



dimas



# Caderno de Críticas Cinematográficas

2008/2009/2010



# Caderno de Críticas Cinematográficas

GOVERNADOR DO ESTADO DA BAHIA  
**Jaques Wagner**

SECRETÁRIO DE CULTURA  
**Márcio Meirelles**

DIRETORA DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA - FUNCEB  
**Gisele Nussbaumer**

DIRETORA DE AUDIOVISUAL - DIMAS  
**Sofia Federico**



## CRÍTICA CULTURAL: O ELO ENTRE A OBRA E O PÚBLICO

Márcio Meirelles

Secretário de Cultura do Estado da Bahia

A crítica cultural é elemento importante de promoção da obra artística. É também instrumento que aproxima o público do autor e de suas propostas conceituais, descrevendo visões de mundo dos criadores, interpretando e traduzindo códigos narrativos, estéticos e morais das obras. A crítica cultural é também fundamental para o desenvolvimento e amadurecimento da produção cultural, quando provoca e instiga artistas e autores a refletirem sobre suas próprias criações. A crítica cumpre, portanto, várias funções e, como tal, precisa ser estimulada.

Desde 2008, vimos apoiando e incentivando a reflexão e a produção de escritos sobre a produção fílmica nacional e internacional, através do Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica Walter da Silveira da Fundação Cultural do Estado da Bahia, que completou três edições em 2010.

Lançamos agora o *Caderno de Críticas Cinematográficas*, que traz os textos premiados nas três primeiras edições desse concurso. Trata-se de um esforço inédito no Estado que poderá resultar, em longo prazo, no surgimento de novos agentes para atuar no campo da crítica cinematográfica e cultural, tão carente de visibilidade, de espaços de expressão e de pessoas dedicadas à prática desse ofício, sem concessões.

Este *Caderno* é, sobretudo, um ato de comunicação e a expressão de um desejo: ver restaurada e fortalecida a crítica cultural na Bahia, terra que sempre esteve na vanguarda do pensamento e do fazer cultural brasileiro.



## A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DA E NA BAHIA

Gisele Nussbaumer

Diretora da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB

A Secretaria de Cultura, através da Fundação Cultural do Estado da Bahia, lança o *Caderno de críticas cinematográficas* com o objetivo de difundir o cinema, em particular o baiano, registrar sua importância e, sobretudo, estimular uma maior reflexão sobre a produção cinematográfica da e na Bahia.

Este *Caderno* reúne textos inéditos de autores baianos premiados através de edital público, além de textos de dois críticos, André Setaro e Luiz Nazario, convidados pela importância de suas contribuições para a crítica cinematográfica.

Acreditamos que ao estimular o exercício da crítica e ampliar os espaços para a sua circulação, estamos estimulando também o aumento de público para a produção cinematográfica, especialmente aquela que circula fora do eixo comercial. A crítica cultural promove não apenas o consumo cultural, mas também uma maior reflexão sobre a política e os modos de produção de cada época, sobre nossas diferentes culturas e cotidianos, nossa história.

*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha; *Eu me lembro*, de Edgard Navarro; *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado; além de *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, e *Vagas estrelas da Ursa Maior*, de Luchino Visconti, dentre muitas outras, pela sua importância, são obras que merecem ser criticadas, vistas e revistas, por isso fazem parte do elenco de filmes abordados nesta publicação.

Esperamos que este *Caderno de críticas cinematográficas* se configure como mais um espaço para a crítica cultural na Bahia e que muitos outros espaços, de crítica e de consumo da produção cinematográfica, surjam a partir de iniciativas que resultem de políticas culturais que se preocupem com o acesso à produção e à informação cultural.





## OS PRIMEIROS PASSOS CRÍTICOS

Sofia Federico

Diretora de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB

A palavra *crítica* carrega em si uma conotação negativa; de maneira geral, aquele que critica algo ou alguém parece – inicialmente e aos olhos do senso comum – querer falar mal ou tecer juízo de valor depreciativo ao objeto alvo de crítica.

Talvez por isso muito pouca gente se arrisque a tecer comentários ou expressar suas impressões e reflexões a respeito da produção cultural, em especial, dos filmes produzidos na Bahia. Celebramos, comemoramos a produção dos filmes e ficamos por aí. Entramos, assim, num ciclo estéril, onde obras são feitas e, quando conseguem ser distribuídas e exibidas, caem na vala do silêncio.

Cadê a crítica de cinema da Bahia? Onde ela está? Onde foi parar? Há muito pouca gente, há muito pouco espaço, há muito pudor.

É com grande satisfação, portanto, que a Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia apresenta o *Caderno de Críticas Cinematográficas*. É um primeiro passo, tanto na criação de um canal de difusão e expressão de ideias, como no esforço de análise crítica por parte dos participantes. A simples escolha de filmes como *Bamako*, do cineasta malinês Abderrahmane Sissako (texto de Marcelo Matos de Oliveira); e do clássico da cinematografia latina *Memórias do subdesenvolvimento*, do cubano Tomás Gutiérrez Alea (crítica de Ramon Coutinho Mota); passando pelo ainda pouco conhecido *Ladrões de cinema*, do baiano Fernando Coni Campos (na leitura de Henrique Passos Wagner), revela parte do mérito dessa iniciativa.

Os resultados alcançados nos estimulam a prosseguir, tanto como esperamos que o certame incentive todos os participantes a desenvolverem suas análises e críticas, contribuindo para um cenário de ampla reflexão cinematográfica na Bahia.



# SUMÁRIO

Por que a crítica precisa de estímulo? - Adolfo Gomes .....	13
Da crítica cinematográfica - André Setaro .....	15
I Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica Walter da Silveira (2008) .....	18
1º LUGAR: Marcelo Matos de Oliveira	
CRÍTICA 1 - <i>Bamako</i> : a potência da fabulação e os limites da democracia	
CRÍTICA 2 - Entre <i>Eu me lembro</i> e <i>Superoutro</i> : um ensaio sobre a imobilidade	
2º LUGAR: João Daniel Guimarães Oliveira	
CRÍTICA 1 - Não me esquecerei	
CRÍTICA 2 - Buñuel em <i>Viridiana</i> : o discreto charme da anarquia	
3º LUGAR: Bruno de Oliveira Moreira	
CRÍTICA 1 - A realidade irregular e fascinante de <i>Zodíaco</i>	
CRÍTICA 2 - Entre dragões, cores e sons	
II Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica Walter da Silveira (2009) .....	32
1º LUGAR: Ramon Coutinho Mota	
CRÍTICA 1 - A desconstrução final de <i>Memórias do subdesenvolvimento</i>	
CRÍTICA 2 - Visibilidade e movimento em <i>Linha de passe</i>	
2º LUGAR: Mariana Paiva Marinho	
CRÍTICA 1 - <i>Hiroshima mon amour</i>	
CRÍTICA 2 - <i>Linha de passe</i>	
3º LUGAR: Breno da Silva Carvalho	
CRÍTICA 1 - Onde os fracos não têm vez	
CRÍTICA 2 - A velhice em linha de passe	
III Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica Walter da Silveira (2010) .....	50
1º LUGAR: Henrique Passos Wagner	
CRÍTICA 1 - <i>Ladrões de cinema</i>	
CRÍTICA 2 - <i>Vagas estrelas da Ursa</i>	
2º LUGAR: Fabricio Silva Ramos	
CRÍTICA 1 - Cidade de suor e sangue	
CRÍTICA 2 - A arte de narrar	
3º LUGAR: Ricardo Braúna Viana	
CRÍTICA 1 - <i>Caveira my friend</i>	
CRÍTICA 2 - <i>Pacto de sangue</i> : uma narrativa nas sombras	
O fim da crítica - Luiz Nazario .....	64
Ficha técnica .....	78



## POR QUE A CRÍTICA PRECISA DE ESTÍMULO?

Por Adolfo Gomes \*

Antes havia uma trajetória comum. Começava-se com informações do tipo: nome do filme, da sala de exibição, dia e horário. Em seguida, surgiam os primeiros apontamentos. Nessa altura, também interessava dar crédito ao cineasta, relacionar os atores e distribuir as cotações, em forma de estrelas ou simplesmente com os prosaicos: ruim, regular, bom, muito bom e excelente.

Enquanto alguns paravam por aí, outros vislumbravam algo a mais que o mero arquivo ou diário. Então já não bastava ver os filmes e anotá-los. Era preciso ler a respeito deles. E, somente após superar essas etapas, cogitava-se escrever uma crítica. E, quem sabe um dia, publicá-la.

O que não havia antes era qualquer tipo de estímulo formal para a crítica cinematográfica. Amar os filmes e descrever ou descobrir o prazer que eles nos proporcionavam, também depois da projeção, parecia mais que o suficiente para se escrever a respeito.

Naturalmente que tudo mudou nos últimos anos. A ponto de surgirem concursos de crítica no Brasil. Quando esta Diretoria de Audiovisual, inspirada pela pioneira experiência do certame nacional promovido pela Prefeitura de Porto Alegre, formatou o seu próprio edital de crítica, era lícito esperar pelo escoamento de uma produção já existente. Mas não foi bem assim.

Nem mesmo a coincidência de ambos os concursos herdarem nomes de grandes críticos brasileiros (Paulo Fontoura Gastal, no Sul; e Walter da Silveira, aqui na Bahia) mobilizou um número mais representativo de pessoas dispostas a seguir tais exemplos. Em Porto Alegre, a iniciativa não teve mais que duas edições. Em Salvador, chegamos agora ao terceiro edital, grande parte devido à persistência da atual direção da DIMAS.

Assim, a pergunta que se impõe é: por que a crítica precisa de incentivo hoje? Não há uma resposta conclusiva, o próprio Concurso Walter da Silveira é parte dessa indagação. No entanto, é imperativo reconhecer que o cinema é menos importante na vida das pessoas nos dias de hoje. E, por consequência, a cinefilia corre o risco de eminente extinção.

O ensaísta britânico Colin McCabe, a propósito da obra de Godard, traçava um paralelo entre a função do crítico à de um cartógrafo. Alguém que, diante de uma paisagem nova e sempre surpreendente, tenta descrevê-la, decifrá-la. E, ainda assim, quando já se pensa conhecer o terreno, surgem outras falésias, prados e montanhas sem fim.

Difícil imaginar um crítico de cinema que não seja, em essência, um cinéfilo. E que, portanto, não tenha essa compulsão de se arriscar em territórios não explorados, de descobrir para revelar em seguida, como quem mapeia um mundo desconhecido.

É sintomático que, ao longo da curta trajetória do certame baiano, várias pessoas tenham se manifestado contra os filmes selecionados para o concurso. Argumentavam que *Frankenstein*, de James Whale; e *Aurora*, de F. W. Murnau, os dois realizados nas primeiras décadas do último século, não passavam de peças de museu, sem interesse atual.



## DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Por André Setaro \*

*“A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte.”*

*André Bazin*

A promoção de concursos de críticas cinematográficas patrocinados pela DIMAS, da Fundação Cultural da Bahia, como estímulo para a emergência de talentos recônditos, é uma iniciativa pioneira e inédita na Bahia, que muito vem a contribuir para o surgimento de críticos no panorama cinematográfico baiano, tão carente de exegetas da arte do filme. Mas o que é a crítica cinematográfica? É preciso distingui-la da simples resenha, do mero comentário impressionista. É o que vou tentar fazer a seguir.

Creio que a tarefa dos críticos especializados em cinema – não considerando, aqui, os comentaristas meros aficionados – é a de atuar como mediadores entre a obra cinematográfica e o espectador comum, oferecendo um modelo de leitura da primeira e sublinhando os eventuais valores poéticos nela presentes. Refiro-me aos críticos que atuam em jornais e revistas ou que escrevem em suplementos culturais cujo público-alvo não se restringe ao meio acadêmico. A função daqueles que escrevem sobre cinema é ajudar – e não complicar – o leitor a percorrer o itinerário do filme com um mínimo de conhecimento linguístico – de modo a permitir que se reconheça, durante o trajeto, aquilo que é importante daquilo que não o é. Uma função, portanto, que, mesmo antes de se reportar à apreciação estética da obra considerada no seu conjunto, incide sobre a sua sucessiva racionalização, quer dizer, a tradução em termos lógico-discursivos do sentido poético que ela exprime através dos procedimentos de significação que lhe são próprios.

Percorro um itinerário de colunista no jornal *Tribuna da Bahia* desde agosto de 1974. Trinta e seis anos que se completam no ano em curso. Neste período, tenho tentado escrever para o leitor, mas sempre procurando salientar que o filme somente pode se consolidar como obra expressiva, se houver, por parte do realizador, um ato criador na manipulação dos elementos da linguagem cinematográfica. De boas intenções, de boas ideias, o inferno está cheio. Um bom roteiro somente pode ser transformado em filme dotado de qualidades específicas, quando existe o talento natural do cineasta na manipulação do processo sintático da linguística fílmica. Se a crítica do passado sempre estava a procurar o elo semântico da obra cinematográfica, a crítica, a partir dos anos 1960, compreendendo, afinal, que o cinema é uma linguagem, concentrou-se na procura do elo sintático, mas este sempre associado ao elo semântico, pois os dois elos são indissociáveis.

Sempre que não se queira ficar pelo desempenho de uma mera atividade de informação cronística – como sói acontecer no jornalismo cultural baiano –, o crítico de cinema deve valorizar a obra examinada, fazendo emergir, dela, as suas valências ocultas e interpretando-as em ligação com o macrocontexto cultural em que a primeira vê a luz. Na condição, naturalmente, de que tal ação seja desempenhada com discrição, a fim de garantir o respeito pelo texto fílmico con-

tra o perigo de leituras forçadas e de distorções generalizadas – muito comum, aliás, nos neófitos que se arvoram em críticos nesta província da Bahia. De resto, a própria polivalência que caracteriza o filme como sistema orgânico de sinais susceptível de múltiplas leituras favorece a pluralidade interpretativa. Portanto, se o espectador normal se limita geralmente a ver um filme, o crítico lê-o por ofício e ajuda o primeiro a fazer outro tanto.

Porém, nesta sua função de intérprete e guia, o crítico de cinema deve contar com uma dificuldade resultante da natureza não-homogênea da linguagem escrita por ele utilizada relativamente à linguagem visual empregada pelo filme. Dificuldade esta que o intérprete dos textos literários não conhece, podendo entremear tranquilamente o seu discurso crítico com o do texto analisado em virtude da identidade linguística que preside a ambas as manifestações expressivas. Isto se mostra tanto mais intrigante quanto mais presente se tiver o caráter narrativo do filme, caráter assente nas outras artes visuais que também têm as suas práticas críticas correspondentes, não obstante serem igualmente irreduzíveis às formas da linguagem verbal. A complicar ainda mais o caso está a natureza de linguagem sem língua que é típica do filme. De fato, a partir do momento em que não existe um sistema abstrato pré-existente ao filme, mas, apenas, obras fílmicas isoladas, não parece possível – como acontece, pelo contrário, na análise dos textos literários – estimar o eventual afastamento, entre a *parole-film* e a *langue-cinema*, afastamento do qual derivaria a poeticidade do texto fílmico. Trocando em miúdos: é impossível distinguir entre um uso banal ou cotidiano da linguagem cinematográfica e uma sua utilização que obedeça a propósitos artísticos, e isto pela simples razão de que, no filme, o plano de denotação coexiste sempre com o da conotação e que, por conseguinte, não existe um grau zero da escrita fílmica, a partir do qual se possam avaliar os eventuais afastamentos efetuados em sentido expressivo pela linguagem examinada.

Ainda que sem emitir, mas, nas entrelinhas, já emitindo, juízos valorativos, não acredito numa cientificização da crítica cinematográfica, quando o analista mais se assemelha a um cientista a procurar pacientemente significados na obra cinematográfica e, com isso, destruindo não apenas a emoção do filme – essencial em toda obra que se queira de arte – como também o prazer de ler o resultado da investigação. Sigo, desde sempre, as palavras do eminente jurista Vicente Rao, quando escreveu no volume 60 de seus comentários ao Código de Processo Civil: “A clareza tem o direito de fazer parecer superficial, mas que não se infira desse aviso a conveniência de ser obscuro para parecer mais profundo.”

O grande crítico José Lino Grünwald gostava de dizer: “Cinema se aprende indo ao cinema”. Há de se adquirir o hábito de ver filmes, assim como se adquire o hábito de ler. É um processo que leva tempo o conhecimento cinematográfico. Existe, no curso universitário, uma disciplina chamada Crítica Cinematográfica, destinada aos alunos de Comunicação Social, que tem como objetivo precípuo a ilustração sobre o que isto significa e, também, para dar a conhecer os textos dos grandes críticos e pensadores da arte do filme. Mas, interessante observar, muitos alunos pensam que, num semestre, podem se tornar, matriculando-se, críticos de cinema. Ledo e ivo engano. A disciplina é útil para aqueles que realmente se interessam, como um primeiro passo, um empurrão, no sentido do despertar os vocacionados. A necessidade de se ter a habitualidade da contemplação fílmica é fundamental e, para se conhecer cinema, é preciso ver filmes e filmes. O que leva tempo. E ver com atenção, procurando estar



sempre antenado com leituras paralelas de críticos qualificados – no Brasil, entre outros, e correndo o risco de omissão, considero Inácio Araújo, da *Folha de São Paulo*, um dos mais lúcidos e conscientes, pois possui, como poucos, sentido aguçado dos procedimentos cinematográficos, do *timing* e, principalmente, da natureza específica da arte cinematográfica. Poderia dizer que Luiz Carlos Merten, este do *Estadão*, também é um excelente crítico. E na área propriamente dita da Teoria Cinematográfica o grande mestre é Ismail Xavier, ensaísta de erudição – seu livro *O discurso cinematográfico* é exemplar raro e quase ninguém no Brasil pensou a natureza do cinema como ele, ainda que se possa discordar de seus pontos de vista. Outro teórico que vale ressaltar é Fernão Ramos. Além dos críticos que surgiram com o advento da internet (Ruy Gardner, Sérgio Alpendre, Marcelo Miranda, entre outros).

Em suma, deve-se deixar à viagem fílmica toda a sua componente de prazer se quisermos que não se transforme num calvário em direção à crucificação final da fábula e do respectivo discurso. O academismo e o preconceito são tão mortais para o cinema como para a vida.

**\* André Setaro é crítico de cinema e professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Desde 1974, assina coluna de crítica cinematográfica, primeiro no extinto *Jornal da Bahia* e, posteriormente, na *Tribuna da Bahia*, onde permanece até hoje. Em 2010, lançou a antologia *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*, editado pela Azougue, em parceria com a Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba) e com o patrocínio do Fundo de Cultura do Estado da Bahia. Membro do júri do I Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica Walter da Silveira.**



**I Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica  
Walter da Silveira (2008)**



## 1º LUGAR | CRÍTICA 1

### BAMAKO: A POTÊNCIA DA FABULAÇÃO E OS LIMITES DA DEMOCRACIA

Marcelo Matos de Oliveira

Desta vez, não foi na cidade francesa de Evian, nem em Sea Island nos Estados Unidos, muito menos em Heiligendamm na Alemanha: lugares que acolheram as reuniões de cúpula do G8. Agora, a sede das decisões é um quintal humilde de uma casa africana em Bamako, capital de Mali, um dos países mais pobres do mundo: um cenário esquisito onde advogados e juizes dividem espaço com bodes, cachorros, crianças e mulheres que lavam e tingem roupas. É com o nome da cidade onde é realizado este julgamento contra o FMI e o Banco Mundial que Abderrahmane Sissako batiza o seu filme.

Se o G8 são reuniões de cúpula – onde se gasta uma fortuna –, a reunião em Bamako é pobre, tão precária quanto o cotidiano do povo de Mali. O filme, quase completamente rodado em cenas externas, é um tribunal a céu aberto, como se a ferida da África estivesse aí, exposta ao mundo. A câmera austera, com poucos movimentos, revela a simplicidade de um cinema que quer expressar a precariedade de seu povo.

Mais do que um espaço simbólico criado para dar voz àqueles que não a têm, o filme é um acontecimento. Advogados africanos são convidados para elaborar suas defesas e atuarem de improviso frente ao júri, à câmera, ao espectador. Desta maneira, o que *Bamako* opõe à ficção não é o real – não é a verdade que sempre é o ponto de vista dos colonizadores e dos dominantes –, mas sim a “função fabuladora dos pobres” – como gosta de dizer Gilles Deleuze – e sua potência de produzir memórias e lendas. Assim, *Bamako* produz uma narrativa para os problemas do continente africano a partir do ponto de vista dos próprios africanos. É isto, mais do que as questões que se propõe a informar, a expor e a tratar, que faz de *Bamako* um filme político. Para lembrar Jean Rouch: “não será um cinema de verdade, mas a verdade do cinema”.

Sissako não opera a partir de dualismos estanques. A colonização não é dividida entre europeus e africanos. Como sabemos, uma parte dos africanos colaboraram – e foram até mesmo essenciais – no processo de escravidão e na exploração do continente. Parece ser isto o que Sissako quer dizer quando uma família assiste na TV ao western *Death in Timbuktu*, onde cowboys brancos e negros assassinam a população negra de um lugarejo africano.

A um olhar desatento, *Bamako* pode ser um filme discursivo. Todavia, o falatório sempre é quebrado por imagens poéticas: seja uma criança que transita esquecida por entre as pernas dos adultos, sejam insetos que galgam montes de areia, tal como os malineses que atravessam o deserto para tentar uma vida melhor na Europa. Todavia, a genialidade de Sissako está em quebrar o discurso dentro do próprio jogo democrático através de cantos e silêncios. Se isto acontece, talvez seja porque Sissako não acredite unicamente no poder do discurso como possibilidade de transformação social. Assim, o diretor aponta a limitação das regras da democracia que, comumente, são pautadas na linguagem, na argumentação lógica e na espera do momento que é reservado para cada pessoa falar: os preparativos para o início do processo estão chegando ao fim, um senhor dirige-se ao microfone e começa a desabafar a situação de seu país, sendo logo contido por uma advogada negra que solicita que volte ao seu lugar e espere a sua vez de ser chamado. Resignado, não entende como se pode dissociar a fala da vontade de falar.

Mas o tribunal de Sissako comporta formas de expressão que um tribunal comum talvez não superasse. O discurso é interrompido, também, por senhores que cantam, dirigindo-se mais ao coração do que ao cérebro da audiência. No entanto, um dos momentos mais belos do filme é quando um ex-professor dirige-se ao microfone e permanece, durante todo o tempo que lhe foi reservado, sem dizer nada. O silêncio não é visto por Sissako como impotência do discurso, mas como aquilo que não pode ser dito, como aquilo que não existe na linguagem, que não pertence à ordem do discurso. Existe uma dívida irreparável para com a África, e isto está tão óbvio que não se tem mais o que dizer. A modernidade não foi concebida para os países do terceiro mundo, por aqui o que aconteceu foi uma modernidade às avessas, como observa o sociólogo Boaventura de Souza Santos. Assim, enquanto a conferência decorre, Chaka está adoecido na cama, sem remédio e sem hospital.

Talvez seja por conceber a globalização como sendo estranha aos africanos que Sissako insiste em colocar objetos modernos que não funcionam em seus filmes. As coisas produzidas do lado de lá nem sempre funcionam do lado de cá. Se em *Esperando a felicidade* era o para-sol de um carro que constantemente caía tapando a visão do motorista e, também, uma lâmpada que sempre se recusava a acender; em *Bamako*, é um ventilador que a toda hora emperra, tal como o “projeto da modernidade” com suas promessas para solucionar as desigualdades no mundo. Por isso, o discurso lógico-argumentativo não pode dar conta do problema africano. A democracia tem que comportar outras formas de discurso, forma às vezes extrema, e talvez seja por isso que a arma do policial desaparece no meio do julgamento. Quem a pegou? O que vão fazer com ela? Terminamos o filme sem sabê-lo, talvez porque já saibamos demais. *Bamako* é o momento em que um quintal africano se coloca como porta-voz de todos os países do Terceiro Mundo.

Como todo esquema democrático é baseado na representatividade, não é toda a população que tem a possibilidade de participar das decisões. Assim, na porta de entrada do quintal onde acontece o julgamento tem um porteiro com uma lista na mão onde consta o nome daqueles poucos que podem entrar. Este paradoxo é expresso numa cena onde, no intervalo do julgamento, os advogados de acusação e de defesa vão falar ao celular, enquanto do lado de fora vemos alguns cidadãos que acompanham o julgamento pelo autofalante, a estes não lhe é reservado o direito de falar, mas apenas de ouvir.

Talvez não adiante mesmo muito acompanhar todo o julgamento. Assim, em alguns momentos o autofalante é desligado. A argumentação torna-se exaustiva e vamos caminhando para o final do filme já cansados. De repente, a câmera segue alguém para fora da plenária. O filme acaba de modo que não sabemos qual foi o resultado do julgamento. Talvez seja porque não caiba ao cinema dar um veredicto sobre a questão, mas talvez seja porque cabe ao cinema apontar a impotência do discurso e a velha estratégia de cansar a plenária para que ela perca com isso seu poder de argumentação.

E se o filme termina com uma morte é para pontuar que a vida do africano não se resume apenas à tragédia, pois ainda existem aqueles que prosseguem lutando. Com certeza, não é coincidência o fato de que já é o segundo ano consecutivo (2007 e 2008) que Bamako, capital de Mali, sedia a “Cúpula dos Pobres”, evento paralelo ao G8. O fim das utopias é para aqueles que desistiram de recriar o mundo.

## 1º LUGAR | CRÍTICA 2

# ENTRE EU ME LEMBRO E SUPEROUTRO: UM ENSAIO SOBRE A IMOBILIDADE

Marcelo Matos de Oliveira

Talvez, a grande potência que um texto que *Eu me lembro* possa gerar não esteja unicamente nele, mas em um encontro com *Superoutro*, filme de Edgar Navarro realiza-do 15 anos antes. Não se trata de uma comparação, muito menos de um confronto, mas de colocar-se no meio dos dois. Uma crítica que talvez nos traga novas reflexões situa-se exatamente neste *intermezzo*: nem em um, nem em outro – nem em uma margem, nem na outra –, mas exatamente no meio, numa espécie de terceira margem no rio.

