era dar resposta ao absolutismo político.

Para o autor, “a voz da crítica só tem sido alvo de atenções gerais, quando, no ato de manifestar-se sobre literatura, emite uma mensagem colateral sobre a forma e o destino de toda uma cultura” (EAGLETON, 1991, p. 116). Com o seu pensamento universalista em relação à crítica, o teórico alega que a crítica que nasceu como resistência ao absolutismo só poderá reaver a sua relevância social quando for realizada como instrumento de luta contra o estado burguês. Em suma, a crítica deve sair do ramo publicitário da indústria cultural e romper as barreiras dos muros acadêmicos. Embora respeite a posição do crítico inglês, parece-me que a solução, hoje, quando não se pode pensar em cultura sem associá-la à indústria que a dissemina, talvez seja unir o discurso jornalístico e o acadêmico, tomando de empréstimo o que há de melhor em ambos.

Na ótica militante de Terry Eagleton, a crítica deve expandir a esfera pública por dentro, através de depoimentos parciais, dotados de insubordinação, permeados por dissidências e dissonâncias. Para o autor, a crítica sempre foi um gênero de caráter público e o fato de estar restrita às academias e sem impactos sociais relevantes é algo recente e reversível. Ao trazer as reflexões do autor para a discussão em questão, percebemos que a internet, como será possível verificar adiante, colabora com tal proposta: expande a esfera pública e constrói depoimentos que oxigenam este gênero do discurso.

Portanto, para melhor compreensão da oxigenação do discurso da crítica, será necessária a compreensão da noção de campo intelectual e artístico, reflexão acadêmica encontrada com profundidade e argumentação convincente nas propostas do pensamento sociológico de Pierre Bourdieu.

## **2 – Clube da Luta: um mapeamento do campo da crítica cinematográfica**

Entender o conceito de campo oferecido por Pierre Bourdieu é ter mais uma possibilidade de compreensão dos processos de engrenagem que envolvem três movimentos no circuito das artes: a produção, a circulação e o consumo. É como pensar, nos meandros da indústria cinematográfica, na produção do filme em si, na crítica e na divulgação, bem como no espectador.

Mesmo sendo reflexões tecidas no âmbito da literatura, as noções de campo literário e artístico são categorias úteis para o desenvolvimento da análise aqui

desenvolvida. Em *As Regras da Arte*, Bourdieu aponta que o campo da arte pode ser definido como um sistema ou espaço estruturado de posições, que possui uma série de regras instituídas, regentes do acesso e do êxito dos agentes ávidos pela apropriação do capital cultural (BOURDIEU, 1996, p. 65) Na abordagem de Bourdieu, a palavra “campo” representa um espaço simbólico no qual as lutas dos agentes determinam, validam e legitimam representações. E, ao falar de espaço simbólico, evidentemente adentramos em outra reflexão do autor, encontradas nos livros *Campo de poder, campo intelectual* e em *O Poder Simbólico*.

Conforme aponta o sociólogo,

Pode-se descrever o campo social como um espaço multidimensional de posições tal que qualquer posição atual pode ser definida em função de um sistema multidimensional de coordenadas cujos valores correspondem aos valores das diferentes variáveis pertinentes: os agentes distribuem-se assim nele, na primeira dimensão, segundo o volume global do capital que possuem e, na segunda dimensão, segundo a composição do seu capital – quer dizer, segundo o peso relativo das diferentes espécies no conjunto de posses. O conhecimento da posição ocupada neste espaço comporta uma informação sobre as propriedades intrínsecas (condição) e relacionais (posição) dos agentes. (BOURDIEU, 1989, p. 135-136)

Baseando-me nas ideias do autor, é possível afirmar que a posição relativa do agente, no caso, o crítico de cinema, é objetivada a partir do nível de capital simbólico possuído, questão que determina o poder que esse ente exerce dentro do campo. O estudo de campo proposto pelo autor marcou uma ruptura na sociologia cultural e foi elaborado pelo teórico durante as suas investigações sobre a formação das elites intelectuais francesas, a percepção artística e as modalidades de consumo, bem como o processo de autonomização na seara do campo literário. Campo intelectual, em sua abordagem, é um campo de produção de bens simbólicos (assim como outros campos do tecido social) que permite compreender um autor (um diretor, no caso do cinema, e toda a sua equipe), e uma obra (o filme propriamente dito), ou, ainda, uma formação cultural.

Para o sociólogo, o campo é um espaço de práticas relativamente autônomas e dono de uma história própria, repleto de coordenadas inter-relacionadas, necessárias para nele se adentrar. Ao entrar no “jogo”, o agente precisa manejar tal sistema de coordenadas, lembrando-se que

Compreender a gênese social de um campo e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo da linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não



motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas.  
(BOURDIEU, 1989, p.69)

A teoria torna-se mais estreita em relação ao texto que apresento quando compreendemos que o campo intelectual funciona como uma espécie de campo magnético, dotado de linhas de força: os agentes e as instituições assumem posições que ora se opõem, ora se agregam, em locais e momentos distintos, ou até mesmo semelhantes, no desenrolar do tempo histórico.

Conforme Bourdieu (1989), no interior do campo se estabelece uma classificação dos signos, do que é adequado, do que pertence ou não a um determinado código de valores, numa luta simbólica que, inclusive, determina o que é erudito ou o que pertence à indústria cultural, bem como os valores e os rituais necessários para a consagração dos agentes que o constituem. Termo básico na teoria de Pierre Bourdieu, o campo é o espaço de práticas, formado por uma história de cunho próprio, estratificado por relações objetivas entre as posições ocupadas pelos agentes e instituições que determinam, através das suas práticas, o trajeto das suas interações. Em suma, o que configura um campo são lutas concorrenciais, as posições e os interesses ocupados por aqueles que detêm ou desejam deter a hegemonia em determinado espaço social.

Analisando o campo como um local empírico da constituição social, Bourdieu cria o conceito de *habitus*, que, ao ser traduzido para este texto, pode ser visto como os estilos de vida, os julgamentos políticos, morais e estéticos em vigor no campo em questão. Trata-se de um meio que permite criar e/ou, ao mesmo tempo, desenvolver estratégias individuais e coletivas para permanência e posicionamento dentro do sistema de forças presentes no campo.

Com base na perspectiva da sociologia do campo de Bourdieu, pode-se dizer que os agentes do campo cinematográfico encontram-se ora unindo forças, ora em luta, num sistema que eleva, destrói, contempla, classifica, dentre outras ações relacionadas ao eixo da produção e da crítica fílmica. E cabe ressaltar que um crítico, segundo a lógica do sociólogo francês, apenas ocupa o lugar de crítico e exerce influência sobre os leitores quando estes lhe concedem o poder, momento em que estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão de mundo social, em seus gostos e de acordo com o *habitus* que formou suas opiniões.

### **3 - Nas profundezas do mar sem fim: por uma abordagem genealógica**

Em “Nietzsche: a genealogia e a história”, o filósofo Michel Foucault apresenta algumas ideias que podem contribuir para a construção de um painel histórico eficiente para compreensão do objeto de estudo desta dissertação. Muitas vezes nos encontramos na busca do marco zero, da certidão de nascimento das coisas. Ao organizar o painel histórico da crítica cinematográfica, muitas lacunas surgiram, seja pela falta de documentação ou estudos para as devidas citações, seja pela ampla quantidade de informação e as dificuldades oriundas neste processo de sistematização. Para Foucault (1991), a ideia de “marco zero” não interessa. O que está no uso do pensamento de Nietzsche, eixo central da reflexão do teórico, é um modo de abordagem da constituição histórica dos objetos sem remissão a um início fundamental, ou até mesmo, a um conceito solene.

O filósofo propõe um estudo histórico efetivamente liberto das suas noções geralmente totalizantes. O que Foucault faz na abordagem genealógica, e que inspira o que se pretende esboçar neste capítulo, é propor uma pesquisa histórica em que o conceito de origem assume significado oposto ao convencional, ou seja, a busca por marcos históricos fundamentais que pretendem comprovar a exatidão das coisas. Dessa forma, o estudo genealógico faz a história dos percursos acidentais, e, ao abandonar a certeza do percurso evolutivo linear das coisas, contempla os casos e os acasos das construções destas, fugindo da ideia de que essas “coisas”, no meu caso, a crítica, guardasse em seu início uma verdade única e pura.

Sendo assim, a genealogia proposta por Foucault aponta para um estado de insurreição reflexiva, indo de encontro aos ditames da pesquisa da origem. Busca-se, então, comprovar que na gênese do que somos não habita a verdade e o ser essencial. Portanto, no estudo panorâmico que pretendo estabelecer neste capítulo, o dever de casa configura-se em mostrar os deslocamentos, as quebras, os pontos frágeis, os recomeços, e, principalmente, outras possibilidades de interpretação em relação à prevalência de visões dominantes e totalizantes.

Conforme Foucault deslinda a sua visão acerca da genealogia, é possível observar que ele entrega ao genealogista um mapa para uma desconstrução do conceito de história, saindo do percurso que indica uma história monumental e

erguida com base nos grandes vultos para uma história carnavalizada, em suma, estabelecendo a rejeição ao modelo calcado na origem e mais próximo de uma interpretação histórica das formas e condições desse painel de produção e difusão de conhecimento.

Ao seguir, então, a perspectiva genealógica, torno o panorama histórico deste capítulo uma malha textual sem as pretensões geralmente encontradas nos grandes manuais intitulados *Tudo sobre o Cinema*, *Tudo sobre a Arte*, dentre outras publicações totalizantes. Ao escrever sobre a crítica e traçar o seu percurso histórico munido dos direcionamentos genealógicos, tenho a possibilidade de “falar com ela”. Mesmo querendo saber “tudo sobre a crítica”, estou ciente da impossibilidade de deter todo o conhecimento sobre o assunto, bem como de traçar um panorama que dê conta de todos os acontecimentos relacionados à produção da crítica cinematográfica no Brasil.

Conhecer a história da crítica cinematográfica, em especial, a desenvolvida no Brasil, é conhecer o terreno em que estou pisando, reconhecer o que se pôde fazer antes e depois do meu processo de inclusão, mesmo que inicialmente como “amador”, na seara da crítica cinematográfica contemporânea. Se a genealogia é o caminho teórico a ser trilhado, há algumas abordagens que, quando não tangenciam, coadunam-se com essa perspectiva. É o caso do lema “historicizar sempre”, reflexo das ideias de Hegel na produção do teórico do pós-modernismo, Frederic Jameson.

Para Jameson, é necessário historicizar todo e qualquer fato no processo interpretativo. Esse é o eixo do seu projeto teórico-político. Ao trazer para a pesquisa aqui desenvolvida, as ideias de Jameson (2004) remetem-me ao desafio de inserir a crítica num contexto social que seja capaz de nos levar a compreender as relações estabelecidas entre o fenômeno particular investigado, ou seja, a crítica na internet, analisada em paralelo às dimensões mais gerais de uma totalidade em movimento, no caso, o gênero crítica cinematográfica em si, em suas mais variadas facetas. Nesse percurso, é preciso compreender as estratégias para dialogar com o passado, e, ao mesmo tempo, construir a história do presente.

### **3.1 – Tempos Modernos: a crítica cinematográfica no Modernismo**

O Modernismo foi um dos períodos mais férteis da produção cultural brasileira. Ao seguir um pensamento que ia de encontro aos posicionamentos da literatura romântica, os autores daquela época buscavam uma produção de caráter nacionalista, menos idealizada e mais associada ao contexto histórico vigente: a modernização trazida pelas revoluções industriais e as novidades observadas por seus realizadores em viagens internacionais. A literatura ganhou novas formas e a crítica ganhou força, além do fascínio pela imagem, que se tornou ainda mais presente na vida cotidiana, haja vista as possibilidades proporcionadas pela reprodutibilidade técnica promovida por artes como o cinema, uma das maiores inovações tecnológicas do período.

Na dissertação de mestrado *Klaxon e a crítica de cinema no Brasil*, a pesquisadora Fabiane Rodrigues Stefano expõe que pretendeu, ao longo de sua pesquisa, comprovar que a publicação modernista foi pioneira na elaboração de uma crítica cinematográfica no Brasil (STEFANO, 2000, p.95). A revista foi publicada entre maio de 1922 e janeiro de 1923, em São Paulo, e o fascínio pela imagem fornecia aos artistas da época a sensação da vida moderna e dos ideais do homem no século XX. Para a pesquisadora, o cinema foi responsável pela concepção artística presente na editoração do *Klaxon*. Como procedimento de investigação, Fabiana Stefano buscou analisar o mensário artístico, compará-lo às revistas da época, bem como observar os cineastas abordados, os filmes analisados e a figura de Mário de Andrade, escritor engajado e também considerado crítico de cinema.

O periódico era um espaço para debates e divulgação da arte moderna. O manifesto inaugural reafirmava as propostas da Semana de arte Moderna e da produção artístico-intelectual brasileira. Preocupada com a atualidade das reflexões que publicava, tinha em Mário de Andrade um dos seus colaboradores assíduos, e contou, também, com o apoio de Oswald de Andrade, dentre outros. Conforme aponta a pesquisadora, na *Klaxon*, o cinema era compreendido como uma linguagem que deveria influenciar a literatura e a pintura, pois a dita “sétima arte” traduzia alguns princípios da arte moderna, como o movimento, a velocidade e o apego ao contemporâneo. Com espaço fixo para a crítica cinematográfica em todas as edições, a revista abordou o cinema enquanto linguagem, além de privilegiar os seus aspectos temáticos.

Em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, é interessante notar que há um interesse pelo movimento e pela fragmentação da narrativa, características marcantes das artes plásticas e do cinema. Há, também, um esforço metalinguístico em citar filmes ou artistas. O escritor, um dos detentores de autoridade intelectual nos idos de 1920, refinou a sua análise da arte cinematográfica ao longo de duas décadas, utilizando-se de pseudônimos na revista *Klaxon*, e indo das produções de Charles Chaplin à reflexão sobre a animação *Fantasia*, da Disney, na revista *Clima*. É o que afirma o pesquisador José da Silva Cunha, no artigo “Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema”. O escritor passeou por um período demarcado pela escalada do cinema enquanto linguagem: desde os filmes mudos, ao primeiro filme sonoro, alcançou o cinema em cores e os maneirismos oferecidos pela montagem soviética, dentre outras inovações tecnológicas que ajudaram no estabelecimento do cinema como arte (CUNHA, 2013, p. 4).

As polêmicas são numerosas, mas, segundo José da Silva Cunha, podemos destacar as suas interpretações sobre o filme *O Garoto*, de Charles Chaplin, divergentes da reflexão de nomes importantes como o de Céline Arnaud, na França. Ao ler o texto traduzido, Mário de Andrade tratou de esboçar a sua opinião, publicada em *Klaxon*. Entre os escritos mais ambiciosos, destaca-se a crítica ao filme *Fausto*, do alemão F. W. Murnau, veiculada no *Diário Nacional* em 1928, bem como as suas opiniões sobre as inovações tecnológicas nesse mesmo veículo midiático. Assim, podemos observar a importância do escritor na produção do que venho a chamar de “rascunhos” da crítica cinematográfica no Brasil. Era um pensamento vanguardista, dotado de um olhar não apenas crítico, mas interessado em colaborar com a teoria incipiente do cinema até então.

De fato, a *Klaxon* foi um dos primeiros veículos de crítica e divulgação da arte brasileira. Precedida por *Palcos e Telas* e *Paratodos*, o periódico ateu-se à observação do cinema enquanto linguagem, ao passo que os outros periódicos, ambos de 1918, noticiavam, assim como a revista *Selecta*, de 1914, o ambiente hollywoodiano e a vida das estrelas. Nos textos veiculados pelo mensário modernista, o cinema é visto como algo equivalente ao espírito de inovações da modernidade, um período marcado pelo olhar vanguardista, marcado pela autenticidade e pela renúncia da “arte passadista”.

Semelhante ao que ocorreu com outros periódicos da época, como a famosa revista *SET*, publicação que atravessou os anos finais da década de 1980, alastrou-se pelos anos 1990 e continuou, ofegante, pelos anos 2000, cedendo no campo de batalha entre esfera virtual e publicações impressas, a revista *Klaxon* não conseguiu sustentar-se no que se refere aos custos. Os intelectuais envolvidos precisavam injetar capital próprio para a impressão e a editoração, e a venda nos pontos culturais locais não era suficiente para manter o semanário, que ganhou apenas nove edições, mas marcou a história da crítica cultural brasileira no século XX.

### **3.2- Intelectuais à brasileira: escritores múltiplos**

Após os rascunhos de Mário de Andrade nos idos de 1920, período marcado pela escalada do cinema enquanto linguagem, outros integrantes do campo intelectual e cultural brasileiro também atuaram na crítica cinematográfica brasileira. A lista é numerosa, todavia há três nomes que ganham destaque nesta pesquisa: o cineasta excêntrico Mário Peixoto, o intelectual e “produtor cultural” Alex Viány e o múltiplo Vinícius de Moraes, conhecido mundialmente como poeta, mas um homem que também esboçou linhas que ajudaram na formação da crítica de cinema nacional.

A pesquisa acerca da atuação de Mário Peixoto, cineasta responsável por um dos mais misteriosos filmes nacionais, o cultuado *Limite*, é superficial e pouco esclarecedora. No artigo “Mário Peixoto: crítico”, o pesquisador Luiz Henrique Costa alega ser excessiva a sua liberdade em chamar de crítica os textos produzidos pelo cineasta nos idos da década de 1930. De acordo com o articulista, foi graças ao empenho do seu amigo Pedro Lima, crítico de notoriedade na época, que em 08 de abril de 1937, Mário Peixoto estreou como crítico cinematográfico. Apesar de pouca relevância no panorama da história da crítica cinematográfica brasileira, tamanha a desorganização dos seus escritos e, inclusive, da sua parca produção cinematográfica, considero necessário expor a postura de Mário Peixoto no campo, principalmente pelo fato de o cineasta ser cultuado hoje, mas à época, não passava de um amador, sem simpatia por teorias ou regras que colocassem os seus enquadramentos, bem como os seus movimentos de câmera na camisa de força dos manuais que começavam a surgir. Assim, a crítica nesse período passava por um processo de “germinação”, e só floresceria a partir do intenso movimento dos cineclubes que surgiriam adiante.

Em *Alex Viany: crítico e historiador* (2003), Arthur Autran esboça um panorama histórico da formação de cineclubes e revistas de cinema da primeira metade do século XX, apresentando-nos a fermentação crítica antes do período que é considerado o auge da reflexão cinematográfica no Brasil: o Cinema Novo. Conforme aponta Autran, a ABCC (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) foi inaugurada em 1945. A instituição aglutinava diversos intelectuais estabelecidos no Rio de Janeiro, interessados na discussão sobre a arte cinematográfica, dentre eles, Pedro Lima e Moniz Viana. Em São Paulo, o Clube de Cinema agregava críticos e estudantes de cinema. Em meio a este processo, surge a revista *Filme*, publicação considerada órgão oficial do CEC (Círculo de Estudos Cinematográficos), um cineclube recém-fundado que reunia boa parte dos críticos e estudiosos de cinema.

A situação, inicialmente, era animadora: os cineclubes propiciavam a exibição e a divulgação de filmes, geralmente da produção internacional. A revista era pensada como arquivo e elemento difusor das ideias acerca da linguagem cinematográfica; no entanto, como ocorreu com outros periódicos, *Filme* deixa de circular após o segundo número, afinal, como expõe Autran (2003), não havia mercado consumidor para a publicação, e as vendas eram insuficientes para cobrir o custo de sua confecção e distribuição. A partir dessa afirmação, é possível perceber que, desde os meados do século XX, as revistas especializadas em cinema passam por problemas similares: um abismo entre o público consumidor e as publicações que dialogam entre os pares (questão explanada com mais ênfase no tópico sobre a geração *Contracampo*, mais adiante), bem como o custo da revista impressa no Brasil.

É nesse momento histórico que Alex Viany passa a trabalhar no campo da crítica cinematográfica: em *A Scena Muda*, outra publicação do período, o crítico assina a coluna semanal *Telas da Cidade*. A produção de Viany demonstra o esforço do crítico em ampliar as discussões sobre cinema e estabelecer, de fato, a crítica como exercício cotidiano na mídia brasileira. Entretanto, cabe ressaltar que esse campo era dividido em duas vertentes: de um lado, os amantes do cinema europeu, e, do outro, os adeptos do cinema hollywoodiano. No artigo “Alex Viany e Guido Aristarco: um caso de ideias fora do lugar”, Autran reforça que a crítica de cinema oriunda desse período foi muito rica, principalmente pelo fato de começar a pensar a

necessidade da modernização do pensamento cinematográfico no cenário cultural brasileiro.

O livro de Arthur Autran situa historicamente os fatos acima elencados e ainda fornece para esta investigação mais possibilidades de compreensão da crítica no período, e da crítica-rizoma que se ramificou para outros eixos que não fossem Rio-São Paulo: na Bahia, a experiência dos cineclubes criados por Walter da Silveira, além da produção contínua do cineclubismo em Minas Gerais, alimentado por Cyro Siqueira, Jacques do Prado Gouveia e Guy de Almeida. Destacam-se também algumas iniciativas no Rio Grande do Sul, Pernambuco e Paraíba, e, ao apresentar esses outros contrapontos da crítica cinematográfica brasileira, questiona-se o modo como normalmente é apresentada a produção cultural no Brasil, desde o auge do Modernismo: a centralização das discussões fica nos polos Rio de Janeiro e São Paulo. Os manifestos que pululam em outras regiões mostram-se igualmente importantes, porém são menos estudados nos manuais e livros especializados em cinema.

Para Autran (2003), a *Revista de Cinema*, veiculada nos anos 1950, foi a publicação mais importante da área à época, até porque as palestras que envolviam a publicação da revista nos cineclubes promoviam a reflexão e, concomitantemente, a alimentação da crítica brasileira. Apesar de influentes e conservadores, muitos críticos renomados surgiram nesse período. É o caso de Moniz Viana (*Correio da Manhã*) e Almeida Salles (*O Estado de S. Paulo*), profissionais com destaque social e profissões privilegiadas (ambos eram médicos). Foi também a época de Vinícius de Moraes, que havia chegado da Inglaterra desempregado, tendo em seu histórico diversificado a posição de censor cinematográfico para o Estado, antes de adentrar nas malhas da crítica.

Na biografia *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*, José Castello enumera os motivos que o levaram a biografar um dos mais famosos e respeitados ícones da poesia brasileira. Um dos fatores é que Vinícius de Moraes foi um homem que viveu cheio de paixão, sempre aberto à transitoriedade e ao risco, elementos basilares da arte do poeta (CASTELLO, 1994, p.18). O autor ainda reitera a multiplicidade de Vinícius, ao dizer que ele viveu para se ultrapassar e para se desmentir. Normalmente, esse interesse de Vinícius passa despercebido, predominando as



informações acerca do seu lado político, poético e musical, chegando-se, no que se refere ao cinema, no máximo, às referências e colaborações para as trilhas sonoras de diversas produções fílmicas.

A faceta de cronista do cinema é evidenciada no artigo “Vinícius de Moraes: crítico de cinema”, do pesquisador Afrânio Mendes Catani, que diz ser necessário destacar a importância do escritor no âmbito da crítica cinematográfica brasileira ainda em formação, nos idos dos anos 1940 (CATANI, 1984, p. 137). Para embasar a sua pesquisa, foram analisados os textos produzidos na revista *Clima* e no jornal *A Manhã*.

No final da efervescente década de 1920, os intelectuais brasileiros Plínio Sússekind, Claudio de Mello e Octávio Faria deram início às atividades do Chaplin Club, cineclube que teve como produto a revista *Fan*, defensora do cinema mudo. O veículo teve uma história curta: nove edições, publicadas entre 1928 e 1930. O interesse por cinema ressurgiu em São Paulo através do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, criado por Paulo Emilio Salles Gomes, tendo Décio de Almeida Prado e Antonio Candido como colaboradores. Engajados, eles deram início às atividades com a revista *Movimento*, e, logo depois, lançaram a revista *Clima*, publicação que deu gás aos textos críticos sobre cinema no Brasil. No entanto, cabe ressaltar que o interesse era o cinema internacional: após o retorno de Paulo Emílio Salles Gomes da Europa, eram exibidos filmes, com debate posterior, mas em francês.

O pesquisador Afrânio Mendes narra que Vinícius, nessa época, estava casado e com uma filha para criar. Era um período de busca por estabelecimento profissional em algum lugar que disponibilizasse subsídios para sustentar a família. Assim, conquistou uma vaga no Suplemento Literário do jornal *A Manhã*, assinando, dentre outras colunas culturais, a crítica cinematográfica.

Durante o período de atuação do poeta-crítico, a polêmica mais relevante, e que aqueceu as discussões sobre cinema em um nível mais amplo, foi a questão cinema mudo x cinema falado. Segundo Afrânio Mendes, a discussão do Cineclube de Cinema mostrava o atraso estético das reflexões, haja vista que, até 1942, o que se debatia era o cinema dos anos 1920. Vinícius de Moraes ganha destaque nesse

processo, pois, assim como o “manifesto” da revista *Fan*, produto do Chaplin Club que militava pela continuação do cinema mudo, o crítico adentrou nessa batalha ao participar de um evento organizado pela Escola de Belas Artes no Rio: o foco dos debates era o cinema mudo. O evento, que teve a participação de Orson Welles, diretor de *Cidadão Kane*, foi considerado irrelevante pelo público, principalmente pelo fato de Vinícius, um homem visto como ultrajante, defender o cinema mudo e promover o atraso do pensamento cinematográfico no Brasil.

Em “A Revista Fundamentos e a crítica de cinema (1948-1954)”, Afrânio Mendes Catani, responsável por nos apresentar o lado crítico de Vinícius de Moraes, explana os elementos que fizeram da revista citada um acontecimento relevante para a historiografia da crítica nacional (CATANI, 2003, p. 10). Editado durante seis anos, com trinta e cinco números publicados, o veículo de comunicação abordava temas polêmicos, como questões de cunho político, histórico, sociológico, artístico (literatura, música, teatro e artes plásticas), e, no que concerne à reflexão cinematográfica, focava na militância que via o cinema hollywoodiano como uma ameaça.

Os artigos “políticos” de Carlos Ortiz, Alex Vianny, Bráulio Pedroso, dentre outros, possuíam um posicionamento antiamericano, com simpatia pelo cinema soviético e pelo cinema europeu. Para Afrânio Mendes, a análise da produção de críticas cinematográficas na revista é algo que contribui para a elucidação de como uma parcela dos críticos debatia, militava e estudava o cinema, com olhar apurado para a emergência do cinema nacional, dentro de um campo de forças marcado pela hegemonia do cinema internacional, em especial, o estadunidense.

### **3.3- Eu sei o que a crítica fez em meados do século passado**

Segundo Caetano Veloso, na letra da canção *Cinema Novo*, “a voz do morro rasgou a tela do cinema”. De fato, foi o que aconteceu naquele período geralmente ovacionado nos livros sobre o cinema brasileiro como o momento áureo de produção de filmes e do *boom* de uma crítica de cinema desejável. As películas produzidas em estúdios, as comédias da Atlântida e da Vera Cruz foram trocadas por reflexões ditas mais profundas e ligadas aos problemas sociais e políticos do Brasil dos anos

1960, entre eles, a Ditadura Militar, regime político que perdurou até os anos 1980 e deixou profundas marcas na nação brasileira.

Foi uma época bem frutífera: Glauber Rocha com *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967); Nelson Pereira dos Santos e a adaptação de *Vidas Secas* (1963) para o cinema, além dos conceituados filmes *Rio: 40 Graus* (1955) e *Rio: Zona Norte* (1957). O cinema ganhou caráter utópico e buscou refletir sobre os problemas que acometiam o Brasil, marcado por desigualdades sociais. A temática da seca foi reapresentada para a sociedade, dessa vez, sem a estrutura normalmente vista como caricatural dos romances da década de 1930, rotulados por alguns críticos como produção literária regionalista. A urbanização do Brasil, o fluxo migratório e a fome ganharam não só as telas do cinema, mas os manifestos, como *Estética da fome* (1965), um dos mais cultuados textos do período, assinado por Glauber Rocha.

Compreender a crítica nesse período efervescente é estar no ponto de encontro entre a crítica de cinema do *passado*, que engatinhava, formava-se, aprendia com os filmes estrangeiros, e a crítica de cinema desejável para o futuro, diante do embate entre cinema brasileiro e estrangeiro, dos problemas sociais e dos debates gestados em um mundo em transformação (maio de 1964, a contracultura nos Estados Unidos, dentre outros movimentos sociais). Sendo assim, quando Caetano Veloso diz que a voz do morro rasgou a tela do cinema, há discernimento na afirmação: majoritariamente, o cinema dessa época buscou enquadrar e movimentar, sem apelos melodramáticos, as desigualdades sociais. Ao enfrentar o poder público e os horrores da ditadura, os cineastas tornaram esse período um dos mais celebrados e corajosos da nossa história cultural.

Nesse contexto, os rizomas que se espalharam pelo Brasil não formavam pontas soltas. Houve uma espécie de união entre os diversos pontos de produção de cinema e de crítica, todos, em prol do avanço do Brasil frente às imposições do governo militar. Na Bahia, Glauber Rocha atuou firmemente, tendo Walter da Silveira como um dos nomes da crítica e da criação e consolidação dos cineclubes. Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos, através da literatura (*Macunaíma* e *Vidas Secas*, respectivamente), utilizavam os enredos para reinterpretar o Brasil contemporâneo e propor avanços.

Dentre os estudos que contemplam esse período, gostaria de destacar a tese de doutorado *Glauber em crítica e autocrítica*, de Ana Lígia Leite Aguiar. A pesquisadora afirma que, a partir dos anos 1960, um novo estilo de crítica cinematográfica surgiria (AGUIAR, 2006, p. 45) Antes predominantemente formalista, a crítica passa, então, a abordar aspectos sociológicos dos filmes analisados, postura que ganhou destaque nas reflexões do cineasta Glauber Rocha. Mesmo influenciado pelo modelo semiótico de crítica, esse cineasta baiano produziu textos que seguiam o direcionamento analítico de críticos como Alex Viary, Paulo Emílio Salles Gomes e Walter da Silveira.

Conforme aponta Aguiar (2006), a tensão entre o modelo estruturalista e uma abordagem de caráter sociológico rege a produção crítica do cineasta Glauber Rocha, reflexões essas que encontrarão, ao longo dos anos, um rumo próprio. Para a pesquisadora, a obra de Glauber trabalha em um incessante projeto de crítica e autocrítica, sendo as produções iniciais mais inclinadas para a análise semiótica, e, com o passar do tempo, a reflexão crítica do cineasta ganhou um direcionamento mais sociológico/ideológico.

Não satisfeito apenas com as críticas sociais presentes em seus filmes, Glauber Rocha também analisou o campo da crítica cinematográfica do período. Em *Revisão do Cinema Brasileiro*, o cineasta-crítico introduziu algumas questões sobre a tarefa do crítico de cinema no Brasil, apontando que a sua relação autodidata em relação aos estudos cinematográficos está atrelada à precariedade das possibilidades de formação especializada no Brasil. Como observa Aguiar, Glauber talvez contasse com o desejo utópico de um campo crítico funcionando em plenitude, constituindo um espaço onde o crítico fosse devidamente reconhecido, principalmente no que tange aos aspectos financeiros.

Sendo assim, o Cinema Novo foi um período efervescente para o campo da produção cinematográfica socialmente engajada. O público, por sua vez, manteve-se um tanto distante, ora pelas dificuldades de projeção diante do olhar astuto do militarismo, ora pelas mensagens mais codificadas e complexas, por vezes ásperas, como o som, os movimentos de câmera e o desenvolvimento de filmes como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na terra do sol*, por exemplo, produções que denunciavam as mazelas do Brasil, mas não continham o “lirismo”

que o público geralmente encontrava nos musicais e comédias estrangeiros e nacionais. Glauber não fora o único crítico e cineasta do período, mas, sem dúvidas, foi o responsável por estremecer as estruturas dos debates políticos e sociais da sua época. Com ele, a crítica não só ganhou novos contornos, como começou a pulular em outros locais do país.

Além da Bahia, outros pontos da região nordeste ganharam destaque. Em Recife, naquele período, os estímulos do neorealismo italiano e das experiências industriais do estúdio Vera Cruz aqueceram o campo da crítica cinematográfica. A produção do cultuado *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcanti, é um dos acontecimentos que promovem essa efervescência. A crítica, então, colocava o cinema como pauta do dia, pois, ao extrapolar os limites das colunas especializadas, ganhava colaboradores de áreas distintas.

