

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

JOSE LUCAS CAMPOS SANTOS

Crítica de cinema no jornal *Opinião* e ditadura: Dificuldades, conceitos e formatos

São Cristóvão
2024

JOSE LUCAS CAMPOS SANTOS

Crítica de cinema no jornal *Opinião* e ditadura: Dificuldades, conceitos e formatos

Trabalho de Conclusão de Curso II
apresentado ao Departamento de
Comunicação Social da Universidade Federal
de Sergipe como requisito para obtenção do
grau de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof. Dra. Greice Schneider

São Cristóvão

2024

Crítica de cinema no jornal *Opinião* e ditadura: Dificuldades, conceitos e formatos

JOSE LUCAS CAMPOS SANTOS

Trabalho de Conclusão de Curso II
apresentado ao Departamento de
Comunicação Social da Universidade Federal
de Sergipe como requisito para obtenção do
grau de bacharel em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dra. Greice Schneider
(Orientador/a)**

Prof. Dra. Damyler Ferreira Cunha

Prof. Me. Vinícius Oliveira

AGRADECIMENTOS

Não há agradecimentos possíveis para todo o esforço que meus amigos e companheiros fizeram para que eu chegasse até aqui. Me esforcei também para não ser uma trajetória solitária. Assim que comecei o curso desejei fazer novos amigos, tantos quantos possíveis e fico muito feliz em afirmar que consegui. São tantos nomes que poderia listar aqui, pessoas conseguiram manter minha vontade de seguir em frente viva por todos esses anos de curso. Mas ainda tentarei listar todos os que me foram importantes.

É importante começar agradecendo a mim mesmo. Sim, eu que sobrevivi todos os percalços no caminho, que enfrentei as dores e as incontáveis vezes que tentei desistir. Agradeço a minha perseverança acima de tudo. Essa perseverança, no entanto, não seria possível sem o apoio da minha família. Minha mãe que, apesar das palavras duras, foi capaz de me confortar quando lhe foi possível. Ao meu irmão que assistiu anime comigo quando eu queria chorar disfarçadamente. Minha irmã, que também se fez presente, me defendendo e apoiando quando precisei. Aos meus amigos de longa data, Felipe, Juan, Iã, Fellipe Lima, Heinrick e Barbara, que me mantiveram de pé com risadas e encontros inesquecíveis, regados por jogos e horas de conversa que só posso desejar que se repitam para sempre. Literalmente não estaria aqui sem vocês em todos esses anos. Mesmo nos momentos em silêncio, sei que se importaram comigo.

Não há como esquecer também Luizielle e sua mãe, que antes de todo mundo me apoiaram como ninguém. Nunca esquecerei as palavras de sua mãe quando decidi trocar para o curso de Jornalismo, “é muita vontade de ser feliz”. Era mesmo, e continua sendo.

Incluo, também, meus amigos online. Alguns dizem que eles só existem na minha cabeça, mas acrescento também o meu coração na equação. Foi Mônica, Zen, Déti, Paca, Maythê e Jota quem mais me apoiaram, com amor, carinho e até mesmo passando raiva comigo. São tantos anos separados fisicamente, mas unidos emocional e, às vezes, mentalmente. Afinal, dividimos o mesmo neurônio.

Meus amigos e amigas de curso também foram um pilar nessa jornada. Compartilhando frustrações e dores em aulas intermináveis. A Maiara, Gabi e Laura, o seu apoio e incentivo ainda reverberam em várias outras áreas da minha vida. E como esquecer de Irion, que viu em mim um amigo e confidente, de maneira tão recíproca e genuína. A Larissa, que não deixou que um dia passasse sem que eu risse e me sentisse acolhido e entendido. Além, é claro, da professora Liliane, que foi incrível comigo.

Não posso deixar de agradecer a minha orientadora Greice Schneider, que aceitou essa tarefa com carinho e paciência de Jó.

A todos vocês, meu mais sincero “Obrigado!”. É reconfortante saber que meu sucesso é compartilhado com tantas boas almas.

*“To those who doubted me, may the storm
claim your final breaths, and the earth reject your rest.”*

Baldur's Gate 3

RESUMO

Este estudo teve como objetivo o estudo e observação do ofício crítico cinematográfico no semanário carioca *Opinião*, de Fernando Gasparian, durante o período ditatorial no Brasil entre 1973 e 1977. Para a observação foram utilizadas trinta e cinco críticas com variados autores, dentre eles Jean-Claude Bernardet, Sérgio Augusto e Gustavo Dahl. Para isso, foi utilizado método observacional, com exemplos e comparações dessas críticas com conceitos apresentados por Pedro Lyra de conceitos de crítica. Desta forma, ao se entender o que é crítica, foi possível traçar os elementos que os trabalhos destes autores possuem, tais como suas escolhas gramaticais e estratégias de subversão com base na conjectura política. Dentre as críticas analisadas, foi observado então além das possibilidades técnicas da crítica, os elementos subjetivos que compõem a partir de cada um dos autores. O resultado foi para além das qualidades técnicas, mas também para as alternativas de escrita diante da censura e da perseguição. Os autores, portanto, formam uma das linhas de frente da livre expressão e do enfrentamento à ditadura.

Palavras-chave: Censura; Cinema; Crítica; Opinião.

ABSTRACT

This essay aimed to study and observe the cinematographic critical profession in the Rio de Janeiro weekly newspaper *Opinião*, by Fernando Gasparian, during the dictatorial period in Brazil, between 1973 and 1977. For observation, thirty-five reviews were used by various authors, including Jean-Claude Bernardet, Sérgio Augusto and Gustavo Dahl. For this, an observational method was used, with examples and comparisons of these criticisms with concepts presented by Pedro Lyra of critical concepts. In this way, by understanding what criticism is, it was possible to trace the elements that the works of these authors possess, such as their grammatical choices and subversion strategies based on political conjecture. Among the proven criticisms, in addition to the technical possibilities of criticism, the subjective elements that make up each of the authors were presented. The result went beyond technical qualities, but also towards writing alternatives in the face of censorship and persecution. The authors, therefore, form one of the front lines of free expression and the fight against dictatorship.

Keywords: Censorship; Criticism; Movie theater; Opinião.

Lista de Figuras

Figura 1 11

Figura 2 26

Figura 3 31

Figura 4 31

Figura 5 33

Figura 6 38

Sumário

Sumário	9
1 - Introdução.....	10
2 - A crítica de cinema.....	13
2.1 Contexto da crítica nos anos 70.....	23
3 - A crítica no Opinião.....	25
3.1 Sérgio Augusto e o Opinião	35
3.2 A crítica de Jean-Claude Bernardet	40
3.3 Gustavo Dahl no Opinião	44
Considerações finais.....	47
BIBLIOGRAFIA.....	49

1 - Introdução

Conhecer e se adentrar na crítica de cinema é importante para uma visão holística e, curiosamente, crítica tanto do fazer cinematográfico quanto da leitura do mundo. Para tanto, este estudo tem em vista realçar e se comprometer com o entendimento do ofício crítico, para então podermos seguir com as análises de críticas específicas. Respostas únicas não haverá, mas é possível indagar e refletir sobre elas e, assim, talvez, chegar a uma ideia.

Dito isto, a evolução da crítica cinematográfica como força social e sua importância se revela em vários períodos históricos. Para este estudo, analisaremos e consideraremos aquelas produzidas pelo jornal de imprensa alternativa, *Opinião*, do Rio de Janeiro, durante o período dos anos 70, bem no olho do ciclone da ditadura. O jornal foi fundado por Fernando Gasparian, e sofreu com censura prévia desde suas edições iniciais, mas continuou a manter a produção com perspectiva militante e esquerdista. Sendo assim, objeto de estudo adequado de um período caótico e emblemático para a história do Brasil e tão pouco explorado pelos estudos históricos da crítica de cinema.

Para um estudo mais específico, selecionamos o jornal *Opinião*, nascido e finalizado nos anos 70. O semanário, criado por Fernando Gasparian, foi um dos representantes do movimento de imprensa alternativa, um tipo de fazer jornalístico que cresceu durante o período da ditadura militar e se baseava na luta contra a hegemonia política do governo vigente. Por seu posicionamento político, o jornal sofreu com censura prévia desde suas primeiras edições, até o fim de seus dias, tendo sido vítima de atentados ao prédio e também de perseguição aos seus colaboradores. O autor Jean-Claude Bernardet, um dos críticos estudados aqui, foi um dos alvos da censura, sendo obrigado a adotar pseudônimos para realizar algumas de suas publicações.

O interesse por estudar a crítica na época da ditadura nasce a partir de uma curiosidade causada por uma imagem publicada (ver Figura 1) por Kleber Mendonça Filho em suas redes sociais. Na imagem, havia uma ficha de censura do filme *A Chinesa*, de Jean-Luc Godard. A censora responsável pela ficha, escreveu uma crítica

positiva sobre o título, tecendo elogios técnicos e subjetivos ao filme. Mas apesar da crítica positiva, o filme foi censurado. Isso levanta questões cruciais sobre como a censura se aplicava sobre o cinema durante o período da ditadura. No entanto, isso se estende para a crítica cinematográfica, incluindo os desafios enfrentados, a sobrevivência diante das dificuldades, os limites da liberdade artística na crítica e os critérios para escolher os filmes a serem analisados.

Figura 1

 **MINISTÉRIO DA JUSTIÇA**
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

FICHA DE CENSURA

Nº _____

Título do filme: " A CHINESA"
(LA CHINOISE)

Diretor: Jean Luc Godard - France-

Gênero:

POLICIAL	☐	WESTERN	☐	COMÉDIA	☐	TERROR	☐	MUSICAL	☐
FICÇÃO	☐	DRAMA	☐	CIENTÍFICO	☐	DOCUMENTÁRIO	☐	TV	☐
ATUALIDADE	☐	SERIADO	☐	DESENHO	☐		☐		☐

Metragem: declarada: _____ Nacionalidade: Francêsa

Sistema: sonoro, colorido, 35 mm, scope

Entrecho: A vida de jovens estudantes universitários de Nanterre, integrantes de uma célula comunista, é retratada de forma crua. O relato do seu dia a dia, suas dúvidas entre a linha moscovita e a linha chinesa, são revelados ao espectador de modo a impressioná-lo. O problema do Vietnam que parece obscurar Godard, novamente nos é apresentado. As divergências filosóficas e de ação torpedeiam o espectador menos avisado. Uma verdadeira aula de comunismo nos dá Godard com esta Obra. Cinema dos mais perfeitos, porém sua causa é nos totalmente prejudicial. Inconveniente sobre todos os aspectos a exibição deste filme em nosso país, pois, quando mais não seja, ficará na mente do público assistente as mensagens visuais, as frases lançadas a esmo, todas formas de propaganda do regime comunista, que conforme é sobejamente conhecido prega a IGUALDADE SOCIAL, mas em seus governos o que se vê é exatamente o contrário, típico:

Apreciação moral: "FAZE O QUE DIGO, MAS NÃO FAZE O QUE FAÇO".

A montagem é de primeira, a técnica de Godard, é indiscutivelmente, das mais perfeitas. Mixagem e som dentro da classe do mestre do cinema novo francês.

Restrições: mais perfeitas. Mixagem e som dentro da classe do mestre do cinema novo francês.

NÃO LIBERADO por contrariar as normas legais vigentes em nosso país, dentro do que dispõe o Decreto nº 20.493, art. 412 e 6)

Brasília, DF., 24 de janeiro, de 1968

JACIRA G. FIGUEIREDO DE OLIVEIRA - Chefe Seq. Cens.

Censor

Fonte: (Filho, 2022)

É importante, portanto, analisar o papel da crítica cinematográfica no Brasil durante o período da ditadura militar, destacando as dificuldades enfrentadas pelos críticos, a sobrevivência diante das pressões da censura, como a liberdade artística se manifestava em simultâneo com o dever político do jornal. Para isso, é importante destacar a importância da crítica cinematográfica na leitura e interpretação de filmes, especialmente no contexto social e político e investigar o jornal *Opinião* como um veículo de crítica cinematográfica durante o período ditatorial, considerando sua linha editorial de esquerda e as represálias da censura.

Para o primeiro capítulo, traçaremos a história e conceitos de crítica por diversos autores, incluindo conceitos de Benjamin, revistos e descritos por Gagnebin, Chauí, Lyra, Bernardet e outros. Essas concepções nos ajudarão a compreender a trajetória do ofício de crítica e também quais validações essa prática teve durante os anos. Além de contribuir com a construção de uma perspectiva futura, a qual este trabalho não se preocupará em contemplar.

No segundo capítulo, a abordagem se adequará para a leitura das críticas do semanário. O *Opinião* possui uma variedade de colaboradores, críticas, visões de mundo e perspectivas políticas diferentes, que ainda se encaixam na linha editorial. Consideraremos, portanto, os trabalhos dos três críticos mais frequentes no nosso corpus: Sérgio Augusto, Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl. Os dois primeiros pela forte presença nas páginas do *Opinião* e Dahl por criar um contraponto com seu formato de escrita que apesar de se encaixar nos padrões que procuramos de luta social, também apresentou-se de maneira única.

Os conceitos de crítica desse estudo partem das pesquisas de Lyra (1983), Bernardet (2011) e Gagnebin (1980), tornando nossas percepções mais abrangentes sobre o tema. Os objetos analisados precisavam de uma visão mais ubíqua do seu conteúdo, mas, ao mesmo tempo, considerando suas individualidades e características únicas.

2 - A crítica de cinema

A crítica cinematográfica é um produto histórico quase tão antigo quanto o próprio cinema, mas ainda relativamente novo, quando comparado às outras vertentes da prática crítica. Como apontado por Gomes (2006), foi nesse período que novos artistas e públicos para artes se criaram e a, já antiga, crítica, também tomou forma “institucional”. Desta forma, é possível dizer que onde há arte, há uma forma de crítica, e, sendo assim, é possível traçar as origens da crítica cinematográfica para um período anterior, onde ainda não havia cinema. Em suma, a crítica de artes é antiga. Anteriormente mencionadas, as “irmãs” mais velhas da crítica cinematográfica galgaram o caminho para que esta pudesse trilhar.

A história da criação do cinema e da primeira exibição de um filme já foi compartilhada à exaustão. Mas foi apenas em 1911 que a atividade cinematográfica começou a ser considerada arte, numa publicação de um dos precursores da crítica, o italiano Riccioto Canudo, com sua obra *Manifesto da Sétima Arte* (1911). Ele também foi responsável por inúmeras outras obras sobre cinema, popularizando o estudo na área para além do visual e a própria prática da crítica.

