

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO

SAMANTHA KLEIN DA SILVA PINTOS

**Autoria, diálogo com a crítica, política e comportamento: um estudo
da crítica de Luiz Carlos Merten no *Diário do Sul***

Porto Alegre

2009

SAMANTHA KLEIN DA SILVA PINTOS

**Autoria, diálogo com a crítica, política e comportamento: um estudo
da crítica de Luiz Carlos Merten no *Diário do Sul***

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo pelo curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Cida Golin

Porto Alegre

2009

AGRADECIMENTOS

À Sonia, Janio e Amanda, pelo amor incondicional.

À Cida Golin pelos preciosos conselhos.

Ao Paulo Cabral, Fernando Favaretto e aos inestimáveis amigos da UFRGS TV.

Aos amigos inestimáveis da Gerência de Comunicação da EMATER/RS.

Ao grupo da pesquisa *Jornalismo e representação do sistema artístico cultural nos anos 80: um estudo do jornal Diário do Sul (Porto Alegre, 1986-1988)* pela amizade e contribuição a minha formação acadêmica.

RESUMO

Esta monografia analisa a crítica de Luiz Carlos Merten publicada no Diário do Sul, jornal que circulou entre 1986 e 1988 em Porto Alegre. O objetivo é verificar o conceito de cinema implícito a partir da leitura de seus textos, observar se a crítica cumpre sua função de mediação jornalística e quais são as estratégias de aproximação ao público leitor. A partir de pesquisa bibliográfica, apontamos o jornalismo como produtor de conhecimento e a crítica jornalística como mediadora do campo artístico cultural. Levantamos a trajetória do jornalismo nos suplementos culturais, além do desenvolvimento da crítica de cinema. Traçamos o histórico do Diário do Sul e apresentamos suas características que o tornaram uma experiência de jornalismo diferenciado no Rio Grande do Sul, assim como a inserção do crítico na editoria de cultura do periódico. Verificamos também as principais características da década de 80 e como são mostradas no cinema do período. Por fim, aplicamos a técnica de Análise de Conteúdo em uma amostra de dez críticas publicadas no Diário do Sul. De forma geral, percebemos que o texto de Merten se constrói a partir da autoria no cinema, assim como através da história do cinema, pelo viés do diálogo com outros críticos, a fim de legitimar sua apreciação e pelas características da política e do comportamento da época. Observamos também uma linguagem textual acessível, com o objetivo de envolver o público e aproximá-lo dos clássicos da arte cinematográfica. Confirmamos assim, o caráter mediador e produtor de conhecimento, já que o acúmulo de leituras aumenta o arsenal cultural do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Luiz Carlos Merten; crítica de cinema; jornalismo cultural; Diário do Sul.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	07
2. JORNALISMO COMO PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E MEDIAÇÃO..	10
2.1 CARACTERÍSTICAS DO JORNALISMO CULTURAL	10
2.1.1 HISTÓRICO DO JORNALISMO CULTURAL.....	12
2.2 A CRÍTICA NO JORNALISMO CULTURAL	15
2.2.1 BREVE HISTÓRICO DA CRÍTICA	15
2.2.2 A CRÍTICA E A FUNÇÃO DE MEDIAÇÃO	16
2.2.3 RESENHA OU CRÍTICA DE ARTE	17
2.2.4 A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA	18
3 A TRAJETÓRIA DO CRÍTICO DE CINEMA LUIZ CARLOS MERTEN NO DIÁRIO DO SUL (1986-1988)	24
3.1 DIÁRIO DO SUL E A RELAÇÃO COM O GRUPO GAZETA MERCANTIL	25
3.2 DIÁRIO DO SUL E O TRATAMENTO DA CULTURA.....	27
3.2.1 A ECONOMIA DA CULTURA.....	30
3.2.2 O CINEMA E A EDITORIA DE CULTURA.....	32
3.2.3 A PERSONALIDADE DO CRÍTICO.....	33
3.3 AS MUDANÇAS NO CINEMA DA DÉCADA DE 80	35
3.3.1 OS CINEMAS EM PORTO ALEGRE	36
3.3.2 FINANCIAMENTO E PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL	38
3.3.3 A POLÍTICA NO CINEMA DOS ANOS 80	39
3.3.4 O COMPORTAMENTO NO CINEMA	41
4 ANÁLISE DE CONTEÚDO	44
4.1 A INTRODUÇÃO DA ANÁLISE DE CONTEÚDO AO JORNALISMO	44
4.2 ANÁLISE DA CRÍTICA DE LUIZ CARLOS MERTEN	46
4.2.1 Os sobreviventes de Fuller	47
4.2.2 Homem-camaleão denuncia as máscaras do fascismo.....	48
4.2.3 Tangos, fascínio sobre o drama do exílio.....	50
4.2.4 A sonolenta ópera de Rui	52
4.2.5 Com a dimensão de um anti-Rambo	54
4.2.6 Betty Blue, o vazio da sedução pós-moderna	56
4.2.7 Blue Velvet, uma fábula sobre a transgressão.....	57
4.2.8 Sexo e decadência numa conversa estimulante	59
4.2.9 O revolucionário de olho na academia	59
4.2.10 O refinado mestre da palavra	62
4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONJUNTO DA CRÍTICA	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	70
ANEXO A – Entrevista com Luiz Carlos Merten	74
ANEXO B – Os sobreviventes de Fuller – crítica publica em 04/11/1986	80
ANEXO C – Homem-camaleão denuncia as máscaras do fascismo – crítica publicada em 08/11/1986	82
ANEXO D – Tangos, fascínio sobre o drama do exílio – crítica publicada em 07/01/1987	83
ANEXO E – A sonolenta ópera de Rui – crítica publicada em 19/03/1987	85
ANEXO F – Com a dimensão de um anti-Rambo – crítica publicada em 26/03/1987.....	87
ANEXO G – Betty Blue, o vazio da sedução pós-moderna – crítica publicada em 07/04/1987	89

ANEXO H – Blue Velvet, uma fábula sobre a transgressão – crítica publicada em 09/07/1987.....	91
ANEXO I – Sexo e decadência numa conversa estimulante – crítica publicada em 26/08/1987	93
ANEXO J – O revolucionário de olho na academia – crítica publicada em 11/04/1988	95
ANEXO K – O refinado mestre da palavra – crítica publicada em 22/09/1988	97
ANEXO L – capa do jornal, editoria de cultura do Diário do Sul, 04/11/1986	99
ANEXO M – fragmento da crítica de Merten: os clássicos do cinema entre os temas do crítico	100
ANEXO N – página com um dos textos sobre o filme <i>Platoon</i>	101

1 INTRODUÇÃO

A primeira vez na sala escura não vou esquecer. Diante de uma tela enorme, o feixe de luz refletia numa velocidade de 24 *frames* por segundo, um filme dos Trapalhões no final dos anos 80, em uma sala de cadeiras incômodas do único cinema de Torres. Mas naquele momento eu não poderia saber o quanto a magia e a ficção da sétima arte acompanhariam minha formação cultural. Quanto mais filmes assisti, mais perguntas começaram a surgir: porque o cineasta fez determinada escolha? Porque deixou de privilegiar outros ângulos? O que quis mostrar com determinadas metáforas e referências?

Nesse sentido, partindo para um campo de conhecimento que sempre me interessei em conhecer mais, o jornalismo cultural assume a responsabilidade de apresentar a produção artística e cultural de forma a ser compreendida por um público amplo. Inserida a esse contexto, a crítica de cinema adquire no jornalismo o papel de mediação entre o leitor e a obra. Por isso, mesmo que os espectadores tenham em mente como funciona a arte cinematográfica, muitos preferem recorrer aos críticos a fim de entrar em contato com as novidades do cinema, assim como observar a avaliação e interpretação do filme.

Ao ingressar na pesquisa *Jornalismo e representação do sistema artístico-cultural nos anos 80: um estudo do jornal Diário do Sul (Porto Alegre 1986-1988)* entrei em contato de forma sistemática com o trabalho do crítico Luiz Carlos Merten. A identificação com o texto foi imediata, o que é justamente o que se espera do leitor que recorre a um determinado crítico no jornalismo.

Merten percorreu junto ao Diário do Sul, uma trajetória de jornalismo diferenciado no Rio Grande do Sul, em que o material jornalístico tinha contextualização e análise dos fatos, seguindo a linha do Grupo Gazeta Mercantil. Era um jornalismo de página *standard*, para leitores que dedicariam tempo à leitura de um veículo que tinha a pretensão de tornar-se uma revista diária. Nesse espírito é que a editoria de cultura tinha importância crucial na publicação, disputando chamadas na capa ao lado de editorias como economia e política. O cinema, por sua vez, conduzia a editoria de cultura, devido ao personalismo do crítico e à sua intensa produção textual.

Além da admiração pelo crítico e a curiosidade em apreender mais do trabalho por ele realizado, essa monografia tem o objetivo de compreender porque a crítica feita por Merten é

diferente da apreciação de outros críticos que leio hoje. Por isso, a escolha desse recorte como tema para este trabalho: a crítica cinematográfica realizada por Merten no específico período de publicação do Diário do Sul.

Dentro do limite modesto de uma monografia, buscamos superar a falta de estudos sistemáticos sobre a crítica de L.C. Merten. Cabe ressaltar que por ser um estudo de um período específico da produção textual do jornalista, as características do trabalho atual do profissional não são as mesmas.

Dessa forma, nosso objeto de estudo é problematizado a partir das seguintes questões: quais são os elementos que caracterizam a crítica de Luiz Carlos Merten? Quais são as estratégias utilizadas em seus textos para convidar os leitores a assistirem a obra em questão? Que conceito de cinema encontra-se implícito na crítica? Como os anos 80 estão representados na crítica de Merten?

Assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar dez críticas publicadas entre 1986 e 1988, período de publicação do Diário do Sul. Como objetivos específicos, pretendemos levantar a escolha dos conteúdos de cinema presentes nas críticas e observar as estratégias que o crítico utiliza para falar de cinema, a partir da concepção do cineasta como autor da obra e compreender a função mediadora exercida pela crítica cinematográfica dentro do jornalismo cultural.

Para isso, no capítulo a seguir, contextualizaremos nosso objeto de estudo por meio de pesquisa bibliográfica. Discutiremos o jornalismo como forma de conhecimento e mediação a partir das leituras de Meditsch (1998), Piza (2004), Segura, Golin e Alzamora (2008), Golin, Cardoso (2009), Gadini (2006). Em seguida, faremos o levantamento histórico da crítica no jornalismo cultural a partir das informações obtidas em Gadini (2003), Gomes (2006), Khaled (1993), Piza (2004). Depois apresentaremos a função mediadora de crítica sob o ponto de vista de Gadini (2006), Leenhardt (2007), Silva (1998), Steiner (1988). A caracterização da crítica jornalística será feita a partir do olhar de Melo (2003), enquanto que a crítica de cinema será apresentada através das percepções de Braga (2006), Cunha (1996), Gomes (2006), Lunardelli (2008).

No terceiro capítulo nos dedicaremos a apresentar o Diário do Sul, jornal publicado nos anos 80, período no qual corresponde nosso interesse em analisar a crítica de Merten. Para isso utilizaremos Golin, Gruszynski (2009) e as entrevistas em profundidade realizadas pelo grupo de pesquisa com o corpo profissional que atuou no periódico, entre esses, Dalto, Pinto (2008), Gama

(2008), Gallina (2008), Joner (2008), Póvoas (2008), Rozados (2009), Urbim (2009). Apresentaremos um panorama dos anos 80 a partir do cinema, do comportamento e da política a partir da leitura de Gastal (1999), Merten (1995), Santos (1987), Simis (2009), Zanette (2007), além de uma entrevista realizada com o próprio crítico (ver ANEXO A).

No quarto capítulo, nos dedicaremos ao nosso objeto de pesquisa empregando o método da Análise de Conteúdo segundo as definições de Fonseca Júnior (2006). Com o acúmulo de referências sobre a crítica de cinema inserida ao jornalismo cultural, sobre a trajetória do jornal Diário do Sul e a respeito do cinema nos anos 80, faremos a análise de dez críticas, identificando no trabalho diário do crítico daquele momento, os artifícios utilizados nos textos com o objetivo de aproximar o leitor da produção cinematográfica. Após esse capítulo de análise, partiremos para a conclusão desse trabalho.

2 JORNALISMO CULTURAL COMO PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E MEDIAÇÃO

Neste capítulo inicial abordaremos o jornalismo como forma de conhecimento e a respectiva função mediadora entre a produção artística e cultural e o leitor. O jornalismo faz uma periódica revisão dos temas artísticos e participa assim, do mecanismo de criação de consensos sobre o que significa a cultura de uma época. A crítica inserida no periodismo atua como mediadora, aproximando o público das obras.

2.1 CARACTERÍSTICAS DO JORNALISMO CULTURAL

A universalidade que o discurso jornalístico busca não é a mesma perseguida pela linguagem formal dos cientistas. Enquanto a universalidade da linguagem dos especialistas é restrita a determinadas redes de circulação de conhecimento “e cria uma incomunicação crescente entre os dialetos das diversas especialidades”, a linguagem jornalística procura um auditório amplo. O jornalismo também pode ser segmentado em áreas de interesse e sua amplitude limitada quando o emissor delimita o universo do público alvo. No entanto,

É na preservação deste auditório ideal que o jornalismo encontra uma de suas principais justificações sociais: a de manter a comunicabilidade entre o físico, o advogado, o operário e o filósofo. Enquanto a ciência evolui reescrevendo o conhecimento do senso comum em linguagens formais e esotéricas, o jornalismo trabalha em sentido oposto (MEDITSCH, 1998, p.33).

O jornalismo cultural busca uma linguagem de aproximação entre o público, a cultura e as obras de arte num ideal iluminista de esclarecimento. O pensamento iluminista entende como objetivo humanista a expansão do conhecimento crítico a todas as áreas do saber. O jornalismo cultural atua em um campo extenso de produção de conhecimento com propósito informativo, crítico ou de divulgação no campo das artes, da literatura, da ciência. Esse campo envolve os sujeitos responsáveis pela produção, engloba a circulação e lançamento de produtos e bens simbólicos, além de aferir valor às obras artísticas.

Então, por intermédio do jornalismo cultural são configurados critérios de relevância, gosto e valor que podem influenciar o consumo social dos produtos culturais. Conforme Tubau (1982), a cultura no discurso jornalístico é a que se torna capaz de ser notícia. Por isso, o discurso do jornalismo cultural é pautado pelo ritmo das indústrias culturais através de lançamentos, distribuição de produtos culturais e na realização de espetáculos e eventos. O periodismo cultural é, no entanto, mais que intervenção no consumo, pois ele próprio é resultado de muitas mediações. De acordo com Segura, Golin e Alzamora (2008), essa manifestação jornalística se caracteriza pela emergência de uma nova linguagem, fundada em deslocamentos literários para o jornalismo e nas mediações acadêmicas que se utilizam da comunicação jornalística para atingir o grande público.

E muitas são as instituições a assegurar a legitimidade das manifestações culturais como escolas, universidades e museus, “mas a mediação jornalística torna-se crucial ao garantir a visibilidade das ofertas e produzir sedução” (Segura *et al*, 2008, p.4-5). O jornalismo referenda a necessidade destes próprios objetos e sustenta a palavra dos críticos, das autoridades que aprovam a consagração ou a descoberta dos novos. Além disso, realiza a constante revisão de temas artísticos e culturais, assim como apresenta novas tendências, por isso,

O jornalismo alicerça e constrói a memória simbólica, confirmando sua condição de práxis narrativa marcada pela cultura profissional e pelo contexto em que está inserida. Se tudo o que tem prestígio ou capital simbólico acumulado tem maior possibilidade de se tornar visível no sistema cultural, chega-se aqui à notoriedade do ator principal do acontecimento, valor constitutivo do universo jornalístico. Há uma disposição para o jornalismo cultural afiançar artistas e obras notórias, para consagrar o setor artístico-cultural hegemônico, seja ele resultante do mercado ou da tradição (GOLIN, CARDOSO, 2009).

Por outro lado, os cidadãos têm inúmeras opções culturais, dentre tantos lançamentos de livros e discos, espetáculos teatrais e musicais, além de estréias semanais nos cinemas. Nesse sentido, o espectador/leitor busca selecionar aquilo que tem interesse em apreciar. O jornalismo cultural atua como mediador entre o público e a produção artística através da seleção, hierarquização e reflexão sobre o conteúdo. O viés interpretativo e a estrutura discursiva distinta do jornalismo cultural são ressaltados por Sérgio Luiz Gadini.

Com uma perspectiva de informação mais assumidamente interpretativa, as matérias publicadas nos cadernos culturais se aproximam, por um lado, das reportagens das revistas semanais e, por outro, da estrutura da análise cultural (crítica), sem desconsiderar o caráter da informação – na maioria dos casos com *lead* e a preocupação

com a atualidade e o gancho factual informativo – nem a lógica de serviço ao usuário/consumidor (GADINI, 2006, p.235).

Não é sem proveito que, de acordo com Daniel Piza, as páginas voltadas para a cultura estão entre as mais lidas dos jornais. As matérias relacionadas à cultura chamam a atenção do leitor justamente por fugir do *hard news* e, além de informarem sobre os acontecimentos culturais, buscam a reflexão sobre as manifestações artísticas.

Além disso, argumentam Segura *et al* (2008), uma vez que a noção de cultura é ampla e heterogênea, não se pode dizer que a perspectiva mercadológica da notícia cultural, embora predominantemente no periodismo diário, configure o jornalismo cultural como um todo, e a diversidade dos projetos editoriais atesta a amplitude do tema. Como exemplo, os autores citam o *The New Yorker*, diário norte-americano que abrigou o nascimento do *new journalism*, reverenciado no mundo inteiro como uma nova forma do fazer jornalístico ao dialogar com a literatura.

2.1.1 HISTÓRICO DO JORNALISMO CULTURAL

Não é possível estabelecer o surgimento do jornalismo cultural, mas um marco para o segmento é a revista *The Spectator*, de 1711, que os ensaístas Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1729) editaram na Inglaterra, cujos temas eram discutidos em cafés e clubes. A publicação podia “citar Xenofonte para satirizar a falta de modéstia dos ingleses e Dom Quixote para atacar a mania de ridicularizar o outro por meio de risadas”. *The Spectator* e o jornalismo cultural consolidaram-se a fim de atender às necessidades do homem urbano burguês que passava a constituir um novo público para as manifestações artísticas, até então reduto aristocrático de recepção.

Não por acaso, Addison e Steele comentavam a difícil adaptação de um homem do campo que se mudava para Londres. Até o século anterior, os cavalheiros, homens com estudo e refinamento, moravam em propriedades rurais e desprezavam a rudeza urbana, onde a industrialização que começava causava poluição e atraía pobres. A *Spectator* se dirigia ao homem da cidade, moderno, isto é, preocupado com modas, de olho nas novidades para o corpo e a mente, exaltado diante das mudanças do comportamento e na

política. Sua ideia era a de que o conhecimento era divertido, não mais a atividade sisuda e estática, quase sacerdotal, que os doutos pregavam (PIZA, 2004, p.12).

O jornalismo cultural assentou-se na reflexão e na avaliação das artes e ideias, e com o desenvolvimento da imprensa, multiplicaram-se as publicações voltadas para a cultura como *The Examiner*, *The Rambler*, *London Magazine*, *Le Globe* e *Le Constitutionnel* nos séculos XVIII e XIX na Europa. A crítica e o ensaísmo começaram a ter espaço como mediadores entre as obras culturais e os leitores, mas foram os conteúdos leves os responsáveis pela popularização do gênero no periodismo. O jornalismo cultural se configurou desde seus primórdios como uma seção diferente nas páginas de jornal e com estreita relação com a literatura: surgiu na forma de rodapés que mais tarde passaram a ser chamados folhetins.

Como o próprio nome se refere, os rodapés marcavam um limite: a partir de um fio horizontal situado ao pé das páginas de jornal, seriam encontrados apenas textos mais leves e até criações da arte literária, como poemas, contos, crônicas da vida mundana, além de comentários sobre livros, apresentações cênicas e outras manifestações artísticas. A sisudez da política e da economia continuaria na parte superior dos jornais, com longos artigos e análises sobre a política dos Estados ou do país (SILVA, 1998, p.56).

Segundo Piza (2004, p.14-15), em meados do século XIX, quando a industrialização já havia tomado conta da Europa, o ensaio e a crítica se tornaram mais influentes. Na Inglaterra, o crítico John Ruskin (1819-1900) era tratado “como um semideus pelos seguidores” e marcou época de tal maneira que se tornou uma das maiores influências sobre a literatura moderna do francês Marcel Proust (1871-1922). Já na França, Sainte-Beuve (1804-1869) publicava suas críticas nos jornais *Le Globe* e *Le Constitutionnel* e estabeleceu um padrão para o jornalismo cultural, apesar de seus muitos erros de avaliação, como desprezar a literatura de Honoré de Balzac. Em *Le Constitutionnel*, Sainte-Beuve assinava uma coluna semanal que é a precursora dos rodapés.

Na medida em que uma grande parcela da população passou a ter interesse por arte e cultura, o arranjo entre os temas eruditos com os populares e massivos começou a ser cotidiano. No intuito de tornar as obras acessíveis ao público médio, o jornalismo cultural, através principalmente da crítica, tomou para si o papel de intermediário. Tal mediação também catalisa maior ou menor prestígio aos lançamentos artísticos, já que está no processo de criação dos produtos culturais a necessária relação de divulgação nos meios de comunicação. No caso da crítica de cinema, é um texto que exerce a função de força persuasiva.

Condiciona os leitores a um determinado modo de interpretação do filme que está sendo avaliado. Vários fatores tem peso nesse processo e esta ‘influência’ ou ‘condicionamento’ não transforma o leitor num mero boneco articulado e passivo, mas situa-o numa perspectiva de ‘entre lugares’, entre a emancipação e o condicionamento (GOMES, 2006, s/n).

Com estes mesmos preceitos, o jornalismo cultural se desenvolve na imprensa brasileira. Os rodapés ou seções culturais surgem como responsáveis pela mediação cultural a partir do ideal iluminista de formação cultural do leitor. Havia a crença

De que seriam capazes de proporcionar cultura, de levar o conhecimento (ilustração) através de suas páginas. Acreditava-se, no entanto, que ao se falar tão somente nas Artes e nas Letras já se estaria contribuindo para a formação intelectual do indivíduo, ou para lhe proporcionar uma ‘cultura elevada’. As seções de cultura, portanto, vinham como uma complementação à contribuição dos jornais para o enobrecimento do saber (SILVA, 1998, p.77).

Piza (2004), colunista cultural de *O Estado de São Paulo*, considera que o gênero começa a ganhar força em meados do século XIX com os ensaios semanais que Machado de Assis escrevia. O grande crítico da época era José Veríssimo, um discípulo de Sainte-Beuve que atuava como editor da *Revista Realidade*. E é a partir da década de 30, que a cultura passa a ter maior espaço na imprensa com as revistas *O Cruzeiro* e *Diretrizes*.

No entanto, os cadernos de cultura nos jornais brasileiros, são datados dos anos 1950, a partir do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*. O *Caderno B* é criado com edição de Reynaldo Jardim e diagramação de Amílcar de Castro e se torna um precursor do moderno jornalismo cultural no Brasil. Outro marco surge em 1956, mas na capital paulista: o *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, dirigido por Décio de Almeida Prado, modelo que seria seguido por todos os suplementos de livros (como *Ideias*, do JB, os extintos *Folhetim* e *Letras*, da Folha de São Paulo). Nasceram também os cadernos como a *Ilustrada* da Folha de S. Paulo e o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* com intuito de agregar intelectualidade e prestígio para as páginas das publicações.