Começemos por *Eu me lembro* ou o memorial de um homem que escolheu tornar-se cineasta. Na primeira parte, vemos o mundo pelo olhar de Guiga, uma criança que vai descobrindo a vida, a sexualidade, a morte de Deus, as hipocrisias da família pequeno-burguesa, o sexo... As sequências são costuradas por uma voz-off que dá sentido à passagem de uma a outra. Esta é a parte mais singela e mais bem resolvida do filme. O olhar infantil nos faz entrar em seu mundo e vislumbrar um Brasil preconceituoso, machista, racista e hipócrita. Aqui, nos identificamos facilmente com o personagem, mesmo com a tendência da voz-off de nos tirar do filme.

Na segunda parte, o filme apresenta graves problemas. O Guiga jovem parece perder a força que o Guiga infante trazia. Se na primeira parte a voz-off conseguia integrar-se ao filme pela ingenuidade infantil, na segunda parte ela perde esta característica e em muitas vezes parece irritar o espectador. O personagem principal vai tendendo a deixar de convencer juntamente com a arte e a maquiagem, que vão se desfazendo ao longo do filme. O bigode torto do noivo na cena do casamento da irmã de Guiga é o sinal deste desmoronamento. Ainda assim, o filme mantém-se em pé; parece que vai desmoronar, mas não desmorona. Isto acontece, talvez, porque as imagens tenham saído das entranhas da memória do diretor e, assim, acabam por conseguir atualizar o espírito de uma geração sessentista. São imagens e relatos, acima de tudo, verdadeiros e sinceros. Ao final, o filme encanta como uma decepção adorável.

No entanto, o filme se diferencia da média dos filmes brasileiros pela sua construção dramática, onde o personagem não tem um motivo nitidamente definido, e pelo ponto de vista de abordagem da sociedade brasileira. Em relação a este segundo ponto, Ismail Xavier, numa entrevista à *Folha de São Paulo*, em 03/02/2007, dividiu os filmes realizados na retomada do cinema brasileiro em três blocos a partir dos tipos dos personagens: o pobre pragmático que ascende na vida, o sujeito da classe média ressentida e o sertão-pop pernambucano contaminado de signos do moderno. *Eu me lembro* parece fugir desta classificação mostrando-se como uma obra rara do cinema brasileiro, um filme de memórias onde a motivação principal do personagem é narrar a si mesmo.

Sabemos das dificuldades de produção e da escassez de verba que o filme atravessou. São estas dificuldades que faz de *Eu me lembro* um quase-fracasso de uma terra, a Bahia, que ficou 18 anos paralisada sem fazer um único longa-metragem (falta quebrada por *Três histórias da Bahia*, em 2001). Para nós, baianos, *Eu me lembro* é um filme de transição, é uma fita que abre

uma gama de possibilidades e mostra a potência que a Bahia tem para fazer cinema. Potência que ficou solapada e reprimida durante toda década de 1990 e que parece querer explodir em *Eu me lembro*. Talvez por isso, o filme traz mais intenção – ver a quantidade de movimentos com a grua utilizada – do que aquilo que ele realmente consegue realizar. Espírito completamente diferente de *Superoutro*, onde o cineasta consegue atualizar toda a sua potência.

Se *Eu me lembro* é um filme essencialmente no passado, com suas vinhetas e jingles de época, *Superoutro* é uma narrativa que se desenrola essencialmente no presente. O personagem é acima de tudo imanência: “acorda, humanidade!”. Não é muito difícil ver neste média-metragem a vontade de potência do super-homem nietzscheniano.

À imanência de *Superoutro* contrapomos a transcendência de *Eu me lembro*. Se no primeiro o personagem fala por si, no segundo, o narrador só consegue dar sentido à narrativa através da voz-off. Ele não está mais dentro do personagem, como no filme anterior, e sim acima dele. A voz-off é a voz transcendente da consciência do sujeito pensante (o cogito cartesiano) que sobrecodifica o passado, e também as imagens, durante toda a película. Isto acontece até nos momentos em que ela se cala e os personagens entram em cena, pois não esquecemos que ali é uma memória consciente, ou uma memória voluntária do narrador, como preferiria dizer Marcel Proust. Neste sentido, *Eu me lembro* é um romance de formação, é um relato sobre si mesmo, é a maneira pela qual alguém se torna o que é. Se *Superoutro* é o *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche, *Eu me lembro* é o *Ecce Homo* de Edgar Navarro. Também somos aquilo que contamos que somos.

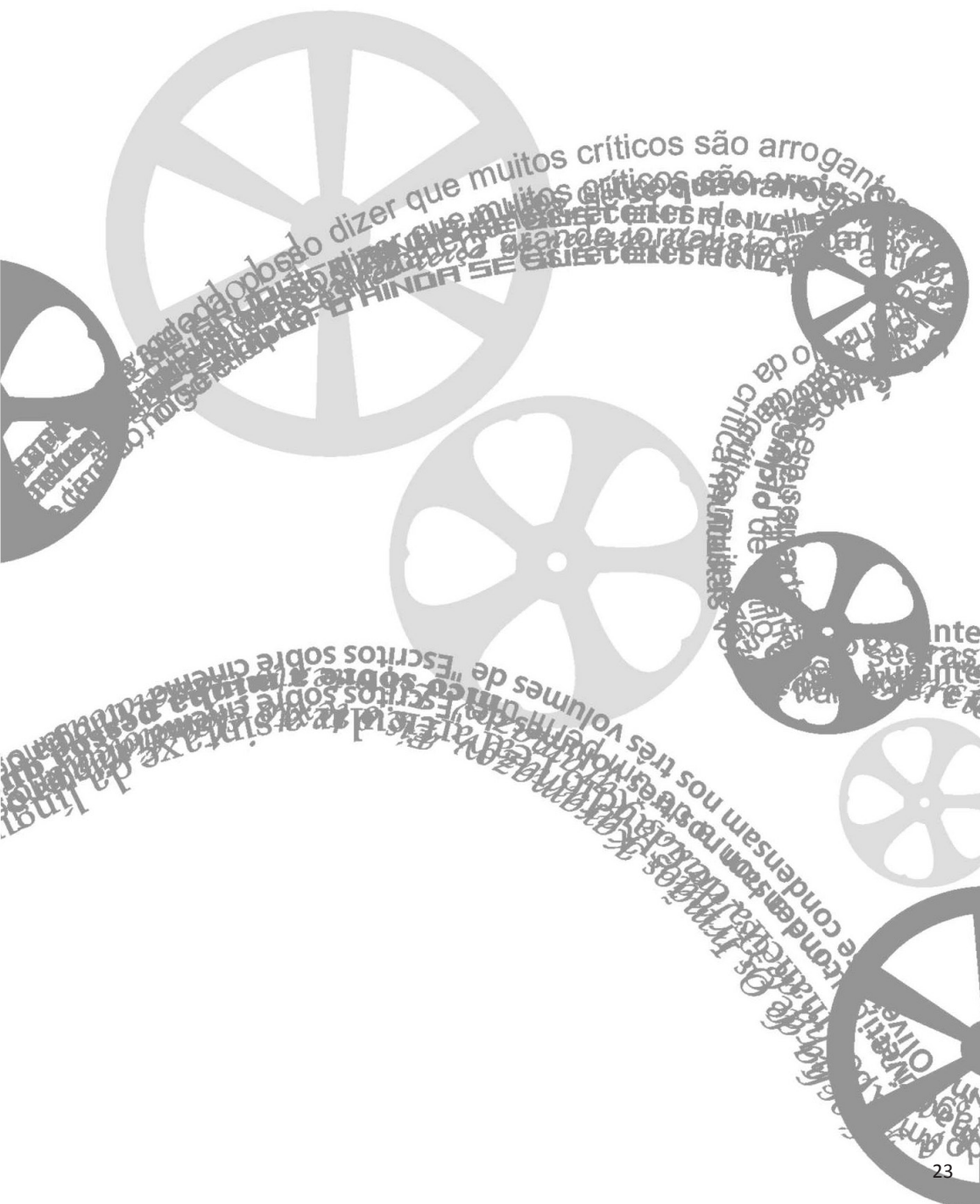
Um mesmo signo – o pulo do Elevador Lacerda – marca bem as duas margens onde estão os dois filmes. Em *Eu me lembro*, Guiga é humilhado pelo pai: “Por que você não se mata, menino? Se joga do Elevador Lacerda” – diz. Se aqui o pulo vem de uma causa externa, em *Superoutro* o mesmo signo aparece a partir de uma potência interna de um homem que tresvalorou todos os valores e “realmente” pulou do Elevador Lacerda para voar e elevar-se sobre toda Salvador. Não há a queda em um abismo e sim um voo sobre a fissura do mundo como vontade de vida.

Este encontro entre os dois filmes nos faz pensar em *Eu me lembro* como sendo um filme de paralisia. Paralisia que é a da própria memória que deve reter a ação do corpo para que nos lancemos no passado, mas também a paralisia da produção cinematográfica baiana durante 18 anos. Não é esta imobilidade que parece perdurar durante todo o filme?

As primeiras imagens P&B, retiradas de acervos pessoais de algumas famílias baianas tradicionais, são bem significativas. Uma em particular nos chama a atenção: uma negra põe uma maçã na cabeça, um rapaz branco com uma espingarda posiciona-se. Ela fica ali paralisada, imobilizada, esperando o branco que mira e, por fim, acerta a fruta sobre sua casa. A negra se abaixa, pega a maçã do chão e dirige-se sorrindo para a câmera mostrando o furo da bala. Imagens de um cotidiano anódino, mas carregada de sentido histórico e de sentido, também, para o próprio filme.

As últimas imagens parecem apontar no mesmo sentido. Depois de tomar um ácido lisérgico, Guiga fica imóvel, recostado numa árvore e vê desfilar na sua frente uma legião de memórias. Porém, no último plano do filme, ele vê o próprio Navarro desfazer a paralisia numa espécie de ritual: a equipe do filme gira de mãos dadas numa roda e a grua – instrumento de trabalho

durante todo o filme – aparece. Plano curioso, pois ao mesmo tempo em que é o presente do diretor, é também o futuro do personagem. Mais curioso ainda pois é o futuro do cinema na Bahia. A partir de *Eu me lembro*, podemos dizer que, finalmente, saímos da imobilidade. Que o cinema baiano seja baiano, que cinema baiano seja cinema.



## 2º LUGAR | CRÍTICA 1

### NÃO ME ESQUECEREI

João Daniel Guimarães Oliveira

No dia em que eu vi pela primeira vez o cartaz do longa-metragem de estreia do cineasta baiano Edgard Navarro, soltei um sorriso misto de curiosidade e apreensão: na capa, a imagem poética de uma criança alegre sob um nome atraente (à exceção dos gerúndios e dos infinitivos, títulos de filmes com verbos conjugados quase sempre são atraentes): *Eu me lembro*. Mais embaixo, uma frase de chamada um tanto suspeita: “Você não vai esquecer”. Ao meu lado, um colega indagando se se tratava da adaptação do livro de um ex-BBB. Pensei comigo: se o próprio conterrâneo confunde um renomado curta e média-metragista baiano com um ex-participante de um reality show global, é porque as coisas não vão nada bem.

O ex-Big Brother vocês sabem quem é: Jean Willys, também baiano, autor de *Ainda lembro* – daí a confusão. O cineasta, Edgard Navarro, já tinha seu espaço nos circuitos, mas alargou-o ainda mais ao lançar seu primeiro filme em 35mm com pouco menos de duas horas de duração e dominar quase que por inteiro o prestigiado Festival de Brasília de três anos atrás (candangos de melhor filme, direção, roteiro, atriz e ator e atriz coadjuvantes). Se já deveria estar presente em qualquer antologia de cineastas brasileiros devido a trabalhos como o famoso *Superoutro*, agora, com *Eu me lembro*, sua ausência se tornaria ainda mais intolerável.

O desejo de não se esperar muita coisa de um filme como *Eu me lembro* não é pequeno. O principal motivo, sem dúvida, é o tom autobiográfico: qual artista consegue não expressar sua própria vida por meio de um tratamento amistoso e não esquecer que os fatos que lhe marcaram a existência não são tão extraordinários assim? Provavelmente nenhum – e o que vemos são inúmeros diários pessoais mal-disfarçados. *Eu me lembro* parece caminhar rumo a tal precipício: narrado em primeira pessoa, mostra detalhes da infância que, quando muito, não passam de meros lugares-comuns (o pai severo, a mãe insegura, um irmão mais velho de índole duvidosa, a preta velha das cantorias antigas, nem o papagaio falta); dá atenção às chamadas “bobagens poéticas” e, propositadamente, exagera; as descobertas são acompanhadas de frases proferidas em off que parecem saídas de um manual: “era a minha primeira decepção”, “eu estava começando a perceber...”, “era o tal e o qual” – sempre o “era”. Não admira, portanto, o susto ao qual o espectador é submetido quando começa a perceber que se encontra diante de um belo trabalho cheio de propriedade. Passamos a verificar com mais atenção o quão aberto e verossímil o cineasta foi ao escrever o roteiro; não sabemos o que é fato ou ficção, mas assistimos a tudo aquilo com um sentimento de cumplicidade que, no bom sentido, chega a constrianger – e o diretor só precisou abusar da franqueza e do impudor tão delicado quanto possível.

Desse modo, Edgard Navarro nos avisa que aquilo que está diante de nossos olhos é o retrato original de sua vida e geração, e não uma cópia feita às pressas. Daí a simpatia com que acolhemos as cenas em que os meninos leem no dicionário as palavras obscenas ou o desejo de Guiga de xingar o pai só para demonstrar (e demonstrar para ninguém, o que é ainda mais esquisito!) que sabe usar os palavrões. Ora, de todas as artes, talvez o cinema é o mais propenso a ser perdoado quando se utiliza da “identificação”: afinal, a tolerância da nossa apreciação pode



não ganhar força suficiente apenas com palavras ou com imagens estáticas; no audiovisual, contudo, há o movimento, há a junção das faculdades do homem, há – e aqui não estamos sendo radicais – a vida propriamente dita. O que dizer das cenas clássicas da ditadura militar? Eu mesmo já estava esperando a mostra da repressão e todos os travellings de câmera e as montagens vertiginosas de praxe com uma cara de deboche – já vimos essas imagens centenas de vezes. Mas lá estamos nós de novo nos emocionando, indignando, reconhecendo esta ou aquela foto polêmica, nos sentindo impotentes por não podermos fazer nada, simplesmente porque aquilo já passou, e é isso que torna a coisa ainda mais obscura: anos depois, num filme de 2005, nós percebemos que, oh, Deus, aquilo realmente aconteceu!

Poderíamos afirmar que o grande mérito de Edgard Navarro em *Eu me lembro* seria mesmo a questão do equilíbrio. Sua câmera não está nem completamente posta em primeira pessoa (ou seja, unicamente do ponto de vista do protagonista) e nem o esquece por muito tempo quando assume a visão terceira. A própria temática do filme “exige” esse equilíbrio, pois se trata de um retrato fiel de uma época: Guiga é habitante de classe média. Pessoas de classe alta ou baixa não poderiam captar com exatidão o espírito desses anos: os de classe baixa teriam condições precárias demais para conseguir assimilar tudo; os de classe alta, “condições demais”: uma série de ilusões e a ausência parcial de situações problemáticas que não os preparariam o suficiente.

Navarro enlaça também a nostalgia e suas angústias sobre a vida, e, justamente por causa dessa união, acaba anulando-as: *Eu me lembro* não foi feito para se lamentar dos bons tempos que não voltam mais; é um filme memorialístico, sem dúvida, mas tão-somente lírico e estético. Numa empreitada inversamente proporcional, Navarro faz uma viagem pessoal para despertar reflexões universais: a dúvida sobre o meu, o seu e o nosso papel na geração correspondente é o que move o sentido do longa-metragem. O que representa o “sacrifício” de Guiga em deixar de lado as militâncias e a resistência contra a ditadura para se isolar como um hippie? No trecho em que ele e mais dois amigos mastigam cogumelos alucinógenos, a dúvida ganha sua representação mais contundente: as cenas que marcaram a vida de Guiga reaparecem na grama e as cores da tela são adulteradas – eis a metáfora. Qual cor representa o Guiga criança que tocava piano razoavelmente bem? Qual cor representa sua família, os meninos negros, a louca, o professor? E qual cor realmente se harmonizaria com a imagem mais forte do filme, a do pai de Guiga em frente à televisão? Perguntas que, para Navarro, não podem ser respondidas; e, mesmo que pudessem – e isso é ainda mais importante –, não seria necessário.

Impossível não falar de Fellini ao falar de *Eu me lembro*. As referências claras ao mestre da memória no cinema (mais especificamente *Amarcord* e *8 1/2*) soam como uma homenagem mesmo, um presente ao espectador já domado por Navarro. E a trilha sonora fecha o ciclo de vertigem e de identificação proposto pelo cineasta baiano. Eu mesmo não vivi aqueles tempos; mas senti leves arrepios ao ouvir os arranjos iniciais de *Baby* ou os primeiros versos de *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*. E o que dirão os cinquentões de hoje ao constatar os jingles tão famosos e marcantes da época que recheiam todo o filme? Não sei se Edgard Navarro encontrou suas respostas; só posso dizer, satisfeito, que sua missão logrou êxito: com efeito, eu provavelmente não me esquecerei de *Eu me lembro*.

## 2º LUGAR | CRÍTICA 2

### BUÑUEL EM VIRIDIANA: O DISCRETO CHARME DA ANARQUIA

João Daniel Guimarães Oliveira

Parece que a Espanha, quando firmou contrato com o responsável pelas artes, se esqueceu da cláusula que permitia o cultivo simultâneo de grandes artistas, e acabou gerando gigantes solitários: Cervantes, na literatura; Picasso, na pintura; e Buñuel, no cinema. Claro que não podemos negligenciar nomes como Molina no primeiro caso e Goya ou Dalí no segundo, assim como o contemporâneo Almodóvar no terceiro; mas, se considerarmos os homens da influência definitiva e esmagadora, a Espanha é uma terra que possui esse diferencial. Considerado por Hitchcock o melhor diretor de todos os tempos, Luis Buñuel Portolés foi um dos primeiros cineastas a provar que o cinema, além do essencialmente técnico, não é apenas mero veículo ideológico ou propagandístico: esse cinema é uma arte, e, como tal, exprime visões pessoais de mundo, revela monomanias e denuncia obsessões.

O próprio Hitchcock nos ensinou que a câmera também é uma personagem; Eisenstein revolucionou com suas técnicas de montagem; John Ford não deixava produtor nenhum botar a mão nos seus planos concisos; Orson Welles veio com aquele tal de teto na cenografia para fins de efeito dramático; Buñuel, por sua vez, desenvolveu um estilo sóbrio que contrastava com seus temas escandalosos, e, com isso, procurou desenvolver um método de direção no qual salientava suas ideias de um modo geral. Esta seria a visão do homem acima de seus próprios olhos: ele enxerga em perfeitas condições (e como enxerga bem!), mas, se fosse privado dessa faculdade, não sofreria maiores consequências. Dostoiévski punha seus temas acima de sua própria literatura, mas só o conseguia quando trazia esta à perfeição, e é o que Buñuel faz com seu cinema. Por isso sua figura no nosso imaginário não está ligada primordialmente a um ângulo de câmera, a uma técnica específica ou a um modelo de composição de cena. Quando falamos de Luis Buñuel, falamos, dentre outros, da crítica à burguesia, da frase “Sou ateu graças a Deus” (sim, é de autoria dele), do severo julgamento das maneiras da sociedade europeia, e, sobretudo, da análise profunda (na maioria das vezes, ácida) da Igreja, da moral religiosa e da doutrina cristã; nesse último quadro, temos em *Viridiana* a expressão máxima.

Viridiana é o nome de uma santa católica do século XII; no filme, a personagem-título, interpretada por Silvia Pinal, é uma bela e jovem noviça que pretende se tornar freira, mas só o conseguirá depois de fazer uma visita a seu tio Don Jaime (o soberbo ator Fernando Rey), que lhe pagava os estudos, mas nunca fez muita questão de sua companhia. Viridiana estranha o fato de, após tanto tempo, o tio exigir-lhe um encontro, e suas suspeitas são confirmadas: D. Jaime, obcecado com a semelhança entre Viridiana e sua tia (a esposa dele), tenta de qualquer jeito possuir a sobrinha (inclusive drogando-a) ou ao menos tê-la para sempre ao seu lado. A jovem, embora ainda casta, vai embora da mansão com raiva e é interpelada no meio do caminho por oficiais que a obrigam a voltar imediatamente, pois seu tio havia se matado. A partir daí, a infeliz, sentido-se culpada, resolve não mais voltar para o convento e utilizar uma casa anexa à mansão para alimentar e educar mendigos escolhidos aleatoriamente nas ruas. Surge o tema: o sentimento cristão de apoio aos fracos e necessitados. À medida que o filme avança, porém, esse “apoio” se revela estéril. Facas em formas

de crucifixo são mostradas; uma coroa de espinhos é queimada na fogueira; uma oração de Ave Maria é rezada de modo sugestivo; a própria música dos créditos iniciais é *Aleluia*; os mendigos, numa orgia louca, se posicionam na mesa de um modo similar à *Última Ceia* de Leonardo da Vinci. Todo esse parágrafo pode ser resumido em uma frase: Buñuel estava pedindo para ser linchado.

Recebendo a proposta de voltar à Espanha pelo ministro da cultura do governo Franco, Buñuel, que se encontrava exilado no México, deu uma resposta tão chocante que teve de voltar para lá imediatamente. *Viridiana* é um tratado sobre a decadência da doutrina cristã: para Buñuel (estudioso de Teologia), aqueles preceitos de fraternidade e compaixão não passam de mera vaidade, cinismo e hipocrisia. É bem verdade que para ele todo e qualquer ato humano de bondade é fruto de interesse: quando não é Viridiana que está praticando, é Jorge, filho de D. Jaime, quem o faz, com o claro intuito de possuir sua prima. Ramona, a empregada, diz ser capaz de fazer qualquer coisa pelo patrão, já que este a acolheu – ela teria, no caso, uma “dívida”. Como se vê, nenhum ato de “bondade” (e as aspas aqui se fazem necessárias) é gratuito; somente a criança, a filha de Ramona, é que não busca tais segundas intenções (talvez por ser jovem demais para pensar desta ou daquela maneira), mas, justamente, ela é uma verdadeira pestinha e mal-criada, e está sempre atrás de confusão. É a terrível conclusão de Buñuel: aquele que não precisa se mascarar se comporta, em consequência, desta forma.

Muitos dizem que a fase mexicana do cineasta espanhol é a mais simbólica de todas. Além das referências ao Cristianismo, outros símbolos realmente são percebíveis: os constantes closes em pernas (não só nas de Viridiana como também nas da filha de Ramona quando brinca de pular corda), por exemplo, são um deles. Buñuel parece querer afirmar que as pernas representam a raiz da sensualidade de uma mulher e, mais ainda, que o decoro e a libertinagem andam de mãos dadas, ao contrastar a figura das pernas nuas com os cabelos presos e as vestimentas recatadas de Viridiana (e é por isso que, no final, quando ela deixa os cabelos soltos, o choque é tão grande). Nenhum desses símbolos, porém, é mais sintomático que o fato da jovem noviça ser sonâmbula: com efeito, o cinema de Buñuel sempre esteve ligado à vontade de se realizar um desejo – e os desejos mais íntimos que Viridiana não se permite cumprir acabam ganhando uma roupagem sob o ato involuntário do sonambulismo. Em *A bela da tarde*, Séverine possui fetiches impraticáveis, e até se inicia em alguns deles, mas o meio em que vive não a permite continuar (e, no final, tudo não passava de um sonho) – ponto para a sociedade. No mordaz *O anjo exterminador*, os convivas do salão tentam se retirar do local, mas não conseguem, devido a formalismos e à tão emblemática convenção – ponto para a sociedade. Em *Viridiana*, nossa heroína tenta dar assistência aos pobres e acaba sendo atacada pelos próprios necessitados; no fim, ela mesma percebe que sua empreitada fora completamente inútil – ponto para os males da sociedade.

Esse seria, enfim, o recado de Luis Buñuel para o mundo: somos ingratos e imbecis, e não podemos evitar os empecilhos que nós mesmos inventamos. O melhor a fazer é agir como Viridiana: soltar os cabelos, bater à porta do primo mal-intencionado, sentar à mesa junto com a empregada, jogar baralho ao som de *Shake your cares away* e, quem sabe, praticar um belo de um *ménage à trois*.

### 3º LUGAR | CRÍTICA 1

## A REALIDADE IRREGULAR E FASCINANTE DE ZODÍACO

Bruno de Oliveira Moreira

*Zodíaco* (2007) narra a história real de um assassino em série que conseguiu driblar o faro da polícia de San Francisco nos anos 1960 e 70 e ganhar o imaginário dos cidadãos do estado da Califórnia durante mais de duas décadas, enviando aos periódicos locais mensagens enigmáticas assinadas apenas por um símbolo. É, para muitos, depois de *Seven* (1995) e *Clube da luta* (1999), a entrada definitiva do diretor David Fincher no hall dos grandes cineastas de Hollywood, e chegou a ser selecionado para o Festival de Cannes em 2007.

Baseando-se na versão apresentada pelo livro de Robert Graysmith, personagem-eixo do longa-metragem e interpretado por Jack Gyllenhaal, o filme, apesar de explorar intensamente o período de 69-74, se passa ao todo entre julho de 1969 e agosto de 1991. São 22 anos abordados em pouco mais de duas horas e meia. Acompanhar de forma rigorosa a sucessão das datas torna-se, assim, uma tarefa bem difícil para quem assiste. O longa-metragem possui um caráter documental, o que é sentido nas referências precisas de datas e registros. As imagens dos documentos anexados ao processo inundam a tela em alguns trechos, alegorizando a atenção exarcebada dada por todos os personagens ao que era escrito e produzido naqueles momentos de apreensão.