No entanto, ele não é o único nome no período, muito menos na história da prática crítica. Estes críticos faziam publicações para jornais, visando instruir o público (em sua maioria cinéfilo, um tema recorrente na crítica cinematográfica), para entender o cinema como arte e objeto de estudo, visto que ele ainda estava engatinhando, com meros um pouco mais de 15 anos (Bordwell, 1991, p. 21). Como aborda Gomes (2006), a influência que a crítica possui sobre o leitor não o limita à passividade, mas sim o coloca em uma posição de meio-termo, onde pode questionar o crítico e a si mesmo. E seguindo o que já analisamos com as teorias de Bernardet, Lyra e Gagnebin, muitas são as funções e possibilidades do ofício crítico. Isso torna a leitura heterogênea, sendo possível ter diversas impressões, opiniões e sentimentos sobre a obra.

Segundo Lyra, “a tarefa crítica tem diante de si um único objeto: a obra” (1983, p. 79). Ele argumenta que nesse processo há quatro figuras: o contexto, o leitor, o autor e a obra, todos com nível de importância absolutos. O contexto já é mencionado

por Bernardet (1978, p. 70) como um dos elementos mais importantes para a evolução da crítica. Ele argumenta que a evolução da crítica brasileira se deu graças à evolução do cinema brasileiro, que partiu para abordar temas mais palpáveis com o Cinema Novo. Isso exemplifica a importância da conexão entre crítico e obra. O contexto, portanto, também se aplica ao autor do filme. Tendo nascido em um contexto cultural, envolto de referências e influências específicas da época, local e classe social, sua leitura de mundo é concebida a partir daí.

A validação do escritor sobre uma obra também vem sob essa mesma ótica de considerar o contexto social, sendo impossível para este dissociar sua visão de mundo de sua leitura fílmica. Lyra também reforça esse mesmo conceito. Segundo ele, o interesse sobre uma obra surge da atualidade dela, a qual é construída num tempo específico pelo autor, que nasceu, portanto, também em determinado período. Somando-se tais eventos, a obra é criada para uma época específica que deve ser entendida e avaliada pelo leitor para que este possa, então, entender o mundo que vivencia.

Lyra evidencia em seu texto os desejos pelos quais os escritores produzem suas obras, tendo em vista suas limitações em uma sociedade que o condicionou, e mesmo a tentativa de sair desses moldes condicionantes, ainda só pode ser feita por conta deles:

Os desejos que se vinculam aos pré-requisitos do escritor revelam que ele produz a sua obra movido por uma tríplice necessidade:
1º) **de expressão** — o desejo de objetivar, numa obra de arte, o seu universo subjetivo, poeticamente concebido;
2º) **de comunicação** — o desejo de estabelecer e manter um contato com um público tanto mais realizador quanto mais universal;
3º) **de repercussão** — o desejo de ter a sua mensagem ecoando na receptividade do público do seu tempo e posteridade (Lyra, 1983. p. 80).

Com isto, Lyra visa entender a colocação social do autor e do crítico na esfera de seus respectivos ofícios. Oras, os três desejos não são aplicáveis para ambos? Os autores (de crítica e obra criticada) buscam se expressar, comunicar e repercutir. Atualmente, com a internet, redes sociais e a possibilidade de monetização com base na quantidade de cliques, o terceiro e o primeiro desejo são os mais que se alinham.

O autor também aponta o papel da leitura, e esta pode se aplicar também para a leitura de textos como o de cinema. Ler criticamente é analisar ou interpretar um texto, ou seja, observar suas implicações: as de cunho estéticos, históricos, posicionamento ideológico, alcance social (1983, p. 88). Estas implicações estão em uma via de mão dupla, se aplicando tanto para a obra quanto para o autor da crítica. A leitura, feita mediante uma ótica localizada em algum lugar no tempo, explicita a visão do crítico, ou seja, caso ela se mostre anacrônica, é fácil para o leitor identificar. Levemos como exemplo um crítico atual, especializado e condicionado por filmes *mainstream*, que tente ler um filme francês dos anos 50. Mesmo que ele possa, de alguma maneira, se deixar afetar por aquela obra, sentindo emoções e tendo impressões, dificilmente elas serão muito positivas, por mais aclamada que a obra tenha sido durante seu período.

Isso gera, na crítica, uma infinidade de opções para todos os tipos de leitores. Inclusive aqueles que buscam ter suas opiniões reafirmadas ou os que buscam uma visão diferente para expandir seu repertório. Não é impossível imaginar também os leitores que simplesmente não sabem o que pensar e buscam na crítica, uma validação. Isso porque, tratando-se de um produto artístico como os filmes, as impressões são individuais e podem possuir interpretações e gerar dúvidas.

Por isso, os autores que estudam ou estudaram a crítica durante os anos conseguem enxergar inúmeras facetas diante dessa “estranha atividade que é a crítica” (Gagnebin, 1980, p. 219). Em análise aos conceitos de Walter Benjamin, desenvolvidos em sua tese de doutorado, há duas maneiras diferentes que Gagnebin identifica de entender a crítica. A primeira é ver a crítica como um “julgamento da obra”, o que significa avaliar a qualidade da obra. A segunda maneira, que ele chama de concepção romântica, encara a crítica como um “método de consumação”, ou seja, um modo de completar ou apreciar a obra de alguma forma, evidenciando como essas podem ser duas formas das pessoas (leitoras, autores ou críticos) enxergá-la.

Gagnebin ainda expande, argumentando que o crítico é, inicialmente, um comentador (p. 220). Ou seja, é seu o trabalho de decifrar aquilo que não foi compreendido, para que, assim, possa ser trazido à luz. Mas mesmo esta análise é feita com base em materiais filológicos e históricos, portanto, datados e efêmeros (p. 220). O que foi previamente mencionado por Lyra, também se repete nas

considerações de Gagnebin e Benjamin, a ideia de que a obra é o elemento principal da leitura crítica. “Se a obra é o ponto de partida da crítica, ela é, também, o seu fim” (ano, p. 220). Portanto, é possível, realizar os passos pelos quais as críticas devem passar, segundo Gagnebin, de realizar os comentários filológicos e históricos, então, apontar as falhas e, por fim, a sua verdade.

Pode-se notar, com base nestes autores, que há muitas exigências sobre o crítico, tornando a tarefa complexa. Além disso, as exigências em torno de seu conhecimento. A própria competência do crítico é posta à prova, esperando de si um amplo saber e capacidade de acionar todos os recursos e exigências de interdisciplinaridade que possa estar presente na obra criticada. Isto deve estar alinhado ao seu conhecimento “linguístico, estético, econômico, antropológico, social, histórico, psicológico, financeiro e político” (Lyra, 1983, p. 86–87).

Quando Sérgio Augusto escreve sobre *A Verdadeira Natureza de uma Mulher Chamada Bernadette* (1972) no jornal *Opinião*, ele menciona, por alto, o papel do crítico. Ao ser confrontado por um pipoqueiro sobre o que achou do filme, Sérgio Augusto ponderou se o crítico era mesmo a melhor pessoa para dizer se um filme era bom ou ruim, quando, na verdade, “sua função é tentar explicar como o filme ‘funciona’, reproduzir em público a leitura que ele, crítico, fez do filme” (Edição 68, 1974, p. 18).

Estruturalmente falando, a crítica, mesmo a cinematográfica, tende a sofrer mudanças e atualizações, como bem exemplifica Bernardet (1978) ao demonstrar as evoluções pelas quais a sua própria crítica e maneira de escrever passou. Além disso, as críticas listadas eram exemplos dos períodos mencionados, com conceitos, práticas, objetivos e técnicas específicas.

Um dos termos que Bernardet usa para explicar uma das fases da crítica é o Crítico Cinematográfico Colonizado (CCC) dos anos 60. Primeiramente, um bom crítico deveria ser um “escrevente”, para assim penetrar profunda e sensivelmente no mundo arte, mas mais importante, o leitor deveria sentir isso. A passividade que o crítico tinha sobre a obra, tornando a própria atividade uma contemplação, na tentativa de reviver para os leitores, as emoções do crítico durante a exibição. Ele ainda lista o que era necessário para que a crítica acontecesse e funcionasse:

“que não se questione a intuição, sensibilidade e emoção como método; que não se questione a posição do crítico como expressão do grupo de leitores a que se dirige. O crítico não pode entrar em choque nem dialogar com o leitor. É possível que o leitor discorde deste ou daquele texto, mas a discordância terá de se dar no terreno da emoção; que o crítico, ao mesmo tempo, se mantenha aberto às novas obras artísticas e aberto aos valores do seu grupo de leitores [...] que não se questionem os valores fundamentais do grupo de leitores. Essencialmente duas ordens de valores: a arte é *status*, a apreciação da arte confere prestígio (o que não deve ser dito); e a arte não pode questionar a base social do grupo [...]. O crítico serve para preservar os valores desses leitores. Este crítico é sempre um pouco laicaio; que a obra seja considerada como experiência artística pura, a qual é ao mesmo tempo uma inovação e mais um elo da tradição cultural ocidental. A obra não pode ser considerada como uma produção, ela tem que ser destacada de qualquer contexto que não seja o artístico. [...] A obra de arte é inocente.” (Bernardet, 2011, p. 49).

Muitos dos pontos observados por Bernardet aqui podem ainda ser válidos quando se pensa na subjetividade presente no ofício crítico, por exemplo, a discordância entre leitor e crítico se dar no terreno da emoção. Isso porque nem todo leitor é crítico ou se importa com aspectos mais técnicos e objetivos da obra, e pode, portanto, discordar de como a cena X ou Y o fez se sentir.

Além disso, neste trabalho, consideramos a crítica como um gênero jornalístico, ou seja, mergulhado nas regras, responsabilidades e possibilidades e, inclusive, exposto às mesmas críticas de tal, para podermos melhor entendê-la quando esta se apresenta num veículo jornalístico. Apesar dela ser constantemente relacionada ao gênero opinativo, também há nela caráter informativo. Alguns autores, no entanto, avaliam o fazer crítico quando este deixa de lado seu caráter informativo. Segundo Chauí (2006, p. 7), “os assuntos se equivalem, todos são questão de gosto ou preferência”, assim, observando uma espécie de crise no que dizemos ser a crítica. Isto porque a sua função desvirtuou-se de informação para comentários sobre gostos pessoais. A autora ainda estende essa “crise” para esse ramo do jornalismo cultural:

Esse procedimento acabou por se tornar até mesmo paradigma para as resenhas de livros e filmes. A resenha começa nos dizendo que seu autor conhece o assunto melhor que o escritor, o diretor, o compositor, o intérprete. Depois de assegurar ao leitor sua superioridade, o resenhista, ainda sem nos dizer do que está tratando, conta-nos as ideias excelentes que ele próprio teve durante a leitura, a projeção ou audição do objeto a ser resenhado; [...]. Ao término da leitura nada sabemos sobre o autor e a obra, mas sabemos muitíssimo sobre as preferências e os gostos do resenhista (Chauí, 2006, p. 7).

A visão de Chauí é mais catastrófica em relação à crítica. Sua perspectiva condena o interesse no “gostar” de alguma figura que pode, inclusive, se estender ao movimento de “influenciadores” da internet. Consumidores, de diversos tipos, tendem a confiar mais em influenciadores digitais na hora de decidir onde fazer compras e usam mídias sociais para pesquisar um produto (Maurício et al, 2017), e isso pode se estender para o cinema, visto que ele também é uma forma de consumo e um produto, propenso a opiniões e conjecturas do público.

Portanto, até mesmo o jornalismo online sofre impactos dessa cultura de influenciadores, como aponta Maurício (et al, 2017), o jornalismo compete com inúmeros “novos” (já nem tanto assim) meios de divulgação e comunicação, como os blogs e sites (entendemos que o YouTube se enquadra como um forte aliado à crítica de cinema e de outras artes).

O pilar de sustento do jornalismo é a informação e passá-la é dever supremo do ou da jornalista, mas quando se trata de jornalismo cultural, existe uma certa tendência a tornar a opinar. Mas é importante ressaltar que mesmo o gênero opinativo ainda é válido, especialmente quando em consonância à informação e veracidade.

Estes dois gêneros jornalísticos demarcam a cultura do jornalismo moderno (Carvalho, 2013, p. 229). Enquanto há fortemente a presença da informação, seja por meio de notícias ou reportagens, também há, com mesma intensidade, a necessidade do posicionamento pelo jornalista. Como aponta Carvalho, é irônico que ambas coexistam quando não deveriam, por funcionarem como categorias opostas. A opinião pode, ou não, ser pautada em fatos, enquanto os fatos continuam a existir independentemente da opinião sobre eles.

Para Chaparro (2008), é impossível e desnecessário separar informação e opinião. Ambas seguem uma vertente mais atual do jornalismo e coexistem em todos os textos. Neste trabalho, veremos que posicionamento, como uma extensão da opinião, é uma forte arma social e ferramenta de mudança necessária para o próprio exercício jornalístico, reforçando, assim, que essa retroalimentação é habitual no meio jornalístico. A crítica, portanto, é uma dessas atividades jornalísticas que bebe da fonte da dicotomia opinião e informação. Enquanto ela trata, sim, da visão de mundo de um autor-crítico, ela também se escora na factualidade. Esses fatos serão

costumeiramente relacionados, então, com os pontos apontados anteriormente, de histórico e contexto do autor-filme e autor-crítico.

Como aponta Barreto (2005), o jornalismo impõe às críticas publicadas algumas de suas limitações e necessidades específicas, que, para alguns críticos, são as grandes culpadas pelas “deficiências” da crítica. Sendo, assim, condicionadas ao veículo em que está inserida, de forma que têm seus processos e até mesmo forma adaptados ou mesmo mutilados. “Mudam a estrutura, a periodicidade, as relações entre produtores, empresários e consumidores, o modo de leitura” (2005, p. 50). E essa inserção da crítica no meio jornalístico começa então a transformá-la quando em comparação com seu início mais modesto de comentário. Mais é exigido da crítica e mais é entregue ao público consumidor e o ciclo recomeça. Como reforça Barreto,

“essa crítica assume então características próprias que a diferenciam de formas anteriores de análise, como os próprios comentários que inauguraram o gênero, que se inseriam em publicações com regras de funcionamento e formatos distintos, quanto de formas contemporâneas, que se desenvolvem em outros lugares e situações, desde a teoria cinematográfica desenvolvida na academia, até a crítica desenvolvida na internet ou na televisão”(referência) (Barreto, 2005, p. 51).

