



RECEPÇÕES DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Eliska Altmann¹

Resumo: Considerando a natureza sígnica da obra de arte como essencialmente comunicativa, pressupondo, portanto, um receptor, o objeto da sociologia aplicada no presente trabalho está relacionado ao estudo das condições de recepção no âmbito do cinema. Nesse sentido, discute-se posições da crítica como instituição, tendo como pressuposto pensar o cinema mais através de seus contextos sociais de circulação e recepção do que a partir de reflexões estritamente conceituais.

Palavras-chave: Crítica, Recepção, Cinema.

Refletir o cinema por meio de suas práticas e condições de circulação requer um exame a respeito dos fundamentos de um trabalho sociológico no campo da arte. Os vínculos estabelecidos entre as representações sociais e o conhecimento científico implicam questões acerca de (a) o que a arte representa; (b) como ela se relaciona com o conhecimento e com as transformações sociais; e (c) de quais formas ela é recepcionada. Pensar esse processo artístico de elaboração das condições sociais requer não apenas uma apreciação das linguagens artísticas, suas exigências, modos de produção e condições de apropriação, como uma análise que compreenda o artista, a obra, seu contexto social e seus receptores, uma vez que são interdependentes. Nesse caso, é interessante enfatizar os efeitos sociais da arte cinematográfica, traçando linhas daquilo que se desenvolve sob o nome de sociologia da arte ou sociologia cultural. Esse campo une as dimensões das ciências sociais e das manifestações culturais e artísticas, que representam os processos sociais de produção de obras, sua recepção, difusão e seus efeitos. Desse mecanismo, o cineasta deve ser entendido como aquele que estabelece uma reconstrução imaginária que não é um reflexo direto da realidade, mas uma apreensão daquilo que a estrutura. É então no nível das narrativas situadas na obra que deve ser feita a análise dessa composição particular. A obra de arte passa a ser considerada como produto que se situa sobre o plano das atividades materiais e imaginárias de um grupo social dado.

¹Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, com período sanduíche na Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) – orientação: prof. Néstor García Canclini.

Através desse duplo movimento, cinema e crítica devem ser lidos através de um caráter social e comunicacional que abre debate para um processo dinâmico e equivalente ao próprio processo cultural: aquele que abrange o circuito produção-circulação-consumo (que envolve apropriação e re-significação). No caso, o princípio do qual se deve partir é o de que uma obra de arte não chega a sê-lo se não é recebida (Canclini, 1980: 39). Mais ainda, a obra de arte só completaria sua função no circuito cultural quando nessa recepção forem incorporadas novas significações. A recepção, portanto, seria o recurso que encerra o acontecimento artístico e que lhe faculta novos sentidos. Dessa forma,

se a recepção da obra completa sua existência e altera (de certa forma) sua significação, deve-se reconhecê-la como um momento constitutivo da obra, de sua produção, e não como um episódio final em que só se digeririam, mecanicamente, significados estabelecidos a priori e em forma definitiva pelo autor. Logo, é evidente que o juízo sobre a obra deve levar em conta tanto o processo de produção como o de sua percepção, ou seja, não apenas de que modo a obra se insere na história da produção artística ou renova os procedimentos de realização, mas também de que forma se insere na história do gosto, aceita ou modifica os códigos perceptivos vigentes (Idem).

Objeto da reflexão hermenêutica, o cinema participa de um duplo devir: o de si próprio como obra e o do sujeito que o lê. Nesse caso, ele não consiste em um objeto frente a um sujeito que o é para si mesmo. Pelo contrário, ganha função no fato de se converter em uma experiência que modifica quem a experimenta. Dentro de uma universalidade do aspecto hermenêutico, a recepção deixa de ser um mero comportamento subjetivo em relação a um dado objeto, para pertencer à história efetual, isto é, ao ser do que se compreende.

A crítica, sob esse aspecto, não participa de um “círculo metodológico”, mas descreve um momento estrutural ontológico da compreensão. Ela está relacionada a uma espécie de antecipação de sentido, na medida em que, ao interpretar, o crítico deve, primeiramente, entender-se na coisa, e secundariamente destacar e racionalizar a própria opinião como tal. O sentido de pertencimento comporta uma distância histórica que abrange o sentido determinado pela própria situação histórica do intérprete. Tal distância, longe de ser superada, deve ser vista como possibilidade positiva e produtiva do ato de interpretar. Com o círculo da compreensão, que abrange essa distância histórica, o fenômeno hermenêutico se encerra, ou melhor, encerra em si o caráter original da conversação: a estrutura de pergunta e resposta. Ao converter-se em objeto de interpretação, o cinema oferece uma pergunta a seu intérprete, razão pela qual a interpretação é referência constante ao que foi perguntado. Esse processo é o que se

pode denominar por “horizonte do perguntar” ou “horizonte hermenêutico”².