A trajetória da obra é definida pelas graduais decadências familiares, físicas e psíquicas dos personagens que caçam obsessivamente o assassino: os dois inspetores de polícia que cuidam do caso (Mark Ruffalo e Anthony Edwards); o jornalista Paul Avery (Robert Downey Jr.) e o cartunista Robert Graysmith (Jake Gyllenhaal). Trata-se também da representação das próprias experiências do diretor, que, na época em que o caso eclodiu, vivia na Baía de San Francisco e chegou a ter seu ônibus escolar escoltado pela polícia.

A abordagem de Fincher – e, mais que isso, a história que a inspirou – foge da lógica típica do cinema comercial hollywoodiano em alguns aspectos. O *serial killer* não é preso ao final, além de o filme não estabelecer certezas de nenhum tipo quando termina. Os crimes sem nenhuma ligação aparente e sem um padrão definido confundem os personagens e o espectador. O filme, assim como o processo em que ele se baseou, não consegue precisar se todos os crimes reivindicados pelo Zodíaco foram, de fato, por ele praticados; o que deixa o espectador apreensivo e razoavelmente angustiado. O reconhecimento fotográfico do assassino por uma das vítimas, ao final do filme, apesar de não resultar na prisão do Zodíaco, seduz o espectador a convencer-se, entretanto, acerca de um possível “final feliz”, já que, afinal, a saga de Graysmith chegara a um resultado efetivo. Mas, ainda assim, no geral, o filme se destaca pelas irregularidades, não apresentando a estrutura básica de elaboração dos *thrillers* norte-americanos.

A trilha sonora é discreta, acompanhando o filme de uma maneira estritamente complementar. Quando a balada sessentista é tocada no primeiro assassinato em Vallejo, tem-se a sensação de que estaria definida a partir dali a trilha dos assassinatos. Sensação esta que não é correspondida. A mesma música só volta a ser executada quando o filme se encerra, conferindo um sentido de fechamento do ciclo narrativo. Outras canções do período também são utilizadas em alguns momentos de saltos cronológicos.

O filme, além de um relato, é uma crônica dos tempos modernos. Fala do poder da mídia de criar apreensões no imaginário social e da tendência da sociedade estadunidense de celebrar criminosos. O assassino parece ter plena consciência disso e consegue desestabilizar as mentes dos moradores utilizando os instrumentos de veiculação propagandística. Busca os jornais e a TV, e solicita ironicamente a realização de um bom filme sobre ele. Almejando espetacularizar seus crimes, criando um personagem intrigante, passa a utilizar os dispositivos sociais disponíveis. Há uma referência clara a este tema na cena em que Graysmith e o inspetor David Toschi (Mark Ruffalo) assistem ao filme *Perseguidor implacável* (1971), em que o personagem Dirty Harry, de Clint Eastwood, persegue o assassino Scorpio. O filme, dirigido por Don Siegel, é um testemunho interessante das repercussões do caso Zodíaco na época. Ciente do desgaste que a demora na conclusão da investigação estava promovendo, Graysmith tenta, de maneira bem-humorada, consolar o inspetor Toschi após a exibição, alegando que “o assassino leva alguns tiros no peito”. O recurso metalinguístico soou genial.

A redação do *San Francisco Chronicle*, jornal que na época dos assassinatos cobriu de maneira intensa as repercussões do caso, é um dos espaços mais explorados do filme; e o perfeccionismo de Fincher tenta recriá-la fielmente. Nela trabalha Graysmith, personagem central da obra e a quem o diretor dedica especial atenção, apresentando algumas de suas relações familiares e angústias internas; fato que é explicado pelo uso dos registros do próprio cartunista como fonte principal do filme.

Robert Graysmith é um homem tímido e hostilizado pelos seus colegas de trabalho, mas inquieta-se com o caso de uma maneira especial desde a chegada da primeira carta do assassino ao *Chronicle*. Os elementos do documento trazem-lhe bastante identificação e o cartunista passa a enxergar a possibilidade de desvendar o mistério. O objetivo geral do Zodíaco estava sendo alcançado.

Os assassinatos são representados de uma maneira direta, o que confere uma absurda sensação de realidade nas cenas. Os gritos de desespero de uma das vítimas ao ver seu namorado sendo esfaqueado determinam, sem extravagâncias visuais ou recursos sonoros, uma profunda apreensão nos respectivos quadros. Uma maneira inovadora de conceber o terror, a partir da sutileza e da busca pela aproximação com o real puro, é o que se vê na estética de *Zodíaco*. Para alguns críticos, por isso mesmo, trata-se de um marco na história dos filmes de suspense.

Apesar de apontar alguns elementos contraditórios da sociedade ocidental, *Zodíaco* não é um filme voltado para a crítica social, mas uma tentativa de reconstrução artística dos eventos relacionados ao emblemático e inconcluso caso do homônimo *serial killer*, que se concentra na investigação acerca dos crimes e nas pessoas que tiveram suas vidas mudadas pelo caso, utilizando-se inclusive das memórias de muitos destes indivíduos no processo de criação do filme. Neste sentido, também não se concentra no criminoso. Este é apenas o instrumento utilizado para que o pânico e o desgaste de uma sociedade em meio aos bombardeios midiáticos sobre um assassino extravagante e aparentemente doente nos sejam apresentados.

### 3º LUGAR | CRÍTICA 2

## ENTRE DRAGÕES, CORES E SONS

### Bruno de Oliveira Moreira

A beleza e a complexidade do premiado *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968) não são determinadas somente pelo cuidadoso trabalho de fotografia de Affonso Beato, pela vibrante trilha sonora ou pelos ricos perfis biográficos dos seus personagens, mas pelo fato de estes conseguirem representar estruturas sociais complexas do Brasil de meados do século XX. Trata-se de um filme com uma dose maior de realidade quando comparado a outros do diretor Glauber Rocha, mas, ainda assim, envolto num profundo e rico tom alegórico.

Antonio das Mortes (Maurício do Valle), personagem já apresentado no anterior *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), traz o simbolismo do conflito entre os ideais de um Brasil legalista, que tenta consolidar seus valores republicanos; e a teimosia social nordestina, ao insistir em abrigar tipos sociais como o do cangaceiro violento e marginal. É a força bruta do jagunço mercenário que é usada para reprimir as ações fora-da-lei de Coirana (Lorival Pariz), a reencarnação oportuna de Lampião dos sertões, e alegoria bruta de grupos autônomos.

Os ideais desenvolvimentistas das décadas de 1950 e 60 também são aludidos na obra. As imagens de um Brasil oligárquico e “atrasado”, miniaturizado na cidade de Jardim das Piranhas, que tem como líder político o coronel Horácio (Jofre Soares), dialogam com exhibições de uma paisagem moderna que perfura o sertão com o asfalto, os caminhões e a rural que conduz Antônio das Mortes ao lugarejo. A última cena do filme, oportunamente, exhibe Antônio caminhando ao lado de um posto de gasolina de uma companhia norte-americana.

O personagem Dr. Matos (Hugo Carvana) reconhece e reivindica as transformações industriais anunciadas pelos ecos do centro-sul do país. Delegado, legalista e minimamente esclarecido, esboça certo pragmatismo capitalista ao liderar a empreitada da morte de Coirana. Sua fraqueza, entretanto, é demonstrada na submissão deplorável aos rigores do coronel latifundiário, que é ridicularizada pelo professor (Othon Bastos). “Você é cela do coronel!” – diz ele, pressionando-o por uma tomada de consciência.

Tipificação do intelectual popular, consciente das contradições sociais de um sertão complexo, o professor caracteriza-se como um personagem dotado de um profundo senso reflexivo e revolucionário. Suas ideias o levam a herdar as armas de Coirana morto, e a lutar pelo povo. É ele quem aponta os problemas, quem faz a crítica irônica ao senso capitalista de Dr. Matos e quem estapeia o negro Antão (Mário Gusmão) no intuito de lhe fazer acordar para a exploração a qual está submetido. O professor representa para o diretor um novo tipo de intelectual, diferente do que ele chama em algumas entrevistas de “intelectual tradicional”. Este novo tipo já não atua socialmente emanando ideias e conceitos de cima para baixo, mas exerce a sua criatividade e capacidade reflexiva no seio do próprio povo, agindo conjuntamente com os “de baixo”. Como revelou o próprio Bastos, a inspiração para a atuação no personagem concentrou-se na própria figura de Glauber Rocha, o que pode ser justificado pelo seu comportamento inquieto e a sua consciência política.

Antônio das Mortes, depois de se identificar com a causa da multidão empobrecida, lhe ajuda na guerra do sertão. Deixa, nesse momento, de ser o dragão e converte-se no amparo armado do agora santo guerreiro, o professor, dizendo-lhe: “lute com as forças de suas ideias, elas são melhores que eu”. Imbuído de um sentimento que mescla religiosidade, consciência social e arrependimento, o matador de cangaceiros liberta-se de seu dilema central, aceitando sua condição de homem do povo e identificando-se finalmente com o sertanejo oprimido. Com olhar angustiado, reflete: “depois que eu vi aquela gente de perto, eu senti uma coisa que eu nunca tinha sentido”. O olhar e as falas da santa (Rosa Maria Penna) aceleram sua conversão em prol dos humildes.

O filme é também um testemunho das condições históricas que lhe amparavam. Finalizada em 1968, a película carrega elementos que sugerem referências à ditadura militar golpista instalada a partir do ano de 64, seja na parada militar assistida apreensivamente por Antonio das Mortes no início do filme, ou na violência extrema praticada pelos seus personagens. O grito de que “é impossível não gritar”, proferido por Dr. Matos, também remete às angústias de um momento sombrio da história do país. O filme chegou a ter trechos de diálogos censurados, o que impôs, na época, a necessidade da inserção de falas de um narrador.

A primeira obra colorida de Glauber Rocha utiliza de maneira brilhante o novo recurso, seja no sangue de Dr. Matos que mancha o vestido de Laura (Odette Lara), no lenço contrastante e rosado de Antônio das Mortes, ou nas vestes extravagantes do negro ligado ao cangaço. As flores de plástico da casa do coronel e as latas de leite convertidas em jarros de flores imprimem a lógica colorida do moderno no sertão, e os ritos do sertão nordestino ganham vida com a intensidade multicolor. Na cena musical em que Laura e Dr. Matos cantam sua paixão com Carinhoso, as joias coloridas ganham o cento da tela.

Classificá-lo como um simples *western* brasileiro é reduzi-lo a uma categoria limitante. É óbvio que os elementos típicos dos mais clássicos faroestes podem ser observados, ora na tomada que revela a paisagem empoeirada por trás dos personagens, ora nos duelos de armas de fogo. Mas as particularidades das representações de Glauber Rocha tornam impossível uma leitura tão simplificada do que nos é apresentado. Trata-se uma análise muito livre e particular de processos e conflitos sociais de um Brasil a modernizar-se.

O filme foi premiado no festival internacional de Cannes em 1969 como a melhor direção, o que consagrou definitivamente Glauber Rocha no cenário internacional, abrindo-lhe os caminhos para inúmeros convites. O longa-metragem recebeu os afagos e os elogios do renomado diretor italiano Luchino Visconti, que presidia o evento na ocasião. A versão cuidadosamente restaurada a partir de uma cópia francesa do vídeo (vale o friso de que os negativos originais do filme foram perdidos num incêndio em 1973) e de uma matriz sonora encontrada em Cuba otimiza as percepções sobre as cores e os sons. A coleta direta do som, diferente dos outros filmes anteriores do diretor, enriquecem as atuações e conferem vivacidade às cenas de confronto. Trata-se de uma grande representação do cinema novo, com personagens e símbolos que traduzem a expectativa central daquele movimento: a busca pela apresentação de temas ligados ao povo brasileiro da forma mais visceral e alegórica que a criatividade do artista pudesse conceber.

**II Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica  
Walter da Silveira (2009)**





## 1º LUGAR | CRÍTICA 1

# A DESCONSTRUÇÃO FINAL DE MEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO

Ramon Coutinho Mota

Do alto do seu apartamento, Sergio se aproxima da sacada e mira, através de uma lupa, a aparente calma dos prédios, das pessoas, e dos monumentos da Havana pós-revolução. Nessa cena emblemática de *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutierrez Alea, podemos buscar uma síntese da condição de distanciamento voyeurístico em que o protagonista pousa sobre aquela realidade com um destino tão incerto. Diante da saída dos familiares para os EUA poucos anos depois da vitória da revolução, Sergio se depara com uma solidão inquietante nos confidenciando não só suas memórias, mas também suas contradições e dúvidas.

Considerado um dos mais importantes diretores cubanos, Tomás Gutierrez Alea dirigiu mais de vinte filmes em uma carreira que acompanhou as reflexões do Novo Cinema Latino-Americano, juntamente com diversos diretores, dentre eles Glauber Rocha, Miguel Littin e Fernando Solanas. Nesse período, principalmente na segunda metade dos anos 1960, a busca por uma afirmação política/estética que garantisse a essa cinematografia uma independência dos grandes polos (Hollywood e Europa) norteou propostas e alternativas capazes de impulsionar reflexões e transformações nas sociedades terceiro-mundistas. Essa pretensão revolucionária, como o próprio Glauber elucidou, deveria permear o cinema com um caráter combativo que se comprometia com as problemáticas do seu tempo, colocando em foco as histórias das minorias, dos esquecidos pela história oficial.

Com uma formação neorrealista, Alea desenvolveu um estilo crítico e aguçado sobre as transformações e desafios da sociedade cubana, que em *Memórias do subdesenvolvimento* alcança o êxito de repensar a Revolução e seus desdobramentos através do entrelaçamento da memória individual e coletiva. Tal dialética inovadora ganha ainda mais destaque dentro do chamado cinema revolucionário quando comparado ao cinema soviético, que de modo geral foi conduzido sob uma esfera de abordagem histórica mais propagandística e hermética, que por um conteúdo aberto a questionamentos.

A intensa carga de significados que o filme consegue abarcar se deve também à sua homônima origem literária, do escritor Edmundo Desnoes. A adaptação cinematográfica constrói um intenso diálogo com a obra, tendo em vista a participação do próprio Desnoes nas filmagens e na concepção do roteiro. Essa incrível reciprocidade fez com que muitas das situações criadas pelo filme acabassem inclusas em edições posteriores do livro. Se a antiga relação cinema/literatura parece desmistificada, criadores e criatura também rompem suas fronteiras diegéticas. Sergio assiste a uma mesa redonda em que Desnoes discute revolução e literatura com outros escritores. E dessa brincadeira metalinguística, o próprio diretor acaba também participando quando conversa com o personagem depois de projetar cenas de outros filmes censuradas pelo governo de Batista.

As tantas referências da história cubana e o contexto ameaçador da Guerra Fria impregnam a película de imagens jornalísticas, muitas delas utilizadas nas TVs e cinejornais da época. Adentramos no universo de *Memórias* justamente por essa estética documental que tanto o filme utiliza. O olhar paralisado da mulher se apaga na multidão para contrastar com as cenas seguintes

no aeroporto, onde tantas outras pessoas deixam o país. O povo festeja, a burguesia segue pro norte. É dentro desse esquema aparentemente definido que a passividade contraditória de Sergio promoverá a problematização dessa realidade.

Nesse direcionamento narrativo encabeçado pelas reflexões do personagem em voz off, somos guiados pelas ruas, pessoas e suas tensões. A complexidade da personalidade de Sergio segue o caminho inevitável da desconstrução, como Nietzsche, ao propor uma filosofia feita a marteladas. Em meio a essa demolição, Alea acaba por expor a maior contradição do personagem: a chave da sua incompatibilidade está justamente em seu nível de lucidez e consciência. Nem revolucionário, nem burguês, ele é um quase intelectual que não consegue definir seu papel e atuação. Encontramos esse traço conflituoso em outros dois personagens da nossa cinematografia: o poeta intelectual Paulo Martins, do clássico *Terra em transe* (1967), e o jornalista Estêvão de *Vida provisória* (1968), filme quase esquecido de Maurício Gomes Leite. As instabilidades de consciência desses três personagens emergem das películas revelando crises, embates, desilusões num período marcado pelas rupturas, que cobra de seus agentes históricos participação e responsabilidade por suas escolhas. Responsabilidade enfatizada num trecho do filme com Fidel finalizando seu discurso: “temos que saber viver na época que nos coube viver!”.

A ambiguidade de Sergio ainda é reforçada pelos dois personagens com quem ele se relaciona, e que acabam representando as polaridades antagônicas com as quais de alguma forma ele está comprometido. Pablo, seu antigo amigo, personifica tudo aquilo que ele busca agora rejeitar: os vícios e as superficialidades da burguesia. Elena irá condensar as características do povo cubano que inicialmente atrai Sergio por certa ingenuidade e alegria, mas que não tardam a incomodá-lo através do seu subdesenvolvimento, que define como “a incapacidade de relacionar as coisas, juntar experiência e se desenvolver”. Incômodo tamanho que o incapacita de se relacionar harmoniosamente tanto com o povo quanto com as mulheres que atravessam sua história. Cada uma é fruto de seu desejo, mas também de arrependimentos e desprezo.

A importância do filme cresce ainda mais por conceder reflexões interiores lúcidas sobre um processo histórico ainda tão julgado e determinado por nosso olhar maniqueísta, acostumado aos interesses midiáticos. Essa intensidade política entra em rara harmonia com uma concepção poética das imagens, que são guiadas pela variedade técnica dos planos e sua incrível montagem.

O passarinho morto que Sergio tira da gaiola parece já sinalizar, no início do filme, o que viria a acontecer com ele num plano mais simbólico e subjetivo. As tantas interrogações desabam sobre sua cabeça como na pequena tira em quadrinhos que lê no jornal – e parecem sufocar sua existência como se nos alardeassem as impossibilidades de viver em um mundo sem se envolver intensamente com seus dilemas. Nesse desconforto do espectador, o filme acaba garantindo a atualidade de tais provocações. Sergio parece antecipar um tipo de cidadão comum em nossa contemporaneidade, que, mesmo simpático e intelectualizado sob as ideias esquerdistas, ainda se alimenta por um modo consumista e inconsequente nas práticas sociais. Nossa constatação e testemunho ganham do filme um zoom inverso, revelando um dilema primordial e pós-moderno: seguir pela fácil reprodução dos hábitos e vícios cotidianos ou enveredar pelo lento, difícil e corajoso caminho da desconstrução final... Renovadora.

## 1º LUGAR | CRÍTICA 2

### VISIBILIDADE E MOVIMENTO EM LINHA DE PASSE

Ramon Coutinho Mota

Crise e ascensão sempre foram alguns dos principais personagens da história do cinema brasileiro. Nossa última estagnação, no início dos anos 1990, marcou essa história de tal modo que, mesmo após a sua recuperação, mais conhecida como “A Retomada”, ainda sentimos esse cíclico impasse entre a inércia e o movimento. Ao que parece, de 1995 pra cá, ainda não conseguimos definir meios que garantam uma fluida solidez ao tripé produção/distribuição/exibição, elevando assim esse cinema do estigma de eterna retomada.

Walter Salles é um dos raros diretores que conseguiram manter uma estabilidade produtiva dentro desse cenário, além de ter sido um dos nomes que ajudaram a reimpulsionar a visibilidade dessa produção tanto aqui como no exterior. A busca por movimento e identidade, por um sentimento de pertencimento, parece ser os traços temáticos que mais definem sua obra. Pois não seriam esses os dilemas mais recorrentes na história do cinema nacional?! Se assumirmos um olhar mais profundo, perceberemos que suas intenções vão além da vontade de contar boas histórias, mas também no comprometimento com uma determinada interpretação do Brasil e de sua história recente. Essa influência direta do Cinema Novo, no entanto, não parece engessada num “complexo de brasilidade”, como o crítico Francis Vogner dos Reis discute. Salles acaba apontando com uma crueza poética sobre o que parece tão comum e banalizado.

*Linha de passe* (2008) estrutura sua narrativa nos conflitos e anseios de uma família na imensidão opressora de São Paulo. Cada personagem do filme parece carregar uma representação do que há de mais expressivo em nossa realidade contemporânea: a mãe chefe de família, o motoboy, o evangélico, o quase jogador de futebol, o menino em busca do pai. A antiga parceria de Daniela Thomas e Walter Salles, que realizou *Terra estrangeira* (1996) e *O primeiro dia* (1998), tende agora a conduzir esses diversos personagens dentro de uma dinâmica narrativa capaz de contemplar as inconstâncias cotidianas, a imobilidade urbana contra os sonhos, a redenção libertadora.

Os diretores rompem com o recorrente uso dos espaços favela/sertão no cinema brasileiro, concebendo na megalópole personagens que buscam alternativas que resistam à dura realidade da periferia sem recorrer a violentização dos seus atos. “Não aguento mais ver filme que mata gente. Quero fazer filme para salvar gente!”, afirma Salles. Assim o que há de mais forte nos irmãos e na mãe de *Linha de passe* é justamente essa busca por salvação.

As primeiras imagens mesclam perfeitamente as angústias e os gritos da torcida de futebol com um culto evangélico. A fé se afirma aqui através desses dois campos, igreja e estádio, como possibilidades de (mais que sobreviver) vislumbrar a plenitude do viver. Se Dinho busca Deus em sua fé inabalável, o futebol será a esperança de salvação de Dario. Esses personagens, junto com a torcida da mãe pelo Timão, em seus diferentes níveis, vão pautar suas possibilidades de existência na insistência do crer. Se essa crença tem espaço de desdobramento, conseqüentemente haverá também lugar pro caos descrente. Cortando as ruas,

o motoboy Dênis sabe os riscos que corre, afinal será nele que a cidade irá concretizar sua fúria. O trânsito selvagem, a chuva inesperada, a violência e todos os imprevistos urbanos tornarão esse território-templo impróprio a maiores esperas. O presente se faz imperativo e urgente para ele, principalmente ao se deparar com um dos colegas atropelado por um carro em um cruzamento.

Como o Josué de *Central do Brasil*, Reginaldo, o caçula, procura incansavelmente por seu pai, agora não nas entranhas do sertão, mas no emaranhado sistema de ônibus paulista. A ausência paterna acabará por levá-lo mais tarde a acreditar que seu mundo merece rumo próprio, e lá estará o volante do ônibus pra isso. Sem pai e sem marido, o tempo da história se desenrolará nos meses finais da gestação de Cleuza, a mãe, que aparentemente é a “firmeza”, a força oracular da família, mas que não tarda a revelar fraquezas e necessidades semelhantes aos dos filhos. No emprego dela como doméstica, em uma casa de classe média, as diferenças não se resumem apenas aos bens, mas também no modo de gerir as relações familiares, expressa no distanciamento da sua patroa com o filho.

O roteiro expõe tantas complexidades ao buscar dar conta de uma unidade coletiva (a família como fator desencadeador de situações) e também da fragmentação e desejos dos personagens. Sem querer competir com a realidade que busca retratar, o roteiro, escrito pelos diretores em conjunto com Bráulio Mantovani, acabou se apropriando de vidas reais, partindo dos ótimos documentários *Santa Cruz* (1998) e *Futebol* (2000), ambos de João Moreira Salles, irmão de Walter. Essa dinâmica acaba reforçando a famosa frase de Godard sobre a relação ficção e realidade: “Todo grande filme de ficção tende ao documentário e todo grande documentário tende à ficção, e quem optar por um encontrará necessariamente o outro no fim do caminho”. A carga documental se faz presente também no uso do improviso para a construção de muitas das cenas e diálogos do filme, e que só foi possível graças ao intenso preparo dos atores por Fátima Toledo.

O simbolismo das coisas e objetos ajuda a compor e demarcar os espaços e direcionar destinos. A bola nos pés de Dario; o sofá velho onde Reginaldo emancipa sua marginalidade familiar; a pia da casa, entupida; a Kombi quebrada na frente da casa. Todas essas coisas condicionam os corpos a uma alegoria do “estacionamento”, que de tão angustiante não resistirá por muito tempo.

A catarse do filme cresce e suavemente explode em um final aberto e altamente lírico... A probabilidade do gol é a própria probabilidade da vida que de tão estanque e injusta faz Dinho repetir “anda, anda”, como se fosse ordem, vontade maior pelo movimento a todos os outros personagens: a mulher da cadeira de rodas, a mãe ofegante sobre a cama... E, por que não, do nosso cinema. Cada irmão, anulado nas multidões derramadas pela cidade, descobre seu meio de impor a visibilidade que tanto precisam. “Você tá me vendo?!”, grita Denis com o motorista ao tirar capacete, enquanto Reginaldo passeia calmo com o ônibus entre os viadutos, rindo de sua proeza.

Não como há como sair ileso dessas imagens. O passe da bola acaba alinhado aos nossos pés, e será essa nossa habilidade de pensar que fará do cinema um espaço revelador e desestruc-

turador de todos os entraves, para a diluição da agonia. "É preciso buscar, buscar sempre de novo, o caminho, o veio ao longo do qual deve mover-se a arte do cinema." Se Tarkovsky, de tão longe, proferiu esta frase, é porque o cinema de todo e qualquer lugar precisa do mesmo e transcendente impulso.



## 2º LUGAR | CRÍTICA 1

### HIROSHIMA MON AMOUR

Mariana Paiva Marinho

Um filme que começa com abraços em preto-e-branco, explorando as texturas das peles, e ainda leva a preciosa assinatura de Alain Resnais não pode ser insensível. A história começa no interlúdio amoroso dos personagens de Emmanuelle Riva e Eiji Okada, respectivamente atriz francesa e arquiteto japonês, envolvido também com política. Curiosamente, ela está em Hiroshima para participar de um filme sobre a paz.