E ao incluir a crítica de internet, um movimento é feito em torno das mudanças pelas quais ela passou. Parte forte da crítica (e do próprio jornalismo) está publicada na internet, com pouco a nenhum espaço nas páginas de jornais físicos. O espaço na internet democratiza também o acesso a estas críticas, entre veículos jornalísticos, veículos alimentados por jornalistas e/ou especialistas da área, e essa democratização também cria novos nichos.

Com isto, a crítica, é uma prática de múltiplas fases e faces, onde a sua definição pode ser traçada de volta ao tempo em que está sendo referenciada. Por exemplo, a crítica literária de hoje, pautada e ambientada num ambiente digital, é sumariamente diferente da crítica dos anos 80, ou mesmo 90, quando a internet não fazia parte do cotidiano, com o advento de inúmeros críticos e aspirantes a crítico, que veem nas redes, uma oportunidade de criar público e divulgar seu ofício. Além disso, se aplica também a lógica dimensional. Críticas brasileiras possuem características diferentes das de outros países, mesmo que ela sofra influências externas, ainda tende a tomar suas próprias características, especialmente quando se volta para produtos nacionais.

A crítica possui inúmeras vertentes e possibilidades de execução. Inclusive aquelas mais ortodoxas e outras com visões mais progressistas. Não é possível, portanto, defini-la em uma única perspectiva, dada a complexidade do tema. Mas para este trabalho, consideraremos, então, alguns dos pontos listados, especialmente o de Lyra, que define a crítica como uma leitura da obra e seu único objeto, além de expandir isso para os contextos nos quais os autores estão inseridos.

De acordo com Gomes, parte da estratégia de persuasão do leitor se dá através da descrição da sinopse do filme (2006), um dos poucos elementos comuns às críticas. A sinopse busca, então, descrever a narrativa, além da presença de recapitulações da obra, que ajuda a criar expectativa. No entanto, o ato da descrição deve ser comedido, visto que se deve evitar os *spoilers* para manter a atenção do leitor. Para Bordwell (2001), a crítica é majoritariamente indutiva, e que todos os envolvidos no seu processo buscam confirmar ou recusar suas próprias teorias originais. E o leitor é confrontado com as induções do crítico e pode concordar ou não com os argumentos.

Gomes continua,

“faz parte deste condicionamento consentido a evocação de cenas ou sequências para servir como exemplo ou ilustração de um discurso crítico que ambiciona a adesão dos leitores. A referência à realidade exterior, o enquadramento histórico da cinematografia analisada, os depoimentos de cineastas também se conformam numa abordagem indutiva. Ademais, importa salientar que o discurso da crítica de cinema tem uma dimensão persuasiva muito forte [...] (p. 19, 2006)

Ao estendermos a visão de Gomes ao âmbito da internet, fica mais evidente a função quase pedagógica da crítica. Mais e mais críticos buscam as redes como método de divulgação de seu trabalho. Dessa forma, baseado na cultura do “seguir” ou “se inscrever”, os leitores passam a consumir sua própria bolha de críticos.

E esse não é um movimento recente. Com as grandes revistas de crítica, que moldaram o ofício no decorrer dos anos, cada geração teve seus influenciadores de visão e ponto de vista. As revistas onde os grandes críticos escreviam também foram de suma importância para o crescimento e desenvolvimento do cinema como arte e da validação da crítica, como a *Cahiers du Cinéma*, de onde inúmeros críticos e nomes importantes saíram, a exemplo de Jean-Luc Godard e François Truffaut. Tais

revistas galgaram o caminho não só para o cinema, mas para a crítica. O crítico francês, Jean Douchét, definiu, na edição 126 da *Cahiers du Cinéma*, que escrever crítica é a “arte de amar”, argumentando que o ofício deve operar na dicotomia entre paixão e lucidez.

Mesmo assim, ainda há diferenças (e semelhanças) entre o que se considera crítica e o trabalho do crítico em diversas partes. Para o crítico belga, Paul de Man (1970), a crítica é um julgamento, onde o crítico julga se uma obra é boa ou ruim, e se ela for ruim se ela sequer é arte. Com uma visão mais instrumentalizada da crítica, De Man, apresenta uma prática mais direta e objetiva, com um preceito mais dicotômico, dividido entre “certo e errado”.

Em recente painel durante o Festival de Berlim de 2024, o diretor Martin Scorsese, aponta, por meio de pergunta feita por brasileiro, como ele vê a posição e importância do crítico na esfera cinematográfica. Ele argumenta que sem o crítico, é mais difícil estar em contato com filmes fora de bolhas específicas, sejam elas hollywoodianas ou não. É pelo crítico que a cultura cinematográfica consegue se expandir em outros nichos.

Já Bernardet, em *Trajetória Crítica* (1978), tem inúmeras visões do ofício crítico no decorrer dos anos analisado em seu livro, baseado em suas próprias obras. Dentre elas, ele aponta as mudanças no cinema como um vetor para a mudança na crítica. Existe total sentido nisso, quando se pensa no vínculo simbiótico. Bernardet também demonstra a via de mão dupla que é a relação entre cinema e crítica, quando aponta que durante o período dos anos 60, o cinema brasileiro começou a se fortalecer e a crítica brasileira, anteriormente focada no cinema estrangeiro, começou a tomar uma forma mais individual, focada na sua própria vivência (2011, p. 70). Além disso, ele aponta como a leitura de filmes pela crítica deveria começar a considerar perspectivas próprias locais, criando vínculo com as preocupações e interesses do público (2011, p. 90).

No Brasil, a crítica e o cinema caminharam de mãos dadas por um longo período da consolidação de ambas as práticas. Conforme a linha do tempo publicada na revista *Contracampo* por Ruy Gardnier e Juliano Tosi (com auxílio de Hernani Heffner, atual conservador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) (2000), já

no ano de 1896, a mídia jornalística divulgava sobre a primeira exibição pública do Omniogapho, no Rio de Janeiro.

A título de exemplo, filmes como os produzidos pelo Cinema Novo, nos anos 60, apresentavam problemáticas da seca, da fome e da pobreza. “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, diziam. Tais assuntos eram (e, por vezes, ainda são) extremamente relevantes no contexto, e sua leitura deveria ser feita diferente pela crítica e pelos cinéfilos. Esse contexto, com um cinema feito por dentro, voltando sua câmera para dentro, tornava a tarefa crítica diferente. Era impossível se descontextualizar, impossível se tornar apático quando os principais lançamentos brasileiros do ano falavam de questões políticas. Bernardet visualizava a crítica pré-fortalecimento do cinema brasileiro como uma crítica sem objeto (2011, p. 70,). Isso porque, ele argumenta, que o crítico brasileiro não conseguiria ter com filmes norte-americanos, europeus ou japoneses o mesmo compromisso que tem com filmes brasileiros.

Desta forma, com a diminuição da veiculação de jornais e revistas especializadas, os olhos cinéfilos buscaram as redes sociais. Criadores de conteúdo surgiram para satisfazer as necessidades da comunidade, criando um vínculo de proximidade com o leitor, através de comentários em suas páginas e perfis. Eventualmente, novos críticos e alguns clássicos começam a adotar essa mesma prática, como Pablo Villaça, Isabela Boscov, Phillipe Leão, Walter Dalenogare, Arthur Tuoto, que viram nos meios digitais uma nova perspectiva para a prática ou mesmo iniciaram suas carreiras através deles. E ao considerarmos estes aspectos que constituem a história e trajetória que a crítica cinematográfica passou (e passa), podemos ter um vislumbre ainda maior de seus aspectos intrínsecos e, portanto, analisá-la mais a fundo.

2.1 Contexto da crítica nos anos 70

O atual estado da arte na pesquisa em crítica de cinema, especialmente como gênero jornalístico, não vive ao máximo de seu potencial. O debate sobre filmes é rico e variado, enquanto o debate da crítica cinematográfica continua à margem, (Adamatti, p. 178, 2018; Oliveira, 2017). Isso se amplifica quando pensamos na crítica brasileira.

A crítica nos anos 70 apresentava uma conotação política marcante, embora não de forma explícita. Nela, persistia o desejo de engajar-se politicamente, mantendo-se, no entanto, prudente e segura. Ao mesmo tempo, observamos que evitava correr riscos ao abordar posições políticas semelhantes, estabelecendo paralelos e tecendo comentários nesse sentido. Isso, combinado ao contexto político e social tenso da época, criou um ambiente propício para o surgimento de comentários políticos, onde era possível e necessário tratar de assuntos contemporâneos, diante das dificuldades políticas, como uma forma de resistência.

A própria seleção de filmes era considerada nas páginas do *Opinião* para guiar uma discussão com base na conjuntura política atual. (Adamatti, 2018), ou seja, o exercício da crítica era também uma forma de resistência ao regime ditatorial. A título de exemplo, o conteúdo subversivo de Glauber Rocha conseguia a atenção dos jornalistas. Por norma, em contextos menos tensos, as falas do cineasta já teriam destaque. Ele falava em nome de um movimento novo, que idealizava e buscava uma perspectiva ainda muito nova para o país e para quem fazia filmes por aqui. Isso permite retratar a realidade sem romantismo, enquanto deixava sua própria “autoridade” no material. De certa forma, nem sequer havia intenções em torno de “qualidade cinematográfica”, mas que tornassem a discussão “estimulante” (Carvalho, 2006, p. 289–290).

É dentro desse cenário que a crítica encontra espaço para evoluir nos anos 70. Ao assumir uma posição quase à margem, ela ganhava a liberdade de se posicionar de maneiras diversas em relação à censura e à conjuntura sociopolítica da época. Segundo Adamatti, “a estratégia mais comum para transmitir significações políticas aos leitores num contexto de censura se dava através do gênero informativo” (2018, p. 185). E é nisso que podemos mergulhar.

A crítica, portanto, seguiu um rumo de adaptação ao contexto, criando para si uma nova faceta, que abrangesse as necessidades sociais e políticas da população e do grupo cinéfilo. E muitas foram as estratégias adotadas pelos críticos para sobreviver a este período enquanto ainda publicavam suas ideias. Parte delas foi adotar pseudônimos, como fez Jean-Claude Bernardet, ou disfarçar comentários em suas críticas por meio de possíveis interpretações.

Sérgio Augusto publicou uma lista com nome e sinopse de filmes censurados, dentre eles *Bananas* (1971) de Woody Allen, *Zabriskie point* (1970) de Michelangelo Antonioni, *Laranja mecânica* (1971) de Stanley Kubrick, *Decameron* (1971) de Pier Paolo Pasolini e *Prata palomares* (1970-1971) de André Farias (Adamatti, 2018, p. 181). Adamatti ainda complementa utilizando a “estética do silêncio” para analisar os textos, dessa forma entendendo-os através do que não está sendo dito e das lacunas que sobram no processo. Baseada nos trabalhos de Eni Orlandi, Oswald Ducrot e Zuenir Ventura, cada um trazendo um aspecto ao conceito, a autora identificou em discursos do *Opinião* lacunas, que ao existirem, criam espaços interpretativos no que era publicado sobre cinema no *Opinião*. Esse silêncio, tornava mais seguro para os críticos escreverem sobre filmes censurados ou assuntos que fossem mais polêmicos para a censura.

Mas mesmo assim, não havia nada que impedisse imediatamente a crítica a filmes censurados. No entanto, ainda era possível que essas atitudes fossem percebidas e penalizadas, como aconteceu a José Carlos Avellar, que foi afastado de sua função no *Opinião*, a censura durante aquele período dependia do órgão da imprensa, do censor e do momento político (Adamatti, 2018, p. 181).

Essa crítica, então, começa a se preocupar não só com a sociedade e os filmes, mas também consigo mesma, com a possibilidade e a capacidade de continuarem seu trabalho sem se prejudicar. Parte de sua estratégia se baseia, especialmente, em manter os assuntos implícitos, por vezes escondidos sob subtextos ou linguagens mais específicas, como usar termos em idiomas estrangeiros para passarem despercebidos. Desta forma, ela consegue se proteger e continuar sua função dupla, com a obra fílmica e com a sociedade.

3 - A crítica no *Opinião*

A crítica no *Opinião* não era homogênea, derivada de diversos autores no passar dos anos. A única constante era o esforço para manter a linha editorial do semanário. Na sua edição 00, com apenas 4 páginas, o jornal empenhou-se em explicar essa linha e apresentar seus colaboradores e o funcionamento do jornal. Além disso, se observa um escopo da produção de notícias. Ao mesmo tempo, coloca em suas páginas a importância da interpretação da verdade, concluindo que ele não é um jornal feito apenas para intelectuais, mas para todo o público.

Nesta mesma edição, o *Opinião* se posiciona em relação ao questionamento de “jornal de oposição”, prometendo “não fazer ‘política’ na medida em que não vai fazer propaganda de movimentos políticos ou preservar a imunidade de grupos, ou igreja [..], mas sua honestidade não deve ser confundida com omissão” (Ed. 00, 1972). E essa visão se reflete também nas críticas, que possuem sua honestidade crítica, seja ela qual for, a depender do conteúdo da obra. Elas se caracterizam com essa heterogeneidade, mas também com uma opinião bem acentuada e uma visão holística da função crítica e da conjuntura social. Esse contexto é importante para entender como as críticas se construíam e qual o movimento feito pelos autores de cada uma delas.

Figura 2



Fonte: (Opinião, ed. 0, 1972)

O jornal *Opinião* possuía um grupo de críticos que escreviam regularmente no semanário, dentre eles Jean-Claude Bernardet, Sérgio Augusto, Gustavo Dahl, José Carlos Avellar e Carlos Ribas Faria. A maioria das críticas que usaremos aqui é assinada por Sérgio Augusto e Bernadet, isto porque onde elas se encaixam, faz mais sentido que as dele sejam mais relevantes para nossa análise.

Para melhor visualização, separamos os autores mais relevantes do semanário e destrinchamos suas obras, isso porque um veículo jornalístico se constrói tanto com sua linha editorial quanto com seu expediente. Identificando, assim, tendências e padrões únicos de cada um.

O corpus de críticas que compõe essa pesquisa foi selecionado considerando sua autoidentificação enquanto críticas. Foram descartados os textos que não eram críticas de cinema, como entrevistas ou matérias. O período de publicações variou entre todas as edições, portanto, encaixando-se entre 1973 a 1976. O semanário concluiu ao todo 231 edições, no entanto, nem todas apresentavam críticas ou discussões sobre cinema, fosse por meio de artigos ou entrevistas.