Desconsiderando uma suposta unicidade platônica da arte, o fenômeno hermenêutico é compreendido como parte do encontro entre espectador-crítico e obra de modo que esse domínio seja iluminado a partir do modo de ser da última. Isso significa que a mesma não é um objeto vazio que se enche subjetivamente de significado a cada recepção. Ao estabelecer uma mediação das significações originais da obra com a vida dinâmica, a crítica cumpre uma “historicidade da compreensão”, realizada em um círculo que descreve a compreensão como a interpenetração do movimento da tradição e do movimento do intérprete. Essa concepção contradiz o entendimento de que a obra deve ser tomada como parâmetro de suas próprias interpretações. Interpretar uma obra é, portanto, admitir a existência de uma linguagem crítica que age e autoriza a comparação entre o texto, sua história e a nova interpretação. Tal idéia sustenta a seguinte tendência hermenêutica: o funcionamento de uma estrutura narrativa, seja verbal, pictórica ou cinemática, se explica levando em consideração, para além do momento generativo, o papel do destinatário em sua compreensão e atualização. Essa hipótese compreende que a hermenêutica e conseqüentemente a crítica, em sentido lato, se apropriam do princípio segundo o qual a obra se imbuí de novas formas através de suas diversas interpretações sem que seu modo de ser seja alterado. Esse princípio leva em conta a relação entre o efeito social da obra e o horizonte de expectativa de seus destinatários situados historicamente, sem negar, entretanto, que as interpretações do texto sejam proporcionais à natureza de sua *intentio* profunda.

Entre os horizontes de expectativa e a *intentio* da obra ocorrem eventualmente desencontros que não devem ser vistos como desvios ou incompreensões dos receptores em relação a um suposto significado “verdadeiro” das obras. Nesse caso, o efeito artístico não estaria circunscrito nem à essência da obra em si nem a uma disposição estável do que se chamou “natureza humana”, mas a modos de relação dos homens com

²Hans Jauss (1993), autor fundamental na discussão da recepção, estabelece a idéia de “contrato de leitura”. Para Jauss a busca por uma função social da arte é atingida a partir do pressuposto de que a história da obra não se constrói por si só, mas por meio de “horizontes de expectativa”, responsáveis por seu processo evolutivo como conseqüência de uma troca, de uma relação entre mensagem e destinatário. O entendimento desse processo se desvia de um modelo linear, de forma que o encadeamento passe necessariamente por um diálogo entre obra e leitor, fazendo surgir desse encontro novas obras e novas concepções de arte. Segundo Jauss, esse diálogo possui uma dupla implicação estética e histórica, uma vez que não existe uma interpretação puramente única e subjetiva. Neste pensamento não existe um “em si” da obra; essa essência seria desconstruída pela posição do leitor, que é um intérprete pertencente a um mundo histórico e social. A reconstrução do horizonte de expectativa se daria a partir de uma desconstrução do “espírito da época” e da visão platônica da obra, isto é, a partir da fusão dos horizontes original e atual. Assim, quando o leitor a lê, ele não mais a interpreta no sentido original de sua historicidade, fato que demonstra que a pergunta do leitor não é a mesma que a original do autor e que a recepção é produtiva e não passiva.

os objetos (ou obras), cujas características variam de acordo com as culturas, os modos de produção e as classes sociais. Desta forma, a recepção cinematográfica é percebida através dos códigos sociais que regem sua circulação.