Os cadernos semanais da segunda metade do século XX, cujas características alguns contemporâneos ainda tentam resgatar, concentravam-se no debate, na exposição de ideias, na formação cultural e na divulgação de críticas e ensaios, com ênfase na literatura, em especial a brasileira, na publicação de poemas e contos. Em geral, o editor era escritor ou crítico e havia pelo menos um grande nome da área literária ou humanística associado ao caderno (SEGURA *et al.*, 2008, p.74).

Por outro lado, com o fim dos anos 60, a linguagem acadêmica rebuscada dos críticos *scholar* é criticada pelos jornalistas diplomados que reivindicam o espaço jornalístico. Os autores completam que “visualizava-se a necessidade de atender ao leitor médio, público suposto e consumidor de jornais”.

Mas é na década de 80 que o modelo dos “segundos cadernos” se consolida. Na concepção de Gadini (2003), é nesse período que as grandes e médias publicações brasileiras formulam os próprios suplementos diários de cultura, separados do restante da publicação. O conteúdo ganha um caráter mais comercial e o design gráfico das páginas é flexível, com maior liberdade para a utilização de imagens e ousadia no tratamento fotográfico, assim como na disposição dentro da diagramação. A *Ilustrada*, da Folha de São Paulo é o exemplo paradigmático da época.

2.2 A CRÍTICA NO JORNALISMO CULTURAL

2.2.1 BREVE HISTÓRICO DA CRÍTICA

A crítica de artes desenvolveu-se entre os séculos XVII e XVIII junto com a profissionalização dos artistas e a nova necessidade de mediação junto à burguesia. De acordo com Gomes (2006), a arte se “publicizou” e formou artistas, público e críticos. Nesta época, a crítica tem como função básica a codificação de um gosto de base consensual em que o crítico é um avaliador, “um tradutor de mensagens artísticas e culturais que tinha ao seu cargo a tarefa de decifrar o código secreto da obra.” A autora acrescenta que cabe ao crítico aferir maior ou menor qualidade à obra de arte, num processo de avaliação e julgamento.

Conforme Gomes (2006), no século XIX, as “crônicas críticas” de Balzac, Mallarmé e Baudelaire representam nos jornais o movimento de exaltação das obras de arte e espetáculos. Já no início do século XX, a crítica se torna acadêmica, excluindo os juízos de valor, para se tornar mais analítica e elitista, separada do leitor comum. Em outro sentido, provavelmente como resposta à elitização da crítica,

A afirmação e criação de um estilo jornalístico de crítica, já evidenciavam a tentativa de estabelecer uma comunicação mais direta com o público. A crítica assume uma função mediadora, de fornecer um elo entre os artistas e o público, procurando definir seu território no campo da avaliação, da explicação e da divulgação (GOMES, 2006, s/n).

A obra oferece o referente no qual o crítico o interpreta e leva da forma mais inteligível ao leitor comum. No entanto, Leenhardt (2007) defende que não existe uma descrição absoluta nem puramente objetiva por parte do crítico. Por isso, a imaginação do crítico sempre é convidada a completar esse referente oferecido, “a interpretá-lo, isto é, a lhe atribuir um sentido, a fazê-lo entrar, enfim, em um conjunto significativo mais vasto”.

Khaled considera que a crítica cristaliza-se como uma construção intelectual, que mais que qualquer tentativa no campo da investigação literária, se propõe a realizar a finalidade de apreciação do valor estético de uma obra. Com a expansão da imprensa e do jornalista como crítico, a responsabilidade desse profissional passa a ser a orientação do leitor.

O potencial de mediação crítica adquire uma nova funcionalidade, com o crítico orientador do público. Consequentemente, a mudança de função da crítica transparece no contraste entre dois tipos de intelectual: o professor universitário e o ensaísta pioneiro do jornalismo literário. Essas atividades organizaram-se quase simultaneamente propiciadas pelas circunstâncias históricas da época (KHALED, 1993, p.12).

2.2.2 A CRÍTICA E A FUNÇÃO DE MEDIAÇÃO

George Steiner argumenta que o crítico vive de segunda mão, pois escreve sobre determinada obra e não a obra em si. O autor aponta que “o poema, o romance ou a peça tem de ser dados a ele; a crítica existe pela graça do gênio de outros homens”. E aproveita para questionar, “há alguém além de Saint-Beuve, que pertença à literatura somente como crítico?” e conclui que não é a crítica que faz a linguagem viver. Ao mesmo tempo em que questiona o papel criador, Steiner acredita na função do crítico de artes. Cabe ao crítico pois,

Mostrar-nos o que reler e de que modo. O corpo da literatura é, sem dúvida, imenso, e a pressão do novo, constante. É preciso escolher, e nessa escolha a crítica tem sua utilidade. Isso não significa que deveria assumir o papel de destino e selecionar um punhado de autores ou obras que representassem a única tradição válida, excluindo outros (a marca de uma boa crítica consiste em abrir mais livros do que fechar). Significa que da vasta e emaranhada herança do passado, a crítica trará à luz e sancionará aquilo que fala ao presente com especial franqueza ou rigor (STEINER, 1988, p.26).

O filósofo reconhece na literatura, na arte e na crítica a noção de alfabetização humanista. Ao entrar em contato com a obra, é fundamental permitir que exerça força íntima sobre o leitor ou observador porque “alguém pode ler *Anna Karenina* ou Proust sem descobrir uma nova fraqueza

ou necessidade do âmagos mesmo de suas sensações sexuais?”. Para Steiner, a tarefa da crítica literária é ajudar “a ler como seres humanos completos, dando o exemplo de precisão, medo e deleite”. Porém, o autor considera que, comparada ao ato de criação, a crítica é tarefa secundária. “Mas nunca teve tanta importância. Sem ela, a própria criação poderá ficar sujeita ao silêncio” (Steiner, 1988).

Já Maria Rita Khaled acredita que o jornalista tem de atender a um público anônimo e heterogêneo, dessa forma, busca a padronização da linguagem, sob a pena de não decodificar suas mensagens. A linguagem com termos e padrões acessíveis é a opção. Nessa mesma concepção está a crítica ao dialogar com o leitor. De forma que

Tende a ser não hermética para estabelecer o diálogo – que é a sua finalidade – tende para a definição clara e objetiva de seus propósitos. Tal particularidade remete à necessidade de uma nomenclatura racionalmente simplificada que evite usos de termos estritamente técnicos – os jargões – que escapam do interesse e compreensão do público leitor. Daí a rejeição absolutamente coerente à crítica científica, aos trabalhos de cunho erudito (KHALED, 1993, p.13).

2.2.3 RESENHA OU CRÍTICA DE ARTE

José Marques de Melo apresenta a discussão entre resenha e crítica. Neste trabalho optamos por definir nosso objeto de estudo, os textos de Luiz Carlos Merten, como críticas. Porém, convém apresentar as considerações acerca do assunto feitas pelo autor. Conforme Melo (2003), o termo resenha corresponde a uma apreciação das obras de arte ou produtos culturais, com o objetivo de orientar os consumidores ou fruidores. E registra que o termo não é popular no Brasil e persiste o emprego da expressão crítica para as unidades jornalísticas que cumprem a função de mediação.

Melo destaca que a discordância se explica pela transição do jornalismo brasileiro, que passou da etapa amadorística, “quando os espaços dos jornais e revistas estavam franqueados aos intelectuais para o exercício, eventualmente remunerado, da análise estética no campo da literatura, música, artes plásticas”, para a fase profissionalizante em que “a valoração dos produtos culturais passou a ser feita regularmente” e adquiriu um estilo mais popular. Houve uma dupla recusa dos intelectuais e editores em relação à crítica esteticamente embasada,

Os grandes intelectuais porque não quiseram fazer concessões à simplificação e generalização pretendidos pela indústria cultural. Os editores culturais porque entendiam indispensável ampliar o raio de influência da crítica de arte, tornando-a utilitária em relação ao grande público e evitando seu direcionamento para as elites universitárias (MELO, 2003, p.130).

O autor considera ainda que os intelectuais continuaram a escrever críticas, mas as análises acadêmicas encontraram espaço mais restrito, em periódicos especializados. Enquanto que a crítica jornalística ou a resenha corresponde à apreciação dos bens culturais e tem como objetivo principal ampliar consideravelmente o público leitor.

Daniel Piza também faz a distinção, mas aponta o que deve ter um bom texto crítico. Em primeiro lugar, todas as características de uma boa narração jornalística: clareza, coerência, agilidade. Por outro lado, deve informar o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua história, suas linhas gerais, quem é o autor. O terceiro requisito é a análise da obra de modo sintético, mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidade e defeitos, evitando o tom de ‘balanço contábil’ ou a mera atribuição de adjetivos. Um quarto fator é o diferencial na concepção do autor “mais comum nos grandes críticos, é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo” (PIZA, 2004).

2.2.4 A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

A crítica cinematográfica surge com o objetivo de firmar o cinema como arte de linguagem própria. Entre os principais críticos com esse intuito estão Louis Delluc¹, Ricciotto Canudo², Siegfried Kracauer³, Otis Ferguson⁴ e Graham Greene⁵, que segundo Regina Gomes, escreviam para jornais e outras publicações, algumas destinadas especialmente aos cinéfilos.

¹Louis Delluc, diretor e crítico de cinema da primeira metade do século XX. Cunhou a expressão *cinéaste* para definir o estudioso de estudos cinematográficos que colabora técnica e artisticamente com a realização de um filme.

²Ricciotto Canudo, crítico de cinema ligado ao futurismo italiano. Em 1920 fundou o “*Club des Amis du Septième Art*” e, dois anos depois, “*La Gazette des Sept Arts*”, na qual em 1923 publicou o “*Manifeste des Sept Art*”. O ensaísta e crítico foi o primeiro a lançar as bases em defesa do cinema como pensamento e estética.

³Siegfried Kracauer, escritor alemão, jornalista, sociólogo e crítico cultural. Entre 1922 e 1930 foi editor de literatura e cinema do jornal *Frankfurt Zeitung*.

⁴Otis Ferguson, escritor americano da primeira metade do século XX. Famoso pelas críticas de música e cinema na revista *The New Republic* nos anos 30.

Gomes considera que no momento em que o cinema ganha respeito no campo das artes, a crítica de filmes e a teoria do cinema estavam vinculadas aos sistemas interpretativos das disciplinas das ciências humanas, sobretudo na literatura. Por outro lado, após a Segunda Guerra Mundial, diversas revistas especializadas na sétima arte são criadas como *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique*, *Screen*, *Sight and Sound*, *Movie e Film Quarterly*. Algumas destas estão até hoje em circulação, como a *Cahiers du Cinéma*, amparada na efervescência de críticos e cineastas da *Nouvelle Vague*. Neste momento, segundo Lunardelli (2008), o crítico se torna decifrador da estética dos cinemas novos.

A atividade ganhou distinção, um status decorrente do fato do crítico deter um saber que o coloca 'acima' do público e próximo do criador. Este aspecto é importante para a legitimação do crítico se consideramos que ele é, em sua origem, um espectador que transformou a paixão de ver filmes em profissão. Ainda que se espere dele noções específicas de estética, história e linguagem de cinema, seu principal patrimônio, em termos de formação, é o conhecimento acumulado de ter visto muitos filmes (LUNARDELLI, 2008, p.94).

Bordwell (1991, p.43-48 citado por Gomes, 2006) chama a crítica produzida por revistas como a *Cahiers du Cinéma* de “crítica explicativa” ou “aquela que se baseia na crença de que o principal objetivo da atividade consiste em reconhecer significados implícitos dos filmes”. André Bazin foi o grande mentor desta crítica explicativa, moldada em um cenário de pós-guerra que incluía o aparecimento de novos filmes (sobretudo americanos e italianos) e de novos desafios interpretativos para um tipo de texto que teria de lidar com novos modelos de análise, além da ideia amplamente conhecida da *Política dos Autores*. A política dos autores defende a concepção de que certos diretores deixam marcas impressas em seus filmes. Gomes lembra, no entanto, que a crítica explicativa predominante nas revistas acima referidas não representava o universo dos jornais e revistas populares da época.

No Brasil, os primeiros passos em direção à crítica cinematográfica iniciam a partir de 1918 em revistas especializadas como *A fita*, *Palcos e Telas* e *Scena Muda*. Essa crítica era superficial e destacava os avanços técnicos do cinema hollywoodiano e ignoravam o cinema arte europeu.

⁵Graham Greene, escritor inglês de obra composta de poemas, romances, críticas literárias e cinematográficas. Em 1937 foi colaborador da revista *Night and Day*. Greene trabalhou como jornalista para o diário *The Times* e para a revista *The Spectator*, onde foi crítico de cinema e editor de literatura a partir do final dos anos 20 até 1940.

Com adjetivação copiosa, o comentarista empenhava-se em apontar as atrações que a fita trazia: os atores atraentes, belos e expressivos; as paisagens, a cenografia, o guarda-roupa luxuoso, num impressionismo derramado e superficial. Perpassava, pelos textos, como que uma alegria incontida em anunciar as maravilhas do cinematógrafo. A tônica era a referência elogiosa aos filmes norte-americanos, pela sua técnica perfeita e por não serem excessivamente realistas, como os europeus (CUNHA, 1996, p.253).

A partir dos anos 20, revistas como *Para todos* e *Selecta* seguem na mesma linha. Com o surgimento da *Cinearte*, revista semanal, há a de defesa, até seu último número publicado em 1942, de um cinema nacional de qualidade (LUNARDELLI, 2000). Nelas fixam-se os primeiros críticos de cinema que se autodenominaram especializados em cinema, como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima.

Num outro polo cultural, após a Semana de 22, o grupo modernista lança a revista *Klaxon* e reconhece o valor da linguagem cinematográfica. Entre as críticas de cinema publicadas, Mário de Andrade, escreveu sobre dois filmes: *O garoto*, de Charles Chaplin e *Do Rio a São Paulo para casar*, de José Medina. O valor da crítica sobre o filme brasileiro está em ter reconhecido a qualidade técnica imitada dos norte-americanos, apesar da precariedade das condições de produção do cinema no Brasil. Além disso, havia o alerta de que era preciso avançar e renovar, e deixar “o resto de lado”, concepção que permeia toda a vanguarda modernista dos anos 20.

Mas é no final da década de 1920 que surge uma mudança no desenvolvimento da reflexão de ordem estética sobre o cinema. A revista FAN, editada por Octavio Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Claudio Mello instala novos critérios para pensar sobre cinema que se afastam da concepção de indústria cinematográfica para cultivar o cinema-arte. Ao mesmo tempo em que cultuavam a figura de Charles Chaplin, defendiam a supremacia do cinema mudo sobre o falado e estavam atentos para a estética do cinema russo realizado por Eisenstein, assim como para as vanguardas francesas.

A experiência, no entanto, termina em 1930 e em meados dos anos 40, Antonio Moniz Vianna surge como um dos periodistas especializados em cinema mais importantes no âmbito brasileiro. No *Correio da Manhã* deu importância para cineastas americanos como Nicholas Ray e Howard Hawks, desconsiderados pela crítica em geral e adiantou em dez anos a célebre construção de teóricos como os da *Cahiers du Cinéma* sobre a política dos autores (CUNHA, 1996).

Ainda na década de 1940, Paulo Fontoura Gastal caracterizou-se pela função de crítico e orientador do público em geral no Rio Grande do Sul. O compromisso de Gastal era com a

educação cinematográfica. Num percurso crítico pelos jornais *Correio do Povo* e *Folha da Manhã*, P.F. Gastal tornou-se referência para qualquer discussão em torno do cinema no estado. Movimentou o meio cultural gaúcho e é responsável pela idealização de festivais de cinema como o Festival de Gramado e pela criação de clubes de cinemas, inclusive o de Porto Alegre.

A atividade cineclubista expande-se após a Segunda Guerra Mundial e essas agremiações configuram-se como locais de reflexão e discussão sobre a arte cinematográfica. Além da função educativa, o objetivo da atividade dos cineclubes também é atuar contra o preconceito intelectual em relação à origem do cinema como espetáculo popular nas feiras de variedades⁶ e em seu desdobramento como mero produto da indústria cultural.

No Brasil, a primeira entidade foi o Chaplin-Club, fundado em 1928, no Rio de Janeiro pelo mesmo grupo que editou a revista FAN. Na capital paulista, o Clube de Cinema de São Paulo foi criado em 1940, idealizado por Paulo Emílio Salles Gomes e Décio Almeida. Teve vida curta, pois logo foi interditado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), mas a ideia foi retomada em 1946, quando o pós-guerra proporcionou o sentimento de recomeço, estabelecendo novas formas de intercâmbio cultural e comercial (LUNARDELLI, 2000).

O Clube de Cinema de Porto Alegre surgiu em 1948 e mantém atividades de exibição de filmes de forma contínua. Foi importante congregador da intelectualidade da cidade, em especial da geração de críticos cinematográficos dos anos 60, influenciados pelo cinema arte da vanguarda francesa *Nouvelle Vague* e pelos críticos e teóricos da revista *Cahiers du Cinéma*. O cineclubismo configurou-se na valorização cultural da arte cinematográfica.

Contra a concepção ligeira e descartável, o cineclubismo buscava valorizar o cinema como cultura, interpondo-se na relação do espectador com o filme no intuito de criar um pensamento crítico. Ao mesmo tempo em que propunha uma forma superior de recepção, o cineclubes reconhecia a condição coletiva do espetáculo cinematográfico ao tomar forma associativa como modelo de agrupamento. Considerando seus elevados ideais, os cineclubes serão, invariavelmente, criados pelas elites intelectuais, desejosas de constituir um espaço de recepção diferenciada (LUNARDELLI, 2000, p.18).

⁶As primeiras projeções cinematográficas eram espetáculos populares apresentados como curiosidades ou peças de entreteatro nos intervalos de apresentações ao vivo em circos, feiras ou carroças. As salas exclusivamente dedicadas à difusão de filmes é um fenômeno mais recente, mas nos centros urbanos dos países industrializados, a exibição de filmes muito cedo se concentrou em casas de espetáculos de variedades conhecidas como *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudeilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos (Machado, 1997). Os filmes apresentados nos *vaudeilles* tinham custo acessível a um público amplo e voltados para o proletariado.

Os críticos porto-alegrenses da geração dos anos 1960 influenciaram-se pelas constantes sessões do Clube realizadas no circuito de cinemas da cidade, assim como pelos textos de críticos como P.F. Gastal, Plínio Moraes⁷, Pery Ribas⁸. Fundamental referência cultural do período era a leitura do suplemento *Caderno de Sábado*, do Correio do Povo, assim como o relacionamento com a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A instituição reunia diversos intelectuais, além de ter permitido ao Clube de Cinema a realização de ciclos de filmes. Muitos dos ensaístas da *nova geração*, como Enéas de Souza, Hélio Nascimento, Hiron Goidanich, Jefferson de Barros e posteriormente, Luiz Carlos Merten, tinham em comum a paixão por ver filmes e levar ao leitor a apreciação da película.

Assim como a reflexão acerca da sétima arte, Gomes (2006) defende que a crítica de cinema exerce força persuasiva que condiciona os leitores a um determinado modo de interpretação do filme avaliado. Vários fatores podem influenciar esse processo que não transforma o leitor “em mero boneco articulado e passivo, mas situa-o numa perspectiva de ‘entre lugares’, entre a emancipação e o condicionamento”. A crítica tem o papel de filtragem, pois supõe-se que o leitor não tenha entrado em contato com a obra, logo o texto crítico é decisivo para a seleção do que assistir. Nesse sentido, insere-se o princípio de atualidade da apreciação fílmica. Ao discorrer sobre a obra, o autor do texto traz elementos que o leitor não conhece.

Com o contar, temos uma referência a elementos do próprio filme, em seu aparecimento na tela. Outros elementos são acrescentados, diretamente relacionados à história ou através da observação em separado: referências à fotografia, à iluminação, às cores; estrutura e ritmo cinematográfico, o tempo fílmico; e todos os aspectos sonoros ou visuais que sirvam para descrever, definir, categorizar, apreender o filme (BRAGA, 2006, p.212).

A elaboração do discurso crítico é responsável pela credibilidade atribuída ao crítico. De acordo com Gomes (2006), o crítico desempenha o papel de bom conhecedor do filme, pode oferecer-se ao leitor como um guia de consumo, além de apresentar-se como um apaixonado por determinadas épocas do cinema ou gêneros cinematográficos.

⁷Pseudônimo de Jacob Koutzii, escrevia desde 1936 em jornais como *Diário de Notícias* e *Folha da Tarde*.

⁸Pioneiro na crítica de cinema no Rio Grande do Sul. Passou pelo *O Libertador*, de Pelotas, passando pelo *Estado do Rio Grande*, de Porto Alegre. No Rio de Janeiro atuou em *Para Todos* e *A Cena Muda*. Foi entusiasta e defensor intransigente do cinema produzido no Brasil.

O crítico deve envolver o leitor do discurso, destacar as qualidades ou defeitos do filme que, a seu juízo, devam causar grande impacto junto ao público. Chamar a atenção para a excelente interpretação de uma nova estrela, para o último filme de um grande astro, para o valor do orçamento de uma película, ou para a descrição arrebatadora de uma sequência e tantas outras estratégias conseguem produzir uma comunicação efetiva com o leitor, direcionando o seu processo interpretativo (GOMES, 2006, s/n).

A referência ao diretor e atores da obra fílmica é obrigatória e eventualmente outros participantes são destacados como o roteirista ou o produtor. Na concepção de Braga (2006), é possível contrastar participantes e filme, quando percebe-se uma disjunção entre a imagem que tem um profissional e a obra específica. Exemplo disso, é quando a qualidade do filme não corresponde à qualidade atribuída ao elenco. Já a referência à direção é fundamental, pois legitima determinada película através da menção a obras consagradas do mesmo diretor. Essa identificação é um ponto fundamental do referido crítico em análise neste trabalho. Luiz Carlos Merten alude ao diretor como autor da obra na crítica realizada no Diário do Sul e é um dos pontos de discussão e apreciação da obra.

O argumento retórico do crítico deve ajustar-se às preconcepções do público. Segundo Regina Gomes, o crítico deve saber que tipo de comentário o leitor deseja e aceita, além de conhecer o grau de originalidade permitido conforme as circunstâncias institucionais. Por outro lado, a crítica de cinema admite um discurso estilizado, o que possibilita ao autor criar marcas textuais que o identificam junto ao leitor. O estilo constitui um dos principais meios para o crítico tornar-se uma personalidade reconhecida.

Por meio da retórica crítica e do estilo textual surgem as apreciações do crítico. Conforme Braga (2006), a avaliação da crítica jornalística abriga o impressionismo do autor, o que significa que “em grande parte, o julgamento pode ser relacionado ao gosto do crítico”. Dessa forma, a crítica jornalística está distante da objetividade acadêmica pretendida na interpretação de um filme. No entanto, o impressionismo não diminui a credibilidade, já que do crítico espera-se conhecimento amplo não só cinematográfico, mas de outros campos do conhecimento, o que confere a confiabilidade de sua argumentação.