Nosso método para identificar estas críticas foi eliminatório. Observamos a composição do texto, encaixando-se o máximo possível em um gênero jornalístico e textual. O principal elemento a ser observado foi a presença de uma obra-alvo, um filme do qual o crítico estivesse tratando. Em algumas edições, o próprio *Opinião* ou crítico identificava com uma breve ficha técnica o filme de que estava tratando, mas não era uma regra. A ficha possuía nome do filme, diretor, às vezes com parte do elenco e em qual cinema do Rio de Janeiro estava em cartaz. Em alguns casos, para efeitos ilustrativos, utilizamos uma crítica que tratava de mais de um filme e de outra onde nenhum filme específico é comentado. Ambas foram selecionadas pela relação entre si, se completando, e pela relevância do tema.

Dentre todas as 231 edições, separamos 64 que falavam sobre cinema de alguma forma, para então selecionarmos as 35 listadas aqui. Estas 35 foram selecionadas a partir do formato de seu conteúdo, considerando uma abordagem voltada para a crítica com base na obra, ou seja, textos que abordem o filme, exclusivamente, enquanto ainda podem elencar os elementos sociais.

O objetivo principal das críticas era uma apreciação da obra, mesmo quando esta era usada para disfarçar alguns outros motivos, fossem eles relacionados a crítica ao meio cinematográfico ou a discussão política, isto porque, como aponta Lyra (1983) a obra também possui efeito na própria sociedade. O movimento começa da sociedade para o autor, e termina com a obra para a sociedade. Como já mencionado, o autor é influenciado por diversos fatores internos e externos, dentre eles o contexto social em que vive. As suas produções, portanto, são reflexos de seu tempo e de sua

posição na sociedade. Por fim, então, o seu produto, a obra, também gera efeitos nesta sociedade, como um efeito de retroalimentação.

Buscamos, então, entender elementos da escrita que caracterizavam a crítica no *Opinião*, assim como a presença dos conceitos apresentados por Lyra. Esses elementos podem se apresentar por características pessoais do autor do texto (que não se repetem em críticas escritas por outros autores), como esse texto se encaixa na trajetória, posicionamento social do texto, elementos gerais da escrita (uso de expressões, nível de detalhamento, escolhas descritivas, etc.), e o que mais for observado conforme o próprio contexto do jornal. Assim, por meio de observação, podemos aferir alguns destes aspectos.

Além disso, o conceito de crítica concentrada na obra é localizado temporalmente muito próximo do material coletado. No entanto, não iremos nos restringir apenas a esta leitura, mas também aos conceito de Crítica Colonizada, debatido por Bernardet, pois este, além de ter sido escrito próximo ao período coletado, também é de um dos autores presentes no material e elenca inúmeras possibilidades de crítica, as quais podem e serão usadas para comparação.

As trinta e cinco críticas foram organizadas em uma tabela, indicando título, autoria, filme analisado, edição e ano, para melhor visualização dos elementos trabalhados. Há também um espaço de tempo na crítica do *Opinião*, que reflete uma imprecisão e nos leva a considerar que nem todos os lançamentos eram cotados para uma crítica. Algumas das críticas eram de filmes de anos anteriores, como *Ladrões de Bicicleta*, lançado em 1948, ou *Gilda*, de 1946. Em alguns desses casos, os filmes eram transmitidos em cinematecas e circuitos menos populares, apesar de não ser uma regra explícita que eles deveriam receber uma crítica.

Outros saltos entre edições revelam a forte presença de artigos, entrevistas e semelhantes, e, por vezes, sequer a menção a cinema na editoria *Tendências e Culturas*, com, no máximo, uma lista de lançamentos recentes, numa espécie de “o que assistir” ou enfoque em outras áreas de arte.

Crítica	Autor	Filme	Lançamento	Diretor	Edição	Ano
O love story do protesto	Sergio Augusto	Ensina-me a viver	1971	Hal Ashby	14	1973
A classe operária vai ao cinema...	Jean-Claude Bernardet	A Classe Operária vai ao Paraíso; Mimi, o Metalúrgico; O Agitador	1971; 1972; 1972	Elio Petri; Lina Wertmüller; Luciano Salce	22	1973
... e Hollywood vai ao Vietnã	Sérgio Augusto	N/A	N/A	N/A	22	1973
O jogo do crime	Sérgio Augusto	O Jogo Mortal	1972	Joseph L. Mankiewicz	51	1973
Bons e maus tempos	Sérgio Augusto	Voltando aos Bons Tempos	1973	Robert Abel, Sidney Levin	53	1973
Uma sofrida reintegração	Sérgio Augusto	O Espantalho	1973	Jerry Schatzberg	63	1974
A nova Santa Bernadette	Sérgio Augusto	A Verdadeira Natureza de uma Mulher Chamada Bernadette	1972	Gilles Carle	68	1974
A ópera do anão motorizado	Sérgio Augusto	Asfalto Violento	1973	Robert Blake	69	1974
Um tigre sem salvação	Sérgio Augusto	Sonhos do Passado	1973	John G. Avildsen	70	1974
"A noite americana"	Sérgio Augusto	A Noite Americana	1973	François Truffaut	73	1974
Um golpe e nada mais	Sérgio Augusto	Golpe de Mestre	1973	George Roy Hill	77	1974
Russo, branco e dissidente	Sérgio Augusto	Os Cavalos de Fogo	1965	Sergei Parajanov	78	1974
Cinema brasileiro ruim de bola	Sérgio Augusto	Isto é Pelé	1974	Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto	81	1974
As delícias da crítica	Carlos Murao (Jean-Claude Bernardet)	As Delícias da Vida	1974	Maurício Rittner	88	1974
O contra a favor	Carlos Murao (Jean-Claude Bernardet)	A louca escapada	1974	Steven Spielberg	91	1974
A história do triste trópico	Carlos Murao (Jean-Claude Bernardet)	Triste Trópico	1974	Arthur Omar	93	1974
A armadilha do diabo	Argemiro Ferreira	O Exorcista	1973	William Friedkin	108	1974
Generoso, piegas, correto	Gustavo Dahl	Ladrões de bicicleta	1948	Vittorio De Sica	109	1974
Gilda: bolero erótico ou filme político?	Gustavo Dahl	Gilda	1946	Charles Vidor	111	1974
A inútil linguagem	Gustavo Dahl	Chinatown; A Faca na Água	1974; 1962	Roman Polanski	116	1974

Mojica não é mais aquele!	Gustavo Dahl	O Exorcismo Negro	1974	José Mojica Marins	118	1974
Peru à Califórnia	Jean-Claude Bernardet	A Muralha Verde	1969	Amando Robles Godoy	129	1974
Na jangada da medusa	Sérgio Augusto	Amarcord	1973	Federico Fellini	130	1974
Blasfêmia pasteurizada	Sérgio Augusto	O Fantasma da Liberdade	1974	Luis Buñuel	148	1975
A divisão do espírito	Chaim Samuel Katz	Vida em Família	1971	Kenneth Loach	156	1975
A chanchada segundo Manga: um abacaxi	Sérgio Augusto	Assim era a Atlântida	1975	Carlos Manga	155	1975
O sujo e o arrumadinho	Ronald F. Monteiro	O Rei do Baralho; A Extorsão	1973; 1975	Júlio Bressane Flávio Tambellini	158	1975
O Inferno a Dois	Clóvis Marques	Cenas de um Casamento	1974	Ingmar Bergman	171	1976
Olhar sem compromisso	José Carlos Avellar	O Trio Infernal	1974	Francis Girod	176	1976
Luciano e as ruínas de Pompeia	José Carlos Avellar	Lucky Luciano	1973	Francesco Rosi	177	1976
O opaco transparente	Marcos Ribas de Faria	Profissão: Repórter	1975	Michelangelo Antonioni	180	1976
Sob o signo da recusa	Marcos Ribas de Faria	O Menino Selvagem	1970	François Truffaut	186	1976
Fassbinder, o cineasta antifetichista	Marcos Ribas de Faria	As Lágrimas Amargas de Petra von Kant	1972	Rainer Werner Fassbinder	187	1976
Aventura de um fracasso	Marcos Ribas de Faria	O homem que queria ser rei	1975	John Huston	195	1976
Accattone, o falso perverso	Wilson Nunes Coutinho	Accattone	1961	Pier Paolo Pasolini	198	1976

Figura 3

Número de críticas por ano de publicação

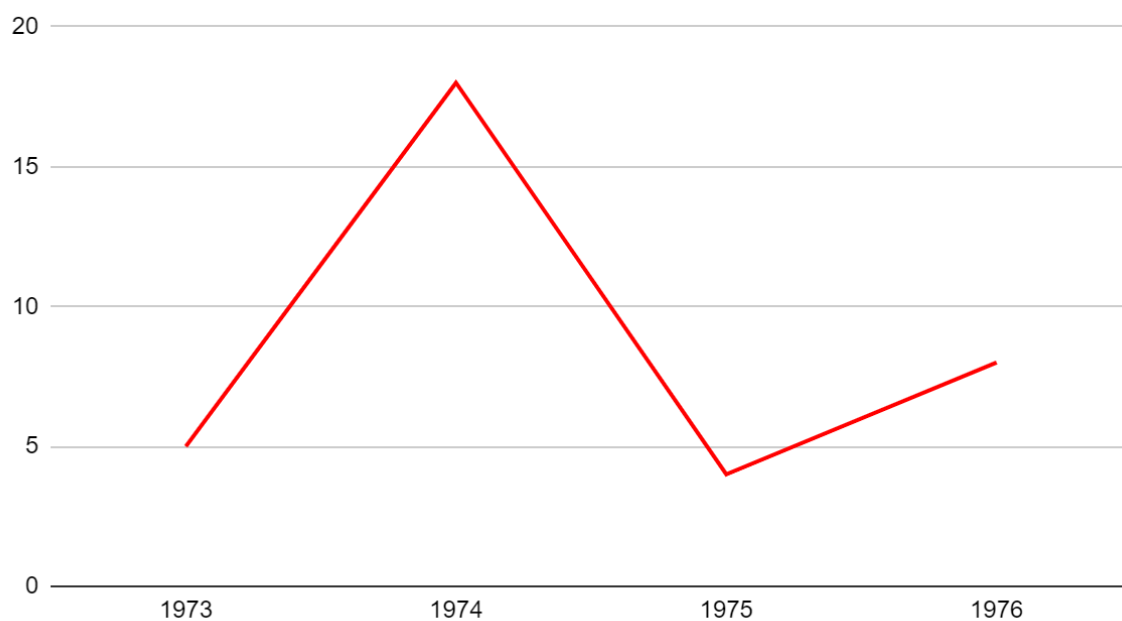
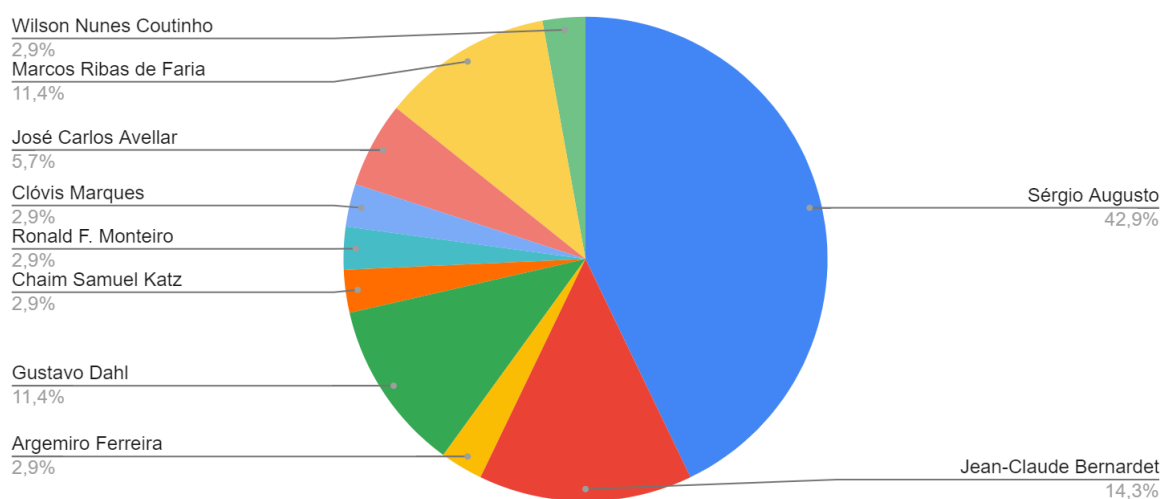


Figura 4

Contagem de Críticas por Autor



É possível vermos nos gráficos a alta frequência com que Sérgio Augusto contribuiu no *Opinião* para aquilo que definimos como crítica. Sua presença ocupa

quase metade das críticas selecionadas. Desta forma, quando falamos do trabalho feito no *Opinião*, estamos também nos referindo ao trabalho de Sérgio Augusto majoritariamente, mas não excluindo outros colaboradores da análise. Essa discrepância pode se acentuar para alguns nomes, que dentre os dados coletados, aparecem uma única vez, como Argemiro Ferreira (ed. 108) e Wilson Nunes Coutinho (ed. 1976).

Ao começarmos as análises, é importante destacar onde as críticas estavam localizadas na hierarquia do jornal, e de como elas eram identificadas. A princípio, as críticas e materiais sobre cinema estavam sob a editoria *Tendências e Cultura*, ocupando normalmente as últimas páginas do jornal, por vezes com pouco destaque (ver Figura 3). Nesta editoria estavam encaixados teatro, música, cinema, xadrez e qualquer outro tema que pudesse fazer parte desse grupo. Portanto, é possível vermos que hierarquicamente falando, esses temas eram de menor importância em comparação com textos políticos e notícias do dia-a-dia.

Em suas edições finais, começou a haver uma classificação mais clara do formato crítica, com uma caixa que trazia o nome do filme e algumas outras pequenas informações. No entanto, seria injusto tentar compará-los com outros temas mundiais e nacionais que o *Opinião* tratou em suas páginas com o mesmo nível de importância. Tentaremos, a partir desse material coletado, entender essa crítica mista e ampla, que se conecta através de seus ideais e pelos seus diferentes autores.