#### **3.4 - A mão que balançou a crítica: o engajamento de Paulo Emílio Salles Gomes**

As pesquisas e estudos sobre o cinema ecoaram no âmbito acadêmico em muitos países nos idos dos anos 1960. É o que afirma Ismail Xavier em “Paulo Emílio e o estudo do cinema”, artigo que apresenta o intelectual como um dos engajados em manter a herança modernista na cultura brasileira, ou seja, a demanda por um espírito de atualização constante no que tange aos aspectos teóricos. Ao lado de Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, fundou, em agosto de 1940, o Clube de Cinema de São Paulo.

Historicamente, a presença dos cineclubes e a criação da Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro, bem como a Cinemateca brasileira, em São Paulo, forneceram o material necessário para a força alcançada pela geração *Clima*, uma publicação empenhada em consolidar, no criativo terreno do ensaio, a pesquisa e a crítica baseada na erudição acadêmica. Lançada em 1941, a revista era voltada para a discussão cultural ampla, com seções que contemplavam o teatro, a literatura, a música, as artes plásticas e o cinema, este, com textos assinados por Salles Gomes. A geração *Clima* não contou apenas com a colaboração do cineclube, mas também

de outros jovens intelectuais formados pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP.

Ao ter contato com a Cinemateca francesa entre 1946 e 1954, o intelectual complementou a sua formação, já estabelecida e com fortes traços aqui no Brasil, ganhou voos mais altos ao conferir na Europa as novidades relativas à produção cinematográfica e trazê-las para o desenvolvimento de sua reflexão no Brasil. Ao cobrir festivais europeus como Veneza e Cannes, Salles Gomes tornou-se correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*, e, assim, manteve uma postura dupla na movimentação dentro do campo da crítica cinematográfica: dialogava com a academia, mas publicava em um dos veículos de massa mais lidos do país à época. Foi nas páginas desse mesmo jornal que publicou o *Suplemento Literário*, este compilado e transformado em livro, posteriormente.

Como discorre Adilson Inácio Mendes, na tese *A crítica viva de Paulo Emílio*, orientada por Ismail Xavier, um dos maiores representantes das reflexões cinematográficas de cunho acadêmico no Brasil, o polígrafo ajudou na manutenção de uma cultura cinematográfica, e, como poucos, dividiu-se entre o ensaio acadêmico e a crítica jornalística, construindo os seus textos com comentários históricos atualizados e empenhando-se para manter uma cinemateca atuante, condição essencial para formar o pensamento cinematográfico brasileiro (MENDES, 2012, p. 24).

Seja ao lado de Almeida Salles, ou na USP, com o crítico literário Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes promoveu discussões inovadoras no campo das ciências humanas, orientou teses e formou pesquisadores atraídos pelos variados campos do saber, principalmente do campo das Letras. O intelectual ainda era preocupado com os aspectos memorialísticos do cinema. Conforme apontou no *Suplemento Literário do Estadão*, “é preciso proteger o maior número de filmes brasileiros”, completando que “os imediatamente contemporâneos não são bons juízes da importância artística, histórica ou documentária das obras” (GOMES apud MENDES, 2012, p. 77). Além da postura típica de um pensador preocupado com a reflexão crítica nacional, o intelectual trouxe filmes e produtores cinematográficos estrangeiros para o Brasil, fortaleceu os debates em relação à necessidade da

crítica e pode ser considerado como dono de uma das mãos que balançaram a reflexão cinematográfica brasileira.

### **3.5- O homem que sabia demais: Moniz Viana e a crítica no Brasil**

Considerado o patrono da crítica cinematográfica no Brasil, Antônio Moniz Vianna foi um dos nomes responsáveis por ampliar a teia comunicacional entre os textos sobre cinema e o jornalismo. Vianna não gostava de dar entrevistas. Ele via o cinema contemporâneo caminhando na má direção da indústria cinematográfica desde a morte de John Ford, nos anos 1970, período marcado por sua aposentadoria no campo da crítica de cinema.

De acordo com o pesquisador João Luiz de Araújo Quental, na dissertação *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap*: a cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Moniz Vianna era um estudante de Medicina de 21 anos quando começou a escrever no veículo que o tornou tão prestigiado no âmbito da crítica: o jornal *Correio da Manhã*, existente desde 1901 e considerado como um dos veículos mais lidos e influentes do país, com indiscutível repercussão na vida política do Brasil (QUENTAL, 2010, p. 33). Sendo assim, tornou-se um espaço de “excelência” para a produção de críticas de cinema que entrariam no fluxo constante dos leitores do jornal.

No livro *Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)*, o pesquisador Ruy Guerra selecionou 60 publicações de Moniz Vianna da época em que este atuou no jornal *Correio da Manhã*. Ao dar relevo aos textos mais polêmicos, somos imersos em reflexões que apontam o cinema novo como uma “palhaçada” de gente despreparada, o fim do cinema com a morte de John Ford em 1973, a ausência de uma obra de arte na história do cinema brasileiro, a presença de Godard, Truffaut e da Nouvelle Vague como uma praga para o mundo da “sétima arte”, etc. Entretanto, não é apenas na polêmica que Ruy Guerra se atém, pois, ao enfatizar a postura de Moniz Vianna no campo da crítica cinematográfica entre as décadas de 1940 a 1970, percebemos que o percurso do crítico movimentou o debate e funcionou como um importante agente da história das reflexões cinematográficas.

Como aponta Setaro (2010), ninguém dissecava um filme com tamanha erudição, amplo conhecimento do assunto e tão admirável estilo de escrita. André Setaro, que

também foi um crítico de cinema de prestígio durante muitos anos no jornal *Tribuna da Bahia*, afirmou que Moniz Vianna copiava as fichas técnicas dos filmes no escuro da sala de projeção e que as suas críticas não possuíam nada de simples, pois até mesmo o texto mais despreocupado era uma “declaração de princípios”.

Salvo os exagerados elogios do crítico baiano a Moniz Vianna, outros pontos importantes, no entanto, são ressaltados. Segundo Setaro, os críticos estadunidenses detestavam legendas e os europeus mantiveram-se isolados do cinema durante a guerra. Diante dessa situação, Moniz Vianna, do Brasil, assistia a tudo, condenava produções, alavancava outras, e, assim, era um crítico que, segundo Setaro, “gabava-se de ter dito diariamente o que os franceses faziam mensalmente”.

Homenageado na 8ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, o cineasta Walter Lima Júnior, profissional que começou a carreira como assistente de direção de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e lançou o seu primeiro longa-metragem, *Menino de Engenho*, uma adaptação do romance de José Lins do Rego, nos meandros do Cinema Novo, concedeu entrevista ao crítico e professor de cinema Daniel Caetano, em 2003. Nela afirmou que Moniz Vianna tinha uma presença muito marcante no espaço crítico brasileiro. Para o homenageado, num campo repleto de achismos e opiniões frouxas, o crítico era uma pessoa erudita e conseguia analisar os filmes com base na sua formação com fortes bases literárias, bem como aportes da psicologia estudados durante os seus estudos na área de Medicina.

Para Walter Lima Junior, Moniz Vianna pode ser considerado um nome a se manter em destaque na historiografia da crítica de cinema no Brasil pelo fato de ter atuado na experiência do cineclube, semelhante a Paulo Emilio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, dentre outros nomes. Era uma época, como reitera Lima Junior, “que não existia VHS e DVD, mas apenas salas de cinema”, ou seja, a postura amadora nessa época não possuía as facilidades do contexto contemporâneo, que constitui o eixo temático desta dissertação.

Por intermédio do seu neto, Moniz Vianna, antes de falecer em 2009, concedeu uma entrevista ao jornalista Evaldo Mocarzel, para o portal Críticos, alternando opiniões ácidas ao campo cinematográfico atual e também adornando as respostas



com uma breve, mas elucidativa e abrangente revisão do cinema no Brasil. Durante os relatos, somos informados de que a família teve papel preponderante na sua formação intelectual, haja vista a biblioteca do tio, frequentada pelo crítico ainda jovem, de maneira assídua. Conforme aponta na entrevista, a paixão pelo cinema surgiu na juventude: além de ser leitor da revista *Scena Muda*, fazia coleção e produzia ficha dos filmes que assistia, e assim, criava um acervo próprio de informações cinematográficas numa época em que a virtualidade ainda não estava presente para ajudar nos registros e arquivos.

Para Moniz Vianna, não se forma um escritor de romances, assim como não se forma um cineasta. Ao manter-se numa postura elitista e polêmica com os “padrões” estabelecidos em suas críticas, portando-se como “juiz do gosto” no jornal *Correio da Manhã*, o profissional alega que se aprende lendo muito e vendo filmes, ou seja, através do autodidatismo: “Acho que é possível fazer Medicina, Direito ou Engenharia”, alegou o crítico, ainda na entrevista ao portal Críticos, completando que “não vejo necessidade em fazer Jornalismo ou Cinema.”

Obviamente contrário ao processo de formação de faculdades especializadas para críticos de cinema, Moniz Vianna possuía uma postura apocalíptica no campo da crítica, principalmente quando ditou que o cinema havia acabado após a morte do estadunidense John Ford. O crítico engessou, de certa maneira, esse gênero do discurso, através de recursos formalistas e do guia do “pode e não pode” dos filmes, mas não há como negar a sua importância na formação desse campo no século XX. A sua atuação enquanto cineclubista e a movimentação na época em que atuava constantemente na mídia impressa ajudaram na divulgação dos debates de cunho cinematográfico no país.

Na dissertação *Pioneirismo e crítica: o cinema segundo Moniz Vianna*, a pesquisadora Ângela Regina de Souza Cunha reforça que “foi certamente o caráter desbravador de Moniz Vianna que levou um jornal de grande circulação como o *Correio da Manhã* a abrir um espaço diário para críticas de cinema.” (CUNHA, 1998, p.22) De fato, Moniz Vianna formou uma geração, e, por isso, como apontado no tópico, era considerado por muitos como o “patrono” da crítica cinematográfica, um “homem que sabia demais”.

### 3.6- Veloz e Furiosa: a crítica de cinema e o jornalismo cultural

No documentário *Crítico*, do cineasta Kleber Mendonça Filho, há um momento em que críticos de várias partes do mundo são captados num processo representativo do que se convencionou chamar de crítica ligeira. Após a sessão de um determinado filme, num festival qualquer, o profissional precisa produzir uma reflexão em pouco mais de 30 minutos e com um número reduzido de linhas. Leia-se: pouca reflexão e tempo para construção de um texto que venha, de fato, apresentar algo de interesse sobre um filme.

Essa cena do documentário é um dos caminhos para compreensão do modelo de crítica cinematográfica elaborado no Brasil após a efervescência do Cinema Novo. Como aponta Buitoni (2000), a partir dos anos 1970, a crítica vai lentamente abrindo espaço àqueles que produzem críticas que se caracterizam como guias de consulta rápida, geralmente textos com os termos “gostei” e “não gostei”. Todavia, a especialista não generaliza e alega que isso não chega a dominar todos os veículos impressos, mas torna-se uma constante nos demais espaços para crítica de cinema.

De acordo com Piza (2003), o surgimento da revista *O Cruzeiro*, em 1928, demarca o estabelecimento do jornalismo cultural no Brasil. Como uma linha editorial voltada para crônicas e críticas literárias, teve como colaboradores escritores renomados do painel literário da época, como Rachel de Queiroz e José Lins do Rego. Anos depois, esse modelo de jornalismo cultural expandir-se-ia nos anos 1950 e 1960, com os jornais tradicionais na região Sudeste, porém o cenário, nada animador para a permanência de um utópico campo de discussões rico e complexo só iria se estabelecer nas décadas seguintes.

Na dissertação *Crítica ordinária: a crítica de cinema na imprensa brasileira*, a pesquisadora Rachel Barreto Cardoso traz um importante dado para a reflexão que representa esse processo de transição da crítica produzida no âmbito do Cinema Novo, para o método veloz, implantado nesse novo período: os críticos da época já não concordavam com o espaço dado à crítica nas colunas especializadas em cinema (CARDOSO, 2005, p. 65). Diante disso, alguns representantes desse campo publicaram ensaios de maneira seriada, como, por exemplo, Paulo Emílio Salles

Gomes fez no *Suplemento Literário* do *Estadão* e Walter da Silveira no *Diário de Notícias*, veiculado em Salvador.

Nos anos 1970, solidificou-se a crescente diversidade entre diferentes críticos e publicações. Sendo assim, o campo da crítica não apresentava mais a predominância de uma escola ou corrente reflexiva. Como propõe Barreto (2005), não é aleatoriamente que, a partir do final dessa década, o cenário de evolução da crítica cinematográfica e do jornalismo cultural é tomado pelo sentimento de abandono e desapontamento. Cabe ressaltar, ainda seguindo as considerações da especialista, que a mudança no percurso da crítica de cinema não partiu dos jornalistas, mas da forma como o campo da produção cinematográfica e o jornalismo passam a ser encarados pelo público. As transformações culturais e as novas possibilidades tecnológicas do período moldaram, também, o novo exercício do crítico.

No decorrer dos anos 1980, conforme a dissertação de Rachel Barreto, ocorreu uma consolidação, no Brasil, do processo de industrialização do jornalismo cultural. Assim, o tom abissal e analítico de produções de outrora fora substituído, no geral, por textos superficiais e taxativos. O leitor, então, recebe a crítica como se estivesse diante de um guia de consumo.

Segundo Lima (2010), um dado importante para pensar o jornalismo cultural desse período é o formato *magazine* das publicações, mais atraente e de fácil mobilidade e qualidade editorial do que os jornais. O formato padronizado desse tipo de publicação torna o manuseio mais prático. O projeto visual estampa o conteúdo e valoriza os textos publicados, geralmente críticas de pouco adensamento reflexivo. Um dos exemplos que seguiram esse modelo foi a revista *SET – Cinema e Vídeo*, um híbrido de textos, galeria de imagens “exclusivas” dos bastidores de filmes, geralmente hollywoodianos.

A revista *SET – Cinema e Vídeo* foi um veículo especializado em cinema que circulou durante vinte anos no Brasil, com amplas tiragens mensais. As atividades editoriais se iniciaram em julho de 1987, com seções destinadas ao culto das celebridades do cinema estadunidense, críticas ligeiras de filmes, matérias e entrevistas sobre produções à beira da estreia nas salas de cinema, bem como

seções de cartas dos leitores e um interessante processo de formação de cineclubes à distância. Assim, os leitores trocavam correspondências para permuta de cartazes de cinema, quadros, vídeos, posteriormente, DVDs, dentre outros aparatos cinéfilos. A revista conseguiu durar pouco mais de duas décadas, mas não resistiu ao processo migratório de muitos leitores para os *sites* repletos de reportagens e críticas publicadas de maneira mais atualizada.

Um importante caso de obscurantismo da crítica em relação a esse período é a ausência de reflexões acadêmicas sobre o crítico Rubens Ewald Filho, um dos representantes do modelo de crítica assumidamente ligeira. A sua colaboração para o campo da crítica parece não ser considerada muito representativa, haja vista que o seu foco de análise sempre esteve direcionado aos produtos hollywoodianos e, mais recentemente, aos produtos televisivos estrangeiros. Contudo, não há como negar o seu conhecimento histórico em relação à evolução do cinema enquanto linguagem, observados nos comentários realizados nas apresentações das cerimônias do Oscar, o maior prêmio da indústria estadunidense, exibidas em canais abertos da televisão brasileira, como o SBT e a Rede Globo.

No painel genealógico no campo da crítica, esse período pode ser considerado de limitada representatividade para a tarefa social do crítico na construção do pensamento cinematográfico brasileiro. Trata-se de um período, de certa maneira, individualista, de textos rápidos e preocupados em atender à demanda de uma sociedade em que está se seguindo o padrão consumista norte-americano.

Atualmente, uma considerável fatia dos críticos de jornais impressos diários é passiva frente aos ditames da agenda cultural do país. O profissional, ao exercer a sua tarefa crítica, não mais escreve sobre um filme para refletir sobre um tema relevante para o momento; por pressões mercadológicas, a produção da crítica está quase sempre atrelada às estreias de filmes e lançamentos em DVDs.

### **3.7- Terreno em transe: as relações da crítica e o cinema da Retomada**

O cinema brasileiro entrou em colapso após o *fade* promovido pelas últimas produções do Cinema Novo. Movimentos como o Cinema Marginal e a Boca do Lixo tentaram estabelecer-se, mas não deram muito certo, no que se refere à conquista de público, sendo que esse e o cinema só voltariam a fazer as pazes nos primeiros

anos da década de 1990. Após um tenebroso período de Ditadura Militar, o país buscava um processo de oxigenação em todos os níveis, num panorama político democrático que apresentava a necessidade de apagamento do violento e profundo processo ditatorial que durou mais de duas décadas, atravessando os anos 1960 e desaguando nos primeiros momentos dos anos 1980.

Entre sustos e promessas que não se cumpriram, os brasileiros assistiram à morte de Tancredo Neves, político que representava a busca por mudanças através da conciliação, o ponto de virada na situação alarmante em que o país se encontrava. Quatro anos depois, numa disputa acirrada com Luiz Inácio Lula da Silva, o midiático Fernando Collor de Mello assumiu a presidência do país. Ele trouxe para a mesma mídia que o alavancou os escândalos de corrupção que chocaram os brasileiros à época. Esse foi também um dos períodos mais obscuros no que tange à produção cinematográfica no Brasil.

Conforme destaca o pesquisador Sidney Ferreira Leite no livro *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*, a década de 1980 foi considerada por muitos como a “década perdida”: houve aumento da inflação, do desemprego e da violência urbana (LEITE, 2005, p. 111). E para a discussão que se estabelece aqui, apesar de ter durado apenas dois anos no poder, Fernando Collor de Mello, presidente deposto após amplo movimento social e político que culminou em seu *impeachment*, foi responsável por uma gestão que deixou um enorme saldo negativo para o cinema brasileiro.

Logo no começo, pôs um ponto final na Embrafilme<sup>3</sup> e adotou uma série de medidas provisórias que tratavam a esfera cultural com descaso, dentre elas, o esvaziamento da iniciativa privada, o fortalecimento da burocracia e a desunião da classe cinematográfica, visto que, ao colocar o jornalista e cineasta Ipojuca Fontes como administrador da Secretaria de Cultura (o Ministério da Cultura foi rebaixado à condição de secretaria), houve uma espécie de criação de condomínio fechado, com um grupo reduzido de produtores e realizadores beneficiando-se das vantagens oferecidas pelo Estado.

---

<sup>3</sup> A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira, produtora e distribuidora de filmes. Foi criada em 1969 e extinta em março de 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello. Atualmente as funções de regulação e fiscalização do cinema brasileiro são realizadas pela Ancine (Agência Nacional de Cinema).

Diante dessa situação, sem cinema, não há crítica forte, e vice-versa. Assim, o cinema nos primeiros anos da década de 1990 foi palco de exibições de filmes estadunidenses e produções do eixo Xuxa e Os Trapalhões. Alguns cineastas como Sylvio Black e Walter Salles acham a expressão retomada mercadológica, uma “invenção” para movimentação do campo cinematográfico, mas tanto no âmbito acadêmico como na seara jornalística, há um consenso que apregoa ter se dado a retomada das produções a partir de *Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil*, de Carla Camurati.

De fato, se observarmos a quantidade de filmes produzidos durante e depois da posse de Collor, o Brasil deu uma guinada e transformou a indústria do cinema em um carro forte da esfera cultural nacional. Nesse enalço, a crítica também saiu do circuito apenas hollywoodiano e começou a pensar nas produções nacionais que chegavam ao mercado. Esses filmes chegavam aos cinemas sem as mesmas facilidades que os produtos estrangeiros tinham para distribuição e exibição, mas apresentavam novo fôlego para a filmografia nacional e a esperança da consolidação de uma indústria cinematográfica no País.

Um dos livros fundamentais para o entendimento dessa fase da cinematografia e da crítica brasileira é *O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, da pesquisadora Lúcia Nagib. Ao apresentar um lote de entrevistas que seguiam o padrão “como entendo o ato de fazer cinema”, o livro apresenta uma radiografia da década de 1990, com relatos de cineastas que discorrem sobre as suas vidas, bem como os livros que leram, as suas respectivas formações intelectuais, as parcerias estabelecidas no campo e os filmes que produziram.

Segundo Nagib (2002), em meados dos anos 1990, a classe média brasileira enxergou-se nos sonhos do Primeiro Mundo, ao ver o real equiparado ao dólar. Nesse processo, o brasileiro transmutou-se em turista consumidor de Miami e Paris e esqueceu, momentaneamente, o histórico complexo de inferioridade. Na seara cinematográfica, os diretores brasileiros concorreram ao Oscar em três ocasiões: *O Quatrilho*, de Fábio Barreto (1995), *O que é isso companheiro*, de Bruno Barreto (1997); e *Central do Brasil*, de Walter Salles, um dos maiores exemplos de uma produção brasileira bem sucedida no exterior. A atriz Fernanda Montenegro chegou

a concorrer ao Oscar de Melhor atriz. Foi um momento de novo cosmopolitismo para os cineastas e os críticos.

Diante desse panorama, o Brasil começou a aparecer em imagens deslumbrantes. O sertão visto com aspereza e como representação da miséria nacional agora surgia através de enquadramentos que valorizam a sua paisagem, acompanhado pelo lirismo das canções. A favela, palco de tensões sociais, era apresentada através de imagens dinâmicas, que mesclavam a linguagem cinematográfica, publicitária e televisiva. Isto é Brasil: os mesmos problemas de antes, porém com novas abordagens. A evolução tecnológica chegou a um patamar internacional nesse período, promovendo o cinema nacional para o grande público das salas locais e estrangeiras.

Radiografar a crítica cinematográfica e o *status* do seu campo de atuação, não foi uma tarefa hercúlea. Há numerosos trabalhos acadêmicos preocupados em discutir, bem ou mal, o assunto, assim como palestras para discussão da crítica nacional disponíveis na internet.

Uma das pesquisas que respondem aos aspectos abordados nesse tópico é a dissertação *Críticos e criticados: a crítica cinematográfica e a sua relação com os cineastas da Retomada*, do pesquisador Frantjesco Manso. Ao escolher o jornal *O Estado de S. Paulo*, a revista *Veja* e a *Folha de S. Paulo*, a hipótese apresentada pela dissertação é de que há uma possível tensão no terreno da crítica, protagonizada por cineastas e críticos de cinema (MANSO, 2008, p. 41). O lado crítico é alvejado por trazer análises baseadas em julgamentos rápidos e superficiais, bem como não fundamentados. Os cineastas, porém, são apontados como profissionais que não compreendem o trabalho do crítico. Até então, nada de novo no *front*: esses conflitos já estiveram presentes e foram temas de polêmicas em gerações anteriores.

Como conclusão da hipótese presente na dissertação o pesquisador expõe que há uma generalização apressada por parte dos cineastas em deflagrar uma defasagem de abordagem do conhecimento histórico na produção dos críticos, informação não detectada na leitura aqui empreendida. A generalização, então, parece surgir de deslizamentos na produção de alguns profissionais, tomado pelos

cineastas como modelo de funcionamento de toda a crítica. Porém, no que tange à generalização apressada, a crítica de cinema parece ter culpa nesse processo de acusação. A presença de expressões redutivas, como, por exemplo, “o cinema nacional tem mania de...” aparecem não fundamentadas ao longo de alguns textos.

A dissertação do pesquisador Frantjesco Manso defende que a crítica, apesar de ter perdido espaço, continuou sendo valorizada nesse período, caracterizado como Cinema da Retomada, os primeiros anos da década de 1990. Foi um momento em que a crítica recebeu melhor os filmes populares, afirmação que se coaduna com outro trabalho acadêmico, a dissertação *Cinema brasileiro nos jornais: uma análise da crítica cinematográfica na Retomada*, do pesquisador Luiz Joaquim da Silva Júnior. O texto aponta que houve, no período, um constante processo de enaltecimento de novas obras-primas e uma espécie de harmonia entre os agentes desse campo de força (SILVA JÚNIOR, 2004, p. 35). Para o pesquisador, houve maior cristalização entre a tríade cinema, público e crítica, com espaço maior dos críticos para a relação entre as produções e a bilheteria. Nesse processo, ocorreu uma momentânea sedimentação do discurso da crítica, pois, no geral, os profissionais estavam convictos de que o cinema brasileiro havia encontrado o seu caminho.

O processo momentâneo de cristalização do discurso crítico é reforçado pela tese defendida por Maurício de Medeiros Caleiro, intitulada *Passado, presente: crítica cinematográfica de questões historiográficas do cinema da Retomada (1995-2003)*. Ao analisar o período, o texto reforça a retomada da atividade crítica e teórica com o aumento de publicações variadas, desde os livros até às revistas especializadas (CALEIRO, 2013). Entretanto, com desgosto, aponta que o Brasil, diferentemente do que se passa em países como os Estados Unidos e até mesmo da América Latina, não foi capaz de manter uma produção regular no campo da imprensa cinematográfica especializada, ou até mesmo publicações de cunho alternativo. Nesse processo, os cadernos culturais teriam reduzido a crítica em prol do jornalismo de celebridades.

Apesar do perfil desse tipo de pensamento beirar o modelo apocalíptico em relação à crítica, a tese nos fornece pistas que nos remetem aos problemas na reflexão cinematográfica dessa época. A produção crítica em relação ao cinema da



Retomada não corresponde à diversidade e ao aumento da qualidade técnica dos filmes, porém não há como negar o novo fôlego no exercício da tarefa do crítico. Jornalistas como David França Mendes e Ricardo Cota, do *Jornal do Brasil*, Inácio Araújo, da *Folha de S. Paulo*, e Pedro Butcher, atuante em *O Globo*, são alguns dos numerosos representantes do bom jornalismo cultural do período.

Segundo o mesmo autor da tese, Marcelo Caleiro, no artigo “A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro”, o renascimento do cinema nacional nos anos 1990 ocorre em paralelo ao surgimento da crítica em meios eletrônicos como *sites*, *blogs*, bem como da multiplicação dos estudos cinematográficos na universidade. Conforme destaca Caleiro, há um processo de deslocamento da crítica de maior fôlego da mídia tradicional para os meios eletrônicos, leia-se a geração *Contracampo*, e os *sites Trópico* e *Cinética*, veículos que tinham como objetivo criar um espaço para o preparo e desenvolvimento mais lúcido das ideias sobre a sétima arte.

Sendo assim, a crítica no cinema da Retomada foi momentaneamente rica e estabeleceu-se e alcançou a universidade e o jornalismo cultural, tanto em revistas impressas como virtuais. Ao preocupar-se em pensar a produção cinematográfica nacional, ajudou no restabelecimento da indústria, com debates frequentemente acalorados.

### **3.8- O fabuloso destino da crítica de cinema: a geração *Contracampo***

O campo da crítica cinematográfica ganhou fôlego com as produções da chamada geração *Contracampo*: um grupo de estudantes jovens, empenhados em desenvolver críticas mais complexas e fundamentadas, distantes das cotações com estrelas, bonequinhos dorminhocos ou saltitantes, dentre outras posturas, digamos, mais agressivas na seara da crítica no Brasil.

Como o próprio nome expõe, a *Contracampo* vai de encontro ao campo da crítica estabelecido no Brasil: adentra no meio virtual em 1998, com periodicidade irregular, firmando-se a partir dos anos 2000. Começa envolvida no amadorismo: estudantes cinéfilos e a necessidade de produzir críticas cinematográficas mais autônomas. Os patrocínios oriundos da Petrobrás e do Ministério da Cultura chegariam depois de oito anos de militância, e possibilitaram, aos críticos, a criação de uma editora

própria para publicação de livros de cinema, com profissionais que hoje são professores universitários, realizadores ou consultores da área do audiovisual brasileiro.

No artigo “Internet e o novo jornalismo cultural: a crítica de cinema em *Contracampo*”, de Maurício Caleiro, o especialista expõe a substituição dos gastos editoriais com papel, distribuição, impressão, percentagens para os jornalheiros, etc., como uma revolução, pois foram substituídos por um aluguel simplório de um *site* com domínio na internet diante da magnitude financeira que uma revista impressa demanda de seus editores (CALEIRO, 2011, p. 7).

Segundo reflexões da pesquisadora Cyntia Nogueira em “Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo”, há um painel que expõe a postura militante do *site*, combatente, com ênfase no seu caráter independente. Outro dado importante situado no âmbito da *Contracampo* é fazer da cinefilia um valor. Houve retrospectivas dos pontos mais polêmicos e importantes do ano, especiais agrupando críticas de diretores renomados e apostou-se na valorização dos aspectos estilísticos, canônicos e de vanguarda dos filmes, nacionais e internacionais.

Não há como negar a importância do *site* para a oxigenação da crítica cinematográfica no Brasil. Os envolvidos promoveram eventos e encontros entre cinéfilos, semelhante ao que ocorreu no Brasil na época dos primeiros cineclubes, mas, desta vez, com mais projeção e recursos de divulgação e atração de público. Tal postura, inclusive, mostrou que a cinefilia e a crítica na internet não exclui de modo algum a relação entre as salas de cinema e o circuito exibidor. Para ilustrar essa afirmação, basta tentar ir ao cinema em um final de semana em Salvador: é incrível como, mesmo depois de quatro novos e amplos shoppings centers, com complexos de cinema de até doze salas para exibição, as salas encontram-se lotadas em praticamente todas as sessões. Como os apocalípticos explicariam tal situação?

Ainda no mesmo artigo, Cyntia Nogueira afirma que a *Contracampo* segue a Política dos Autores, oriunda da Nouvelle Vague, estilo textual que preza pela valorização romântica do gênio autoral e é pautada por uma relação de amor pelo

cinema. De acordo com o crítico baiano André Setaro (2010), o elemento deflagrador da Nova Crítica no Brasil, sem dúvidas, foi a *Contracampo*, considerada de suma importância para o estabelecimento de uma crítica “desejável” de cinema no Brasil, que, segundo o crítico, ainda está para ser aferida quando alguém for escrever sobre a história da crítica cinematográfica brasileira. Reforço as considerações de Setaro, mas, no exercício de metacrítica, não foi possível colocar a revista no Olimpo dos Críticos e camuflar alguns dos seus problemas.

Críticos de classes sociais relativamente próximas, os profissionais do *site* tinham em comum as ideias e os bens simbólicos gerados nos meandros da posição social e do campo intelectual/social aos quais pertencem. Em uma análise mais apurada, é possível perceber que a geração *Contracampo* trabalhou na ótica da Escola do Ressentimento<sup>4</sup>, proposta por Bloom (1994), nos estudos literários. A estratégia do grupo, de acordo com a postura e a *performance* nos textos, era derrubar o cânone (a Revista *SET* e os críticos de vanguarda que ainda insistiam no jornalismo impresso dos ditos “grandes” meios de comunicação) e promover o seu suposto programa de transformação social, ou seja, reformular e renovar a crítica de cinema. Porém, ao observar os textos eruditos publicados no site, percebemos a postura excessivamente sociológica e nacionalista.

Seguindo a ótica de Ivana Bentes no cultuado ensaio “Cosmética da Fome”, os críticos parecem abominar o cinema brasileiro desenvolvido tecnologicamente, o sentimentalismo de determinadas narrativas, apostando num estilo que os mantenham próximos da vanguarda revolucionária cinemanovista. A postura, que nos faz lembrar o culto sebastianista no Brasil na época da guerra de Canudos, parece pregar o “glauberianismo”, ou seja, o retorno de Glauber Rocha ou ao seu estilo de fazer cinema, não se levando em conta os novos temas, as necessidades e demandas contemporâneas para a manutenção e a sobrevivência da indústria cinematográfica e até para a crítica das péssimas condições sociais ainda vigentes no Brasil, em tempos de globalização.

A geração *Contracampo* apresenta, em seus textos sedutores, a qualidade da visualização ideal para o meio virtual, uma diagramação bem elaborada, apuro nos

---

<sup>4</sup> A Escola do Ressentimento é o epíteto cunhado pelo ensaísta Harold Bloom. A proposta, oriunda da rede acadêmico-jornalística deseja derrubar o cânone literário e promover os seus supostos programas de transformação social.

aspectos retóricos do texto e segurança de quem domina a linguagem cinematográfica e os pressupostos da crítica. Por outro lado, se mantém num projeto “imaginado” de indústria nacionalista que não dá conta da realidade, pregando um estilo que, se observado pormenorizadamente, não une, mas afasta o “sistema”<sup>5</sup> composto pela tríade cinema, crítica e público.