A memória é o que confere a tônica de *Hiroshima mon amour* (1959). Sentimental sem cair no piegas, o filme de Resnais é baseado nas crônicas da escritora Marguerite Duras, autora do clássico *O amante*. No filme, a assinatura de Duras está presente também no roteiro e nos diálogos, que lhe conferiram sucesso para que, nos anos posteriores, se arriscasse a dirigir seus próprios filmes.

Com repetições propositais de diálogos incríveis como “Você não viu nada em Hiroshima” e “Eu vi tudo em Hiroshima”, as narrativas em off são permeadas por cenas do horror vivido pela cidade com a bomba atômica. Aqui, a história deixa de ser distante e passa a estar perto do espectador. A câmera passeia por diversos cenários da tragédia, como o hospital e o museu, todos fortemente marcados por resquícios da bomba. Em seu início, o filme traz um tom documental, enquanto apresenta as imagens ao espectador.

A agonia vivida em Hiroshima está expressa também pela fotografia em tons de cinza, assinada por Sacha Vierny. O preto-e-branco esmaecido das imagens, além de evocar questões ligadas ao sonho e à memória, traz também a tentativa de esquecimento. Ao descrever da Hiroshima narrada pela amante, o personagem de Okada ainda esquece do que viveu. Ela, não. Guarda viva em sua memória a Hiroshima de chamas e de 200 mil mortos e 80 mil feridos em nove segundos pela bomba.

Cheio de sutilezas, por vezes as imagens de *Hiroshima mon amour* dão mais pistas das intenções de Resnais que as palavras. Um exemplo é quando a vegetação é retratada com um livro com a palavra *peace* (“paz”, na tradução do inglês). A melhor parte do filme, inegavelmente, vem quando o diretor deixa de ter o compromisso em contextualizar a história de Hiroshima e passa para a sensível história de amor entre os personagens.

Marguerite Duras não deixou que faltasse nenhuma grama de beleza aos diálogos do filme. Numa sequência em que a cidade é percorrida com certa rapidez pela câmera – o que se configura numa das imagens mais belas de todo o filme –, a atriz diz: “Como eu saberia que essa cidade foi feita para o amor? Como eu iria saber que seu corpo veste o meu como uma luva? Gosto de você. Que estranho. Gosto de você. Tão devagar de repente. Que doce. Você não pode saber. Você está me destruindo. Você é bom para mim. Tenho tempo. Por favor, me devore”. Na fala, está expressa, mais que o reconhecimento do amor, o estranhamento diante dele. Nisso, o filme é sutil. Os diálogos são visivelmente marcados por uma linguagem poética, sem medo de desagradar o espectador, e transformam Marguerite Duras em coautora do filme, que arrebatou prêmios como o da imprensa cinematográfica em 1959 no Festival de Cannes e o da Sociedade dos Escritores de Cinema e de Televisão.

Somente depois de a câmera explorar a cidade e de ela, a atriz, explorar o corpo do amante com as mãos, eles enfim se descobrem, e aparecem. É o primeiro momento em que mostram os rostos ao espectador. E não é sem mágica que isto ocorre.

Os dois amantes, no universo característico do amor, não deixam o mundo exterior de lado. Vivem nele, e o resgatam, como forma também de trazer de volta o que foi perdido: a juventude, a Hiroshima de antes da bomba, o tempo. Então um se debruça para conhecer o passado do outro, para saber onde estavam quando a tragédia ocorreu. Ela torna o sofrimento alheio parte da sua própria dor, enquanto ele nega veementemente os acontecimentos. Ambos operam uma tentativa desesperada de esquecer – traduzida no encontro dos dois.

Outra tônica de *Hiroshima mon amour* é a metalinguagem. Resnais expressa sua ideologia através de um protesto que acontece no filme que a atriz, interpretada por Emmanuelle Riva, encena. Uma sucessão de cartazes com palavras contrárias à bomba de Hiroshima e de estímulo à paz é levada por figurantes no set de filmagem. Uma das frases mais impactantes do filme acontece neste momento: “Aqui em Hiroshima não achamos graça em filmes sobre a paz”, o personagem de Okada diz.

Tanto os personagens de Emmanuelle Riva quanto o de Eiji Okada são descrentes, cada um à sua própria maneira. Ela entrega-se a amores fugazes, aos que ela chama de “tempestade antes de amanhecer”. Para ele, ela lhe “dá um enorme desejo de amar”. Ele, embora acredite e queira viver o amor até mesmo como fuga de Hiroshima, não crê na possibilidade de paz.

Os planos fechados da câmera passeiam como o olhar do espectador. Mais ainda: são um instrumento capaz de levá-lo ao âmago dos personagens, fazê-lo íntimo deles, até mesmo sentir um pouco da dor destes. A câmera viaja bem nos detalhes das cenas, ajudando o espectador a testemunhar tudo. Outro recurso bastante utilizado ao decorrer do filme é o *fade out*, como se, com isso, o diretor quisesse provocar uma espécie de esquecimento ao fim de cada cena. E isso é feito com maestria. Vale também citar a delicada trilha sonora, assinada por Giovanni Fusco e George Delerue, que se encaixa perfeitamente nas cenas.

O que em Paris significou o fim da guerra, em Hiroshima, significou o fim de tudo: a bomba. A diferença de perspectivas é, a todo tempo, ressaltada nos diálogos entre os dois amantes, mas ela, ainda que não estivesse lá, sente ainda mais que o arquiteto a dor de Hiroshima. Mais uma vez recorrendo ao recurso da memória, ela volta à sua adolescência trágica em Nevers, lugar mítico de sua vida, onde, por amar um soldado alemão que morre na guerra, foi castigada. Assim justifica-se toda sua descrença no amor e seu receio em entregar-se novamente.

Ao final do filme, conforme é de se esperar, não falta a poesia que permeou toda a narrativa. Deixa sem a solução desejada o conflito ao qual os personagens se propõem: é impossível esquecer. Ele não consegue deixar para trás os horrores de uma Hiroshima devastada pela bomba. Para ela, o impossível é esquecer Nevers, o desengano diante de um primeiro amor que não chega a se realizar com plenitude.

Em todos os instantes do filme, ambos desejavam não ter visto nada para contar. Mas nada se pode fazer contra a memória – é o que Alain Resnais propõe em grande estilo no seu *Hiroshima mon amour*.

## 2º LUGAR | CRÍTICA 2

### LINHA DE PASSE

Mariana Paiva Marinho

Todo mundo quer ver seu time campeão. *Linha de passe* (2008), de Walter Salles e Daniela Thomas, podia ser só mais um filme para retratar a realidade de moradores das grandes cidades brasileiras, mas foi além: trouxe consigo a temática do sonho, justamente a mais capaz de criar identificações com o espectador.

Nos primeiros minutos de filme, entre uma e outra imagem de torcidas em estádio de futebol, a dupla Salles e Thomas vai apresentando os personagens. São cinco: a mãe, Cleuza, grávida, trabalha como empregada doméstica para sustentar os filhos; Dario, que quer ser jogador de futebol; Dinho, que virou crente; Reginaldo, que quer procurar seu pai; Denis, o motoboy. Todos com trajetórias diferentes, que vão se imprimindo ao longo do filme. Dos elementos apresentados logo de cara, estão o futebol e a religião, capazes de operar catarses nos personagens. Nesse sentido, a montagem do filme contribui bastante, criando conexões entre uma e outra coisa: o hino religioso e o do time, as mãos erguidas em prece na igreja e as de expectativa de gol no estádio.

Das lições que se pode tirar do que se diz no filme, está a fala do técnico num dos testes de Dario: “Futebol é coletivo”. Vida também. Quando chega maio – o filme é dividido conforme os meses do ano –, os diretores voltam seus olhares para uma vida em comum da família, todos tão diferentes e dividindo o mesmo teto na alegria no aniversário de Dario, personagem de Vinícius de Oliveira. São pessoas comuns, iguais a todo mundo.

A cidade, sempre vista de cima, em plano geral, e na abertura de cada mês que passa, aparece distante das tramas individuais. É apenas um cenário, um caminho. Nesse sentido, os personagens passam muito tempo na rua, indo para algum lugar, tanto que os dois ambientes básicos do filme diferem muito entre si: a casa é sempre escura; a rua, mais clara. A fotografia aparece em *Linha de passe* como inventora de significados.

Dos recursos de imagem, há um em especial que é fantástico: na discussão entre Cleuza e Dinho sobre os filhos sem pai que ela gera, ambos saem do alcance da câmera que não vai atrás. Parada na mesa do jantar vazia durante algum tempo, a câmera do filme de Walter Salles e Daniela Thomas respeita a dor dos personagens, deixando-os a sós. Até que um silêncio se imprima entre mãe e filho, nada se move, e o espectador fica como que por detrás da porta ouvindo, sem ver o que se passa. A normalidade se reestabelece quando Cleuza volta, sozinha, mas as palavras se tornam desnecessárias depois do movimento (ou da falta dele) de câmera.

Merece menção a presença de Reginaldo na família. Curioso e revoltado a respeito de seu pai, que não conheceu, o menino tem como passatempo favorito andar de ônibus e tentar compreender seu funcionamento. Os ônibus levam a todo lugar, e Reginaldo quer aprender a ir embora. A busca pelo sonho é o que norteia cada um dos personagens e faz com que, apesar de tão diferentes, empreendam essa busca juntos. O drama de um toca no drama de



outro, embora a narrativa seja permeada de solidão. Quando ficam sós, cada um dos personagens se entrega a seu destino.

Ao contrário do que poderia acontecer em outros filmes, a cidade de São Paulo não é vista como espaço poético. Da *Sampa*, de Caetano Veloso, aparece mesmo “a dura poesia concreta de suas esquinas” e o “povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas”. Com seus 19 milhões de habitantes, por que haveria de tratar com distinção aqueles cinco? Cada um deles se insere num grupo a que pertence. Com o intuito primeiro de dar mais realismo às atuações, os diretores trouxeram motoboys, crentes e jogadores de futebol para serem eles mesmos. E então o filme fica mais à vontade em ser o que é: trazer a história ficcional dos cinco misturada à realidade de seus grupos. É uma “ficção que se quer realidade”, nas palavras da diretora Daniela Thomas.

O filme imprime um bom ritmo durante os 113 minutos em que acontece, permeando o dia-a-dia dos personagens com acontecimentos capazes de criar expectativas do outro lado da tela. Alguns deles são os momentos da perseguição de moto que Denis empreende aos assaltantes e nos testes de Dario. No conforto do sofá ou da poltrona do cinema, o espectador espera sempre que o treinador enfim diga sim ao cabeludo que joga tão bem. Quer também que Denis alcance a moto dos assaltantes, mesmo sem saber direito o que pode acontecer. Porque na vida – e nisso o filme é bem verossímil – tudo pode. E o sonho, se não é proibido do lado de dentro da tela, não é impossível do de fora.

Mais do que apenas sonhar, os personagens de *Linha de passe* se movimentam. Não há um só instante de pausa na cruzada que empreendem em direção ao que desejam. Vão. Mesmo sem saber direito aonde, ainda que vacilem no caminho. Esse movimento os diretores souberam imprimir ao filme, que não se torna cansativo nem tedioso ao espectador nas suas quase duas horas de duração.

Em setembro, a euforia do futebol se mistura a uma infinidade de portas abertas e fechadas – que, aliás, permeiam todo o filme. Talvez uma metáfora às escolhas que são feitas todos os dias. Com uma narrativa linear, mas nostálgica, principalmente nos momentos em que Cleuza olha com saudade as fotografias de outros tempos, o filme vai passando exatamente como a vida: dia após dia. Os personagens nada têm de incomum: a mãe que fica acordada até tarde esperando o filho chegar, o rapaz que, na ânsia de esquecer sua condição e suas derrotas, se entrega à euforia dos psicotrópicos. Ou do que se converte à igreja, mas não deixa de ser quem sempre foi. O menino que, sem muitas palavras, vai construindo um futuro. O rapaz, cujos ouvidos e olhos estão tão atentos às injustiças, que ele mesmo decide ter sua parte, seja como for. O encanto de *Linha de passe* está exatamente em ser um filme simples, com personagens simples, de desejos simples. Cleuzas, Darios, Dinhos, Denis e Reginaldos estão, na verdade, em todas as esquinas, em todos os bairros de todas as cidades, disfarçados sob outras alcunhas. Basta procurar.

No final, todos os desejos se entrelaçam, mesmo em cenas diferentes. Ainda que distantes fisicamente um do outro, os personagens se encontram em meio ao sonho, que chega do jeito que dá. Juntos e sozinhos, como numa verdadeira linha de passe. E é no momento em



### 3º LUGAR | CRÍTICA 1

## ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ

### Breno da Silva Carvalho

*Linha de passe*, dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, a partir de roteiro desta com George Moura (e colaboração de Bráulio Mantovani), situa-se nos tipos de filme que buscam radiografar o meio social do país. Porém, seu mérito é ir além desta proposta por acompanhar o intenso fluxo dos personagens, que fazem a trama correr lentamente, como se nada estivesse a acontecer.

A história centra-se no cotidiano da empregada Cleuza, grávida do seu quinto filho, e de seus outros quatro: Dênis, motoboy; Dinho, frentista e evangélico; Dario, aspirante a jogador de futebol; e Reginaldo, a criança e único filho negro, que faz da escola e da procura por seu pai, motorista de ônibus da cidade, sua rotina.

O curso que o filme segue é simples: acompanha-se cada personagem e a tentativa em fazer decolar uma nova perspectiva frente a um contexto social pobre, frio, sujo, sombrio e no qual impera o precário. Tais condições não justificam as condutas controversas e criminosas que alguns dos jovens vêm a tomar, mas explica suas ações no mundo em que vivem e dimensiona suas reações para dele escapar: Dênis faz da moto um instrumento para pequenos furtos no trânsito; Dinho, após o patrão desacreditar que fora roubado, agride-o e agarra-se ainda mais à religião; Dario promete capital que não possui para participar de seleção como jogador; Reginaldo parte com um ônibus legitimando sua busca paterna. Em paralelo, Cleuza é licenciada do trabalho diante do avanço da gravidez.

Em linhas gerais e abruptas, a narrativa caminha para as ocorrências descritas anteriormente, e, de forma irônica, apresenta-as após o ralo da pia da cozinha da família ser desobstruído. Algo precisa fluir nestas vidas. Para exibi-las, recorre-se a um descortinamento da cidade de São Paulo – exposta em suas gírias, na ausência de cores e na prevalência de um clima frio e cinzento – e à contextualização das profissões e estilos de vida de cada grupo social, nos quais se inserem os personagens: o poder do discurso na pregação entre os crentes; os mecanismos para participar da esfera esportiva; o jeito de corpo dos motoboys pelas avenidas.

É um típico filme urbano como se os *Operários*, de Tarsila do Amaral (1933), ganhassem animação e enredo. Isto se torna mais explícito quando a câmera desliza entre os rostos dos coadjuvantes: fiéis na igreja, trabalhadores no ônibus, jovens mencionando o nome, idade e procedência em fila no estádio de futebol – momento que remete à cena em que Dora, em *Central do Brasil* (1998), ouve os nomes dos analfabetos / remetentes, a fim de redigir cartas.

É possível que se julgue uma predileção de Salles por classes mais pobres, focalizando como o meio social forma o homem. Ele escapa deste esquema simplificador ao ultrapassar o mero diagnóstico sobre os personagens e abarcando-os em sua essência através de dois recursos: os confrontos entre os próprios, ao longo do filme, e a construção de uma montagem, assinada por Gustavo Giani e Lívia Serpa, que prima pelo diálogo entre as cenas, cruzando sentidos e perpassando sensações, como, para citar exemplos, nos minutos iniciais, quando as imagens

de Cleuza no estádio referindo-se ao jogador como “filho” cruzam-se com as de Dario durante uma seleção ou, em um segundo caso, entre as cenas de sexo com os jovens amigos de Bruno contrapostas com a escura cena de masturbação de Dinho, filmado de costas apenas com a nuca iluminada.

Ainda no que se refere à análise social, a narrativa fortalece a imagem da mulher como princípio constitutivo da família e centro de ordenamento social. A elas são delegados o controle do ambiente doméstico (Cleuza e Estela), o gerenciamento administrativo (Glória), a imposição de respeito frente ao homem (Bianca e sua mãe). Se no desenho hierárquico proposto pela narrativa as mulheres ganham destaque, as relações profissionais também delinham claramente o modo servil de atuação do empregado, como, por exemplo, na devolução de Cleuza a Estela do dinheiro de Bruno e sua recusa em sentar-se à mesa com sua patroa; a descrença do chefe de Dinho na fé do empregado e o sarcasmo de sua fala.

É minimizador analisar *Linha de passe* rechaçando todas as preocupações sociais que subsistem como temática central da narrativa e da construção de sua linguagem cinematográfica. Está-se em um mundo escuro que clama por luz e fluência. Salles e Thomas, conscientes deste estado, optam por uma *mise-en-scène* que se iguala ao documental, o que se evidencia na preparação do elenco por Fátima Toledo e na eleição da iluminação natural como recurso legitimador da precariedade social, física e emocional dos personagens. Na cena em que Dênis pede gasolina a Dinho no posto, o proprietário e o cliente recuam e imergem no escuro da cena, quando o motoboy simula estar armado. Este mesmo personagem berra com seu refém – “você tá me vendo, playboy?” –, de modo a reforçar o teor de invisibilidade social a que é relegado.

Esta relação entre oculto e visível também é potencializada pelo recurso adotado em ora observar os personagens de outros cômodos nas inúmeras internas, ora filmá-los em proximidade. Assim, o espectador é, respectivamente, levado ou à condição de testemunha, ou de cúmplice das cenas. Duvidar de sua veracidade é contestar o realismo que abastece o filme.

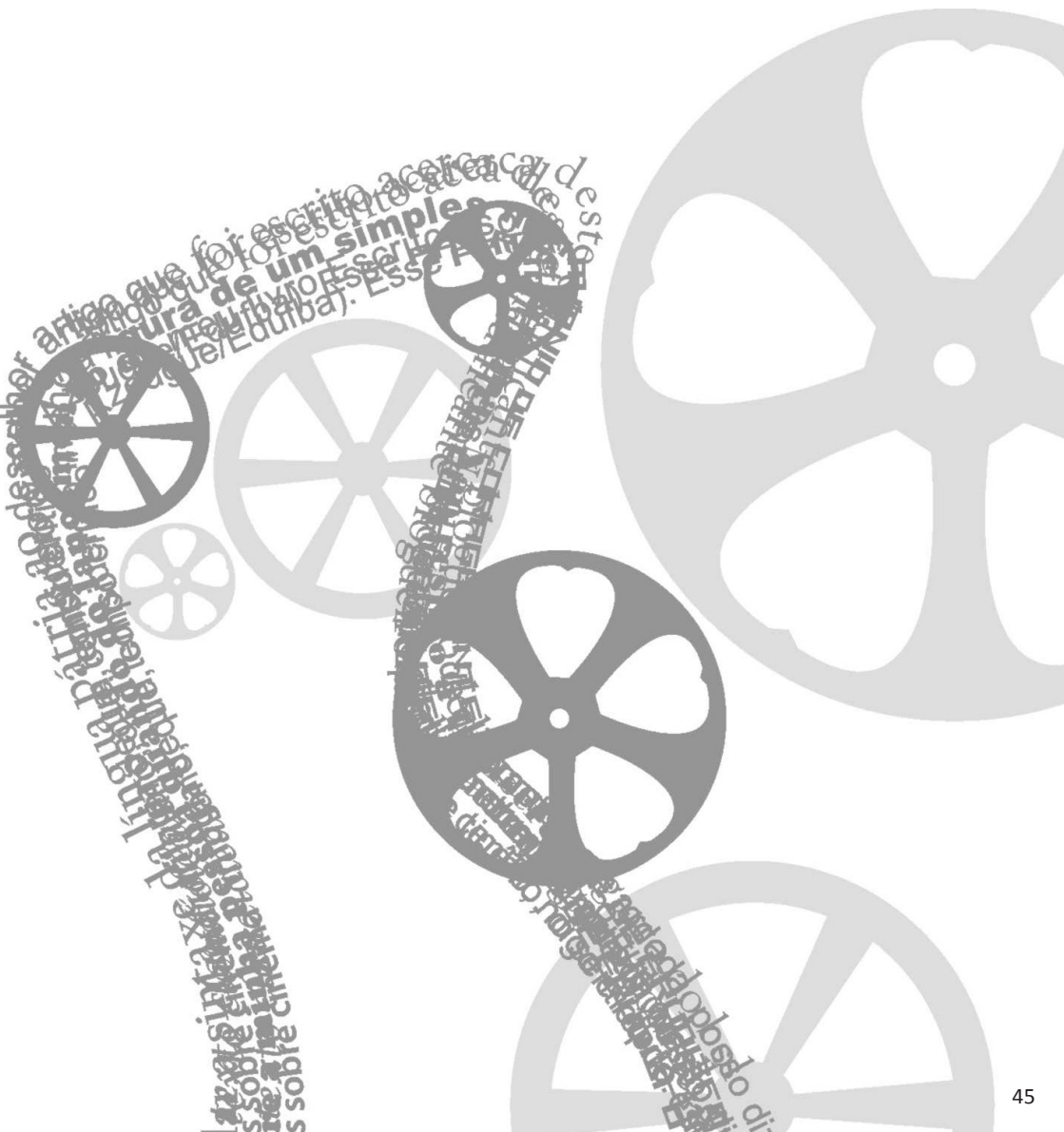
É notório que se tenta reproduzir no ambiente doméstico o microcosmo de uma cidade grande. Em algumas passagens, filma-se a cidade do alto, seus personagens exalam urbanidade, reproduzem o gestual e o linguajar típico dos cidadãos, trabalham em atividades vitais para seu funcionamento (o posto de combustível, o serviço de motoboy, a funcionária doméstica) e divertem-se com o elemento mais integrador da sociedade brasileira: o futebol.

Dario quer ser profissional no esporte e Cleuza, torcedora fanática, mesmo grávida, frequenta o estádio e lamenta a derrota do seu time em uma mesa de bar, bebendo, fumando, rememorando uma antiga seleção e enxotando Reginaldo, que busca tirar-lhe do local.

Salienta-se ainda que um dos raros momentos de interação entre os irmãos, no início do filme, se dá com uma troca de passes na entrada de casa. É neste local que também se pode observar a carcaça de uma Kombi. Usada em alguns momentos por Reginaldo como refúgio ou como local de “treino” para o aprendizado no volante, o veículo é representativo por ser um dos poucos da indústria brasileira que comportaria a família integralmente. No seu tamanho, o

automóvel iguala-se a Cleuza, momentaneamente inflada por conta da gravidez.

O longa evita uma exploração acadêmica de referenciais simbólicos – seja como este ou o teor de purificação que a água assume para Dinho, como na cena do chuveiro ou do batismo coletivo. É após esta sequência que o apelo verbal deste personagem – “anda” – estende-se a outras cenas e irradia os demais integrantes, revigorando-os. Afinal, se a inércia nunca se fez presente, após os últimos desdobramentos, é impossível sua aparição.



### 3º LUGAR | CRÍTICA 2

## A VELHICE EM LINHA DE PASSE

### Breno da Silva Carvalho

As primeiras imagens de *Onde os fracos não têm vez* não deixam dúvida de que se está diante de um filme de western com as devidas particularidades do universo dos Irmãos Coen. No meio do Texas, vê-se, inicialmente, algumas caminhonetes abandonadas, homens e cães mortos. É a partir deste cenário que Llewelyn Moss ingressa em espiral de violência e perseguição ao encontrar uma mala com dólares.

Pistas como placas de carro, conta de telefone e transponder sugerem os rumos que a narrativa pode tomar, mas elucidam pouco sobre a mal sucedida transação de drogas entre americanos e mexicanos vista por Moss, que dá início à trama. Desinteressados em iluminar esta história ou dar visibilidade à violência com a qual estes homens confrontar-se-ão, os Coen adotam um enquadramento milimétrico que prima pela escuridão. Ironicamente, constroem esta “obscura” narrativa no ambiente solar do oeste americano com sua árida paisagem.

Outros contrapontos são percebidos, por exemplo, entre os personagens. Enquanto Moss imerge ao acaso nesta jornada e executa de forma eficiente mecanismos de proteção, como na sequência em que compra armas e equipamentos, remontando-os, Ed Tom Bell, o xerife, tenta, ao menos, compreender a sequência de fatos desconexos. É dele uma frase em off no princípio do filme indicando que “os crimes que vemos hoje em dia são difíceis de compreender.” Ao longo do filme, outras declarações – ou, segundo ele, devaneios – como estas pontuam a narrativa e conferem nostalgia em seu discurso e deslocamento quanto à sua posição no mundo atual. Ele integra o conjunto dos “homens velhos” sem país ou campo, como sugere o título original do filme – *No country for old men*. Vejamos. Na primeira delas, em um diálogo com Carla, mulher de Moss, Bell descreve um incidente com um amigo. Em um segundo momento, comenta um crime contra idosos com Wendell, seu parceiro policial. Com Ellis, recebe conselhos e escuta um relato sobre a morte do Tio Mac por indígenas em 1909. Por fim, conta a Loretta, sua esposa, um sonho onde seu pai realiza um antigo costume. Esta inadequação do xerife ao tempo é tão legítima que ele não consegue alcançar Moss ou dar-se conta da existência de Anton Chigurh. Duas sequências envolvendo este último personagem esclarecem esta sentença.

Uma delas ocorre no hotel onde Moss será assassinado – é bom lembrar que sempre cabe a este personagem unir os outros dois. Chigurh está escondido no quarto e observa Bell entrar no local, o qual tem a imagem de sua sombra projetada na parede como a de um imponente xerife. Ali, identifica a retirada da tela de proteção da tubulação do ar-condicionado – e não vê nada mais que isso. A câmera desloca-se para o tapete, onde se encontram os parafusos que fixam a tela à parede e, em seguida, funde-se com a imagem da paisagem árida. Este é o verdadeiro terreno de Bell e não o “solo” de fibra sintética de um tapete de quarto de hotel. Isso justifica o diálogo da sequência seguinte entre ele e Ellis – já mencionado.