COMENTÁRIO

TELEVISÃO

Um caso realmente especial

O CRIME DE ZÉ BIGORNA, de Louro César Muniz — produção do TV Globo — direção: Lima Duarte — Supervisão: Daniel Filho — Música: Edu Lobo — Elenco: Lima Duarte, Leonardo Villar, Sérgio Brito e outros.

Dentro dos esquemas das novelas, dificilmente poderá surgir o apelo do esforço de um Dias Gomes ou de um Bráulio Pedroso, que são os que mais têm procurado reformular as regras do jogo uma "tele-dramaturgia" maior. Isto se torna evidente quando se compara os capítulos de *A Corrida do Ouro* de Louro César Muniz com algumas idéias poderiam ser boas se sintetizadas, mas ele é naturalmente obrigado a prolongá-las até o esgotamento e um texto vigoroso, o melhor de Louro até o momento como foi o "caso especial" *O Crime de Zé Bigorna*.

Dramaturgo e professor de dramaturgia, Louro sempre evidenciou em sua obra uma preocupação séria, apesar de ser escritor comédias de uma ambição literária e teatral limitada (a sua maior êxito de público não são as melhores: *O Santo Milagroso* e *A Morte do Imortal*, mas sim uma peça bem mais fraca, *Indivíduo ao Alcançe de Todos*). No prefácio para *O Imortal*, Fernando Peixoto assinala que Louro busca fixar tipos nítidos, localizando a ação em pequenas cidades do interior, que conhece a fundo, para que os personagens apareçam como símbolos de instituições e idéias, de uma posição na produção, e assim, através da inter-relação entre os personagens, o que procura é "demonstrar a inter-relação das instituições que representam".

Mas o melhor texto de Louro ainda está inédito: *Sinal de Vida*, uma mudança de rumo em sua obra. É uma reflexão sobre o intelectual brasileiro hoje, uma espécie de autoconfissão ou auto-indagação, feita com amargura. O personagem (o autor) coloca-se em queque através do confronto com as mulheres que passaram em sua vida na última década, cada uma propondo um tipo de exigência ou fuga de comportamento e opção. Refletindo sobre o mesmo personagem no final está disposto a entrar suas ilusões e pensa em escrever novelas para televisão... I, propõe o debate a todo o público.

Na verdade este sinal de vida reaparece em *O Crime de Zé Bigorna*, curiosamente através de uma volta à temática das pequenas cidades do interior (desta vez propondo uma eficaz distância no tempo: a ação se desenvolve em 1930 quando, segundo um personagem, as oligarquias estão de "perna bamba"). Agora não uma comédia de sátira de costumes e instituições, mas o esboço de uma tragédia político-social. E aqui é impossível deixar de compartilhar a alegria do autor, numa noite de dever sido assistido seguramente por um público maior do que numa temporada de um ano em teatro. Mas este êxito tem também outro autor: Lima Duarte.

Como diretor de televisão, Lima possui uma segurança de linguagem que foge aos lugares-comuns das pseudo-soluções cotidianas: para ele a imagem representa um significado, a posição da câmera determina um conteúdo; o corte é uma opção dramática, o som não é um acompanhamento musical mas a integração de um elemento básico para fortalecer a imagem. As primeiras cenas e sobretudo os primeiros cortes de *O Crime de Zé Bigorna* já evidenciam esta consciência. E a imagem final é das mais fascinantes que já vimos em televisão no Brasil.

Mas a presença de Lima se faz sentir ainda mais profundamente em seu desempenho no papel-título, absolutamente extraordinário. Lima sabe como mostrar um personagem popular, traquicômico, com sua sim-



Lima Duarte

plicidade e suas contradições, com uma verdade humana que o distancia das interpretações triviais e preenchidas pelas soluções mais imediatas e epidêmicas, que são o habitual dos atores na televisão (e muitas vezes não por culpa dos mesmos: é o próprio sistema de trabalho, assim como a repetição dos clichês e da pobreza das situações, que os transforma em objetos de reprodução de sentimentos e emoções primárias). E Lima sabe sobretudo como transformar o personagem, no nível da forma de interpretação, quando esse se transforma de um pobre cotado e ingênuo ex-ferreiro, cuja aspiração máxima é dirigir a triste banda de sua cidade, num herói necessário aos novos interesses econômicos que surgem com a crise social do país; "a cidade precisa deste herói", insiste o responsável pelo crime do qual Zé Bigorna é inocente mas cuja culpa assume na segunda parte da narrativa. O final é de extrema coragem e introduz uma leitura nova no significado da trama: Zé Bigorna herói-popular, saudando o povo num balcão (depois de ter sido considerado culpado do assassinato do detestado coronel local, transformado em boneco, imagem que se repete mecanicamente, alternando um gesto populista com a saudação nazista, tendo ao fundo a significativa *Culvageda* de

"das *Valquírias* de Wagner. Neste instante, Lima Duarte não apenas confere uma dimensão mais profunda ao personagem e à telepeça, dignifica não apenas seu desempenho como principalmente a própria condição de ator, constantemente vilipendiada no vídeo.

O *Crime de Zé Bigorna* mereceria uma análise mais minuciosa. E poderia ser o ponto de partida para a formulação de muitas questões. Não é evidentemente uma obra perfeita: muitos problemas colocados pelo texto nem sempre são resolvidos, mas fica nítida a relação direta entre o acontecimento particular e aparentemente passional policial, a morte do coronel, com o movimento da História, a transformação que o país começa a sofrer em 1930. As imagens do enterro são fortalecidas pelas vozes off: o povo comentando o crime, manifestando seu repúdio à tirania do coronelismo. E dentro da trama que envolve o crime e a situação social emerge um problema ainda mais complexo e fascinante: a assustadora metamorfose de Zé Bigorna, contraditória e estimulante. Importa sobretudo assinalar que Louro César Muniz e Lima Duarte transformaram um simples "caso especial" num "momento especial" de sensível dignidade. (André Sarti)

LIVROS

Alegoria debochada

VENECAVALO E O OUTRO POVO, João Ubaldo Ribeiro (Artenova, 135 págs., Cr\$ 22,00).

A ironia foi a arma antropológica encontrada por Oswald de Andrade para recolocar em circulação o que ele chamou de "lado doutor", ou "lado citações" de nossa cultura; isto é, valores, símbolos e personagens já cristalizados em nosso panorama cultural, os quais, reativados pelo

humor oswaldiano, voltavam a ser parte orgânica da vida desse mesmo panorama. Este procedimento incluía a manipulação irônica de outras linguagens que não a literária, como por exemplo a linguagem da propaganda dos cartazes de rua. Um processo semelhante é utilizado por João Ubaldo Ribeiro, em seu *Veneçavallo e o Outro Povo*, onde põem o deboche, por vezes acrítico, substitui o comedimento mais sutil da ironia.

As cinco histórias que compõem a obra são construídas a partir da

recomposição de frases feitas, lugares-comuns e fragmentos de linguagens reconhecidamente gatas; tudo isso alinhado por um humor às vezes repentino, que surpreende o leitor pelo inesperado desfecho de situações encanilhadas até então dentro de um encaicamento lógico. Este procedimento, além de assimilar uma especial habilidade técnica do autor, revela a comicidade abstrata dos estereótipos que possuem novo fôlego cultural. As histórias, são protagonizadas por cinco heróis, de sobrenomes idênticos, embora sem nenhuma outra relação entre eles. O mundo de seus nomes (Veneçavallo, Tombatudo, Rumbaquirica, Sangrador Santos, Bererra, que consiste do seu papel de releitor de seu país, o *Kazimiquista*, ameaçado em sua honra nacional pelo comércio de certas aves obscenas, começa a alcançar a presidência, iniciando a promulgação de uma série de decretos, entre os quais o Decreto do Pensamento Positivo, cujo critério segundo é na íntegra: "O país atravessa época de grande felicidade").

O suporte maior de interesse é fornecido pela irreverência do deboche, que se manifesta em vários níveis, podendo o seu objetivo se encontrar inclusive na própria linguagem utilizada, como é o caso da última história (*Abusado Santo Bererra*), onde o autor se utiliza de equívocos narrativos, próprios de novelas policiais ou de séries televisivas da televisão, acentuando o seu aspecto artificial para que os mesmos surjam na plenitude de seu ridículo. Em outros casos o alho é a literatura (e talvez alguns de nossos escritores), como se pode notar no trecho em que um dos personagens diz: "Ara, ara, bichinha. Antes peleses mundões, via-que-te-ia, avistei deparado muito que assim- assim, lurrulindo, eu figurava rindo que nem-tem Apito. A verborra toleto. No globo, Deus esteja, que que vem a ser isso que nem-nem sei o que tor ?

Uma nota de pé de página explica: "Na realidade, ninguém fala assim, mas vai para que seja mantida a alta qualidade literária e por uma questão de autenticidade". Esse aspecto autohumorístico do relato entra na alegoria o peso morto do seu artificialismo, que é realizado criticamente, tornando-se um elemento dinâmico de representação do real.

Uma outra característica é o tom libertino em algumas narrativas. A terceira história se aproxima de algumas críticas da moderna ficção latino-americana, com a necessidade de de tanto. Entretanto, o constante deboche, aliado aqui ao forte colorido libidinoso, confere-lhe características mais significativas, senão de uma tradição literária brasileira, ao menos de certos traços da linguagem cotidiana de nosso povo.

Veneçavallo e o Outro Povo é um livro que agrada sobretudo pela criatividade humorística do autor, que entretanto não chega a ser, como afirma Álvaro Pacheco, seu editor, "um escritor que reúne o melhor de Graciliano Ramos ao melhor de Guimarães Rosa", mesmo porque sua literatura nada tem a ver com a desses dois escritores. (João Carlos Padua)

CINEMA

O contra a favor

X LOUCA ESCAPADA (THE SUGARLAND EXPRESS) de Steven Spielberg com Michael Hawn, Ben Johnson e Goldie Sacks

É um renascimento do gênero policial norte-americano. Os filmes se ambientam ora nos anos 30, ora na atualidade. No primeiro caso, "São filmes que vão desde o já antigo *Bonnie and Clyde* até *The Sting* (*Golpe de Meus*) e que focalizam principalmente os bandidos, seus ataques contra a sociedade, rivalidade entre si, em geral, o espectador é levado a simpatizar com o anarquismo ou a irreverência que eles expressam.

Os filmes ambientados na atualidade dão um papel mais saliente à polícia, quando não são os próprios policiais os heróis dos filmes. Filmes que estão agora na praça, como *Sugarland Express* (*A Louca Escapada*), ou recentemente apresentados, como *Electra Glide in Blue* (*Assalto Violento*), ou a serem apresentados, como *The Conversation*, estão preocupados em vender uma determinada imagem da polícia. Como não se pode pedir a um espectador atual que simpatize com a polícia logo nas primeiras seqüências, aparentemente são todos filmes críticos contra a polícia; de fato, são todos filmes cuja conclusão leva o espectador a aceitar a polícia.

Sugarland Express (de Steven Spielberg, o mesmo de *Encurralado*) é menos primário que *Assalto Violento* (1). Os personagens centrais não são policiais, mas um casal de marginais. A Justiça entregou seu filho a pais adotivos, e a mãe quer revê-lo, após o que pretende levar uma vida tranquila. Esta mulher é medíocre, mas o público simpatiza com seu dinamismo pitoresco. Quer dizer que sim-

patizamos com marginais que agem contra instituições da sociedade. Para reaver o filho, o casal prende um policial como refém; uma ação da polícia contra eles colocaria em risco a vida do refém.

Mas o comandante da polícia age diferentemente: quer poupar não só o refém, mas também o casal, ele não quer sangue. Os policiais que obedecem O comandante os manda prender. O comandante chega a fazer um pacto com os marginais e respita o pacto. Pode ser que os policiais sejam pessoas que respeitam pouco a vida humana; mas como a chefia preza a vida humana e sabe controlar seus homens, e impor sua autoridade quando necessário, o comandante merece toda a nossa estima. E se o pai do garoto morto no final, é totalmente contra a vontade e os esforços do comandante, e ele lamenta sinceramente esta morte. *Sugarland Express* realiza a façanha de nos fazer aceitar ao mesmo tempo o sistema e o anti-sistema. Simpatizamos com o comandante da polícia e simpatizamos com os marginais. É verdade que o ideal dos marginais não é senão o que recomenda o sistema: uma tranquila vida de família.

The Conversation (de Francis Ford Coppola, o mesmo de *O Poderoso Chefão*) é um pouco mais sutil e irônico. Seu personagem principal não é um policial, mas um especialista em escuta secreta, cujos serviços são contratados por particulares. Ele sofre com dois problemas. Supõe que um serviço que acaba de fazer pode provocar a morte de alguém. Por outro lado, ele mesmo é objeto de escuta secreta. O filme não aborda a polícia propriamente dita, mas enquanto os problemas maiores dos especialistas em escuta secreta forem os seus casos de consciência está tudo bem. Acho suspeito um filme que se limita a apresentar os casos de consciência de um policial ou parapolicial. O tom ligeiramente kafkiano, as elegâncias de estilo do diretor e a interpretação de Gene Hackman não chegam a mascarar as limitações da concepção do filme. (Carlos Murua)

(1) Ver *Opinião*, n.º 69: *A Ópera do Maluco Morto*.

Não poderemos exaurir todas as possibilidades, especialmente por ser um trabalho qualitativo baseado em observações. No entanto, com o material coletado de cada crítica e autor, é possível conjecturar e entender como esse formato foi impactado pela censura e como ele se caracterizou neste período.

3.1 Sérgio Augusto e o Opinião

Como já mencionado, parte das críticas selecionadas nos parâmetros estipulados foram escritas por Sérgio Augusto, que possuía uma visão única de seu próprio ofício, mas também influenciada por outros pensamentos. Suas críticas possuem características bem claras, que refletem seu pensamento e conhecimentos em cinema, conhecimentos esses muito abrangentes. Elas são

Sérgio Augusto nasceu em 1942, tendo começado sua carreira como crítico de cinema no *Tribuna da Imprensa*, ainda aos 18 anos. Começar tão cedo na área lhe deu oportunidades de aprendizado e demarca sua própria relação com a escrita. E tratando-se de seu trabalho no *Opinião*, já amadurecido pela experiência, as críticas mostram-se mais detalhadas e com suas características mais demarcadas.