A crítica na *Contracampo* pretendia atingir uma grande fatia dos cinéfilos que, também inclusos neste novo processo de cosmopolitismo cultural, buscavam alternativas plurais de leitura e debates sobre os filmes que assistiam, porém, concomitante ao processo, há uma via de mão-dupla: muitas críticas parecem ser produzidas para uma reunião entre os editores, um bate-papo científico onde o “público” comum fica de fora e o diálogo parece apenas funcionar entre os pares.

A postura da *Contracampo* foi apaixonada, buscou mergulhar a crítica de cinema nos debates sobre a produção cultural no Brasil, mas também apresentou uma postura preconceituosa e politicamente incorreta por parte de alguns dos seus principais representantes: os adjetivos utilizados para caracterizar a opinião de outros atuantes do campo da crítica eram demasiadamente agressivos e prepotentes. Ruy Gardnier, um dos editores do *site*, valendo-se de termos como “sandice” e mediocridade, utiliza o mesmo tom mordaz e sarcástico da crítica que analisa, e assim, repete o humor colegial que ele mesmo condena na crítica dos anos 1990.

Essa afirmação está presente em “O Despertar da besta ou a questão da crítica”, parte integrante de um dossiê produzido pelos editores do *site* para realização de uma metacrítica da reflexão cinematográfica brasileira. No texto, termos como “burro” e “imbecil” são utilizados para analisar os artigos do jornalista Jaime Biaggio. Longe de generalizações, as observações de Ruy Gardnier são indevidas, mas não fazem parte do perfil geral dos textos produzidos pelo crítico. São apenas momentos no percurso da crítica do *site* em que a contradição se estabelece.

Sendo assim, excluindo-se esses momentos de intempéries, a crítica de cinema ganhou um fabuloso destino na *Contracampo*: foi repensada. Tema de encontros e formação de cineclubes, agiu no campo da crítica de tal maneira que renovou o

---

<sup>5</sup> Noção desenvolvida pelo crítico Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos*, aqui tomada de empréstimo.

preguiçoso jornalismo cultural de matérias que prezavam a cotação com estrelinhas e bonequinhos. Hoje, a revista se encontra mais dispersa do que o bloco coeso das primeiras publicações, mas é um dos acontecimentos no campo da crítica que não poderiam ficar de fora deste estudo.

### **3.9- Grandes esperanças: a crítica de cinema na internet**

Segundo Ercilia e Graeff (2008), muitas pessoas não conseguem imaginar como seria encontrar informações para as suas pesquisas sem o *Google*, empresa que se tornou sinônimo de busca na internet. Tal afirmação encontra eco neste texto e estabelece o que de fato, no senso comum, já sabemos: estamos todos, de alguma forma, conectados, e o surgimento da esfera virtual é um dos acontecimentos mais revolucionários da história da mídia.

Na introdução do livro *A nova era digital*, os autores Eric Smith e Jared Cohen reforçam que a internet é uma das poucas invenções que os humanos não compreendem completamente. Na mesma linha de raciocínio, complementam informando que a mesma é o maior experimento da história envolvendo “anarquia”, pois é o maior espaço sem governo do mundo, ou seja, como no título deste trabalho, a “terra de ninguém”.

De fato, é difícil imaginar viver sem a internet. É hoje uma condição fundamental para se garantir a comunicação, quase um dos itens dos “direitos humanos”, tamanha as possibilidades da nossa inserção no contexto do mundo globalizado. O contato por e-mail, o uso das redes sociais para divulgação de eventos e informações de utilidade pública e particular, bem como o diálogo com pessoas a longa distância, o que no passado foi marcado por celeumas (cartas extraviadas) e alto custo (telefonemas internacionais), hoje é uma zona de conforto na seara da comunicação entre as pessoas. Para a crítica cinematográfica, então, a internet possibilitou o surgimento de diversos *sites* e *blogs* com reflexões que foram além das disponíveis nos veículos de massa protagonistas da mídia. Espalhando-se como um rizoma pela esfera virtual, os cinéfilos agora podiam, além de ler os seus críticos prediletos, produzir as suas críticas e compartilhar informações de forma mais dinâmica e eficaz.

Igualmente perseverante, Pierre Levy (1999), também traçou um amplo estudo que nos aproxima deste assunto, e, cheio de “grandes esperanças”, imbuíu-se no território da paixão e viu a internet como extensivamente positiva, sem se dar conta dos fenômenos relacionados a este espaço, que, na perspectiva do contemporâneo, precisa ser analisado com distanciamento, tamanhas as possibilidades de se escorregar em reflexões precipitadas.

Para quase todos os teóricos do universo virtual, a internet parece ser a terra das mil maravilhas. Todavia, mesmo apresentando as numerosas vantagens que ela apresenta, é também o espaço do *ciberbullying*, da disseminação mais rápida de estereótipos e falsas notícias, terreno para a ação de criminosos virtuais, como a abissal *Deepweb*, canal para tráfico de seres humanos, dentre outras preocupações que ferem os direitos dos cidadãos. No que tange à crítica, qualquer pessoa, mesmo sem a mínima formação intelectual, pode criar um *blog* ou um *site* e produzir textos, denominando-os de críticos.

Ao observar, com proximidade e distanciamento, é possível perceber que a questão vai muito além deste equivocado diagnóstico. É preciso sair do “ser ou não ser” da crítica na internet e analisar o fenômeno mais detidamente. Não se trata de questionar se estamos diante de “grandes esperanças”, mas de observar como estamos navegando nesse mar de novas possibilidades. Essas questões, portanto, são elementos para discussão no próximo capítulo.

## **CAPÍTULO 02 – A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NA INTERNET**

O advento da Internet mudou praticamente todas as interações que configuram a existência humana. Para o campo da crítica não seria diferente. As novas possibilidades oriundas da ampliação da rede de leitores e contatos, bem como as variadas maneiras de realização da crítica na Internet (textos tradicionais e relatos audiovisuais) alteraram o rumo das reflexões sobre as produções cinematográficas, pois permitiram a instauração de um processo democrático que deu relevo a um número maior de vozes. Nesse sentido, trazemos à tona um dos pontos nevrálgicos desta dissertação: como a Internet transformou o campo da crítica cinematográfica brasileira? Houve reconfiguração ou a crítica impressionista do jornalismo cultural “traduziu-se” dos suportes impressos para a seara virtual?

Como apontado no percurso da crítica de cinema no Brasil, estamos inseridos em um campo de contraposições que, diferentemente de outros territórios críticos, como a tradição francesa, nunca alcançou a plenitude. Glauber Rocha tentou importar a crítica engajada de intelectuais como François Truffaut, no entanto acabou cedendo o seu tempo ao fazer artístico, relegando a crítica ao ostracismo, ou, em outras palavras, à opacidade, sendo seguida pelo jornalismo cultural que se estabeleceu pelo Brasil ao longo dos anos, chegando aos portões da contemporaneidade.

As revistas impressas na época do Modernismo tentaram estabelecer as suas reflexões, mas a falta de retorno e os altos custos para publicação impediram a continuidade de muitos veículos. A crítica mista de Paulo Emílio Salles Gomes, que apresentava elementos semióticos como bilhete de entrada para uma caudalosa análise sociológica, não conseguiu a elasticidade necessária para acompanhar o aceleração do jornalismo cultural surgido nos idos dos anos 1970 e consolidado na década seguinte, caracterizado pela crítica ligeira e pouco compromissada, adornada por elementos visuais (bonequinhos, estrelas, dentre outros símbolos) para guiar o leitor ao consumo ou não de uma determinada obra.

Com a Internet, os críticos podem mudar os rumos da crítica, mas será que esse campo extenso e cheio de novas possibilidades, convergência de mídias e perfil democrático tem oxigenado as reflexões cinematográficas no Brasil? Para responder melhor a essas questões, é necessário traçar outro panorama, desta vez, da história

da internet no mundo e no Brasil, visto que será através das semelhanças e diferenças observadas no percurso histórico da expansão virtual no país que poderemos refletir mais detidamente sobre o assunto.

## **1 – Em algum lugar do passado: notas sobre o surgimento da Internet**

De acordo com as afirmações do teórico Manuel Castells, em *A Galáxia da Internet*, os elementos que demarcam o surgimento da rede global em que nos encontramos inseridos atualmente estão intimamente ligados à cooperação oriunda do comportamento estabelecido entre pesquisadores e profissionais da computação nos idos dos anos 1960 e 1970. Nessa época, a combinação entre ciência, investigação militar e cultura libertária propiciou o desenvolvimento da tecnologia nos ambientes universitários, que eram impulsionados pelo prazer por novas descobertas.

Manuel Castells, interessado em analisar o fenômeno pela ótica da economia e dos negócios, reitera que a história da criação e do desenvolvimento da internet é a história de uma aventura humana extraordinária porque põe em relevo a capacidade das pessoas de transcender metas institucionais, e, concomitantemente, superar barreiras burocráticas e subverter valores estabelecidos no processo de instauração de um novo modelo de mundo. Viver fora do circuito virtual que caracteriza a contemporaneidade é algo praticamente impossível, haja vista que, como aponta o autor,

A internet é o tecido de nossas vidas. Se a tecnologia da informação hoje é o que a eletricidade foi na Era Industrial, em nossa época a Internet poderia ser equiparada tanto a uma rede elétrica quanto ao motor elétrico, em razão de sua capacidade de distribuir força da informação por todo o domínio da atividade humana (...) a Internet passou a ser a base tecnológica para a forma organizacional da Era da Informação: a rede (CASTELLS, 2003, p.7).

A disseminação de informações na Rede não se encontra apenas nas mãos dos grandes conglomerados de comunicação. Os internautas hoje possuem espaços para exposição das suas vozes pouco audíveis no passado; vozes que, por sinal, podem ser escutadas por um milhão de pessoas, em questão de minutos, em consequência da gama de ferramentas de publicação disponíveis, bem como do simples manuseio das mesmas. Aliada a tais fatores, temos ainda a ausência de limites geográficos para a circulação da mensagem,



Os impactos da Internet são sentidos em quase todas as áreas do conhecimento: em nosso trabalho, nos momentos de lazer, na educação e na forma como as pessoas se relacionam. Na atual conjuntura, muitas pessoas sequer sabem como procurar por informações sem o Google, empresa que se tornou um sinônimo de busca na rede.

De acordo com Ercillia e Graeff (2008), a Internet surgiu em centros de pesquisa militares dos Estados Unidos. Inicialmente, passou por um período de incubação em instituições acadêmicas e só depois chegou ao uso cotidiano, ainda de forma rudimentar, ensaiando o padrão que conhecemos hoje. Os autores apontam que, em 1962, no auge da Guerra Fria, foi dada a largada para a sua formação. Naquele ano, iniciou-se a pesquisa para uma rede de computadores estrategista que ligasse vários pontos do país: centros de tecnologia, instituições acadêmicas e bases militares. A Rand Corporation era o agente que coordenava esse processo.

Em 1969, foi inaugurada a primeira versão da rede, a Arpanet (Advanced Research Projects Agency). Ela conectava apenas quatro pontos, mas logo evoluiu e ganhou contornos próximos ao que conhecemos na atualidade. Como acontecimento que entrelaça e segmenta as similitudes da formação da internet, podemos destacar a criação do TCP/IP (Transmission Control Protocol/Internet Protocol), em 1983, nos Estados Unidos, sistema que seguia os passos da ARPANET, considerado como as bases da estrutura virtual que possuímos na contemporaneidade.

Com o sucesso da ARPANET, começaram a surgir os primeiros programas de correio eletrônico. Em 1972, foi lançada a TELENET, primeiro serviço comercial de rede. Nos anos seguintes, várias universidades dos Estados Unidos, da Inglaterra, da Noruega e de outros países usaram a ARPANET para interconectar as suas redes locais. Segundo Ercillia & Graeff (2008), esse modelo de interconexão entre redes possibilitou, em 1982, o surgimento e popularização do nome Internet.

A rede só ganhou reconhecimento fora do ambiente acadêmico em 1990, momento marcado pelo surgimento do primeiro provedor discado à Internet nos Estados Unidos. Em 1992, a campanha de Bill Clinton à presidência pregava que era necessária uma América conectada por redes de educação e informação. Esse

período destaca a transição da Internet disponibilizada apenas para os institutos de pesquisa e ainda inacessível, mas agora compartilhada pelo público comum.

A “revolução”, de fato, ocorre em 1991. Para Ercillia e Graeff (2008, p.15), “a criação da World Wide Web (Teia de Alcance Mundial), um sistema de hipertexto que tornaria fácil navegar pela superfície até então árida da internet”, marcou a época e transformou seu uso. Nos anos 1990, os pesquisadores buscavam uma maneira de comunicação entre pesquisadores e a documentação dos seus projetos. Ainda nos idos daquela década, em 1995, surge a Microsoft e o Internet Explorer, um navegador ainda utilizado por internautas.

Nas reflexões iniciais do livro *A Galáxia da Internet*, Manuel Castells diz que não há previsões para o futuro, haja vista que mal conhecemos o presente. De fato, o teórico tem razão. Logo depois da criação do navegador Internet Explorer, outras mais bem sucedidas em termos de praticidade surgiram. Em resposta ao campo da Internet, surge o Mozilla Firefox em 2004, com recursos inexistentes no Internet Explorer, considerado menos sujeito aos problemas de segurança. Basta lembrarmos, por exemplo, de como o *download*, através do Google Chrome otimiza a nossa relação com a virtualidade, ao organizar melhor os arquivos extraídos do meio virtual e trazidos para nossos acervos digitais.

Outro momento importante para pensar a história da Internet e o desenvolvimento da crítica nesse espaço é o estabelecimento do que se convencionou chamar de blogosfera. Os *blogs* colaboraram com o destaque ao conteúdo criado pelos próprios usuários, revestindo o espaço virtual com outras alternativas de sociabilidade. Definidos como um tipo de *site* caracterizado pelas páginas ordenadas cronologicamente, com o *post* mais recente no alto, os *blogs* habitam *posts* que possuem um endereço próprio, arquivando-se os *posts* antigos, organizados em seções.

No sistema de *blogs*, é comum a utilização de fotos, arquivos de áudio e vídeo, além dos *feeds* (palavra oriunda do verbo inglês “abastecer”), úteis para alertar os visitantes quando há conteúdo novo no *blog*. O fato de os *blogs* organizarem os conteúdos por data facilitou a tarefa de acompanhar a publicação de conteúdos mais recentes, além dos comentários, ferramenta que facilita a criação de um vínculo

mais forte entre os editores de *blogs* e seus leitores, recurso disponíveis hoje em plataformas como *sites*. É muito comum ler matérias, entrevistas e críticas de cinema e comentar o texto utilizando o perfil do *e-mail* ou de alguma rede social.

O sentimento de comunidade oriundo desse processo permite o retorno dos visitantes, pois há um aparente debate entre autores e leitores, interessante para a reflexão em questão. Apesar de a Internet ser essa “terra de ninguém”, os comentários simultâneos não seriam um protótipo da crítica almejado há décadas, quando se pedia o estabelecimento de um campo crítico similar a uma arena, com questionamentos e debates?

Mais fáceis de criar e acompanhar, os *blogs* tornaram-se a forma mais simplória para indivíduos e pequenos grupos, sem investimentos suficientes, atingirem alta audiência na Internet. O termo blogosfera, por exemplo, reforça esse universo baseado em *posts*, comentários e *links*, o diálogo entre editores de *blogs* e leitores. Muitos *blogs* conquistaram audiências consideráveis e foram capazes de sustentar equipes para o preenchimento de conteúdo e divulgação. Estabeleceram-se como negócios lucrativos e passaram até a competir com sites tradicionais, de grandes veículos de comunicação.

É importante ressaltar que o conteúdo da Internet, como sabemos, vai além dos textos. A diminuição dos preços de câmeras e filmadoras de vídeo permitiu a popularização da veiculação de conteúdos multimídia (fotos, áudio e vídeo). As mudanças que surgiram em decorrência dos *blogs* e afins fizeram surgir uma nova fase para a WEB: a versão 2.0.

No livro *A Internet na América Latina*, Suely Fragoso e Alberto Maldonado (organizadores) apresentam textos relevantes sobre os processos técnicos e históricos de configuração da Internet e a cultura digital na América Latina. Nele se traça um panorama regional da chegada e dos usos da Internet, compreendendo-a como uma mídia transformadora que redefiniu os papéis dos atores presentes no processo de comunicação, possibilitou a construção de formas de vida em comunidade e viabilizou um feixe amplo de expressões, sem deixar, com isso, de usar os meios tradicionais.

No primeiro artigo, intitulado “Panorama da Internet na América Latina”, os organizadores, que também assinam o artigo, expõem que, embora o número de usuários da Internet continue crescendo em quantidade e velocidade sem precedente (FRAGOSO & MALDONADO, 2008, p. 10), não ultrapassava 21,1%.<sup>6</sup> Informam ainda que o Brasil alcançou números grandiosos por causa do contingente populacional amplo, pois, mesmo sendo um país com maior número de usuários na América Latina e o sexto no *ranking* mundial, apenas 22,4% dos brasileiros tinham acesso à internet na época (ibidem, p.11).

Os autores do artigo mostram o Brasil com as suas avantajadas dimensões e profundas diferenças socioeconômicas e, ao traçar um panorama da Internet no país, apontam menores taxas de inclusão no Norte (13%) e Nordeste (11%), e maiores índices de acesso à rede na região Sudeste (30%) e Sul (31%), como era de se esperar. Baseado no que expõe a pesquisadora Delia Druetta, no artigo “Internet, aposta na diversidade”, parte integrante da mesma coletânea, a Internet se apresenta como um meio ideal para permitir o alcance de todos no que tange à informação. Do ponto de vista técnico, não há dúvidas de que a Internet configura-se como um dos exemplos da cultura da convergência tecnológica, já que nela “se misturam a informática, as telecomunicações e o setor audiovisual” (DRUETTA, 2008, p. 42).

Os usos da Internet são fundamentalmente instrumentais e estão muito intimamente relacionados à vida cotidiana, haja vista que a atividade social, como aponta Druetta (ibidem, p.46), “em toda a sua diversidade se utiliza da Internet, ainda que esta utilização tenha efeitos específicos sobre dita atividade social”. Para algumas pessoas, a Internet é considerada a pós-televisão, uma área que se configura por conter itens dos demais meios de comunicação, porém se mostrando mais complexa.

A Internet tem a capacidade de unir funções básicas: “ser um canal de distribuição para os meios tradicionais e proporcionar um espaço de expressão para emissores emergentes de diversas índoles” (ibidem, p. 48). Essa afirmação da pesquisadora tangencia a proposta desta dissertação, pois o novo cosmopolitismo

---

<sup>6</sup> Os dados da pesquisa se referem ao período 2003-2007.

dos críticos diante da Internet está diretamente ligado ao avanço e à democratização dessa esfera de compartilhamento de conhecimentos.

Ao pedir máxima atenção, diferentemente da televisão, que pode e geralmente é papel acompanhante ou pano de fundo de determinada “cena social”, na Internet, “devido a suas características de imersão no meio, é possível afirmar que a recepção deve ser necessariamente dura, pois exige participação ativa do usuário” (ibidem, p. 52). Para os novos críticos, surge a possibilidade de ter

(...) um espaço quase ilimitado para armazenar dados, maior volume de informação disponível, permanência da informação para consulta dos usuários, interação com os receptores, possibilidade de contextualizar os acontecimentos, mensagens massivas, grupais ou personalizadas, informação original, tanto informativa quanto de opinião, interatividade com o usuário, em tempo real ou não entre outras. Sem dúvida, ainda há também um longo caminho a percorrer para conseguir acabar com as diferentes formas de exclusão digital que limitam o aproveitamento e a apropriação cultural das redes. (DRUETTA, 2018, p.51).

Conforme vai delineando a sua sociologia do campo da Internet na América Latina, a pesquisadora ilustra a sua importância no desenvolvimento da virtualidade e continua apontando os recursos que fazem desse espaço um local de excelência comunicativa, ao dizer que

Vale a pena destacar que a hipertextualidade da internet permite que cada usuário desenhe de maneira personalizada suas estratégias de busca de informações, a partir das quais pode interpretar os dados recebidos e as opiniões a respeito dos mesmos. Cada internauta pode construir seu próprio caminho. (DRUETTA, 2018, p.51).

Dá seguimento, alegando que

Por outro lado, para os meios tradicionais, a interpretação e a análise têm se transformado em um elemento fundamental que permite diferenciá-los entre si. A contratação de comentaristas, especializados ou não, faz com que em vez de terem versões descritivas dos fatos, os receptores recebam uma explicação ou uma análise dos mesmos. (...) a internet combina informação e opinião, permitindo que também se dê valor às mensagens não profissionais, que podem ser fundamentais para dar veracidade a certos fatos (DRUETTA, 2018, p.51).

Diz-se que, com o surgimento da Internet, passamos dos meios massivos aos meios personalizados. Nesse espaço, temos a expressão de numerosos emissores emergentes, bem como de um novo canal para distribuição dos meios tradicionais que foram elaborados para o rádio, a televisão ou os meios impressos. Gradativamente, as produções do jornalismo cultural da área do cinema foram

sendo transferidas para o suporte virtual. Assim, algumas revistas apostaram em duas versões, uma impressa e outra virtual, alimentada de forma mais dinâmica, e outras, emergentes ou já estabilizados no campo, buscaram expandir a comunicação e deter-se apenas no espaço virtual. O *Cine Pop* já surgiu na virtualidade, assim como a *Contracampo*, o *Cinema em Cena*, dentre outros sites de muito sucesso.

No Brasil, os primeiros acessos à Internet aconteceram no Laboratório Nacional de Computação Científica (LNCC), no Rio de Janeiro, e na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), em 1998. Em *A Internet*, os autores Maria Ercillia e Antônio Graeff afirmam isso, reiterando que, em 1989, foi criada a Rede Nacional de Pesquisa (RNP), órgão acadêmico que se destinava a integrar as universidades brasileiras numa rede ainda sem conexão com a Internet. É importante observar a posição brasileira nessa época em relação ao acesso à tecnologia e a mudanças na estrutura comunicacional mundial. Assim como no caso da indústria cinematográfica, o Brasil sempre esteve alguns passos atrás em relação à tecnologia.

Em 1991, foi estabelecida a primeira conexão real à Internet no Brasil, através da FAPESP, instituição que começou a usar o domínio “br”. No ano seguinte, em 1992, o Brasil recebia a ECO-92. A necessidade de ampliar a comunicação, inclusive por causa da presença de representantes estrangeiros, promoveu mais um passo do país em relação aos avanços tecnológicos no campo da comunicação, situação que alcançou, em 1994, outro patamar, pois entravam em funcionamento os primeiros servidores web do Brasil, associados à USP e à UFRJ.

Conforme delineiam Ercillia & Graeff, “houve uma disputa comercial da web, travada entre Ministério da Cultura e Tecnologia e o Ministério das Comunicações” (ibidem, p.32), com a Embratel na corrida pelo monopólio da Internet no Brasil. Esse período foi marcado pelo surgimento de uma média de vinte provedores comerciais no Brasil, com um número estimado de 120 mil usuários em 1995, ano também marcado pela saída da Internet das redomas da universidade, com o lançamento, em 1996, de grandes provedores, como BOL, UOL e ZAZ, que hoje se transformou em no portal Terra.

A relação com a Internet vai se tornando cada vez mais próxima da realidade das pessoas, reforçando o que Manuel Castells afirma sobre ser esse espaço o “tecido das nossas vidas”. Gilberto Gil, por exemplo, lançou a música “Pela Internet” em seu *site*, e, em 1997, o governo lançou a possibilidade de declaração do Imposto de Renda pela Internet. Em 1998, alcançou-se uma média de dois milhões de usuários; em 1999, houve um *boom*, com o surgimento da AOL a inaugurar serviços de acesso no país, período também marcado pela chegada do Yahoo e do buscador Cadê?.

1999 é um ano que interessa ao que se discute nesta dissertação, pois marca o surgimento do *Cine Pop* na esfera virtual. Trata-se de uma época em que a Internet já estava por toda parte. *Outdoors*, campanhas de TV, jornais e revistas, sendo o Brasil o sexto do mundo no *ranking* de acesso. Segundo os pesquisadores Fragoso e Maldonado (2008, p.15), “a plataforma Lattes foi implantada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) do Brasil” nesse mesmo ano, “e integrou e tornou público os currículos dos pesquisadores brasileiros”. Um ano depois, em 2000, ocorreu outro *boom*, dessa vez, dos acessos gratuitos (*e-mail*) e investimentos estrangeiros no país. Em 2007, uma pesquisa da Fundação Getúlio Vargas aponta que, pela primeira vez, “a venda de computadores havia ultrapassado o comércio de televisores” (ibidem, 2008, p.16).

Não demorou muito para que órgãos públicos vinculassem os seus serviços na esfera virtual. O Supremo Tribunal Federal passou a acompanhar os seus processos *on-line* ou por *e-mail*. O pagamento do IPTU, bem como a verificação de multas de trânsito e o pedido de reparos de serviços de saneamento e eletricidade tornaram-se disponíveis na Internet. Esse período foi também marcado pela disponibilidade de serviços em banda larga sem fio, próximos da realidade atual.

Baseado nesse breve percurso da história da Internet, podemos observar que ela se mostra como uma arena bastante complexa para teorização, haja vista os avanços constantes e mais frenéticos que outros períodos da evolução tecnológica em nossa sociedade. A Internet é um dos processos mais mutáveis da história da comunicação, daí a dificuldade em estudá-la, pois, a todo instante, surgem novidades, aplicativos que suplantam ou trabalham concomitante com outros,

tornando quase impossível efetuar previsões futuras, como procede Manuel Castells ao desenvolver as suas reflexões.

Diante desse panorama, o campo da crítica vai se aproveitar dessas possibilidades para ampliar os seus espaços de criação. Em muitos casos, todavia, é possível perceber que alguns veículos aderiram à virtualidade por falta de opção; afinal, a insistência por exclusividade nos meios tradicionais tornaria tais veículos obsoletos diante da realidade da informação no contexto em questão, impulsionado pela liberdade representada pelo fluxo migratório que se estabeleceu com a popularização da internet.

É muito importante observar que, de acordo com Druetta,

Por seu caráter social e seu uso coletivo ou compartilhado, a internet nos permite reconhecê-la como um vínculo entre sujeitos e comunidade. Esta possibilidade a coloca em um lugar privilegiado, no qual pode ser geradora de projetos comunitários. Apesar de ser um meio desterritorializado com vocação globalizante, na relação com a comunidade pode alcançar uma perspectiva local, atendendo aos problemas e necessidades dessas localidades. Finalmente, dada a qualidade das mudanças que é capaz de gerar, a internet pode ser a razão, a desculpa, o motivo de transformações profundas nas práticas culturais e na maioria das atividades cotidianas dos cidadãos. (DRUETTA, 2018, p.57).

Como aponta o teórico, a seara virtual possui, dentre todas as suas ofertas, a possibilidade de vincular sujeitos localizados em territórios distintos, mas unidos, como numa “comunidade imaginada”, pelos espaços e agrupamentos criados nos espaços virtuais de comunicação mais dinâmica.

Devido ao fato de a Internet ter modificado as interações dos seres humanos em praticamente todos os campos do conhecimento, a maneira como as reflexões críticas sobre o cinema se comportariam no campo da crítica não demorariam a se fazer notar nesse espaço. Terreno fértil para discussões sobre a indústria e a metacrítica através de recursos mais econômicos e dinâmicos, a esfera virtual era/é um lugar para formação de amplos debates.

Diante do exposto, nos perguntamos: o que mudou? As tecnologias de comunicação evoluíram numa velocidade, como dito, sem precedentes. Na primeira década do século XXI, a quantidade de pessoas conectadas em todo o mundo aumentou. Em nenhum momento anterior tantas pessoas, de lugares e realidades



distintas, obtiveram o poder que têm em mãos através da virtualidade. Trazendo para o âmbito da crítica de cinema, nunca tantos leitores e espectadores puderam se expressar através desse gênero discursivo e disseminar informações que antes pertenciam a pequenos grupos detentores do poder de publicação das suas reflexões.

## **2 – Um Sonho de Liberdade: o fluxo migratório da crítica de cinema**

No livro *A nova Era Digital: como será o futuro das pessoas, das nações e dos negócios*, Erich Schimdt e Jared Cohen informam que deveríamos nos preocupar com o futuro, já que teremos de passar o resto de nossas vidas nele. Tal afirmação está associada, logicamente, ao processo de continuidade da evolução tecnológica ofertada pela Internet, pois, para os autores,

A internet é uma das coisas criadas pelos homens que eles não entendem completamente. O que começou como um sistema de transmissão eletrônica de informação – de um computador do tamanho de um cômodo para outro de dimensões equivalentes – se transformou numa válvula de escape onipresente e infinitamente multifacetada para a expressão da energia humanas. Ela é intangível e ao mesmo tempo está em constante estado de mutação, tornando-se maior e mais complexa a cada segundo. (SCHIMDT & COHEN, 2013, p.11).

A configuração dos modos de expressão veiculados pela Internet mostra a rica paisagem virtual que conhecemos hoje. A ausência de um controle hierárquico reforça que

A internet é o maior experimento da história envolvendo anarquia. A cada minuto, centenas de milhões de pessoas criam e consomem incalculável soma de conteúdo digital em um universo on-line que não é limitado pelas leis terrestres. (SCHIMDT & COHEN, 2013, p.11).

Em tom profético, os autores apontam que os regimes democráticos precisarão incluir muito mais vozes (de indivíduos, organizações e empresas) em sua agenda política. Os desafios físicos continuarão a existir, contudo a expansão do universo virtual simboliza os novos modos de obtenção de informação e recursos para resolução de nossos problemas. No que tange aos interesses do campo da crítica cinematográfica, devemos estar atentos ao que se diz sobre o fato de que no

(...) cenário mundial, o impacto mais significativo da difusão das tecnologias de comunicação será na maneira como elas ajudam a deslocar a concentração de poder para longe dos Estados e instituições, transferindo-a para os indivíduos. Ao longo da história, o advento de novas tecnologias de informação muitas vezes fortaleceu sucessivos grupos de pessoas comuns

em detrimento dos tradicionais detentores de poder, fossem eles reis, a igreja ou a elite. Naquela época [1990], como hoje, o acesso à informação ou a novos canais de comunicação rendia novas oportunidades de participar, deter poder de barganha e direcionar o curso de sua vida com mais desembaraço.(SCHIMDT & COHEN, 2013, p.11).

A crítica na internet torna-se mais democrática pelo fato de descentralizar, de certa forma, o poder da informação. Na tese *Anos 90, Anos 60: intelectuais e crítica cinematográfica*, a pesquisadora Cynthia Nogueira expõe que, na época de reconfiguração da arena discursiva, um dos elementos que ajudaram na proliferação dos conhecimentos acerca da linguagem e dos modos de se fazer cinema foi o advento do DVD, suporte que suplantou o VHS e trouxe, além do filme, materiais extras, com entrevistas, *making of*, cenas excluídas (NOGUEIRA, 2006, p. 57) . Em suma, o DVD proporcionou informações que antes nós, cinéfilos, levávamos horas para conseguir acompanhar em canais que nem sempre estavam disponíveis em determinadas regiões, como a MTV, canal 13, bem como alguns filmes em VHS que, às vezes, traziam alguma curiosidade sobre a produção no final dos créditos.

Para Nogueira, a crítica na Internet representava baixo custo para manutenção, com a prerrogativa do espaço sem restrições para o tamanho e a quantidade de textos por edição, além da capacidade de criar fóruns e alcançar maiores grupos de cinéfilos. Então, como aponta Rodrigo Carreiro no artigo “História de uma crise: a crítica de cinema na esfera virtual pública”, é possível observar que a Internet se mostra como um meio em que a atividade pode resgatar parte da sua função social, que era a resistência cultural, principalmente se dialogarmos através do conceito de esfera pública proposto por Jurgen Habermas, repensado por Levy (1999, p.103), ao falar de cibercultura, tratando-a como a possibilidade de revitalização do projeto progressista dos filósofos do século XVIII. Assim como no livro *A Internet*, de Maria Ercillia e Antônio Graeff, o pesquisador Rodrigo Carreiro diz que a World Wide Web “parece ter o potencial de horizontalizar os privilégios sociais e políticos dos cidadãos, dando vozes de igual calibre a todos, e permitindo o debate de ideias” (Carreiro, 2010, p. 05).