No próximo capítulo abordaremos as principais características do jornal Diário do Sul, periódico editado em Porto Alegre, que circulou entre 1986 e 1988. Com a visão estratégica de valorização dos temas artísticos e culturais, o Diário do Sul elegeu o cinema como um dos temas centrais da editoria de cultura. É este o período ao qual nos interessa analisar os textos críticos de Luiz Carlos Merten.

3 CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA CRÍTICA NOS ANOS 80: O JORNAL DIÁRIO DO SUL (1986-1988) E A TRAJETÓRIA DE LUIZ CARLOS MERTEN

Este capítulo pretende relatar as principais características do jornal Diário do Sul, no qual Luiz Carlos Merten atuou como crítico de cinema durante toda a trajetória do periódico. As considerações baseiam-se em pesquisa bibliográfica, entrevistas em profundidade realizadas com membros da equipe do Diário do Sul, além das vivências como bolsista da pesquisa *Jornalismo e representação do sistema artístico-cultural nos anos 80: um estudo do jornal Diário do Sul (Porto Alegre, 1986-1988)*.

As entrevistas em profundidade foram realizadas a partir da técnica de história oral temática semi-aberta, baseada no *Manual de História Oral*, Meihy (1996). O grupo de pesquisa entrevistou 12 profissionais que estiveram vinculados ao Diário do Sul. Os entrevistados foram os seguintes: Luiz Carlos Barbosa, Hélio Gama, Jacqueline Joner, Renato Dalto, Ana Barros Pinto, Jorge Gallina, Glênio Póvoas, Antônio Hohlfeldt, Helen Rozados, José Weiss, Carlos Urbim e Luiz Carlos Merten.

A maior parte das entrevistas foi realizada no Laboratório Eletrônico de Arte e Design (LEAD), na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. A entrevista com L.C Merten foi feita por telefone, já que o crítico vive em São Paulo e atualmente escreve para *O Estado de São Paulo*. O material foi gravado em áudio e transcrito integralmente pelos bolsistas da pesquisa e estará disponível no LEAD para futuras pesquisas.

A história oral realizada com quem vivenciou a experiência do Diário do Sul nos ajudou a compreender como eram as rotinas de trabalho, as escolhas editoriais e o objetivo de pretender se estabelecer como uma fonte formadora do leitor. Confirmamos também o direcionamento do jornal a um suposto público qualificado que podia dispensar tempo para a leitura de longos textos. Por outro lado, revelou a extrema dificuldade financeira pela qual passou o periódico, pois além da complicada logística para a impressão diária, o Diário do Sul era considerado um desvio editorial para alguns diretores do Grupo Gazeta Mercantil.

3.1 DIÁRIO DO SUL E A RELAÇÃO COM O GRUPO GAZETA MERCANTIL

A partir dos anos 70, a Gazeta Mercantil tornou-se o maior periódico especializado em economia e negócios. Segundo (Golin e Gruszynski, 2009), no final da década, graças ao sistema de transmissão via satélite, a Gazeta Mercantil imprimia suas páginas onde estavam suas sucursais. No estado, através do jornalista e diretor Hélio Gama, a *Gazetinha* se estabeleceu como um suplemento regional. Segundo Gama (2008), a *Gazetinha* tinha 15 mil assinantes em 1985, perdendo apenas para a cidade de São Paulo. A partir dessa primeira experiência bem sucedida e do fechamento do Correio do Povo em 1984, surgiu a proposta de um diário autônomo, aprovado pela Gazeta Mercantil.

O Diário do Sul despontou com a ambição de tornar-se uma revista diária apostando na análise e contextualização da informação com perfil editorial cosmopolita. O jornal circulou entre 04 de novembro de 1986 e 30 de setembro de 1988 e nasceu em um momento de redemocratização. Após 21 anos de ditadura militar no Brasil e há dez dias para a eleição de governadores e do Congresso Constituinte, o sentimento era de esperança em relação à política no Brasil. O periódico teve 581 edições e conquistou 18 prêmios, entre eles o Prêmio Esso de Melhor Contribuição à Imprensa.

O jornal nasceu inspirado no modelo dos *quality papers* europeus. Os *quality papers* são reconhecidos pela qualidade da cobertura jornalística realizada através da exaustiva checagem das informações, resultando em matérias analíticas e contextualizadas. Apostam também em artigos assinados por especialistas e em um texto de estilo singular, muitas vezes fazendo referências a outras publicações como fonte de legitimação. Opõem-se aos jornais de formato tablóide, não apenas por adotar o tamanho *standard*, mas por ter um caráter mais sóbrio, privilegiando o texto em detrimento da imagem (GOLIN, GRUSZYNSKI, 2009).

A opinião é uma característica desse tipo de publicação, adotada pela Gazeta Mercantil e Diário do Sul. O editorial do Diário era assinado pelo escritor Tabajara Ruas seguindo a linha do grupo paulista. Gama explica que a Gazeta tinha uma opinião forte e consolidada.

Era um dos poucos jornais onde a página editorial tinha um índice de leitura muito alto, as pessoas queriam saber sua opinião (...) era um jornal que deveria fazer experiências gráficas e ao mesmo tempo tinha que se valer do fato de que a Gazeta tinha uma posição de opinião consolidada. Uma das coisas que eu dizia para o pessoal era que o editorial

tinha que ter opinião, ser firme e com um passado, uma história. Ao mesmo tempo havia essa visão de nascer como um jornal destinado a ter grande influência. Nasceu com a ideia de que era destinado às pessoas que gostam de ler (GAMA, 2008).

Com o objetivo de publicar matérias contextualizadas e analíticas, o Diário do Sul apostou em textos embasados na pesquisa em publicações de referência. Para isso estabeleceu um Centro de Documentação. O Centro era uma biblioteca na redação do jornal e contava com profissionais que além de cuidar do acervo, participavam das reuniões de pauta. Conforme a bibliotecária Helen Rozados (2009), após seis meses de publicação, foi feita uma índice das matérias publicadas, o que confirma o ideal enciclopédico de formação do leitor e a aspiração em tornar-se uma referência de pesquisa a longo prazo.

Já o perfil cosmopolita do periódico confirmou-se com o esforço em obter direitos de diversas publicações estrangeiras como *Rolling Stone*, *El Pais*, *Le Monde*, *New York Times*, *Business Week* e *Asahi Shimbun*. Em um período em que a Internet não era utilizada nas redações, o Diário do Sul tinha um caráter informativo que ultrapassava as barreiras do regionalismo, abrindo-se para o mundo.

Um jornal com o provincianismo necessário para cobrir a província, mas cosmopolita. Aí vem a editoria de cultura. Nós não torcíamos para o Inter ou para o Grêmio, para a dupla Kleiton e Kledir. Nós não torcíamos para nossos artistas, cobríamos os shows, os espetáculos. Da mesma forma a gastronomia. Nós estávamos a uma certa distância de tudo que cobríamos. E por isso o jornal tinha uma abertura para o mundo que nenhum jornal teve, nem o Correio do Povo (GAMA, 2008).

Mesmo seguindo o modelo da Gazeta Mercantil e apesar de ter o aval do diretor Luiz Fernando Levy, o Diário do Sul surgiu com dificuldades na logística e divergências em relação ao apoio do grupo fundador. O surgimento do jornal estava ligado ao desaparecimento do *Correio do Povo* em 1984, o que abriu uma lacuna para que outro periódico se estabelecesse no estado. Através de um acordo com a Companhia Jornalística Caldas Júnior, o Diário do Sul utilizaria o parque gráfico da empresa falida. No entanto, nas vésperas do lançamento do novo jornal, o sojicultor Renato Ribeiro adquiriu o antigo Correio do Povo, o que exigiu a busca de alternativas para a impressão do Diário do Sul.

O idealizador Hélio Gama procurou cooperação do governo estadual para que o jornal fosse impresso pela Companhia Riograndense de Artes Gráficas (Corag), porém não houve sucesso. A decisão então foi imprimir em Santa Cruz do Sul, distante 150 km da capital. A falta de apoio estatal é considerada um erro já que tal situação abriu precedentes para que a

comunicação no Rio Grande do Sul fosse em breve monopolizada pelo Grupo Rede Brasil Sul de Comunicação.

A concorrência monopolística do Grupo RBS pode ter contribuído para o fechamento do jornal, mas não foi determinante para a interrupção.

Tudo que deu errado conosco não foi por culpa da Zero Hora, o problema foi conosco. Era um jornal destinado a um público diferente do que compra na rua, nós vendíamos por assinatura. No final, em agosto de 88, nós estávamos imprimindo 21 mil exemplares e tínhamos 18 mil assinantes. E se alguém disser que o jornal morreu de inanição, não é verdade. Em julho e agosto nós fechamos no preto. O jornal deu lucro e a previsão de lucro era só para o quarto ano (GAMA, 2009).

Ao longo dos dois anos de publicação, foram as dificuldades financeiras que comprometeram a continuidade do projeto, com os consequentes atrasos salariais. No entanto, segundo Hélio Gama (2009), o jornal, que teria cinco anos para recuperar o investimento inicial, “estava saindo do vermelho” em apenas dois anos, já que começaram a aumentar os anunciantes no periódico. Mesmo assim, o projeto não teve continuidade e coube à administração da Gazeta Mercantil a decisão de fechar o jornal.

3.2 DIÁRIO DO SUL E O TRATAMENTO DA CULTURA

O olhar cosmopolita da editoria de cultura ultrapassou os limites das manifestações artísticas regionais. Na visão de Carlos Urbim, primeiro editor de cultura do Diário, a cobertura jornalística priorizava os acontecimentos mais próximos, mas buscava o que ocorria em outras partes do mundo, pois “a pedra angular da cobertura era visualizar o cenário local com uma lupa, mas ter uma ventarola girando, um periscópio em cada grau dos fusos horários” (URBIM, 2009).

A arte e a cultura são formas privilegiadas de conhecimento do mundo, assim como a memória, a contextualização e a análise tornam o material jornalístico mais relevante. Ao utilizar os temas culturais como a linha norteadora de formação do leitor, a editoria de cultura dirigiu a cobertura de tal forma que era comum algumas matérias iniciarem no passado. Dessa forma, fazia-se o cercamento do fato através da conjuntura histórica. Alguns assuntos também envolviam a projeção para o futuro ao indicar tendências.

Na concepção dos jornalistas Ana Barros Pinto e Renato Dalto, o experimentalismo, a dúvida, a inquietação e a troca de ideias definiram o jornalismo realizado na editoria que passou a pensar a cultura para além da indústria cultural.

Nós éramos todos um pouco insatisfeitos com o que se podia fazer no jornalismo, não pensávamos o jornalismo como algo extremamente factual como é hoje, das agendas. Algumas vezes pensávamos em pautas que não tinham especificamente relação com o que estava acontecendo. Acho que tinha um pensar sobre a cultura não apenas como indústria. A cultura para nós não era isso, era uma forma de inquietação, de abrir a porta (DALTO, PINTO, 2008).

O Diário do Sul teve uma posição diferenciada em relação à hierarquização das editorias. A cultura passou a disputar a mesma importância que as seções de política e economia em detrimento do esporte e política. O *slogan* “o Diário do Sul tem cultura na capa” revela a estratégia da valorização dos assuntos do campo artístico e cultural. Segundo Golin e Gruszynski (2009), sabia-se da importância desta editoria na manutenção do público-alvo, já que o consumo cultural expressa hierarquias e distinção social e cresce conforme aumenta o nível sócio-econômico.

Após análise realizada na pesquisa, verificou-se que são características da cobertura os preceitos tradicionalmente atribuídos ao jornalismo como atualidade, proximidade, relevância e notoriedade dos sujeitos envolvidos. O jornal priorizava uma cultura elitizada, em que o cânone é recorrente nas páginas da editoria, mas eventualmente as manifestações alternativas ganhavam destaque assim como o *underground* ou o experimental. O trato do texto exigia uma apurada narração, o que significava aos jovens jornalistas constante revisão e reescrita de textos.

A imagem assume um papel fundamental na editoria de cultura. Segundo o autor do projeto gráfico e editor de imagem, Jorge Gallina (2009), havia uma “ditadura da diagramação”. Texto e imagem tinham pesos equivalentes na diagramação em uma proporção de 30% de imagens para 70% de texto. Em relação à ilustração, a redação contava com uma série de ilustradores como Edgar Vasquez, Moa, Iotti e Jaka. Já a fotografia, de acordo com a editora Jacqueline Joner, era pautada na valorização dos personagens, no poder de síntese e eliminação do ruído. A fim de obter esse efeito, o retrato e a grande angular eram as ferramentas ideais. A fotografia do Diário do Sul buscava o olhar singular, inusitado, proporcionado pelos diversos ângulos, como o uso expressivo do *plongé* e *contraplongé*.

Era um retrato com direção de arte, sem me dar conta, era decidir onde colocar esses personagens e fazer com que eles passassem a máscara que estavam utilizando profissionalmente. Então essa era a cara da fotografia do Diário do Sul e quem entrou para trabalhar comigo seguiu essa mesma linha editorial (...) Sua proposta era a buscar o inusitado, dizíamos aos fotógrafos que se num acontecimento tivesse mais de um fotógrafo que saísse dali porque esse é o lugar óbvio, deem um jeito, pensem em outra coisa (JONER, 2008).

Quando o jornal estreou, o caderno principal tinha 14 páginas, seguido de um suplemento de oito páginas com especiais sobre política e vestibular. A editoria de cultura ocupava as páginas oito e nove, seguida por duas páginas de comportamento e lazer. Havia nessa distinção o conceito erudito de cultura ao separar manifestações artísticas como arte, cinema, literatura, teatro e música dos assuntos considerados do campo do entretenimento como televisão, moda, xadrez, quadrinhos e horóscopo.

A cinematografia tinha espaço privilegiado na editoria de cultura do Diário do Sul. A crescente importância do cinema, vídeo e televisão é declarada em julho de 1987 quando o jornal cria a editoria *Imagem* em que Luiz Carlos Merten tornou-se editor. O jornalista Glênio Póvoas destaca que o período foi de “boom do vídeo e havia uma quantidade enorme de material” constatando que essa é a provável razão para que os temas relacionados ao audiovisual tenham ganhado uma editoria própria. O suplemento *Espectador Vídeo* também foi criado neste período.

A gente discutia nas reuniões semanais o que seria feito e havia uma grande liberdade para escrever sobre determinado cineasta ou filme lançado em vídeo. Tinha um espaço muito aberto. Era super gostoso trabalhar no caderno porque era semanal, então havia mais tempo para preparar algumas matérias, já que não havia a correria do dia-a-dia, isso era um lado positivo (PÓVOAS, 2008).

A partir de abril de 1988, a editoria de cultura foi reestruturada e os cadernos foram reunidos no *Cultura & Lazer*, assim como foram diminuindo outros suplementos especiais. A linha editorial fez essa opção em um momento de crise do jornal, com redução de custos em material e do quadro de profissionais. Uniram-se aos assuntos da cultura erudita, os temas de lazer e entretenimento, além da editoria de gastronomia. Neste período, as divergências com o Grupo Gazeta Mercantil aumentavam, os salários estavam em atraso e parte da equipe inicial já havia saído do Diário do Sul.

3.2.1 A ECONOMIA DA CULTURA

Considerando a tradição da Gazeta Mercantil como um diário de economia e negócios, o Diário do Sul aliou esta herança à sessão cultural. Nesse sentido, a economia da cultura era um tema que permeava as matérias da editoria. O valor das obras era destacado quando se tratava da apreciação e divulgação de espetáculos teatrais, musicais e obras de arte, além da produção cinematográfica. Essa estratégia herdada do Grupo Gazeta Mercantil estava vinculada a um cenário econômico marcado pela inflação e mudanças na política do país. Porto Alegre é o local destacado no trato dado à economia no campo artístico. Veja-se o caso da cobertura do mercado editorial.

Após o Plano Cruzado II de novembro de 1986, que liberou os preços dos produtos e serviços fazendo a inflação disparar, as editoras gaúchas abriram o ano de 1987 com um número significativo de lançamentos. A reportagem⁹ apurou investimentos próprios ao perfil de cada editora, que buscavam apostar também em áreas defasadas como cinema, teatro ou ensaios políticos. Os editores foram unânimes em alertar sobre aumentos de 50 a 80% no preço de catálogo, resultantes dos elevados custos do papel, composição e gráfica. A Tchê, uma das editoras mais ativas do período, aplicou no difícil mercado da poesia cerca de 1,5 milhões de cruzados ao lançar três poetas gaúchos (GOLIN, GRUSZYNSKI, 2009, p.10).

A Feira do Livro de Porto Alegre tinha cobertura especial. Neste período Mário Quintana ainda lança livros em matérias que ganham capa do jornal e outros autores infantis aproveitam o momento fértil da literatura voltada às crianças. Segundo José Weiss¹⁰, durante a 32ª edição da Feira em 1986, o Diário do Sul encomendou uma pesquisa para sondar o perfil do público consumidor do mercado editorial da capital. Dos entrevistados, 72% afirmaram que planejavam suas compras conforme indicações de pessoas próximas. Em outro sentido, as editoras gaúchas (Mercado Aberto, Tchê, L&PM, Kuarup, Movimento) estavam em expansão e a reportagem levanta o valor dos custos e investimentos em determinados nichos de mercado¹¹.

O suplemento regional da Gazeta Mercantil já entendia a cobertura das artes plásticas como fundamental para a compreensão da cultura como negócio. A cidade de Porto Alegre era o

⁹ O trecho destacado cita as reportagens “Um pacote recheado de lançamentos”, de C. Golin, 08/01/87, p.7, e “Lua Pirata em festa para lançamento de três poetas”, de A. Aguirre, 18/05/88, p.13.

¹⁰ Entrevista com o jornalista José Weiss, concedida em 20/05/09.

¹¹ “Criança, um filão consolidado”, Ana Barros Pinto, 05/11/86 e dados do Sindicato Nacional dos Editores de Livros.

terceiro polo nacional de artes plásticas, em ascensão desde os anos 1970, consolidando o sistema de arte e mercado local (GOLIN, GRUSZYNSKI, 2009). Na amostra qualitativa, foi possível destacar as instituições canônicas de seleção e consagração, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), que mudava de administração em 1987, e o Instituto de Artes da UFRGS, base de formação da maioria dos artistas atuantes na época.

Conforme as amostras quantitativa e qualitativa, a produção cinematográfica norte-americana é predominante, seguida pela filmografia europeia e latino-americana, em especial a argentina. Segundo relatório¹² publicado em 1986, o cinema era um dos programas favoritos do público jovem gaúcho, pois é versátil e de preço acessível.

O periódico foi além do mapeamento da economia do setor. O Diário do Sul registrou toda a movimentação num momento em que a cultura se desvinculou dos órgãos de Educação com a criação do Ministério da Cultura em 1985. Entre as matérias da amostra qualitativa da pesquisa, verificamos uma ampla cobertura da política do período. Houve um intenso destaque para os primeiros anos do governo estadual de Pedro Simon (1987-88) e as propostas e debates dos artistas e intelectuais em relação à nova administração. Em 1987, o governo do estado separou a Secretaria da Educação, deixando o Conselho de Desenvolvimento Cultural (CODEC) responsável por 23 instituições e uma insignificante verba correspondente a 0,034% do orçamento estadual¹³.

A tensão entre o meio artístico e o político foi potencializado pelo Movimento das *Diretas Já* e documentado pelo Diário do Sul em reportagens às vésperas da Constituinte, nas quais foram registradas as propostas dos artistas articulados pela Associação Chico Lisboa, Clube de Cultura e Movimento Gaúcho pela Constituinte. Percebe-se a predisposição do segmento artístico em influir no novo espaço público que se configurava no período (GOLIN, GRUSZYNSKI, 2009).

¹² Relatório: Jovens, publicado em 14/11/86.

¹³ “Governo Simon estrutura o novo conselho cultural”, Renato Dalto, 18/03/87, p.12. A verba destinada ao CODEC era de 25 milhões de cruzados, sendo que 19 milhões já estavam comprometidos com o pagamento de funcionários.

3.2.2 O CINEMA E A EDITORIA DE CULTURA

O cinema mostrou-se como a manifestação cultural mais presente na editoria de cultura do jornal. Sob a relatividade da amostra da pesquisa, a quantificação dos segmentos culturais demonstrou que o cinema (18%) era o tema predominante, seguido por música (15%), literatura (12%), agenda cultural (12%), artes plásticas (9%), teatro (8%) e televisão (6%). O grupo de pesquisa tabulou e indexou 1.469 matérias em cerca de 150 edições. O material quantificado e analisado corresponde a seis meses dos dois anos de circulação do Diário do Sul.

Na década de 1980, o cinema era dominado pela indústria hollywoodiana, neste que é o grande momento dos efeitos especiais¹⁴. Em Porto Alegre, o circuito ainda permanece nas salas de rua e os *shoppings* ainda não modificaram o cenário cinematográfico. Os cinemas de calçada estavam concentrados no centro da cidade e em alguns dos principais bairros. Enquanto isso, os lançamentos em videocassete começam a modificar a relação do espectador com a sala escura. Por outro lado, os ciclos de filmes clássicos, junto aos lançamentos, ainda movimentam o circuito exibidor da capital.

Apreciei uma fase que tinha as sessões à meia noite no Bristol, algo que marcou a minha geração, do ABC também, cinemas que hoje nem existem mais. Era um programa em que se via filmes clássicos. Havia o Ponto de Cinema que também iniciou nessa época e fazia sessões alternativas na Sala Álvaro Moreira e depois passou para o SESC, na Alberto Bins. Era um cinema muito importante porque exibia filmes japoneses, alemães, ciclos incríveis na época (PÓVOAS, 2008).

O cinema tinha destaque no periódico e pode ser considerado o carro-chefe da editoria de cultura do Diário do Sul. O campo cinematográfico era reportado através da divulgação na agenda cultural, em matérias e críticas e estava entre os assuntos mais recorrentes da editoria. Eram habituais as chamadas na capa do periódico.

A gente procurava fazer uma cobertura diferenciada e não só eu, eu fazia basicamente a área de crítica, mas tinha toda uma garotada que fazia reportagem. E tudo isso era muito valorizado. O cinema que chegava em Porto Alegre era o mesmo que todo mundo via, talvez chegasse um pouquinho mais atrasado porque naquela época os lançamentos não eram tão simultâneos como são hoje em dia, mas de repente o cinema realmente chegava, o cinema que o Brasil via chegava à cidade (MERTEN, 2009).

¹⁴ Obviamente que os efeitos especiais não surgiram nos anos 80. Quando surgiu o cinema, o mágico Meliès já utilizou truques em seu *Viagem à Lua* (1902). No entanto, é na década de 80 que o cinema americano tem seu auge na utilização de efeitos especiais, despendendo milhões de dólares na produção cinematográfica.

A área de cinema foi conduzida pela personalidade do crítico Luiz Carlos Merten. Além de editor do caderno *Espectador Vídeo*, Merten verificava os textos de outros repórteres e acabava por deixá-los com sua marca pessoal.

Havia um cuidado de o texto estar bem apresentado, bem revisado, mas havia ao mesmo tempo uma liberdade para você improvisar um pouco. E o Merten é um dos melhores com esse cuidado em revisar, em melhorar o texto. Mas o Merten não era do tipo paizão como o Urbim e a Ana Barros que te mostravam o erro. O Merten pegava teu texto e reescrevia, mas ele melhorava sempre (PÓVOAS, 2008).