Crítica	Autor	Filme	Lançamento	Diretor	Edição	Ano
O love story do protesto	Sergio Augusto	Ensina-me a viver	1971	Hal Ashby	14	1973
... e Hollywood vai ao Vietnã	Sérgio Augusto	N/A	N/A	N/A	22	1973
O jogo do crime	Sérgio Augusto	O Jogo Mortal	1972	Joseph L. Mankiewicz	51	1973
Bons e maus tempos	Sérgio Augusto	Voltando aos Bons Tempos	1973	Robert Abel, Sidney Levin	53	1973
Uma sofrida reintegração	Sérgio Augusto	O Espantalho	1973	Jerry Schatzberg	63	1974
A nova Santa Bernadette	Sérgio Augusto	A Verdadeira Natureza de uma Mulher Chamada Bernadette	1972	Gilles Carle	68	1974
A ópera do anão motorizado	Sérgio Augusto	Asfalto Violento	1973	Robert Blake	69	1974
Um tigre sem salvação	Sérgio Augusto	Sonhos do Passado	1973	John G. Avildsen	70	1974
"A noite americana"	Sérgio Augusto	A Noite Americana	1973	François Truffaut	73	1974
Um golpe e nada mais	Sérgio Augusto	Golpe de Mestre	1973	George Roy Hill	77	1974
Russo, branco e dissidente	Sérgio Augusto	Os Cavalos de Fogo	1965	Sergei Parajanov	78	1974

Cinema brasileiro ruim de bola	Sérgio Augusto	Isto é Pelé	1974	Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto	81	1974
Blasfêmia pasteurizada	Sérgio Augusto	O Fantasma da Liberdade	1974	Luis Buñuel	148	1975
A chanchada segundo Manga: um abacaxi	Sérgio Augusto	Assim era a Atlântida	1975	Carlos Manga	155	1975

A escrita do autor, refletida nas páginas do *Opinião*, consegue traçar diretamente a conexão entre a obra e o autor. Isso porque Sérgio Augusto tece várias comparações em seus textos. Isso pode remeter à presença do contexto histórico no qual o autor está inserido (Lyra, 1983, p.80). Enquanto sua vida pessoal faz parte de um contexto, e este afeta suas visões de mundo, políticas, sociais, românticas, econômicas, etc. próprio contexto histórico de seu trabalho entra na equação, uma vez que este autor decide por fazer parte desta carreira. Nenhuma obra cinematográfica está inteiramente desligada das outras, portanto, essas comparações com filmes anteriores se apresentam como uma forma de localizar o filme no contexto histórico da profissão.

Algumas de suas comparações remetem a filmes de gênero e execução semelhantes, enquanto outras remetem aos próprios trabalhos do diretor. A título de exemplo, na sua crítica *O love story do protesto*, localizada na edição 14, Sérgio Augusto, ainda na primeira coluna, pontua que parte do sucesso do filme *Harold and Maude* (Ensina-me a Viver, 1971), se dá “a tendência de Ashby [diretor] a fazer com que este *Love Story* da contracultura seja, mais do que já estava previsto no roteiro, um coquetel de *Easy Rider* com a *Velha Dama Indigna* e *Taking Off*” (Augusto, Ed. 14, 1973). Apresentar o filme desta forma, para alguns pode parecer diminuí-lo, mas os três filmes que fazem parte do “coquetel”, até hoje (mesmo com possíveis revisionismos que possam ter passado nos últimos 50 anos) são filmes reconhecidos e com boas avaliações.

O que parece que Sérgio Augusto tenta fazer com as já mencionadas comparações não é apenas uma forma de posicionar a obra num contexto, mas também de demonstrar como é possível aprender com os que vieram antes. Ainda assim, ressaltando a importância para o leitor entender que nada está isolado, e que existem referências e inspirações neste meio. Isto pode ser atribuído ao que Lyra

compreende como uma função do crítico, de “identificar os núcleos do texto (filme) e mostrar as suas implicações: suas origens históricas, seu posicionamento ideológico, seu alcance social” (1983, p. 88). Fazer essas considerações também se refletem em trabalhos semelhantes de outros autores ou do próprio. Um diretor, ator ou produtor não está isolado no mundo e suas referências se refletem no seu trabalho.

Sérgio Augusto também atrai a atenção em algumas críticas com uma espécie de expectativa de recepção do público sob determinado filme. Ainda falando sobre *Harold and Maude*, ele até mesmo atribui parte dessa recepção no país ao nome adaptado para o Brasil: *Ensina-me a viver*. Considerando que o título seria esquecível pelo público. Essa tendência, seja ela por questões editoriais ou do próprio autor, se repetem em outras ocasiões.

Há uma tendência na crítica do *Opinião*, onde não se passa o texto sem uma contextualização da equipe e do diretor do filme, e isso se repete em outros críticos. É possível observar esse movimento em outras críticas além das de Sérgio Augusto. Essa apresentação também se encaixa em um contexto histórico. Assim como Lyra aponta, o leitor pode buscar as críticas por dois motivos: informar-se ou aprazer-se (1983, p. 83). Isso garante que cada leitura possa cumprir ambas as necessidades, que possuam diferentes interpretações. Informar, não necessariamente se encaixa em trazer aspectos técnicos, pois a arte também pode ser, por si só, informação. Ao mesmo tempo que o leitor deseja ser feliz e fruir (idem, 1983, p. 84).

Para algumas obras, Sérgio Augusto deixa de lado alguns simbolismos que façam o leitor duvidar se o autor gostou ou não do filme, e dá lugar a uma análise mais crua do texto. Em *A ópera do anão motorizado*, crítica sobre *Electra Glide in Blue* (1973), podemos ver isso com mais clareza (ver Figura 4). Sérgio Augusto refere-se a exibição do filme em Cannes e como ele foi vaiado, associando isso a sua própria vontade de fazê-lo. O filme foi taxado como fascista pelos espectadores do festival. E de imediato podemos saber: “não gostou”. No entanto, o filme teve, e ainda tem, boa recepção apesar disso. Essa autoinserção no texto, funciona a um propósito pedagógico e publicitário. Como Lyra apontou, o leitor também busca se informar ou fruir, se divertir, quando observamos autores conhecidos no meio cinéfilo, como era o caso do *Opinião* e de Sérgio Augusto, é um também um meio de exercitar essas duas necessidades do leitor.

Psicanálise "Caro Freud" ... "Caro Jung"

A principal razão do desentendimento entre Freud e Jung foi o conceito de libido. O fundador da psicanálise criava este conceito pensando sobretudo nos impulsos sexuais e não pôde aceitar que o seu discípulo o transformasse em algo que se aplicava, indiferentemente, à energia psíquica de um modo geral. Posteriormente, os dois tomaram rumos diversos.

Tudo leva a crer, no entanto, que Freud via de início em Jung o seu mais provável sucessor. E não foi certamente sem alguma tristeza e decepção que ele viu Jung se afastar. Mas para ele era impossível, por exemplo, aceitar que o complexo de Édipo — e o termo complexo paradoxalmente foi criado pelo próprio Jung e aceito por Freud — fosse apenas uma entre tantas arquetipos da humanidade que queria o seu amplexo. Freud pensava o complexo de Édipo como a instância primeira e constitutiva do psiquismo humano.

As diferenças que separavam os dois analistas são bem conhecidas. De um modo pouco rigoroso é costume afirmar que Jung não aceitou o dogma do sexo como o centro da questão analítica como postulava Freud e teria aberto consideravelmente o horizonte teórico da psicanálise através do estudo dos mitos e das tradições esotéricas tanto do Ocidente como do Oriente. Os defensores de Freud, por sua vez, acusam Jung de misticismo e de falta de rigor na definição de seus conceitos. O Eu profundo de que fala tanto, por exemplo, permaneceria envolto em brumas orientais. Além disso, a sua desordenada investida pelos mitos dos povos chamados primitivos e pelas religiões orientais teria dado margem a todo tipo de interpretações místicas e obscurantistas.

Há uma coisa, no entanto, que parece indiscutível: a de que Jung tornou-se o mais popular psicanalista depois de Freud, a ponto de obter a institucionalização de sua teoria (Instituto Jung, em Zurique). Por isso a correspondência entre Freud e Jung, só agora publicada na íntegra pela Princeton University Press, deverá atrair um público muito mais amplo do que aquele composto apenas por especialistas e estudiosos.

Viena, 6 de dezembro de 1906

Caro Colega:

...A sua última carta me deu grande prazer, o que está longe de ser uma hipótese auxiliar. Na verdade me parecia que você tinha modificado suas opiniões visando efeitos pedagógicos, e estou muito satisfeito em vê-las como elas são, livres de distorções.

Como você sabe, eu sofro todos os tormentos que afligem um "inovador". E entre esses tormentos o menor não é certamente o de passar, entre os meus próprios companheiros, por um incorrigível maníaco ou fanático que a realidade não sou. Isolado durante muito tempo com minhas próprias idéias, eu me tornei, muito compreensivelmente, mais e mais confiante em minhas próprias decisões. Mas sempre a consciência de que não era infalível e revolta várias vezes o material em minha mente com medo de me tornar muito preso às minhas idéias.

Espero aprender bastante com o seu trabalho sobre a demência praecox (Esquizofrenia).

Cordialmente, dr. Freud

Zurique, 29 de dezembro de 1906

Caro professor Freud: Eu sinceramente sinto muito ter causado um aborrecimento a você. Entendo perfeitamente que você não esteja satisfeito com o meu livro (*A Psicologia da Demência Praecox*), já que ele trata suas pesquisas com crueldade. Eu encaro essas posições do meu livro como meramente introdutórias. Dessa maneira, ficaria extraordinariamente grato a você se fizesse qualquer tipo de críticas; mesmo que elas não sejam agradáveis,



pois o que eu espero é oposição, isto é, evidentemente, oposição justificada... Sinceramente, Jung

Zurique, 12 de agosto de 1907

Caro professor Freud:

Por favor, desculpe-me o longo silêncio. As três semanas de serviços militares não me permitiram um só momento para mim mesmo... Agora estou trabalhando no último desenvolvimento de suas teses — a introdução detalhada da sexualidade na psicologia da histeria. Com frequência penso em desistir, em completo desespero. Mas no fim sempre me consolo com o pensamento de que nada disso seria entendido por 99 por cento do público, de qualquer maneira...

Desculpa outra vez pela longa pausa.

Sinceramente, Jung

St. Cristina, 18 de agosto de 1907

Caro colega:

Não se desespere. Eu suponho que isso foi apenas uma frase que surgiu abruptamente em sua carta. Não tem importância se somos ou não compreendidos pelas figuras oficiais do momento. Entre as massas anônimas atrás dessas figuras existem muitos indivíduos que querem entender e que subitamente dão um passo à frente nesse sentido. Tenho tido essa experiência várias vezes. A sua conferência em Amsterdã será um marco na História e é sobretudo para a História que estamos trabalhando.

Cordialmente, Freud

Kusnach-Zurique, 20 de fevereiro de 1910

Caro professor Freud:

... Meus sonhos deleitavam-se em símbolos que falam por livros. Por exemplo, minha mulher tinha o braço direito desmembrado (eu havia machucado meu polegar no dia anterior, tinha assim emprestada uma mão auxiliar para uma autocastração). Felizmente as Noites de Walpurgis de minha inconsciência não afetam minha capacidade para o trabalho, embora minha mitologia esteja temporariamente estacionária...

Parece-me que a homossexualidade é uma das mais ricas fontes de preconceitos no homem; com a mulher

essas fontes são as perversões ou as variações da sexualidade *sensu proprio* (variações do coito, etc.). Os preconceitos homossexuais no homem são simplesmente espantosos e dão lugar a possibilidades de perturbações mentais. A remoção do estigma moral da homossexualidade como método anticoncepcional é uma causa a ser promovida com a maior energia. Aqui temos um novo cavaleiro de pau para cavalgar através da história da cultura — métodos anticoncepcionais na etnologia: conventos, autocastração (os ritos de castração entre os indígenas australianos). A homossexualidade seria tremendamente vantajosa desde que muitos homens inferiores que razoavelmente gostariam de permanecer no nível homossexual são atualmente forçados a se casarem. Seria também excelente solução para grandes aglomerações de seres de sexo masculino (negócios, universidades, etc.). Por causa de nossa falta de visão, falhamos em reconhecer os serviços biológicos prestados pelos sedutores homossexuais. Na verdade eles devem ser creditados por uma parte da santidade dos monjes...

Sinceramente, Jung

Viena, 6 de março de 1910

Caro amigo:

Acredite-me, não existe mais nenhum mal-entendido entre nós, nem eu o encaro como "vacilante". Também não sou tão esquecido nem tão suscetível, e sei que os próximos estamos pela simpatia pessoal e por jogarmos as mesmas cartas. Estou simplesmente irritado agora e sempre — preciso dizer tanto assim, eu acho — que você ainda não tenha se libertado das resistências que se originam de seu complexo em relação ao pai e consequentemente limitam nossa correspondência muito mais do que poderia ser se sua atitude fosse outra. Acalme-se, caro filho Alexandre (I), eu lhe deixarei mais a conquistar do que eu mesmo poderia controlar, toda a psiquiatria e a aprovação do mundo civilizado, que me vê como um selvagem! Isso deveria aliviar seu coração...

Afetuosamente, Freud

(I) Freud coloca-se na posição do conquistador Felipe da Macedônia falando ao filho e herdeiro Alexandre Magno.

CINEMA

A ópera do ano motorizado

Asfalto Violento (*Electra Glide in Blue*) foi valado no último Festival de Cannes, ao final de sua apresentação. Se aqui me fosse permitida a prática de tão descompressiva forma de protesto eu a teria posto em prática logo nos instantes iniciais dessa réplica a *Easy Rider*. Pois antes de se corporificar como o panfleto fascista molado por certos setores da crítica internacional, *Asfalto Violento* impõe-se como uma pueril e medonha exibição de virtuosismo cinegráfico. Já nos primeiros 10 minutos desconfiávamos de que a jornada seria penosa.

Asfalto Violento é uma rica seleta dos mais notórios truques do moderno cinema americano, eclética e impressional como se editada por um computador. Mas o que se poderia esperar de uma produção concebida e executada com a congnita impudência de uma campanha publicitária? Os anúncios alardeando o diretor James William Guercio como a grande atração do filme (ele de binóculos, meio Peter Bogdanovich fantasiado de Cecil B. De Mille) dão a medida perfeita do nível do produto oferecido. Nada de condenável no fato de uma grande produtora americana querer lançar ao firmamento um *enfant terrible* de sua incubadeira. Acontece que tudo não passou de uma farsa (perdão pelo pleonasso) publicitária.