No livro *Cibercultura*, o especialista Pierre Levy argumenta que a existência do ciberespaço nos oferece a tecnologia necessária para a retomada de um debate público, abrangente e democrático. Na opinião do autor, otimista demais, a internet poderia reestabelecer a estrutura da esfera pública analisada por Habermas, pelo

fato de dar continuidade aos lemas iluministas dos revolucionários do levante francês, ou seja, liberdade e democratização da informação.

Em “Transformações da crítica diante da cibercinefilia”, a pesquisadora Ângela Physthon vê o fluxo migratório da crítica como uma reconfiguração das práticas de cinefilia. As primeiras aproximações entre cinema e internet começaram com as *fanpages* de atores, atrizes e filmes. De acordo com as afirmações de Prysthon, “foi quando começou a organização embrionária do armazenamento e disponibilidade de dados, sendo o IMDB um destes marcos iniciais” (Prysthon, 2010, p. 03). Ela complementa afirmando que outros agregadores, como o *Rotten Tomatoes*, o *Metacritic* e o surgimento da Wikipédia em 2001, ajudaram na ramificação dos dados cinematográficos na esfera virtual, que ainda teve a colaboração de museus e cinematecas, as quais começaram a explorar a internet como meio de divulgação de seus acervos.

Ao adentrar na seara do jornalismo cultural, a pesquisadora aponta que alguns jornais de vanguarda disponibilizaram o seu acervo de décadas de crítica para os leitores. Como um olhar mais otimista, informa que “o número de acessos aumentou e o público anda mais informado” (ibidem, p. 07), relativamente mais livre dos apertados nós do mercado editorial, bem como das pressões da indústria do entretenimento. Conforme apontado no primeiro capítulo, *sites* como a *Cinética*, a revista *Trópico* e a geração *Contracampo* tornaram-se líderes de uma crítica mais especializada, além de mais elaborada e independente.

Mesmo que amadora, na opinião de Prysthon, “a crítica está mais engajada” (ibidem, p. 08). Com uma reflexão otimista, considera que a internet é um território fértil para o florescimento de um ímpeto crítico. É o que endossa o artigo “O cinema no espaço virtual e o ressurgimento da crítica”, do crítico André Setaro (2010). Para o especialista, que tinha um *blog* associado ao portal *Terra*, com o surgimento da internet, foi possível constatar o ressurgimento da crítica, ainda que mais limitada e sem o apuro estético de críticos como Paulo Emílio Salles Gomes e Moniz Vianna.

Com base no panorama deste tópico, não é preciso chegar ao final da dissertação para concluir que a oferta de uma esfera virtual para o campo da crítica foi algo nunca antes visto nessa arena de debates e reflexões. Com a possibilidade

de ultrapassar as barreiras geográficas e até mesmo adentrar em um mundo mais sustentável, haja vista as campanhas em defesa do meio ambiente – em que a redução de uso do papel devido ao constante fluxo virtual tem sido um dos itens de solicitação de manifestos e textos publicitários –, a prática situada da crítica na internet vem com saldos mais positivos do que negativos.

Sendo a internet o tecido das nossas vidas, a transição majoritária da crítica para a esfera virtual não demoraria a acontecer. Respondendo ao questionamento inicial deste capítulo, aponto que a internet reconfigurou o campo da crítica ao ampliar as possibilidades de debate, ao sair dos textos com números de caracteres pré-definidos, bem como com a possibilidade de se produzirem críticas através de textos e anexar o *trailer* ou um vídeo de divulgação do filme para aumentar a experiência do leitor em relação ao produto analisado.

Antigamente, os cinéfilos colecionavam fichas de filmes impressas, fotos e cartazes, reportagens, o que ainda acontece na contemporaneidade, porém com maior facilidade de acesso e informação. O crítico não precisa mais ficar na sala de cinema até o final dos créditos, afinal as informações estarão disponíveis em diversos *sites* na internet. Outro fenômeno é a quantidade de filmes raros disponíveis para *download*. Se antes Moniz Vianna via muitos filmes estadunidenses pela falta de oferta de outras cinematografias – bem como Paulo Emilio Salles Gomes, ensaísta que precisou trazer obras europeias após uma longa viagem para exibí-las em cineclubes aqui no Brasil –, a realidade atual é muito diferente e mais confortável.

Filmes japoneses, chineses, iranianos, alemães, enfim, produções que antigamente só se encontravam por encomenda ou não estavam disponíveis para consumo, encontram-se facilmente na internet, tanto os filmes, como as suas críticas, produzidas por estudiosos engajados que não dependem mais de espaço em revistas especializadas para publicação dos seus respectivos conteúdos.

No passado, muitos cinéfilos precisavam furtar cartazes de cinema para decoração dos seus quartos, dentre outros ambientes de convivência. Isso aparece muito bem numa cena de sonho do filme *A Noite Americana*, do cineasta francês François Truffaut. Hoje, os cinéfilos podem comprar réplicas ou até mesmo um

pôster original do seu filme predileto, prática muito popular nas trocas via internet. As fichas ou curiosidades sobre filmes, que antes eram impressas e catalogadas em pastas, estão disponíveis na esfera virtual.

Muitos *blogs* tornaram-se conceituados. *Sites* inicialmente limitados ganharam o status de empresa, como o *Cine Pop*, por exemplo, que começou como *hobby* e hoje possui milhões de acessos e vários patrocinadores. Essa realidade está muito próxima das reflexões que apresentam a internet como espaço para a anarquia, palavra aqui usada porque o espaço virtual consegue quebrar as barreiras e manter-se situado dentro de um campo agora mais amplo e democrático. Se antes tínhamos que nos conformar com as críticas em revistas impressas, muitas vezes com preços elevados, ou até mesmo indisponíveis para compra, hoje podemos ler as críticas e matérias especiais sobre filmes em um computador conectado à internet.

Dizer que a internet mudou o campo da crítica seria uma postura leviana. A crítica impressionista continua presente? Sim, o *Cine Pop*, inclusive, é um dos sites que possui essa característica em boa parte das suas publicações. Entretanto, há uma rede de cinéfilos e críticos interessados em debates mais intensos e complexos, semelhantes ao que Glauber Rocha, Paulo Emilio Salles Gomes e Walter da Silveira desejaram para o campo da crítica no Brasil.

Na internet, cada um faz o seu caminho. Essa é outra característica importante para as reflexões cinematográficas. Não há apenas os espaços reduzidos nas colunas culturais de revistas de variedades, mas *sites* especializados em resgatar cinematografias antigas, produzir especiais sobre determinados diretores, com alimentação diária, sem o perfil engessado de revistas prontas que recebíamos no passado – veículos que guiavam a nossa leitura e ofereciam um pacote fechado de informações que, se não fossem lidas, poderiam ser descartadas.

Muito se reclama sobre o amadorismo na internet, uma questão que pede uma reflexão mais aprofundada. Na contemporaneidade, temos acesso a materiais que nos transformam em profissionais do cinema sem precisar sequer adentrar em um curso superior ligado aos estudos audiovisuais. Os DVDS sempre trouxeram extras do filme em questão, itens que nos permitem compreender melhor o sistema de produção e analisar um filme, como os críticos que eram lidos em nosso processo de

formação, na postura cinéfila de cada dia. Depois do DVD, o mercado resolveu tentar driblar a pirataria e lançar o BLURAY, formato que melhorou a qualidade de som e imagem dos filmes, mas também permitiu a inclusão de mais informações para os seguidores do culto cinematográfico. Por possuir maior espaço para inclusão de dados, os discos dessa modalidade trazem também um número maior de extras.

Como exemplo, a distribuidora Universal lançou, em 2014, uma edição especial do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock. Além do filme, temos disponíveis as entrevistas que François Truffaut realizou com o diretor e que deram origem a um dos livros mais conceituados no campo dos estudos cinematográficos, bem como o *trailer*, entrevistas com os envolvidos na produção; documentários com mais de 90 minutos lançados na televisão em períodos distintos; os comentários em áudio do roteirista, associados ao filme como uma espécie de explicação para cada cena; fotos de bastidores, bem como *storyboards*; detalhes sobre o roteiro e a publicidade da época, tanto impressa (digitalizada no disco) quanto audiovisual, com uma coletânea de comerciais de televisão e reportagens de telejornais do período.

Apesar do panorama animador, revestido por uma sensação de democratização da informação e da remoção das fronteiras fixas de antigamente, que determinavam quem tinha ou não autorização para a produção de críticas cinematográficas, na contemporaneidade, a sensação de liberdade é eminente, mas há quem seja bastante contrário em relação ao status utópico desse panorama, considerando-o frágil, inútil e revestido por um amadorismo que prejudicou as formas anteriores de disseminação da informação. Esses membros da chamada Geração Y, oriundos de uma cultura estruturada na era da convergência dominaram o meio virtual e mudaram o padrão das relações sociais, econômicas e políticas, como será possível observar no próximo tópico.

### **3 – Os Infiltrados: crítica, amadorismo e cultura da convergência**

Para melhor entender esses novos produtores de informação, será necessário recorrer ao que se convencionou chamar de Geração Y, bem como entender os mecanismos que engendram o amadorismo e a convergência. Nas últimas décadas, o computador passou a ser compreendido como parte dos aparelhos domésticos nos lares que compõem a nossa sociedade. Utilizado para aprendizado, compras,

comunicação, lazer e trabalho, é o suporte comunicativo para o que se convencionou chamar de Geração Y, formada por pessoas que nasceram depois de 1978 e estão inseridas em um contexto demarcado por mudanças radicais na rotina cotidiana, maior grau de interatividade na comunicação, necessidade de mais acesso à informação e entendimento do mundo. Essas ações em conjunto delineiam novas formas de ser e agir na sociedade, interferindo no mundo da cultura, do trabalho, dos negócios, ou seja, na vida cotidiana.

O processo histórico de uma geração baseia-se em um determinado conjunto de vivências partilhadas, valores, cenário político e sociológico, modos de viver e ideias em comum. Sendo assim, “totalmente imersa na interatividade, hiperestimulação e ambiente digital” (TAPSCOTT, 2008, p.1), os membros da Geração Y geralmente são “perspicazes e frenéticos” (ROCHA, 2009, p.54), bem como dotados da capacidade de realizar diversas tarefas ao mesmo tempo.

São essas características e conjunto de comportamentos e valores que diferenciam uma geração de outra: se outrora tínhamos críticos com um perfil mais introspectivo e frequentador de sessões nas salas de cinema, na contemporaneidade temos esses mesmos hábitos, mas, no entanto, há algumas cenas adicionais que não estavam no roteiro do crítico do passado. Temos, por exemplo, a internet e as possibilidades de acesso aos filmes através de *downloads* considerados ilegais, que podem, concomitantemente, estar no circuito de exibição oficial, fato que não fazia parte do painel do campo da crítica e da indústria do cinema do passado.

Inclinados para o consumo e os seus hábitos empreendedores, segundo Portes (2008, p.07), os membros dessa geração “são inquietos e possuem uma postura de liderança”. É o que foi possível perceber ao analisar a trajetória de Renato Marafon, criador do Cine Pop. O *site* surgiu, em 1999, como *Cinepipoca.cbj.net*, mas possuía um domínio não disponível para a versão “.com.br”, haja vista que já existia um *site* com essa nomenclatura, o extinto e muito cultuado *E-Pipoca*, um dos portais mais populares da década de 1990 no que tange às matérias e notícias sobre cinema, especialmente hollywoodianas.

Depois dessa investida, com apenas 13 anos de idade, o inexperiente adolescente decidiu adotar uma identidade mais completa para o *site*, daí o surgimento do Cine Pop. Para o jovem editor<sup>7</sup>, na época, *sites* sobre cinema eram escassos e era muito difícil conseguir informações pela internet, que estava em seu início. À época, Renato Marafon assistia em média uns três filmes por dia e era fascinado por qualquer informação sobre cinema, mas era inclinado, todavia, a conhecer melhor o gênero terror. Antes de começar a editoração do *site*, lia a revista SET e alguns *sites* de cinema internacionais. Membro de classe média paulista, atualmente continua gerenciando o *site* como um *hobby*, pois desenvolve trabalhos paralelos em uma rede de televisão local, dentre outras atividades que propiciam a sua estabilidade financeira.

Na época da criação do *Cine Pop*, Marafon era apenas um estudante de ensino fundamental. Hoje, formado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda, buscou ampliar o seu currículo profissional, ao realizar um curso de linguagem e história audiovisual na Academia Internacional de Cinema, em São Paulo. Saiu oficialmente do amadorismo que demarcou o início da sua trajetória, habilitando-se profissionalmente como jornalista, mas também não desenvolveu um feixe mais amplo de cursos, palestras e encontros relacionados à discussão do cinema ou da crítica cinematográfica.

A atividade, como deixa claro, é desenvolvida como *hobby*, pois há um vínculo profissional com uma rede de televisão local, mas a prática do hobby desenvolvida pelo editor é mais sofisticada pelo fato de receber patrocínio para a manutenção do *site*, afinal, vinculado ao portal UOL, o *Cine Pop* é uma das páginas de cinema mais acessadas do Brasil. Com base em seu relato, o site se tornou uma empresa, pois ele ganha com publicidade o suficiente para sustentar a manutenção da página, com uma média de 07 milhões de visualizações mensais, o que demanda um servidor potente e caro.

No livro *Geração Y: características e liderança*, o autor Gustavo Portes aponta que os membros desta geração estão permanentemente ligados a algum tipo de mídia e são habituados a mudanças e à diversidade (PORTES, 2008, p.23). O autor complementa que são mais criadores que receptores e preocupam-se com questões

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada por Skype, através de uma transmissão audiovisual.



sociais, são inovadores, gostam de mobilidade, além de criarem redes para alcançar os seus objetivos. Tanto o editor como os leitores do *Cine Pop* encaixam-se, em parte, nesse perfil. Conforme aponta Renato Marafon, em 15 anos de *site*, houve sete remodelações, sendo a última a maior e melhor, pois todo o sistema foi transferido para um banco de dados mais aperfeiçoado, com um “visual 2.0 clean”.

Segundo Portes (ibidem, p.07), os jovens da Geração Y são “imediatistas, orientam-se automaticamente, não lidam bem com restrições e limitações”. Foi seguindo este perfil que Renato Marafon conseguiu, ao longo dos anos, associar-se ao Portal UOL e ser um dos líderes em acessos no que tange aos *sites* de cinema do Brasil. Através do relato da experiência com o *Cine Pop* e com o cinema em si, o editor afirma que o *site* se tornou um filho para ele, pois o criou aos 13 anos e nunca imaginou que se tornaria uma “empresa”, e, ao direcionar o relato para o lado “afetuoso”, alega: *o Cine Pop mudou a minha vida e a minha maneira de ver o cinema*. Para Marafon, na contemporaneidade, a velocidade da informação é muito grande e o *site* ocupa quase todo o seu tempo, mas o editor vê na atividade algo que alimenta a sua paixão pelo cinema e, por isso, considera a manutenção da página uma tarefa sem planos de encerramento, pois pretende dar maior longevidade ao *Cine Pop*.

Numa trajetória que envolve dedicação e interesse por compartilhamento de informações sobre a indústria cinematográfica, o *Cine Pop* conseguiu, mesmo sendo guiado inicialmente por um amador, envolver uma enorme rede de membros da Geração Y e pessoas de outras faixas etárias, curiosas por informações relacionadas ao mundo do cinema, especificamente, de feição hollywoodiana. Guiado por um pensamento utópico, o criador do *Cine Pop* alega que aprecia a internet, pois esse suporte deu liberdade a todos para opinar.

Dessa maneira, ao guiar o *site* ao longo dos últimos 15 anos, Renato Marafon considera a Geração Y e o cenário sociocultural oriundo do seu respectivo contexto como algo positivo para a democratização da cultura; todavia, há relatos recentes que não recepcionam bem esse processo na cena cultural contemporânea.

De acordo com a pesquisa de Andrew Keen, autor do livro *O Culto do amador*, a Geração Y não possui um papel relevante para a cultura atual e tem sido a

promovedora do mal gosto e da desinformação. A adotar um ponto de vista extremamente pessimista e exagerado, o pesquisador discorre sobre os problemas oriundos do amadorismo e a sua relação com os meios tradicionais, o que nos remete a uma espécie de ressentimento, manifestação que será explicitada mais adiante.

Para o autor, atento aos avanços da internet durante anos de pesquisa e análise, há uma espécie de cultura achatada que atualmente encontra-se embaçada pelas fronteiras não delineadas entre o público e o autor, bem como consumidores e criadores, especialistas e amadores. Ao discorrer sobre o amadorismo na era da virtualidade, alega que “os blogs tornaram-se tão vertiginosamente infinitos que solaparam nosso senso do que é verdadeiro e do que é falso, do que é real e do que é imaginado” (KEEN, 2009, p. 09).

Nesse modelo da internet, os amadores podem usar os seus computadores conectados à rede e publicar, sem restrições, qualquer coisa, desde comentários políticos mal elaborados aos vídeos caseiros sem uma estética aceitável, assim como poemas, críticas, ensaios e outros textos considerados ilegíveis. Keen ainda reitera que os interessados na Geração Y são utopistas. Em suas palavras, “é o cego guiando o cego”, num “ciclo de desinformação e ignorância” (ibidem, p. 10).

Para exemplificar o seu ponto de vista, Andrew Keen utiliza a Wikipédia como um dos ícones dessa era da informação pouco confiável. Com base na sua abordagem, o portal é uma fonte de notícias com mais acessos e créditos que as páginas virtuais de canais confiáveis como a CNN e a BBC, “embora a Wikipédia não tenha nenhum repórter, nenhuma equipe editorial e nenhuma experiência na coleta de notícias” (ibidem, p.09). Insatisfeito com esse novo panorama, afirma que, ao passo que a mídia convencional tradicional for solapada pelo amadorismo da internet, ao invés de usá-la, com a finalidade de buscar notícias, informações e cultura, nós a utilizamos para sermos, de fato, a notícia, a informação e, assim, a cultura, e assim, adentra no tom narcísico que parece dominar as redes sociais, os *blogs* e as produções assinadas pelos amadores.

Andrew Keen diz estar “consternado” (ibidem, p.19) com o que viu durante os anos em que observou a evolução da internet. Conforme aponta, é uma cultura onde

podemos nos despedir dos especialistas e guardiões da cultura. E quem seriam esses “guardiões”? É nesse ponto que o autor entra no âmbito da abordagem essencialista e condena qualquer prática que não seja, digamos, oficial:

Não são apenas nossos padrões culturais e valores morais que estão em jogo. O mais grave de tudo é observar que as próprias instituições tradicionais que ajudaram a promover e criar nossas notícias, nossa música, nossa literatura, nossos programas de televisão e nossos filmes estão igualmente sob ataque. Jornais e revistas de notícias, uma das fontes mais confiáveis de informação sobre o mundo em que vivemos, estão em dificuldades, graças à proliferação de blogs e sites gratuitos como Craigslist, que oferecem classificados gratuitos, solapando a publicação de anúncios pagos. (KEEN, 2009, p.13).

Há um tom ressentido na escrita do autor devido à perda que a pirataria digital promoveu aos empresários do ramo do cinema e da música, sendo que Andrew Keen envolveu-se com a indústria musical ao longo da sua carreira e viu rios de dinheiro se perderem diante da cultura do *download* gratuito por meios não oficiais<sup>8</sup>. Isso é compreensível, mas não justifica condenar totalmente o amadorismo que surge com a internet. É cristalino o fato de que muita informação inútil surgiu com o advento da internet, mas isso já existia antes, através da televisão e de outras mídias predecessoras.

Outra lacuna que percebemos nas afirmações do autor está na utilização do pronome possessivo “nossa”. Ao empregá-lo, o autor oficializa os meios tradicionais como condutores de uma verdade absoluta e universal, sem se dar conta de que esses meios de comunicação também são formuladores de opiniões frágeis, de transmissão de informações igualmente questionáveis, principalmente se estiverem dentro de um campo demarcado por forças políticas opositoras.

---

<sup>8</sup> Pelo fato de a internet ser um campo fecundo para posturas que nos remetem ao clima da Contracultura, peço licença para abordar um fato peculiar: como funcionário de várias locadoras de filmes durante meus primeiros anos de experiência profissional, via a dificuldade dos gestores em conseguir cobrir o valor dos DVDS que primeiramente chegavam ao preço de R\$90,00 para uso exclusivo na locação. Hoje, esses mesmos DVDS são vendidos por menos da metade do preço, ou seja, com o espaço de resistência da internet e dos *downloads*, a indústria precisou buscar adequação, o que não mudou a configuração atual que nos apresenta um cenário quase nulo de ambientes para locação de filmes.

O estudo e a abordagem do livro *O Culto do amador* é fundamental para compreensão desse processo cultural, principalmente pelo fato de o editor do *Cine Pop*, Renato Marafon, ter um perfil dentro do que se considera como amador, ou seja, um cinéfilo de classe média que aos treze anos de idade formulou um site que hoje é uma “empresa”, vinculada ao Portal UOL, um dos pioneiros na história da internet no Brasil. Todavia, o autor não faz questão de observar outros ângulos possíveis de análise, pois ao lidar com um terreno escorregadio, o campo da cultura, um ambiente que pede uma análise mais cuidadosa e menos afetada das ações e reações dos agentes que estão escrevendo a história do presente, de um ambiente ainda em constantes transformações e sem uma definição completa<sup>9</sup>, é possível perceber que há coerência em alguns posicionamentos do pesquisador, estes, eclipsados pela ironia mal empregada e pelo excesso de adjetivos que não atentam para as possibilidades do “culto do amador”, analisado por um ponto de vista não balizado e míope.<sup>10</sup>

A democratização da internet, diferentemente do que os utopistas alegam, estaria, para Keen, criando falsas verdades, afinal, como complementa o autor, “nós fomos seduzidos pela promessa vazia da mídia democratizada” (ibidem, p.20). E mais: há consequências graves envolvendo essa questão. A verdade encontra-se obscura, ofuscada, o discurso cívico azedado e o mais arrepiante, nas palavras de Keen, é “o futuro de nossas instituições culturais” (ibidem, p.19), num momento onde há depreciação da expertise, da experiência e do talento.

De acordo com o ponto de vista empregado,

(...) isso é a grande sedução. A revolução Web 2.0 disseminou a promessa de levar mais verdade a mais pessoas – mais profundidade de informação, perspectiva global, opinião imparcial fornecida por observadores desapaixonados. Porém, tudo isso é uma cortina de fumaça. O que a revolução da Web 2.0 está realmente proporcionando são observações superficiais do mundo à nossa volta, em vez de análise profunda, opinião estridente, em vez de julgamento ponderado. (KEEN, 2009, p.19).

---

<sup>9</sup> Em *A Galáxia da Internet*, Manuel Castells diz ser complicado escrever sobre a internet, haja vista que é tecer a história do presente, um tempo demarcado por transformações muito mais constantes do que já havíamos presenciado em momentos anteriores.

<sup>10</sup> Míope porque numa postura similar ao teórico Pierre Levy, que descreve a cibercultura como um espaço “maravilhoso”, mas não expressa os possíveis problemas oriundos da virtualidade. Em suma, não há uma análise balizada e atenta para o diversificado painel de possibilidades.

Os conteúdos produzidos gratuitamente pelos usuários da internet e exaltados pelos animadores da “revolução da web” estão dizimando os nossos, mais uma vez, “guardiões da cultura”, ao passo que editores especializados e críticos renomados são substituídos por “blogs amadores, críticos banais, cineastas caseiros e músicos que gravam no sótão” (ibidem, p.20). Eis mais um trecho que reitera a afirmação acerca do ressentimento do autor ao demonizar práticas gratuitas na internet. O termo “guardiões” aparece numerosas vezes no texto para contrapor-se às práticas dos amadores, às vezes até pertinente, normalmente apresentados em comentários ácidos.

O processo que envolve o apagamento das linhas entre o público e o autor, o fato e o ficcional, a invenção do que é real obscureceu o nosso panorama, pois segundo as afirmações de Keen, “o culto do amador tornou cada vez mais difícil determinar a diferença entre leitor e escritor, artista e relações públicas, arte e publicidade, amador e especialista” (ibidem, p.30). Para fortalecer as suas afirmações, o autor alega que o resultado é o declínio da qualidade e da confiança em relação ao que se publica como informação.

Segundo as reflexões do livro *O culto do amador*, “o sentido tradicional da palavra amador é muito claro. Um amador é quem cultiva um hobby, podendo ser culto ou não, alguém que não ganha a vida com seu campo de interesse”, ou seja, de maneira um tanto contraditória, “um leigo a quem faltam credenciais, um diletante” (ibidem, p.38). Mas um diletante necessariamente é alguém sem as devidas credenciais? Com a vasta publicação de livros teóricos de cinema, roteiro, teoria da literatura, análise fílmica, linguagem e história do cinema, dentre outros, bem como os DVDS e BLURAYS com horas de extras ensinando como funcionam os processos que engendram a cultura cinematográfica, será que é possível crer nestas afirmações de Andrew Keen?<sup>11</sup>

Equilíbrio talvez seja a palavra necessária para compreender a análise do pesquisador. Há muita desinformação na internet, muitos mitos e informações inúteis processadas, mas também há trabalhos amadores interessantes e que rasuraram a

---

<sup>11</sup> Um bom exemplo é o DVD do filme *Moulin Rouge – Amor em Vermelho*, de Baz Lurhmann. O material possui oito horas de extras que incluem documentários, informações sobre a construção do roteiro, da montagem, do design de produção e da direção de arte, a pesquisa para a trilha sonora dentre outras informações que permitem ao cinéfilo amador especializar-se na obra em questão.

estrutura antes dominante de alguns veículos de comunicação<sup>12</sup>. Para ilustrar essa questão, basta pensar no serviço de consulta telefônica disponível pela única operadora telefônica que tínhamos. O cliente ligava, consultava o número telefônico de uma loja ou estabelecimento qualquer, e, logo depois, recebia na conta a taxa pelo serviço prestado. Com a internet, você pode consultar numerosas vezes, sem pagar da mesma maneira. A telelista disponível na internet é uma questão, inclusive, de cunho ambiental, pois basta lembrar o consumo de papel com as listas telefônicas que eram destinadas e torna-se algo além do guia de consulta. Essa é uma das questões que incomodam Andrew Keen: as artimanhas da resistência para mudar determinados panoramas.

Como aponta em certa passagem do livro “a simples posse de um computador e de uma conexão com a internet não transforma uma pessoa num bom jornalista, assim como o acesso à cozinha não faz de ninguém um bom cozinheiro” (ibidem, p.48). Andrew Keen questiona os lugares intocáveis de antigamente, não aceita a abertura que a internet deu às novas vozes e considera, de maneira apocalíptica, que o mundo da informação está um caos.

Como solução, alega que o nosso desafio é “proteger o legado de nossa mídia convencional e 200 anos de proteção aos direitos autorais dentro do contexto da tecnologia digital do século XXI” (ibidem, p.173). É preciso achar uma maneira de equilibrar o digital com as instituições tradicionais do passado, sem destruí-las. Eis uma das soluções de Andrew Keen. Essa questão, portanto, cabe também ao público, pois o receptor mudou, interage como nunca antes. E os meios de comunicação que não conseguiram se reinventar diante do novo cenário, foram obscurecidos e não permaneceram vigentes na atual era do culto do amador e da convergência.

Considerando esse campo virtual como prenhe de amplas possibilidades, é possível perceber que o surgimento e o sucesso do *Cine Pop* estão intimamente ligados ao que o professor Henry Jenkins, membro do Programa de Mídias do Massachusetts Institute of Technology, nos Estados Unidos, trata em seu livro

---

<sup>12</sup> Sites como *Plano Crítico* e a *Contracampo*, que inicialmente não tinha apoio de patrocinadores, começaram na internet e encontraram nesse campo o local ideal para disseminação de ideias mais abissais sobre a linguagem do cinema, sobre a indústria cinematográfica. Eram estudantes universitários, mas ainda não graduados, por isso, amadores.

*Cultura da convergência*, ou seja, um processo cultural em que o público tem deixado a posição secular predominantemente passiva e acomodada, para ocupar um novo espaço no processo comunicacional oriundo de um mundo globalizado.

Conforme a sua abordagem,

o surgimento dos computadores e as práticas que cresceram ao seu redor expandiram a capacidade do cidadão médio de expressar as suas ideias, fazê-las circular diante de um público maior e compartilhar informações na esperança de transformar essa sociedade. (JENKINS, 2008, p.39).

Em suma, o que o autor defende é que a convergência representa uma transformação cultural à medida que os antigos consumidores, ditos passivos, recebem o incentivo de buscar novos meios de informação e fazer conexões entre os conteúdos midiáticos dispersos. Ao trazer para a proposta desenvolvida nesta pesquisa, podemos inferir que muitos espectadores não querem mais assistir aos filmes e realizar a leitura posterior da crítica especializada.

Os “leitores”, “espectadores” e “internautas” da contemporaneidade querem fazer os seus próprios relatos de experiências, ter a sua comunidade leitora e expressar as opiniões que antes estavam limitadas apenas aos pequenos grupos de amigos e interlocutores. As cartas aos leitores, bem como os classificados geralmente estampados no final de revistas especializadas em cinema, como a *SET*, por exemplo, como observado na imagem abaixo, começaram a se situar na extensa rede promovida pela esfera virtual.



CARTAS
DOS LEITORES



Gostaria de parabenizar os editores desta bela revista pela verdadeira arte de escrever sobre cinema. Adorei Quase Famosas e gostaria de dividir com vocês essa percepção de pura poesia, prova de que o cinema não é feito apenas de "mumias". Publique meu comentário, por favor, vai, diz que sim...

**É GUERRA!**  
De onde diabos vocês tiraram a idéia de que Casablanca e A Um Passo da Eternidade são filmes de guerra?  
Jorge Perdigot  
perdigot@uol.com.br

Errr, será porque... nós vimos os filmes? Ou você quer dizer que eles são só romances? Ou animação com massinha??

**TEMPORÃO**  
Eu gostaria de discordar da Retrospectiva 2000. No ano de 1999, o número de produções que renderam mais de 100 milhões foi mais de doze. No ano de 2000 foram dezenove produções ultrapassaram esta marca.  
André Luis Leme  
yandre@ig.com.br

Já faz mais de seis meses, mas como somos legais, vamos lá: quando fechamos a matéria, alguns filmes lançados no final de 2000 ainda estavam em cartaz. Positivo operante?

**CORAÇÃO APAIXONADO**  
Discordo do comentário do filme Alguém como Você (Cinema, ed. 169). Ele pode até ser simplório, mas também provoca uma reflexão do quanto existem abandonos amorosos. Isso não o torna catastrófico. Vamos imaginar que o crítico sofreu um grande abandono amoroso e, quando viu o filme, pensou: "Nossa já aconteceu isso comigo, que chato..."  
Vera Mello  
veragloster@uol.com.br

Rodrigo Salem, o crítico, responde: "Se tudo que provoca reflexão sobre abandonos fosse bom, a música brega brasileira estaria feita".

**DESCANSE EM PAZ**  
Caro Sérgio Rizzo. Parabéns pela excelente reportagem sobre o Festival de Cannes 2001. Foi

bastava. Parece que vocês estão imitando aquela calzoninha Disney de A Família Addams 2...  
Marcelo Zanini  
marcelozanini@igmail.com.br

Alguém pode dizer o que significa @#\*#?

**MECANISMO INTRINCADO**  
Peço humildemente que vocês me expliquem o significado do título Laranja Mecânica.  
Ezery Pater  
paterr@ig.com.br

O título se refere às pessoas que se submetem ao "sistema", passando a trabalhar como máquinas, sem o direito de questionar ordens.

**MARATHON MEN**  
Querem uma dica para a próxima maratona? Filmes da Sandra Bullock com a Juliana Pereira.  
Éder Leonardo Gamado  
leomardogamado@iglobo.com

Continuem com as maratonas! Sugestões: Ice-T, Demi Moore, Pauly Shore, Xuxa...  
Luiz Antônio Pereira  
Rio de Janeiro-RJ

Gostaria de participar de uma maratona SET. Topo qualquer parada, pode vir Cintia Rafterick (I), Sandra Bullock, Jean-Claude Van Damme... Eu me responsabilizo pelas consequências.  
Thiago Lucas Oliveira de Silva  
thiagolucasoliveira@bol.com.br

Uma tonelada de sugestões para maratonas chegaram à redação. Em breve outra vit... err... outro colaborador vai encantar o desafio.

dado um bom panorama sobre a maior festa do cinema. Após essa intensa cobertura, você bem que merece um descanso. Continue assim. Nós, leitores, agradecemos.  
Freddy Zimmer  
Vila Patão-ES  
freddyzimmer@bol.com.br

Sérgio Rizzo não pôde responder. Está descansando.