3.2.3 A PERSONALIDADE DO CRÍTICO

Luiz Carlos Merten percorreu uma trajetória distinta a dos demais críticos da geração de 60. Nasceu em Porto Alegre em 1945 e afirma que tornou-se crítico, pois era autodidata da arte cinematográfica. E foi a paixão pelas películas que o levou a escrever sobre a sétima arte. Afirma que não recebeu uma influência direta da geração de críticos franceses ligados à revista *Cahiers du Cinéma*. Por outro lado, a política de autores é valorizada em seus textos.

Nunca li *Cahiers du Cinéma* de fase amarela no começo dos anos 60. Eu nunca lia, mas sabia através do José Onofre e do Jefferson de Barros e até de Enéas de Souza, eles eram *cahieistas* de carteirinha. Comecei a comprar a revista muito tempo depois. Comecei a colecionar a *Cahiers* só nos anos 80, mas na fase mais importante, nos anos 60, não era fundamental para mim. Mas as discussões com o Jefferson e o Enéas com certeza ajudaram a formatar a minha visão de cinema que tem a ver com a política dos autores (MERTEN, 2009).

Seus primeiros textos críticos foram expostos no mural da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 1966 ingressou no *Diário de Notícias*¹⁵ e passou a frequentar o Clube de Cinema de Porto Alegre. Na sequência, trabalhou na *Folha da Manhã*¹⁶,

¹⁵ O Diário de Notícias foi fundado em 1925 e adquirido por Assis Chateaubriand em 1930, passando a fazer parte do império dos *Diários Associados*. De caráter conservador, o periódico teve ampla campanha contra Getúlio Vargas e foi depredado na ocasião do suicídio do presidente. O episódio levou ao início da decadência, o que culminou em seu fechamento em dezembro de 1979.

¹⁶ A Folha da Manhã, da Companhia Jornalística Caldas Júnior, circulou entre 1969 e 1980. Surgiu como um jornal matutino com o objetivo de concorrer com a Zero Hora. Teve algumas inovações gráficas e apostou em uma linguagem cotidiana a fim de distinguir-se da sisudez do Correio do Povo. Também buscou um aprofundamento interpretativo dirigido a um público diferenciado, jovem e de formação universitária.

da Companhia Jornalística Caldas Júnior. Merten também teve uma breve passagem pela *Zero Hora* nas seções de esporte e cobertura internacional, mas não conseguiu colocação na editoria de cultura. Em 1984, o jornalista inicia a trabalhar no suplemento regional do Grupo Gazeta Mercantil. Na *Gazetinha*, o crítico voltou a atuar no campo da cultura a convite de Hélio Gama.

Voltei a escrever sobre cinema no suplemento sul da Gazeta e depois no Diário do Sul. Era uma coisa maravilhosa porque havia uma abertura política, havia um processo em andamento e havia um jornal que era muito suscetível à política, à ideologia, à arte em geral, até porque não tinha compromisso com anunciante, o compromisso fundamental era com o leitor mesmo, então, a gente fazia um jornal bem mais independente que a média do que seria a imprensa naquele momento e também bem mais destemido (MERTEN, 2009).

A partir da concepção do Diário do Sul, L.C. Merten participou de toda a trajetória do periódico, finalizando sua contribuição apenas no fechamento do jornal em setembro de 1988. A crítica realizada pelo jornalista caracterizou-se pela contextualização dos filmes no momento histórico e social e da obra do diretor. Filmes clássicos exibidos em ciclos especiais do circuito de cinemas da capital, lançamentos e relançamentos em videocassete eram temas de reflexão e atribuição de valor. Na agenda cultural, os filmes vistos pelo crítico recebiam determinada cotação¹⁷. A programação da televisão também teve espaço importante nas páginas da editoria de cultura através dos textos do crítico relacionados a filmes e seriados apresentados na TV. A cobertura de televisão do Diário do Sul visava abranger a programação de vários canais, ao contrário do grupo de comunicação que predominava no estado.

Não interessava muito na época para a RBS ficar investindo no mercado de vídeo porque se fosse tirar algum público seria do cinema, mas fundamentalmente da televisão que eram eles. Então a gente investia muito e por isso dava toda a cobertura de lançamento em vídeo porque sabia que eles não iam dar, a gente estava antecipando tendências, o fortalecimento do *home video*, a gente estava acompanhando tudo e estava também fortalecendo esse processo. (MERTEN, 2009).

Ao mesmo tempo em que o videocassete ganhou força, houve o resgate de uma cultura clássica dos filmes como arte e gêneros cinematográficos de décadas anteriores. O crítico trazia a discussão para as páginas da editoria de cultura.

¹⁷A cotação dos filmes recebia estrelas que iam de péssimo (uma estrela) até obra-prima (com a atribuição de cinco estrelas).

Até porque dentro da discussão pós-moderna que estava se fortalecendo em Hollywood, vinham aqueles gêneros clássicos *noir* e *neowestern*. Então era importante analisar os códigos, os filmes, os gêneros que tinham dado origem. Era o que a gente fazia e os clássicos passavam também na televisão, dessa forma, havia todo um movimento de resgate (MERTEN, 2009).

O diálogo com críticos de outras publicações era uma tendência encontrada nos textos de L.C. Merten. São constantes as citações da apreciação de filmes de outros textos de referência como os dos críticos do *O Estado de São Paulo* e revistas especializadas em cinema como *Cahiers du Cinéma*. O diálogo era realizado no sentido de legitimação do julgamento ou análise da obra.

Quando eu procurava citar outras fontes, retomar análises, era no sentido de criar consenso. Naquele momento era importante formar público, então, buscar certos consensos visava justamente que se tu não gostasses de mim, não me abandonaria, pois muita gente pensante tinha a mesma opinião (MERTEN, 2009).

3.3 AS MUDANÇAS NO CINEMA DA DÉCADA DE 80

Afinal, o cinema é arte? Há uma fórmula consagrada que tenta responder a esta pergunta que diz: cinema é indústria, mas o filme pode ser arte. Segundo Merten (1995), o cinema é arte já que tem uma linguagem própria. E esta linguagem começa pelo plano, o que não garante que um filme seja arte, pois complementar à linguagem, é o que ela procura exprimir.

Sendo este determinado pela distância da câmera daquilo que está sendo filmado. Um plano pode ser próximo, muito próximo, ou pode ser distante, muito distante. O espectador quase não se dá conta, mas são essas diferentes distâncias é que fazem evoluir a história que está sendo contada. E o movimento é fundamental: sem a sucessão rítmica das imagens, o movimento coordenado que se baseia na montagem, não teríamos o fenômeno chamado cinema. O filme seria uma sucessão de quadros fixos, de fotografias (MERTEN, 1995, p.6).

Se nas décadas de 30 e 40 a preocupação dos críticos de cinema era comprovar que o cinema tinha uma linguagem independente das outras artes, nos anos 80, a problemática é outra. Em um momento de indústria cinematográfica consolidada, a partir da hegemonia norte-americana, a linguagem dos efeitos especiais também é hegemônica. Os efeitos especiais tornam-se cotidianos no cinema. Filmes como *E.T* ; um novo Guerra nas Estrelas, com o *Império Contra-*

Ataca e Blade Runner – o Caçador de Andróides, além de *O Exterminador do Futuro* marcam o cinema da década com alusões futuristas. A técnica não havia sido tão apurada quanto neste período.

Por outro lado, o cinema da década é de referências. Referência aos grandes diretores e às estéticas do passado, como a reciclagem dos *film noir* e das mulheres fatais dos policiais produzidos nos anos 40. Outra marca do cinema deste período são as continuações.

Não houve filme de sucesso que não tivesse o 2, o 3 e por aí fora. Durante toda a década, Francis Ford Coppola resistiu às investidas da Paramount, que lhe cobrava um “Chefão 3”. Quando fez, no limiar dos anos 90, criou o *Rei Lear* definitivo do cinema. Os filmes nos anos 80 passaram a se referir cada vez mais a outros filmes. Na verdade, isso começou nos 60, com a *nouvelle vague*. Antes, as citações e homenagens eram raras no cinema. Com Jean-Luc Godard, tornaram-se obrigatórias. Nos 80, viraram o lugar comum do cinema industrial. Um filme passou a ser um filme e tudo aquilo que se podia ler/ver a partir da referência a outros filmes (MERTEN, 1995, p.6).

3.3.1 OS CINEMAS EM PORTO ALEGRE

A década de 80 traz a divisão das grandes salas do centro em pequenos espaços exibidores, embora a nova localização em ambientes mais amplos e sofisticados avance apenas nos anos 90. Com o fim dos anos 80, os *shopping centers* passaram a abrigar os cinemas e poucos foram os remanescentes da era dos cinemas de calçadas.

A abertura política dos anos 80 e a sofisticação do mercado consumidor obrigou os exibidores a buscarem novas estratégias para manter público nas salas. Diante da concorrência de outras atrações na cidade, dois tipos de consumidores configuram-se: de um lado, um público mais exigente e em outro extremo, um público popular.

A fim de atender às novas demandas, as salas especializadas ampliam-se como o projeto *Cinema à Meia-Noite* do ABC, a Sala Redenção surge com ciclos de filmes alternativos, em 1984 é lançada a primeira sala da Casa de Cultura Mário Quintana, o Ponto de Cinema mantém importantes ciclos de filmes estrangeiros enquanto o Clube de Cinema sustenta uma programação contínua. Por outro lado, quando a ditadura tornou-se branda, afloram os cinemas com programação pornográfica.

De acordo com Gastal (1999), entre as alternativas de segmentar a programação dos cinemas conforme o público, continuava-se a procurar as razões para a redução da frequência. Alguns indicam a violência no centro da cidade como fator de dispersão dos espectadores. De outro lado, acirram os ataques à obrigatoriedade imposta pela Embrafilme de exibição de filmes nacionais. Hormar Castello¹⁸ alegou em entrevista ao *Correio do Povo*, que nos dias de filmes brasileiros a renda era mínima, pois “nos entregavam filmes cada vez piores, malfeitos, vulgares, grotescos. Mesmo o público do Castello, classe ‘C’ por excelência, saturou”.

No entanto, o fechamento dos cinemas é anterior à regulamentação da Embrafilme. Nos anos 60, os cinemas de bairro já estavam encerrando suas atividades enquanto os cinemas do centro da cidade aumentavam em número. Suzana Gastal argumenta que a crise já era prevista década após década.

Os anos sessenta dão de cara com a crise, uma crise já avizinhada nas décadas anteriores, mas que os exibidores locais, com suas matinês superlotadas, fingiam não existir. Nos anos setenta, o que é novo no estágio atual da crise é seu nível de gravidade: empresas tradicionais, com localização comercial privilegiada e que representam uma longa tradição histórica na vida e na fisionomia da cidade começam também a mostrar sinais de debilidade, incapazes de enfrentar os déficits que se repetem e acumulam (...) se tornara difícil enfrentar impostos, o preço do aluguel das fitas, os gastos de custeio, considerando a queda de seus freqüentadores (GASTAL, 1999, p.129).

Assim como o público foi reduzindo, o investimento nas salas foi decaindo cada vez mais. *O sistema dolby stereo, implantado com sucesso no centro do País, nem sequer é cogitado para os cinemas de Porto Alegre. E nossos projetores, todos importados, remontam à década de cinquenta, ou mais precisamente, à data de inauguração dos cinemas*¹⁹.

Conforme a autora, os cinemas pagavam até 60% do *bordereau* às distribuidoras e os demais custos chegavam a mais de 56% do faturamento como despesas com impostos, pagamento de funcionários, conservação e aluguel das salas. Ou seja, o déficit dos cinemas tradicionais estava aumentando, inviabilizando investimentos em melhorias. Com o fim dos cinemas de bairro e do centro da cidade, o preço dos ingressos deixaria definitivamente de ser popular, tornando o cinema um programa mais oneroso e até mesmo elitizado, devido aos valores cobrados nos complexos *multiplex* dos centros de compra fechados.

¹⁸Exibidor do cinema Castello em entrevista ao *Correio do Povo*, 20/04/1984. Citado na obra de Suzana Gastal (1999, p.144).

¹⁹Trecho citado por Gastal (1999, p.146) de reportagem do jornal Zero Hora publicada em 20/04/1980.

3.3.2 FINANCIAMENTO E PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL

O Instituto Nacional do Cinema (INC) foi criado em 1966 com o objetivo de incentivar a produção cinematográfica brasileira. O INC deveria formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição dos filmes. Já em 1969, os recursos foram transferidos para Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o INC foi extinto em 1975, quando suas atribuições foram repassadas para a Embrafilme e após para o Conselho Nacional de Cinema, o Concine, criado em 1976. Com a Embrafilme, a participação do Estado na produção cinematográfica tornou-se mais intensa.

Produção que, ao lado da reserva de mercado, tomou grande impulso com o outro braço do Estado, o Concine. A cota de tela já era considerada insuficiente e era preciso uma intervenção que organizasse todo o fluxo de comercialização, fazendo com que a Embrafilme atuasse nos setores de produção e distribuição, chegando a ter inclusive duas salas de cinema (SIMIS, 2009, p.8).

Ainda nos anos 1970, a pornochanchada foi o gênero de sucesso que contribuiu significativamente para levar o público aos cinemas. *A Viúva Virgem* (1972), película dirigida por Pedro Carlos Rovai, esteve entre as 25 maiores bilheterias do cinema nacional entre 1970 e 1975. Segundo Simis (2009), foi na gestão de Roberto Farias que medidas protecionistas aos filmes brasileiros foram efetivamente aplicadas e cumpridas. Dessa forma, o número de espectadores dobrou, enquanto que o de filmes estrangeiros diminuiu entre 1974 e 1978.

Na década de 80, a produção brasileira estava em queda, mas ativa. A crise econômica transformou o cinema em produto supérfluo. Os filmes de apelo popular configuraram o cinema do final da década, com títulos como *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* ou *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*.

O crescimento da inserção do vídeo foi uma das preocupações estatais. O Concine atuou na fiscalização da entrada do videocassete no mercado brasileiro a fim de evitar a pirataria. Assim, entre 1987 e 1990, o Conselho evitou em 50% a burla do direito autoral no comércio do vídeo e regularizou os pagamentos devidos à Embrafilme.

O Concine passou, conforme o regimento, a codificar, fornecer, fiscalizar e cobrar por um selo que deveria estar impresso em uma das etiquetas colada em cada fita de vídeo vendida no país. Com o tempo foram implementados controles mais rigorosos nas etiquetas, que além de sequencial, contava com a codificação alfanumérica indicando os

números da matriz e da cópia do filme, colocação do código de barra para leitura ótica através do computador e o nome do filme, impedindo a falsificação das etiquetas, como ocorria antes (SIMIS, 2008, p.40).

Por outro lado, a década é de redução do público nos cinemas em relação à produção tanto nacional como internacional. A taxa é drástica especialmente se considerarmos que não houve diminuição do crescimento da população. Simis (2009) resume os fatores responsáveis pela redução da frequência às salas exibidoras: deterioração dos cinemas de calçada, em decorrência das novas formas de ver filmes (videocassete), tal qual já havia acontecido quando os aparelhos de televisão generalizaram-se. Aliado a estes fatores, esteve a recessão econômica que repercutiu mesmo sobre o setor de vídeo.

Com a extinção da Embrafilme e do Concine nos anos 1990, quando o governo Collor encerrou as instituições voltadas à cinematografia, o cinema brasileiro ficou abandonado. Se os incentivos financeiros eram concedidos frequentemente aos mesmos cineastas, a produção do início da nova década reduziu-se ainda mais.

3.3.3 A POLÍTICA NO CINEMA DOS ANOS 80

O trauma norte-americano da derrota na Guerra do Vietnã vem seguido da neoliberalização na política. Na Inglaterra, a ‘dama de ferro’ Margareth Thatcher estabeleceu um modelo de abertura econômica, finalizando de vez com as políticas de *welfare state* instituídas no pós Segunda Guerra Mundial. Enquanto nos Estados Unidos, Ronald Reagan estabeleceu o modelo econômico inglês, os americanos lembram *Watergate*²⁰, escândalo político deflagrado nos anos 70 que derrubou o presidente Richard Nixon. Há ainda a Guerra Fria, que teria um ponto final apenas no limiar dos anos 90 com o fim da União Soviética e a queda do Muro de Berlim. Todos esses eventos culminam em uma crise moral que pairava sobre os norte-americanos. Segundo Merten (1995), em seu livro que traça um panorama do cinema no século XX,

²⁰ O caso Watergate foi investigado pelos jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein, do *Washington Post*. A investigação tratou do assalto ao Comitê Nacional Democrata, no Complexo Watergate, em que cinco pessoas foram detidas quando tentavam fotografar documentos e instalar aparelhos de escuta em plena campanha eleitoral nos Estados Unidos. Durante muitos meses, os repórteres levantaram a ligação entre a Casa Branca e o edifício de Watergate e obtinham informações com o *Garganta Profunda*, que revelou que o presidente Nixon sabia das operações ilegais. Em 1974, quando havia provas que o ligavam à espionagem ao Partido Republicano, Nixon renunciou à presidência. Em 2005, Mark Felt, ex-vice-presidente do FBI, revelou que era o Garganta Profunda.

Os anos 80 foram dominados pelo *yuppismo* da era Ronald Reagan na presidência dos Estados Unidos. Sylvester Stallone vence na ficção (*Rambo, a Missão*) a Guerra do Vietnã, que os americanos perderam na realidade. Mas isso não lava a honra perdida da América (MERTEN, 1995, p.90).

No sentido oposto ao *Rambo, Platoon* (1986), um dos mais contundentes retratos da Guerra do Vietnã e da derrota dos Estados Unidos, foi dirigido por um ex-combatente, Oliver Stone. De forma mais realista, o filme revela os horrores da intervenção norte-americana no país asiático. O cinema dos anos 80, utilizando-se da distância do conflito, reavivou o sentimento de vergonha que os meios de comunicação já haviam mostrado nos anos do conflito. O fotojornalismo revelou ao mundo crianças fugindo do *napalm*, e o cinema não poderia então, deixar de retratar com veracidade o conflito.

Nos países da América Latina, os governos ditatoriais haviam terminado ou estavam chegando ao fim, deixando como herança o atraso em muitas das nações. Os anos 1980 foram conhecidos como a *década perdida*. Em um panorama de países subdesenvolvidos, os choques do petróleo, a partir da década de 70, trouxeram profunda recessão econômica que estava aliada aos endividamentos obtidos pelos governos das ditaduras militares. A primeira crise do petróleo aconteceu em 1973, quando os produtores do Oriente Médio reduziram a produção do petróleo e o preço do barril disparou nos mercados internacionais.

Já em 1979, o segundo choque ocorreu devido à Revolução Iraniana, liderada pelo aiatolá Ruhollah Khomeini. A Revolução cortou os laços amigáveis entre o Irã e os Estados Unidos e instituiu o islamismo como religião oficial. A turbulenta situação política no país provocou o aumento do valor do petróleo, que se reduziu apenas em 1986. Os países que haviam contraído dívidas em dólares, no momento em que a moeda tinha como referência o petróleo em baixa, viram-se com dívidas extremamente inflacionadas a partir dos anos 1970.

O Brasil, que havia contraído empréstimos estrangeiros para financiar o *milagre econômico*, observou sua dívida externa elevar-se devido aos juros e à obtenção de novos empréstimos para o pagamento destes. A economia brasileira registrou rápido crescimento e acréscimo do número de empregos. No entanto, o cenário social resultou em aumento da concentração de renda, além da intensificação do êxodo nordestino para o eixo Rio-São Paulo, devido à rápida industrialização. Algumas das consequências foram observadas no campo econômico e social apenas nos anos 1980.

Concentração de renda jamais vistos antes no país, com a consequente miserabilização de amplas faixas dos grupos sociais de renda mais baixa. Além de profunda desorganização e completa estagnação do sistema produtivo, fenômenos que tiveram peso decisivo na perda de posições pelo Brasil no ranking da economia mundial (DACANAL, 2005, p.25).

3.3.4 O COMPORTAMENTO NO CINEMA

Os anos 1980 representam o fim do ideal hippie e da sociedade alternativa, o fim dos movimentos revolucionários e a ascensão da cultura materialista do *yuppismo*. O *yuppie* (*young urban professional*) é o jovem executivo bem sucedido em um estilo de vida consagrado pelo consumismo ocidental. Além disso, o conformismo superou as ideologias e revoluções dos anos 60 e culminou na desilusão dos anos 80. O *remake* de *Scarface* mostra um pouco desta nova sociedade.

A crise era muito mais sutil nos 80, quando Brian de Palma sacudi a tela com o *remake* de *Scarface*. O filme antigo, com Paul Muni e George Raft, tem fama de clássico. A nova versão, com Al Pacino, foi recebida a pedradas pela maioria da crítica. Não viram que os excessos assumidos por De Palma inscreviam o autor numa tendência dominante no cinema da época (...) há muita droga, muito pó na base desse mundo yuppie. Foi o que o próprio cinema se encarregou de mostrar. O *Scarface* de De Palma surge para exorcizar a crise moral (MERTEN, 1995, p.90).

Na década de 80, não há a luta pela liberalização sexual, mas a questão da prevenção à AIDS. Cazusa alertou com a frase “o meu prazer agora é risco de vida” e mostrou publicamente a devastação da doença, enquanto as primeiras campanhas para o uso de preservativos ganharam espaço nos meios de comunicação. No cinema, Denis Arcand, traz as primeiras discussões em relação à doença e ao homossexualismo com *O Declínio do Império Americano*.

Lucia Zanette fez uma revisão da geração dos anos 80 através dos romances do escritor italiano Pier Vittorio Tondelli. As narrativas mostram uma vitalidade obsessiva de jovens à procura de estímulos e aventuras. O coletivismo, o viver em grupos permaneceu como um dos maiores mitos em relação aos anos 70, mas essa vontade de viver em coletividade, tem uma faceta completamente distinta na década de 80.

A autora argumenta que a juventude retratada nos livros de Tondelli, geração à qual o autor italiano pertence, necessitava estar unida. Os jovens “precisam um do outro para ter a coragem de continuar a sobreviver e superar até ulteriores marginalizações, como a

homossexualidade da maioria das personagens” (Zanette, 2007). O coletivismo a que se refere não tem nenhuma base política ou ideológica, é fundado unicamente em escolhas coletivas, de gosto:

Representava uma gíria, estava também na escolha ou na preferência de determinados grupos musicais no lugar de outros ou no fato de se ocupar de um certo tipo de cinema. Em suma, incluía também escolhas de gosto que compreendiam uma série de comportamentos, um tipo de sensibilidade. Tudo naturalmente, com referência aos anos que estávamos vivendo, a esse tempo preciso (PANZERI, PICONE *apud* ZANETTE, 2007)²¹.

A atitude e o comportamento que foi refletido no cinema do período segue os preceitos do pós-modernismo. De um lado a crise moral norte-americana trouxe um Rambo que vence no Vietnã e um soldado que atira na cabeça do *vietcong* em *Platoon* e, de outro, *Veludo Azul* (David Lynch, 1986) levou intencionalmente diálogos e um ambiente *kitsch* para as telas em uma estética do exagero.

O pós-modernismo surgiu com o avanço da década de 50, quando oficialmente se encerra o modernismo. Nasceu com a arquitetura e a computação nos anos 1950 e toma forma nos anos 60 com a *pop art*. Desenvolveu-se no âmbito da filosofia dos anos 70 ao criticar a cultura ocidental. Amadureceu alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência aliada à tecnologia, invadindo o cotidiano com alimentos processados até microcomputadores), “sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural” (Santos, 1987).