Guercio, 28 anos (tinha 26 durante as filmagens), já foi guitarrista e é conhecido como organizador de concertos de música *pop* e produtor de discos (*Chicago*, o terceiro LP dos Blood, Sweat and Tears). Sem dúvida uma boa ficha musical, o que aliás o habilita a envolver-se com a produção de *Electra Glide in Blue* pelos desvios de sua trilha sonora. David Picker, presidente da United Artists, hábil comerciante, farejador um promissor negócio à distância: afinal, a presença de um autor jovem, comprometido com alguns ramos da contracultura, à frente do filme, pensou Picker, seria um poderoso maceete publicitário, capaz mesmo de arrefecer o provável — e muito natural — repúdio do público jovem a um produto destinado a vender uma imagem piegas das vicissitudes de um guarda rodoviário do Arizona.

O plano, contudo, fracassou. Primeiro, porque Guercio foi obrigado a abster-se de assumir o comando efetivo da produção por sua absoluta (e confessa) falta de *know-how*, aceitando de bom grado todas as diretrizes do roteiro medíocre de Robert Boris e do diretor de fotografia Conrad Hall, o verdadeiro "autor" do filme, conforme nota publicada no jornal *Variety*, de agosto do ano passado. Segundo, porque o público jovem desconfiou do engodo e passou ao largo.

Hollywood cansou de manufaturar bons filmes (e até algumas obras-primas) resultantes da soma de vários talentos e felizes coincidências. *Casablanca*, *Férias de Amor*, *Gilda*, *...E o Vento Levou* são quatro exceções exemplares à Teoria do Autor. Em *Asfalto Violento*, o único talento in-

contestável é Conrad Hall, ex-cineasta independente e um dos mais brilhantes cinegrafistas da nova geração (*Os Profissionais*, *Willie Boy*, *Butch Cassidy*). Natural, portanto, que ele tomasse as rédeas do espetáculo. E, conhecendo-se a megalomania reprimida dos cinegrafistas, muito natural também que o tenha transformado num exuberante *show* de fotografia.

Cada Plano pretende ser um monumento de antologia — solene recriação da realidade como um ritual permanente. Tudo no filme é ritualístico: o ato de vestir, matar, exorcizar demônios interiores (nesse particular, o desabafo da atriz frustrada, no bar, tem lugar certo entre os mais ridículos *strip-teases* biográfico-emocionais de Hollywood). E até morrer — em câmara lenta, claro, ao estilo *Puckin'POW*.

Seria uma ópera? Talvez. Possivelmente uma *horror opera* — uma parábola moderna do velho oeste; hipótese confirmada pela mística presença de Monument Valley (centro geométrico das grandes epopéias de John Ford) e de Mitchell Ryan (o famoso cowboy dos comerciais do cigarro Marlboro, no papel do corrupto detetive Marve Poole). Ou pela óbvia reencarnação equina nas reluzentes motocicletas que hoje correm as pradarias do oeste. Ou ainda, repetitivamente, pela comparação que o nanico patrulheiro John Wintergreen (1,58m de altura) faz de si mesmo com Allan Ladd, como se sabe, o intérprete do mais mitológico mocinho do cinema, Shane.

O tom é wagneriano. Na estridência, apenas. Mas o que se tenta exacerbar impressionaria mal até se manifestado em soto voze.

O patrulheiro Wintergreen é um herói-mártir superficial demais para ser levado a sério. Como acreditar num personagem que esteve no Vietnã e só descobre que o mundo é cruel, arbitrário e insano às custas de decepções (que suponho) normais para quem, como ele, com excessiva dose de honestidade e boa vontade, se mete a fazer carreira nos arcanos da lei e da ordem? Como se não bastasse a insustentável ingenuidade de Wintergreen, o roteiro ainda nos agride com um esquemático jogo de contrastes em cuja escala de valores os baixos (Wintergreen) representam a pureza e a sanidade e os altos (Zipper, Marve) a loucura, a violência e — sutileza das sutilezas! — a impotência sexual.

O crítico Ely Azeredo (*IBJ*), que aponta Guercio como "uma revelação indiscutível de talento para a direção" (sic), acha inaceitáveis todas as restrições ideológicas feitas ao filme, que representaria, segundo o estudo sobre "a solidão individual" em vez de uma exaltação aos arcanos uniformizados de azul que velam pela segurança da Maioria Silenciosa. O que me leva a pensar se o clássico do cinema de propaganda nazista, *O Judeu Süss*, não era apenas um pungente drama sobre a cupidiz humana. (Sérgio Augusto)

ASSINE OPINIÃO

Nome _____
Rua _____ N.º _____
Cidade _____ Estado _____

Envie junto com este cupom 160 cruzeiros no caso de assinatura anual e 80 cruzeiros no caso de ser semestral. Ou 40 dólares se a assinatura for anual para o exterior e 20 dólares se for semestral. O pagamento pode ser feito por cheque ou vale postal e deve ser enviado para: Editora Inúbia Ltda. à rua Abade Romão, 78 Jardim Botânico — Rio de Janeiro — Guanabara — Brasil

Nem por isso, durante o texto, o autor deixa de fora as suas críticas ao posicionamento político do filme, atribuindo a ele o título de “panfleto fascistóide” (Ed. 69, 1974), identificando-o social e politicamente, título, inclusive, que lhe foi concebido durante sessão de Cannes, apontando o filme como uma campanha publicitária. Ao fim, a crítica em nada elogia o filme. Saindo do campo imaginário da emoção, apontado por Bernardet como uma das possibilidades de crítica. Essa visão mais esquerdista e progressista está presente em todas as páginas do Opinião, visto e reconhecido como um representante da imprensa alternativa, representado por jornalistas e escritores de oposição ao regime militar.

A objetividade presente nos textos de Sérgio Augusto, se dá, principalmente, com o seu compromisso com a obra. Ainda seguindo o protagonismo da obra enquanto objeto de leitura (Lyra, 1983), o autor se dedica a destrinchá-lo, em seu pouco espaço na página de jornal, o necessário para absorvermos não apenas sua opinião, mas também fatos históricos que contextualizam a obra não apenas como peça de arte, mas também como produto de uma indústria cultural.

3.2 A crítica de Jean-Claude Bernardet

Jean-Claude Bernardet é um dos críticos mais importantes no Brasil. Bernardet é belga, de família francesa, sendo naturalizado no Brasil desde 1964 e com uma longa carreira envolvendo o cinema e a crítica, que começou graças ao seu contato com o cineclubismo. Toda a sua trajetória o levou a um lugar de destaque no meio cinéfilo e acadêmico, onde também deu aula e ajudou a fundar o curso de Cinema da Universidade de Brasília.

Crítica	Autor	Filme	Lançamento	Diretor	Edição	Ano
A classe operária vai ao cinema...	Jean-Claude Bernardet	A Classe Operária vai ao Paraíso; Mimi, o Metalúrgico; O Agitador	1971; 1972; 1972	Elio Petri; Lina Wertmüller; Luciano Salce	22	1973
As delícias da crítica	Carlos Murao (Jean-Claude Bernardet)	As Delícias da Vida	1974	Maurício Rittner	88	1974
O contra a favor	Carlos Murao (Jean-Claude Bernardet)	A louca escapada	1974	Steven Spielberg	91	1974
A história do triste trópico	Carlos Murao (Jean-Claude Bernardet)	Triste Trópico	1974	Arthur Omar	93	1974
Peru à Califórnia	Jean-Claude Bernardet	A Muralha Verde	1969	Amando Robles Godoy	129	1974

Sua crítica no *Opinião* reflete seu compromisso com o cinema. Bernardet possuía um forte vínculo com o cinema brasileiro, especialmente o Cinema Novo, o qual advogou a favor, e filme foras do ciclo hollywoodiano, que se reflete nas críticas selecionadas. Essa relação o fez observar as produções nacionais com mais afincio, atribuindo a elas um valor de intimidade, em que, diferente dos filmes estrangeiros, a crítica brasileira poderia ter um efeito mais claro e direto aos títulos produzidos aqui e vice-versa.

Seus textos possuem uma subjetividade mais acentuada que outros. Textos como *As delícias da crítica* e *O contra a favor*, ambos assinados sob o pseudônimo de Carlos Murao, exemplificam esse aspecto. Bernardet fala tanto da obra quanto de um contexto maior, mas criando espaços para interpretações próprias. Ao considerar a conjuntura política, somada à necessidade de usar pseudônimos por conta da

possibilidade de perseguição, seu estilo de escrita e necessidade se unem para construir seus textos.

Na crítica *O contra a favor*, Bernardet escreve sobre o filme *A Louca Escapada* (1974), enquanto, brevemente, o compara com outros filmes policiais. Títulos que causam no espectador a ideia de simpatia pelas autoridades representadas no filme, e também, talvez, aos “marginais”. Mas nem por isso Bernardet deixa de comentar sobre a brutalidade policial no filme (que pode se estender à realidade).

Pode ser que os policiais sejam as pessoas que respeitam pouco a vida humana; mas como a chefia preza a vida humana e sabe controlar seus homens, e impor sua autoridade quando necessário, o comandante merece toda a nossa estima. E se o pai do garoto morre no final, é totalmente contra a vontade e os esforços do comandante, e ele lamenta sinceramente esta morte. Sugarland Express realiza a façanha de nos fazer aceitar, ao mesmo tempo, o sistema e o anti-sistema. (Murao, ed. 91, p. 19)

Entre a ironia e o reconhecimento de um trabalho bem feito pelo diretor do filme, Bernardet segue tecendo seus comentários. Esse trecho consegue sumarizar bem seu estilo crítico no *Opinião*. Em *As delícias da crítica*, Bernardet salienta a falta de poder crítico na sociedade, e este mesmo poder crítico é necessário para acompanhar seus textos. A interpretação é um elemento crucial na crítica de Bernardet.

Apesar de uma curta crítica sobre *Triste Trópico* (1973), sendo apenas a introdução para uma mais longa entrevista com o diretor, Bernardet ainda ressalta a relação entre filmes nacionais e a cultura brasileira.

“[...]quais as relações que o cineasta pode estabelecer entre um filme e a cultura brasileira? [...] o assunto do filme acaba sendo a relação deste filme com o cinema brasileiro e com a História do Brasil. Mais exatamente com a maneira de construir a História do Brasil. Esta é a significação básica do título. Triste Trópico não é apenas a redução ao singular do título do livro Levi Strauss, Tristes Tropiques, mas antes uma alusão a uma concepção da História do Brasil. Triste “trópico”, ou seja, triste noção de trópico. É triste contar a História do Brasil, como uma história de tropicalidade.” (Murao, ed. 93, p. 19)

Esse é um esforço claro de Bernardet quando criticando o cinema brasileiro e como já apontou em outras obras, o do comprometimento das produções nacionais com a cultura e desenvolvimento social. Filmes produzidos no país podem, com maior facilidade, refletir as realidades brasileiras. Ao que ele atribui também a possibilidade

de evolução do ofício crítico. Além disso, ele explicita certas críticas ao cinema norte-americano, ou talvez, seja melhor dizer que ele aponta a escassez de filmes de outras nacionalidades. Bernardet aponta como o cinema brasileiro da época não estava, necessariamente, repleto de filmes estrangeiros.

Costuma-se dizer que o mercado interno brasileiro vive ocupado por filmes estrangeiros, mas não é a exata verdade. Os filmes africanos não ocupam o mercado brasileiro, nem os filmes latino-americanos. Ocupam o mercado mesmo os filmes distribuídos pelas companhias americanas. Assim, um filme latino-americano penetrar no circuito brasileiro é uma verdadeira façanha, mesmo que seja para atingir apenas a salinha de um cinema de arte carioca.” (Bernardet, 1974, ed. 129, p. 21)

Desta forma, é nítido o esforço de Bernardet em vincular uma crítica relevante socialmente com um cinema que a reforce e mutuamente evolua. Esse crescimento, poderia se refletir, inclusive, nos próprios esforços dos realizadores de cinema em representar realidades cada vez mais próximas do brasileiro.

E ele ainda vai além em seu posicionamento. Bernardet, mesmo possuindo subjetividade nas expressões e estilo escrito, também abre espaço para objetividade da crítica. Na edição 22 do semanário, Jean-Claude Bernardet e Sérgio Augusto produziram uma dupla de críticas, que funcionava como um compilado de alguns filmes com temáticas semelhantes, mas ambos os textos revelavam duas facetas do cinema. Bernardet escreveu *A classe operária vai ao cinema...*, enquanto Sérgio Augusto escreveu *... e Hollywood vai ao Vietnã*. Para a primeira, o autor aproveitou que havia uma corrente de exhibições de filmes políticos no Brasil, que se refletiam a vivência da classe operária italiana e os seus problemas sindicais. Além da crítica às obras (*A Classe Operária Vai ao Paraíso*, *Mimi*, *o Metalúrgico* e *O Agitador*), com reflexões sobre a qualidade cinematográfica e apanhados sobre suas estruturas e conteúdo, Bernardet também aponta como tais filmes, com discussões políticas fortes sobre a classe operária e com uma visão quase pedagógica sobre o assunto, puderam ser exibidos no país durante o período ditatorial, com cortes apenas em conteúdo sexual.

Para Bernardet, esses filmes não foram proibidos por não representarem perigo algum. “Eles não suscitam debates fora dos limites impostos” (Ed. 22, 1974), especialmente por não discutirem, por si próprios, a realidade local brasileira. Eles

são filmes que retratam a classe operária italiana, não a brasileira. As leis, sindicatos, conceitos e cultura não se aplicam para o Brasil dos anos 1970.

O autor os coloca como álibi político, uma forma de divergir opiniões quanto à censura do Estado aos filmes, mas, ao mesmo tempo, os identifica como produtos cinematográficos, presos a um sistema, onde suas discussões podem, ou não, sair dele e alcançar efetivamente o público e causar uma discussão política. No entanto, Bernardet acredita não haver essa possibilidade, por se tratarem de filmes sobre a realidade italiana, que mesmo ao encaixá-los na realidade brasileira, a discussão seria abstrata e pouco efetiva.

Adamatti aponta outros aspectos da crítica de Bernardet no *Opinião*, especialmente quando se tratando da autocensura imposta pela ditadura. Ao observar a diferença e aspectos principais dos rascunhos de Bernardet com o que de fato era publicado, a autora percebe como ele conseguia se moldar ao contexto ditatorial, mesmo que obrigado a excluir partes dessas críticas, reaproveitando-as quando possível (2018, p. 190). De toda forma, ainda é curioso ver como a edição 22 seguiu com a crítica de Bernardet mesmo com o direto comentário sobre censura, que nos confere uma visão mais clara e até irônica de como a censura funcionava em casos assim.