A CRÍTICA E O AUTOR

“Segundo a tradição, arte e habilidade de julgar a obra de um autor”. “Arte ou faculdade de examinar e/ou julgar as obras do espírito, em particular as de caráter literário ou artístico”. As definições do termo “crítica” provêm do latim *criticus*, do grego clássico *kritikos* ou *krités*, significando apreciação ou arte de julgar. No campo cinematográfico, a crítica se legitimou amplamente na década de 60, sob o paradigma da *política dos autores*, instituído alguns anos antes pela revista francesa *Cahiers du Cinéma*. A partir de movimentos como a *Nouvelle Vague* e o Neo-realismo, a crítica antes meramente formal passa a valorar a estética de um determinado artista a partir de concepções políticas. De fato, a política dos autores não tem um documento fundador, assim como a *Nouvelle Vague* não tem manifesto. Elaborada por um grupo de jovens críticos, a política dos autores surgiu com um artigo escrito por François Truffaut em 1954 intitulado *Une certaine tendance du cinéma français*, que não entra na categoria de “teoria do cinema”, apesar de ter se tornado referência. O trabalho do crítico a partir de então ganha o propósito de contribuir na formação de um espectador reflexivo, analítico e crítico, que deveria tomar uma atitude ativa frente ao que assistisse na tela, contando com novos e específicos conhecimentos para opinar sobre uma obra fílmica.

Sumariamente, a noção de *auteur* se remete à contribuição *individual* dada à obra cinematográfica, ao “si mesmo”, à individuação pelo estilo. A idéia de unicidade promove uma diferenciação do sujeito, que induz à idéia de não-cotidianidade e, conseqüentemente, à arte não imediatamente consumível. Apesar do uso repetido, o termo autor no campo cinematográfico não foi a princípio de fácil definição. No início de seu livro, quando levanta a pergunta “o que é um autor?”, Jean-Claude Bernardet responde: “com certeza nada que possa ser definido de forma precisa, nem em geral nem nos quadros da *política*” (1994: 13). Essencialmente, a idéia de cinema de autor refere-se a uma concepção antiindustrial, em que o cineasta, livre para criar sua própria narrativa, faz da câmera uma “caneta” e de seu nome uma assinatura. Nesse sentido, o autor está referido à idéia de escritura cinematográfica, cuja expressão máxima é a de quem assina.

Com base nesse método, a experiência que molda a idéia do autor cinematográfico é a do escritor e seu livro (Idem, p. 15). Desse modo, pode-se dizer que a noção de autor deriva precisamente da crítica literária. Contra a idéia de criação coletiva, os críticos dos *Cahiers du cinéma* buscaram alinhar o cinema à literatura e alcançar seu processo de legitimação intelectual a uma alta camada do campo cultural.

Conforme essa perspectiva, o *autor* institui-se como um sujeito que se expressa a partir de regularidades, e a *política*, como método que qualifica esse autor dentro de uma coerência dessa expressão subjetiva (Bernardet, 1994). Nesse contexto, o crítico alça à categoria de autor aquele que compreende uma obra a partir de similitudes temáticas. Ao interpretar a obra do autor como um sistema de repetições, a crítica fundamenta a política não a partir de um filme isolado, mas de um “fazer parte”, de um conjunto de narrativas específico. Esse conjunto de obras criado por um único autor é a base do método crítico fundamentado pela política.

Com base nesse método “quase religioso”, críticos, cineastas e cinéfilos passaram a se distinguir, na medida em que “o autor, em última instância, revela Deus, e não será essa a função do cinema?” (Idem, p. 65). A autoria permitia que a cinefilia e por extensão a crítica se convertessem socialmente em uma forma de distinção, pois se tratava não só de uma concepção do cinema, mas também do gosto. Digo crítica como extensão à cinefilia pela razão de a primeira não ser composta na época por um campo “profissionalizante”. Na falta de “formação” para tornar-se crítico, havia duas condições primordiais para sê-lo: a devoção ao cinema e a vocação a sua escritura. Nesse campo não é incomum o cinéfilo além de ser crítico ser também cineasta. Desse aspecto vale ressaltar que o processo de legitimação do termo autor é orquestrado por diversas frentes, mas, principalmente, pela cinefilia. O surgimento dos cineclubes, como espaços alternativos de discussão, onde eram exibidos filmes não comerciais, foi de fundamental importância no processo de inserção do cinema de autor – anticomercial – como meio legítimo de expressão.