Mais que uma reação à cultura ocidental e um retorno ao niilismo²², configurado na busca pelo prazer imediato, o pós-modernismo é a afirmação da sociedade do consumo. O *shopping* tornou-se o símbolo do consumo personalizado onde a moral hedonista se traduz no prazer de consumir bens e serviços. Mas é na arte que o pós-modernismo se apresentou de forma integral, segundo Santos (1997), “os modernistas complicaram a arte por levá-la demasiado a sério”, já os pós-modernistas “querem rir levianamente de tudo”. O autor ainda considera a relação entre a tecnologia, a imagem e os meios de comunicação como um simulacro hiper-realizado.

²¹ Tondelli. *Il mestiere dello scrittore*. Ancona: Transeuropa, 1994.

²² Charles Feitosa discorre sobre as formas de niilismo consideradas pelo filósofo Nietzsche. O niilismo é visto como uma recusa radical de valores e de verdades. A causa principal do niilismo pode ser atribuída a uma longa história frustrada de vontade de verdade, de fé na racionalidade, de um mundo controlável e previsível. Os principais sintomas são as sensações de desorientação, insegurança, angústia e tédio. Os efeitos colaterais são o desprezo e ressentimento por tudo que estiver associado ao mutável e ao sensível, tal como o corpo, suas paixões e afetos.

O ambiente pós-moderno significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles o refazem a sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo. Uma reportagem a cores sobre os retirantes do Nordeste deve primeiro nos seduzir e fascinar para depois nos indignar. Caso contrário, mudamos de canal (SANTOS, 1997, p.13).

O próximo capítulo vai dedicar-se à análise da amostra de textos selecionadas do crítico Luiz Carlos Merten no período entre 1986 e 1988 no qual atuou no Diário do Sul. Verificaremos as estratégias utilizadas pelo autor no sentido de conduzir o leitor à caracterização dos anos 1980 através do cinema produzido e revisto na época. Utilizaremos para isso a técnica de análise de conteúdo, a fim de destacar os traços característicos das críticas.

4 AUTOR, CONTEXTO (POLÍTICA E COMPORTAMENTO) E DIÁLOGO COM A CRÍTICA: ANÁLISE DOS TEXTOS DE LUIZ CARLOS MERTEN

Este capítulo tem por objetivo analisar as críticas de Luiz Carlos Merten publicadas no Diário do Sul, no período que compreende os anos de 1986 a 1988. Para isso, utilizaremos a técnica de análise de conteúdo aplicada às categorias que vão guiar a reflexão sobre dez críticas.

4.1 A INTRODUÇÃO DA ANÁLISE DE CONTEÚDO AO JORNALISMO

Os trabalhos iniciais utilizando as técnicas de análise de conteúdo encontram-se ligados ao jornalismo sensacionalista norte-americano das últimas décadas do século XIX. As primeiras escolas de jornalismo adotaram a análise quantitativa de periódicos como critério de objetividade científica. Desencadeou-se um fascínio pela contagem e pela medida da superfície dos artigos, tamanho dos títulos, localização das páginas, a ponto de buscar a medida do grau de sensacionalismo nos textos da imprensa (BARDIN, 1988 *apud* FONSECA JÚNIOR, 2005).

A partir do caminho aberto pela análise do sensacionalismo na imprensa, outras áreas do conhecimento como a história, a psicologia e a sociologia passaram a explorar a análise de conteúdo como método de pesquisa. A preocupação da comunicação, até a metade do século XX, era com a opinião pública relacionada à propaganda política. *Public Opinion*, obra de referência de Walter Lippman, instigou a investigação sobre os estereótipos sociais. Lasswell analisou as técnicas de propaganda durante a I Guerra Mundial em *Propaganda technique in the World War*. Mas os estudos de análise de conteúdo avançaram durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Bardin (*apud* Fonseca Júnior, 2005), 25% das pesquisas com esse método estiveram a serviço do governo americano com o objetivo de desmascarar os periódicos e agências de notícias, suspeitos de propaganda subversiva ou no monitoramento das transmissões radiofônicas internas dos nazistas e aliados.

A partir da década de 1950, o método supera a excessiva ênfase no aspecto quantitativo, já que alguns pesquisadores questionaram a regra legada pelos anos anteriores que confundia cientificidade e objetividade com a minúcia da análise de frequências (BARDIN, 1988 *apud* FONSECA JÚNIOR, 2006). Assim, a análise de conteúdo perde a característica essencialmente

descritiva para adotar a *inferência* como sua função.

A inferência é considerada uma operação lógica destinada a extrair conhecimento sobre os aspectos latentes da mensagem analisada. Fonseca Júnior (2006) compara o analista ao arqueólogo ou ao detetive. Com os mesmos objetivos de trabalhar com vestígios, “o analista trabalha com índices cuidadosamente postos em evidência, tirando partido do tratamento das mensagens que manipula, para inferir”, ou seja, deduzir de maneira lógica a respeito dos conhecimentos sobre o emissor ou sobre a comunicação. Contudo, a introdução da inferência não destitui as análises estatísticas.

A análise de conteúdo oscila entre esses dois polos, ora valorizando o aspecto quantitativo, ora o qualitativo, dependendo da ideologia e dos interesses do pesquisador. A adoção do computador é a principal evidência do contínuo interesse pela análise quantitativa. Entretanto, por mais sofisticados que sejam os programas de informática, eles ainda não substituem o papel do analista na formulação da pesquisa e na análise dos dados – ou seja, como dizia Berelson, nada substitui as ideias brilhantes (FONSECA JÚNIOR, 2006, p.284).

No campo da comunicação, a análise de conteúdo preocupa-se com a análise das mensagens a atende ao preceito científico de sistematicidade e confiabilidade. A sistematicidade da análise significa que o conjunto de procedimentos é aplicado a todo material analisado, enquanto a confiabilidade demonstra que outros pesquisadores, utilizando os mesmos parâmetros, obterão os mesmos resultados se a pesquisa for refeita.

Seis aspectos devem ser respeitados a fim de adotar a técnica de análise de conteúdo: clareza dos dados que serão analisados; o contexto em que os dados serão estudados deve ser levado em conta; deve-se demonstrar como o pesquisador enxerga a relação entre os dados e o contexto; enunciação clara das finalidades que a análise pretende atingir; obrigação da análise em relacionar os dados obtidos, e a eleição de critérios claros que legitimem o estudo.

No processo de determinação do *corpus* da pesquisa, o analista deve estar atento para as regras de exaustividade, homogeneidade e pertinência. Conforme Fonseca Júnior (2006), a análise, por sua vez, deve ser organizada em pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados obtidos e interpretação.

O método utilizado na análise de conteúdo a seguir teve como uma primeira etapa a leitura dos textos compreendendo a etapa da análise qualitativa da pesquisa *Jornalismo e representação do sistema artístico-cultural nos anos 80: um estudo do jornal Diário do Sul (Porto Alegre, 1986-*

1988) que consistiu em seis semanas alternadas de seis meses do jornal. Também foram lidas as dez críticas contidas no livro *Um Sonho de Cinema*, referentes ao período de publicação do jornal. O livro é uma compilação de textos escritos por Merten em veículos de comunicação do Estado.

Assim, a amostra inicial tinha 46 críticas e a partir desta leitura preliminar, o segundo passo foi determinar o que seria analisado. Definimos então, o *corpus* da pesquisa, constituído por dez críticas. O passo seguinte foi a determinação das categorias a serem estudadas nos textos e a partir disso, a aplicação dessas categorias à leitura das críticas. Como última etapa, interpretamos os resultados.

4.2 ANÁLISE DA CRÍTICA DE LUIZ CARLOS MERTEN

Além da curiosidade em aprofundar o conhecimento a respeito do trabalho do crítico, a participação como bolsista da pesquisa *Jornalismo e representação do sistema artístico-cultural nos anos 80: um estudo do jornal Diário do Sul (Porto Alegre, 1986-1988)* determinou a escolha do objeto de estudo desta monografia. Utilizamos para isso, críticas que não estão contidas na amostra da pesquisa, por entendermos que haviam outros textos importantes relativos ao período de circulação do jornal e que não estavam no *corpus* da pesquisa.

O critério de eleição dessas dez críticas foi a busca de textos que, além de apresentarem a concepção do crítico em relação ao cinema, trouxessem também o maior número de possibilidades de discussões sobre os textos de Merten. Delimitamos três eixos centrais nos textos de Luiz Carlos Merten. Estas características definem o entendimento do cinema como expressão artística nos anos 1980, mas com a constante referência ao cinema clássico. Algumas ramificações também são percebidas. A seguir, descreveremos as principais categorias determinadas nas críticas e suas subcategorias:

1) Autor: o diretor do filme é entendido como autor da obra e é citado com o objetivo a situar o leitor;

1.1) História do cinema: o crítico utiliza filmes clássicos para a contextualização da história do cinema;

2) Crítica cinematográfica: o diálogo com outros críticos;

3) Contexto: política e comportamento

4.2.1 Os sobreviventes de Fuller

Título da crítica: Os sobreviventes de Fuller

Filme: Ladrões do Amanhecer, França, 1983

Diretor, país, ano: Samuel Fuller

Data da publicação do texto: 04/11/86

O texto a ser analisado, apresenta *Ladrões do Amanhecer*, de Samuel Fuller, que discorre sobre a história de dois jovens desempregados que se conhecem em uma agência de empregos, se apaixonam e resolvem se tornar assaltantes. Nessa crítica o autor expressa de forma clara seu julgamento em relação à película e ao cineasta, ao mesmo tempo em que o crítico abandona a estratégia de apoiar sua apreciação no discurso de outros colegas. Por outro lado, a leitura do texto confirma que Luiz Carlos Merten realmente não influenciou-se de forma definitiva pela leitura da revista *Cahiers du Cinéma*, tão relevante para a formação da geração de críticos porto-alegrenses dos anos 60. Enquanto os franceses definiram o diretor Samuel Fuller como “demencial”, Merten traz argumentos para defini-lo como um gênio da arte cinematográfica.

Nessa crítica percebe-se que o filme a ser descrito não é um grande espetáculo, pois “as **referências críticas** não permitem esperar uma obra-prima”. Contudo, o filme é o mote para que se discorra sobre a obra do cineasta, que em seu conjunto é julgada muito importante. Em *Ladrões do Amanhecer*, há de acordo com o crítico, a marca do **autor**.

Esta história de um jovem casal que se lança numa corrida sem volta tem um ponto de partida tipicamente fulleriano: os protagonistas pensam que serão acusados de um crime que não cometeram. São inocentes culpados de outras transgressões (MERTEN, 1986, p.8).

No texto, fica evidente que o cineasta em questão é o verdadeiro **mestre** do cinema, que contribuiu para a história cinematográfica com temáticas fundamentais como a vingança, traição, violência e enlouquecimento. Outros “monstros-sagrados” do cinema como François Truffaut, Jean-Luc Godard e Wim Wenders são citados como seus seguidores.

Truffaut escreveu que tinha admiração e inveja por Fuller, acrescentando que gostava de tomar lições de como fazer cinema com ele. Godard fez com que Jean-Paul Belmondo o entrevistasse na obra-prima “*Pierrot Le Fou*”, de 1965, quando Fuller deu sua célebre definição de cinema, dizendo que é pura emoção e violência ao compará-lo a um campo de batalha. E Wim Wenders fez dele o diretor dentro do filme “*O Estado das Coisas*”

(MERTEN, 1986, p.8).

Merten utiliza uma informação jornalística e, ao mesmo tempo, um artifício importante para chamar a atenção daqueles que não conhecem a cinematografia de Fuller: 70% do público que frequenta cinema regularmente está na faixa dos 25 anos, o que significa “que Fuller é praticamente desconhecido das novas gerações de espectadores” e acrescenta que “não sabem o que perdem” (Merten, 1986, p.8).

Nessa crítica, o caráter **político** dos filmes de Samuel Fuller é confirmado pelo comentário de Ignácio Araújo, da *Folha de São de Paulo*, para descrever os personagens do cineasta como incapazes de sair de si mesmos.

Comunistas ou capitalistas, seus personagens nos dramas da Guerra Fria se matam entre si porque não são nada fora do sistema que lhes confere identidade (...) nesta guerra não existem heróis, apenas sobreviventes. Na verdade, Fuller faz um cinema de anti-heróis (Merten, 1986, p.8).

Essa crítica vale-se de um filme de pouca expressão para apresentar ao leitor um cineasta que foi importante e referência para muitos outros que produziram cinema posteriormente. Percebe-se que é uma estratégia pouco comum na crítica cinematográfica da atualidade, que está sempre discutindo o lançamento. É importante ressaltar que o resgate histórico, presente na crítica, era uma característica do material jornalístico do Diário do Sul, que buscava a contextualização e análise dos fatos. No caso, o repertório cultural do crítico também contribui para o desenvolvimento de um texto voltado à persuasão e formação do leitor.

4.2.2 Homem-camaleão denuncia as máscaras do fascismo

Título da crítica: Homem-camaleão denuncia as máscaras do fascismo

Filme: Zelig

Diretor, país, ano: Woody Allen, Estados Unidos, 1983

Data da publicação do texto: 08/11/86

Essa crítica discute o pseudo-documentário *Zelig*, do diretor Woody Allen. O enredo

mostra um homem-camaleão, com a capacidade de apresentar quaisquer características físicas e mentais para agradar quem estiver a seu lado. E o personagem torna-se uma celebridade justamente em função dessa particularidade, já que aparece em um jornal quase ao lado de Hitler ou junto ao papa Pio XI, no Vaticano.

Esse texto tem como característica marcante a opinião e o julgamento do filme como obra-prima, pois “é o único em cartaz no fim de semana a receber a cotação máxima de cinco estrelas”. Esta comparação é realizada em relação a outros clássicos que estavam sendo exibidos nos cinemas da cidade como *Um Sonho de Domingo*, de Bertrand Tavernier, e *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola.

A relação entre **autor da obra** e os **mestres** da cinematografia mundial é destacada nesse texto e há comparação com Orson Welles. Segundo o crítico, o caráter ilusório do cinema nunca havia sido tão questionado desde *Verdades e Mentiras*, de Welles. Mas Woody Allen é tão eficaz, na leitura de Merten, que ele mesmo questiona o caráter fictício do cinema quando produz *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) posterior a *Zelig*.

Nessa crítica, também é relevante a diferença em relação ao costumeiro diálogo com outros críticos. A maioria dos textos do conjunto dessa análise apresenta a apreciação de críticos como forma de legitimação ou contraste com a análise de Merten. Nesse texto o referencial é diferente. Merten inicia seu texto com uma comparação de Pepe Escobar, na qual *Zelig* seria considerado uma obra de Franz Kafka ou Herman Melville, se tivesse sido lançado décadas antes. Contudo, essa é apenas uma referência ou uma estratégia para iniciar sua narrativa. Percebe-se que o crítico tem tanta convicção de seu julgamento sobre o longa-metragem, que não se faz necessário que outros o corroborem.

De acordo com o crítico, o cineasta fez um panorama do **comportamento** típico homem do século XX, sem ego e sem identidade. Através de um filme com formato de documentário, Woody Allen conta a história de um homem que, com o desejo de ser invisível, acabou por tornar-se celebridade nos Estados Unidos dos anos 20 e 30.

O mais impressionante é que o filme consegue ser tão camaleônico como o próprio personagem. Ou seja, se *Zelig* é capaz de adotar a imagem de quem quer que seja, o filme também se realiza como um perfeito documentário de época aos olhos do espectador, incluindo a participação de importantes intelectuais como o escritor Saul Bellow, o psicanalista Bruno Bettelheim e a ensaísta Susan Sontag que analisam o fenômeno para o público (MERTEN, 1986, p.8).

Merten acrescenta que há em *Zelig*, a característica da **política** como denúncia do

conformismo social capaz de levar ao fascismo. No entanto, não há maiores explicações em relação a esta afirmação. Ao ler a crítica, percebe-se que poderia haver certo aprofundamento de uma questão tão relevante como essa, principalmente para o leitor que não conheça a política do período. Considerando a época descrita, meados dos anos 30, entende-se à alusão a não reação de países como os Estados Unidos em relação aos avanços das forças nazistas e fascistas no pré Segunda Guerra Mundial e a crítica à exaltação ao *American Way of Life*. Por outro lado, o crítico pode ter utilizado esta tática justamente com o objetivo de instigar o leitor a assistir ao filme e extrair suas próprias conclusões.

4.2.3 Tangos, fascínio sobre o drama do exílio

Título da crítica: Tangos, fascínio sobre o drama do exílio

Filme: Tangos, o Exílio de Gardel (El exilio de Gardel – Tangos)

Diretor, país, ano: Fernando Solanas, Argentina/França, 1985

Data da publicação do texto: 07/01/87

A crítica discute o longa-metragem *Tangos, o Exílio de Gardel* em que um grupo de artistas argentinos exilados em Paris se empenha na montagem de um espetáculo sobre Carlos Gardel. E os textos são enviados de Buenos Aires por Juan Uno que permaneceu na Argentina resistindo à ditadura. Nessa crítica, L.C. Merten utiliza a estratégia de construir seu texto a partir da **apreciação de outros críticos**. Inicia sua narrativa contrapondo-se à comparação feita por Décio Pignatari entre *Tangos, o Exílio de Gardel* e o drama autobiográfico *All That Jazz*, dirigido pelo diretor e cenógrafo Bob Fosse, em 1979.

A comparação é algo despropositada, não apenas porque o argentino Fernando Solanas não é um narcisista como o americano Bob Fosse daquele musical exibido no Brasil como *O Show Deve Continuar*, mas principalmente porque liberdade/vida e repressão/morte não rimam com a mesma intensidade nos dois filmes. No de Fosse, a vida é um grande ensaio para o espetáculo da morte e o equivalente seria, quem sabe, no de Solanas, a dificuldade de viver sob uma ditadura (ou exílio) como condição para uma liberdade plena (MERTEN, 2004, p.222).

Já no segundo parágrafo, o **crítico citado** é Enéas de Souza que comparou *Tangos...* a um

Sinfonia de Paris do Terceiro Mundo, “o que só vão confirmar os espectadores que assistiram ao musical clássico de Vicente Minelli, realizado em 1951”. Merten explica a comparação realizada por Souza: Paris é visitada novamente pela imaginação de um estrangeiro que assume a dificuldade dos artistas argentinos em viver afastados do seu país. O crítico explica também a importância do tango, que “é um som arrancado à alma de um povo, traduzindo o argentino em toda a intensidade de suas paixões”. E acrescenta que o filme também encerra a busca de uma expressão autenticamente argentina em um contexto de desenraizamento produzido pela distância da terra natal e “é nesse sentido que é um filme rico, muito mais que complicado” (Merten, 2004, p.222).

A **política** é relacionada ao exílio de artistas e intelectuais na França em função da ditadura na Argentina a partir do golpe militar que, em 1966, derrubou o presidente constitucional Arturo Illia, que resultaria no retorno do peronismo só em 1973. Por outro lado, procura-se estabelecer uma identidade entre franceses e argentinos, pois muitos latino-americanos se estabeleceram no país europeu no período. A França é uma fonte de cultura para diversos países, e é referência para os argentinos, já que é o local de nascimento de Carlos Gardel, o maior ícone do tango. É também o local da morte de José San Martín, general argentino e primeiro líder da parte sul da América do Sul a obter sucesso no esforço de libertar os povos da América Latina dos domínios da Espanha no início do século XVIII.

O julgamento em relação ao filme é evidente e confirmado pelo seguinte argumento: “*Tangos* é bom demais, tendo integrado, merecidamente, a relação de destaques cinematográficos de 1986 deste jornal” (Merten, 2004, p.222). No último parágrafo, Merten considera que o filme não recebe a cotação máxima (cinco estrelas) devido a atuação da atriz Marie Laforêt, que não consegue exprimir todas as implicações de uma exilada, o que uma atriz autenticamente argentina conseguiria manifestar. No entanto, segundo Merten, nada diminui o fascínio do filme,

São pequenas objeções que não diminuem o fascínio desta obra que expressa, melhor do que qualquer outra, o drama do exílio. Não apenas o dos que foram forçados a deixar seus países, mas o dos que viveram exilados em sua própria terra, nos anos de desgraça das ditaduras (MERTEN, 2004, p.223).

Em um momento de importante participação do cinema latino-americano no cenário mundial, em especial, o argentino, percebe-se na crítica a relevância conferida ao **autor** Fernando Solanas. No texto é feito um resgate da obra de Solanas, que dirigiu importantes filmes como o

militante *La Hora de los Hornos*, de 1973, sobre temas como violência, colonialismo e peronismo, o que também é uma referência velada às décadas de ditadura militar.

4.2.4 A sonolenta ópera de Rui

Título da crítica: A sonolenta ópera de Rui

Filme: Ópera do Malandro

Diretor, país, ano: Ruy Guerra, Brasil, 1986

Data da publicação do texto: 19/03/87

A crítica a ser analisada a seguir discute o filme *Ópera do Malandro*, um musical dirigido por Ruy Guerra, adaptação da obra teatral de Chico Buarque, que por sua vez baseou-se na *Ópera do Mendigo*, de John Gray, encenada pela primeira vez em 1728, e na reciclagem, *A Ópera dos Três Vinténs* realizada por Bertold Brecht e Kurt Weill. A *Ópera do Malandro* se passa no Rio de Janeiro dos anos 40, onde o malandro Max Oveseas vive de pequenos trambiques e explora uma cantora de cabaré no bairro da Lapa. Até que surge a filha do dono do cabaré, que quer tirar proveito da guerra para fazer contrabando de produtos norte-americanos.

Observou-se que este é o menor texto da amostra, já que o crítico vinha realizando a cobertura da vinda do diretor a Porto Alegre, portanto, outras reportagens já haviam sido feitas. Apesar do destaque dado ao filme e ao autor da obra, a crítica não é elogiosa e apresenta os pontos fracos do longa-metragem.

O título da crítica já transparece claramente a opinião do crítico em relação ao roteiro que tenta mostrar um musical diferente do gênero consagrado pelos norte-americanos nas décadas de 40 e 50. Nesse sentido, o texto atende ao eixo do **diálogo com outros críticos** como a utilização da declaração de Hervé Le Roux, da *Cahiers du Cinéma* que “achou Ruy Guerra deslocado no gênero”. Outro crítico foi citado para evidenciar as falhas na qualidade técnica ou de atuação dos atores. Merten refere-se a Sérgio Augusto para declarar que o abuso da técnica do close, talvez não tivesse o objetivo de diferenciar-se em relação ao musical hollywoodiano, mas “dissimular a precariedade do corpo do baile” (AUGUSTO *apud* MERTEN, 1987, p 8.).

A característica **política** é apresentada como o eixo central do filme. O autor do texto contextualiza a escolha de apresentar na tela a peça de Chico Buarque. Destaca que o roteiro tem evidentemente o viés de denunciar a ditadura militar, através da alusão ao nazifascismo durante o Estado Novo no Brasil. Em meio à Segunda Guerra Mundial e Getúlio Vargas no poder, nas ruas da Lapa, onde circulam ladrões, trabalhadores e contrabandistas, a guerra e a política não tem relevância. O entendimento político muda para o malandro Max quando ocorre o ataque japonês a *Pearl Harbor*. No entanto, a crítica é realista em relação ao filme.

