

Sobre Gomes, Regina. *O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): uma análise crítica de filmes brasileiros na imprensa lisboeta*. Salvador: EDUFBA, 2015, 256 pp., ISBN 978-85-232-1333-6.

por Álvaro André Zeini Cruz*



É módico o título da tese de Regina Gomes, no sentido de que não contempla plenamente o trabalho hercúleo que a autora concretiza. Muito além de um panorama da recepção crítica de filmes brasileiros em Portugal (recorte que realiza e que, por si só, já é árduo), Gomes avança em inquietações polêmicas e profícuas que pairam em torno da crítica como ofício: afinal, quais são as formas de diálogo entre a crítica e o cinema? Quais as ferramentas e estratégias recorrentes nessas interlocuções? Como (e a partir de que ponto) se constrói a comunicação entre o discurso crítico e o público-leitor?

A jornada percorrida pela autora é intrépida: com o livro dividido em três partes, durante todo o primeiro segmento, Gomes constrói um alicerce teórico interdisciplinar que vai da estética da recepção à retórica. Tomando Hans Robert Jauss como seu autor central na abordagem da primeira (e propondo diálogos deste com Hans Georg Gadamer, T. W. Adorno e Wolfgang Iser), ela reitera pontos importantes como o papel ativo do receptor (e a crítica como exemplo contundente desse papel) e o entendimento da recepção como um fenômeno histórico-social, sendo o texto, produto de um passado cujo sentido é

reconstruído por um leitor com determinado lugar na sociedade e seu tempo (35).

Já na disciplina da retórica, o autor-chave utilizado é Chaim Perelman; a partir dele, Gomes elucubra principalmente sobre os conceitos de argumentação e auditório, considerando que a primeira se constrói levando em consideração a quem se definiu como auditório. A questão tem prosseguimento aplicada à crítica de cinema: Gomes, então, traz David Bordwell ao texto e passa a delinear não só o papel do crítico – e, segundo ela, não basta que o crítico construa os significados no filme, pois cabe a ele também justificar a escolha desses significados através de um discurso argumentativo público (71) – como também a elencar as táticas deste ao atribuir um juízo de valor. Evocando as “provas retóricas” aristotélicas – éticas, patéticas e lógicas –, e colocando-as em consonância com os diagnósticos de Bordwell sobre a crítica, Gomes discorre sobre os artifícios inseridos no texto – como a construção e manutenção de um estilo –, para comprovar a autoridade do crítico, provocar “juízos apaixonados” (74), ou, por fim, para argumentar logicamente com o público leitor a partir de aspectos formais (*mise en scène*, montagem, som) ou de conteúdo (“éticos, ideológicos, religiosos”) (83).

Encerrando essa primeira parte, a autora reflete ainda sobre o público-leitor da crítica que, além de mutável conforme o contexto (seja ele temporal ou próprio ao veículo, algo que varia ainda mais considerando-se as diferenças entre a mídia impressa e o *online*), é colocado como uma presença virtual e coletiva imanente durante todo o processo de feitura da crítica. Gomes ressalta também que esse público-leitor faz parte de um processo de subjetivação, ou seja, é um público idealizado pelo crítico, o que é natural e esperado.

Na segunda parcela de sua escrita, Gomes explora o exercício da crítica efetivamente: após uma breve explanação do ofício no contexto das artes

(momento em que, primorosamente, coloca o crítico como um “pedagogo das sensibilidades”) (106), ela adentra a matéria pelo escopo cinematográfico, sublinhando desde o princípio uma pluralidade de abordagens tanto de estilo quanto de conteúdo. No quesito estilístico, coloca que a crítica tende a se desenvolver ou como uma espécie de resenha (ou *review*, como é chamada em inglês), cujo objetivo é guiar o leitor em sua compra (“valeria ou não a pena gastar uma certa quantia de dinheiro pelo visionamento da película”) (109), ou como o que Bordwell denomina de “crítica explicativa”, que busca argumentar uma valoração cujo intuito ultrapassa a orientação de consumo. É comum essa “crítica explicativa”, mais densa em conteúdo, sofrer influências de disciplinas para além do próprio cinema, como a filosofia, a psicanálise ou a semiologia (108), assim como partir de pressupostos puramente estéticos. Dentre tantos expoentes desse estilo como a *Positif*, *Cinéthique* e *Sight and Sound*, a mais célebre é a *Cahiers du Cinéma* que, liderada por André Bazin e pelos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa, entranhou-se como referência às revistas de outros países, incluindo-se aí as brasileiras e portuguesas.