CIRCUITOS DA CRÍTICA

Autor-crítico, cinéfilo-crítico, cinéfilo-autor-crítico, esse híbrido configurava o campo cinematográfico nos anos 60. Para o crítico brasileiro José Carlos Avellar, “esse foi um período privilegiado da crítica, talvez porque os realizadores, agindo como críticos, convidavam os críticos a se comportarem como realizadores e os espectadores,

como realizadores e críticos simultaneamente” (1996: 42-46). Devido a essa espécie de mistura não-sistematizada do campo, um dos estatutos dessa crítica consistia em abordar seu objeto – o filme – sem respaldo teórico aprofundado. No caso, os ensaios eram escritos mais por inspiração no próprio filme, e nas discussões sobre as impressões sentidas por esses cinéfilos em seus espaços apropriados (especialmente nos cineclubes), e menos baseados em teorias sobre “postulados da crítica” ou análises cinematográficas. Sendo assim, poder-se-ia dizer que o ensaio crítico consistia em uma teorização livre tomada, por sua vez, como um fluxo de pensamento operado cujo único método pré-estabelecido era o do autor. Amplamente baseada na autoria – ou na política dos autores, que não deve ser confundida com “teoria de autor” – a crítica acaba por não incorporar plenamente análises derivadas da lingüística, como a semiótica e as análises do discurso. Nesse caso, assim como a crítica literária ou a filosófica não produzem literatura ou filosofia, a crítica de cinema tampouco produz teoria cinematográfica (Schwarzbösch, 2000).

Da geração de cineastas-autores como Glauber Rocha, Avellar parece corroborar com esse princípio de formação ao sustentar que “muitos de nós começaram a exercer a crítica num momento em que a produção cinematográfica exigia um comportamento crítico do espectador. A discussão dos critérios de avaliação do cinema decorria mais da produção cinematográfica do que da reflexão cinematográfica. Entre a metade da década de 50 e de 60, a reflexão ficou muito mais na prática do que na teoria” (1985, p. 5). Dessa configuração, entende-se que o exercício crítico era mais “intuitivo” do que propriamente “profissional”. Essa espécie de “subordinação sensível” ao filme fez com que a crítica de cinema se diferenciasse da teoria cinematográfica gerando uma espécie de teorização com ausência de método. Essa possibilidade de escrever sem teorias de respaldo pode ser vista como uma vantagem e não uma deficiência, pois a ausência de método teria aberto um espaço inédito para a reflexão que não se restringia ao crítico, mas se estendia e formava o próprio espectador. Como observa Avellar,

a crítica era feita não só por profissionais, que escreviam com regularidade em jornais e revistas, como também pelo espectador. De certo modo, desenvolvemos na América Latina uma espécie de crítica de espectador, aquele que conseguia ver mais filmes e organizava qualquer forma de registro, arquivo ou fichário. Ler a crítica era parte do ritual cinematográfico. Os anos 60 foram o momento em que os filmes eram reflexão e reflexo, debate direto e vivo da realidade e vontade de nos definirmos diante dela (Avellar, 1996: 42).

O espectador que lê o crítico que é cinéfilo e que também faz cinema, eis o circuito crítico cuja hermenêutica aqui interessa. Dessa concepção, a crítica

cinematográfica pode ser entendida como a instância que participa ativamente da formação e consolidação de interesses, preferências, conhecimentos e emoções do público que se relaciona com a obra. Nesse sentido, a crítica se torna instrumento conscientizador que aumenta a sensibilidade do espectador “comum” face aos problemas da arte e do mundo em que vive. Considerando o cinema como uma forma complexa que se vale de uma linguagem própria e que possui técnicas e leis particulares, a crítica deve aportar os conhecimentos necessários para a compreensão da obra, trazendo informações e esclarecendo possibilidades de recepção do que se expõe.

Na década de 60, a crítica que instituiu o conceito de autor, denominada por muitos como “ilustrada”³, era difundida principalmente em revistas e meios especializados, de circulação restrita. A consciência de pertencer a um grupo social valorizado se apoiava na idéia de estar a serviço de um projeto criador. Os participantes desse projeto eram detentores de um *habitus* qualificado, produtor de uma ideologia específica. Assim, o controle e a articulação desses agentes garantiam regras e práticas que se legitimavam pela idéia do “dever” dar suporte a determinado autor ou cinematografia. Essa idéia e as políticas inspiradas por ela asseguravam um campo e conferiam seu prestígio. No entanto, a partir do momento em que esse campo sofre transformações, o status do crítico como parte de um grupo qualificado passa a ocupar um espaço indeterminado a meio caminho entre uma ilustração atuante e uma “contra-esfera pública desejável mas inexistente” (Eagleton, 1991: 104).