Como política, “Ópera do Malandro” não chega a ser convincente. E, como entretenimento, não dá nem para a saída, arrastando-se sob um peso mastodôntico. Sobra um que outro momento cênico de dança e de música de Chico Buarque. Mas quanto às últimas, é melhor ouvir o disco em casa (MERTEN, 1987, p.8).

Na crítica, o **comportamento** é destacado pela americanização dos costumes e o consumo dos produtos industrializados estadunidenses naquele período. O contrabando era o caminho mais curto para a aquisição dos importados. A hegemonia da cultura americana é destacada no texto através da imagem inicial do filme, onde a câmera afasta-se da tela que projeta *Scarface*, em sua versão original de 1932, para mostrar o malandro mexendo na bolsa da mulher para retirar cigarro e dinheiro. Segundo Merten, o objetivo da Guerra é discutir a influência da cultura americana no Brasil, inclusive através da sugestão de que o malandro pode ser visto como uma tradução carioca do herói de cinema (MERTEN, 1987, p 8.).

A crítica contextualiza a **obra** do diretor, citando **clássicos** dos anos 60 como *Os Cafajestes* e *Os Fuzis*, mas lembra de forma não enaltecida o filme *Erêndira*, adaptação do romance de Gabriel García Márquez. Guerra é tido como **autor** da obra e visto como importante nome da cinematografia brasileira, no entanto, são ressaltadas as falhas da obra em discussão. Ao contrário do que foi escrito na crítica que aborda a obra de Samuel Fuller, que é reverenciado pelos trabalhos anteriores, Ruy Guerra não é mencionado da mesma forma. Ao invés de discorrer sobre suas importantes obras, Merten avisa que o diretor “decididamente não tem jeito para o musical”. Assim, observou-se que não há a defesa do filme somente por ter sido realizado por um diretor brasileiro.

4.2.5 Com a dimensão de um anti-Rambo

Título da crítica: Com a dimensão de um anti-Rambo

Filme: Platoon

Diretor, país, ano: Oliver Stone, Estados Unidos, 1986

Data da publicação do texto: 26/03/87

A crítica a ser analisada refere-se ao filme *Platoon*, de Oliver Stone, que mostra a participação norte-americana na Guerra do Vietnã através do olhar de um recruta idealista que se alista voluntariamente, pois acredita que deve defender seu país. No conflito, o soldado entra em contato com os sargentos Barnes e Elias. O primeiro é um assassino brutal, enquanto o segundo é um pacifista. Já a característica **política** é observada através de um retrato do horror da Guerra. Também é observado na crítica um **comportamento** que se configura numa crise moral norte-americana devido a uma derrota mal assimilada. A fim de embasar a apreciação, o texto recorre ao **mestre do cinema** Samuel Fuller e à opinião de Steven Spielberg.

A estratégia utilizada na abertura da narrativa é a apresentação da cena mais contundente do filme e sua relação com outros clássicos do gênero. É citada a imagem em que o sargento interpretado por Tom Berenger atira à queima-roupa em um vietnamita. O crítico ressalta que imagem semelhante foi apresentada em *Corações e Mentos*, de Peter Davis, documentário de 1974. O filme de Davis apresenta uma visão crítica da Guerra utilizando recursos como depoimentos, reportagens e imagens do conflito.

Observa-se que a **política** tem a conotação de demonstrar a queda do mito do herói norte-americano. A partir da descrição da cena em que o oficial atira no *vietcong*, conclui-se que “em *Platoon* não há subterfúgio possível: quem dispara a arma é o herói americano, no momento em que deixa de sê-lo para transformar-se em vilão da história”. A Guerra do Vietnã intensificou a visão que o mundo tem em relação à política intervencionista dos Estados Unidos. A imprensa é em parte responsável por essa alteração em função das imagens captadas. A partir desse conflito, o mundo inteiro pode ver o horror da guerra, e em especial, imagens como a que mostra crianças fugindo do *napalm* utilizado pelas tropas norte-americanas, chocaram a opinião pública e contribuíram para o apelo ao fim da guerra, na qual a maior potência bélica do mundo foi

derrotada.

Ao comparar a impressão que a película de Oliver Stone causaria no público brasileiro, a crítica confirma que não poderia causar sentimento semelhante ao dos norte-americanos. Enquanto que para a platéia do país de origem “assume a dimensão de um anti-Rambo”, numa crise de poder; para os brasileiros poderia ser comparado a um drama de guerra na tradição verista do diretor Samuel Fuller. A crítica consagra o cineasta como um **mestre** do filme de ação na década de 1950, o que entende-se como um artifício para convidar o público a conhecer a obra *Agonia e Glória*, (na época, em reprise no cinema Bristol). O filme retrata a Segunda Guerra Mundial, e assim como *Platoon*, destrói a aura de heroísmo, pois os soldados não são apresentados como heróis ou vilões, mas como sobreviventes. Essa é uma característica muito importante e constantemente presente na crítica realizada por L. C Merten: a tentativa de apresentar a história do cinema mundial através de um panorama entre diferentes filmes e diretores de distintas épocas.

Observou-se ainda, uma comparação com filmes de outros **mestres** do cinema como *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, e *O Franco Atirador*, de Michael Cimino. Ambos retratam a Guerra do Vietnã, o primeiro através da loucura em decorrência do conflito e, no segundo caso, por meio da tortura psicológica. De acordo com a crítica, a participação do diretor Oliver Stone como ex-combatente no conflito é determinante para conferir o realismo que vai além da guerra com o inimigo, que é ao mesmo tempo um embate entre os próprios americanos. Na película de Stone, a luta também é apresentada através da disputa entre os oficiais Barnes e Elias “pela alma de Chris”, o recruta que acreditava estar lutando pelos ideais do país.

Percebe-se ainda a tática de convencimento do público ao utilizar o comentário do cineasta Steven Spielberg, que afirmou que assistir ao filme era como estar no Vietnã e nunca querer retornar. Nessa crítica, pudemos observar que a apreciação não dialoga com outras críticas cinematográficas, o que configurou-se em uma característica predominante em outros textos da amostra. O comentário de outro diretor, no entanto, é uma estratégia de legitimação, que confirma o realismo da guerra estabelecido pelo roteiro do filme.

4.2.6 *Betty Blue, o vazio da sedução pós-moderna*

Título da crítica: *Betty Blue, o vazio da sedução pós-moderna*

Filme: *Betty Blue* (37,2° Le Matin)

Diretor, país, ano: Jean-Jacques Beineix, França, 1986

Data da publicação do texto: 07/04/87

A crítica a seguir analisa *Betty Blue*, do diretor Jean-Jacques Beineix, que apresenta o casal apaixonado Betty e Zorg. O rapaz torna-se um escritor mais maduro e a garota esquizofrênica, a partir do momento em que Betty descobre um manuscrito de Zorg e resolve que ele tem que se tornar um grande escritor. O filme também apresenta intensa adesão ao pós-modernismo. Ao apresentar a cena inicial do filme, em que um casal faz amor sob o olhar da *Gioconda* na parede que assume um ar de cumplicidade (Merten, 2004, p.225) há uma clara referência ao **comportamento** e a um pós-modernismo *kitsch* apresentado no filme.

A fim de legitimar a afirmação, Merten **refere-se à crítica cinematográfica** de Bernardo Carvalho. Há dessa forma, uma reflexão sobre a realidade do momento, legitimada na palavra de outro crítico. Segundo Carvalho, o momento não era de reflexões originais de caráter estético, já que a modernidade havia acabado,

Fechando um período onde as formas não eram criadas por puro formalismo, mas obedeciam a questões realmente essenciais no que diz respeito à vida, à morte e ao mundo dos homens. Sobrou o conceito tantas vezes frágil e repisado de pós-modernidade, interpretado com a superficialidade própria dos modismos. Somente eles podem justificar o *frisson* ingênuo de uma plateia que agora aplaude cenários e enquadramentos como se bastassem, por si só, para sustentar a novidade de um projeto autoral (CARVALHO *apud* MERTEN, 2004, p.226).

Merten explica a dura **crítica** de Bernardo Carvalho ao filme francês. A película faz um “flerte assumido com a imagem bem acabada da propaganda” e o momento é de exacerbação do pós-modernismo como uma estética do exagero, do niilismo e da sociedade do consumo. Merten lembra o leitor que *Betty Blue* encontra “na imagem publicitária uma sedução puramente formal” (Merten, 2004, p.226), o que é diferente da *pop art*, que se apropria da vida cotidiana moldada pela publicidade e consumo, com o objetivo de fazer um jogo estético dentro da história da arte. Além disso, o filme não aprofunda nenhuma reflexão, nem cria qualquer tipo de tensão. No

entanto, “é bonito demais no artificialismo intencional de suas imagens” (Merten, 2004, p.226).

O texto confirma que o filme, apesar da crítica, poderia tornar-se um *cult-movie* assim como *Diva*, correspondendo a mais uma referência à obra do diretor. De acordo com Merten, *Betty Blue* “é bizarro, está gerando controvérsia sobre sua qualidade e talento do diretor e, finalmente, começa a ser cultuado por expressiva faixa jovem do público local” (Merten, 2004, p.227).

Nessa crítica percebe-se que o diretor é considerado um **autor**, no entanto, estão ausentes as referências aos clássicos do cinema, eixo fundamental presente em outras críticas. O crítico escolheu citar filmes do próprio cineasta francês para observar que não é um autor completamente desconhecido e convida o leitor a conhecer a obra de Beneix disponível em vídeo. Assim, o videocassete representou a transformação da relação entre o cinema e o espectador na década de 80 porque possibilitou acompanhar os filmes antigos e os que estavam fora do circuito das salas de exibição.

4.2.7 Blue Velvet, uma fábula sobre a transgressão

Título da crítica: Blue Velvet, uma fábula sobre a transgressão

Filme: Veludo Azul (Blue Velvet)

Diretor, país, ano: David Lynch, Estados Unidos, 1986

Data da publicação do texto: 09/07/87

O texto a seguir trata do filme *Veludo Azul*, do diretor David Lynch. O roteiro conta a história do estudante Jeffrey Beaumont, que ao retornar de uma visita ao pai doente no hospital, se depara com uma orelha humana num gramado de um bairro do subúrbio norte-americano. Jeffrey passa a investigar o mistério com a ajuda de Sandy que os leva à cantora Dorothy Vallens, que poderia estar ligada ao crime.

A crítica revela de imediato um espetáculo *kistch*, numa estética do exagero, típica do pós-modernismo, em aspectos como direção de atores, cenários e ambientes. A crítica expõe que essas

características não são resultado de erros, mas são intencionais, ao contrário de *Duna*, filme anterior de David Lynch. Nesse sentido, o crítico faz tanto o resgate quanto a apreciação da obra do cineasta. O crítico acrescenta que o diretor se propõe a apresentar diversos clichês no roteiro com o objetivo de mostrar a verdade por trás da aparência.

Tudo é intencionalmente *kistch* em *Blue Velvet*, de tal maneira que o espetáculo se propõe como uma experiência estética nos limites do desconcertante. Não apenas o diálogo muitas vezes é puro clichê, com frases do tipo “Quem vai desconfiar de pessoas normais como nós?” ou “É um mundo estranho, não?”, com a enorme boca retorcida da patética Sandy, quando a cantora Dorothy Vallens irrompe nua no jardim de sua casa, chega às raias do absurdo. Este clichê intencionalmente buscado e exacerbado funciona, internamente, como uma espécie de crítica aos estereótipos com que o cinema, com frequência, condiciona os espectadores (MERTEN, 2004, p.230).

A crítica lista elementos do enredo do filme como a transgressão das normas de bom-gosto e do padrão hollywoodiano de produção ao mostrar cenas de violência e sexo com nu frontal e linguagem escatológica. O crítico destaca também a forma como a bela atriz Isabella Rossellini é apresentada de forma diversa: “é um dos mistérios do *Blue Velvet*, se o corpo dela é realmente feio como filme sugere, ou se aquilo é resultado de uma iluminação estudada para ressaltar uma ideia de vulgaridade” (Merten, 2004, p.230).

O crítico interpreta o filme como uma transgressão maior do que sugere diante dos detalhes que produzem um choque superficial. No quarto parágrafo há a descrição da cena em que um pai de família rega o jardim e inesperadamente cai e a câmera mergulha “no microcosmo vegetal e animal deste pedaço da América, para mostrar os insetos devorando-se canibalisticamente sob a grama”. Segundo Merten, a paralisia do pai institui uma crise de autoridade e abre caminho para o **comportamento** dos instintos primitivos que dominam a narrativa até a reinstalação da ordem.

Outro dado importante é o que revela a divisão da **opinião dos críticos** de cinema entre os que o consideram “bizarro e brilhante” e os que “o odeiam por achar de mau gosto e doentio”. O crítico deixa ao critério do leitor decidir se o filme é bom ou ruim, no entanto, transparece sua opinião em relação à qualidade fílmica.

O que é inadmissível é afirmar que ele oferece menos do que promete: esta é uma leitura no mínimo apressada e superficial de seus signos. Afinal, *Blue Velvet* dá novo significado à estética das monstruosidades que tradicionalmente fascina seu diretor (MERTEN, 2004, p.231).

A crítica destaca a marca do **autor** na obra, adepto às “monstruosidades”, presente em

filmes clássicos como *O Homem Elefante* e ao apontar que “tudo é intencional”, ou seja, são escolhas do cineasta. As referências, tendência fundamental do cinema da década de 80, aparecem na citação ao **mestre** Alfred Hitchcock, numa cena de diálogo entre uma porta fechada lembrando como Norman Bates falava com sua mãe no **clássico do cinema** *Psicose*.

4.2.8 Sexo e decadência numa conversa estimulante

Título da crítica: Sexo e decadência numa conversa estimulante

Filme: O Declínio do Império Americano

Diretor, país, ano: Denys Arcand, Canadá, 1986

Data da publicação do texto: 26/08/87

O texto que analisaremos discute o filme *O Declínio do Império Americano*, do cineasta Denys Arcand que baseia-se mais no diálogo do que ação. Homens e mulheres se reúnem para jantar e falar sobre sexo, vida, trabalho e angústias. O **comportamento** é evidenciado na crítica através da discussão em torno do sexo, apresentado de forma inovadora num momento em que já estava banalizado nas telas.

Como de costume, o crítico faz alusão a outro roteiro, também baseado no diálogo. O **clássico** referido é *O Convite*, de 1973, do diretor Claude Goretta, no qual pessoas se reúnem em uma comemoração, e logo desnudam a miséria moral através da conversa. Aqui, a crítica faz uma leitura do **comportamento** decadente da sociedade apresentada no longa-metragem de Denys Arcand. Na sequência, o terceiro parágrafo corrobora o segundo, ao expor o ponto de vista de um personagem acerca da decadência das civilizações, em que o sexo e a busca obsessiva pelo prazer são sintomas disso. Ainda com o objetivo de ratificar a importância do diálogo como linguagem e comunicação, a estratégia é remeter a outros **mestres do cinema** como Woody Allen, Alain Resnais e Joseph Mankiewicz que igualmente recorriam à palavra em seus enredos. O crítico observa que a palavra tem a função de desnudar o indivíduo, muitas vezes de forma irônica, até chegar ao limite da tragédia, quando o convívio social é atacado.

O quinto parágrafo faz um contraponto entre a ideia da ética protestante associada ao espírito do capitalismo, formulada por Max Weber e o inverso desta ética filmado por Denys Arcand. Os protestantes pregam uma vida regrada, sem luxúria e desperdício, o que Weber atribuiu como características que tornaram viável o surgimento do sistema capitalista, enquanto Arcand mostra a sociedade capitalista niilista e hedonista nos anos 80. O texto faz **referência à crítica** do secretário de redação da *Folha de São Paulo*, o crítico Carlos Eduardo Lins da Silva, para legitimar a tese de que o diretor utilizou o egocentrismo dos personagens nas conversas sobre sexo e ética para incluir o princípio geral da **política**.

O texto expõe ainda que o filme não deixaria de receber reprovações. Em relação ao **comportamento** nos anos 80, sendo um dos primeiros filmes a tratar do tema da AIDS, não avançou na discussão sobre as mudanças sociais e culturais que a doença impôs à sociedade.

Agora é o medo da morte que paira sobre a liberação (ou o seu extremo: a permissividade) sexual, se bem que o filme procura mostrar, através do personagem aidético em potencial, que o elemento de risco faz parte de todo um complicado mecanismo, ou jogo, de prazer. O mais curioso é o fecho desta estimulante conversa sobre sexo e comportamento, ou sobre sexo e aspirações pessoais, sexo e felicidade (MERTEN, 2004/1987, p.236).

Observa-se que esta é a crítica mais longa da análise, ocupando três páginas do livro *Um Sonho de Cinema*. Há no final do texto, uma breve descrição técnica do filme, o elogio à trilha sonora e a apresentação dos prêmios aos quais o filme recebeu ou foi indicado. A crítica ainda traz a informação de que os cartazes do longa-metragem não escaparam à censura. O filme tinha cartazes inspirados nas obras de Magritte, quadros em que o pintor mostrou um pênis no rosto de um homem e uma vagina num rosto de mulher. A estratégia do texto é a de contar pouco do que o espectador veria. Pois mais do que apresentar o filme, o crítico assume a responsabilidade de contextualizar e refletir sobre a realidade e fatos discutidos no roteiro.

4.2.9 O revolucionário de olho na academia

Título da crítica: O revolucionário de olho na academia

Filme: O Último Imperador (The Last Emperor)

Diretor, país, ano: Bernardo Bertolucci, França/Itália/Inglaterra, 1987

Data da publicação do texto: 11/04/88

O texto analisado na sequência aborda o drama biográfico *O Último Imperador*, de Bernardo Bertolucci. O filme conta a história de vida de Aisin-Gioro Pu Yi, último imperador da China antes da revolução comunista. A trama desenvolve-se através das lembranças da infância, da proclamação precoce como imperador, do isolamento na Cidade Proibida e o final como um homem comum, trabalhando como jardineiro.

Nessa crítica, a estratégia utilizada ao abrir o texto é o tema do complexo de Édipo, já presente em trabalho anterior do cineasta, o filme *La Luna*, de 1978. A metáfora é utilizada para discorrer sobre o longa-metragem, mas principalmente para inserir a relação entre **realizador e os mestres do cinema** nos quais ele se inspira. Mantém-se nesse texto o **diálogo com outros críticos**, mas aqui há mais discordância do que consenso com outras apreciações.

Talvez seja um pouco ilusória a leitura de críticos como Pepe Escobar, segundo o qual Bertolucci filmou uma mudança radical, mostrando o Filho do Céu, que só adquire sua verdadeira liberdade como homem comum. O último imperador, apesar das sucessivas transformações, permanece imperador até o fim, mais democratizado, por certo, mas depois dele o que o cineasta filma é um trono vazio, num palácio destituído de vida e transformado em gélido elemento de fascinação (ou curiosidade) pública (MERTEN, 2004, p.238).

O texto aponta discórdia com o crítico Pepe Escobar, pois na sua leitura, Bertolucci não filmou a transformação do caráter de Pu Yi, mesmo tendo amenizado traços fundamentais do Imperador no filme. Merten considera que são as características dúbias como “herói e traidor”, que fazem do personagem “o clássico conflito entre homem e poder, entre coração e mente, entre a ânsia hedonista e os imperativos da política” e resultam em “um filme tão bertolucciano” (Merten, 2004, p.238). Há nesse trecho uma clara alusão ao cineasta como **autor** ao referir-se a uma marca em seus filmes. Pode-se acrescentar ainda, afirmações como “o mais bertolucciano dos personagens, nos limites da rebeldia e do conformismo” (Merten, 2004, p.239) que revelam a adesão à *Política dos Autores*, herança da geração de críticos franceses da década de 1960.

O **comportamento** assume na crítica a ênfase na sexualidade que é inclusive outro tema relevante da obra cinematográfica de Bertolucci. Para assegurar a suposição, faz-se referência ao clássico *Último Tango em Paris*, e a avaliação de que o diretor não esgotou as possibilidades do

sexo no cinema. O crítico observa que a sensualidade é transformada “em festa para os olhos, o que nas mãos de outros diretores, poderia ser somente pornografia”. Apesar do julgamento positivo em relação à película, Merten critica o ritmo lento, mesmo podendo ser aceito como uma aproximação com a cultura oriental. De acordo com o crítico, falta “a este edulcorado painel sobre a China a convulsiva beleza dos grandes filmes de Bertolucci: *A Estratégia da Aranha*, *O Conformista* e *O Último Tango em Paris*” (Merten, 2004, p.239), referendando à trajetória de um **diretor** consagrado.

4.2.10 O refinado mestre da palavra

Título da crítica: O refinado mestre da palavra

Filme: Jogo Mortal (Sleuth)

Diretor, país, ano: Joseph Mankiewicz, Estados Unidos, 1972

Data da publicação do texto: 22/09/88

O objetivo principal dessa crítica é a apresentação do cineasta norte-americano Joseph Mankiewicz e a consideração de que o diretor é **autor** assim como um **mestre do cinema**. O texto apresenta o filme *Sleuth*, no Brasil intitulado *Trama Diabólica* ou *Jogo Mortal*. O longa-metragem mostra o diálogo entre Milo, um cabeleireiro de classe média que é amante da mulher de Andrew, um escritor milionário de livros de mistério. O jogo entre os adversários acontece pelo enfrentamento realizado pela força das palavras. No entanto, percebe-se que mesmo que o tom seja de aprovação do roteiro como obra-prima do diretor, esse não é o foco da narrativa, mas o **autor** da obra.

A opinião em relação ao diretor é confirmada pela citação do **julgamento dos críticos** de cinema da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 50 e 60: Mankiewicz era considerado o cineasta da palavra. O crítico Jean Douchet é citado por ter escrito que o *mise-en-scène* estabelecido pelo diretor norte-americano fazia-se totalmente através do diálogo. Segundo Merten, a definição é adequada ao filme que envolve apenas dois personagens, uma referência a *Frenesi*, do também

mestre do cinema, Alfred Hitchcock.

No terceiro parágrafo, o roteiro do filme é resumido, mas o principal é a interpretação que o crítico faz em relação aos níveis de leitura propostos pelo filme. Segundo L.C. Merten, *Jogo Mortal* é um exercício de suspense, uma discussão **política** sobre a luta de classes, “através do embate entre o calculismo aristocrático-burguês de Andrew contra a boa fé aniquilada pela humilhação do pobretão Milo”, mas também uma reflexão sobre o ilusionismo intrínseco a toda manifestação artística. Ou seja, o filme é considerado uma metalinguagem do cinema, ao discutir o próprio fazer cinematográfico, mostrando ao espectador a ilusão inseparável da ficção.

No trecho seguinte, **recorre-se ao crítico** Carlos Pinheiro Jr., da *Folha de São Paulo*, para destacar a performance de Lawrence Olivier em que “o Andrew Wilke de Olivier é uma composição de complexidade e sutileza talvez nunca igualadas no celulóide, energizando tudo e todos à sua volta” (PINHEIRO JR, *apud* MERTEN, 2004, p. 241).