Na outra sequência, Bell ingressa no trailer de Moss e, ao ver resíduos de suor em uma garrafa de leite deixada fora da geladeira, conclui que o mesmo deixou o local há pouco

tempo. Sentado no sofá, a câmera focaliza o reflexo de sua imagem na televisão desligada. É um equívoco. Nas cenas anteriores a esta, o espectador sabe que Chigurh esteve no trailer, deixou a garrafa na mesa de centro e também teve seu reflexo na tela da televisão capturado pela câmera dos Coen.

É interessante identificar como são reflexos distintos de homens que se situam em opostos extremos, mas – talvez por isso – estejam próximos demais: o velho xerife já testemunhou crimes, sentenças e tenta manter-se vivo; Chigurh propaga uma nova forma de desvio, no qual se confronta friamente com suas vítimas, aniquila seus algozes (Wells e seu contratante) e realiza os curativos de suas próprias feridas. O ar circunspecto e silencioso da figura Chigurh contribui para a construção de um personagem que trilha entre a patologia e a fantasmagoria. Alia-se a isto sua prática de preservação – ou não – da vida de alguma eventual vítima por meio de jogo de cara e coroa.

Na cena em que dialoga com Carla, acomodado em uma poltrona, seu rosto permanece dividido entre escuridão e luz, a mesma que alcança por completo suas mãos, delicadamente repousadas sobre as coxas. As mãos de Chigurh falam mais do que seu rosto inexpressivo e doentio. Na continuidade do diálogo, já recostado na poltrona, a câmera detém-se em sua face. Com isso, vê-se apenas uma cabeça despreendida de um corpo, como que se estivesse a vagar na escuridão.

A obstinação de Chigurh também é revelada nas cenas em que tentar alcançar Moss. Ambos duelam desconhecendo seus rostos. Em um momento da trama, a fim de evitar ser capturado, Moss refugia-se em um escuro quarto de hotel, confundindo-se com o ambiente típico de Chigurh. É dali que ele observa a chegada de seu perseguidor, através de uma fresta iluminada entre a porta e o chão – um rasgão de luz em fundo preto belamente capturado pelos Coen. A subsequente perseguição noturna nas ruas exprime a energia necessária, mas evita um confronto face a face, como se este corrompesse a manutenção de um fio de tensão que requer ser preservado.

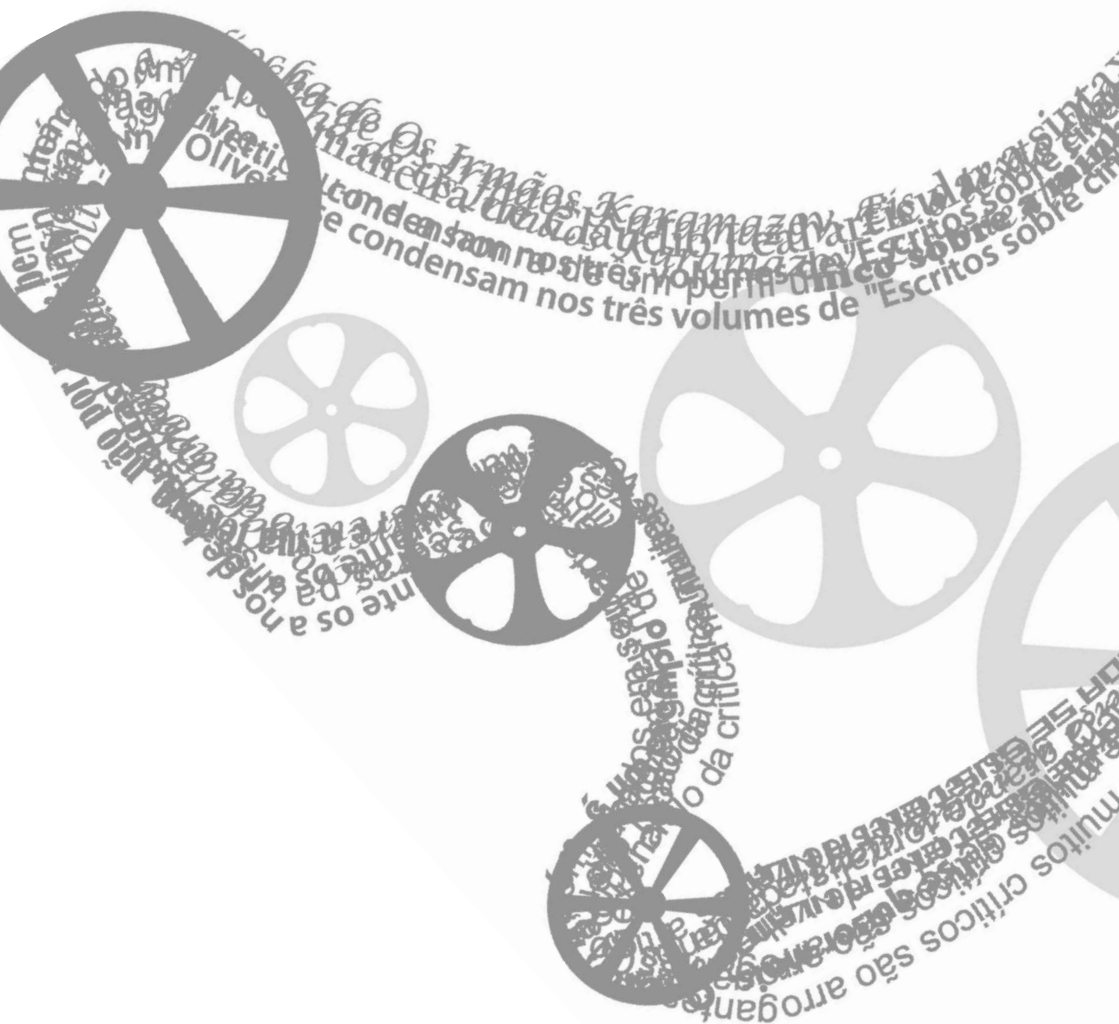
Este desencontro entre os personagens ao longo da narrativa tem muito a dizer: em certo ponto do filme, Moss é perseguido pelo xerife Bell e por Chigurh, que é caçado por Wells, contratado para dar fim ao psicopata e recuperar o dinheiro. Porém, só cabe a Chigurh, de fato, ter acesso a todos, além de ainda contatar Carla e o contratante de Wells.

Tal recusa ao contato físico permite que os personagens tangenciem uns aos outros, embora pensem e construam ações que se amparem na existência dos ausentes: Moss presume a necessidade de defender-se de um perseguidor; Bell sabe que algo maior e mais complexo está acontecendo; Carla tem consciência do mal por vir desde quando Moss dá início à sua fuga e manda-a partir.

Segundo a narrativa em off que abre o filme, “a idade simplifica o homem.” No que se refere aos irmãos Coen, a sentença é coerente e justa. O tempo permitiu aos Irmãos consolidarem um estilo cinematográfico que prima pela simplicidade, sem que isso represente perda de consistência na narrativa exposta. Em paralelo, confere-se uma composição de personagens

intricados, nesta e em outras obras, com uma conduta humana que beira o *non sense*, a demência ou a clarividência.

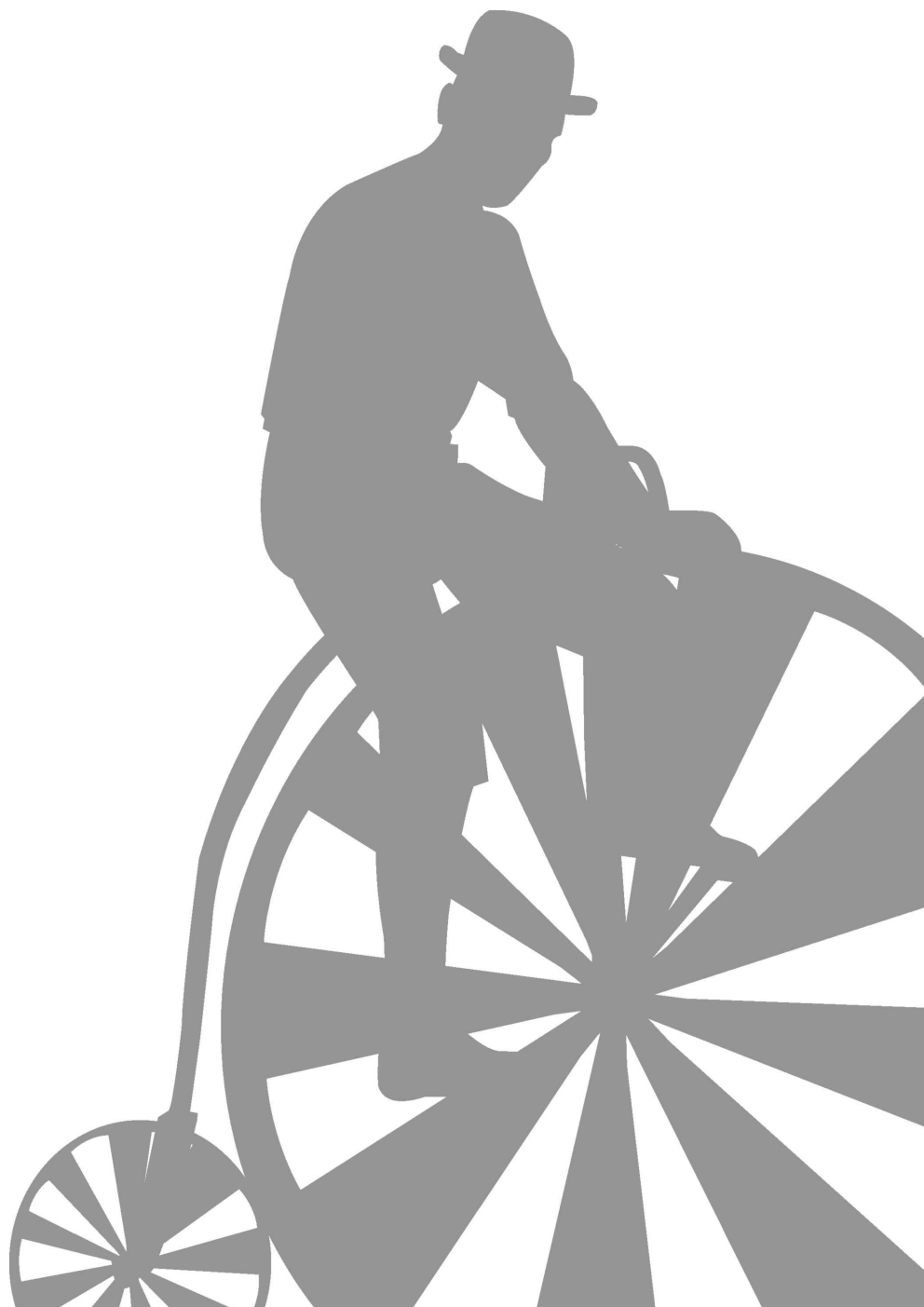
Se há um pouco destas características nos homens que compõem *Onde os fracos não têm vez*, a narrativa é desprovida de arroubos – seja para apresentá-los, seja para seguir seu rumo. Ganha por manter-se linear, seca e direta no desenvolvimento do seu propósito. Assume-se um western moderno ao adquirir contornos de trailer policial e de suspense e, talvez por isso, torne tão inadequada a vivência de Bell neste contexto, época em que os efetivos bandidos podem adquirir contornos de uma entidade fantástica, como Anton Chigurh.







**III Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica  
Walter da Silveira (2010)**



# 1º LUGAR | CRÍTICA 1

## LADRÕES DE CINEMA

### Henrique Passos Wagner

Roubar uma equipe americana de cinema, que cobria o carnaval carioca, jamais teria se tornado uma fábula não fosse a mão de um fabulista inveterado quanto Fernando Coni Campos, realizador de *O mágico e o delegado* (1983), dentre outros poucos longas e muitos curtas. Em *Ladrões de cinema*, Fernando Campos faz o seu particularíssimo Cinema Novo, arestas aparadas, história bem contada, linear, boa direção de atores e certa fleuma necessária à boa condução de uma câmera. Tudo o mais se encontra no reino da fábula, na beleza das coisas tocadas pelo mágico, sempre perseguido, de perto, pelo delegado.

O filme começa com cenas aleatórias do carnaval carioca. Uma equipe americana surge registrando nosso carnaval, o carnaval das mulatas, do samba, da orgia. Uma das alas tem uma faixa com a frase “O sertão vai virar praia” em seu tecido. Antes de dez minutos de cinema americano, eis que começa o cinema brasileiro: vestidos de índio, os ladrões de cinema roubam todo o equipamento dos “gringos” e o levam para o Morro do Pavãozinho, favela carioca, numa espécie de “erro de português” oswaldiano.

Bebendo a feita, mexem e remexem naqueles apetrechos, para eles ainda desconhecidos. Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Wilson Grey, Luthero Luiz e outros menos conhecidos da “polícia”. A ideia parecia clara: vender o equipamento. De repente, dois dos integrantes do grupo, Luquinha (Gonçalves) e Fuleiro (Pitanga), decidem que podem fazer cinema. O susto do futuro traidor foi grande: mas como fazer cinema, se jamais o fizemos?

É então que entra o Cinema Novo de Glauber Rocha, com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Acontece que, em Fernando Campos, esse formato, tão simples, é uma alegoria, não uma ciência sem fundamento. Torna-se evidente, durante todo o filme, que o realismo mágico, obrigatório quando se pensa em América Latina, conduz o roteiro até uma idealização que pode ser entendida, e daí apreendida, para só depois criar a ponte, a mais segura possível, entre idealização e realização. Afinal, os ladrões de cinema eram ladrões profissionais. Roubaram com bastante eficiência e profissionalismo.

Os ladrões pensam em filmar seu povo, seu lugar, a favela, o Morro do Pavãozinho. E o que filmar, exatamente? Ambiciosos, dispensam a facilidade ou mesmo inutilidade de filmar um trem passando, tão somente. Querem história, enredo, roteiro. Então decidem recontar a história de Tiradentes, homem do povo, traído pela aristocracia das minas, enquanto buscava instituir a liberdade, a república, os direitos iguais, que iam de encontro aos princípios da monarquia. Todo o filme, agora, passa a ser a montagem da Inconfidência Mineira no Morro do Pavãozinho.

A câmera de Fernando Campos mantém-se distante, quase sempre, tornando-se eficiente em seu objetivo de mostrar a coletividade, o grupo reunido, trabalhando. Desse modo, o transporte que acontece entre as cenas de estúdio e as locações acaba por se tornar menos impactante, mais harmonioso, compondo o filme de maneira compacta. Essa discrição fílmica faz de Fernando Campos e de sua obra uma teoria do Cinema Novo, ainda que, em prática, um manifesto composto de palavra e imagem – as grandes paixões do diretor, que era poeta

e artista plástico – em ação, resultante de todo um engenho, necessário à criação do palco para o improviso. Afinal, onde se improvisar? Onde fazer o novo? Coni Campos surge absolutamente preparado para realizar seus experimentos, todos muito bem equilibrados entre o lúdico e o responsável, entre a loucura e a lucidez, o dionísio e o apolíneo, a fim de mostrar um produto apto a disputar no grande mercado, mas sem fazer as grandes concessões que um produto americano, por exemplo, costuma fazer.

*Ladrões de cinema* é discurso e fábula, sempre. Ora, como poderiam homens insipientes realizarem um filme? Coni Campos fala por parábolas, para que, tal como o fizera o profeta, sua mensagem seja perene, sempre atual. Tudo é representação. Em um país como o Brasil, fazer cinema é ser marginal. De um lado Jean-Claude Bernardet vivendo um dos americanos roubados; de outro lado, Grande Othelo e seu roteiro *O homem do surdo*. A dicotomia representada por esses dois personagens revela com precisão as camadas antagônicas da sociedade brasileira.

Tomando emprestado o lirismo de Vittorio De Sica – e o realismo, em estado conotativo –, Coni Campos, que assina o argumento e o roteiro, compõe um quadro a um só tempo expressionista e impressionista, em que o discurso é demonstrado, imediatamente, pelo sonho. Marginais fazem um filme sobre a revolução mineira. Cinema, de repente, passa a ser feito por moradores de uma favela carioca. A prole, numa atuação menos histérica que a dos tripulantes do Potemkin, toma o poder (a câmera) e mostra que sabe fazer melhor do que se tem feito até agora. Sempre foi tênue, a linha divisória entre o artista e o marginal.

Mas há um traidor. Joaquim Silvério dos Reis, ele mesmo. O homem histórico, o homem que, desde o início, não acreditava no sonho, preferia vender todo o equipamento roubado. Silvério (Luthero Luiz) entrega o bando à polícia, mas com o filme já pronto, ou quase pronto. A equipe americana assiste ao copião e decide editar e distribuir o filme, sob o título *Sweet thieves*. O bando é preso, mas liberado para assistir à pré-estreia de seu filme, no Rio de Janeiro, aprovado até mesmo pelos “rigorosos e exigentes” produtores do cinema americano. Os ladrões de cinema voltam à cadeia, no entanto, terminado o filme.

Mas que filme? E que cadeia? Qual dos dois filmes termina? Onde está a cadeia senão do lado de fora das celas? Segundo Silvério, “marginal não filma”. Difícil não pensar no mitologema de Prometeu, roubando o fogo sagrado. Aqui, trata-se do cinema contra o carnaval – aquele carnaval que leva à alienação. É, repito, o índio oswaldiano despindo o colonizador. Por um Brasil mais político, numa sedição iniciada de baixo, por uma favela carioca. Por isso é Mano Décio da Viola, músico popular, quem faz a trilha sonora do filme, lançado em 1977, com canções sobre poemas de Alvarenga Peixoto, Castro Alves e Tomaz Antonio Gonzaga. Luthero Luiz, que faz um dos integrantes do bando, ganhou o prêmio de Melhor Ator Coadjuvante, no X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Fernando Coni Campos, cineasta solitário brasileiro, realizou um filme cheio de técnica e sonho para mostrar que é possível fazer cinema com pouco recurso, mas não sem talento e/ou trabalho. Marginal, em *Ladrões de cinema* não é exatamente o delinquente, mas o homem à margem da sociedade, ou seja, o artista, de um modo geral. Daí ser importante atentar para a representação ou alegoria do neófito: aquele que, de novo, tem a vontade, sempre fresca, viva, e que não pode ser presa. Nem roubada.

## 1º LUGAR | CRÍTICA 2

### VAGAS ESTRELAS DA URSA

#### Henrique Passos Wagner

A partir de bases muito sólidas da cultura ocidental, Luchino Visconti realiza uma obra de profundidade invulgar na história do cinema mundial. Giacomo Leopardi, a Electra de Ésquilo, o *chiaroscuro* da arquitetura etrusca, a pintura de interiores, o ideal clássico grego de beleza humana, a música erudita, o *savoir-faire* do cinema italiano. Numa hercúlea tentativa de evitar a grandiosidade de seu instinto, o gosto pelo excesso, em conteúdo e forma, a paixão pela teatralidade, o gênio de *Morte em Veneza* realiza um drama intimista, de quarto de alcova, algo como uma *kammerspiel* (teatro de câmara), mas traíndo, ainda assim, evidente suntuosidade, fazendo de um pequeno castelo seu anfiteatro grego, e de seres humanos em conflito, semideuses sob o jugo de suas *hybris* e *nemesis*.

O argumento e roteiro são do próprio Visconti, que pediu a participação daquela que é considerada, por alguns críticos, a maior roteirista de todos os tempos, Suso Cecchi D'Amico. Enrico Medioli completa o trio de roteiristas que empreenderam um trabalho dramático como não se vê tão facilmente, tamanha a coragem em apresentar um tema tão polêmico, aliado a um desenvolvimento labiríntico pela complexidade humana, em diálogos agudos, que estimulam, antes obrigam a presença absoluta da sugestão física dos atores, com seus sobrecenhos carregados e ademanes contidos pelo jogo da expressão/contenção – espécie de *chiaroscuro* do movimento –, que eleva ao máximo o grau de tensão das cenas mais dramáticas.

Sandra (Claudia Cardinale, aos 25 anos, no auge de uma beleza misteriosa e, por conseguinte, sedutora) é uma jovem italiana de passado obscuro, recém-casada com o americano Andrew Dawson (Michael Craig). O filme começa numa festa de despedida, exemplarmente burguesa, que mais parece uma Torre de Babel, com seus convidados falando diversos idiomas. Visconti apresenta o mundo de Dawson, cosmopolita e desabrochado, em pouco mais de cinco minutos – a vida prática, imediata e mais ou menos vazia do típico americano. Tudo o mais será uma viagem pelo interior: o interior de uma província italiana, o interior de uma família des-sacralizada pela tragédia humana. Sai-se do presente para o passado, num caminho que nos faz pensar num psicanalítico memorialismo, por assim dizer, algo como uma regressão sem fins terapêuticos, mas que acabará por decidir, ou criar, seu inapelável desenredo.

Em uma cena antecipatória, Sandra diz a seu marido que não gosta da música que está sendo tocada pelo pianista da festa, a peça *Prelúdio, coral e fuga*, de Cesar Franck, justamente o tema que aparecerá nos momentos mais dramáticos do filme. O espectador, sem o saber, é avisado, com uma condescendência quase cínica, mas certamente sádica, do diretor do filme. Mais uma vez, como o fizera com o *adagietto* de Mahler, em *Morte em Veneza*, Visconti imortaliza um tema da música erudita.

Segue-se ao estruído doméstico uma viagem de carro, de Genebra a Volterra, província italiana de origem etrusca – civilização marcada pelo culto aos mortos. Aos olhos do espectador, o passeio oferece alguma aflição, por conta da ausência da figura humana: sobre o movimento automático e “desumano” do carro dos Dawson, vemos uma profusão de placas indicativas do lugar a que somos conduzidos, insidiosamente. E do frisson da cidade chegamos ao silêncio

mórbido do campo noturno, tomado pela bílis negra hipocrática.

Gianni (Jean Sorel), responsável pelo grande impulso dado em direção ao desenvolvimento da trama e à distensão, ainda que sempre tensa, do substrato da obra, parece pouco mais jovem que Sandra, é um belo rapaz, e, logo em sua primeira cena, encontra-se com a irmã como se encontrasse a namorada proibida, espécie de Píramo e Tisbe – matriz de Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, e tantos outros amores impossíveis. Esse encontro é apenas o primeiro dentre tantos, sempre velados, e que vão desvelando, à boca pequena, o mistério que envolve a família de Sandra, cujo pai, augusto cientista que morrera num campo de concentração em Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial, receberá uma homenagem, a inauguração de um busto no jardim da casa. Há uma cena bastante emblemática desse amor impossível, quando Sandra encontra, numa escultura de Eros e Psiquê, sob a qual marca a hora um pêndulo, um bilhete de Gianni para que se encontrem em um lugar quase secreto da imensa casa.

A câmera de Visconti é discreta, empreende o mínimo possível de movimentos, fazendo de seus fotogramas verdadeiros interiores pictóricos de grande perspectiva obscura. A iluminação é extraída da própria natureza fílmica da obra, em que a sombra participa como um personagem a mais, talvez o coro grego, narrando os passos de Sandra, Gianni e do próximo personagem, o padrasto de ambos, Gilardini (Renzo Ricci). Visconti narra a história de forma bastante econômica, e diz mais pelo silêncio que pela fala. Num dado momento, recorre a flashbacks, em que aparece a mãe de Sandra e Gianni, vivida por Marie Bell, contribuindo, de alguma forma, para o desvendamento do mistério, que já alcança as raias do policialesco.

A pouco e pouco ficamos sabendo da crise financeira por que passa a família, desfigurada pela ausência paterna prematura. A mãe torna-se vítima de transtornos mentais, e se casa justamente com seu advogado, que vira espécie de tutor das “crianças” – num dos flashbacks, a mãe se refere aos filhos como “dois monstros”. Ficamos sabendo ainda, mais claramente, do amor filial, excessivo e suspeito, entre Sandra e Gianni, os irmãos que acabaram por se amar profundamente por lhes faltar, talvez, o amor dos pais – há um irresistível erotismo nas cenas em que Cardinale e Sorel se encontram, e que nos leva a lembrar, muitas vezes, a Jeanne Moreau e o Alain Delon de Antonioni. Em torno disso tudo, o roteiro nos incita a pensar numa possível delação da mãe, aliada ao amante, em relação ao marido judeu. A sombra do holocausto paira maior que todas as sombras do filme, até então, como se o nazismo, ao matar o pai, houvesse desestruturado para sempre o seio familiar. Em um dado momento, Gianni noticia a possível publicação de seu romance, *Vagas estrelas da Ursa*, em que narra toda a história da família, inclusive seu amor pela irmã, fazendo uso do famoso verso do poeta trágico italiano Leopardi, para dizer algo sobre o vazio em que vive, e a vontade de voltar à terra pátria – a família que restou.

Vencedor do Leão de Ouro de Melhor Filme em Veneza, no ano de 1965, *Vagas estrelas da Ursa* é um compêndio, muito bem orquestrado, de toda a grandeza e complexidade da natureza humana, criadora e destruidora, afetuosa e corrompida, mas, antes de qualquer julgamento, naturalmente ambivalente e até mesmo antagônica em si mesma – quando não insondável. Mais um exemplar em que o cinema presta homenagem a seus antecessores, o teatro e a pintura, atualizando-os com a responsabilidade da mão sempre incisiva de Visconti.

## 2º LUGAR | CRÍTICA 1

### CIDADE DE SUOR E SANGUE

Fabrizio Silva Ramos

*Cidade Baixa*, de Sérgio Machado, nos propõe, logo em seu início, um deslocamento do nosso olhar para o lugar – e para o imaginário – dos personagens. O filme começa com uma negociação entre uma prostituta e dois rapazes, nos põe no meio de uma rinha de galos e, logo a seguir, expõe a violência física que, entre outras violências, atua no ambiente da baixa renda, do baixo meretrício, do baixo calão. Depois de apresentado o mundo dos três personagens, um único e permanente conflito constitui a narrativa: o triângulo amoroso entre Karinna (Alice Braga), a prostituta, e os dois rapazes – amigos de infância – Deco (Lázaro Ramos) e Naldinho (Wagner Moura). Na rinha, a briga entre dois galos, um branco e um preto, parece prenunciar, ilustrativamente, os futuros embates entre os amigos.