Atualmente, não obstante sua produção especializada e restrita, a crítica cinematográfica experimenta um processo de laicização e democratização ganhando uma ampliação do campo não apenas na imprensa generalista mas em espaços não-institucionalizados, como os meios eletrônicos, por exemplo. Embates e disputas são provocados por esse deslocamento, principalmente quando colocados ao nível de geração. A escassez de meios especializados em favor de uma proliferação de espaços (em sua maioria virtuais) suscita em muitos críticos a constatação do ocaso de seu campo. Uma das hipóteses que tais críticos parecem sustentar é a de que os suplementos e espaços culturais antes dedicados à arte, deram lugar a generalizações ou espetáculos. Tal consenso se baseia no fato de que a cultura cinefílica ilustrada tornou-se “profissionalizada” não mais dependendo de uma devoção/intelectualização da arte cinematográfica, mas de um conhecimento superficializado unido a uma burocratização escritural. Outra hipótese é a de que o “ocaso” da crítica estaria diretamente relacionado

³Para mais detalhes ver Schwarzböck, 2000.

ao “ocaso” do próprio cinema. Nesse caso, como contextualizar certas tendências do cinema atual e sua recepção? Que cinema é esse que está em vias de desaparecimento para a crítica? Pensar essas questões no âmbito sociológico requer o cuidado na consideração de certas reduções deterministas, pois se o cinema e a crítica estão em vias de extinção, como postulam certos críticos e teóricos, a própria sociologia da arte e da recepção correria o mesmo risco. Extinguindo-se o cinema e sua crítica, conseqüentemente se extinguiria sua sociologia. Vejamos, entretanto, se a problemática é tão derrotista quanto parece.

Tomando o cinema brasileiro como exemplo, a distinção entre o Cinema Novo, de autor, e o “novo cinema”, contemporâneo, é vista por críticos como Carlos Alberto Mattos (1998) no sentido de que o cinema da retomada não surgiu de um projeto estético-político como o Cinema Novo. Nesse sentido, o cinema contemporâneo teria surgido sem manifesto, sem programa de ação nem qualquer característica coletiva de movimento. Pelo contrário, nascera da justaposição de individualidades, cada uma com seu projeto particular, cada qual com sua idéia de cinema na cabeça – uma idéia que para muitos não soa como uma idéia de cinema brasileiro, mas de cinema de qualquer lugar, estrangeiro por definição na sua recusa de carregar a pesada bandeira da identidade nacional. Estaria esse pensamento sugerindo uma inviabilidade de “autores” preocupados com representações identitárias em nossos dias? Tal inviabilidade ocasionaria a inviabilidade do cinema e da própria crítica?

A concepção de cunho sócio-político proposta por autores como Glauber Rocha, contrária a uma perda internacionalizada de vínculos, orientava-se em direção a uma congruência de fatores eminentemente nacionais através da fusão dos diversos movimentos na época que, valorizando as culturas populares originais, formaram uma inter-relação estética e ideológica. Tomando outra direção, a recepção crítica nacional em torno do cinema contemporâneo suscita a idéia de que este esboça uma estética “internacional popular”⁴ situada entre uma “internacionalização estética”, como parte de um estilo “global”, esteticamente consumível e pasteurizado, e uma espécie de “popular internacionalizado” que, apesar de imprimir uma marca de origem, inclusive estética, é capaz de ser “legível” e atingir contextos para além do nacional.

O problema que parece relevante na discussão sobre o termo “internacional popular” no âmbito do cinema e da crítica atuais é a condição do segundo nome que

⁴Trabalhado por Renato Ortiz e discutido por Ivana Bentes, tal termo no âmbito do cinema indica filmes com temas e tramas tipicamente nacionais que optaram por um tipo de narrativa institucional, baseada no modelo clássico norte-americano. Para mais detalhes ver Xavier, 1998: 105-106.

compõe esse “estilo”: o popular⁵. Aparentemente, o “ocaso” tanto do cinema quanto da crítica se pauta nesse conceito, ou melhor, em sua transformação. A idéia é que o cinema “culto” anterior, apoiado na cultura popular, passa a dar lugar a um cinema popular no sentido massivo. Da mesma forma, a crítica, antes culta e restrita, devota ao autor do cinema popular, ganha amplitude massiva, atingindo veículos abrangentes.