**A SET É LEGAL, NÉ?**  
Agora em julho faz um ano que eu leio SET... apesar de estar aqui no Japão. Alguns filmes chegam atrasados aqui, outros, não - como A.I. - Inteligência Artificial, que assisti na semana passada. Sou apaixonado pela revista! Parabéns pelos 14 anos, gostei muito da nova SET!  
Anderson Franca Nishi  
f-nashander.br@docomo.ne.jp

Obrigado, e estamos oficialmente com inveja de você: o pessoal da redação ainda não viu A.I..

**EMOÇÃO PRA VALER**  
Compro a SET desde meus 12 anos e já estou com 22, é mole? Vocês estão cada vez melhores, mas espero que voltem a publicar as fichas de cine e vídeo. Querio muito que vocês publicassem meu e-mail, seria, sem dúvida, uma das maiores emoções da minha vida.  
Renata Jamais  
renata.jamais@zipmail.com.br

Que emoção, Renata, olha seu e-mail aí!

**BOCA SUJA**  
Acabei de receber a edição nova de SET e confesso que está do @#\*# de bom!!! Tomb Raider, JP3 e Atlantis me tiraram o fôlego, devorei tudo no metrô... até que li a matéria Vida Digital. Vocês não têm escrúpulos? Qual a espécie de infância que os editores da revista tiveram? Fiquei com dó do Renato Viliegas. Só Street Fighter já

**OPS...**

- Eminem não desempenhou dois papéis no clipe da música "Stan" (Takes, ed. 169). Na verdade o protagonista é o ator Devon Sawes.
- Luc Besson não é o diretor de Kiss of the Dragon (Takes, ed. 169). O responsável pelo filme é o desconhecido Chris Nahon. Besson é o produtor.
- James Cromwell não ganhou o Oscar por Babe, O Porquinho Atrapalhado (Takes, ed. 169 de novo). Ele foi apenas indicado. A estateta foi para Kevin Spacey por Os Suspeitos.

**A VOZ DO LEITOR**

Correspondência recebida entre 1.5.08 e 15.07.08:

|              |             |
|--------------|-------------|
| Cartas       | 293         |
| E-mails      | 1036        |
| Fax          | 13          |
| Telefonemas  | 116         |
| <b>TOTAL</b> | <b>1892</b> |

Figura 1 – Seção de abertura da revista SET. As cartas dos leitores e as erratas das edições anteriores eram o foco desse trecho da revista.

Os espectadores, desde então, começaram a produzir os seus textos e reflexões sobre cinema, movidos pela “afetividade” cinéfila, sem necessariamente serem formados em audiovisual. Como pontuado por Jenkins, a convergência é uma



cultura regida pelos afetos, onde o espectador também participa do tecido de reflexões críticas sobre determinada obra. Os classificados selecionados pelas revistas impressas, como pode ser visto na imagem exposta abaixo, migraram para o meio virtual e tornaram-se mais amplos e de comunicação mais dinâmica.

**ENTRE LEITORES**

Tenho interesse em vender grande acervo de revistas (coleção quase completa de SET e outras publicações que não existem mais), literatura, discos de vinil, etc. – tudo relacionado a cinema, televisão e vídeo. O material está em bom estado e o preço é a combinar.  
**Marcelo Pavão de Freitas**  
marcelo@bhs-helicopteros.com.br

Procuro desesperadamente todos os episódios da série *Dawson's Creek* em VHS.  
**Luana Morais**  
luana.morais@bol.com.br

Gostaria de me corresponder com os fãs de cinema e animação, e ao mesmo tempo convidar quem estiver interessado em saber mais de um projeto que eu estou desenvolvendo.  
**Allisson Henrique Manoel Bernardo**  
apluariz@bol.com.br  
Itaíba-PE

como as de *ET*, *Gremlins*, etc.), um livro sobre sua vida e obra. Tenho interesse em trocar por material sobre George Lucas e seus filmes, principalmente a trilogia *Star Wars*, e sobre Tom Hanks. Aceito vender algum material, mas só em último caso. Quereria mesmo trocar. Detalhe: não aceito material de SET, tenho todos.  
**Ana Lucas**  
analucas@netwave.com.br

Gostaria de me corresponder com pessoas que se interessam pela Idade Média e filmes nesse estilo. Também aceito doação de material e gostaria de fazer amigos.  
**Fabiana Macedo**  
Rua Armando Colangelo, 1490  
Pq. Rodrigo Barreto - Arujá - SP  
CEP 07400-000

Gostaria de ser contactado por pessoas de todo o Brasil que escrevam, dirijam, produzam ou apenas curtam cinema. Abraços!  
**Wellington Oliveira**  
script\_cinema@hotmail.com

Figura 2 – Seção do final da revista SET. Os leitores trocavam produtos como cartazes de cinema, filmes, bem como faziam amizades e montavam cineclubes.

Imersos na cultura da convergência, esses novos produtores associam-se em redes na internet para discussão de filmes, criam *blogs* sobre temas específicos, ou seja, dão continuidade ao que é oferecido pela indústria cinematográfica, indo além do ato de assistir aos filmes. Sendo assim, com base nas reflexões otimistas<sup>13</sup> do autor, essa geração busca comentar, analisar, criar grupos de discussão sobre determinadas obras, dentre outras atividades. Com base nas reflexões do especialista, é possível perceber que os produtores de mídias apenas encontrarão uma solução plausível para os seus problemas atuais quando decidirem readequar o relacionamento com os seus consumidores.

<sup>13</sup> As opiniões de Henry Jenkins são moldadas por um pensamento promissor e otimista, algumas vezes questionáveis, contrapondo-se ao ponto de vista de Andrew Keen, majoritariamente negativista em relação ao mesmo assunto, igualmente questionável. Ambos tecem reflexões importantes para esta pesquisa, mas pedem uma leitura cuidadosa e apurada, pois são posturas bastante tendenciosas.

De certa forma, o público ganhou “poder” com as novas tecnologias e vem ocupando um espaço na intersecção entre antigos e atuais meios de comunicação, além de exigir o direito de participação nos processos culturais. Em *Leitores, espectadores e internautas*, livro que integra a coleção “Os Livros do Observatório”, coordenada pelo pesquisador Teixeira Coelho, o estudioso da cultura Nestor García Canclini apresenta alguns conceitos que reiteram o ideal de convergência apontado por Henry Jenkins, ao alegar que o espectador não é mais subordinado ou inativo, mesmo que os comentários em si não sejam muito relevantes para o desenvolvimento do debate crítico, como podemos observar na imagem abaixo.

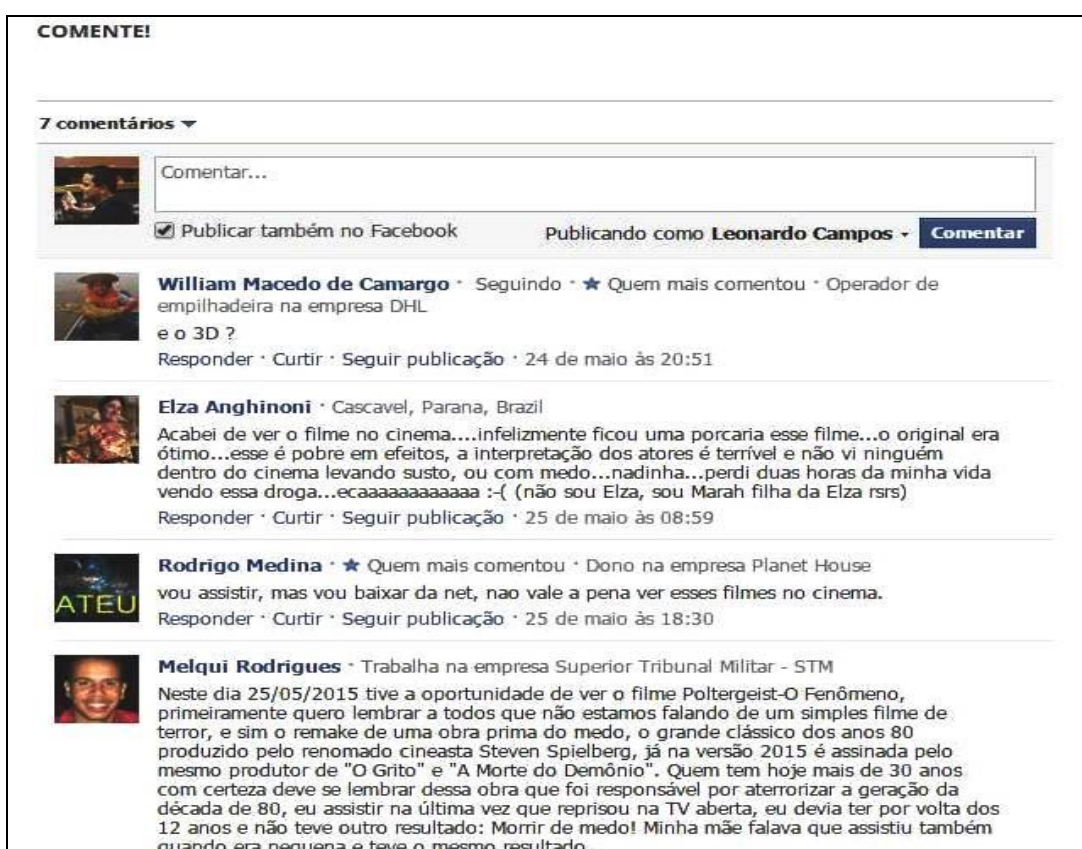


Figura 3 – Rodapé do Cine Pop, espaço para postagem das opiniões dos leitores sobre os filmes ou as críticas.

Esses comentários foram extraídos de uma crítica ao filme *Poltergeist 3D*, refilmagem do homônimo lançado no final dos anos 1970. Questões sobre a qualidade da exibição em 3D, comparações entre a versão “original” do filme e a refilmagem, bem como comentários repletos de humor e os comuns indicadores do “não irei assistir no cinema, mas vou baixar” estampam os comentários, que não funcionam como debate, mas apenas como o espaço para comentário do

frequentador da sessão de cinema que antes podia opinar apenas entre os seus pares. Nesse caso, o espaço fértil para a promoção de um debate sobre o filme não é aproveitado.

De acordo com as afirmações de Nestor Garcia Canclini, “a convergência digital põe em xeque o esquematismo que colocava de um lado o leitor como ativo e pensante e do outro o espectador, passivo e submisso” (CANCLINI, 2008, p.43). Na era da cultura digital, dada a combinação entre leitura e espetáculo que se passa com o internauta, a interação e os papéis encontram-se sem as mesmas fronteiras anteriormente bem delineadas<sup>14</sup>.

Ao olharmos para esse panorama, a situação parece desanimadora, mas não podemos deixar de observar que a internet mudou o campo da crítica para melhor. A diferença está na interação dos usuários e nos caminhos percorridos. Há críticos comprometidos com uma reflexão mais atenta ao engendramento de debates sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, assim como há os críticos e leitores interessados em uma análise “fast-food”, rápida e com seus respectivos indicadores “assista” ou “não assista”. Como oportunidade de amplificar o nosso processo analítico, creio ser conveniente compreender o que alguns dos críticos que estão dentro desse campo de forças intelectual discorrem sobre a crítica na internet, dossiê realizado em nosso próximo tópico.

#### **4 – Cinco homens e uma sentença: notas sobre a crítica pelos críticos**

Além dos textos teóricos e das reflexões acadêmicas sobre o campo da crítica e das suas relações com a internet, é necessário que também possamos observar como os profissionais atuantes no campo das reflexões cinematográficas entendem a sua configuração contemporânea.

Para o editor Pablo Villaça, do site *Cinema em Cena* – que está disponível para acesso há mais de 17 anos –, a internet possibilitou um maior diálogo para o campo. Entretanto, no geral, devido ao perfil dinâmico das relações na rede, espaço em que as pessoas se comunicam de maneira muito veloz, ler textos mais amplos é para

---

<sup>14</sup> Em *Dos meios às mediações*, o teórico Jesus Martin Barbero, ao estudar a recepção, aponta que os sujeitos sociais são essenciais para o entendimento da comunicação massiva e não depositários passivos do que lhes antecede. A reflexão, também de cunho latino-americano, dialoga com as considerações de Canclini. (BARBERO, 2001, p. 17).

poucos. Ao ser entrevistado pelo site *O Tempo*, com a pergunta inicial girando em torno da necessidade de qualidade nos textos publicados na internet, Villaça afirma:

Tanto não é que o *Cinema em Cena* tem um conteúdo exemplar e não consegue se manter porque não tem um plano de negócios e não se sustenta em termos de visibilidade. A regra na internet hoje é dois ou três parágrafos, e deveria ser o contrário porque nosso diferencial era o oposto. Criaram uma sigla para isso: tldr, “too long, didn’t read” (muito longo, não li). Acho sintomático e triste porque não é a questão de ser mal escrito ou enfadonho, mas simplesmente porque é longo. Aqueles artigos e entrevistas com aprofundamento que líamos antigamente hoje estão cada vez mais raros. O que importa é a fofoca, o imediatismo sem edição, cheio de erros de português e de apuração. (VILLAÇA, 2014).

A entrevista, realizada num período demarcado pela possibilidade de o *site* deixar de ser alimentado por falta de investimentos, mostrou a posição do crítico em relação ao novo tipo de conteúdo da crítica disponível na internet. Em um dos trechos, o profissional revela um problema antigo do campo, já presente nas reflexões de Glauber Rocha, ao falar sobre a extinção do seu site:

Daqui a seis meses, as pessoas esquecem. Infelizmente, essa é a realidade da internet. Tenho que pensar em algo mais pragmático, que possa me dar segurança aos 60 anos E não sei se isso é a escrita. (VILLAÇA, 2014).

Apesar de defender a crítica na esfera virtual, a profissionalização dos críticos não significa que se pode viver dessa atividade. Como explicitado no percurso genealógico da crítica, Glauber Rocha vivia a utopia de um campo profissionalizado, em que as pessoas pudessem ser pagas pela atividade crítica. Na contemporaneidade, pode-se até promover reflexões, mas, em muitos casos, por diletantismo, não como forma de sobrevivência. A fala de Pablo Villaça deixa isso bem cristalino. Se não fosse o investimento oriundo de patrocínios, o *site* não estaria disponível para acesso por quase duas décadas.

Para Luiz Santiago, do portal *Plano Crítico*, com a crítica na internet o

(...) contato entre crítico e leitor é muitíssimo maior do que nas outras formas de publicação. O diálogo é evidentemente mais fácil e, embora haja excessos de um ou outro indivíduo, a troca de ideias e o verdadeiro sentido da crítica que é promover o debate e a reflexão, se dá de forma clara e constante, com imediato conhecimento do autor e possibilidade de resposta ao leitor. (SANTIAGO, 2015)

Como editor do *site*, o crítico Luiz Santiago acredita na prática do cineclube, haja vista que há coletâneas, debates, matérias especiais e pesquisas constantes sobre cinematografias não muito comuns no Brasil. Assim como Pablo Villaça, Santiago

acredita que há oxigenação da crítica na internet, mas não vê espaço para um otimismo total, alegando que, em decorrência dessa popularização, há muita gente equivocada publicando na rede.

Segundo Ronald Augusto, do portal *Sul 21*, de Porto Alegre, a crítica de cinema na internet pode ser definida como uma torcida desorganizada. O crítico, que também atua como escritor e já publicou livros de poesia como *Confissões aplicadas*, *Cair de Costas* e *Empresto do visitante*, aponta:

Há muitos modos de exercer a atividade crítica. Cada meio engendra um determinado estilo de crítica que lhe é coerente. Estamos no interior deste processo, afinal de contas. Mas o que se publica na internet é de fato uma forma efetiva de crítica? Tenho minhas dúvidas. (AUGUSTO, 2014)

Augusto não desconhece a presença da crítica de forma ampla na esfera virtual, mas questiona a qualidade dos textos publicados. Diante da oferta de textos, e pela capacidade de cada um abrir o seu próprio caminho na virtualidade, não seria enfadonho bater nesta tecla? É possível perceber que sim. Antes, o jornalismo cultural oferecia limitadas oportunidades de leitura, todas impressas, sendo poucas as opções do leitor cinéfilo. Hoje, com a ampla rede, basta procurar o grupo que produza as reflexões que atendam aos nossos requisitos de leitura, sejam eles de ordem estética, política, ideológica, dentre outros.

O crítico sulista acrescenta que

O fato da internet (blogs e redes sociais) ser um território, em certa medida, mais democrático ou anárquico, parece dar margem tanto para a mais destemperada opinião de seguidores do que quer que seja, quanto para a viabilidade de um pensamento crítico, vamos dizer assim, não tutelado. (AUGUSTO, 2014)

Questiona o estilo dos textos críticos publicados na rede e alega que

Talvez o que me incomode seja essa sensação de que fazer crítica hoje tem mais a ver com o humor, e com um humor do tipo *stand-up*, do que com qualquer outra coisa. (AUGUSTO, 2014)

Os críticos, mesmo os adeptos do novo cosmopolitismo na internet, reclamam um espaço de exclusividade para aqueles que sabem escrever sobre cinema, em detrimento das opiniões não especializadas. Quem traz uma interessante opinião para esse debate é o cineasta Kleber Mendonça Filho, profissional experiente no campo da crítica.

De acordo com ele, “não é qualquer filme que lhe faz sair do cinema e ir para casa, escrever e postar em um blog”. Para o cineasta, se a pessoa escreve, é porque houve um impacto. Apesar de criticar alguns atuantes do campo, como também foi explicitado no primeiro capítulo, o crítico Ruy Gardnier, da geração *Contracampo* afirma:

(...) a internet melhorou sensivelmente a crítica brasileira. Convenhamos, a crítica realmente boa interessa a poucas pessoas, como, aliás, qualquer processo de pensamento mais rigoroso. O lema do jornalismo há muitos anos é o de “entreter mais que o informar”. A crítica não poderia ficar imune a esse tipo de procedimento. Não que antes a crítica tenha sido melhor. Geralmente, ocupar uma posição de destaque em um jornal significa realizar pressões de gosto, dar ataques de “primadona” e defender o cinema como “arte séria”, o que tende a uma distorção muito séria e pouco comentada, a defesa a priori de filmes com temática importante e o olhar de desprezo dado antecipadamente a filmes de gêneros considerados menores. Ao mesmo tempo, o jornal não busca mais cultivar o leitor, mas entretê-lo. Essa modificação faz com que se busquem resenhas que combinem com o gosto médio, e não as que desafiem o leitor e, porventura, façam que ele se sinta ofendido. (GARDNIER, 2013)

Ao fechar as suas considerações no relato, Gardnier expõe um panorama do campo da crítica, ao dizer que

(...) hoje em dia a disposição de obras em DVD, cinema, internet é tanta que a crítica também se vê na função de filtro que direciona o olhar do leitor, que chama atenção para coisas que ele pode não perceber se estiver olhando um pouco de longe. Nesse sentido, sempre foi uma das preocupações da “*Contracampo*” não se limitar à cobertura do circuito exibidor e das mostras. Mas propor realizadores novos e antigos, mais ou menos disponíveis em cinema e DVD, como forma de ampliar o repertório crítico em língua portuguesa, que, convenhamos, é magérrimo. Estamos num País em que nunca um filme de Hou Hsiao-hsien ou de Apichatpong Weerasethakul foi lançado. Só que sem falar deles, como seria falar de cinema contemporâneo? (GARDNIER, 2013)

Diante do exposto, é possível observar que uma grande fatia dessa nova geração de críticos adota uma postura de escrever e ser seguido na internet, numa espécie de colunismo social despreocupado com a reflexão, ansioso pela necessidade da divulgação, da informação em primeira mão, no chamado “furo” de reportagem, como será possível observar no portal *Cine Pop*, centro da análise desta dissertação, alvo de uma análise pormenorizada no próximo capítulo.

### CAPÍTULO 03 – A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NO CINE POP

O campo da crítica de cinema no Brasil possui um panorama histórico configurado por fases que oscilam entre o engajamento reflexivo e o obscurantismo crítico. Erguido através de jogos em um minado campo de forças, o território das reflexões cinematográficas, delineado no primeiro capítulo, aponta momentos de intensos debates e a tentativa de se criar um pensamento crítico mais coeso; e outros de manifestações diletantes e práticas desconectadas de perpetuação do exercício da crítica. À primeira vista, os apocalípticos diriam que a crítica de cinema contemporânea está em crise, sem funcionalidade e fundamento. Por outro lado, há os que pensam ser a internet o espaço para a oxigenação desse gênero discursivo.

A democratização da internet foi um fator preponderante não só para a produção da crítica cinematográfica, mas para as reflexões e posicionamentos de uma maneira geral. Nunca se teve, até então, tanta “liberdade de expressão” como há, na contemporaneidade, no meio virtual. Muitos *sites* surgiram com propostas revolucionárias, como os editores da *Contracampo*, promovendo reflexões mais densas, com mais espaço para a veiculação, diferentemente dos caracteres limitados disponibilizados pelos veículos impressos.

Nessa rede de acontecimentos, os críticos dos veículos tradicionais, por exemplo, também experimentaram a sensação de cosmopolitismo desse novo espaço nos idos dos anos 1990 e na virada do ano 2000. Esses “guardiões da cultura” buscavam não ser eclipsados pelo “novo”, e, assim, fizeram a travessia e conseguiram adequar-se aos novos modelos. Porém, juntamente com essa geração de críticos atualizados, um fenômeno até então novo mudou o campo da crítica cinematográfica. Era o surgimento de *blogs* e *sites* especializados em disseminar informações cinematográficas sem necessariamente serem regidos e editados por pessoas formadas no padrão tradicional, ou seja, cineastas e pessoas ligadas diretamente à indústria do cinema.

O *Cine Pop*, presente na rede desde 1999, engatinhou como um espaço organizado por um adolescente cinéfilo. Com o tempo, arrebanhou uma legião de leitores assíduos, sendo inclusive patrocinado pelo grupo UOL. Tornou-se, assim, uma revista de variedades cinematográficas: estreias, bastidores, curiosidades,

últimas notícias, notícias frenéticas e em primeira mão, bem como espaço para as críticas de cinema de todos os lançamentos possíveis para análise dentro do esquema editorial e da equipe.

Nesse processo analítico, será preciso compreender o perfil do site, as seções disponíveis para os leitores, bem como a crítica cinematográfica ali veiculada. Durante a investigação realizada ao longo dos últimos dois anos pelas mais variadas publicações do *Cine Pop*, foi possível perceber que, apesar de ser um espaço amplo de divulgação de notícias sobre a indústria cinematográfica, a crítica de cinema é um dos focos menos importantes para o editor Renato Marafon.

Para desenvolver uma linha de análise mais direcionada, busquei organizar a reflexão deste capítulo através de quatro segmentos: alguns apontamentos sobre a cultura pop; a atualização do conceito de sociedade do espetáculo; observações sobre a definição de crítica impressionista; e um breve, mas elucidativo, panorama acerca do colunismo social nas críticas publicadas no *Cine Pop*.

Em uma análise mais detida, torna-se evidente que esses quatro caminhos teóricos são importantes para a compreensão e entendimento da crítica de cinema no *Cine Pop*. Porém, antes de adentrar especificamente em cada abordagem teórica, cabe traçar o perfil do site, na seção seguinte.

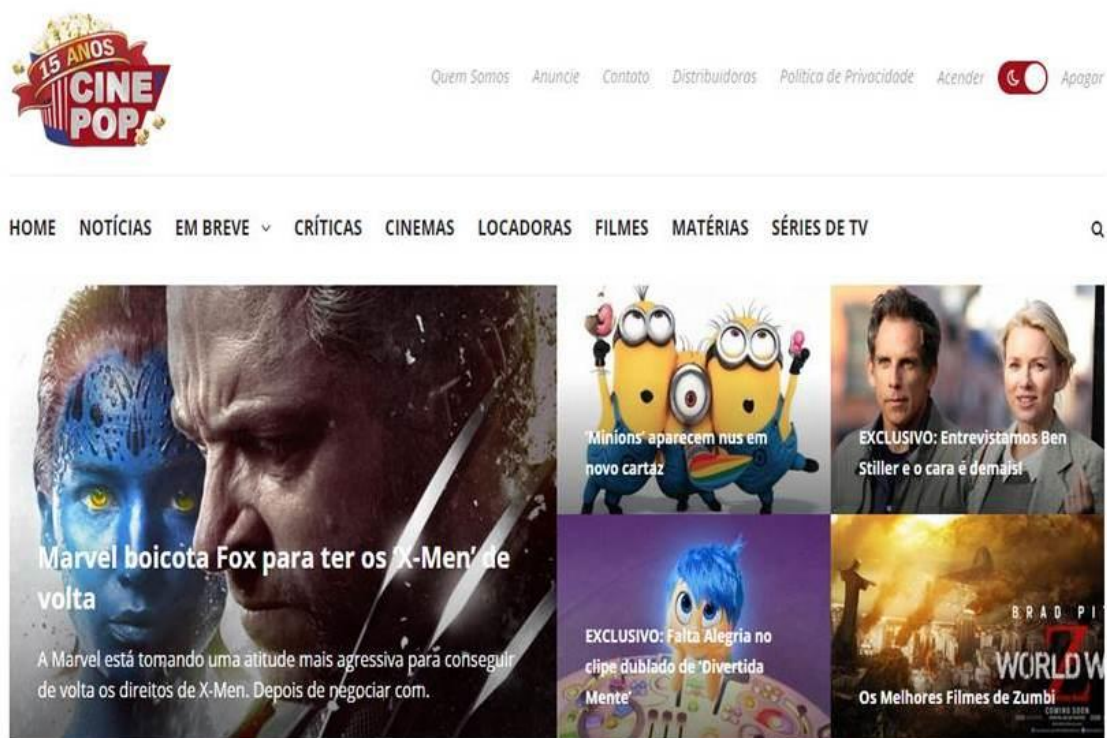
## **1 – Um Sonho sem Limites: o perfil do Cine Pop**

A reiteração do caráter pop e hollywoodiano do *site* não impediria que a página investisse em críticas de cinema, com reflexões mais elaboradas e criativas dos filmes assistidos. No que tange aos aspectos da veiculação de informações sobre cinema, há território amplo no *Cine Pop*: algumas fichas de filmes, curiosidades e espaço para livre debate entre cinéfilos sobre determinadas obras. O problema surge quando o espaço para a crítica é restrito e pouco valorizado. É preciso observar na imagem abaixo que, de 1999 aos dias atuais, a coluna de críticas ocupa o quarto lugar no site, pois é dada mais relevância às notícias e às “fofocas” e “rumores” de bastidores, estes, geralmente hollywoodianos.

Ao acessar a página, inicialmente o internauta disporá de uma série de espaços para as últimas notícias. Na cultura da ligeireza, não há preocupação se há boatos



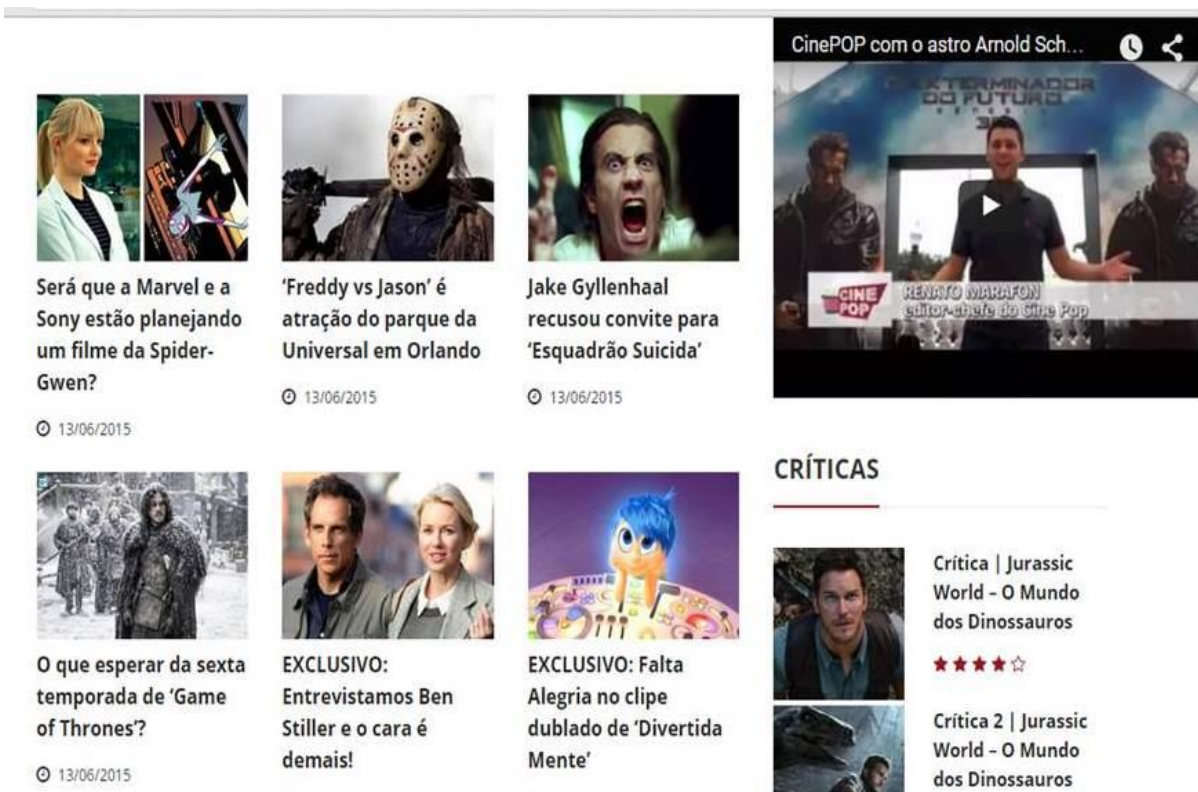
ou veracidade. O que importa é informar, e, de preferência, primeiro ou concomitantemente aos concorrentes. Traduzidas de *sites* internacionais, geralmente de língua inglesa, as notícias são o foco central do *Cine Pop*.



**Figura 4 - Panorama inicial do site com foco nas últimas notícias**

Não haveria problema algum se, na formulação dos conteúdos diários, fossem veiculadas também críticas mais preocupadas com o campo da indústria cinematográfica no geral, e, também, à brasileira, pouco presente nos arquivos que compõem a história de quinze anos do *site*. Ao acessar as primeiras notícias, somos direcionados a rolar a página e ver o que mais é oferecido.

É preciso rolar mais a página para sair do enfoque das notícias da “hora”. Porém, antes de chegar especificamente às críticas cinematográficas disponíveis, encontramos uma barra no canto direito com as notícias veiculadas durante a semana e um panorama de filmes que chegarão em breve aos cinemas, ao lado das produções que já estão no circuito de exibição, como exposto na imagem abaixo.



**Figura 5 - Imagem seguinte: extraída após a rolagem do primeiro bloco de notícias**

Ao longo dos anos de pesquisa e análise do site, foram mais de 900 textos lidos<sup>15</sup>, em sua maioria críticas que parecem notas de produção, sem muita preocupação reflexiva, com a ausência, ainda, de uma proposta que fortaleça o terreno da crítica, como seria de se esperar em um campo pleno com o espaço “sem fronteiras da internet”.

Desde Hannibal, uma crítica publicada para a continuação do filme *O Silêncio dos Inocentes*, a produções como *O Amor é Cego* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *Kill Bill* (2003), *Shrek 2* (2004), *O Massacre da Serra Elétrica – a refilmagem* (2005), *Babel* (2006), *Letra e Música* (2007), *Última Parada 174* (2008), *Bastardos Inglórios* (2009), *Lembranças* (2010), *Meia Noite em Paris* (2011), *A Invenção de Hugo Cabret* (2012), *Hitchcock* (2013), *12 anos de escravidão* (2014) ou *Cinquenta Tons de Cinza* (2015): o tratamento é o mesmo. O que observamos, em sua maioria, são textos impressionistas e descritivos, que apontam apenas a estrutura da obra, a direção de arte, a atuação, mas sem se preocupar em fundamentar esses dados com uma análise detida, tanto em termos formais quanto contextuais.