Deco e Naldinho vivem na Cidade Baixa, em Salvador, e frequentam o submundo do lugar que o filme busca retratar com um esforçado naturalismo, preocupando-se com seus tipos, suas cores, seus traços históricos e seus riscos. Os dramas cotidianos são orientados pela busca da sobrevivência e de uma estabilidade sempre perseguida, mas sabidamente inalcançável (Naldinho chega a assaltar uma farmácia), todo um mundo de desejos e paixões, regados a suor e sangue, condicionado àquela realidade social da “baixa renda”.

A fotografia de Toca Seabra é primorosa e a câmera é inquieta quando a cena é inquieta, aproxima-se dos corpos, movimenta-se em *travellings* variados, enquadra e desenquadra de acordo com o grau de tensão – é uma câmera humana. Todos os elementos fílmicos – as cores, o ritmo e a música leve e forte de Carlinhos Brown e Beto Villares – ora nos acalmam, ora nos fazem desejar ar puro. O roteiro de Machado e Karim Aïnouz não toma partido de nenhum dos dois amigos visto que um salva a vida do outro: Naldinho é ferido no bar em lugar de Deco, e este o leva para casa e cuida dele. Ambos valorizam a amizade mútua e nenhum deles tem mais alguém com quem contar. Embora o adiado conflito direto entre os dois hesite em deflagrar-se, a atuação de Lázaro Ramos faz Deco anunciar, a cada olhar e gesto, a iminência de uma tragédia. Afinal, o caráter de Deco é mais próximo da introspecção e ao mesmo tempo do rompante, enquanto Naldinho tem um espírito “bicho solto”, porém de caráter mais estável e decidido. O *leitmotiv* de *Cidade Baixa* é, por assim dizer, a “vida” mesma e tudo que dela resulta quando as razões derivam da busca da sobrevivência: incertezas, carências, sexualidade, violência e amor!

*Cidade Baixa* busca, sim, estimular a identificação do espectador não habituado àquelas forças vivas, sem floreios dramáticos, que são a substância da vida daqueles que não vão aos shoppings, não cogitam estudar para concurso público nem sacramentam o casamento nas igrejas; em suma, daqueles jovens cujos anseios de vida não podem resumir-se a um projeto de estruturação financeira, mas, antes, à experiência mesma da sobrevivência imediata. Mas nos aproximamos dos personagens, e até os compreendemos em alguma medida, porque eles invocam em nós o que há de mais essencial – são, claro, humanos, exaltadamente idiossincráticos, a um só tempo causas e sintomas de suas respectivas realidades, como todos nós. Mesmo alguém distante daquele mundo sente uma ânsia ancestral de intensidade e curiosidade por um mundo pleno de incertezas, ávido por ser descoberto em meio a sua selvageria, desconfi-

ando que tais novidades, na verdade, sempre estiveram próximas.

Nesse sentido, Sérgio Machado resgata toda a carga de sua participação em trabalhos de Walter Salles, como *Central do Brasil* (1998) e também *Abril despedaçado* (2001), no qual foi roteirista em parceria anterior com Karim Ainouz. Ambos os filmes têm uma dimensão trágica, mas o primeiro ancora-se num “realismo social” ao passo que o segundo carrega no lirismo quase puro. Em *Cidade Baixa*, mais uma vez, Machado incorre na tragédia cotidiana, mas situa o filme a partir de uma estética – e também de uma ética – centrada no naturalismo. Em todos os trabalhos há catarse, que se manifesta através dos apelos narrativos que estimulam o espectador a liberar-se de seus interesses práticos cotidianos, narrando vidas excessivamente reais e cotidianas, mas sob uma perspectiva trágica. Trata-se de um efeito da estrutura do filme, isto é, do modo como ele é colocado diante do espectador. Como roteirista em *Madame Satã* (2002), Machado lidou com aspectos e matizes do submundo, mas o protagonista era rico em si mesmo. Em *Cidade Baixa*, os protagonistas são pessoas comuns cujas nuances compõem a nossa realidade próxima (ainda que não vista) e até a nós mesmos, se nos olharmos com suficiente coragem.

Impressiona que o filme não tenha uma fala marcante em si mesma, por seu conteúdo ou ideia! Contudo, os diálogos, em seu conjunto, com suas falas carregadas de gírias e baianidades, permeadas de pausas, silêncios, gestos e respirações, constituem o próprio sentido do filme, potencializando a importância fundamental das interpretações, exigindo destas toda a carga dramática que, se não estão além da fala, situam-se além da frase. Todos os encontros dos personagens são intensos, nada é conclusivo exceto subjetivamente. Aliás, o filme termina sem um desfecho objetivo, e acerta também nisso. Se *Cidade Baixa* transborda a pungência da vida imediata, e o desfecho da vida é a morte, então, tal como na vida, a trama não acaba antes do fim, o final do filme não deve ser simplesmente dado, mas deve ser, sim, presumido ou conjecturado por cada espectador, segundo seus próprios olhares, invocando um exercício de vontades até onde se queira ir, como o fim de uma música que poderia trazer mais um refrão, mas encerra-se em *fade out*, legando-nos sua atmosfera mesmo depois de sua passagem.

Sensual e violento, *Cidade Baixa* nos apresenta personagens em carne e pele. Os galos saíram ensanguentados depois da briga na rinha, assim como Deco e Naldinho depois da troca de socos e pontapés nos becos da Cidade Baixa. O animal sem igual, mais profundo e mais forte, capaz de ódio e de amor, desprovido, no filme, de reverências religiosas, de apreciações estéticas. Ao sagrado sobrepõe-se a sobrevivência, a arte é desafiada pelo drama em si mesmo. Karinna engravida, a solução é um aborto. Naldinho precisa de grana, a solução é um assalto. Deco precisa extravasar suas emoções, a solução é o boxe, independentemente de ganhar ou perder. Mas nenhum deles foi capaz – até ali, onde o filme não se conclui, mas para – de abdicar um do outro. Afinal, há pontos de fusão naquelas vidas: Naldinho escapou da morte depois de esfaqueado; Deco parece se esforçar para manter-se de pé; e Karinna é uma moça errante, vivenciou um suicídio, fez abortos – é com a sua beleza refletida no espelho que o filme começa e é com a proximidade de seus olhos molhados e seu choro inescrutável que Sérgio Machado os abandona. *Cidade Baixa* é, não obstante os desencontros, um filme de encontros e reencontros.



## 2º LUGAR | CRÍTICA 2

### A ARTE DE NARRAR

Fabrizio Silva Ramos

O criminoso, quase sempre, não está à altura do seu ato: ele o diminui e difama, e raramente os seus advogados são artistas o bastante para reverter a seu favor o belo horror do seu ato. Em *Inimigos públicos* (2009), o diretor Michael Mann alcança a proeza de transformar em arte não só uma história (baseada em fatos reais) do famoso assaltante de bancos americano John Dillinger – tantas vezes já adaptada para o cinema –, mas também um roteiro repleto de lugares comuns de filmes de gângsters. O filme, ambientado na década de 1930, é uma adaptação do livro do escritor Bryan Burrough. Dillinger, interpretado por Johnny Depp, é retratado como um paladino da liberdade existencial e do desprendimento das coisas, que busca inabalavelmente o amor de Billie Frechette (Marion Cotillard) e é caçado pelo burocrata J. Edgar Hoover (Billy Crudup) que, disposto a tudo para fortalecer o FBI, elege Dillinger como o inimigo público número um dos EUA e contrata o policial ascético Melvin Purvis (Christian Bale) para comandar a caça obcecada a Dillinger.

Entretanto, o enfrentamento em campo entre o agente Purvis e o criminoso Dillinger não chega a compor um conflito suficientemente intenso para impressionar o espectador. Dillinger é o herói, superior no jogo a tal ponto que, enquanto fugitivo, visita o centro de investigações de seu próprio caso dentro das dependências do prédio da Polícia de Chicago. De início, a estrutura do roteiro já se declara, em certa medida, previsível. Contudo, o ritmo do filme com seus cortes precisos, elegantes movimentos de câmera e a encantadora fotografia de Dante Spinotti (que trabalhou com Mann várias vezes, inclusive em *O informante*) prendem até a descoberta de que a narrativa é, ao fim e ao cabo, um meio para a forma. Johnny Depp concentra em si toda a força e o brilho do caráter peculiar de Dillinger, ao passo que os outros personagens, mesmo os mais famosos como Baby Face Nelson, passam a depender de Dillinger para expressarem-se unicamente através de seus respectivos contrastes em relação a ele. Então Dillinger, quase onipresente no quadro, passa a nos seduzir e conquistar.

Não é novidade o fascínio que foras-da-lei imprimem no público, desde cowboys do velho oeste até os temerários cangaceiros das caatingas nordestinas, como tampouco são novas suas representações no cinema, inclusive as várias adaptações envolvendo a trajetória de John Dillinger. No caso do Dillinger de Depp, tudo que é complementar ou cede lugar ao essencial – ele chora sozinho, enquanto dirige seu carro, ao ver a sua amada Billie ser presa por sua causa. Aliás, o interesse súbito de Dillinger por Billie revela algo de seu caráter: uma mulher mestiça (filha de uma índia), pobre, direta e altiva – apaixonar-se por ela seria um desafio, possuí-la seria também uma transgressão. É a simpatia da personagem Billie e as reviravoltas do casal que renovam a atenção ao filme. Os dois amantes se aproximam em meio aos riscos e incertezas, e a confiança e a liberdade extremada que Dillinger anseia – “eu vou para onde eu quiser”, diz ele – veem-se finalmente golpeadas pelo afastamento forçado de Billie. Ele decide agir mesmo sabendo-se em desespero, contrariando as regras de seu falecido amigo, comparsa e conselheiro Walter Dietrich. Os métodos do FBI tornavam-se mais sofisticados (e mais truculentos) e também os métodos do crime: os assaltos a banco e a trens, especialidades de Dillinger, passaram não só a ser inúteis, mas sobretudo um incômodo para os chefes do crime organizado.

O famoso fora-da-lei estava só.

É então que o final começa. Parece que Dillinger não muda a perspectiva através da qual sempre enxergou a existência, mas ele inverte a posição de onde ele a observa. Passa a correr todos os riscos, seu semblante resgata e reforça o interesse do espectador pelo filme mesmo depois de cerca de 120 minutos, e, enfim, a trama atinge seu clímax: Dillinger vai ao cinema assistir Clark Gable, no papel de um enérgico gângster, em *Manhattan melodrama* (que em português tem o sintomático título de *Vencido pela lei*). Condenado à morte, Blackie, o personagem de Gable, diz para o carcereiro na prisão: “morra como viveu, subitamente. Tem de ser assim, não prolongue. Viver assim não significa nada.” Dillinger vê-se na cena, identifica-se plenamente, e a câmera se demora em *close-up*, captando seu olhar e um sutilíssimo e revelador sorriso na face.

Descobre-se que *Inimigos públicos*, afinal, é uma obra de arte, um culto da forma e um exercício louvável de direção. Michael Mann não infringe as convenções clássicas do cinema hollywoodiano, todavia imprime fortemente sua personalidade no filme, inclusive optando pela captação digital de boa parte das imagens. O Dillinger de Mann e de Depp queria existir, e a única e imperativa condição era livrar-se do tédio para realizar, na existência, a sua ideia de liberdade. Tinha que atirar à face do público que o inconformismo e a ação eram a única saída para escapar da trivialidade da vida comum durante os anos da grande depressão. O romantismo que vai se desenvolvendo crescentemente em Dillinger vai se diluindo em matizes de serenidade e determinação, até desaguar numa quase vontade de fim. A vida, para ele, pode mesmo ser um depósito de fantasias, mas somente daquelas que ele se sente apto a realizar. Enquanto via Clark Gable como a si mesmo no cinema, a sua única fantasia era a de lograr o êxito final de um fim digno do herói que ele, ali, julgava ser.

Enfim, Mann não se interessa muito em propor paralelos entre aqueles anos 1930 e os nossos dias, mas deixa entrever que os proclamados inimigos públicos do Estado são o que o Estado não é: humanos no sentido mais pleno. O recrudescimento gradual dos métodos aplicados pelo agente Purvis, e a truculência, o despreparo e a ineficácia dos policiais, isto é, do Estado no combate aos “inimigos públicos” nos remetem a determinadas conjunturas recentes, especialmente nos Estados Unidos.

A trilha sonora de Elliot Goldenthal é adequada e competente e o uso de músicas de época interpretadas por Billie Holiday bem como a breve participação de Diana Krall como *crooner* são marcantes. O figurino e os elementos cenográficos são discretos e precisos, acentuando a relevância das interpretações e potencializando a presença dos personagens, especialmente do personagem de Depp. Trata-se, evidentemente, de um filme histórico, mas, para Michael Mann, os fatos não se fazem necessariamente fundamentais. Ao domínio da vida mesma pertencem os fatos, mas um filme precisa de história.

### 3º LUGAR | CRÍTICA 1

## CAVEIRA MY FRIEND

### Ricardo Braúna Viana

*Caveira my friend*, filme do diretor baiano Álvaro Guimarães, é uma das obras de cinema mais interessantes já produzidas na Bahia. O filme é também um dos mais originais dentre as produções do estado, a tal ponto que, para apreciá-lo como uma grande obra, é preciso livrar-se de preconceitos estéticos relacionados à arte cinematográfica. A experiência visual/sonora da obra exige do espectador uma posição favorável a novas propostas.

O filme *Caveira my friend* é associado ao movimento do cinema underground brasileiro, o chamado udigrudi, de meados dos anos de 1960 e 1970. Diferentemente do Cinema Novo, o movimento do udigrudi não buscava criar obras de teor político. Seu objetivo era ter a liberdade de romper com a linguagem cinematográfica tradicional, propondo novas maneiras estéticas de se fazer um filme.

Na tradição do cinema udigrudi, Álvaro Guimarães escolhe como personagens principais figuras marginais da sociedade, um grupo de bandidos que espalha terror na cidade de Salvador. A ténue narrativa mostra a ação dos bandidos durante os assaltos e execução de seus inimigos, até o momento em que são apanhados pela polícia, culminando na morte de quase todos.

Mais que em sua narrativa, *Caveira my friend* encontra na forma o seu ponto alto. O filme é radical e libertário, propondo cenas que se alternam entre momentos de deboche e escracho, e momentos de poesia, contemplação e reflexão. A montagem não está subordinada à narrativa, mas sim à intenção de criar uma obra provocadora.

A maneira com que o som é trabalhado no filme é um de seus mais interessantes atrativos. Som e imagem em *Caveira my friend* funcionam como entidades distintas. Os sons e diálogos podem estar perfeitamente dissociados da imagem em quadro, criando sentidos poéticos, ou simplesmente provocando a ruptura do seu uso tradicional como forma de contestação. Os personagens referem-se a si mesmos em primeira ou terceira pessoa, ou até mesmo como atores do filme nos momentos em que o diretor propõe sequências metalinguísticas. Os diálogos alternam-se com as músicas e ruídos do ambiente e justapõem-se a eles.

O grande trunfo do filme está em propor a sua forma experimental sem que o espectador sintasse cansado ou perca o interesse pela obra. Não todo espectador, evidentemente, mas principalmente aquele que se propôs a compreender a intenção transgressora de *Caveira my friend*. Os diálogos ligeiros e suas tiradas engraçadas divertem e debocham do cotidiano. O espectador reconhece nas falas e nas músicas o retrato de uma época. Da mesma forma, as imagens e situações insólitas, além da linha narrativa diluída entre as sequências, criam o elo entre a obra e sua plateia.

Não é possível encaixar *Caveira my friend* em um gênero determinado, exceto talvez se o considerarmos como um filme de gênero experimental. Ao longo da narrativa sentimos presente a influência de filmes policiais, de obras do neorealismo, do melodrama e dos filmes da *nouvelle vague*. Ele percorre um caminho tortuoso, imprevisível, alternando as cenas de câmera fixa e

cenar de câmera da mão. O trabalho dos atores é intrigante por não sabermos bem o quanto há de improviso e o quanto há de intenção do diretor. Da mesma forma não conseguimos dizer o quanto do que vemos e ouvimos estava planejado no roteiro. Ao se assistir ao filme, temos a impressão de que pelo menos metade das ideias surgiu durante a montagem da imagem e do som.

Além de sua forma transgressora, o filme encontra também sua originalidade na representação da Bahia. O filme foge do lugar comum quando evita apresentar Salvador como a cidade das baianas de torso, da capoeira e do candomblé. Certamente esses elementos representam a Bahia, mas Álvaro Guimarães consegue lançar um olhar que escapa dos clichês e carrega as imagens de um ar genuinamente soteropolitano. Os ecos do cotidiano da cidade encontram-se nas imagens do Edifício Oceania, do moinho da Cidade Baixa, dos casarões da Ribeira, e mesmo nas cenas em que alguns personagens descem a Ladeira do Pelô. É curioso notar as mudanças que ocorreram na cidade desde o ano de filmagem de *Caveira my friend*. O filme torna-se um documento histórico para além de sua qualidade artística e cultural.

Na obra, encontramos o reflexo daquela efervescência cultural baiana que se fortaleceu durante os anos de chumbo da ditadura militar. O tropicalismo se apresenta na voz de Gal Costa, que canta *Cine Olympia*, composição de Caetano Veloso, e Os Novos Baianos também marcam presença no filme.

Em plena ditadura militar, no auge do AI-5, o diretor atreve-se a filmar essa obra que dá voz e imagem à figura de bandidos, pondo em destaque o elemento marginal, além de tocar em tópicos polêmicos como a maconha e homossexualidade. Ele faz de seu filme um manifesto de liberdade. Talvez essa seja a forma mais simples para se compreender *Caveira my friend*.

Esse filme não faz perguntas e não busca respostas. Formalista por excelência, ele encontra na estética o seu meio de expressão máxima, prescindindo da ética cinemanovista. Para os familiarizados com a obra do também baiano Glauber Rocha, o início e fim do filme de Álvaro Guimarães lembrará certamente as cenas iniciais e finais de *Terra em transe*, quando o poeta Paulo Martins é baleado e morre em uma duna. Da mesma forma, os bandidos em *Caveira my friend* são baleados nas dunas da Lagoa do Abaeté. Dado o clima de liberdade que a obra se permite, não é impossível que essa semelhança seja uma forma de homenagear ou mesmo de avacalhar o filme de Glauber Rocha, com quem Álvaro Guimarães trabalhou como assistente de direção no filme *Barravento*.

É extremamente animador assistir ao filme e perceber que o cinema baiano pode ser feito das mais diferentes maneiras. O que foi produzido dentro das diferentes propostas, do Cinema Novo, do underground, ou do cinema contemporâneo, serve de base para o trabalho de futuros diretores, para a inspiração e transgressão das fórmulas estabelecidas.

No ano de 1969, o filme *Caveira my friend* foi exibido no Festival de Brasília. Sua cópia foi censurada e Álvaro Guimarães, em atitude de protesto, a queimou na Praça dos Três Poderes. E assim é *Caveira my friend*: um protesto, a contestação de um regime absurdo que cerceava as liberdades individuais e coletivas. De sua maneira singular, o filme rompe com as amarras estéticas, propondo uma liberdade simbólica completa nos seus 84 minutos de duração. Álvaro Guimarães criou um filme de grande beleza, contundência e originalidade, imprescindível para compor o conjunto de grandes obras do cinema baiano e brasileiro.

### 3º LUGAR | CRÍTICA 2

## PACTO DE SANGUE: UMA NARRATIVA NAS SOMBRAS

Ricardo Braúna Viana

*Pacto de sangue* (*Double indemnity*, 1944) é um filme sombrio. Desde seus créditos vemos se aproximar a sombra de um homem apoiado em muletas, sombra essa que toma toda a tela, anunciando ao espectador uma narrativa imersa na escuridão. Adaptado de um livro do escritor James M. Cain, o filme conta a história de Walter Neff, um agente de seguros que se apaixona por Phyllis Dietrichson, uma sensual mulher casada. Envolvido por ela, Walter aceita participar no plano de forjar um seguro de acidente para seu marido e assassiná-lo, para que assim recebam a indenização pela sua morte.

O aspecto sombrio da obra está relacionado às características dos Filmes Noirs, um famoso gênero de filmes que surgiu em Hollywood no período da Segunda Grande Guerra. *Pacto de sangue* é um dos marcos iniciais do gênero e traz os elementos essenciais para sua identificação. A fotografia em preto e branco, cheia de contrastes, sombras e zonas escuras é a mais marcante característica visual do filme, influenciada pela estética do expressionismo alemão. Poucas sequências do filme ocorrem durante o dia, e mesmo essas são marcadas pelo forte contraste da imagem. Tal escolha estética não é gratuita, ela é o reflexo da história, a tradução visual do universo dos personagens cheios de segredos e lados obscuros.

O filme é contado através de flashback pelo personagem Walter Neff. Nós o vemos gravar sua confissão do assassinato em um gravador e, conforme narra sua história, vemos surgir as sequências do filme. Sua voz em off é o guia para o avanço da narrativa. Todo o filme é visto pela perspectiva de Walter, que revela seus medos, suas dúvidas, seus segredos e sentimentos. Os recursos do flashback e da fala em off, características frequentes do estilo Noir, foram utilizados para reforçar a construção psicológica do personagem. A fala não é utilizada em detrimento das imagens para a construção da história, mas sim para enriquecer o sentido dessas imagens.

Um dos pilares para o sucesso do cinema hollywoodiano é a forma como os seus filmes conseguem fazer com que o espectador se envolva na história, se identificando com seus personagens, e apreenda o filme como um todo, sem perceber a constante mudança de plano pelos cortes (a montagem opaca ou invisível). Ora, como fazer para que os espectadores tenham interesse pela história de um casal de assassinos e não desenvolvam antipatia pelas personagens? Criar nos espectadores esse interesse pela narrativa foi certamente mais um dos motivos pelo qual o roteiro se utilizou do recurso do flashback. Assistimos às cenas iniciais do filme e vemos Walter Neff se apresentar como o assassino de Dietrichson. Ficamos a nos perguntar quem será a vítima à qual Walter refere-se, e como essa história teria acontecido. Assim, ao início da narrativa, sabemos aonde ela chegará, mas isso representa um interesse maior pelas personagens e situações vividas por elas.

Os protagonistas de *Pacto de sangue* não são um casal convencional das histórias clássicas de Hollywood. Eles são anti-heróis, um casal de assassinos que passa por cima de qualquer valor ético para atingir seus objetivos. Se por um lado o espectador entra em contato com as intenções e as razões de Walter Neff para envolver-se nos crimes que cometeu, por outro ele

encontra dúvidas ao tentar desvendar o que há por trás das atitudes de Phyllis Dietrichson. Da mesma forma que seu cúmplice, não sabemos em que momento essa envolvente *femme fatale* (como ficaram conhecidas as misteriosas mulheres dos films noirs) está a mentir ou a dizer verdades. O mistério e o poder de sedução de Phyllis envolvem o espectador numa aura de fascinação por sua personagem, muito bem representada pela atriz Barbara Stanwyck.

O roteiro do filme é construído de maneira eficiente, desenvolvendo a narrativa em sequências perfeitamente integradas e necessárias para a clara compreensão dos acontecimentos. Os momentos de tensão e expectativa são criados no tempo ideal para manter a empatia e o interesse do público pela história. Um dos mais importantes elementos do roteiro de *Pacto de sangue* é o personagem Barton Keyes, colega de Walter Neff na empresa em que trabalham. Keyes funciona como elemento deflagrador da tensão da narrativa quando aos poucos desconfia do assassinato do senhor Dietrichson e descobre como ele foi executado. A descoberta do crime por Keyes leva a história à sua virada final, o momento derradeiro em que Walter e Phyllis se enfrentam. Keyes serve ao roteiro também para amenizar o clima de mentiras e enganos em que os personagens estão envolvidos. Nem mesmo Lola Dietrichson, enteada de Phyllis, é uma personagem tão clara e íntegra como Keyes.

Um dos pontos altos, talvez o mais importante, que faz desse filme uma obra-prima do cinema norte-americano, é a direção de Billy Wilder. O diretor encontra o tom ideal para narrar essa obra tão densa, que poderia parecer excessivamente moralista ou melodramática se dirigida por alguém não tão talentoso. Billy Wilder consegue tirar de seus atores uma sobriedade nas atuações que é essencial para dar vida àqueles personagens tão sombrios. Não somente os atores, mas também os planos e sequências são carregados da sobriedade que transmite ao espectador somente o que é necessário para a devida fruição estética da história e das imagens.

O simples plano das pernas de Phyllis Dietrichson descendo as escadas é carregado de uma sensualidade tamanha, que justifica toda a atração apaixonada de Walter Neff. A sequência em que ele comete o assassinato no carro de Phyllis é uma das mais angustiantes do filme, pois sabemos junto com os personagens os sinais que indicam o exato momento em que a vítima será executada. As imagens são filmadas com tal maestria e elegância que nos vemos ali, cúmplices daquele assassinato a sangue frio, assistindo ao rosto impassível de Phyllis Dietrichson enquanto ouvimos o som da morte de seu marido no espaço fora do quadro.

*Pacto de sangue* é um dos primeiros filmes de Billy Wilder na função de diretor. Não é à toa que ele tornou-se um dos cânones do cinema de Hollywood, já que seus futuros trabalhos nos mais diversos gêneros tiveram a mesma qualidade artística que vemos nesse filme. Ele assina a direção de obras-primas como *Sunset Boulevard* e *Some like it hot*.

Vale ressaltar a impecável trilha sonora composta por Miklos Rozsa, que colabora para a criação dos climas de cada sequência e deixa na lembrança do espectador o *leitmotiv* musical que se repete ao longo do filme.