Ao definir o termo popular no contexto latino-americano, Rowe-Schelling⁶ identifica três diferentes versões. Primeiramente, o popular é visto como uma cultura autenticamente rural, ameaçada pela moderna cultura industrial; em segundo lugar, o popular é uma variante da cultura de massa, que tende a reproduzir formas culturais do capitalismo avançado; finalmente, o popular pode ser definido como a cultura do oprimido, das classes subalternas, cujo imaginário é criado. Do ponto de vista dos autores, essas três categorias muitas vezes se associam e se confundem na América Latina. Uma outra noção muito trabalhada por esses estudos é a que distingue as culturas popular e massiva. No caso, a primeira não compartilha da “popularidade” (em termos numéricos) da segunda, dizendo mais de uma concepção folclórica. Em um amplo entendimento, pode-se dizer que a crítica majoritária confere o Cinema Novo à primeira cultura e o cinema contemporâneo de uma forma geral à segunda.

Como indica Renato Ortiz⁷, a noção de popular em termos numéricos surgiu como conseqüência da emergência de uma cultura industrial e um mercado de bens simbólicos nacionais e latino-americanos na década de 1970. Enquanto expressão de valores culturais das classes baixas, o popular no Brasil deixou de ser diretamente relacionado à cultura das classes populares ou a projetos de liberação popular, em referência aos produtos da indústria cultural. Eis então o processo: na modernidade, a valorização da cultura burguesa ganha vulto e junto com ela a promoção das coisas modernas, urbanas, ilustradas, “cultas” – em detrimento da cultura popular, “inculta”, tradicional. Em meados do século XIX, com o capitalismo e a industrialização já institucionalizados, é criado o termo folclore. Nesse contexto, os intelectuais que se dispunham a estudar as manifestações populares se pautavam em termos de definição da tradição. Um século depois, a geração cinemanovista resgata esses termos em função da busca da identidade nacional – tema muito propagado pelo cinema de autor na época.

⁵Não são poucos os debates sobre esse termo nos estudos do campo cinematográfico. Para maiores detalhes, destaco importantes fontes tais como: BERNARDET, J.-C. e GALVÃO, M. R. O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema. São Paulo, Secretaria da Cultura/MEC, 1983, entre outros.

⁶Citado por Dennison e Shaw, 2004.

⁷Citado por Xavier, 1998: 105-106.

Desse processo vale ressaltar sua inversão. Se antes o moderno vinculava-se ao culto, e o tradicional ao popular, “inculto”, o movimento ganha nova tendência que faz do popular culto. Dessa operação, própria de movimentos como o cinemanovista, vale observar: o popular não é algo preexistente, mas que se constrói (Canclini, 2005). Assim, o *folk* antes visto como negativo passa a ser valorizado como princípio fundador de identidades. Mais que isso, passa a ser *cultuado* como “alta cultura”. O problema, então, se coloca quando os meios de comunicação massivos incorporam o popular em sentido hegemônico, apontando sua tendência à popularidade. Dessa perspectiva, como pensar o cinema, criado por excelência como meio de comunicação de massa na sociedade capitalista do século XX, como objeto industrial essencialmente reproduzível e destinado às massas?

A concepção artística do cinema, que o compreende como instrumento de resgate da cultura popular, nega sua natureza popular/massiva. O persistente debate que opõe o cinema de arte/autor ao massivo parece tão antigo quanto o próprio cinema e acaba por reduzi-lo à oposição “arte *versus* indústria” como sua característica fundamental. Essa bipartição parece sustentar, ainda em nossos dias, um dos propósitos “apocalípticos” da Teoria Crítica de que algo não poderia ser arte se fosse indústria. É necessário desfuncionalizar tal ideologia. Vale lembrar que, já nos anos 60, vozes questionadoras desses paradigmas passam a valorizar justamente a mediação e a recepção, vistas pelos frankfurtianos de forma amorfa e passiva. Uma corrente teórica põe em xeque o pessimismo dialético de Adorno e Horkheimer. Aqui ressalto pensadores como Foucault, Barthes e Mallarmé⁸, que postularam a “morte” do autor em favor da linguagem artística e sua leitura, e contribuições valiosas como a de Edgar Morin (1977) que, analisando diretamente o caso do cinema, revela que a criação artística é plenamente compatível com a divisão do trabalho, com a mediação tecnológica e a standardização. Mudando o pensar cinematográfico e artístico, muda sua recepção.