<sup>15</sup> Apesar de a pesquisa ter começado oficialmente em maio de 2013, anteriormente, por ser um colaborador do site, já havia realizado uma análise panorâmica desde os primeiros textos.

Todas as críticas do *site* foram lidas durante a análise. O destaque para os filmes mencionados acima foi pensado como uma forma de avaliar o tratamento dado às reflexões cinematográficas ao longo dos quinze anos de *Cine Pop*, passeando por filmes de temáticas diferenciadas. O *pop* paródico de Quentin Tarantino em *Kill Bill* ou *Bastardos Inglórios*, a cinebiografia de Alfred Hitchcock, a expansão geográfica de Woody Allen em *Meia Noite em Paris*, os filmes nacionais da geração posterior ao cinema da Retomada representados por *Cidade de Deus* e *Última Parada 174*: todos os filmes são analisados com a mesma base: sinopse, alguns comentários sobre cenas marcantes, informações de bastidores e detalhes técnicos dos filmes e as famigeradas expressões de indicação.

Ao empregar termos como “Você não pode deixar de ver esse filme”, “Uma ótima opção para o final de semana”, “Assista sem expectativas” ou “Não tem como não perder”, as críticas apresentam-se como guias de consumo que raramente põem o filme em crise ou entrelaçam dados históricos e culturais. Nesse processo, sequer promove-se um debate com base nas discussões do campo ou há um interesse pelo caráter de transformação disponível nas reflexões de Henry Jenkins em *Cultura da convergência*. O que há é um panorama de análises que dizem se um filme é ou não merecedor da audiência, sem maiores preocupações em analisar os reflexos da cultura cinematográfica na sociedade ou outras questões geralmente associadas ao que se acredita ser tarefa do crítico de cinema.

Editor e, hoje, microempresário, Renato Marafon é, antes de tudo, um cinéfilo assumido: tem como postura uma vida organizada em torno de filmes, caracterizada pela identificação, seleção e legitimação de diretores, atores, vanguardas, além do hábito de ir ao cinema frequentemente, pois considera a experiência mais “completa” quando conferida na coletividade. Porém, como um bom membro da dinâmica Geração Y, não dispensa os hábitos contemporâneos, ou seja, assistir aos filmes em sessões domésticas, geralmente através dos *downloads* na internet.

Um cinéfilo geralmente tem o costume de armazenar e colecionar filmes, numa espécie de postura consumista mesclada ao prazer do ato de cultuá-los, visando a sua legitimação. Ao vestir uma camiseta temática, investir em livros e objetos decorativos ligados ao cinema, assim como referenciá-los cotidianamente, o cinéfilo está afirmando a sua identidade e reconhecendo-se como amante da sétima arte.

No livro *Cinefilia*, o autor Antonio de Baecque aponta que a cinefilia pode ser considerada como uma radiografia de uma geração. “O ato de ver filmes se misturando com a própria vida, numa espécie de obsessão” (BAECQUE, 2010, p. 28), como se pode ver entre as décadas de 1940 e 1950, na França. O autor estuda a cinefilia estruturada entre 1944 e 1968, período que ficou marcado pela aproximação incontida com os filmes e a realização de rituais, sendo a sala de cinema um dos pontos mais altos, pois a prática em conjunto, na concepção cinéfila, é uma experiência mais intensa.

Configurada por uma série de rituais, a cinefilia vai além do ato de ver filmes e discuti-los. Um cinéfilo também se caracteriza por cultuar filmes marginalizados e inventariar os filmes assistidos. Tal postura, inclusive, nos remete ao terreno da memória, afinal, o cinéfilo age como uma espécie de arquivista<sup>16</sup>, ao preservar e disseminar os filmes, que, sob o seu ponto de vista, merecem sobreviver. Sendo assim, o cinéfilo surge como um “guardião”, pois a raridade das obras constitui um valor inestimável em mãos.

Um cinéfilo com as “cartas” na manga adquiridas pelo editor Renato Marafon ao longo dos anos de *Cine Pop*, geralmente participa de festivais, mostras, não só como participante, mas como organizador, interessa-se por panoramas, catalogação de filmografias raras e emergentes, bem como veicula discussões sobre o cinema como indústria. Porém, na análise do *Cine Pop* e das críticas publicadas entre 2000 e 2015, não é possível deparar-se com esse panorama, desejável para um campo crítico mais pleno e engajado.

Renato Marafon identifica-se como cinéfilo, contudo a sua postura como editor do *Cine Pop* está mais próxima do narcisismo de um colunismo social que busca veicular, primeiro no site e depois ramificado nas redes sociais, as informações publicadas em primeira mão, antes dos demais sites de cinema acompanhados por seus leitores. Essa postura é perceptível na análise da página de abertura do site, como disposto abaixo, desde os seus primórdios, bem como na última atualização disponível. Como reforçou em entrevista, *nosso foco é o cinema hollywoodiano, os blockbusters*.

---

<sup>16</sup> Em uma atualização recente, ao visar mais espaço para vídeos e notícias, o editor do site excluiu todo o acervo anterior ao ano de 2013, e, assim, deletou 13 anos de acervo das críticas do *Cine Pop*. Essa questão será problematizada mais adiante.

A coluna mais importante do site, antes da última reformulação, era a seção “Em Breve”. Para Marafon, atualmente, o interesse é dar maior ênfase às notícias, pois são o carro forte do site e chamam o público, já que, por dia, são lançadas, em média, 40 notícias. E continua, afirmando que *se você não subir uma notícia assim que ela é lançada, não adianta subir depois, pois outros sites já fizeram e você perdeu o timing*. Na cultura da agilidade que move os membros da Geração Y, a curiosidade e as matérias são os fatores que realmente importam na concepção do site, e, inclusive, tais características são levadas para os textos tratados como “críticas”.



**Figura 6 - Print do vídeo de uma crítica ligeira realizada na saída da sala de cinema**

Ao analisar o percurso das reflexões cinematográficas no *Cine Pop*, é possível perceber que, assim como no que se convencionou apontar, no senso comum, como cultura *pop*, salvas algumas publicações, os textos estão baseados em elementos corriqueiros e ligados aos aspectos da sociedade de consumo. Os temas das abordagens, no geral, são prosaicos e banais e refletem a ode aos símbolos da sociedade da comunicação, ou seja, os quadrinhos, as revistas ilustradas, os anúncios e a publicidade, a música *pop* e o cinema de Hollywood, dentre outros.

A arte *pop* e até mesmo uma postura que se alinha ao colonismo social, não designam, em seu cerne, falta de qualidade. Sites como *Plano Crítico*, *Cine Web*, *Cinema em Cena*, dentre outras revistas virtuais, também possuem um amplo feixe de circulação dos textos, sendo estes publicados inicialmente na revista, para logo depois, serem compartilhados nas redes sociais e demais canais virtuais. O problema com o Cine Pop é a falta de compromisso com a qualidade das críticas, que, geralmente, ficam na seara da indicação e do gosto pessoal, sem trazer o filme para uma reflexão mais apurada. Em suma, é uma caricatura do que se entende contemporaneamente por cultura *pop*, ou seja, algo vazio e corriqueiro.

Pensando o *Cine Pop* dentro do campo da crítica desde 1999, é cristalina a necessidade de veiculação de informações sobre cinema, ou seja, matérias, curiosidades e fichas de filmes, mas nenhuma preocupação em debater a indústria cinematográfica ou acirrar o debate crítico. Para o editor, a crítica de cinema é *você empregar o seu ponto de vista sem impor e deixar claro que aquela é a sua opinião, e cada um tem a sua.*

Ao afirmar: *não vejo os críticos como formadores de opinião, pois não acredito que seja a nossa intenção*, Marafon apresenta, teoricamente, que não considera a crítica apenas um texto opiniático, portanto, se contradiz ao alegar que: *acredito que o trabalho da crítica é informar e opinar*, e complementa, dizendo que *o trabalho do crítico é mostrar como uma obra deve ser apreciada, o contexto, o roteiro, a direção (...) aguçamos o gosto dos cinéfilos apontando os erros e acertos de um filme.*

Ao manifestar o seu entendimento do que é a crítica, traça conceitos muito próximos ao que se entende, no senso comum, como pontuado por Antonio Candido, por crítica impressionista: textos descritivos de forma desnecessária, haja vista que a descrição é quase a adaptação da sinopse oficial, presos a detalhes óbvios de uma obra, no caso do *Cine Pop* e do panorama contemporâneo, do culto das celebridades, de quanto custou um filme, se haverá continuações, o cachê de cada “astro” e “estrela” e as curiosidades de bastidores, em suma, críticas que soam como textos anfíbios, visto que ficam entre a resenha e a matéria jornalística.

Com o “poder” adquirido ao editar um site e colocá-lo na esfera da discussão virtual pública, Renato Marafon representa os valores de uma parte da Geração Y.

Despreocupado com o campo da crítica de cinema brasileira, pois, como informa em seu relato de experiência, ele acompanha os *sites* internacionais, de onde sai grande parte das notícias, ainda reafirma a sua postura de disseminador de notícias sobre a indústria do cinema, especificamente hollywoodiano, posto que as distribuidoras nacionais demoram vários dias para traduzir uma notícia e enviar um *release* para os sites nacionais.

Quando perguntado sobre os textos de outros profissionais, ou seja, a sua relação com o campo da crítica onde diz estar inserido, o editor é direto, ao afirmar que *como estou sempre escrevendo, não tenho muito tempo para ler textos de outros profissionais, apenas os dos críticos do Cine Pop*. No site, então, o ideal utópico da internet como campo de “reflorescimento” da crítica de cinema não recebe estímulos. Semelhante ao que a revista SET fez ao longo de algumas décadas, o foco é a matéria, a descrição das curiosidades e bastidores de filmes, entretanto o gênero crítica cinematográfica, um dos mecanismos que engendram a indústria cinematográfica, não ganha o destaque necessário.

## **2 – Assim Caminha a Crítica no Cine Pop: notas sobre a cultura pop, a sociedade do espetáculo, o colonismo social e a crítica impressionista.**

Ao desenvolver uma pesquisa que discuta questões como a cultura pop e a mídia, é natural que sejamos direcionados ao que, no senso comum, se convencionou chamar de sociedade do espetáculo, termo que surgiu a partir das reflexões do teórico Guy Debord, um dos integrantes do Movimento Situacionista, corrente teórica fundada nos anos 1950, linha de pensamento que entendia o espetáculo e a mídia como meios de alienação das massas.

Guy Debord foi um dos fundadores, nos idos de 1957, na Itália, da Internacional Situacionista, um movimento pautado por ideias artísticas, políticas e aspirações de operar transformações sociais. Um dos pontos basilares da sua obra é a presença de imagens na sociedade, concomitante ao processo de alienação que estes produtos, ou seja, filmes, manifestações de publicidade e propaganda, dentre outros, poderiam provocar. Para o teórico francês, eram todos itens que induziam as pessoas à passividade e à aceitação do capitalismo.



Para o autor, a teatralidade havia tomado conta da sociedade, assim como as relações entre as pessoas, que não eram mais autênticas, seres que viviam das aparências e seguiam os modelos ditados pela indústria cultural. Ao pensar a sociedade do espetáculo, traçava a sua crítica negativa, haja vista que eram produções que favoreciam o capitalismo e o consumo era a consequência principal. Como aponta, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos e tudo o que era vivido diretamente se tornou representação” (DEBORD, 1997, p. 34).

O espetáculo é tratado pelo teórico como um agente de manipulação social e uma coletividade conformista, comparando-o, inclusive, à Guerra do Ópio, momento histórico que tem o objetivo de embriagar os atores sociais e fazer com que eles se identifiquem com as mercadorias que estão sendo oferecidas, e, conseqüentemente as consumam.

Ao salientar que o desaparecimento da opinião pública na sociedade do espetáculo traz importantes conseqüências para a política e demais campos, como a justiça, as ciências aplicadas e o conhecimento artístico, Debord (1997) afirma que o discurso espetacular promove a postura silenciadora das vozes que não lhes convêm ao capital.

Ao promover uma tensão entre as ideias contidas no livro *A sociedade do espetáculo* e as reflexões que ao longo do tempo reduziram o termo a uma mera descrição de uma sociedade repleta de imagens midiáticas, esfera em que os meios de comunicação são apontados como o eixo central da organização dos processos que engendram as relações sociais, econômicas, políticas e culturais, é possível observar que há pontos convergentes e outros que já não se sustentam mais.

No que tange ao processo de solapamento da teoria do espetáculo, devemos nos orientar por uma reflexão que produza um pensamento crítico acerca das produções midiáticas, não seguir a lógica da condenação absoluta, direcionamento encontrado na teoria de Guy Debord. Convenhamos que o tempo era outro e a informação não era tão democratizada como na contemporaneidade, mas é preciso muito cuidado ao adentrar neste território escorregadio.



A supremacia do emissor sobre o receptor e a cegueira oriunda da relação entre os leitores e espectadores em relação aos produtos midiáticos já foi colocado em xeque há décadas pelos estudiosos da cultura, afinal, como afirma o pesquisador Francisco Rudiger no artigo “Guy Debord e a teoria crítica: trajetória, atualidade e perspectivas”, a alienação do espectador e a sua passividade são deslizes já corrigidos pelos Estudos Culturais, uma corrente teórica que inseriu a ideia de um receptor ativo e mediado, com a capacidade de filtrar os conteúdos provenientes dos meios de comunicação massiva (RUDIGIER, 2007, p. 17).

Para o pesquisador, após os anos 1970, a obra do pensador francês é inexpressiva em termos de contribuição intelectual. Ao alegar que Debord passou a viver do mito que se criou a sua volta, Rudiger diz que precisamos aceitar o seu ponto de vista capitalista, mas compreender que a situação atual difere do final dos anos 1960, e em suma, devemos superar o estágio em que Debord fixou a teoria, adequando-a para o contexto atual em suas devidas proporções.

O artigo de Francisco Rudiger traça uma crítica ferina a todo e qualquer tipo de abordagem que leve em conta que a imagem leva o homem à passividade. Na ótica do pesquisador, esse é um ponto de vista severo e radical demais sobre a sociedade moderna, pois não leva em conta o fenômeno da recepção e percebe-a apenas como alienada e espetaculosa.

O conceito de espetáculo, pelo que podemos observar, passou a designar na literatura acadêmica e jornalística os simples excessos midiáticos envolvendo indivíduos, produções da indústria cultural e, mais recentemente, da esfera virtual, espaço de disseminação mais ampla dos requintes da cultura do espetáculo.

Em sua participação no programa Hora da Coruja, com o eixo temático “Atualizações do conceito de sociedade do espetáculo”, a professora Olgária Matos apresentou algumas considerações relevantes sobre a trajetória dos conceitos do teórico Guy Debord, atualizando-os<sup>17</sup>. Ela diz que o que podemos aproveitar da teoria do espetáculo é a análise do mundo contemporâneo orientado pelo fetiche, em que a informação se repete, não há total confirmação da plena veracidade dos fatos (boatos) que até estampam capas de jornais e revistas renomados, bem como

---

<sup>17</sup> Disponível para acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=KnPKbzzIP2k>

a falta de apuro na análise de fenômenos complexos, como guerras civis, acontecimentos políticos, dentre outros assuntos.

Partindo do pressuposto básico da teoria de Guy Debord, a alienação das imagens, Olgária Matos aponta que estamos na era do excesso de dados e que isso nos dificulta de pensar mais cautelosamente. Ao adentrar nas redes sociais e na internet, afirma que as pessoas precisam aderir ao narcisismo para alimentar uma sociedade com tédio, numa espécie de “cacofonia, tagarelice e pobreza de experiência”, bem como efemeridade e apelo ao transitório.



**Figura 7 - Selfie realizado em seu perfil no Facebook transporto posteriormente para o site.**

Diferentemente do pessimismo absoluto do teórico ao qual dedicou parte da sua vida acadêmica, a professora alega que o problema é saber lidar com o crescimento exponencial da democratização da informação na esfera virtual. Ao fechar a sua participação no programa, através de uma consideração metafórica bastante interessante, declarou que, na contemporaneidade, não há mais tanto interesse no jogo de xadrez, pois não importa mais analisar o “outro”.

Denominada pelo próprio editor como uma crítica “mais pop”, a reflexão cinematográfica no *site Cine Pop* em poucas ocasiões ganhou um tratamento mais complexo, ou que colocasse o filme analisado numa zona de interpretação e análise

mais apurada no que tange aos seus respectivos valores estéticos e relações políticas e sociológicas.

Ao observar essa questão, é possível perceber que o “pop” apontado por Renato Marafon se difere da concepção de cultura pop construída na base da resistência e do questionamento, traços que nos remetem ao contexto da contracultura, que estremeceu o campo da cultura na metade do século XX e ganhou novas roupagens com a passagem do tempo.

Segundo Thiago Velasco, no artigo “Pop: em busca de um conceito”, com o processo de industrialização e a ascensão do capitalismo organizado, praticamente todas as esferas da vida tornaram-se reestruturadas. A mistura de culturas locais anteriormente dispersas contribuiu para a homogeneização das experiências. Ao passo que essa sociedade industrial ascendia, bens de consumo duráveis e os demais produtos culturais eram produzidos de forma maciça.

A concentração de pessoas nas zonas urbanas, seduzidas pela oferta de empregos nas fábricas, foi uma mola propulsora para as diferentes formas de arte popular, que culminaram na produção que se concentrava nesse público como consumidor em potencial.

No artigo “O que é a cultura pop?”, o pesquisador Martin Cezar Feijó alega que se trata de um modelo cultural que tem grande difusão na mídia e que aspira atingir grande público. Sendo um estágio posterior ao da cultura de massa, o pop desconhece a barreira cultural e as fronteiras, por isso o seu caráter planetário, o que nos remete ao que Ítalo Moriconi declarou em entrevista: “o mundo se popificou”. De maneira mais ampla, a ideia de cultura pop esteve atrelada a formas de produção e consumo de produtos orientados pela lógica mercadológica.

Atribuimos o termo cultura pop ao conjunto de práticas, produtos e experiências que são norteados pela mídia, campo que possui em sua gênese o entretenimento. Conforme destrincha o conceito de pop em seu artigo, Feijó esclarece que na cultura pop há a lógica mercantil, mas que não podemos invalidar o caráter de inovação, criatividade e apropriação comuns a esse modelo cultural. Segundo as suas observações, estamos em um estágio do capitalismo em que não podemos trabalhar com análises binárias sobre a relação entre o capital e a cultura.

De acordo com o professor Décio Torres (2013), o pop é uma manifestação que surgiu na seara das artes plásticas e define-se como um movimento estilístico da arte ocidental que teve origem na Inglaterra e nos Estados Unidos, quase concomitantemente com ressonâncias em outros locais do planeta, no processo de massificação desse modelo de cultura. No livro *O Pop: Literatura, mídia e outras artes*, o professor alega que o pop caracteriza-se por ser uma linguagem criativa e realista.

Ao associar o conceito de pop com as críticas do *Cine Pop*, logo se percebe que o ideal de reflexão proposto na página não dá espaço para a criatividade, a invenção, mas, sim, para a mera cópia dos padrões já estabilizados pela mídia impressa, com as pequenas observações sobre a temática do filme e os aspectos ditos “impressionistas”, bem como os indicadores que guiam o consumo do leitor.

Para Décio Torres, a arte pop possui as suas raízes fincadas no urbano e refletia o estilo de vida de cidades como Nova York, Londres, São Francisco, dentre outras. Sendo os Estados Unidos o centro mundial da indústria do consumo, é “natural que a arte pop tenha encontrado ali o seu lar e refúgio” (TORRES, 2013, p. 40). Essa mudança de ecossistema cultural refletiu no deslocamento do circuito das artes de Paris, que, até então, era o centro produtor de cultura, para o núcleo do capitalismo estadunidense.

A cultura pop possui como temas o prosaico e o banal, ou seja, símbolos veiculados pelos meios de comunicação de massa: as revistas ilustradas e as histórias em quadrinhos, anúncios e embalagens, a música pop, o parque de diversão, o rádio e a televisão, o espetáculo popular, os tabloides sensacionalistas e o cinema de Hollywood, centro nervoso do perfil editorial do *Cine Pop*.

Conforme aponta Torres (ibidem, p.43), o termo *popular art*, proposto pelos artistas Leslie Fiedler e Reyner Banham, em 1955, referia-se ao repertório de imagens populares relacionadas ao campo da publicidade, da televisão, do cinema, dos quadrinhos e dos demais itens icônicos da cultura de massa. Baseada nos aspectos cotidianos da sociedade de consumo, a arte pop adentra na cultura “auratizada” da elite, e, assim, transforma-se no ponto de encontro entre a arte culta e a comunicação de massa.

A arte pop proclama uma estética do consumo através da substituição de temas nobres por imagens da vida urbana moderna. Como discorre Torres (ibidem, p.45), “eles repudiavam a arte acadêmica e institucionalizada, manifestando-se contra o *establishment*”. Ao assemelhar-se às tendências vanguardistas de dessacralização da arte do início do século XX, a arte pop desponta em um momento de revisão dos valores tradicionais ocidentais, e também, pelos questionamentos da contracultura, igualmente denominados como *pop*.

Entre os temas que adornavam a cultura pop à época de seu surgimento, temos a necessidade da participação política de jovens, mulheres, estudantes, poetas, grupos étnicos e todos que englobavam as chamadas “minorias”, a quebra de tabus religiosos, sexuais e morais, bem como a oposição aos modelos apresentados por aqueles que possuíam o controle da sociedade de consumo. O pop, diferentemente do uso contemporâneo do termo, foi um movimento político que encontrou ressonâncias em poucas manifestações artísticas da contemporaneidade, haja vista que o seu conceito passou por reformulações constantes e hoje se encontra diluído numa seara de equívocos.

Ao entrar na cultura, o pop questionava os valores da sociedade. De acordo com Torres (ibidem, p. 46), “o fenômeno pop pode ser interpretado não somente como uma proposição artística limitada ao campo das artes plásticas, mas também como uma atitude mais generalizada e globalizante”. Ser pop era agir politicamente contra determinados ditames da sociedade. O ponto de encontro entre os movimentos de contracultura e a arte pop estava no fato de ambos se voltarem contra a sociedade de consumo, contra a violência e contra as atrocidades da guerra do Vietnã, além da oposição aos princípios capitalistas da exploração humana.

Entre os elementos que compõem a sua linguagem, temos o caos traduzido em dor, os mitos urbanos da mídia, a insubordinação às regras, a busca de novas formas e a carnavalização da linguagem, dentre outros. No *Cine Pop*, as críticas dão ênfase aos mitos urbanos, aos atores e atrizes mais bem pagos da cultura hollywoodiana, mas na concepção dos textos, não há nada que nos remeta a uma insubordinação da linguagem, nem a busca de novas formas, mesmo tendo um espaço amplo, sonho dos jornalistas de veículos impressos que precisavam (e ainda precisam) limitar-se aos caracteres da formatação do veículo de informação. Não há

carnavalização da linguagem, sequer uma postura ousada. Ao acompanhar os textos, é possível perceber que há uma repetição dos moldes da crítica ligeira que guia o leitor e aponta curiosidades sobre o filme indicado.

Diante do exposto, é notório que a arte *pop* não é vazia de conteúdo e aderente ao sistema capitalista. Como aponta o pesquisador Thiago Soares no artigo “Cultura Pop: Interfaces teóricas, abordagens possíveis”, o *pop* é um fenômeno que opera no âmbito da estética sem ser separado de desdobramentos sociais, políticos e econômicos. Ao conceber as experiências pessoais de uma geração predominantemente jovem e do seu cotidiano trivial, o *pop* possui um conteúdo que precisa ser analisado mais detidamente, porém, devido ao caráter “simplório” de algumas de suas abordagens, o campo da teoria estética possui problemas em lidar com esse fenômeno.

Conforme Soares reforça, o pop estadunidense tornou-se uma modalidade cultural presente nos lares distantes da América, afinal, quase nenhuma nação ocidental ficou imune a essa ressonância. Isso é perceptível no Reino Unido, com as obras de Richard Hamilton, em que é possível perceber certo deslumbramento pelo *american way of life*<sup>18</sup> através do processo de mitificação da cultura estadunidense, tendo se ramificado até mesmo no Oriente.

Sendo assim, uma crítica pop não precisa ser fraca, ligeira, sem reflexão e deslocada dos aspectos sociológicos e políticos que compõem o contexto histórico referente aos filmes analisados. Sem saber ser sofisticada diante da banalidade pop contemporânea, a crítica cinematográfica situada no *Cine Pop* não opera com as temáticas do movimento pop, não dialoga com o campo da crítica em si, não produz retrospectivas, resgates de cinematografias esquecidas ao longo do tempo, sequer possui uma abordagem que reforce o caráter *cult* que define boa parte de geração Y, um grupo de pessoas que dominam as tecnologias e as informações ao seu alcance.

Essa afirmação pode ser ilustrada em uma entrevista concedida por Renato Marafon em um programa de televisão local, em Rio Claro, São Paulo, onde o assunto era a premiação do Oscar 2015. Falou-se dos prêmios técnicos e o ponto

---

<sup>18</sup> O termo, ligado aos processos de expansão política e ideológica dos Estados Unidos, designa o “modo de viver dos estadunidenses”.

nevrálgico da fala surgiu ao emergirem os comentários sobre o prêmio de melhor atriz coadjuvante para a atriz Patrícia Arquette. Ao dialogar com o apresentador do programa, Marafon disse que a cerimônia deste ano tinha sido “chata”, “muito política” e “feminista”.



Figura 8 - *Print* da matéria: o vídeo é veiculado logo abaixo do título da matéria.

O discurso da atriz referia-se ao papel da mulher na indústria cinematográfica e dos baixos salários em relação aos homens, numa abordagem que tocava nas cordas sensíveis do discurso feminista e também nas diferenças sociais estadunidenses. De forma metonímica, Marafon aponta a *performance* política da atriz como um quadro politicamente correto e desnecessário do evento, algo que, nas suas palavras, tornou a atração “menos divertida neste ano”.

Dessa forma, o que parece ser agradável para o editor é o roteiro típico da intitulada maior festa cinematográfica do cinema: piadas, celebridades desfilando com seus vestidos e ternos cheios de glamour, sátiras temáticas comuns em toda cerimônia, anúncio de novos filmes, apresentadores hilariantes, números musicais adornados por coreografias e iluminação inebriantes. Qualquer menção política ou sociológica que surja como parte do entretenimento torna-se um empecilho para o espetáculo, sendo esta uma característica muito comum na estrutura das críticas de cinema do *Cine Pop*, em suma, uma abordagem míope do conceito de *pop*.

Compreende-se, ao analisar as críticas do site, que, em sua maioria, o “pop” nada mais é que a cultura das celebridades, do custo de produção de alguns filmes, da mudança física de determinado ator/atriz para a construção de um personagem,

das relações amorosas nos bastidores, bem como as brigas e desavenças entre produtores, diretores, roteiristas e demais envolvidos na produção de determinada obra cinematográfica. Os textos saem do que conhecemos como o gênero crítica cinematográfica e se tornam, inclusive, um híbrido do que se convencionou chamar de colunismo social.

Ao extrair as barreiras entre o público e o privado, e esmaecer as fronteiras entre as atividades pessoais e as incursões profissionais, o editor apresenta um trabalho polissêmico que mescla resenha, reportagem, notícia e as notas rápidas, algo muito comum no dinamismo do jornalismo contemporâneo.

A notícia em pequenas notas caracterizou por muito tempo as colunas chamadas de sociais. Em *A opinião no jornalismo Brasileiro*, o jornalista e professor José Marques de Melo reforça que o auge do colunismo ocorreu durante o momento de euforia desenvolvimentista proposto por Juscelino Kubitschek e o slogan da sua campanha, “50 anos em 5”, período da nossa história demarcado pelo estímulo às importações e, concomitantemente, à chegada de empresas multinacionais.

Segundo Melo (1994, p. 45), “o colunismo, contrário à objetivação do jornalismo, que buscava o anonimato do redator, com um espaço enunciativo que produzia efeito inverso”, ou seja, favorecia a subjetivação e fortalecia o nome de seus titulares. Até mesmo as colunas mais sérias não abdicavam do entretenimento, com foco na exposição da vida privada de pessoas famosas, informações que ocupavam o mesmo espaço de notícias políticas e sociais, com linguagem informal e narrativa em tom conversacional que apresentava uma tensão entre informação e entretenimento, nos meandros do público e do privado.

Classificada como gênero jornalístico, a coluna social é caracterizada por textos informativos e opinativos. Em “A discursividade do colunismo social brasileiro”, a pesquisadora Suelen Loraine Albuquerque aponta que o colunismo é mercadológico, afinal, são textos que possuem muita propaganda e publicidade em formas de notas e, provavelmente, é um espaço lucrativo para a empresa jornalística que a promove. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 14). No caso do *Cine Pop*, o cinema hollywoodiano e a cultura das celebridades, bem como fotos de bastidores e trailers em “primeira mão” dos últimos filmes são os atrativos para a legião de seguidores do portal.



Mosaico estruturado de informação e opinião, as colunas tendem a trazer fatos, ideias e julgamentos do “momento”, antecipando informações no que se convencionou chamar de “furo”. Em sua estrutura, basicamente temos a *pirâmide invertida*, ou seja, a apresentação da notícia por ordem decrescente de importância, e o *lead*, parágrafo de abertura da reportagem que busca responder a seis perguntas fundamentais, geralmente com termos como “quem”, “quando”, “onde”, “como”, “por que” e “o quê”.

No caso do *Cine Pop*, não só as reportagens e as notícias cotidianas, foco do *site*, mas até mesmo as críticas surgem de forma híbrida. Já que as notas são gêneros informativos e correspondem ao relato de acontecimentos que estão em processo de configuração, as críticas e os seus números de bilheteria, curiosidades de bastidores e cobertura da vinda de alguma celebridade para promoção do filme no Brasil tornam-se o alvo central da análise, em detrimento da reflexão e da análise das películas.

Ao trabalhar com notícias exclusivas e antecipadas, o enunciador de uma coluna social quer ser sempre o primeiro a dar a notícia. Essa afirmação, presente no artigo “A sedução do colunismo social”, de Rogério Martins de Souza, ilustra a condição do editor Renato Marafon no campo das reflexões cinematográficas no Brasil.

O *Cine Pop* segue, portanto, a tradição do colunismo social comum nas revistas de variedades: pequenas notas e frases de efeito, adornadas por imagens por todos os lados. No livro *A miséria do jornalismo brasileiro: as (in) certezas da mídia*, o autor Juremir Machado Silva afirma que o entretenimento integra uma lógica noticiosa e o jornalismo acaba por se tornar um mecanismo do mundo do espetáculo. Como afirma o autor, “revelar detalhes na vida privada de políticos e de estrelas do espetáculo tornou-se o derradeiro espaço do jornalismo investigativo” (Silva, 2000, p.137). Assim, continua, apontando que a investigação não investiga, a crítica não critica, a teoria não desvela, bem como a informação não informa.

De maneira pessimista, expõe que a mitologia serve de embalagem para o triunfo do marketing, pois “o verbo distrair, mais uma vez, eliminou os seus concorrentes educar e informar”. Aparentemente seguidor de uma linha de pensamento muito próxima ao *Culto do amador*, de Andrew Keen, Juremir Silva deflagra uma crise no

campo do jornalismo e da opinião no Brasil, não se detendo, portanto, ao que se desenvolve na esfera virtual.

Salvas as devidas proporções, o autor não possui muitos desvios em sua opinião. Se observado pela ótica do *Cine Pop*, espaço discursivo em questão, há um circuito democrático de informações, com os leitores em diálogo constante nos comentários. Todavia, ao importar notas de imprensa estrangeiras e torná-las o chamariz do *site*, o editor Renato Marafon não se aproveita das ferramentas poderosas que possui para produzir uma reflexão que demonstre como uma crítica de cunho *pop* pode ser desafiadora e inteligente, ao mesmo tempo que divirta e até mesmo se coadune com os valores pregados pelos filmes em si, em sua maioria produções hollywoodianas.

Em suma, a preocupação maior é a atração por um número grandioso de seguidores, bem como os compartilhamentos das suas notícias pelas redes sociais dos leitores. Há também uma preocupação, muito natural por sinal, quando oriunda de um cinéfilo amante de produções hollywoodianas, em promover fotos com celebridades estadunidenses que chegam ao Brasil para divulgação dos seus respectivos filmes, como podemos ver nas imagens abaixo.