Era de se esperar que ao comentar sobre estratégias da censura e da ditadura tão abertamente, Bernardet mesmo fosse censurado, especialmente por mencionar a relação sindical dos trabalhadores. Como aponta Peroni (et al., 2018), a ditadura militar perseguiu líderes sindicalistas e diversas limitações às leis de proteção aos trabalhadores. Incluindo, até mesmo o “milagre econômico” do início da ditadura, em que o PIB do país cresceu exponencialmente, como um dos fatores de maior causa de desigualdade social, especialmente na classe trabalhadora.

No entanto, como o próprio autor denomina estes filmes como álibis políticos, é possível entender a crítica a eles da mesma forma. Ambos tratam, dessa forma, de problemas que não se aplicam ao país, mesmo que o texto de Bernardet possua, sim, um viés crítico. É possível, portanto, concluir que Bernardet segue um viés mais crítico tanto na função que exerce, como da própria sociedade.

3.3 Gustavo Dahl no Opinião

Gustavo Dahl foi um crítico e cineasta nascido em Buenos Aires, e naturalizado brasileiro. Ele passou boa parte da infância em Montevidéu e mudou-se para o Brasil com a família em 1947. E assim como vários outros críticos, começou a escrever no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. Em certo período, quando começou a ser crítico e ensaísta, Gustavo assumiu um manto de teórico do Cinema Novo, colaborando com revistas e, eventualmente, com o *Opinião*.

Crítica	Autor	Filme	Lançamento	Diretor	Edição	Ano
Generoso, piegas, correto	Gustavo Dahl	Ladrões de bicicleta	1948	Vittorio De Sica	109	1974
Gilda: bolero erótico ou filme político?	Gustavo Dahl	Gilda	1946	Charles Vidor	111	1974
A inútil linguagem	Gustavo Dahl	Chinatown; A Faca na Água	1974; 1962	Roman Polanski	116	1974
Mojica não é mais aquele!	Gustavo Dahl	O Exorcismo Negro	1974	José Mojica Marins	118	1974

A escrita de Dahl é uma com impulsos quase poéticos, ao mesmo tempo que torna o próprio texto uma lição sobre a história do cinema e da sociedade. Ele cria uma forte relação contextualizada histórica e socialmente, um mergulho profundo na obra e na história. Para Dahl, a obra é tão importante quanto o seu passado, ou o caminho que os realizadores trilharam até a sua concepção. É possível notar isso já em sua crítica sobre *Ladrões de Bicicleta* (1948), em que ele faz um trajeto amarrado entre falas do diretor anteriores ao filme, um contexto social em que o filme é construído e soluções históricas, especialmente para explicar o neorrealismo italiano. A princípio, estas suas observações parecem não se comunicar com o texto, mas é essa apresentação do contexto que diferencia Dahl de seus colegas.

A ligação com os filmes de um regime revolucionário não era formal. Os soviéticos, de Eisenstein a Dziga Vertov, sempre identificaram as seducções do espetáculo cinematográfico com o regime capitalista. Fermentado durante a II Guerra Mundial, durante uma frente de ação contra o nazifascismo, a linguagem neo-realista quis sempre servir a uma preocupação ética, humanista. Se o cinema clássico era o Olimpo com seus deuses, o cinema moderno sai da mitologia e descobre suas possibilidades de salvar o homem. Da necessidade de um cinema que atenda ao homem no plano da consciência, que alimente suas necessidades espirituais e denuncie suas

precariedades materiais, vai nascer o estilo de aproximar o indivíduo a sociedade e o mundo como um todo. Um cinema fenomenológico, de constatação, um cinema estoico. (Dahl, ed. 109, 1974, p. 18).

Introduzir conceitos como o neorealismo italiano, enquanto o explica e o localiza no tempo e em um lugar, conduz o diálogo com o leitor mais leigo. Como Lyra (1983) acrescentou, o leitor possui duas vontades: a de informar-se e/ou se entreter. E ao observamos a crítica de Dahl, esta função é cumprida. Contextualizar parece ser a ferramenta do autor para o seu debate sobre a obra. Na sua crítica *Gilda: bolero erótico ou filme político*, o padrão se repete. Ele inicia o texto com o que podem ser chamados de devaneios pautados em fatos.

Ao aproximar-se do segundo milênio, a civilização ocidental e cristã, ao invés de projetar-se no futuro, se embriaga de passado. Configurado concretamente como uma grande ameaça — fome, poluição, guerra atômica, dissolução dos costumes — o futuro transforma o passado num paraíso... perdido. E quanto mais precário se torna o presente, mais urge incluir o passado recente dentro desta visão edênica, numa alarmante hipertrofia da memória. Sopra um vento de queda de grandes impérios, de transição de valores, de próxima invasão dos bárbaros que, árabes ou chineses, são sempre orientais. Quando as civilizações se encontram desertas das forças indispensáveis à sua renovação, quando o *novo* é vivido como um flagelo, sobrevém a decadência. Ou a nostalgia. (Dahl, 1974, ed. 111, p. 21).

Para Dahl, não parece haver diferença entre a obra e seu contexto. Desta forma, ele personifica o que Lyra defende, ao interpretar a obra social e historicamente. Esse elemento é talvez o mais importante em suas críticas. Isso cria um vínculo entre obra e realidade, e é este vínculo que torna a sua crítica rica em conhecimento. Seus textos também apresentam outras qualidades, interpretando o filme em si. Ele não deixa de descrever momentos da obra, ou considerar as atuações dos personagens, elementos que aparecem em outras críticas do *Opinião*.

Por vezes, no entanto, o autor se aprofunda nas análises detalhadas dos personagens, de sua psiquê, de seu agir e as camadas que possui na obra. Ainda em *Gilda* (1946), Dahl não desvencilha a construção física e mental da personagem que dá o título, de um processo comum a Hollywood dos anos 40 e 70. Entendemos, assim, que essa visão mais aprofundada é essencial para compreensão da obra, permitindo uma conexão mais palpável com o filme. A construção de um contexto ao redor do filme cria uma perspectiva de intimidade entre a obra, o crítico e o leitor.

Mesmo ao falar de dois filmes do Polanski (*Chinatown* e *A Faca na Água*), Dahl não deixa de lado sua subjetividade e cria no texto uma interpretação quase lúdica, que ainda depende um tanto de contexto. Roman Polanski é um diretor francês que produziu filmes na Polônia, Estados Unidos, Grã-Bretanha e França. O autor decide, então, começar seu texto falando do êxodo de Polanski da Polônia para o cinema de Hollywood, com *A Faca na Água* sendo seu primeiro filme e *Chinatown* o último na época. E nessa transição entre países, Dahl atribuiu até mesmo o posicionamento do diretor em seus filmes, deixando ainda um próprio posicionamento.

A águia que tradicionalmente ocupava o brasão de armas da Polônia era conhecida por ter suas presas apontando em direção opostas. Uma indicava o Oriente, o império russo; outra indicava o Ocidente, a França, a civilização. Polanski seguiu a direção indicada pela garra da direita e terminou numa casa com piscina no país da Estátua da Liberdade. O que o coloca numa posição ímpar para dar declarações sobre o caráter anti-humano do regime comunista, mas chama a atenção sobre o caráter propriamente humanista de seus filmes. (Dahl, ed. 116, p. 24)

Ao categorizar como “caráter anti-humano do regime comunista”, existe um teor de autoinserção, que pode ser atribuída a seu posicionamento político. Dahl, sendo diretor, realizou o filme *O Bravo Guerreiro* (1968), que em sua trama, aborda um deputado de esquerda, vinculado a sindicatos, que se alia a um partido governista, na esperança de mudá-lo por dentro. E mesmo que essas visões pareçam se contradizer, são um reflexo de sua obrigação com seus ideais, os quais se repetem em suas outras críticas e vivências.

Considerações finais

A crítica do *Opinião* possuía tantas facetas quanto colaboradores. Cada um possuía características próprias que se refletiam nas páginas do semanário, diferentemente a cada edição. Foi através da observação e comparação com conceitos sobre crítica que podemos aferir o quanto essas diferenças conversavam entre si para formar uma cultura única. Os esforços para reforçar a resistência política aparecem em várias edições, por meio de comentários e pontuações, algumas vezes uso de termos estrangeiros também ajudam a disfarçar as intenções dos autores para a censura. Censura essa que ainda os atingiu algumas vezes e perseguiu o semanário. Com uma autocensura aplicada constantemente, os colaboradores ainda deviam passar pelo crivo da ditadura.

É nesse contexto que a crítica do *Opinião* floresce, se estendendo aos âmbitos político e cultural. Como Adamatti aponta, “às vezes os filmes serviam de pretexto para comentar a situação política do país” (2018, p.179). Alguns filmes e críticas são mais diretos nesse sentido e chega a ser difícil não entendê-los como tal, mas alguns outros aparecem disfarçados ou apenas com subtextos.

Dessa forma, se criou uma cultura única do *Opinião*, em trazer, de maneira aberta, mesmo após as duras censuras prévias, sua posição política. Posição essa que, claramente, não se resume às críticas, mas é curioso que elas também expressem tanto do pensamento vigente no jornal, reflexo do seu caráter e editorias preocupadas com o bem-estar social e o enfrentamento à censura e o exercício da liberdade da expressão.

O semanário mostrou em outras editorias seu posicionamento político, mesmo que este estivesse mascarado por comentários mais sutis. Para as críticas, elas se mantêm muito centradas exclusivamente na opinião sobre a obra, mas sempre as observando de maneira crítica e única para cada autor. A opinião do jornal, é, portanto, baseada nesses colaboradores, que além de seguir a linha editorial, expressam suas perspectivas políticas, que costumam, então, refletir essa linha editorial. Desta forma, o posicionamento político é essencial e ubíquo entre os autores, mesmo que feitos de formas diferentes. Dahl, por exemplo, podia ter opiniões diferentes dos outros dois autores, mas até mesmo isso se encaixava na linha editorial

proposta pelo *Opinião*, ou seja, honestidade não deve ser confundida com isenção. Cada autor, com seu método, reflete uma possibilidade de crítica no jornal, enquanto conseguem expressar seu individualismo.

Desta forma, interpretamos a crítica do *Opinião* como heterogênea em seus estilos e produção, mas, ao mesmo tempo, homogênea enquanto ferramenta de observação social, com técnicas que surpassavam a censura enquanto traziam críticas sociais relevantes e condizentes com o período. Ao mesmo tempo, o estilo de escrita se revela dinâmico, autores variados seguem suas próprias regras que, por vezes, se alinham. É possível encontrar nestes textos sinopses e impressões individuais de maneiras variadas e também opiniões genuínas, alimentadas pela escrita de cada um.

A crítica, apesar de sofrer com uma dupla censura, uma ao jornal e seus colaboradores e outra aos filmes, ainda se esforçou para manter-se viva e condizente com os seus objetivos sociais e artísticos. Seu trabalho possuiu características únicas do movimento em que estava inserida, além da personalidade e arcabouço teórico de cada um dos colaboradores. Fosse a crítica mais artística ou analítica, ela preenchia seus propósitos dentro da linha editorial do jornal.

Mesmo assim, as expressões podiam ser minadas pela censura ao jornal e aos autores. As estratégias para driblar essas punições eram variadas para cada autor, explorando as possibilidades entre desvios na escrita ao uso de pseudônimos. Autores como Sergio Augusto exploraram a capacidade de uso de termos estrangeiros para poder comentar a existência de um filme censurado, por exemplo. Por fim, o *Opinião* sobreviveu tanto quanto possível, sendo fechado no ano de 1977, após a forte perseguição da ditadura.

BIBLIOGRAFIA

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo.

ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 23, n. 3, 2016.

ADAMATTI, Margarida Maria. **Crítica de cinema e política: o filme histórico nos jornais alternativos Opinião e Movimento**. Anos 90, v. 19, n. 36, 2012.

AGOSTINHO, L. D. A crise da crítica. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 51, n. 1, p. 185–193, 2016. DOI: 10.15448/1984-7726.2016.1.11443. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/11443>. Acesso em: 30 mar. 2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica ordinária: a crítica de cinema na imprensa brasileira**. 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Ed. 1. São Paulo, Editora USP, 2013. 768 p.

CARVALHO, Rafael. O lugar da crítica de cinema como gênero do jornalismo cultural e sua crise. **Baleia na Rede**, v. 1, n. 10, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual. **Contemporanea**, v. 7, n. 2, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, pp.5-57.

DE BARROS CAMARGO, Maria Lucia. Resistência e crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura. **Boletim de Pesquisa NELIC**, p. 05-33, 2010.

DE MAN, Paul. **Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism**. [s.l.] Routledge, 2013.

FILHO, Kleber Mendonça (@kmendoncafilho). 2022. "Censora Admiradora. O filme é incrível, tem que proibir. Brasil anos 60". X, 14 de setembro de 2022, 9:21 a.m. <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1570024845156716545>

GAGNEBIN, Marie Jeanne. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. **Discurso**, [S. l.], n. 13, p. 219–230, 1980. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37898. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898>. Acesso em: 29 mar. 2024.

GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. **Revista Crítica Cultural**, v. 1, n. 2, 2006.

KONO, Pedro Augusto Caldeira. **Ponto crítico: a crítica de cinema no ambiente digital**. 2023.

LYRA, Pedro. Para um conceito de crítica. **Letras de Hoje**, v. 18, n. 1, 1983.

MAURÍCIO, Patrícia; GEROLIS, Bruna; MEDEIROS, Maria Gabriela. Influenciadores digitais como parte da disrupção do modelo de negócios do jornalismo. In: **XL CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Curitiba**. 2017. p. 4-9.

Memorial da Democracia. **“Opinião”, um jornal mutilado pela censura**. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/opinio-um-jornal-mutilado-pela-censura>>. Acesso em: 3 apr. 2024.

PERONI, Guilherme Gustavo Holz; DE OLIVEIRA MARTINS-SILVA, Priscilla; DA SILVA JUNIOR, Anor. Sentidos do sindicalismo na Veja durante a ditadura militar. **Revista Pensamento Contemporâneo em Administração**, v. 12, n. 4, p. 91-108, 2018.

OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. **Uma História Social da crítica cinematográfica brasileira. Café História**, 19 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.cafehistoria.com.br/historia-social-do-cinema/>>. Acesso em: 30 mar. 2024