A estrutura dualista do campo cinematográfico – aquela que opõe cinema de autor, que resgata a cultura popular, ao cinema popular, massivo –, por ser amplamente adotada, é investida muitas vezes de um forte poder de sugestão. No entanto, tal oposição pode se tornar complexa, por exemplo, quando um filme de autor conquista um grande sucesso comercial; quando um filme comercial é alçado, inclusive pela crítica “ilustrada”, à categoria de arte; ou mesmo quando um filme pretensamente

⁸Para mais detalhes ver: FOUCAULT, M. O que é um autor? Lisboa: Vega, 1992; BARTHES, R. A morte do autor. In: O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.

comercial se torna um fracasso de público. Desse modo, faz-se necessário que as visões sobre culturas alta e baixa, popular e massiva, moderna e tradicional se tornem mais complexas. O culto tradicional, por exemplo, não é necessariamente apagado pela industrialização dos bens simbólicos. Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nesse sentido, a modernização não suprime o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas recoloca a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada em condições relativamente semelhantes. É necessário que os pensadores e “fazedores” do cinema e da arte rompam com facilismos maniqueístas e re-localizem e re-descubram o popular (assim como o culto, o massivo⁹ e tantas outras categorias). Essa mudança de perspectiva implica transformações nos campos da sociologia e da antropologia. Na direção de tais deslocamentos teóricos e metodológicos o que começa a se produzir “é um descentramento do conceito mesmo de cultura, tanto em seu eixo e universo semântico como no pragmático, e um re-desenho global das relações cultura/povo, povo/classes sociais” (Barbero 2003: 102).

Em análise sobre o campo da crítica contemporânea, Luiz Camilo Osório verifica “um misto de arrogância e defesa de território embutido nessa nostalgia que insiste no fim da crítica” (2006: 9). Para o crítico de arte brasileiro, a crise da crítica ressoa a crise da política, de um espaço comum, múltiplo e pautado pelas diferenças. Contrário a essa crise, Osório quer crer “que a crítica segue se diversificando, assumindo-se como parte integrante e constituinte do processo de criação e de disseminação de sentido, ganhando novas articulações e espaços” (Idem, p. 10). Diversificar a crítica, incentivar a disseminação de seus sentidos e ampliar suas articulações e espaços é um bom início para pensarmos não apenas as novas condições de recepção como os deslocamentos e as relocalizações de conceitos aplicados até então de forma determinista e estática. Com essa ampliação de horizontes, o eixo do debate ganha a possibilidade de se deslocar

dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais. [...] É como mestiçagem e não como

⁹Como sugere Barbero, “dizer ‘cultura de massa’, em geral, equivale a nomear aquilo que é entendido como um conjunto de meios massivos de comunicação. A perspectiva histórica que estamos esboçando aqui rompe com essa concepção e mostra que o que se passa na cultura quando as massas emergem não é pensável a não ser em sua articulação com as readaptações da hegemonia, que, desde o século XIX, fazem da cultura um espaço estratégico para a reconciliação das classes e a reabsorção das diferenças sociais. As invenções tecnológicas acham aí sua *forma*: o sentido que vai tomar sua mediação, a *mutação* da materialidade técnica em potencialidade socialmente comunicativa. [...] Estamos *situando* os meios no âmbito das mediações” (2003: 203).

superação – continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo: o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo. Não como forma de esconder as contradições, mas sim para extraí-las dos esquemas de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas na situação e situações na brecha (Barbero, 2003: 270).

Considerar essas reposições, que dependem das reconfigurações tanto do campo quanto do público, é um bom caminho para pensar sociologicamente a crítica, veículo e fundamento de tantas discussões cinematográficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, J.C. “Arte da crítica, crítica da arte”. In *Nossa América – Revista do Memorial da América Latina*, São Paulo, n.1, p. 42-46, 1996.
- BARBERO, J.-M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- BERNARDET, J.-C. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Edusp, 1994.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- _____. *A socialização da arte - Teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- DENNISON, S. e SHAW, L. *Popular cinema in Brazil, 1930-2001*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- EAGLEON, T. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- MATTOS, C. A. “Sinais de vida”. In *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.11, p. 47-55, mai./jun. 1998.
- MORIN, E. *O espírito do tempo II: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- OSÓRIO, L. C. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- SCHWARZBOK, S. “Diez tesis sobre la crítica de cine”. In *El amante cine*, Buenos Aires, n.94, enero. 2000.
- XAVIER, I. “Inventar narrativas contemporâneas”. In *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.11, p. 79-120, mai./jun. 1998.