**Figura 9 - Rumores no site: matérias que fazem suposição de fatos são muito constantes.**

Como expõe o pesquisador José Henrique Gonçalves, no artigo “Escavando o chão da futilidade: colunas sociais, fontes para estudo de elites locais”, o colunismo contemporâneo comanda máquinas de bisbilhotices, estabelece conexões inesperadas e desvenda segredos para manipular o afã coscuvilheiro dos leitores. (GONÇALVES, 2007, p. 8) Sem buscar um meio termo ao generalizar o problema do

jornalismo contemporâneo, alega que os jornais diários estão se transformando em supermercados de futilidades, nada mais fazendo do que expressar uma vida cotidiana frívola e fútil.

Ademais, segundo a ótica de Gonçalves, elas foram substituídas, sumariamente, por ideias nebulosas de compromisso com o leitor e de atração natural pelo que é noticioso, acompanhadas por uma agressiva projeção persuasiva, porém, diferentemente das opiniões unilaterais dos pesquisadores e teóricos que ainda enxergam dominação e alienação na mídia contemporânea, o pesquisador reforça que nos últimos anos o impacto das teorias dos estudos de recepção literária mostraram que a passividade do leitor cedeu espaço para modelos que incorporam, de alguma forma, a atividade interpretativa dos destinatários, tornando-as variáveis e centrais.

Sendo assim, mesmo sabendo que o enunciador vale-se de toda uma retórica não só para convencer, mas também para seduzir o leitor, necessariamente o leitor segue esse caminho, porque o assunto lhe interessa. Dessa maneira, no geral, pelo observado no *site*, os leitores desse nicho estão interessados nas últimas notícias, nas fotos e fofocas de bastidores, até mesmo nas críticas de cinema, principalmente quando estas possuem os mecanismos que ditam a qualidade do filme e se vale a pena investir ou não dinheiro para assistir tal produção. Em suma, o grande público não está preocupado se a crítica do *Cine Pop* é ou não “impressionista”.

Nesse ponto, torna-se necessário trazer, teoricamente, o que se convencionou chamar de crítica impressionista. Esse termo foi assim denominado pela sua proximidade com o advento do Impressionismo na pintura, surgido nos fins do século XIX, como uma reação à arte acadêmica. Alimentada por um ponto de vista pessoal, o impressionismo ganhou outra alcunha de crítica leviana e preguiçosa. No artigo “Crítica impressionista”, Antonio Candido afirma que impressionista é todo aquele que prepara um artigo de uma semana para outra, baseado mais na intuição do que na pesquisa, modalidade de opinião baseada nas emoções provocadas pelo texto na recepção do leitor (CANDIDO, 1958, p. 60).

Com base nestes pontos - o gosto pessoal e o tempo para produção -, ao trazermos as considerações para o campo da crítica de cinema, devemos trocar a

semana por um dia, ou alguns dias, haja vista que as cabines de imprensa acontecem no início da semana, e as críticas devem ser publicadas no máximo até a manhã do dia de estreia, coisa que não mais acontece, principalmente no *Cine Pop*, por causa da demanda do “furo” e de sair à frente dos outros veículos de informação.

A crítica, então, é produzida num processo ligeiro no mesmo dia da exibição para jornalistas, tendo em mira a exclusividade e a antecipação das informações aos possíveis leitores que desejam saber tudo sobre determinado filme antes da estreia. Todo o lastro adquirido ao longo da formação cinéfila às vezes fica de fora da análise, pois, em detrimento da reflexão mais inteligente, há a corrida contra o tempo.

Assim, os textos, em sua maioria, apresentam-se sem profundidade, apontando laços comparativos com obras semelhantes, panorama da importância da determinada obra na carreira do diretor e na história do gênero cinematográfico ou da própria evolução do cinema, dentre outras questões, como podemos ver na figura 06, em um vídeo produzido no celular, narrado pelo editor Renato Marafon em primeiro plano. Segundo a sua abordagem, trata-se de uma crítica do filme em vídeo, realizada na saída da sessão para críticos dois dias antes da estreia oficial de um determinado filme.

Ainda na esteira dos pontos trazidos por Antonio Candido, o gosto pessoal não está de fora da crítica, afinal, ao refletir sobre o próprio conceito de crítica de cinema como gênero discursivo, é possível perceber que é impossível uma crítica subjetiva e imparcial. O seu conhecimento da linguagem, a sua relação com outros filmes, a sua proximidade e/ou distanciamento com diretores e obras adentra no texto. O gosto está lá, mas não significa que seja interessante ficar apenas no “achismo”, no dual bom ou ruim. Criticar vai além desses mecanismos.

Sendo assim, a partir do que Antonio Candido apresenta em seu artigo, publicado via jornal, em 1958, e reeditado, em 1999, na revista *Remate de Males*, ao longo do tempo, passou-se inapropriadamente a chamar de impressionista qualquer abordagem crítica baseada no achismo sem fundamentação, e complementa,

“sinônimo de intuição com a falta de responsabilidade intelectual de alguns autores” (ibidem, p. 65).

Tudo, portanto, é uma questão de equilíbrio. É preciso ter o cuidado para não causar um estreitamento no campo de circulação de ideias e opiniões sobre os textos, como ocorreu em muitos momentos nas produções da geração Contracampo. Mas também não cabe largar de mão o bom senso e apostar em uma crítica que seja cacofônica, reflexo da sinopse e do *pressbook*<sup>19</sup> dos filmes, numa repetição exaustiva do maniqueísmo assista x não assista.

### 3 – Apertem os cintos, a crítica sumiu

Para afirmação das conclusões acerca da ausência de um pensamento crítico mais organizado no *Cine Pop*, selecionei algumas das críticas lidas ao longo do percurso. Retomando o pensamento do especialista Alberto Pucheu no artigo “Uma tese sobre a crítica literária”, não busquei uma abordagem essencialista para a crítica cinematográfica no site. O foco não é afirmar que a crítica deve ter determinado número de caracteres, bem como uma dose específica de adjetivos e conectivos que estruturam o texto em um formato padronizado.



**Figura 40 - Pesquisa de uma das primeiras críticas do site, publicada no ano 2000. Apesar do registro do link, o texto não está mais disponível.**

<sup>19</sup> Arquivo geralmente em PDF e entregue via e-mail ou CD-ROM. No material, há detalhes minuciosos de todos os setores da produção do filme. Alguns críticos produzem a sua reflexão como uma espécie de adaptação destes materiais, somados a alguns adjetivos que indicam a “alta” ou “baixa” qualidade de uma obra.

Sendo a crítica um gênero que cataloga, arquiva, analisa, hierarquiza, parafraseia, ficha, fornece dados cronológicos, traça comparações e reavalia a fortuna crítica, além de investigar a realidade social da obra, dentre outras atividades, no campo discursivo do *Cine Pop*, esse gênero não encontra a oxigenação oferecida pela internet para os críticos interessados em maior espaço e libertação dos limites oferecidos pelo jornalismo impresso.

O primeiro problema está situado nos aspectos memorialísticos do site. Na mais recente atualização realizada por Renato Marafon, em comemoração referente ao aniversário de quinze anos do *Cine Pop*, praticamente todas as críticas que construíram a história do *site* foram descartadas, ou seja, numa espécie de crítico Peter Pan, o editor do site atua como um membro sem passado, tendo em mira o presente, mostrando que a efemeridade é um dos traços perpetuados: o que importa é a notícia, os trailers e novidades. As críticas de filmes anteriores a 2013 não estão mais disponíveis para acesso e análise, como podemos ver na imagem abaixo, extraída durante a busca pelos textos para uma reflexão mais panorâmica.



**Figura 11 - Memória em crise: a crítica de Hannibal, assim como os outros filmes citados no tópico anterior, não está mais disponível para análise.**

Diante do exposto, já é possível adiantar que o *Cine Pop* não cataloga e ficha, sequer fornece dados cronológicos ou reavalia a fortuna crítica das obras. O ideal de expansão da esfera pública através da internet, proposta exposta no primeiro capítulo, não chegou ao espaço construído pelo editor em 1999. Despreocupado com um acervo organizado de textos que reflitam a condição do cinema, o que importa, com base na análise da página, é a efemeridade do

espetáculo, os requintes de um tipo de colonismo social em boa parte das postagens, e a ideia equivocada de crítica *pop* descartável, ao passo que há a necessidade de atualizar o “visual” do site.

Em fevereiro de 2015, na ocasião do lançamento da adaptação de *Cinquenta tons de cinza* para o cinema, Renato Marafon veiculou a seguinte crítica:

Não é muito difícil entender o fenômeno literário que se tornou ‘Cinquenta Tons de Cinza’, escrito pela autora E. L. James (pseudônimo literário de Erika Mitchell). A fórmula é clássica e arcaica, porém adaptada e modernizada para o mundo dos dias de hoje. A trama é focada em uma garota virgem sem muitas ambições, que conhece um homem rico e poderoso, que se apaixona por ela – em meio a tantas outras possibilidades melhores. Ela se vê em um mundo encantador, cheio de helicópteros e computadores Apple, carros importados e roupas chiques. A clássica história da Cinderela. Mas o sucesso não veio dessa sinopse inicial, e sim a modernização: nos bastidores dessa relação aparentemente comum, existe um submundo sexual em que o homem rico gosta de ser um dominador sexual, transformando a jovem garota em uma vítima submissa de seus desejos masoquistas. Com essa subtrama moderna, ‘Cinquenta Tons’ se converteu numa das maiores séries de livros campeãs de vendas de todos os tempos, com mais de 100 milhões de exemplares em 51 idiomas consumidos em todo o mundo.

A atriz e modelo Dakota Johnson, escolhida para viver Steele, consegue transpor de maneira brilhante a personagem do livro, tímida e abobada, que lembra a protagonista da saga ‘Crepúsculo’ (em uma melhor atuação e uma personalidade aprofundada pelo roteiro).

Mas quem rouba a cena é Jamie Dornan, o bilionário Christian Grey, que consegue preencher a tela com sua sensualidade. Mesmo não tendo a aparência física do livro, o ator conquista não só a protagonista, mas o público. Ele esbanja charme e carisma. A química da dupla principal é inegável. As cenas de sexo estão lá, mais brandas e menos detalhistas, mas maravilhosamente adaptadas para a telona de uma maneira em que se transformam em algo muito mais sensual do que vulgar, mesmo com todos os chicotes, algemas, couro e masoquismo. A transposição foi de bom tom (o que pode deixar alguns fãs mais afoitos pelas fortes cenas de sexo decepcionados).

Dirigido de maneira singular por Sam Taylor-Johnson (‘O Garoto de Liverpool’), essa história de amor erótica faz com que o espectador adentre profundamente em mundo rico e misterioso que explora abertamente as complexidades da dinâmica homem-mulher e os limites até onde você se permitirá ir e ser levado, dentro da excentricidade do ser humano. Tendo em vista que este filme é apenas a primeira parte de uma trilogia, o final termina sem dar respostas importantes, e mesmo assim ‘Cinquenta Tons de Cinza’ cumpre com toda a expectativa que se deu desde o início de sua produção.

A crítica pouco acrescenta para a discussão gerada pelo lançamento do filme. Uma das produções mais aguardadas pelo grande público, *Cinquenta Tons de Cinza* ganhou, no *Cine Pop*, uma análise puramente descritiva. Cataloga? Sim, mas os *sites* de cinema em geral fazem isso em seus respectivos bancos de dados. Ao trazer informações sobre as vendas do livro que serviu como ponto de partida, e comparar a trama com o conto *Cinderela*, uma obviedade que já praticamente na

sinopse, a crítica ao filme é ressonância das notícias sobre a produção veiculadas na mídia nos meses que antecederam a estreia. Outro problema é a forma ligeira como o texto toca em questões como a dinâmica “homem-mulher”. É uma referência aos relacionamentos contemporâneos?

Se a questão é essa, faltou uma relação com esse tipo de “literatura”, intitulada *chicklit*, algo como literatura para “mulherzinha”, um termo pejorativo dentro do universo da crítica literária. Não há, portanto, um levantamento da fortuna crítica do próprio site, a relação desejável com outros filmes analisados, como *Sex and The City* e *O Diário de Bridget Jones*, produções que, guardadas as devidas proporções, discutem essa “dinâmica” apontada pelo editor. Em suma, a análise do filme é vaga e faz uma paráfrase simplista do enredo, como se o texto fosse um *release* para vender a produção.

Em outubro de 2014, os brasileiros puderam acompanhar a estreia de Tim Maia, cinebiografia do artista musical brasileiro. Sobre essa produção, *O Cine Pop* veiculou a seguinte crítica:

Talvez grande parte do público que irá de fato assistir ao filme Tim Maia nos cinemas fosse jovem demais para conhecer a fundo uma das maiores personalidades do mundo da nossa música. Justamente para eles, a superprodução nacional tratará de apresentar o ídolo. Nascido Sebastião Rodrigues Maia, em 28 de setembro de 1942, receberia o pseudônimo Tim Maia para apelar a um público mais amplo, que no fim da década de 1950 sofria grande influência de bandas e cantores norte-americanos). Antes disso, cantou com os *Sputniks*, banda de rock que tinha como integrante seu amigo pessoal e colega de bairro, Roberto Carlos. O “Rei”, que dispensa apresentações, é um dos personagens de destaque no filme, personificado de forma certa por George Sauma. Moradores do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, Roberto Carlos e Tim Maia saíram para conquistar o Brasil e o mundo, mas por caminhos bem opostos. Depois de uma temporada morando nos EUA, para uma espécie de autodescoberta (o que acarretou em mais problemas do que realizações), foi quando Maia viu surgir os primeiros sinais da carreira. Logo, seu nome era o suficiente para preencher as marquises e lotar shows, mas a indisciplina de um comportamento sem regras e desenfreado garantiria para sua vida profissional e pessoal diversos calvários. Tim Maia é baseado no livro *Vale Tudo*, de Nelson Motta, amigo próximo do cantor. O filme é dirigido por Mauro Lima, que já havia entregue uma biografia popular e bem trabalhada, com *Meu Nome Não é Johnny* (2008). Lima, que assina o roteiro da adaptação, sabe mesclar momentos chave de grande emoção, momentos de humor que funcionam como alívio cômico, e não deixa de apontar a polêmica por trás do mito. A retratação de época e a maquiagem merecem destaque, somando pontos na avaliação geral da produção. Os atores igualmente correspondem. Robson Nunes vive o jovem Tim Maia em início de carreira, mas é Babu Santana quem surpreende com uma performance assombrosa



e encarnada do Rei do Soul brasileiro já na fase adulta. Em algumas cenas com o ator, tudo o que conseguimos ver é Tim Maia.

Essa é uma obra minuciosa, digna das melhores biografias, num aspecto técnico e de atuações. O resto do elenco também não decepciona, e inclui Cauã Reymond, Luis Lobianco, Laila Zaid e Alinne Moraes. Seu ponto fraco, que promete não incomodar muito, é a estrutura básica de qualquer filme do subgênero no qual é montada e o teor didático. O drama musicado promete emocionar e empolgar o público com a lembrança de algumas das músicas mais populares e tocadas ainda atualmente.

O texto não difere muito da crítica ao filme *Cinquenta Tons de Cinza*, tampouco do que a maioria dos sites de cinema veicula em suas colunas. Há algumas informações sobre a carreira de Tim Maia, dados biográficos disponíveis facilmente na internet. Descreve demais o enredo e analisa vagamente a obra, apontando detalhes óbvios como a cenografia e a maquiagem, dados que não acrescentam em nada à reflexão.

Sobre esse aspecto, cabe ressaltar que essa necessidade de tentar mostrar domínio da técnica, herança da crítica de caráter formalista, é um dado equivocado de boa parte dos críticos, principalmente das críticas em questão, veiculadas no *Cine Pop*. Como abordado no tópico “Eu sei o que a crítica fez em meados do século passado”, no primeiro capítulo, até Glauber Rocha dizia que a crítica deve mesclar elementos da sua estrutura, mas que eles sejam apresentados para problematizar a análise contextual que também deve estar presente no texto.

A crítica que se prende a esses aspectos acaba girando em torno de si mesma, num exercício de erudição míope que não vai a lugar algum no que tange aos aspectos do processo da construção fílmica. Para reforçar essa afirmação, apresento uma crítica ao filme *Ventos de Agosto*, veiculada no ano passado no site:

Uma abertura simples em um barco subindo rio acima, com uma fotografia que chama a atenção, é o start do novo trabalho do competente cineasta Gabriel Mascaro. O filme chama a atenção pelas imagens, somos testemunhas de uma beleza natural em todas as sequências. Isso por um lado é bom, por outro é ruim. O lado bom é mais uma vez acompanhar a competência de Mascaro com a câmera nas mãos. O lado ruim é que isso acaba se tornando maior que a própria história, o que distancia o público até certo ponto do que acontece no andamento dos personagens.

Na trama, conhecemos a bela Shirley (Dandara de Moraes) uma corajosa mulher que largou a cidade grande para cuidar de sua avó. Ela trabalha em uma plantação, ouve música alternativa e vive de seus sonhos de ser tatuadora. Morando em uma vila, a rotina desses habitantes é bem simples e nunca há nada de novo, até a chegada de um pesquisador de ventos que faz o despertar de muitos dos personagens.

Mascaro dissecou com profundidade os personagens de forma tão honesta e verdadeira que impressiona. Mas não pensem que é uma história comum, vista muitas vezes no cinema. *Ventos de Agosto* é uma mostra do cotidiano

de pessoas que se limitam a viver na escassez até do próprio sonhar, onde qualquer situação fora do normal daquela rotina se torna um grande acontecimento no lugar onde eles vivem.

É um retrato do Brasil que não aparece nos noticiários, um Brasil que não conhece o Facebook nem vai perder seu tempo querendo saber o que é whatsapp. Ventos de Agosto é uma tentativa válida de mostrar que o cinema também pode ser visto como poesia. Para ajudar nessa validação, a fotografia do filme beira ao espetacular o que nos proporciona flashes de um nordeste lindo. Esse trabalho merece ser visto pelo público, precisamos conhecer nossas belezas e nossas histórias. Esse também é o nosso Brasil

Observar que a crítica é descritiva é cair na redundância, afinal, os cinco textos selecionados são todos apresentados no mesmo padrão. Há, portanto, na reflexão realizada para o filme uma tentativa de análise sociológica, mas que não é eficiente por aparente falta de conhecimento para uma abordagem mais profunda.

A análise sociológica em questão não é a necessidade de ressaltar que a produção é nacional, que saímos do dual sertão x favela, do pensamento que pregava ser o cinema nacional um depósito de filmes da pornochanchada, dentre outras afirmações clichês e equivocadas. Não é preciso, necessariamente, traçar um paralelo com a Estética da fome, de Glauber Rocha, ou a sua reinterpretação contemporânea, a Cosmética da fome, de Ivana Bentes, mas que pelo menos se situe melhor o contexto histórico da produção, o espaço cênico dos personagens e relacione a dita poesia dos planos bem enquadrados através de uma análise mais elaborada.

O texto entra em contradição ao dizer que é um “Brasil” desconectado das redes sociais e dos aplicativos, mas o personagem é ouvinte de música alternativa. Resumidamente, comenta o impacto das atuações, num texto que nos faz lembrar uma postagem para o Facebook, carregada das impressões sobre o filme e alguma descrição do enredo.

O mesmo acontece ao criticar o filme *Invocação do Mal*, produção de terror lançada em 2013. Observe a crítica:

O diretor James Wan se especializou em filmes de terror de baixo orçamento que se tornaram sucesso absoluto de críticas e bilheterias. Ele dirigiu o primeiro ‘Jogos Mortais’, que se tornou uma das principais e mais rentáveis franquias da Lionsgate.

Anos depois, voltou a repetir o mesmo sucesso com ‘Sobrenatural’ (Insidious), filme com maior custo-benefício nas bilheterias de 2011, que neste ano ganha sua sequência.

Wan volta a acertar com o terror ‘Invocação do Mal’ (The Conjuring), apesar de apostar ao máximo no uso de clichês de filmes de possessão demoníaca.

Espécie de remake não oficial de Amityville, 'Invocação do Mal' narra o conto horripilante de Ed e Lorraine Warren (Patrick Wilson e Vera Farmiga), investigadores paranormais de renome mundial, que foram chamados para ajudar uma família aterrorizada por uma presença maligna em uma fazenda isolada. Forçados a confrontar uma poderosa entidade demoníaca, os Warrens encontram-se presos no caso mais terrível de suas vidas.

Apesar do fraco roteiro escrito pelos gêmeos Carey e Chad Hayes ('Terror na Antártida'), que reutiliza todos os possíveis clichês dos filmes do gênero, a direção competente de Wan salva o longa do fracasso. Wan se tornou especialista em criar sequências horripilantes, como a da câmera que segue a mãe por uma casa assustadora enquanto ela está vendada brincando com a filha de "esconde esconde". São suas escolhas de ângulos e a bela e obscura fotografia que conseguem sustentar o roteiro e salvar a película.

O destaque fica para o competente elenco, principalmente para Vera Farmiga ('Amor sem Escalas') e Lili Taylor, espetaculares como de costume. As cinco crianças (Shanley Caswell, Hayley McFarland, Joey King, Mackenzie Foy e Kyla Deaver) também entregam uma atuação espetacular, que supera um contido Patrick Wilson ('Sobrenatural').

'Invocação do Mal' vai agradar aos fãs do gênero terror e render ótimos sustos, mas o excesso de clichês e um previsível terceiro ato transformam o filme em algo bastante inferior aos trabalhos anteriores de Wan, os ótimos 'Jogos Mortais' e 'Sobrenatural'.

Baseado em critérios descritivos, o texto foca nas informações sobre a bilheteria, tenta esboçar uma crítica que aponta os defeitos do roteiro do filme, mas não mostra substância para isso. O roteiro é ruim por causa dos clichês? Mas, o que não é um clichê dentro de uma tradição narrativa milenar como a nossa? O texto peca, pois além de visivelmente escrito de forma ligeira, não faz relações e se mantém hermético.

O filme *Invocação do Mal* é comparado às produções anteriores do diretor, mas apenas através de comandos como "o filme é inferior" aos "ótimos" *Jogos Mortais* e *Sobrenatural*. Até esse ponto, a questão interessa aos curiosos. Porém, e a representação do filme dentro do gênero terror? Renato Marafon alega ser fã desse tipo de narrativa, porém, em sua crítica, não consegue inventariar nada. Não há sequer uma menção ao interesse dos estadunidenses pelo folclore popular refletido nas lendas urbanas, ou então, uma possível aproximação comparativa com o subgênero "filmes de exorcismo", enredos que foram apropriados à exaustão depois do sucesso de *O Exorcista*, nos anos 1970.

Outro texto que não sai do padrão e apresenta uma cadência de equívocos é a crítica ao aparentemente simplista drama *Hoje eu quero voltar sozinho*. No filme, um garoto cego se apaixona por um colega da escola. A crítica foi veiculada no site no ano passado:

Pense num filme sensível, que fale sobre o primeiro amor. Mas não é um primeiro amor qualquer: o protagonista é cego, nunca beijou uma menina e se depara com um sentimento profundo por um menino que acaba de chegar ao seu colégio. Os detalhes poderiam fazer de Hoje eu quero voltar sozinho, estreia desta quinta, dia 10, mais um filme sobre adolescentes, ou mais uma história de amor entre meninos, mas não é nada disso. O primeiro longa-metragem de Daniel Ribeiro (que também assina o roteiro) é, na verdade, uma história de amor tão comum que qualquer um de nós poderia ter vivido – e escrita de modo tão inteligente que torna o filme um dos grandes destaques do cinema nacional recente.

O filme nasceu do premiado curta de nome parecido – Eu não quero voltar sozinho – onde Ribeiro já explorava o universo adolescente, e apresentava Leonardo (Ghilherme Lobo), o protagonista, e seus amigos Giovana (Tess Amorim) e Gabriel (Fabio Audi). No longa, Leonardo, adolescente cego que está em busca de seu lugar, planeja libertar-se do cotidiano fazendo uma viagem de intercâmbio. Ele quer ser mais independente, mas precisa lidar com a superproteção da mãe. A notícia cai como uma bomba no colo de sua inseparável melhor amiga, Giovana, mas a chegada de Gabriel, um novo aluno na escola, desperta sentimentos até então desconhecidos em Leonardo.

Diante de uma história simples, o roteiro de Daniel Ribeiro explora as emoções e sensações dos personagens. Desde a dança desengonçada de Leonardo às birras de Giovana com a amizade de Leo e Gabriel, tudo flui numa leveza que conquista de imediato o espectador. Nem mesmo as cenas de bullying (Leonardo é o único cego em seu colégio, e volta e meia um grupo de meninos implica com ele) querem dar lição de moral nas pessoas. O filme não foi feito com esta intenção – definitivamente o que vemos na tela é algo para nos identificarmos, sem o intuito de chocar ninguém. Ser cego e gay não é o que faz do protagonista um personagem que nos chame atenção – é o amor que ele tem pela vida, é a busca pela liberdade e realização de sonhos que movem seu universo. Vale a pena ressaltar que o ator Ghilherme Lobo não é cego, portanto sua interpretação absolutamente convincente é um grande destaque do filme.

A direção minimalista de Ribeiro coloca poesia em algumas cenas fundamentais – como os momentos em que Gabriel trata Leonardo como se ele enxergasse tudo, ou quando os dois vão ao cinema. A naturalidade como isso é apresentado, sem choques para ambos os personagens, fascina. E se eu contar mais vou estragar o melhor de Eu não quero voltar sozinho: o filme surpreende a cada cena, e a sensação que temos quando ele acaba é uma saudade imensa da adolescência e de como era legal viver aquelas emoções.

Vencedor de dois prêmios no Festival de Berlim deste ano – melhor filme da mostra Panorama, pela Fipresci (Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica) e prêmio Teddy de melhor filme com temática ou personagens LGBTs – Hoje eu quero voltar sozinho também foi o segundo filme preferido do público do festival pelo voto popular. A boa repercussão contribuiu para que o filme seja distribuído para 14 países, incluindo Estados Unidos, França, Alemanha, Itália e Reino Unido. Agora é esperar que o Brasil corresponda, e prestigie o talento não só do diretor e roteirista, como de toda a equipe do filme. Afinal, a produção cinematográfica brasileira merece novos caminhos e Daniel Ribeiro e companhia encontraram um ótimo rumo: o do cinema sem exageros, onde a sensibilidade e a delicadeza falam mais alto.

O texto reforça que a produção é brasileira e de “qualidade”. Aponta que a cinematografia precisa de novos rumos e que o filme caminha sem exageros. Como podemos perceber, a crítica descritiva até tenta ser um pouco autoral, tocando em

questões como *bullying* e homoafetividade, contudo entra em contradição em quase toda a sua estrutura. É organizada textualmente, como uma redação de estudante do Ensino Médio para o ENEM: introdução, os parágrafos de desenvolvimento e a conclusão, com direito a algumas propostas de intervenção. Vaga, a reflexão aborda questões como a intenção do autor e informações jornalísticas sobre festivais e premiações. Em suma, trata-se de outro texto bastante redutor no que diz respeito aos temas abordados pelo filme e à catalogação do cinema de gênero produzido no Brasil nos últimos anos. Uma crítica empobrecida e apenas indicativa.

#### **4 – Procura-se a crítica desesperadamente ou considerações conclusivas**

Embasada por uma concepção equivocada de cultura pop e permeada pelos valores da atualização dos conceitos de sociedade do espetáculo, a crítica de cinema desenvolvida no *Cine Pop* é pouco fundamentada, ligeira, despreocupada com o estatuto do cinema enquanto arte.

Na mesa “Rumos do Jornalismo Cultural”, o crítico Arthur Dapieve realizou uma conferência e afirmou que durante algum tempo, a crítica de cinema “indica o que a pessoa deve fazer entre a pizza e o motel”, ou seja, o gênero discursivo tornou-se um guia de consumo, sem uma preocupação maior que a publicidade das obras analisadas e a alimentação do narcisismo de alguns críticos.

Distante da perspectiva ensaística e mais próxima do aforismo, a crítica de cinema no *Cine Pop* está longe do ideal de resistência cultural que a internet proporciona e não aproveita o espaço e o poder adquirido na esfera virtual para veicular um pensamento, mesmo que focado no cinema hollywoodiano, mais engajado. Como exposto ao longo deste trabalho, é o aspecto noticioso do mundo das celebridades o chamariz do site.

Ao rever o percurso da crítica de cinema no Brasil, é possível perceber que o formato desse gênero transformou-se de acordo com as características intrínsecas ao seu tempo. Inicialmente informativa, mudou a sua estrutura ao termos o reconhecimento do cinema como arte e, assim, ganhou contornos mais sofisticados no que tange aos aspectos da avaliação. Mais adiante, adentrou no espaço acadêmico e os filmes tornaram-se objetos de análises que iam numa direção investigativa mais sociológica, aliada aos princípios da metodologia semiótica.

Com as tensões oriundas de cada época, a crítica de cinema tornou-se mais veloz, pois o jornalismo cultural liberou cada vez menos espaço para os textos críticos e ensaísticos, o que permitiu o surgimento de reflexões mais comprimidas e superficiais sobre os filmes. A internet, nos idos dos anos 1990 revolucionou o espaço para reflexão e mostrou ser um terreno fértil para a democratização desse gênero do discurso, antes detido pelos “burocratas” da cultura, termo utilizado para definir essa mudança no discurso da crítica, também proferido na mesa “Rumos do Jornalismo Cultural”.

Numa palestra realizada no Cine Sesc em 2009, com coordenação da pesquisadora Neusa Barbosa, o crítico João Carlos Sampaio, profissional que atuou no Jornal *A Tarde* durante vários anos, aponta que o “furo” é o centro nervoso dos editoriais, mas os críticos precisam ficar atentos para o espaço possível diante de um trabalho mais complexo, o que não acontece no *Cine Pop*, pois o foco direcionado para a média de quarenta notícias veiculadas por dia deixa pouco espaço para o desenvolvimento da crítica de cinema.

Diante do exposto, é possível observar que, numa análise macroscópica, a crítica de cinema não é o foco do site. O ideal de campo pleno pensado por Glauber Rocha em meados do século passado não faz parte do *Cine Pop*, mesmo com todo o espaço disponível para reflexões mais amplas. A concepção sociológica de crítica, muito comum aos textos de Paulo Emílio Salles Gomes também não está nem de longe presente. Nem mesmo uma abordagem que lembre Moniz Viana, amante do cinema hollywoodiano, encontra-se presente.

Em suma, as críticas descritivas pouco diferem dos releases (*pressbooks*) disponibilizados pelas distribuidoras: os textos contam os filmes, apontam uma cena ou outra, pouco relacionam as informações técnicas e preocupam-se, de fato, com a banalidade da cultura das celebridades, e assim, no que diz respeito à crítica de cinema, o *Cine Pop* não promove um “fabuloso destino” para as reflexões cinematográficas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo nas primeiras linhas reflexivas desta dissertação, lancei uma pergunta sobre a existência de uma possível crise no campo da crítica de cinema, oriunda da internet e da cultura da convergência, situações que possibilitaram a emergência de críticos amadores na esfera virtual pública.

Durante a escolha do tema para desenvolvimento do meu projeto de pesquisa, a dita crise da crítica de cinema na contemporaneidade foi o assunto que mais me chamou à atenção. Numa breve varredura sobre o tema na internet, encontrei um panorama bastante dual: de um lado, muitos críticos favoráveis, amadores e até mesmo os já atuantes na área, que alegavam ser a internet o espaço ideal para reflexões mais amplas sobre a cultura cinematográfica, do outro, os críticos mais tradicionais que questionavam o estatuto da crítica de cinema dispersa numa terra de ninguém onde todo mundo fala o que quer e os cinéfilos se intitulam como críticos.

Após o processo de pesquisa e escrita, percebi que a crítica não está em crise. O que de fato estava em crise era o meu projeto, pois o produzi com ideias formuladas previamente, num jogo tendencioso de comprovação do ideal de libertação e democratização da crítica na internet no *Cine Pop*, questão complexa com a qual tive que me haver nos momentos finais da produção desta reflexão.