Assim, passado um período que se estendeu até meados da década de 1960, em que a crítica era dominada pela “descrição factual do evento, associado a um juízo elogioso do filme” (112), a crítica portuguesa, colocando-se em crise, passou a se alinhar com os preceitos e provocações fomentados pela francesa. Tal como na França, essa nova crítica era concomitante a mudanças no cenário cinematográfico do país: surgia o Novo Cinema português, sobre o qual Gomes assinala o paradoxo de conter uma vanguarda estética mas também uma despolitização (diferente do que marcou o Cinema Novo no Brasil). Gomes, entretanto, aponta que a politização (ou a falta dela) foi “um cisma ideológico na crítica” portuguesa dos anos 1960 e 1970: enquanto revistas especializadas priorizavam a análise estilística, a crítica dos jornais diários ia na direção da análise política do conteúdo dos filmes. Entre as publicações portuguesas destacadas pela autora pela importância no exercício da crítica,

constam o semanário *O Expresso*, que deu “lugar significativo” (127) à crítica; o quinzenal *o Jornal de Letras e Artes*, dedicado a artes e cultura além do cinema (assim como *Seara Nova* e *O Tempo e o Modo*); e as especializadas *Plateia* e *Celulóide*, tendo a primeira caráter mais comercial e a segunda debruçando-se mais sobre a teoria e a valoração estética.

O Cinema Novo brasileiro – político e de vanguarda estética – encontrou, assim, na crítica portuguesa um cenário que Gomes descreve como acolhedor: “o Cinema Novo agradava a gregos e troianos, à crítica militante e à crítica formalista, à *Positif* e aos *Cahiers du Cinéma*, à *Seara Nova* e à *Plateia*” (146). A autora dedica-se, então, a uma narrativa não só da recepção desses filmes por parte da crítica, mas também das dificuldades, como censura, atrasos na distribuição e a restrição desse cinema ao circuito de artes (e o trabalho minucioso chega a discriminar os títulos estreados em festivais dedicados ao cinema brasileiro na década de 1970).

A narração se estende ao momento da Embrafilme e à recepção dessa filmografia pela crítica portuguesa. É quando Gomes detecta a permanência de uma certa sombra do Cinema Novo, que, tomado como parâmetro pelos críticos portugueses, atinge essa nova produção cuja valoração variava em reprovações que iam desde “o uso abusivo do sexo, violência e erotismo vulgar” (172) ao “atrofiamento de temas importantes e/ou sérios” (173). Segundo Gomes, o Cinema Novo só deixa o horizonte quando a crítica portuguesa constata a influência de um de nossos mais conhecidos produtos culturais – a telenovela. Se antes os filmes eram analisados pelo “comprometimento ou sua falta com a ‘mensagem’ do Cinema Novo” (214), a partir de 1977, passam a ser julgados sob essa influência – considerada nociva – da televisão. É nesse contexto analítico que se inserem filmes como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1977) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), por exemplo.

Após encerrar essa segunda parte do texto apresentando dados quantitativos da pesquisa (como os filmes brasileiros estreados em Portugal no período abarcado pela pesquisa, bem como os cineastas mais recorrentes e os críticos que mais se debruçaram sobre o cinema brasileiro), Gomes encaminha-se para o terceiro e último segmento, intitulado “As marcas nos discursos da crítica de cinema”. Aponta que, enquanto na década de 1960, os discursos eram carregados de adjetivação, na década seguinte, há um tom baseado em argumentações de cunho político que, se num primeiro momento exaltava o Cinema Novo, a partir de 1977 vê como questionável a aproximação do cinema brasileiro para com o grande público, descontentamento que teve continuidade nos anos 1980 e 1990, sob a justificativa de um cinema despolitizado e apoiado na estética melodramática das telenovelas. Gomes fala ainda que nesta última década da análise, a crítica não só retoma uma grande carga de adjetivação, como passa a fornecer histórias dos bastidores das produções.

Pensando o impacto dessas marcas do discurso sobre o público, Gomes discorre sobre características que corroboram o caráter indutivo da crítica, como a recorrente recapitulação da trama (estratégia geradora de expectativas e, portanto, indutora), a prudência em não revelar demais ao propenso espectador (o risco do *spoiler*), assim como certa predisposição do crítico a estruturar seu discurso como uma hipótese a ser reiterada ou negada por sua argumentação. Por fim, ela aponta para um dos grandes perigos da crítica – torná-la não uma expressão de crise, mas uma “conclusão definitiva” (226). “A crítica de cinema deve refletir se quer continuar devota de parâmetros de avaliação que se estabeleceram em outras épocas e em condições históricas bem diversas, sob pena de pré-conceber e pré-julgar filmes de uma cinematografia” (228). Risco que, segundo Gomes, atingiu em cheio grande parcela dos críticos portugueses, que, embasbacados pelo Cinema Novo, tornaram-no molde para todo e qualquer juízo de valor. No fundo, o que se narra no livro é a trama de uma relação perigosa: nesse complicado caso entre

crítica cinematográfica portuguesa e o cinema brasileiro, a crítica elegeu sua musa talhada em mármore – o Cinema Novo – e, extasiada, enrijeceu-se também como pedra, sem perceber que havia outros materiais a serem esculpidos. Matou, assim, a crise que, a priori, deveria nascer de um contato singular entre a sensibilidade do crítico e da obra. Que, em suma, deveria ser rigorosamente flexível.

* Mestre e doutorando em Multimeios pela UNICAMP. Pós-graduado em argumento e roteiro pela FAAP. Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Idealizador, crítico e editor da revista Pós-créditos, publicação on-line voltada à crítica audiovisual. E-mail: alvaroazc@gmail.com.