Nessa crítica, percebe-se que a estratégia de aproximação com o público é baseada nos argumentos da qualidade da cinematografia de Joseph Mankiewicz que é tido como um **mestre**. No último parágrafo, a crítica recorre à **história do cinema**, ao fazer a revisão de filmes que consagraram o cineasta. São apresentados longas-metragens clássicos dirigidos por Mankiewicz na década de 50 como *Quem é Infiel?*, *A Malvada*, *A Condessa Descalça* e *Cleópatra*, do início da década de 60. Além disso, levanta a questão “por que Mankiewicz deixou de filmar após *Sleuth*?”. A resposta talvez seja a nova estética do cinema hollywoodiano.

Talvez porque o cinema culto e exigente, valorizando a palavra e os atores, tenha se tornado incompatível com uma Hollywood cada vez mais voltada à estética dos efeitos especiais. Fica *Sleuth* como um momento maior de sua arte (e da arte cinematográfica em geral) [MERTEN, 2004, p.241].

4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONJUNTO DA CRÍTICA

Percebe-se na crítica de Luiz Carlos Merten uma constante busca por trazer ao leitor mais informações do que somente aquelas que o filme poderia oferecer. O crítico apresenta dados da realidade em que os roteiros estão inseridos como o contexto político, social e, em especial, a relação com a história e os mestres do cinema. Pode-se afirmar que há uma hibridização entre a apreciação da obra com o fazer jornalístico no que se refere à pesquisa e ao cercamento dos fatos

apresentados no filme. Essa característica tem relação com o ideal dos *quality papers*, aplicado ao Diário do Sul, em que as matérias deveriam ter análise e contextualização, além do resgate histórico e eventual projeção ao futuro. Ou seja, o material jornalístico assume um compromisso de apresentar contexto, causas e consequências.

O **diálogo com a crítica cinematográfica** configurou-se como um dos eixos mais relevantes na amostra, o que também é uma característica dos *quality papers*, em dialogar com outras publicações, utilizando-as como fonte, particularidade pouco comum no jornalismo. O autor utilizou este mecanismo com o objetivo de legitimar a apreciação da obra fílmica em todas as críticas, com exceção daquela em que fala de *Zelig*. O texto sobre o filme de Woody Allen não seguiu esse padrão, pois o julgamento do crítico aparece de forma tão contundente que ficou claro que L.C. Merten dispensou a opinião de outrem. A característica de diálogo com outros textos foi marcante nesse período, no entanto, atualmente não permanece no trabalho que Merten realiza no *O Estado de São Paulo*. Na entrevista realizada em julho deste ano, ele declarou não sentir necessidade em continuar apoiando sua apreciação na palavra de outros críticos.

Naquela época eu achava interessante fazer esse diálogo no sentido de legitimação, validação daquilo que a gente estava vendendo enquanto ideia. (...) como forma de ganhar um público ou convencer um público maior. Hoje em dia não me interessa muito pelo que os outros escrevem (MERTEN, 2009).

Observou-se nas críticas a importância que o cineasta assume como autor da obra, em que o diretor assume o papel de criador de determinados pontos de vista que são identificados no conjunto de sua obra cinematográfica. Esse é o princípio da *política dos autores*, expressão cunhada pelos críticos franceses da *Cahiers du Cinéma* nos anos 50. No entanto, o cinema dos anos 1980 é de muitas referências, característica da pós-modernidade e elemento enfatizado pelo crítico. As referências se configuram como a relação do cineasta com os mestres do cinema mundial, o que traz necessariamente a citação de obras clássicas associadas à formação do cineasta, do próprio crítico e mesmo do leitor.

Segundo Merten (1995), a reciclagem não se aplica apenas ao cinema comercial de Hollywood. Atingiu também o cinema reconhecidamente de autor e exemplifica com a obra de Wim Wenders na década. O diretor “atravessa a década reciclando tudo, desde o policial clássico em *O Amigo Americano* até o ato de buscar novas formas para os temas tradicionais da família e da solidão em *Paris, Texas*” (Merten, 1995, p.91). Nas críticas da amostra, foi observada a recorrência dessa característica, como em *Veludo Azul*. O crítico especifica, como referência, a

cena do filho conversando através da porta com a mãe, do clássico *Psicose*.

Já a categoria **política** expressa clara ligação com a leitura da realidade próxima. Juntamente aos aspectos políticos, a crítica realiza a contextualização dos fatos que cercam a obra fílmica. O pós Guerra Fria, a derrota americana no Vietnã e o fim das ditaduras militares na América Latina são alguns dos pontos destacados da política do período.

Por outro lado, o **comportamento** é apresentado como resultado das transformações sociais nos anos 80 como o aparecimento da AIDS, o materialismo consumista do *yuppismo* e da força da imagem evocada pela publicidade. Os aspectos comportamentais aparecem ainda como consequência dos fatos políticos das décadas anteriores. Há um sentido psicológico nessas atitudes, representado pela crítica do filme *Platoon*, como um período de crise moral norte-americana após a derrota no Vietnã, ou ainda pela atitude hedonista realçada em *O Declínio do Império Americano*.

Em relação às estratégias de escrita, pode-se afirmar que a crítica de Merten busca uma linguagem de aproximação com o leitor. Constantemente há a presença de um tom coloquial ou o uso de expressões do linguajar cotidiano que corroboram essa atitude. Isso não significa pobreza de vocabulário, mas aproximação e simplicidade, o que, aliás, é um dos preceitos do jornalismo. Por outro lado, o crítico utiliza em diversas situações seu repertório para enriquecer a crítica. Em nenhum texto observou-se a presença estrita do filme em questão. Na maioria da produção crítica analisada estão presentes a contextualização do autor, da realização do filme e dos fatos relacionados.

O crítico atende aos princípios do jornalismo cultural no sentido da divulgação, informação e análise. A crítica de cinema tem como primeiro objetivo divulgar os lançamentos do campo cinematográfico, o que é ao mesmo tempo atender ao propósito informativo. Não é uma regra na crítica de L.C. Merten, pois diversos textos tem como objetivo a divulgação da obra do autor, o que ultrapassa o princípio da crítica vinculada ao mercado e à agenda dos lançamentos. O princípio crítico responde pela apreciação dos filmes, mas avança para a contextualização da realidade no que se refere, em especial, a características já mencionadas como política e comportamento.

Assim, o crítico assume um papel de intérprete dos filmes, mas também da realidade que os cerca, o que segundo Daniel Piza é uma característica mais comum nos grandes críticos. Essa é a capacidade de ir além do objeto analisado, “de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da

realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo” (PIZA, 2004).

O julgamento e a opinião do crítico estão presentes nos textos. Segundo Braga (2006), a avaliação dos filmes abriga o impressionismo do autor, resultando que grande parte do julgamento é referente à opinião de quem analisa. O mesmo observou-se na amostra: o crítico apresenta sua opinião, geralmente, de forma indireta, mas com base em argumentos que confirmam ou desqualificam o filme. Percebe-se também que mesmo que a película em questão tenha pouca relevância, a obra como um conjunto é a referência para Merten. Exemplo claro disso é o texto que discorre sobre Samuel Fuller: os argumentos são baseados nas obras anteriores do diretor, pois o filme que estava sendo lançado era o mote para despertar no leitor a curiosidade em conhecer os clássicos do cineasta.

Gomes (2006) considera que o crítico deve apresentar-se como bom conhecedor do filme e das épocas ou gêneros cinematográficos. A análise dos textos de Merten mostrou claramente a filiação do autor aos diretores e às obras clássicas do cinema mundial, contribuindo para a formação intelectual do leitor. Outro aspecto importante observado é a liberdade que o crítico tinha para escrever sobre os assuntos e filmes que desejava. L.C Merten tinha um espaço tão significativo no jornal, que tornou o cinema o tema mais importante da editoria de cultura do Diário do Sul. Assim concluímos conforme o estudo realizado durante a pesquisa *Jornalismo e representação do sistema artístico-cultural nos anos 80: um estudo do jornal Diário do Sul (Porto Alegre, 1986-1988)*.

A entrevista com o crítico também confirmou a hipótese da liberdade de escrita: não havia pressão para discorrer apenas sobre filmes comerciais. O circuito de cinemas da cidade também contribuiu para a escolha dos filmes a respeito dos quais se escrevia. Havia na cidade um grande número de salas voltadas para filmes alternativos ou focados na apresentação de ciclos de cinema clássico como o Ponto de Cinema, a Sala Redenção ou a Casa de Cultura Mário Quintana.

Luiz Carlos Merten ao atuar no Diário do Sul, já vinha de uma importante trajetória na imprensa do Rio Grande do Sul como a passagem pela *Folha da Manhã*, veículo diferenciado da Cia Jornalística Caldas Júnior. A liberdade conferida ao crítico também advém de sua credibilidade atribuída pela equipe do Diário e pelos leitores. Ao longo do desenvolvimento do jornal, teve espaço como editor da editoria *Imagem* e do caderno *Espectador Vídeo*, num momento em que o vídeo assume o papel de divisor de águas no mercado do cinema.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta monografia, analisamos a crítica de Luiz Carlos Merten com base em um recorte de dez textos publicados nos dois anos de publicação do jornal Diário do Sul. Em decorrência do caráter diferenciado do trabalho do jornalista, buscamos compreender o conceito de cinema implícito em seus textos, assim como as estratégias de aproximação da linguagem cinematográfica ao leitor comum, numa função de mediação da crítica jornalística. Além disso, procuramos apresentar como o cinema dos anos 80 foi caracterizado pelo crítico.

Nesse percurso pudemos perceber que o jornalismo busca uma linguagem de aproximação entre o público, a cultura e as obras de arte. A crítica, por sua vez, é responsável por essa mediação. Por outro lado, observamos que o texto crítico mudou ao longo do tempo, adquirindo um perfil direcionado ao jornalismo, tornando-se mais acessível ao leitor médio.

Observou-se que o jornal tinha um perfil analítico e de contextualização dos fatos. Era princípio do periódico, o cercamento das matérias por meio da contextualização dos fatos, apresentando suas causas e consequências. O modelo adotado estava seguindo os preceitos do grupo matriz, a Gazeta Mercantil, que inspirava-se nos *quality papers* europeus. A editoria de cultura, adotando os mesmos princípios, tinha um significativo papel na publicação, já que a equipe dirigente tinha em mente que a cultura cresce em importância conforme aumenta o nível social dos leitores, público alvo do veículo. Por sua vez, o cinema tinha destaque entre as manifestações artísticas cobertas pela editoria. Além da presença na agenda cultural, a reportagem e a crítica, esta última configurada no trabalho de Merten, orientaram o leitor no deleite e na compreensão da arte cinematográfica.

O quarto capítulo baseou-se na análise de conteúdo conforme as considerações de Fonseca Júnior (2006). Utilizamos as três categorias mais recorrentes na crítica de Merten: autoria, assim como a subcategoria, história do cinema; diálogo com a crítica cinematográfica; contexto, pelo viés da política e do comportamento. A primeira categoria assume a concepção do crítico sobre qual cinema deve ser apresentado ao leitor. A segunda está vinculada ao intenso diálogo que ele estabeleceu com outros críticos reconhecidos. Por outro lado, as outras duas características são resultado da contextualização dos anos 1980 a partir do que foi retratado no cinema.

A categoria que analisou o diálogo com a crítica cinematográfica revelou uma característica inusitada para o jornalismo em geral: a utilização do que foi dito em outras publicações como fonte. Essa é uma particularidade dos *quality papers* que entendiam esse diálogo como enriquecedor para o jornalismo. Na crítica cinematográfica também se mostrou profícua, já que trouxe uma variação de opiniões a respeito dos filmes apresentados nas críticas de Merten. Nesse sentido, percebemos a hibridização entre os gêneros, pois a crítica apresenta características da reportagem, no qual a palavra de outros autores atua como fonte para a narrativa crítica.

Gomes (2006) pondera que o crítico deve apresentar-se como bom conhecedor dos mais variados gêneros cinematográficos. É justamente esse princípio que proporcionou observar o porquê da crítica de Merten ser tão rica em detalhamento, não do filme como objeto da crítica, mas do cinema em geral. A análise dos textos do jornalista mostrou a adesão aos clássicos, numa tentativa de apresentar de forma simples, o melhor do cinema mundial ao leitor.

O contexto aparece pela ótica da política como uma forma de resgatar os fatos que transformaram o mundo nas décadas próximas às críticas do período em análise. Surgiram nos textos, as consequências das ditaduras e o período subsequente ao fim delas, o fim da Guerra Fria ou ainda, a derrota norte-americana no Vietnã. Já o comportamento é descrito nas críticas de Merten como resultado das transformações políticas, sociais e culturais. O surgimento da AIDS, do *yuppismo* de influência americana, o reforço do pós-modernismo e o fim das ideologias das décadas de 60 e 70 estão presentes no comportamento apresentado no cinema dos anos 80 e necessariamente são ressaltados pelo crítico.

A análise da crítica de Merten nos permitiu verificar a maturidade do texto, baseado em uma trajetória que combinou assistir muitos filmes, conviver com críticos experientes da geração porto-alegrense da década de 60 e a passagem por importantes veículos de comunicação como o *Diário de Notícias* e a *Folha da Manhã*, assim como o experimentalismo destacado no material jornalístico do Diário do Sul. Ao público, a leitura das críticas naquele momento específico, certamente serviu como um instrumento de mediação. A mediação é entendida como a aproximação entre a obra cinematográfica e o leitor comum.

As estratégias de aproximação com o público se configuraram também na linguagem utilizada nos textos de Merten. O crítico utilizava um linguajar simples, por vezes coloquial. Um outro artifício é o enredo dos filmes. O roteiro aparece de forma resumida nos textos ou apenas

através da apresentação de alguma cena de impacto, o que Gomes (2006) considera característica fundamental para que o leitor decida se tem interesse por determinada produção ou não. No entanto, para o crítico, a história não cumpre apenas esse papel. Serve também de mote para que a crítica revele as referências sobre as quais o filme em questão foi construído. Exemplo disso é quando o crítico aponta que um filme como *Veludo Azul* tem inspiração em *Psicose*, de Alfred Hitchcock.

O presente estudo cumpre sua finalidade, apontando a concepção de Luiz Carlos Merten sobre cinema, exposta ao leitor no período de circulação do *Diário do Sul*, assim como as estratégias utilizadas para aproximar o público da arte cinematográfica. A crítica de Merten se constitui em um espaço privilegiado de reflexão sobre a filmografia dos anos 80, mas acima de tudo, dos clássicos que consolidaram o cinema como manifestação artística.

No entanto, nossa breve reflexão aponta para a necessidade de um estudo futuro sobre a crítica atual de Merten, assim como a pesquisa e análise da produção textual de outros profissionais que fazem parte da geração de críticos porto-alegrenses como Enéas de Souza, Hiron Goidanich, Jefferson de Barros e Plínio Moraes.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Jose Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. Paulus: São Paulo, 2006.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Cinema: a crítica e os limites de uma impossibilidade. **Continente Sul Sur**: revista do instituto Estadual do Livro. Porto Alegre, n.2, p.251-265, nov.1996.

DALTO, R.; BARROS, A B. **[Entrevista]**. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2008.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. “Entrevista em profundidade”. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006, p.280-304.

KHALED, Maria Rita. **Crítica e resenha jornalística**. Acadêmica: Porto Alegre, 1993.

GADINI, Sérgio Luiz. **A cultura como notícia no jornalismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2003.

GADINI, Sérgio Luiz. Grandes estruturas editoriais dos cadernos culturais: principais características do jornalismo cultural nos diários brasileiros. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**. São Leopoldo, vol. 8, n. 3, p. 233-240, set./dez. 2008.

GALLINA, J. **[Entrevista]**. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2009.

GOLIN, Cida, GRUSZYNSKI, Ana. Cultura e processo editoriais: a representação do sistema artístico-cultural no *Diário do Sul* (1986-1988). **INTERCOM**: Curitiba, set./09.

GOLIN, Cida, GRUSZYNSKI, Ana. Parâmetros do sistema artístico e cultural no jornal *Diário do Sul* (1986-1988): a centralidade da economia na cobertura de cultura. SBPJor: São Paulo, nov/09.

GOLIN, Cida, CARDOSO, Everton. Jornalismo e representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. **No prelo**.

GAMA, H. **[Entrevista]**. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2008.

GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. **Crítica Cultural**, vol. 1, n. 2, jul./dez. 2006. Disponível em <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm> Acesso em set. 2009.

JONER, J. **[Entrevista]**. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2008.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. 2 ed. São Paulo: Senac, 2007.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando Éramos Jovens**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

MARINI, A.R.S. **Diário do Sul: breve trajetória de um jornal porto-alegrense com espírito cosmopolita**. São Leopoldo, RS. Monografia de conclusão do curso de jornalismo. Universidade do Vale dos Sinos, 2002.

MEDITSCH, Eduardo. Jornalismo como forma conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação** v. XXI, n.1, p.25-51, São Paulo, jan./jun.1998.

MEIHY, J. **Manual de História Oral**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

MELO, José Marques de. **Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3. ed. ver. Ampl. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MERTEN, L.C. [Entrevista]. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2009.

MERTEN, Luiz Carlos. Os sobreviventes do Fuller. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 4 nov.1986.

_____. Homem-camaleão denuncia as máscaras do fascismo. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 8 nov.1986.

_____. Tangos, o fascínio sobre o drama do exílio. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Edunisc, 2004, p.221-223. Crítica publicada em 7 jan. 1987.

_____. A sonolenta ópera de Rui. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 19 mar. 1987.

_____. Com a dimensão de um anti-Rambo. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Edunisc, 2004, p.223-225. Crítica publicada em 7 abr. 1987.

_____. Betty Blue, o vazio da sedução pós-moderna. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Edunisc, 2004, p.225-227. Crítica publicada em 7 jan. 1987.

_____. Blue Velvet, uma fábula da transgressão. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Edunisc, 2004, p.229-232. Crítica publicada em 9 jul. 1987.

_____. Sexo e decadência numa conversa estimulante. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Edunisc, 2004, p.234-237. Crítica publicada em 26 ago. 1987.

_____. O revolucionário de olho na academia. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Edunisc, 2004, p.237-239. Crítica publicada em 11 abr. 1987.

_____. O refinado mestre da palavra. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Edunisc, 2004, p.239-241. Crítica publicada em 22 set. 1988.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2004 (Coleção Comunicação).

PÓVOAS, G. **[Entrevista]**. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2008.

ROZADOS, H. **[Entrevista]**. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2009.

SANTOS, Jair Ferreira. O que é pós-moderno. São Paulo: Braziliense, 1997.

SEGURA, Aylton; GOLIN, Cida; ALZAMORA, Geane. O que é jornalismo cultural. In: **Mapeamento: do ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008: carteira professor de graduação**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2008.

SILVA, Wilsa Carla Freire da. **Cultura em Pauta: um estudo sobre o jornalismo cultural**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SIMIS, Anita. Concine – 1976 a 1990. **Políticas Culturais em Revista**, v.1, n.1, p. 36-55, 2008. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189>

SIMIS, Anita. Cinema e política cinematográfica. **No prelo**.

URBIM, C. **[Entrevista]**. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa do Laboratório Eletrônico de Arte & Design da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, 2009.

ZANETTE, Lucia Sgobaro. As imagens de uma geração em conflito: os jovens dos anos 80 nos romances de Pier Vittorio Tondelli. **Fragmentos**, n. 33, p. 343-354. Florianópolis jul./dez.2007.

ANEXO A – Entrevista com Luiz Carlos Merten

Entrevista com Luiz Carlos Merten

Data: 15/07/09, quarta-feira, 16h

Local: Rádio da Universidade

A formação como crítico de cinema

O meu processo todo foi muito autodidata. Quando comecei a escrever em Porto Alegre, havia uma figura patriarcal que era o P.F. Gastal, do *Correio do Povo* e da *Folha da Tarde*. Ele apadrinhava toda uma juventude que começou a escrever com ele como o Jefferson Barros, o Enéas de Souza, o Marco Aurélio Barcelos, já que todos começaram a escrever de alguma forma na *Folha da Tarde*.

Eu tive outro tipo de evolução, nunca fui “cria” do Gastal. Um dia eu bati na porta do *Diário de Notícias*, pedi para escrever uma coluna e deixaram. A partir dessa coluna, atuei no *Diário de Notícias*, após na *Folha da Manhã*, e posteriormente no *Diário do Sul*. Eu recebi influência do Jefferson de Barros, do José Onofre, que surgiram de certa forma como filhos do Gastal e foram trabalhar com o professor Ruy Carlos Ostermann, mas não tive essa trajetória característica de quem começou a escrever naquele momento no Rio Grande do Sul.

Também não era associado do Clube de Cinema de Porto Alegre, eu frequentava algumas sessões, mas nunca fui associado. Nos anos 60, o Clube de Cinema promoveu alguns eventos na UFRGS que foram fundamentais, revisão do cinema soviético, outra do expressionismo alemão, uma mostra do cinema polonês, uma do cinema inglês. Essas sessões eram importantes e eu acompanhava todos esses ciclos. Mas as sessões normais, sábado de tarde, domingo de manhã, foram raras as que eu fui.

A relação com a crítica francesa

Nunca li *Cahiers du Cinéma* de fase amarela no começo dos anos 60. Eu nunca lia, mas sabia através do José Onofre e do Jefferson de Barros e até do Enéas de Souza, eles eram *cahieistas* de carteirinha. Comecei a comprar *Cahiers* muito tempo depois, o que acabou se tornando um cacoete para mim. Mas eu comecei a colecionar só nos anos 80. Ou seja, a fase mais

influyente da revista não foi fundamental para mim, no entanto, a convivência com os críticos de Porto Alegre e as discussões certamente colaboraram para formatar uma visão minha do cinema que tem relação com a Política dos Autores de *Cahiers du Cinéma*.

A experiência do Diário do Sul.

Eu tinha trabalhado na *Folha da Manhã* e quando houve aquele episódio da demissão coletiva no jornal da Caldas Júnior, eu terminei acompanhando meus colegas e não consegui nenhuma colocação na área de segundo caderno em Porto Alegre. Terminei indo para *Zero Hora* onde trabalhei na área de esporte, na editoria de mundo, fiz uma ronda de editorias na *Zero Hora*, mas nunca me deixaram trabalhar na editoria de cultura. Em 1984, a *Gazeta Mercantil* criou o *Suplemento Sul* em Porto Alegre. O suplemento era feito por muita gente, o Hélio Gama, com quem eu tinha trabalhado na *Folha da Manhã*, me chamou para retomar a escrita do segundo caderno. Eu fui é claro, porque era meu interesse. Não sei dizer quanto tempo durou. Mas logo em seguida o *Suplemento Sul* virou o *Diário do Sul* e eu continuei trabalhando com aquela equipe. Era uma equipe muito legal e o professor, o Gama era um cara de visão, de repente ele queria criar um produto diferenciado dos jornais que existiam no Rio Grande do Sul na época. E nessa época, a *Zero Hora* estava consolidando-se mais do que nunca naquele período.

Esses dois anos do *Diário do Sul* foram muito marcantes para quem fez porque a gente sabia que estava fazendo algo diferenciado e alternativo em relação ao que era a imprensa dominante no Rio Grande do Sul. Tínhamos muita consciência das dificuldades porque havia muita pressão da RBS em relação a diminuir o alcance dessa experiência do *Diário do Sul*. Mas para mim que voltei a escrever sobre cinema no *Suplemento Sul* e depois no *Diário*, era maravilhoso porque havia uma abertura política, havia um processo em andamento e havia um jornal que era muito suscetível à política, à ideologia, à arte em geral. Até porque o jornal não tinha compromisso com anunciante, o compromisso fundamental era com os leitores. Então fazíamos um jornal bem mais independente do que a média do que seria a imprensa naquele momento e também bem mais destemido.