A trama do apocalipse que supõe uma crise para a crítica na verdade nada mais é do que a afirmação da professora Eneida Maria de Souza sobre estarmos sempre em busca de novos paradigmas, afirmação exposta numa palestra realizada no Instituto de Letras em 2014, citada na introdução dessa dissertação. A teoria não está matando a literatura, assim como a crítica de cinema não está em crise. A crise tornou-se minha, não da crítica, como inicialmente imaginava.

Diante do exposto, é preciso delinear os motivos de a crise ter se tornando frequente em meu projeto, e, concomitantemente, em minha vida pessoal e profissional. O *Cine Pop* foi um dos canais de veiculação dos meus primeiros textos, inicialmente bastante imbuídos das formas do que foi apontado no *site*: uma breve apresentação, dados de bilheteria, uma sinopse, algumas taxações do tipo “filme bom, assista” ou “filme ruim não perca o seu tempo”. Foi preciso acompanhar outros

sites, revistas, textos teóricos sobre a crítica, bem como um arsenal de ensaios, dissertações e teses sobre o assunto para apurar o meu olhar em relação ao gênero do discurso que desenvolvia por diletantismo durante mais de cinco anos.

Como, no final do processo, defender um texto que discorda totalmente do meu ponto de vista inicial como crítica e traça uma análise pouco positiva do editor que me deu oportunidade para desenvolver os meus primeiros textos, veiculados em cadeia mais ampla, através do suporte UOL?

A tarefa não foi fácil e pediu bastante coragem da minha parte, pois como apresenta um dos personagens do documentário *Crítico*, de Kleber Mendonça Filho, somos, na maioria das vezes, homens cordiais. Ao trazer o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, oriundo do livro *Raízes do Brasil*, o personagem alega que somos covardes e, para evitar conflitos, não construímos críticas para serem discutidas dentro de um campo de ideias, e traz, inclusive, uma narrativa sobre a celeuma entre Glauber Rocha e um crítico de cinema francês, que perdeu a amizade do cineasta brasileiro pelo fato de ter escrito uma crítica negativa ao filme *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Inicialmente, produzi o projeto na crença de que o *Cine Pop* era uma revolução e um dos melhores exemplos para a democratização da crítica de cinema na internet. No final do processo, entretanto, não foram essas as minhas considerações finais. O que há no *site* é a veiculação rápida de notícias, entrevistas, fotos de bastidores e informações sobre o cinema hollywoodiano, do qual sou tributário e assumo, sem problemas, pois formaram a base da minha cinefilia que se ramificou para outras cinematografias posteriormente.

Os textos, no entanto, não são críticas. O interesse aqui não é apontar um modelo de crítica como se o gênero tivesse uma fórmula específica que não pode ser modificada. Como exposto no primeiro capítulo, a crítica possui várias facetas. Pode fichar, catalogar, hierarquizar, analisar, bem como ser formalista, sociológica, psicanalítica, textual, ou a mistura de tudo isso.

Ao ler atentamente algumas críticas do *Cine Pop*, não pude observar nenhuma dessas tarefas sendo cumpridas. O fato de todo o acervo anterior a 2013 ter sido deletado foi um problema que inviabilizou a análise comparativa dos meus textos



atuais e das primeiras produções. Não pude, por sinal, trazer reflexões minhas para a análise do terceiro capítulo, haja vista que parei de colaborar depois que comecei a desenvolver o curso de mestrado, em 2013, pois a minha intenção era manter uma espécie de distanciamento para melhor realização das análises.

Sendo assim, foi preciso deixar a “cordialidade” de lado e fazer uma análise imparcial do *site*, sem me aproximar para não ser afetado por uma amizade que já possui 06 anos. Assumo que, através do *Cine Pop*, consegui acessar as cabines de imprensa e assistir aos filmes de maneira privilegiada, geralmente no começo de toda semana, no período matutino, em sessões legendadas e exclusivas para jornalistas. Agendas, cadernos, calendários, dentre outros brindes fizeram a festa da minha jornada cinéfila durante muito tempo.

Com o *Cine Pop* no currículo, consegui escrever em outros canais, conhecer pessoas de locais distintos do Brasil e mudar de território: no ano passado, fui convidado a escrever no *Plano Crítico*, um *site* que emergiu na esfera virtual em 2012 e que possui uma postura muito séria em relação ao que se discute sobre cinema, literatura, música e outras modalidades artísticas. Ao fazer o panorama de diretores e vanguardas, o *site* atualiza algumas obras, permite aos críticos uma revisão histórica do cinema e possui uma postura mais engajada no pensamento sobre o cinema brasileiro e mundial. Cabe ressaltar, como detalhe importante, que todos os participantes das páginas são amadores, ou seja, não recebemos retorno financeiro pelo serviço, pois tudo que produzimos é por diletantismo.

Sendo assim, não é preciso remuneração para a produção de textos mais engajados. Basta uma postura cinéfila mais séria e preocupada com o estatuto do cinema como arte. No *Cine Pop* é perceptível a maior importância da notícia, questão que me remeteu durante vários momentos ao que Walter Benjamin, no texto “O Narrador”, fala sobre a sobrevivência da narrativa e a efemeridade da notícia. (BENJAMIN, 1993, p. 111). Enquanto uma se mantém firme, a outra é substituída quando algo novo surge para ser contado: metaforicamente, é o que acontece no *site*.

No ensaio *Biografar é metaforizar o real*, parte do livro *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, a professora Eneida Maria de Souza discorre sobre o

documentário *Santiago*, de João Moreira Salles, questionando se quando falamos do outro, resgatamos a sua memória e, de certa maneira, narramos a nós mesmos. (SOUZA, 2011, p. 78). Após ler e reler as considerações da crítica literária foi possível observar que estas coadunavam com os propósitos do meu trabalho sobre a análise da crítica de cinema no *Cine Pop*. Numa espécie de trabalho terapêutico, resgatei todos os itens possíveis sobre a minha relação com a crítica de cinema, buscando compreender esta relação, bem como efetuar uma comparação entre os seus rompantes iniciais e a postura mais embasada do presente.

No trajeto, observei que a crítica não estava em crise porque há canais interessados em uma abordagem mais ampla: o site *Cinema em Cena*, *Trópico*, *Plano Crítico*, dentre outros. Observei também que a opinião negativa sobre os amadores parte de um nicho específico de profissionais que se sentiram ameaçados com o alargamento da arena discursiva, anteriormente sob o controle dos que dispunham de um diploma de jornalismo ou possuíam “canais” para escrever em determinados veículos de comunicação.

O processo mais valioso dessa jornada acadêmica foi a construção do primeiro capítulo. A importância do gesto interpretativo ancorado numa abordagem histórica foi algo elucidativo na construção das minhas críticas de cinema recentes e da linha reflexiva que me acompanhou até o final da dissertação. Percebi como é rico escrever sobre determinado filme não pensando mais como uma obra unitária, mas dentro de toda uma conjuntura histórica e social.

Sem a intenção de uma escrita acumulativa, cheia de dados que não se relacionam, segui os pressupostos da genealogia de Foucault e abordei alguns pontos específicos que compõem a história da crítica de cinema brasileira, sem exauri-los, afinal, o mapeamento de campo foi realizado para que eu pudesse compreender a crítica no presente, bem como traçar relações com o que foi produzido em nosso passado. A consciência de estar dentro de um campo intelectual, percepção antes inexistente, começou a fazer parte da minha jornada em todos os setores da vida profissional: seja como crítico de cinema amador ou como professor licenciado em Letras.

A escrita se torna mais segura e embasada, pois pude começar a pensar cada texto dentro da perspectiva da sociologia do campo. O que os meus colegas estão produzindo? Como determinado filme tem sido recebido no Brasil e no mundo? O que as outras críticas estão dizendo? Essa foi uma das lições que aprendi nesse processo, apesar de considerar, inicialmente, os conselhos da minha orientadora acerca da necessidade de um “lastro” para a construção de textos analíticos e opiniáticos na esfera virtual como algo preconceituoso. Era algo bastante incômodo, mas que depois foi compreendido.

Atualmente, vejo o espaço do *Cine Pop* como uma espécie de estágio. É preciso uma válvula de escape para os desejos cinéfilos, pois como não temos uma graduação em crítica cinematográfica, os amadores precisam expor as suas ideias, e, com o tempo, revigorá-las. Acredito, ao analisar detidamente o meu pensamento acerca do que é a crítica hoje e do que eu achava anteriormente, que esse processo tenha ocorrido comigo.

Outra informação que coaduna com a afirmação de que não há crise e de que a crítica de cinema não acabou é a atuação ativa do leitor e espectador que atua diante da internet. Diferente de suportes como a televisão, espaço que nos fornece uma programação fixa, na internet você escolhe os canais de navegação. A crítica selecionada para leitura pode ser a concisa encontrada no *Cine Pop*, bem como a engajada do *Cinema em Cena* ou do *Plano Crítico*, assim como a acadêmica, encontrada através de artigos, ensaios, dissertações e demais tipos textuais facilmente disponíveis no google acadêmico ou através dos sites das revistas científicas.

Com as diversas modalidades de crítica de cinema que circulam na internet, cabe ao leitor escolher qual o canal a seguir. Há muita gente engajada, assim como há uma parte inexpressiva e com reflexão limitada. Como o título da dissertação, na internet, nos encontramos quase que totalmente na terra de ninguém. “Todos” dizem o que desejam e se intitulam especialistas nas mais diversas áreas do saber. Cabe, portanto, ao leitor e espectador, escolher o caminho mais confiável a seguir.

Caso esses leitores sejam cinéfilos, encontrarão, no *Cine Pop*, notícias e demais informações sobre a indústria cultural, quase especificamente hollywoodiana,

atualizadas constantemente, mas no que tange à construção de um pensamento voltado para a crítica cinematográfica e todo o desdobramento possível de ser realizado com esse gênero discursivo, o *site* ainda não conseguiu mudar o panorama efêmero e transitório característico dos textos veiculados cotidianamente.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. As questões da crítica literária. In: MARTINS, M. Helena (org.) **Outras leituras**: Literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes. São Paulo: Senac, 2000.

ALBUQUERQUE, Suelen. **A discursividade do colonismo social brasileiro**. In: VI Encontro Internacional de Produção Científica. 2009. Anais, Maringá, p. 10-24.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa do mercado de Massa para o Mercado de nicho**. São Paulo: Editora Campus, 2006.

AUTRAN, Arthur. **Alex Vianny**: crítico e historiador. São Paulo. Perspectiva: Rio de Janeiro, 2003 (Coleção Debates).

ALTMANN, Eliska. **Recepções da crítica cinematográfica**. In: IV ENECULT – Estudos Multidisciplinares em Cultura. 2008. Anais, Salvador. p. 85-100.

AVELLAR, José Carlos. **Arte da crítica, crítica da arte**. Nossa América: Revista do Memorial da América Latina. São Paulo, n. 1. P.42-46, 1996.

BAHIANA, Ana Maria. **Release**: subsídio ou substituto? Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=92&titulo=Release: subsidio ou substituto?>. Acesso em 01 de setembro de 2014.

BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf) Acessado em 15 de janeiro de 2014.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**: os Livros e a Escola do Tempo. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zorik, 2004.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BORDWELL, David. **Making meaning**: inference and rethoric in the interpretation of cinema. USA: Havard University, 1991.

BUITONI, Dulcília. Entre o consume o rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: **Outras leituras**: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente. São Paulo: Editora Senac / Itaú Cultural, 2000.

CALEIRO, Maurício. **A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro**. In: VIII Encontro Nacional de História da Mídia. 2011. Anais, Guarapuava, p. 1-14.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Crítica impressionista**. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3556/3003>. Acesso em 15 de janeiro de 2015.

CARDOSO, Rachel Barreto. **Crítica ordinária: A crítica de cinema na Imprensa Brasileira**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2005.

CARMONA, Ramón. **Cómo se comenta um texto fílmico**. Madrid: Cátedra, 2002.

CARNEIRO, Rodrigo. **Cibercinefilia**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/carreiro-rodrigo-o-gosto-dos-outros.pdf>. Acesso em 10 de março de 2013.

CARUZZO, Heitor. **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Trad. Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CASTELLO, José. **Vinicius de Moraes: o poeta da paixão – uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CATANI, A. M. **Vinicius de Moraes, crítico de cinema**. Perspectivas. São Paulo, nº 7. p. 127-147, 1984.

\_\_\_\_\_. **A revista Fundamentos e a crítica de cinema (1948-1954)** In: **Estudos Socine de Cinema**. Ano III. 2001/Organizado por Mariarosaria Fabris.CET. ALJ. Porto Alegre: Sulina, 2003.

CEZAR, Martin. **O que é o pop?** Disponível em: <http://revistaescola.abril.com.br/formacao/cultura-pop-michael-jackson-481091.shtml>. Acesso em 10 de janeiro de 2015.

- BAECH, Antoine de. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COSTA, Flávio Moreira. **Cinema Moderno, Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Ed. José Alvaro, 1966.
- COSTA, Luiz Henrique. **Mário Peixoto crítico**. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/mletras/images/Cogitare10.pdf>. Acesso em 01 de janeiro de 2014.
- CRUZ, Décio Torres. **O pop: Literatura, mídia e outras artes**. Salvador: Quarteto, 2003.
- CUNHA, Ângela Regina de Souza. **Pioneirismo e crítica: o cinema segundo Moniz Vianna**. Escola de Comunicação. UFRJ. Dissertação de Mestrado: Rio de Janeiro, 1998.
- CUNHA, Paulo José da Silva. **Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema**. Disponível em: [http://www.ieb.usp.br/marioscriptor\\_2/escritos/mario-de-andrade-leitor-e-critico-de-cinema.html](http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/escritos/mario-de-andrade-leitor-e-critico-de-cinema.html). Acesso em 06 de maio de 2013.
- CUNHA, T. C. **Argumentação e crítica**. Coimbra: Ed. Minerva Coimbra, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL POZO, Mariano. **El Cine y su critica**. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S. A. Pamplona, 1970.
- EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ERCILIA, Maria. **A Internet**. 2ª ed. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2008 (Folha Explica).
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche: a genealogia e a história. In: **Microfísica do Poder**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- FRAGOSO, Suely. **A internet na América Latina** / organizadores: Suely Fragoso, Alberto Efendy Maldonado. São Paulo: Ed. Unisinos; Porto Alegre: Sulina, 2009.
- GARDNIER, Ruy. **O Despertar da Besta ou a Questão da Crítica**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/odespertardabesta.htm>. Acesso em 06 de junho de 2014.
- GOMES, Regina. **A função retórica da crítica de cinema: análise das resenhas de Central do Brasil**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-retorica-cinema.pdf>. Acesso em 10 de maio de 2013.
- \_\_\_\_\_. **A crítica de cinema como objeto histórico e retórico: o caso do filme Carandiru, de Hector Babenco**. In: IX INTERCOM. 2009. Anais, Salvador. p. 120-145.

GONÇALVES, José Henrique Rollo. **Escavando o chão da futilidade**: colunas sociais, fontes de estudos para as elites locais. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr>. Acesso em 20 de abril de 2015.

HABERBSKI JR, Raymond J. **It's a Movie**: films and critics in american culture. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

HABERMAS, Jurgen. **Mudança estrutural na esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídias. Tradução de Sérgio Alcides. Seleção de Heloísa Buarque de Hollanda. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. Editora Ática, 2000.

JENKINHS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Ed. Aleph, 2008.

JHONSON, Steven. **Cultura da interface**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KEEN, Andrew. **O Culto do Amador**: como blogs, MySpace, Youtube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores. Trad. Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LEITE E AGUIAR, Ana Lúcia. **Glauber em crítica e autocrítica**. Tese de Doutorado. UFBA, Bahia, 2006.

LEITE, Sidney Ferreira. A retomada das produções. In: **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005 (Coleção História do Povo Brasileiro).

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. (Trad. Carlos Irineu da Costa). São Paulo: Editora 34, 2009.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. **Na Alquimia das Imagens**: a crítica de Jean-Claude Bernardet nos anos 1960. Tese de Doutorado. ECA/USP, 1999.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MENDES, Adilson Inácio. **A crítica viva de Paulo Emílio Salles Gomes**. Tese de Doutorado. ECA/USP. São Paulo, 2012.

MENDONÇA, José Luiz Riodades. **A crítica em Moniz Viana**. Dissertação de Mestrado. ECA/USP. São Paulo, 2001.

MEQUIOR, José Guilherme. **As ideias e as formas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



NAGIB, Lúcia. **O cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NOGUEIRA, Cyntia Araújo. **Anos 90, Anos 60**: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

PERELMAN, Chain. **O Império retórico**: retórica e argumentação. Lisboa: Asa, 1999.

\_\_\_\_\_. **Tratado da argumentação**: Nova Retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo**: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves. Tese de Doutorado. ECA/USP. São Paulo, 2008.

PIZA, Daniel. **Contraclichê**. In: Jornalismo Cultural. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

PRHYSTON, Ângela. **Transformações da crítica diante da cibercinefilia**. Revista Celeuma. Dossiê A crítica e as artes. São Paulo, n. 1. P.50-65, 2013.

POUGY, Alice. **A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro**: formação de uma cultura cinematográfica na cidade. Dissertação de Mestrado. PUC, Rio de Janeiro. Agosto de 1996.

PUCHEU, Alberto. Uma tese sobre a crítica literária brasileira. In: **O contemporâneo na crítica literária** / Susan Scramin (org). São Paulo: Iluminuras, 2012.

PORTES, Gustavo. **Geração Y** - características e liderança: uma discussão sobre a importância do autoconhecimento no desenvolvimento da confiança e de uma cultura da transparência para estes líderes. Ponta Grossa: UEPG, 2008.

ROCHA, Márcia. **Depois do primeiro choque de realidade**. Como a crise mudou o perfil dos impacientes executivos da chamada Geração Y. Revista Exame, São Paulo, n. 12, p. 52 - 54, jul. 2009.

RUDIGIER, Francisco. Guy Debord e a teoria crítica: trajetória, atualidades e perspectivas. In: **Guy Debord**: antes e depois do espetáculo. SILVA, Juremir Machado (org). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

SCHMIDT, Eric. **A nova era digital**: como será o futuro das pessoas, das nações e dos negócios. Trad. Ana Beatriz Rodrigues. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

SETARO, André. **O cinema no espaço virtual e o ressurgimento da crítica**. Disponível em: [www.terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro-critica\\_de\\_cinema-na-internet](http://www.terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro-critica_de_cinema-na-internet). Acesso em 04 de junho de 2013.

SILVA, Juremir Machado. Depois do espetáculo. In: **Guy Debord**: antes e depois do espetáculo. SILVA, Juremir Machado (org). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

\_\_\_\_\_. **A miséria do jornalismo brasileiro**: as (in) certezas da mídia. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Regina Lúcia Gomes Souza. **O cinema brasileiro em Portugal: contexto e análise da crítica acerca de filmes brasileiros publicada na imprensa lisboeta (1960-1999)**. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa, 2005.

SOUZA, Eneida Maria. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SOUZA, José Inácio Melo. **A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945**. Tese de Doutorado. ECA/USP. São Paulo, 1995.

SOUZA, Rogério Martins. **A sedução do colonismo social**. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/40495660806795876579828905832247877585.pdf>. Acesso em 20 de abril de 2015.

STEFANO, Fabiane Rodrigues. **Klaxon e a crítica de cinema no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2000.

TAPSCOTT, D. **A Geração Y vai dominar força de trabalho**. ITWEB. 2008. Disponível em: <http://www.itweb.com.br/noticias/index.asp?cod=48473>. Acesso em 10 de dezembro de 2013.

VASCONCELOS, Sandra G. T. Apresentação de Jacques Leenhardt: crítica de arte/artes da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora Senac / Itaú Cultural, 2000.

VELASCO, Tiago. **Pop: em busca de um conceito**. Revista Animus, Santa Maria, RS. v. 17, 2010

VIANA, Moniz. **Um filme por dia: Crítica de choque (1946-1973)**. Ruy Castro (org). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIOLA, Alan Flávio. **Crítica literária contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

XAVIER, Ismail. **Paulo Emílio e o estudo do Cinema**. Estudos Avançados, São Paulo. p. 08-22, 1994.

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução: Julia Elisabeth Levy. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002

ADRIANO, Carlos. **Cinco mandamentos para a crítica de cinema**. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3064,1.shl>. Acesso em 01 de setembro de 2014.

AGUIAR, Christiano. **A necessidade da crítica**. Disponível em: <https://olaboratorio.wordpress.com/2011/08/20/a-necessidade-da-critica/>. Acesso em 06 de junho de 2014.

ALEA, Tomás Gutierrez. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. A crise da crítica e a crise da arte. In: **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexander Júnior; Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda. Estudos Gerais: Série Universitária, Clássicos da Filosofia, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

CABRAL, João Cabral. **Sinal dos Tempos**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/odespertardabesta.htm>. Acesso em 06 de junho de 2014.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. V. 1 e 2. São Paulo: Editora Martins, 1989.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (org.). São Paulo: Editora Papyrus, 2012 (Coleção Campo Imagético)

CARUZZO, Heitor. **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2004.

COSTA, Flávio Moreira. **Cinema Moderno, Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Ed. José Alvaro, 1966.

CUNHA, T. C. **Argumentação e crítica**. Coimbra: Ed. Minerva Coimbra, 2004.

CURTIS, Alexandre. **Uma fala inconclusa: À espera da retomada da crítica de cinema no Brasil**. Lugar Comum. Nº 23. p. 49-66, 2010.

DEL POZO, Mariano. **El Cine y su critica**. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S. A. Pamplona, 1970.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ELL SWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. IN: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESPINAL, Luis. **Consciência crítica diante do cinema**. São Paulo: Lic Editores, 1976.

FREITAS, Susy Elaine da Costa. **Reflexões acerca das narrativas transmidiáticas aplicas à crítica cinematográfica na WEB**. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs2.2.2/index.php/ccomunicacao/article/view/8221> . Acesso em 06 de junho de 2014.

GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 1987.

GODARD, Jean-Luc. Montagem de textos, 1952-1967. IN: GRUNNEWALD, José Lino. **A ideia do cinema**: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GUSMÃO, Milene Silveira. **O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural**. In: IV ENECULT – Estudos Multidisciplinares em Cultura. 2008. Anais, Salvador. p. 155-170

**Estudos Socine de Cinema**. Ano III. 2001/Organizado por Mariarosaria Fabris.CET. ALJ. Porto Alegre: Sulina, 2003.

HABERBSKI JR, Raymond J. **It's a Movie**: films and critics in american culture. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

HEFFNER, Hernani. **Pequena História dos periódicos de cinema no Brasil**. Revista Filme Cultura. São Paulo. 08 de abril de 2000.

JHONSON, Steven. **Cultura da interface**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KELNNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o mundo moderno e o pós-moderno. São Paulo: EDUSC, 2001.

LEMOS, André. **A sociedade digital: o impacto da tecnologia na cultura, na educação e nas organizações**. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2000.

LIMA, Rachel Esteves. **A crítica literária na universidade brasileira**. Tese de Doutorado. UFMG. Belo Horizonte, 1997.

LINO, Clodoaldo Machado. **Cultura pop, globalização e Brasil**. Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a nova e seu destino na sociedade pós-moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. **Na Alquimia das Imagens**: a crítica de Jean-Claude Bernardet nos anos 1960. Tese de Doutorado. ECA/USP, 1999.

MARTIN, Marcel. O papel criador da câmera. In: **A linguagem cinematográfica**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARTINS, Caroline de Aragão Bahia. **Análise Retórico-Comparativa de Críticas Cinematográficas ao Cinema Brasileiro atual**: o caso Abril Despedaçado. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35301>. Acesso em 10 de maio de 2013.

\_\_\_\_\_. **Análise Retórico-Comparativa de críticas ao cinema brasileiro atual**: o caso Edifício Master. In: X INTERCOM. 2008. Anais, São Luís. p. 95-110.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como Extensões do Homem**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. **Mídia jornalística e prática situada de crítica cinematográfica**. Dissertação de Mestrado. Campinas, 2009.

MORAES, Angélica. Sensibilidade crítica. IN: UNDOSO, Felipe. (org). **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas e crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

NASCIMENTO, Francisca Silva do. **Os últimos serão dos primeiros: uma análise sociológica do uso do telefone celular**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

NESTROVSKI, Arthur. **Notas musicais: do barroco ao jazz**. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2005.

PERELMAN, Chain. **O Império retórico: retórica e argumentação**. Lisboa: Asa, 1999.

\_\_\_\_\_. **Tratado da argumentação: Nova Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PETLEY, Julian. **Os críticos em questão**. Cinemais. Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, nº 2, p. 117-140. Nov/Dez 1996.

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves**. Tese de Doutorado. ECA/USP. São Paulo, 2008.

POUGY, Alice. **A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade**. Dissertação de Mestrado. PUC, Rio de Janeiro. Agosto de 1996.

OLIVEIRA, Elysabeth Senna. **Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50**. São Paulo: Annablume, 2003.

OSÓRIO, L. C. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RODRIGUES, Chris. A linguagem cinematográfica. In: **O cinema e a produção**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **A estética política das mídias locativas**. Revista Nômadias, n. 28, Abril 2008. p.128-137. Universidade Central da Colômbia.

SETARO, André. **Glauber Rocha: crítico guerreiro.** Disponível em: <http://setaroblog.blogspot.com.br/2009/04/glauber-rocha-critico-guerreiro.html>  
Acessado em 22 de março de 2014.

SEVERO, Felipe. **Ainda há lugar para a crítica de cinema?** Disponível em: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ainda\\_ha\\_lugar\\_para\\_a\\_critica\\_de\\_cinema](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ainda_ha_lugar_para_a_critica_de_cinema) Acessado em 23 de março de 2014.

SILVA, Regina Lúcia Gomes Souza. **O cinema brasileiro em Portugal: contexto e análise da crítica acerca de filmes brasileiros publicada na imprensa lisboeta (1960-1999).** Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa, 2005.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios.** Lisboa: Ed. Gótica, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Crítica de la crítica.** Barcelona: Paidós, 1991.

VIOLA, Alan Flávio. **Crítica literária contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

**Crítico.** Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Miramax. 2007. DVD. (70 minutos). Son. Color. Legendas em português.

**Palestra A sociedade do espetáculo:** atualização do conceito de Guy Debord Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnPKbzzIP2k> . Acesso em 10 de janeiro de 2015.

**Documentário A sociedade do espetáculo.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o> . Acesso em 10 de janeiro de 2015.

## LINKS DAS CRÍTICAS (ANÁLISE DO CAPÍTULO 03)

**Cinquenta Tons de Cinza:** <http://cinepop.com.br/critica-cinquenta-tons-de-cinza-2-88794>

**Hoje eu quero voltar sozinho:** <http://cinepop.com.br/hoje-eu-quero-voltar-sozinho-2-69961>

**Invocação do Mal:** <http://cinepop.com.br/invocacao-do-mal-2-49606>

**Tim Maia:** <http://cinepop.com.br/critica-tim-maia-82370>

**Ventos de Agosto:** <http://cinepop.com.br/critica-ventos-de-agosto-83750>

## ANEXO

<http://www.contracampo.com.br/01-10/metalinguagemaservicodapolis.html>

Filme notável este "Pânico 2". Wes Craven mais uma vez demonstra perícia e virtuosismo no trato do jogo metanarrativo, transformando o que poderia ter sido apenas mais um *popcorn movie* numa refinada, sarcástica e muitíssimo bem urdida crítica ao funcionamento da *industria cultural*.

Ele não só dá continuidade ao exercício metalingüístico (estrategicamente aplicado para manipular com rédeas firmes todo o acúmulo de clichês legado pelo cinema-de-suspense), como sobretudo introduz elementos novos à sua crítica. Fazendo desta seqüência muito mais do que uma exibição de sua mestria intelectual no trato com as convenções do gênero, Craven nos apresenta uma fábula moral, edificante (tal qual Platão reivindicava de seus poetas na República), engajada (sem os ranços, obviedades e restrições de uma sub-estética politicamente correta) e ao mesmo tempo uma psicanálise da perda.

Ao caracterizar Sidney como aspirante a atriz, Craven não apenas determina o território onde a heroína terá de confrontar seus fantasmas: inicia também uma reflexão sobre duas práticas artísticas e, respectivamente, seus prováveis efeitos. A saber: Teatro e Cinema, catarse e alienação. Em sua formidável abertura, o filme representa com clareza eficiente o efeito funesto desse Cinema que foi prevaricado pela própria indústria que o perpetua.

Prevaricado porque sua função moral e moralizante é recalcada em detrimento de uma reprodutibilidade técnica que reifica, fetichiza e "distribui", sem nenhum sentimento de culpa ou sequer mínima pesagem moral (frieza aliás típica das estruturas psicóticas), o espólio de suas perdas trágicas (no caso, as vítimas dos *serial killers,unabombers* e misantropos afins). É no sentido contrário a esta máquina psicótica que Craven se encaminha quando nos propõe mais do que uma recontagem dos corpos: quer pesá-los outra vez, quer recuperar a dignidade que lhes foi roubada e a dor do luto que lhes foi negado. Enfim, quer revalorizar essa fração de masoquismo que nossa civilização neurótica chama de *responsabilidade*; quer restituí-la em nós e ao mesmo tempo fazer germinar outra vez no Cinema aquilo que ele tem de Teatro. Sem cair, é claro, numa caduquice programática e esquerdofrênica.

Não é à toa que tudo desemboca na boca de cena (*no pun intended*). Como nas tragédias clássicas, o rito de passagem de Sidney pretende ser o nosso rito de passagem. Enquanto seus colegas se aplicam num cálculo de clichês, protegendo-a e tentando adivinhar quem será a próxima vítima, ela está alienada, chorosa e entretida com suas cicatrizes (é o *legado* do primeiro filme). Mas a Perda a cerca. A Perda joga com ela um jogo perverso. A Perda é o único vilão do filme (o *serial killer* encapuzado é apenas um mero agente). E, como todo vilão trágico,

é por excelência um *pharmakéus* (mágico/envenenador/curativo): veio dar uma lição amarga.

Essa é a natureza do conflito. E essa é a natureza da lição: novas perdas trágicas forçam Sidney a encarar a falência dos cálculos paranóicos, o fiasco da contabilidade precavida (precaussiva) que procurava prever os próximos passos do vilão. É forçoso reconhecer a inutilidade da fuga. Não há saída. E nem o confronto direto é uma garantia de fechamento, de conclusão, embora seja a forma mais *digna* (essa palavra com certeza deixa os pós-moderninhos enojados) de lidar com o curso dos fatos.

Pois não se trata mais de viver passivamente, protegida sob os direitos das pessoas enlutadas. Nem tampouco de uma apologia ao luto. Muito menos de uma luta óbvia, embora sua estrutura seja a mesma desde que o homem se entende por sujeito desejante (afinal é o desejo mesmo que nos faz fiéis soldados de nossas próprias fantasias).

Trata-se isto sim de se reduzir as possibilidades de luto, ou seja, *lutar, porque nenhum soldado tem tempo ou espaço para o luto durante uma guerra.*

E esse soldado/sujeito-desejante só será uma máquina estóica quando, como Sidney, confrontar-se com seu Urbild (Cassandra), abandonando a cômoda condição de vítima e encarando que plausibilidade e previsibilidade não passam de fantasias (mais exatamente: peças da engrenagem paranóica) que se atualizam na coincidente e aleatória convivência do real.

Não só o aparentemente inocente pode ser culpado (ou o aparentemente culpado ser inocente) como sobretudo o aparentemente inocente pode ser de fato inocente (e o aparentemente culpado, culpado). Para dar conta dessa evidência capciosa, é preciso correr o risco de uma reatividade sumária (fascista), sem garantia de "undo".

Esta aporese é o elemento constituinte do psiquismo de todo herói: ele sempre tomará decisões dentro de um *topos* nebuloso, de tal forma que sua ação tanto poderá ser desbravadoramente adequada e brilhantemente intuitiva quanto o produto vergonhoso e equivocado de um narcisismo autoconfiante demais, inseqüente demais.

É nessa aporese que Sidney matura ao ocasionar, por força de seu medo, mais uma morte (mais um inocente literalmente crucificado): desta vez seu novo namorado.

Mas quem saberia dizer a qualquer um de nós quando parar e quando avançar?



Neste final-de-século só nos resta, se queremos dar uma resposta moral ao estado de coisas, nos transformarmos em "bons" psicóticos (à exemplo do bom ladrão, crucificado à direita de Cristo).

Só nos resta dar o tiro paranóico-preventivo na testa do monstro, porque ele pode se levantar mais uma vez.