O conjunto das qualidades de *Pacto de sangue* faz desse filme um dos mais interessantes da década de 1940, um clássico de Hollywood, com sua intrigante história e marcantes personagens.



## O FIM DA CRÍTICA

Luiz Nazario \*

A crítica de cinema conheceu seu auge a partir dos anos de 1950, quando os críticos da *Cahiers du Cinéma* forjaram a “teoria do autor”, responsabilizando o diretor de um filme pela qualidade artística da obra cinematográfica. O autor-cineasta imprimiria seu rosto na película, e nesse rosto estaria estampada toda sua filosofia de vida, toda sua visão de mundo. Cada filme do cineasta-artista descortinaria uma faceta da sua *Weltanschauung* e o conjunto deles desenharia um quadro perfeito. Milhões de cinéfilos puseram-se, desde então, a descobrir quadros ocultos na montanha de películas, tentando juntar as peças do quebra-cabeça autoral, reunindo o maior número possível de filmes de um mesmo diretor para encontrar uma linha de estilo, interpretando cada novo filme do cineasta eleito segundo aquela linha invisível.

A situação faz lembrar a cena incrível de *Despair* (*Despair, uma viagem para a luz*, 1978), de Rainer Werner Fassbinder, na qual Hermann Hermann (Dirk Bogarde) explica à esposa Lydia (Andréa Ferréol) que os gêmeos de um filme são interpretados pelo mesmo ator, estando o truque na junção de duas imagens, separadas por uma linha. A inquietação da gorda esposa só aumenta com a explicação: “Uma linha?! Mas eu não estou vendo nenhuma linha! Onde está a linha? Onde está? Onde?!”, e ela arfa, gemendo, angustiada por não enxergar a bendita linha invisível. Assim também o “autor” de cinema: sua linha é invisível, ou quase inexistente.

O cineasta-artista não possui como o escritor e o pintor o domínio completo de seus meios de produção, não “escreve” suas imagens com a câmara simplesmente, como imaginava a teoria do *cinéma stylo* de Alexandre Astruc, ou a antiga tese de “um filme - um autor” de Frank Capra (que antecipou de três décadas a *politique des auteurs*), e sim com a realidade, como acertou Pier Paolo Pasolini em sua teoria do cinema como língua escrita da ação.

Mesmo escolhendo seu elenco, escrevendo seu roteiro, produzindo e dirigindo seu filme, o cineasta-artista não controla a realidade da qual seu filme é feito, e com a qual ele tenta desenhar sua “linha”. A realidade escapa pelas bordas, e os acidentes que ela comporta são parte indissociável do relevo do filme tanto quanto do rosto que o cineasta tenta imprimir nele. Esse rosto é feito de outros rostos, de objetos, estampas, tons, luminosidades, paisagens que ele não criou, mas teve de incluir em seu filme, e que não pode, por qualquer razão, dirigir, ou pode dirigir apenas até certo ponto. Por isso Hitchcock invejava Disney, um diretor que podia “apagar” seus atores caso não gostasse de suas “atuações”. Neste sentido, o animador é muito mais facilmente autor que o diretor de cinema: aquele controla não apenas seus “atores” como todo o universo das “coisas” que compõem suas imagens.

A “teoria do autor” foi, é claro, contestada. Tanto por Gore Vidal, no ensaio *Quem faz o filme?*, onde a sardinha é puxada para o roteirista, quanto por Thomas Schatz, em *O gênio do sistema*, que recupera o papel dos grandes produtores dos estúdios de Hollywood na criação do estilo de um filme, pelo menos na fase áurea do *star-system*. O que se pode concluir depois de todas as reivindicações de autoria de um filme é o que sempre se soube: a obra cinematográfica é uma confluência de ingerências de todos os envolvidos no processo de sua criação: do diretor, do produtor, do roteirista, e também do fotógrafo, do elenco, do com-



positor, do sonoplasta etc. A autoria de um filme é indefinível. A linha só se torna mais visível quando os diretores se tornam os protagonistas de seus filmes – no caso de Charles Chaplin ou de Orson Welles; ou quando eles os assinam com seus próprios corpos, no caso de Alfred Hitchcock, através de suas breves aparições, ou de Fritz Lang, que introduzia sempre num dos planos de seus filmes a sua própria mão.

O Neorealismo quebrou as paredes dos estúdios, ou, antes, aproveitou que elas tinham sido quebradas nos bombardeios da Segunda Guerra, e injetou uma dose quase fatal de realismo no cinema. Mas foram os cineastas da Nouvelle Vague que abriram as comportas da realidade, encharcando o cinema, que perdeu, desde então, e para sempre, sua consistência. Como não conseguiam controlar a realidade como os gênios da sétima arte – de Méliès a Griffith, de Stroheim a Sternberg, de Murnau a Borzage, de Brown a Capra, de Hitchcock a Powell, de Renoir a Tati – que se empenhavam em construir filmes com plot, eles aboliram o plot, abdicando do domínio absoluto da narrativa. E era ali, justamente, onde se concentrava toda a arte do *metteur-em-scène*.

Um filme com plot é construído como um relógio, um mecanismo de precisão, sem momentos mortos nem contemplação beócia da realidade, sem cenas insignificantes nem improvisações que permitiam infiltrações de realidade na engrenagem azeitada da narrativa. Compare-se a corda esticada do mecanismo perfeito de *Rope (Festim diabólico, 1948)*, de Alfred Hitchcock, com a trama esgarçada em *Les 400 coups (Os incompreendidos, 1959)*, de François Truffaut. E pensar que foi para esse *enfant sauvage* que o mestre explicou que seus filmes não eram “pedaços da vida”, ou seja, filmes sem plot (como os da Nouvelle Vague...), e sim “pedaços de torta”, isto é, filmes com plot.

Com o triunfo da realidade sobre a arte do cinema, surgiram no cinema dos grandes circuitos as narrativas errantes como as dos filmes de Michelangelo Antonioni, ou até descosturadas, como as de Glauber Rocha. No cinema experimental, invisível, de fundo de quintal, elas sempre haviam existido, mas agora se tornavam dominantes naquele novo cinema que Pier Paolo Pasolini chamará de “cinema de poesia”, cada vez mais popular entre as elites intelectuais do neocapitalismo. Todo apaixonado por cinema, todo cinéfilo que encontra outro em seu caminho começa a trocar figurinhas, assumindo o amor por esse e ou aquele filme: todos estão de acordo com suas preferências, que são unânimes, até os anos de 1950. A partir da década de 1960, as divergências sobre as preferências começam a surgir, e só vão se agravando, a ponto de que, no fim da conversa, sobre os filmes atuais preferidos de cada um, as diferenças tornam o diálogo impossível, e cada cinéfilo volta solitário para seu canto, lambendo as feridas, maldizendo o apodrecido gosto do outro.

Foi no caldo dessa cultura cinematográfica em decadência que surgiu no Brasil aquela que talvez tenha sido a última geração dos críticos de cinema – na qual modestamente me inseri. Não fui atraído, em primeiro lugar, pela grande arte, mas pelo *Kitsch*. Criança, eu me deslumbrava com os shows de *Hollywood on ice*. Lembro-me especialmente de um número de patinação em cujo *grand finale* as dançarinas abriam seus vestidos de gala, transformando-os em barcas negras ornadas de lampiões chineses, dentro das quais deslizavam sobre o gelo. Ainda mais forte foi a impressão que me deixou um espetáculo do grupo tcheco Lanterna

Magika, onde os atores entravam e saíam da tela, com a maior naturalidade – no mais espantoso desses números, uma cabeça cortada num filme projetado na tela caía pesadamente sobre o palco, rolando diante dos olhos atônitos dos espectadores. E ainda sentia um arrepio de terror assistindo às transformações da Monga, a mulher-gorila, no Grande Circo Orpheu.

Quando passava as férias escolares no interior, em Mococa, ia com meus primos ao casarão de minha avó onde havia um quarto com uma grande janela de madeira. Através de suas frestas, as sombras da rua eram filtradas e projetadas no teto, de forma que eu e meus primos, deitados na cama, assistíamos ao “teto animado”, observando, nessa “tela” branca de cal, automóveis e pedestres refletidos em “sombras chinesas”, coloridas e perfeitas, como num filme de Lotte Reiniger. Esse pequeno “cinema” familiar inspirou-me, mais tarde, a recortar figuras de gibis e colar em uma tela de pano presa a uma caixa de sapatos, para mover suas figuras através da chama de uma vela.

Ainda me lembro do primeiro filme que vi no cinema. Minha mãe levava-me ao médico, para que ele pincelasse minha garganta. Depois, fomos ver *Um dia, um gato* (Tchecoslováquia, 1963), que havia conquistado o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro contando a história de um gato que usava óculos, capaz de ver o verdadeiro caráter das pessoas através das lentes: cada pessoa tinha uma cor de acordo com o sentimento dominante em sua personalidade: os ambiciosos eram azuis; os ciumentos, verdes; os invejosos, amarelos; os apaixonados, vermelhos etc. Foi o primeiro filme que vi no cinema, e fiquei encantando com o uso mágico das cores. Voltando para casa, num enorme táxi Ford, eu não parava de falar, entusiasmado, do uso mágico das cores naquele conto de fadas moderno: nem sentia mais a dor de garganta. Logo acompanhei com interesse uma série de programas realizados pelo crítico A. Carvalhaes para a TV Cultura, sobre os grandes diretores do cinema, passando a perseguir aquelas imagens de carne e prata cuja beleza plástica me arrebatava: eu me tornei então assíduo frequentador das sessões de cinema dos museus de arte (MASP, MAM, MAC, MLS), da Sociedade Amigos da Cinemateca e do cineclube da FAAP e da GV. Não perdia as reprises do Bijou, as maratonas do Colégio Equipe, as programações de arte dos cines Coral, Marachá, Cinema Um e Belas Artes.

Via quase tudo das salas comerciais. Mas o que elas me ofereciam parecia-me bem medíocre comparado aos tesouros que eu descobria nos porões da cidade: os documentários de Bert Haanstra, que filmou os moinhos, o vento e a chuva como nenhum outro cineasta; os filmes abstratos de Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Hans Richter e Walter Ruttmann; as luzes e sombras nórdicas de Urban Gad, Mauritz Stiller, Victor Sjöström, Carl Dreyer e Benjamin Christensen; os manifestos surrealistas de Luis Buñuel; os documentários poéticos de Robert Flaherty; os ciclos de vida que eram os filmes japoneses de Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse, Kaneto Shindo, Kon Ichikawa, Keisuke Kinoshita e Heinosuke Gosho.

Vivi então, nos cineclubes e nos cinemas comerciais de São Paulo (que naqueles anos sempre dedicavam parte de suas programações às reprises dos clássicos em cópias novas), experiências estéticas únicas, jamais repetidas, como as de ver na tela grande *Jigokumon* (*Os portais do inferno*, 1953), de Teinosuke Kinugasa, com uma das mais belas fotografias a cores da

história do cinema; as integrais de Charles Chaplin, de Buster Keaton, dos Irmãos Marx; uma mostra de Rodolfo Valentino, outra de Mae West, outra ainda de W. C. Fields; retrospectivas de Greta Garbo, de Marlene Dietrich, de Bette Davis...

E pensar que hoje os clássicos não são reprisados nem mesmo nos canais da TV aberta... Essa supressão da História do Cinema (e de toda a História) nas mídias contemporâneas faz com que o cinema seja consumido sem termos de comparação pelas novas gerações. Certa vez meu *personal trainer*, que gosta de cinema, disse-me ter visto um “filme velho” do catálogo de sua locadora: fiquei imaginando o jovem descobrindo, encantado, *Gone with the Wind* (*E o vento levou*, 1939), de Victor Fleming; *Casablanca* (*Casablanca*, 1943), de Michael Curtiz, ou *Gilda* (*Gilda*, 1946), de Charles Vidor... Não, nada disso, ele tinha visto o “velho” *The sixth sense* (*O sexto sentido*, 1999), de M. Night Shyamalan...

Na idade dele, eu, na Aliança Francesa da Rua General Jardim, onde fazia meus cursos de “Nancy”, descobria encantado o realismo poético de René Clair e Marcel Carné, a poesia ci-nematográfica de Jean Vigo e Jean Cocteau, as comédias de Marc Allégret e Marcel Pagnol, os filmes difíceis de Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet. No Instituto Goethe, seguia retrospectivas do cinema mudo alemão e testemunhava o nascimento do Novo Cinema Alemão: toda noite um novo Rainer Fassbinder, um novo Werner Herzog, um novo Wim Wenders, um novo Daniel Schmid etc. Tampouco perdia as palestras dos artistas convidados e, ao longo dos anos, conheci o dramaturgo Heinar Kipphardt, os cineastas Werner Herzog, Peter Lilienthal, Werner Schroeter, Peter Schneider, Jutta Bückner, Christian Ziewer, Peter Schumann, Rosa von Prauh, os críticos Mathias Riedel e Inge Regenhardt, o ator Peter Kern.

Em casa, folheava meu guia introdutório: um *pocket book* de Roger Manvell sobre a história do cinema com uma coleção de fotos em preto e branco: aqueles pequenos *stills* aveludados, belos como nunca mais os vi em nenhuma outra publicação de cinema, transportavam-me para outro mundo. Uma das portas de acesso a esse mundo era a deliciosa coluna dominical *Indicações da Semana*, do crítico Rubem Biáfara n’*O Estado de S. Paulo* (assumida por Carlos Motta a partir de 1983), com as resenhas dos filmes que entravam em cartaz a cada semana na cidade. Eu queria mergulhar no passado das imagens e desdobrar-me em seu presente, descobrindo tesouros esquecidos e novidades despercebidas: impus-me a missão de ver tudo, de nada deixar escapar.

Comecei a “ler cinema” através das crônicas de Anatol Rosenfeld, Paulo Emílio Salles Gomes, J. C. Ismael, Almeida Salles, Maurício Gomes Leite e outros críticos no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, depois substituído pelo *Suplemento Cultural*. Eram ensaios com conteúdo, carregados de ideias. As gerações seguintes foram privadas também dessa formação, pois os jornais reduziram o espaço da crítica ensaística, preenchendo-o com resenhas de consumo feitas por “jornalistas de cultura”, associados às distribuidoras de cinema, que lhes enviam pacotes de *press-releases* onde tudo já vem mastigado. Esses jornalistas são seduzidos com cafés da manhã e *souvenirs* para que divulguem – se possível sob uma luz positiva, com críticas “adoçadas” por regalias medíocres – os filmes assim promovidos.

Minha graduação em cinema veio com um seminário espantoso sobre o cinema de propaganda nazista apresentado sem muito conhecimento do tema pelo crítico e professor Jean-Claude Bernardet no Instituto Goethe. Não as apresentações, mas os próprios filmes abriram-me os olhos para a dimensão política do mundo. Depois, foi com enorme prazer que segui uma retrospectiva bastante completa de David Griffith, apresentada pelo também crítico e professor Ismail Xavier no auditório da *Folha*, com acompanhamento de piano ao vivo. Durante um bom mês, todas as noites, não perdi uma sessão, espantado com a genialidade do pioneiro americano e com a frieza do apresentador contemporâneo, incapaz de transmitir seu suposto interesse pelo objeto da pequena biografia que publicara.

Já minha pós-graduação cinéfila deveu-se a uma mostra excepcional – *Os cem melhores filmes da história do cinema*, segundo votação da crítica internacional – organizada no MASP – creio que em 1974 – pelo misterioso A. Carvalhaes, que pouco publicou (nunca o li), mas acabou sendo, por essa e outras mostras que organizou no museu, o crítico que mais me influenciou. Durante cem noites, sem faltar a uma sessão, assisti às maiores obras-primas do cinema em cópias restauradas. Não guardei, nem jamais encontrei o programa da mostra, nem mesmo na internet, onde hoje achamos quase tudo, mas lembro-me com uns 80% de certeza dos títulos exibidos:

1. *The birth of a nation (O nascimento de uma nação, 1915)*, de David Griffith.
2. *Intolerance (Intolerância, 1916)*, de David Griffith.
3. *Broken blossoms (O lírio partido, 1919)*, de David Griffith.
4. *Das cabinet des Dr. Caligari (O gabinete do Dr. Caligari, 1920)*, de Robert Wiene.
5. *The 4 horsemen of the Apocalypse (Os 4 cavaleiros do Apocalipse, 1921)*, de Rex Ingram.
6. *Nanook of the North (Nanuk, o esquimó, 1922)*, de Robert Flaherty.
7. *Nosferatu, eine symphonie des Grauens (Nosferatu, 1922)*, de Friedrich Wilhelm Murnau.
8. *Greed (Ouro e maldição, 1924)*, de Erich von Stroheim.
9. *The Iron horse (O cavalo de ferro, 1924)*, de John Ford.
10. *Gösta Berlings saga (A saga de Gösta Berlings, 1924)*, de Mauritz Stiller.
11. *Der letzte Mann (O último homem / A última gargalhada, 1924)*, de Friedrich Murnau.
12. *Die freudlose Gasse (A rua sem alegria, 1925)*, de Georg Wilhelm Pabst.
13. *Bronenosets Potyomkin (O encouraçado Potenkim, 1925)*, de Sergei Eisenstein.
14. *The gold rush (Em busca do ouro, 1925)*, de Charles Chaplin.
15. *Po zakonu (Dura lex, 1926)*, de Lev Kuleshov.
16. *The general (A general, 1926)*, de Clyde Bruckman e Buster Keaton.
17. *Sunrise: a song of two humans (Aurora, 1927)*, de Friedrich Murnau.
18. *Napoléon (Napoleão, 1927)*, de Abel Gance.
19. *The crowd (A turba, 1928)*, de King Vidor.
20. *The circus (O circo, 1928)*, de Charles Chaplin.
21. *The wind (O vento, 1928)*, de Victor Sjöström.
22. *La passion de Jeanne d'Arc (A paixão de Joana d'Arc, 1928)*, de Carl Theodor Dreyer.
23. *Die Büchse der Pandora (Lulu / A caixa de Pandora, 1929)*, de Georg Wilhelm Pabst.
24. *Un chien andalou (O cão andaluz, 1929)*, de Luis Buñuel.
25. *L'âge d'or (A idade de ouro, 1930)*, de Luis Buñuel.
26. *Der blaue engel (O anjo azul, 1930)*, de Joseph Von Sternberg.

27. *Tabu: a story of the south seas* (*Tabu*, 1931), de Friedrich Murnau.
28. *M* (*M, o vampiro de Düsseldorf*, 1931), de Fritz Lang.
29. *City lights* (*Luzes da cidade*, 1931), de Charles Chaplin.
30. *À nous la liberté* (*A nós a liberdade*, 1931), de René Clair.
31. *Freaks* (*Monstros*, 1932), de Tod Browning.
32. *King Kong* (*King Kong*, 1933), de Ernest Shoedsack e Merian Cooper.
33. *Zéro de conduite: jeunes diables au collège* (*Zero de conduta*, 1933), de Jean Vigo.
34. *Duck soup* (*Diabo a quatro*, 1933), de Leo McCarey.
35. *Man of Aran* (*O homem de Aran*, 1934), de Robert Flaherty.
36. *L'Atalante* (*O atalante*, 1934), de Jean Vigo.
37. *It happened one night* (*Aconteceu naquela noite*, 1934), de Frank Capra.
38. *The informer* (*O informante*, 1935), de John Ford.
39. *Triumph des willens* (*O triunfo da vontade*, 1935), de Leni Riefenstahl.
40. *Mr. Deeds goes to town* (*O galante Mr. Deeds*, 1936), de Frank Capra.
41. *Modern times* (*Tempos modernos*, 1936), de Charles Chaplin.
42. *Snow White and the seven dwarfs* (*Branca de Neve e os sete anões*, 1937), de Walt Disney.
43. *La grande illusion* (*A grande ilusão*, 1937), de Jean Renoir.
44. *Lost horizon* (*Horizonte perdido*, 1937), de Frank Capra.
45. *The lady vanishes* (*A dama oculta*, 1938), de Alfred Hitchcock.
46. *Bringing up baby* (*Levada da breca*, 1938), de Howard Hawks.
47. *You can't take it with you* (*Do mundo nada se leva*, 1938), de Frank Capra.
48. *La règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939), de Jean Renoir.
49. *Gone with the wind* (*E o vento levou*, 1939), de Victor Fleming.
50. *Le jour se lève* (*Trágico amanhecer*, 1939), de Marcel Carné.
51. *Stagecoach* (*No tempo das diligências*, 1939), de John Ford.
52. *The wizard of Oz* (*O mágico de Oz*, 1939), de Victor Fleming.
53. *Mr. Smith goes to Washington* (*A mulher faz o homem*, 1939), de Frank Capra.
54. *The 39 steps* (*Os 39 degraus*, 1935), de Alfred Hitchcock.
55. *A night at the opera* (*Uma noite na ópera*, 1935), de Sam Wood.
56. *The grapes of wrath* (*As vinhas da ira*, 1940), de John Ford.
57. *The great dictator* (*O grande ditador*, 1940), de Charles Chaplin.
58. *How green was my valley* (*Como era verde meu vale*, 1941), de Jonh Ford.
59. *The maltese falcon* (*Relíquia macabra*, 1941), de John Huston.
60. *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941), de Orson Welles.
61. *Meet John Doe* (*Meu adorável vagabundo*, 1941), de Frank Capra.
62. *Casablanca* (*Casablanca*, 1942), de Michael Curtiz.
63. *Ivan Grozny I* (*Ivã, o terrível Parte I*, 1944), de Sergei Eisenstein.
64. *Les enfants du paradis* (*O boulevard do crime*, 1945), de Marcel Carné.
65. *Brief encounter* (*Desencanto*, 1945), de David Lean.
66. *Roma, città aperta* (*Roma, cidade aberta*, 1945), de Roberto Rossellini.
67. *Duel in the sun* (*Duelo ao sol*, 1946), de King Vidor.
68. *Great expectations* (*Grandes esperanças*, 1946), de David Lean.
69. *La Belle et la Bête* (*A Bela e a Fera*, 1946), de Jean Cocteau.
70. *Monsieur Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, 1947), de Charles Chaplin.
71. *Odd man out* (*O condenado*, 1947), de Carol Reed.

72. *Louisiana story* (*A história de Louisiana*, 1948), de Robert Flaherty.
73. *Ladri di biciclette* (*Ladrão de bicicleta*, 1948), de Vittorio De Sica.
74. *The treasure of the Sierra Madre* (*O tesouro de Sierra Madre*, 1948), de John Huston.
75. *Oliver Twist* (*Oliver Twist*, 1948), de David Lean.
76. *The third man* (*O terceiro homem*, 1949), de Carol Reed.
77. *Sunset Blvd.* (*Crepúsculo dos deuses*, 1950), de Billy Wilder.
78. *Rashômon* (*Rashomon*, 1950), de Akira Kurosawa.
79. *Miracolo a Milano* (*Milagre em Milão*, 1951), de Vittorio De Sica.
80. *Umberto D.* (*Umberto D.*, 1952), de Vittorio De Sica.
81. *Limelight* (*Luzes da ribalta*, 1952), de Charles Chaplin.
82. *Singin' in the rain* (*Cantando na chuva*, 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly.
83. *High noon* (*Matar ou morrer*, 1952), de Fred Zinnemann.
84. *Ikiru* (*Viver*, 1952), de Akira Kurosawa.
85. *Shane* (*Os brutos também amam*, 1953), de George Stevens.
86. *Ugetsu monogatari* (*Contos da lua vaga depois da chuva*, 1953), de Kenji Mizoguchi.
87. *Gycklarnas afton* (*Noites de circo*, 1953), de Ingmar Bergman.
88. *The night of the hunter* (*O mensageiro do diabo*, 1955), de Charles Laughton.
89. *The searchers* (*Rastros de ódio*, 1956), de John Ford.
90. *Summertime* (*Quando o coração floresce*, 1955), de David Lean.
91. *Smultronstället* (*Morangos silvestres*, 1957), de Ingmar Bergman.
92. *Det sjunde inseglet* (*O sétimo selo*, 1957), de Ingmar Bergman.
93. *Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor* (*Ivã, o Terrível Parte II*, 1958), de Sergei Eisenstein.
94. *Les amants* (*Os amantes*, 1958), de Louis Malle.
95. *Some like it hot* (*Quanto mais quente melhor*, 1959), de Billy Wilder.
96. *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima meu amor*, 1959), de Alain Resnais.
97. *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, 1961), de Alain Resnais.
98. *Viridiana* (*Viridiana*, 1961), de Luis Buñuel.
99. *8 ½* (*Fellini 8 ½*, 1963), de Federico Fellini.
100. *Dr. Strangelove* (*Dr. Fantástico*, 1964), de Stanley Kubrick.

Às vezes sentava ao meu lado, no Grande Auditório do MASP, o historiador marxista Edgar Carone, que acabou por me abordar, curioso, ao testemunhar minha assiduidade – não era certamente um programa que obcecasse qualquer jovem, mesmo naqueles tempos. Após cada sessão, íamos a um café comentar o filme; eu gostava de ouvir suas explicações, com as quais eu raramente concordava. Mais tarde, ele se tornou meu professor de História do Brasil na USP e revelou-se bem diverso daquele “tiozinho” bonachão das sessões noturnas dos clássicos do cinema: chegou a reprovar minha classe inteira, levando a turma, revoltada, a entrar em greve contra sua didática autoritária.

Às vezes me pergunto se aquela mostra teve mesmo cem dias, se vi realmente cem maravilhas no MASP, naquela época, noite após noite. Hoje um evento cinematográfico dessa magnitude me parece até impossível de ter acontecido: minha memória deve estar me pregando alguma peça, dourando o passado... Mas não: os cinéfilos de hoje não têm ideia do que perderam com o fim dos cinemas de rua, dos cineclubes, da cinefilia, do cinema e da crítica, na era dos multiplex, das videolocadoras, dos downloads, dos blockbusters e dos blogueiros.

Meu sonho então era ser cineasta, mas depois de ler as memórias de Simone de Beauvoir preferi ser escritor. Por força das circunstâncias tornei-me escritor de cinema. A primeira edição de *O cinema industrial americano*, financiado por uma tia minha que intuiu que se eu não publicasse alguma coisa eu enlouqueceria, esgotou rapidamente. Eu estudava História à tarde e Filosofia à noite com colegas que, mais práticos, cursavam História à tarde e Jornalismo à noite, como José Geraldo Couto; ou Filosofia à noite e Jornalismo à tarde, como Caio Túlio Costa, Luiz Renato Martins, Matinas Suzuki e Rodrigo Naves. Eles puderam desenvolver uma carreira na grande imprensa, graças à lei de reserva de mercado que exigia diploma de jornalista para trabalhar na imprensa, enquanto eu fiquei limitado às míseras colaborações. Foi Caio Túlio quem primeiro me convidou para escrever resenhas de livros no jornal que ele então editava, o *Leia Livros*, da Brasiliense, a editora de Caio Graco. Nesse pequeno jornal que teve na época sua importância, sendo praticamente o único dedicado a lançamentos de livros, fui editado sucessivamente por Túlio, Luiz Schwartz e Caio Fernando Abreu.

Nesse período, o Departamento de Cinema do MASP era dirigido pelo crítico Leon Cakoff, que organizou ali as primeiras edições do *Festival Internacional de Cinema*. Foram as melhores edições porque pequenas, localizadas num só espaço, para um público ainda reduzido de cinéfilos (não de cultuletes) exibindo filmes selecionados (não ainda qualquer coisa) e enfrentando corajosamente a ditadura com mandatos de segurança impetrados para apresentar os filmes diretamente ao público sem a obrigatória censura prévia. Cobri algumas dessas primeiras mostras para a *Folha de S. Paulo*, juntamente com outro crítico *free-lancer*: o impagável Fernando Naporano, que se dedicou à crítica musical por longos anos em Londres, colaborando com revistas inglesas, hoje esquecido pelas mídias brasileiras, vivendo entre milhares de discos raros colecionados com paixão, que fez transportar em dezenas de caixotes de São Paulo para Londres, de Londres para São Paulo e de São Paulo para Curitiba...

Quando Caio Túlio Costa galgou o posto de secretário de redação da *Folha de S. Paulo*, ele me lançou ali como comentarista de TV. Aceitei o desafio como uma forma de exercer um novo discurso crítico e creio que minhas críticas de TV foram pioneiras no gênero. Na época, havia apenas a elegante escritora Helena Silveira escrevendo textos que eu definiria como “crônicas sociais” da TV. Já meus artigos estraçalhavam a programação de todas as emissoras. “Você não vai destruir a TV brasileira com um artigo de jornal”, advertia-me Caio Túlio na redação. “Com um, não, com vários...”, eu respondia esperançoso.

Contudo, a despeito da boa repercussão de minha coluna de *Crítica de TV*, que logo se tornou uma das mais lidas da *Ilustrada*, quando a *Folha* entrou em pool com a Bandeirantes fui advertido por Caio, a mando de seus superiores, de que eu não poderia mais detratar os programas daquela emissora. Se eu não podia falar mal apenas da Bandeirantes, decidi não falar mais de seus programas: a *Folha* acionou então o cineasta Orlando Senna para comentar os programas da Bandeirantes. Suas resenhas eram publicadas em alternância com minhas críticas. Pouco a pouco, as resenhas do cineasta tornaram-se mais frequentes, até que, semanas depois, só ele escrevia na “minha” coluna de *Crítica de TV*, sempre elogiando os programas da TV Bandeirantes...

Prossigui com minhas colaborações no *Diário do Grande ABC*, por indicação do crítico e cineclubista Heitor Capuzzo, e em diversas revistas de estilo: *HV*, que os estudiosos de comunicação consideram a primeira das revistas modernas brasileiras, editada por Ricardo Soares; *A-Z*, por Caio Fernando Abreu; *Atlante*, por William Guimarães; *Vogue* e *Elle*, por Andrea Carta. Na revista *Set*, editada por Eugênio Bucci e, depois, por Isabella Boscov, eu escrevia resenhas de filmes e assinava a coluna *Tempos Modernos*, sobre o cinema mudo. Mas logo a revista adequou-se ao mercado, eliminando minha coluna, entre outras, reduzindo o tamanho das resenhas a dez ou cinco linhas!

Durante quase quatro anos fui crítico de cinema da revista *IstoÉ*, tendo como editores Geraldo Mayrink, Marília Pacheco Fiorillo e Humberto Werneck. Assistia às pré-estreias da meia-noite, às sessões matutinas com cafés da manhã, às sessões para a crítica nas pequenas cabines das empresas; usufruía de uma entrada permanente de cinema e fui um dos poucos críticos convidados pela Fox Films e pela Royal Air Marrocos para visitar, numa inusitada promoção, as locações do filme *The jewel of the Nile (A joia do Nilo, 1985)*, de Lewis Teague. [Cf NAZARIO, Luiz. No Marrocos, com a crítica. *Diário Cinematográfico*. <http://meucinediario.wordpress.com/2010/07/09/no-marrocos-com-a-critica/>].

Em 1986, Heitor Capuzzo organizou a coletânea *O cinema segundo a crítica paulista*, incluindo os críticos Carlos Motta, Edmar Pereira, Francisco Luiz de Almeida Salles, Geraldo Mayrink, Heitor Capuzzo, Inácio Araújo, Jairo Ferreira, Jean-Claude Bernardet, Leon Cakoff, Luciano Ramos, Luiz Nazario, Orlando Fassoni, Pola Vartuck, Rubem Biáfara e Rubens Ewald Filho. Creio que o lançamento do livro no Museu da Imagem e do Som foi a última aparição pública do grande Biáfara, que morreria pouco depois.

Quando Antonio Gonçalves Filho passou a editar o *Caderno 2*, ele se lembrou de me convidar para escrever artigos para aquele caderno do *Estado*: pude então publicar alguns artigos de página inteira sobre Pier Paolo Pasolini, Jean-Paul Sartre, Céline e Leni Riefenstahl. Eu continuava me realizando como crítico jornalístico na revista *IstoÉ*, tendo como colegas de cabine Edmar Pereira (*Jornal da Tarde*), Carlos Motta e Pola Vartuck (*O Estado de S. Paulo*), Rubens Ewald (*TV Globo*), Geraldo Mayrink (*IstoÉ*) e Mário Sérgio Conti (*Veja*), além do pessoal flutuante da revista *Set*, onde eu ainda escrevia bastante. Já o crítico de cinema saído das colunas esportivas Luiz Zanin Oricchio e aquele outro sem braço do *Estado* vieram depois: não tivemos muitos contatos. Nas cabines que eu frequentava a convite da Fox, da MGM e da Warner, eu era o mais assíduo dos críticos: não perdia uma sessão marcada, mesmo que o filme fosse um *flop*.

Ainda havia grandes reprises de filmes clássicos nas salas comerciais. Lembro-me, por exemplo, de que a Fox comemorou seus 50 anos em 1985 com uma mostra de seus grandes filmes em cópias novas, incluindo pequenos ciclos de Bette Davis (*A malvada, Now Voyager, The Letter*), Marilyn Monroe (*Bus Stop, O rio das almas perdidas, Quanto mais quente melhor, The seven years inch*) e Carmem Miranda (*Serenata tropical, Copacabana*).

Mas o maior orgasmo cinéfilo foi o relançamento dos cinco filmes que Alfred Hitchcock considerava os seus melhores, e que por isso ele havia proibido de serem reprisados (evitando seu desgaste) senão quinze anos depois de sua morte: assistir a *Rope (Festim diabólico,*



1948); *Rear window (Janela indiscreta)*; *The man who knew too much (O homem que sabia demais)*, *Vertigo (Um corpo que cai)*; e *The trouble with Harry (O terceiro tiro)* em cópias novas no antigo cine Metro foi um dos pontos altos de minha experiência cinéfila. E a mostra, generosa, incluía ainda as reprises de *North by Northwest (Intriga internacional)*, *Dial M for murder (Disque M para matar)*, *Psycho (Psicose)*, *The birds (Os pássaros)* e *Curtain (Cortina rasgada)*. Melhor impossível.

Nas pré-estreias de gala, uma presença prestigiosa era a de Dulce Damasceno de Brito: de 1952 a 1968, ela vivera em Hollywood como correspondente dos *Diários Associados*, com acesso irrestrito aos grandes estúdios. Tornou-se grande amiga de Carmem Miranda e entrevistou Audrey Hepburn, Barbara Stanwyck, Cary Grant, Charlton Heston, Clark Gable, Doris Day, Elizabeth Taylor, Grace Kelly, Gregory Peck, James Dean, James Stewart, Jane Wyman, John Wayne, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Marlon Brando, Rock Hudson, Sophia Loren, Walt Disney e muitos outros. Naquela época, sem gravador portátil, os jornalistas comprovavam que tinham feito mesmo a entrevista enviando uma foto posada junto com o entrevistado: Dulce acumulou poses com astros e estrelas, com as quais mais tarde ilustrou reportagens nostálgicas e seus livros *ABC de Carmen Miranda*, *Hollywood nua e crua* e *Lembranças de Hollywood*. Nunca tive coragem de me apresentar a Dulce Damasceno, sempre de turbantes e óculos escuros: era a Greta Garbo da crítica brasileira! Creio que ela nunca soube meu nome, nem que eu era filho de Joaquim Pinto Nazario, o diretor dos *Diários Associados* que a destacara para o seu fabuloso emprego...

Meu rival mais direto era Mário Sérgio Conti, jornalista que imigrara (como Amir Labaki) da editoria política para o campo do cinema, ocupando o lugar de um crítico de cinema de verdade na importante revista *Veja*. Nas sessões de cabine, os distribuidores só me passavam a folha dos cromos depois que Mário Sérgio houvesse retirado aqueles que ele considerava os melhores. A prioridade da divulgação era dada sempre àquele crítico, já que ele representava, independentemente de seus conhecimentos de cinema, a revista mais lida do Brasil. Mas eu sempre encontrava entre os restolhos uma imagem boa que ele havia desprezado, e minhas matérias acabavam sendo, do ponto de vista visual, tão ou mais atraentes que as dele. Pelo menos eu acreditava que sim.

Finalmente, uma tarde, a *IstoÉ* dispensou meus serviços de crítico de cinema, alegando razões de ordem política. Supostamente, para agradar Roberto Muylaert, o Presidente da Fundação Padre Anchieta, os donos da revista ofereceram meu posto de crítico à jovem e talentosa cineasta Anna Muylaert, que vinha a ser a afortunada filha daquele pistolão. Meu editor, o mineiro Humberto Werneck, chamou-me na ocasião a um bar para anunciar minha “demissão” tecnicamente injustificável. Antes de me dizer a verdadeira razão da dispensa, ele, visivelmente constrangido com a tarefa, bebeu seguidamente e sem intervalo quatro garrafas de Coca-Cola, o que me deixou bastante impressionado. Como eu iniciava meu doutorado em História, Werneck aconselhou-me: “Você é inteligente e ganhava uma ninharia na revista. Por que não termina seu doutorado na Europa?”.

Ainda relutando em mudar radicalmente de vida, tentei manter-me atuante na grande imprensa brasileira assumindo o posto de crítico de cinema da revista *Afinal*. Mas essa concor-

rente da *IstoÉ* estava infelizmente nas últimas: escrevi ali por algumas semanas, até que a revista foi à falência, sem sequer remunerar minhas poucas colaborações. Já na coletânea *O cinema dos anos 80*, organizada em 1991 por Amir Labaki, apenas quatro dos 17 colaboradores que escreviam sobre cinema eram críticos de cinema: além do organizador, Antonio Querino Neto, Fernão Ramos, Humberto Saccomandi, José Geraldo Couto e Luiz Nazario. Os críticos já eram superados pelos professores universitários. Eu mesmo, abalado com o triste fim da minha instável carreira de crítico sem diploma de Jornalismo na grande imprensa brasileira, que exigia esse canudo na reserva do mercado para os formados em Jornalismo, ainda que medíocres, já seguia a sábia sugestão de Werneck e, com uma bolsa da DAAD-CAPES, segui para a Alemanha como pesquisador acadêmico.

Instalei-me em *Göttingen*, depois em *Münster*, aprendendo o alemão para assistir a dezenas de filmes raros do 'Terceiro Reich' na Cinemateca Alemã em Berlim e nos Arquivos Federais de Wiesbaden e Coblença. No tempo livre que tinha em Berlim, acompanhei uma Berlinale que incluía uma inesquecível retrospectiva de filmes americanos rodados em CinemaScope, incluindo, entre outros, o perturbador *Bigger than Life* (*Delírio de loucura*, 1956), de Nicholas Ray; e o bellissimo *Bonjour tristesse* (*Bom dia, tristeza*, 1958), de Otto Preminger. Mais tarde, frequentei a riquíssima mostra dos 75 anos da Ufa no Deutches Museum. Nos fins de semana, visitava os castelos de água da Westfália, viajava para Amsterdã ou, quando tinha mais tempo, para Paris, frequentando como um louco os cinemas do Quartier Latin e a sala da Cinemateca.

Numa dessas ocasiões presenciei o relançamento de *Play time* (*Tempo de diversão*, 1967), de Jacques Tati, em cópia nova, em seu formato original de 75mm, no Cine Arléquin, então reformado, e onde aquela obra-prima estreara pela primeira vez. Assisti ainda à estreia da fabulosa restauração do *Ludwig* (*Ludwig*, 1972), de Luchino Visconti, em suas quatro horas de projeção, e à do bellissimo *Hamlet* (*Hamlet*, 1996), de Kenneth Branagh, em sua versão integral, também de quatro horas, entre dezenas de experiências cinéfilas revitalizantes. Viajei por toda a Europa, conhecendo os mais importantes museus, frequentando cineclubes e cinematecas, acumulando lembranças maravilhosas de um mundo de cultura que pude então sorver na medida de minha avidez.

Como descrever o apocalipse da minha partida da Alemanha? Não se deixa um país sem cortar todos os laços burocráticos que garantem nossa permanência nele e nos ligam à gigantesca máquina social. Deixar *Münster* para sempre foi uma experiência dolorosa. Ainda mal recuperado do trauma, chegando a São Paulo minha família mudava-se para outra casa. Vieram os trabalhos da mudança, os problemas com meu computador incompatível, o trabalho de recuperação das velhas relações e a revelação horrível de que muitos de meus editores haviam morrido em minha ausência: Andrea Carta (meu editor nas revistas *HV* e *Elle*), Casimiro Mendonça (na revista *Atlante*), Edmar Pereira (meu editor numa publicação promovendo a *Trilogia Kafka* de Gerald Thomas); Nelson Pujol Yamamoto (na revista *A-Z*); Caio Graco (na *Brasiliense*); Caio Fernando Abreu (no jornal *Leia Livros*)... A AIDS devastava a crítica, atacando as pessoas mais vulneráveis ao desejo, aquelas que não resistem ao amor, ao sexo, e entre as quais se encontravam as pessoas mais interessantes do planeta. O mundo foi se tornando um lugar cada vez mais sério, chato e careta.

Concluí minha tese em meio ao caos da vida elevado a um alto grau, após um curso sobre o Holocausto no Museu Yad Vashem, em Jerusalém, em 1994, a instâncias de minha orientadora brasileira, a grande historiadora Anita Novinsky, também uma grande cinéfila, que cultivava o hábito saudável de ver um bom filme toda noite. Desde então, abracei a carreira acadêmica, tornando-me professor de História do Cinema na UFMG. Com apoio da FAPEMIG e bolsas de produtividade do CNPq, mergulhei no estudo das vanguardas estéticas, na obra de Pier Paolo Pasolini – após mais duas viagens de pesquisa em Bolonha – e no cinema em torno do Holocausto, o que me permitiu realizar outro sonho: o de publicar os livros que resultavam dessas pesquisas na Editora Perspectiva, de J. Guinsburg. Quando adolescente, lendo Panovsky, Eco, Barthes, Scholem, Buber, Poliakov, Cassirer, Cooper, Metz e Kristeva, imaginava como seria bom ter um livro meu lançado na coleção Debates...

Na UFMG, convivi durante certo tempo com Heitor Capuzzo, que se afastou da crítica, escrevendo cada vez menos, mas não do cineclubismo, pois manteve por uns dez anos um cineclube (mas em vídeo...) dentro da Escola de Belas Artes, antes de se instalar em Los Angeles e, depois, mais recentemente, em Singapura, numa exótica trajetória de vida; com o simpático crítico e professor mineiro José Tavares de Barros, ligado ao Ofício Católico do Filme, que o enviava a todos os festivais de cinema ao redor do mundo: como Sua Majestade Lula, ele estava sempre viajando; e com José Américo Ribeiro, enérgico cineclubista e pesquisador do cinema mineiro. Mas o crítico mais autêntico que conheci em Minas foi o veterano Ronaldo Brandão, ex-crítico da revista *Veja*.

No dia 15 de setembro de 2004 (anotei em meus diários) eu o encontrei no café da Livraria Travessa, acompanhado de um jovem pintor e cenógrafo. Brandão contou-me como conhecera Brigitte Helm: a diva havia há décadas abandonado o cinema e estava no Brasil apenas acompanhando o marido, um industrial da Mannesman. Mas Ronaldo Brandão reconhecera a ex-estrela, então com 60 anos, mas ainda bela, que o recebeu no saguão do Hotel Del Rey. Ele também me contou uma indiscrição – a de que namorara John Schlesinger, quando o então jovem cineasta fazia um tour pelo Brasil a convite do British Council: “Sim, é verdade, John Schlesinger me comeu”, assegurou-me, “e depois seguiu para Hollywood, onde foi rodar *Midnight cowboy* [*Perdidos na noite*, 1969]”.

Erguendo-se da cadeira em súbitos enlevos, lançando sensacionais caras e bocas, Ronaldo Brandão vibrava lembrando-se de mil e um filmes, incluindo a filmografia completa de Jennifer Jones, que ele adorava: “Tenho as quatro biografias de Jennifer Jones, cujo modelo cinematográfico era Silvia Sidney”. Contou-me que Rudá de Andrade fora assistente de Vittorio De Sica em *Stazione termine* (*Quando a mulher erra*, 1953) e que viu a deusa apaixonada por Montgomery Clift durante as filmagens. Ao descobrir que Monty era homossexual, Jennifer jogou, num acesso de raiva, sua estola de pele na privada. Mas como a produção não achou outra igual, tiveram de secar a estola infecta com secador de cabelo, e a diva teve de continuar a usá-la...

Ronaldo Brandão deixou ainda bem claro para mim que não gostava nada de Elizabeth Taylor, a quem só desculpava em *Cat on a hot tin roof* (*Gata em teto de zinco quente*, 1958), de Richard Brooks. Para concluir, recitou-me uma frase sua, que reputo das mais magníficas já

forjadas pela crítica brasileira: “‘O cinema é a verdade 24 quadros por segundo’ – Jean-Luc Godard. ‘O cinema é um sonho que sonhamos todos juntos’ – Jean Cocteau. ‘Vocês são lindos, ricos, felizes? Fora daqui! O cinema é para quem não tem nada!’ – Ronaldo Brandão.”

Num mundo cada vez mais lindo, rico e feliz, os críticos de cinema foram saindo de cena. Jairo Ferreira, que começou escrevendo sobre filmes japoneses sem legendas estreados no Cine Niterói (ponto de encontro de cinéfilos e futuros cineastas como Carlos Reichenbach, João Calegari e João Silvério Trevisan) para o *São Paulo Shimbun*, jogou-se da janela de seu apartamento depois de infernizar seus vizinhos arrancando toda a fiação à procura de misteriosas criaturas. Logo foi a vez de Carlos Motta, advogado que nunca exerceu a profissão, seguidor do Seminário de Cinema do MASP, com aulas ministradas por Plínio Garcia Sanchez, Marcos Margulière, Tito Batini e – luxo supremo – Alberto Cavalcanti, iniciado na crítica em 1953 na revista *Cena Muda* e colaborador no jornal *Shopping News* até se firmar n’*O Estado de S. Paulo*. Extremamente tímido, respondendo sem reclamar (como Inácio Araújo na *Folha*) pela ingrata seção de *Filmes na TV*, fiel seguidor de Biáfora, Motta acumulou um conhecimento enciclopédico sobre o cinema clássico, que seria muito útil a Rubens Ewald na elaboração de seu *Dicionário de cineastas*.

Dulce Damasceno faleceu em 2008; José Tavares de Barros, em 2009, depois de enfrentar o câncer com uma serenidade impressionante. Restam agora poucos críticos em atividade: Sérgio Augusto, Inácio Araújo, Antonio Gonçalves Filho, Rubens Ewald. Surgiram novos críticos: Sergio Rizzo, Carlos Alberto de Mattos, Luiz Fernando Gallego, Christian Petermann, Rodrigo Gerace... Mas eles não podem mais usufruir do espaço que era antes diariamente ocupado pela crítica. E o que se pode criticar hoje? Só *blockbusters* e *indies* de gosto duvidoso. Os críticos refugiam-se em seus blogs e aí se confundem com a massa dos blogueiros, que registram suas impressões toscas sobre o que veem nos cinemas dos shoppings ou em *downloads* caseiros. A imprensa só publica resenhas de “jornalistas de cultura”, decalcadas dos *press-releases* com algumas frases bombásticas vazias, em propaganda disfarçada promovida pelas produtoras. O nível de alguns desses “jornalistas de cultura” pode ser avaliado pela declaração de Rodrigues Neto, presidente da Funcarte, de Natal: “Estou cagando e andando para o que dizem de mim; trabalho há 25 anos com jornalismo cultural” (*Novo Jornal*, 2009). Essa gente tem todo o espaço das mídias, enquanto os críticos, que não se formam em Jornalismo, mas em Direito, Filosofia, História, Sociologia, Artes, Letras, ficam excluídos.

Quando se anuncia a produção de um novo *Spider Man*, um novo *Batman*, um novo *Avatar*, uma nova *Alice*, todo o aparato de marketing montado pelo conglomerado é colocado em ação para que o *blockbuster* seja maciçamente divulgado semanas antes de entrar em cartaz. A mídia cria o clima psicológico favorável ao megassucesso programado, que pode ser um filme bom, ruim, péssimo ou excelente: isso não importa mais. A qualidade cinematográfica deixou de estar em questão. O que importa é criar um *smash hit* através de milionárias campanhas publicitárias envolvendo todas as mídias. Os “jornalistas de cultura” são as ruelas dessa engrenagem gigantesca.

O verdadeiro crítico não cedia a pressões: mantinha-se fiel às suas próprias obsessões estéticas. Já o “jornalista de cultura” é um orientador de consumo. Até os anos de 1970, a crítica

discorria sobre o conteúdo e a forma do filme sem a preocupação de apontar com o dedo: “não percam esta obra-prima!”, “fujam deste abacaxi!”. Os jornais contavam com críticos que instigavam a leitura, mais até por sua personalidade que por seu texto. Dominados por suas paixões e idiossincrasias, escreviam de acordo com seu gosto pessoal, muitas vezes aberrante. Era assim que o leitor podia desenvolver seu próprio gosto: criticando a crítica. Detestar um crítico e continuar a lê-lo era a prova mesma de que ele era um crítico verdadeiro. Se eu conhecia o crítico e não gostava do que ele gostava, ia assistir ao filme que ele detratara, evitando aquele que ele incensara. Ou assistia aos filmes que ele criticava e aos que ele elogiava, apenas para criticar suas críticas. O crítico criava antagonistas à sua altura, enquanto o “jornalista de cultura” produz apenas um “rebanho que saca”, no dizer de Pepe Escobar.

Hoje não há mais espaço para o crítico nem para o crítico do crítico, isto é, para o novo crítico em formação – pelo simples fato de que não há mais espaço na grande imprensa para personalidades autônomas perturbadas. Cinéfilos precoces, os críticos são doentes por cinema desde a infância. A cinefilia é a tara e a vocação dos críticos, com qualquer formação e não necessariamente a de Jornalismo. Desde criança, o crítico é sexualmente orientado para o cinema, e revela gostos pessoais que entram em confronto com o gosto da maioria. Quem poderia imaginar, por exemplo, que a atriz preferida de Rubens Ewald era Debbie Reynolds? Além de registrar todos os filmes que via (sua lista chega a mais de 30 mil), Rubinho mantinha um registro especial para sua estrela predileta, orgulhando-se de ter conseguido adquirir em VHS e DVD todos os filmes de Debbie Reynolds. Esse parafuso solto era o que havia de mais interessante na crítica. E é isso o que se perdeu para sempre.

\* Luiz Nazario é escritor, professor de História do Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e crítico de arte. Autor de diversos livros, entre os quais *Da natureza dos monstros*, *As sombras móveis* e *Todos os corpos de Pasolini*, Nazario mantém em atividade alguns blogs, entre os quais *Diário Cinematográfico* ([www.meucinediario.wordpress.com](http://www.meucinediario.wordpress.com)). Fez parte do júri do II Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica Walter da Silveira.



## FICHA TÉCNICA

### **Concurso Estadual de Crítica Cinematográfica Walter da Silveira (2008-2010)** **DIRETORIA DE AUDIOVISUAL DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA -** **DIMAS/FUNCEB**

Direção - Sofia Federico

Assessoria Técnica - Daniel Carneiro

Gerência de Planejamento e Produção - Tatti Carvalho

Edição e Coordenação do Núcleo de Difusão - Adolfo Gomes

Coordenação Administrativa Financeira - Valdélia Gomes

Assessoria de Comunicação e Web design - Edivan Neves

Produção - Luciana Bento

Estagiária - Alexandrina Filha

### **Caderno de Críticas Cinematográficas (2008-2010)**

Programação Visual e Design - Edivan Neves

Revisão e Assessoria de Comunicação - Paula Berbert (ASCOM FUNCEB)

### **Agradecimentos**

André Setaro

Luiz Nazario

José Umberto Dias





Secretaria  
de Cultura