O cinema era o carro chefe do suplemento cultural do jornal.

No Diário do Sul conseguíamos com muita frequência chamada na capa do jornal inclusive para as matérias de cinema, música, literatura, etc., mas eu tenho a impressão que, olhando retrospectivamente, ele era um carro chefe. Procurávamos fazer uma cobertura diferenciada e não só eu, eu fazia basicamente a área de crítica, mas tinha toda uma garotada que fazia reportagem. E tudo isso era muito valorizado, o cinema que chegava em Porto Alegre era o mesmo que todo mundo via, talvez chegasse um pouquinho mais atrasado porque naquela época os lançamentos não eram tão simultâneos como são hoje em dia, mas de repente o cinema que o Brasil via chegava à cidade.

Shows e espetáculos teatrais não chegavam com a mesma assiduidade, então tinha esse aspecto, o cinema estava junto com Rio, São Paulo, no centro do país, e podíamos polemizar e fazer entrevistas. Já naquela época havia uma característica, pois interessava à RBS naquele tempo, cobertura de TV da Globo. O Diário do Sul privilegiava todas as emissoras, as outras, nós privilegiávamos tudo, íamos atrás da informação, de filme na TV, de lançamento de cinema. Não havia essa mentalidade de que segundo caderno é frescura. Era um material valorizado como política, economia ou internacional e nós fazíamos o melhor possível e por isso eu tenho a impressão de que o cinema terminava sendo o carro chefe da editoria de cultura do Diário do Sul.

As tendências do cinema nos anos 1980.

Revedo historicamente é curioso, porque nos anos 60, por exemplo, o cinema tinha mudado muito a partir da influência da *Nouvelle Vague* e do cinema independente de Nova York, que tinha mudado muito o perfil do cinema americano nos anos 70. Isso refletiu no cinema brasileiro, ou seja, o cinema começou a mudar muito nos anos 60. Aliado a isso, entre os anos 60 e 70, tivemos uma década de ouro da produção independente americana, uma produção mais alternativa ligada à contracultura. Nos anos 80 houve um refluxo, depois da euforia dos 60 e início dos 70. O início dos 80 é muito marcado por aquilo que se denominou de pós-moderno, não só no cinema, mas no cinema também. Um cinema de segunda mão, mas vamos explicar, no sentido de feito de referências, de códigos estudados e transformados pelos autores. O cinema latino-americano havia estourado com força nos 60 e 70 com as propostas de criar “Vietnãs” de

Glauber e todo mundo que queria criar um cinema revolucionário. Mas os anos 80 não foram os mais marcantes para o cinema latino-americano nem para o cinema europeu porque os grandes mestres estavam morrendo e os novos talentos eram meio dispersivos. E olhando agora, acho que os anos 80 foram de busca, com raras exceções, e nos angustiávamos tentando colocar no jornal justamente esse processo de mudança que estava acontecendo naquela época até porque estava mudando tudo de novo, mudando num sentido diferenciado dos anos 60.

Nos anos 60, estava mudando a política, o comportamento, etc. Nos anos 80 sob o efeito daquela estética que tinha surgido com *Guerra nas Estrelas*, Hollywood estava radicalizando cada vez mais a estética dos efeitos. Em seguida surgiram o *E.T* e o *Indiana Jones* que vinham nessa vertente pós-moderna de estudar, reinventar os códigos já existentes e tudo isso configurava um fortalecimento ou uma renovação do “cinemão”. Nós procurávamos colocar isso em tudo que escrevíamos.

Foi a época em que o Ronald Reagan consolidou-se na presidência dos Estados Unidos e a Margareth Thatcher na Inglaterra, eles implantaram a onda neoliberal que levou à globalização. O mundo em que a gente vive começou a ser gestado naquela época. E os heróis que forjaram essa nova mentalidade, *Rambo*, *Rocky*, vem todos daquela época e a equipe do Diário procurava refletir muito sobre isso. Lembro que conseguimos muito espaço nas capas, justamente para falar desses fenômenos, coisa que muitos jornais encaravam apenas como filme ruim, mas havia algo que transcendia a questão do filme ser bom ou ruim, mas havia uma sustentação ideológica para isso e era sobre tais assuntos que nos interessávamos escrever naquela época.

A referência à produção cinematográfica dos anos 60 e o videocassete.

Se pensarmos no momento em que o videocassete começou a se consolidar realmente, ele entra com uma oferta muito grande e tira o público doméstico da televisão. Ao retirar o público da TV, não interessava muito na época para a RBS investir no mercado de vídeo. O videocassete tirou público do cinema, mas fundamentalmente da televisão que eram eles.

Nós investíamos muito e fazíamos toda a cobertura de lançamento de vídeo porque sabíamos que eles não fariam. Estávamos antecipando tendências, acompanhando o fortalecimento do *home video*, e também contribuindo para esse processo. Só que ao mesmo tempo havia todo um resgate de uma tradição, de uma cultura clássica que era importante.

Colocava-se também em discussão a questão pós-moderna que estava se fortalecendo em Hollywood. Então, vinham aqueles gêneros clássicos *noir* e *neowestern*, o que é bom, era importante analisar os códigos, os filmes, os gêneros que tinham dado origem a tudo aquilo e era o que a gente fazia. E claro, os clássicos passavam na televisão, por isso havia um movimento de resgatá-los.

A liberdade de escrita no Diário do Sul

Talvez eu esteja até idealizando, porque é o risco, tanto tempo depois. Mas nunca me aconselharam a não escrever sobre determinados assuntos e, por outro lado, não adiantaria. Lembro-me que estava na *Folha da Manhã*, no começo dos anos 70, e nunca entendi como consegui fazer com liberdade aquelas loucuras todas. Era uma época de pressão política violenta, tinha gente desaparecendo nos porões da ditadura, torturado, e eu “maluquinho”, ia a Montevideú e Buenos Aires na época em que esses países ainda exibiam filmes que eram proibidos no Brasil. Depois voltava e fazia a matéria.

Ele (Hélio Gama) até tentava segurar a gente, não no sentido de impedir, mas apelando para a responsabilidade social, numa fase em que o jornal Diário do Sul estava sofrendo todo tipo de pressão, não tinha anunciantes, estava se endividando e dependia muito do leitor. Nesse sentido, ele sempre procurava despertar na gente a consciência social e a gente tinha que ir não com calma, mas com segurança e responsabilidade.

Diálogo com a crítica

Eu costumava dialogar com outros profissionais, mas hoje confesso que fiquei meio arrogante. Não me interessa mais. Naquela época, até achava interessante fazer esse diálogo no sentido de legitimação, validação daquilo que estávamos querendo vender enquanto ideia. Eu tenho a impressão de que funcionava assim, então quando eu procurava dialogar, citar outras fontes, eu retomava análises.

Naquele momento era importante formar público, então, buscar certos consensos visava justamente que se tu não gostasses de mim, não me abandonaria, pois muita gente pensante tinha a mesma opinião. Acho que era consciente no sentido de trazer legitimidade para aquilo que a

gente escrevia como forma de ganhar um público maior ou convencer um público maior. Mas hoje, eu não me interessou muito pelo o que os outros escrevem.

O público do Diário do Sul

Naquele momento eu acredito que havia um público sim. Faz mais de vinte anos o momento em que o Diário do Sul estava fazendo aquele tipo de cobertura na área de cinema, mas o jornal também cobria teatro e valorizava as experiências como do *Ó Noiz Aqui Traveiz*, da *Tribo da Terreira*, também a música do Rio Grande do Sul, o *pop rock* gaúcho, seja Nei Lisboa ou todos aqueles compositores, cantores e bandas locais. Nós éramos muito voltados para um público jovem e existiam fenômenos locais na época. Tinha a sessão da meia-noite no cinema do ABC, tinha o Baltimore e o Bristol com seus ciclos. Os ciclos do Bristol que ficavam ali no Bom Fim eram praticamente a nossa cinemateca da época, resgatavam filmes antigos, em forma de ciclos procuravam formar pequenas histórias, pequenos ciclos, pequenas revisões. Dessa forma, valorizar tudo isso visava chamar a atenção para um público jovem que era quem realmente prestigiava.

ANEXO B – Os sobreviventes de Fuller – crítica publicada em 04/11/1986

Os sobreviventes de Fuller

Mad Fuller. É realmente um louco o cineasta de quem o Scala s Ritz apresentam desde ontem o filme “Ladrões do Amanhecer”, produzido na França. Um louco anticomunista capaz de afirmar, certa vez, que os comunistas não são gente direita e, ao mesmo tempo, olhar com desprezo os calores do *American Way of Life* nos anos 50/60, sua grande fase, ou mesmo hoje em dia, quando prossegue de maneira irregular sua carreira na Europa. As referências críticas não permitem esperar nenhuma obra-prima de Ladrões do Amanhecer, mas esta história de um casal jovem que se lança numa corrida sem volta tem um ponto de partida tipicamente fullerano: os protagonistas pensam que serão acusados por um crime que não cometeram. São inocentes culpados de outras transgressões. É a sua desgraça.

Estranho falar sobre um cineasta que, nos últimos 20 anos, conseguiu colocar apenas dois filmes em cartaz na cidade: “Ladrões do Amanhecer” é o terceiro, seguindo-se ao fraco policial “Em Ritmo de Assassinato”, feito na Alemanha, e ao vigoroso drama de guerra “Agonia e Glória”, com Lee Marvin. Como 70 por cento do público que frequenta regularmente cinema fica na faixa etária de até 25 anos, isto significa que Fuller é praticamente um desconhecido das novas gerações de espectadores. Não sabem o que perdem. O mundo descrito por Fuller é o dos seres incapazes de sair de si mesmos, como escreveu na Folha de São Paulo, o crítico Inácio Araújo: comunistas ou capitalistas, seus personagens nos dramas da guerra fria se matam porque não são nada fora do sistema que lhes conferem identidade.

E dê-lhe violência. Em “Eu matei Jesse James”, o melhor amigo do pistoleiro termina por matá-lo pelas costas para ganhar o dinheiro da recompensa e poder casar-se (é o tema da traição). Em “A Lei dos Marginais”, Cliff Robertson ingressa no mundo do crime e torna-se ele próprio um criminoso para localizar o gangster que matou seu pai (é o tema da vingança). E em paixões que alucinam, o controvérsico “Shock Corridor”, o jornalista que se interna num hospício para escrever a reportagem de sua vida não resiste às pressões e enlouquece também (é o tema da piração). Foi sempre assim no cinema de Samuel Fuller, nascido em Massachussets e, 1911, ex-jornalista, com experiência na área de polícia, ex-roteirista, autor de romances e, finalmente, cineasta idolatrado na sua fase por monstros como François Truffaut, Jean-Luc Godard e Win Wenders.

Truffaut escreveu que tinha admiração e inveja por Fuller, acrescentando que gostava de tomar lições de como fazer cinema com ele. Godard fez com que Jean-Paul Belmondo o entrevistasse na obra-prima “Pierrot Le Fou” (O Demônio das Onze Horas, no Brasil), de 1965, quando Fuller deu sua célebre definição sobre o que é cinema, dizendo que é pura emoção e violência ao compará-lo a um campo de batalha. E Wenders fez dele o diretor do filme dentro do filme em “O Estado das Coisas”. São três grandes autores cinematográficos e os três reverenciaram Fuller como mestre. Se o cinema é mesmo uma guerra como afirmou a Godard, cabe acrescentar que em seus filmes, ou nesta guerra, não existem heróis, apenas sobreviventes. Na verdade, Fuller faz um cinema de anti-heróis.

Acionando rebeldes só aparentemente sem causa ou filmando o fim do sonho americano, Fuller fez dos seres anônimos excluídos das grandes epopéias os protagonistas de seu cinema definido como “demencial” pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* (na fase de capa amarela, há 20 anos). Coerentemente, encheu a tela de pequenos bandidos, prostitutas, pistoleiros e soldado, jamais idealizando a natureza humana e, pelo contrário, revelando com perverso prazer as contradições de suas criaturas. Este homem que falou como ninguém sobre a guerra fria no cinema norte-americano dos anos 50 (“Se o personagem é comunista ou fascista, pouco me importa. Só quero que seja marcante”), percorreu gêneros como o faroeste, o policial e o filme de guerra e também criou algumas das mais intensas figuras de mulher da história de Hollywood. Basta lembrar Barbara Stanwyck de “Dragões da Violência” e a Constance Towers de “Beijo Amargo”, duas musas do pré-feminismo hollywoodiano.

ANEXO C – Homem-camaleão denuncia as máscaras do fascismo – crítica publicada em 08/11/1986

Homem-camaleão denuncia as máscaras do fascismo

Há algumas décadas, escreveu o crítico Pepe Escobar, “Zelig” seria como um conto de Franz Kafka ou então, uma noveleta de Herman Melville, precursor americano do genial autor tcheco. “Zelig” é o filme de Woody Allen em exibição somente no sábado, no projeto cultural Cinema à Meia-Noite do ABC é o único em cartaz do fim de semana a receber cotação máxima de cinco estrelas, correspondente à classificação como obra-prima. Nem os três vitoriosos do Festival de Cannes em exibição na cidade merecem tanto.

O melhor deles, já garantido entre os destaques do ano é “Um Sonho de Domingo”, que deu a Bertrand Tavernier o prêmio de melhor direção em Cannes em 1984. Está no Ritz somente até domingo. Há também o polêmico “Apocalypse”, de Francis Coppola, Palma de Ouro para o melhor filme de 1979 e o lírico “Os Guarda-Chuvas do Amor”, Jacques Demy, Palma de Ouro para o melhor filme de 1964. O primeiro está no São João e Astor, beneficiado pelo som Stereo Dolby que as duas salas têm, e o segundo no Coral I.

Engenhosidade

Possivelmente desde que Orson Welles realizou “Verdades e Mentiras”, o caráter ilusório do cinema não havia sido questionado com tanta engenhosidade como em “Zelig”. Voltaria a sê-lo, no entanto, em seguida pelo mesmo Woody Allen em “A Rosa Púrpura do Cairo”, “Zelig” recorre à forma de um documentário para contar a história de um homem que nunca existiu; para passar despercebido, tornando-se apenas mais um rosto anônimo no meio da multidão, Leonard Zelig desenvolveu uma capacidade de adaptação que o torna senhor de todas as máscaras. Ele consegue ser branco, negro, oriental, índio, gordo: é o Homem-Camaleão, como anunciam os jornais. E nos Estados Unidos da década de 30, torna-se justamente o oposto do que deseja ser: uma celebridade.

Através deste homem sem ego e sem identidade própria (um típico personagem do século XX), Allen denuncia o conformismo social como uma doença capaz de levar o homem contemporâneo ao fascismo. Isto está claramente colocado em “Zelig”, mas o mais impressionante é que o filme consegue ser tão camaleônico quanto o próprio personagem. Ou seja, se “Zelig” é capaz de adotar a imagem de quem quer seja, o filme também se realiza como um perfeito documentário de época aos olhos do espectador, incluindo a participação de importantes intelectuais como o escritor Saul Bellow, o psicanalista Bruno Betelheim e a ensaísta Susan Sontag (autora de *Contra a Interpretação*), que analisam o fenômeno para o público. A linguagem de Woody Allen é tão criativa que só deixa uma frustração: o fato de que o Avenida 2 ainda não tenha sido inaugurado, para que já pudéssemos estar assistindo “Hanna e suas duas irmãs”, também dele.

ANEXO D – Tangos, fascínio sobre o drama do exílio – crítica publicada em 07/01/1987

Tangos, fascínio sobre o drama do exílio

É um filme belo e complicado, segundo o concretista Décio Pignatari, que definiu *Tangos, o Exílio de Gardel* como o *All That Jazz* da desgraça ditatorial argentina, com um roteiro que quer dizer coisas em demasia, ao mesmo tempo. A comparação é algo despropositada não somente, não apenas porque o argentino Fernando Solanas não é um narcisista como Bob Fosse daquele musical apresentado no Brasil como *O Show Deve Continuar*, mas principalmente porque liberdade/vida e repressão/ morte não rimam com a mesma intensidade nos dois filmes. No de Fosse, a vida é um grande ensaio para o espetáculo da morte e o equivalente seria quem sabe, no de Solanas, a dificuldade de viver sob uma ditadura (ou no exílio) como condição para uma liberdade plena.

Não é por aí, como sabem os espectadores que já assistiram ao belo (nisto, Pignatari não se engana) filme. *Tangos*, como assinalou o ex-crítico, hoje economista e eterno apaixonado pelo cinema, Enéas de Souza, é antes a *Sinfonia de Paris* do Terceiro Mundo, o que só vão confirmar os espectadores que assistiram ao musical clássico de Vincente Minelli, realizado em 1951. Visitada novamente pela imaginação de um estrangeiro, a capital francesa assume uma dimensão insólita, por vezes fantasmagórica, ao servir de quadro para a dificuldade de viver destes artistas argentinos afastados de seu país.

Para Solanas, como para o autor da elaborada trilha de *Tangos*, Astor Piazzolla, o tango é muito mais do que simplesmente um ritmo. É um som arrancado à alma de um povo, traduzindo o argentino em toda a intensidade de suas paixões. Por isso, um filme sobre o exílio de argentinos em Paris só poderia desenvolver-se e, mais do que isso, estruturar-se ao som de tangos. *Tangos, o Exílio de Gardel* é um filme sobre o espetáculo em vias de fazer-se. E também encerra a busca de uma expressão autenticamente argentina, no contexto do desequilíbrio nascido do desenraizamento produzido pela distância da pátria amada e sofrida. É neste sentido que é um filme rico, muito mais que complicado.

Solanas busca estabelecer as identidades, mas também as diferenças, entre a sua Argentina natal e a França onde viveu o exílio. Os elos são relevantes: na França nasceu Carlos Gardel, que foi a expressão máxima do tango, e neste país também morreu exilado aquele que foi libertador dos povos da América Latina no século passado, San Martín. A partir daí, ele tece a teia onde se misturam referências políticas e culturais, recorrendo a linguagens tão diversas (mas que procura harmonizar) como cinema, teatro, música e dança. Como soma de todos esses elementos, *Tangos* é bom demais, tendo integrado, merecidamente, a relação de destaques cinematográficos de 1986 deste jornal.

Na verdade, o filme de Solanas só não ganha cotação máxima (cinco estrelas) porque a francesa Marie Laforêt, por melhor atriz, cantora e dançarina que seja, não consegue dar ao papel de exilada todas as implicações que uma atriz autenticamente argentina saberia traduzir, por sua simples presença. No final, quando os jovens, expressão máxima do otimismo da vontade do realizador, afirmam que não há mal que dure dez anos, o espectador brasileiro é tentado a pensar que não é verdade, pois a ditadura militar no país durou o dobro, 20 anos. São pequenas objeções que não diminuem o fascínio desta obra que expressa, melhor que qualquer outra, o drama do exílio. Não

apenas o dos que foram forçados a deixar seus países, mas o dos que viveram exilados em sua própria terra, nos anos das ditaduras. Fernando Solanas, a título de conclusão, é um nome de maior importância do cinema latino-americano, tendo realizado antes (em parceria com Octavio Getino) o filme militante *La Hora de los hornos*, sobre temas como colonialismo e peronismo.

ANEXO E – A sonolenta ópera de Rui – crítica publicada em 19/03/1987

A sonolenta ópera de Rui

Difícil saber com certeza o que pretendia o diretor Ruy Guerra ao realizar em co-produção com a França, o filme “A Ópera do Malandro”, que entra hoje em três salas da cidade (Scala1, Avenida 1 e Cinema 1), além de encontrar-se disponível também nas locadoras em lançamento da Globo Vídeo. A dimensão política do projeto já estava implícita na própria escolha da peça musical de Chico Buarque. Notório desafeto do regime militar instituído no país até pouco tempo atrás, Chico inspirou-se na “Ópera do Mendigo”, do inglês John Gray, encenada pela primeira vez em 1728, e também na reciclagem feita neste século por Bertold Brecht, músicas de Kurt Weil, sob o título de “A Ópera dos Três Vinténs”, para criticar a ditadura então vigente. Para tanto, colocou um cafetão em lugar do mendigo original e ambientou sua peça no Estado Novo, em pleno namoro com o nazifascismo, usando uma ditadura para aludir a outra.

Isto no palco, na tela, a “Ópera” veio de encontro a um velho sonho do diretor Ruy Guerra, que desde que se entende pó cineasta, vinha pensando na realização de três tipos de espetáculo: um musical, um faroeste e uma história de terror com vampiros. Com a “Ópera”, tentou fazer um musical autenticamente brasileiro, fugindo aos estereótipos do gênero que Hollywood consagrou nos anos 40, 50. O problema é que ele tem mão pesada em quase tudo que faz (sua “Erêndira” sepultava a graça da novela de Gabriel García Márquez) e o resultado é híbrido, apesar do prêmio de direção que colheu no III Fest Rio. Como política, “Ópera do Malandro” não dá nem para a saída, arrastando-se sob um peso mastodôntico. Sobram um que outro momento cênico de dança e músicas de Chico Buarque. Mas, quanto às últimas, é melhor ouvir o disco em casa.

Desde o começo, com a câmera afastando-se da tela que projeta imagens do velho “Scarface”, de Howard Hawks, com Paul Muni, 1932, para mostrar o malandro Max Overseas (Edson Celulari) num quarto de hotel, mexendo na bolsa de mulher para retirar cigarro e dinheiro, fica evidente que o objetivo de Guerra é discutir a influência da cultura americana no Brasil, inclusive através da sugestão de que o malandro pode ser visto como uma tradução carioca do herói de cinema. O problema é que o diretor de alguns clássicos do cinema brasileiro, ligados ao surgimento do cinema novo nos primeiros anos da década de 60, tipo “Os Cafajestes” e “Os Fuzis”, decididamente não tem jeito para o musical.

O crítico Hervé de Roux, da revista francesa **Cahiers du Cinéma**, achou Ruy Guerra deslocado no gênero e considerou fatal a fluidez do espetáculo à compartimentação do filme em cenas e também o excesso de planos aproximados. Outro crítico, o brasileiro Sérgio Augusto, citou as restrições de Le Roux apenas para levantar a suspeita de que os **clases** sejam utilizados pelo cineasta para dissimular a precariedade do seu corpo de baile. A verdade é que Guerra tinha (e tem) todo o direito de fugir da estética do plano geral dos musicais hollywoodianos da

grande época, já que trabalha no Brasil, buscando uma expressão brasileira para o gênero. Só que, com dançarinos que não dançam e atores que não representam (Celulari e Cláudia Ohana ainda são razoáveis, mas Nei Latorraca não faz justiça à sua fama de bom ator de tevê), ele terminou fazendo o que, por certo, não queria: um musical que convida ao sono, muito mais que à dança. Ruy Guerra estará hoje na cidade, devendo participar no sábado de um debate com estudantes do curso pré-vestibular Unificado no Cacique, às 10h.

ANEXO F – Com a dimensão de um anti-Rambo – crítica publicada em 26/03/1987

Com a dimensão de um anti-Rambo

Na cena possivelmente mais violenta de *Platoon*, o sargento Barnes, interpretado por Tom Berenger, fulmina com um tiro à queima-roupa a vietnamita que lhe provoca irritação com seus gritos. É uma cena arrasadora: na tela, ela estabelece o conflito entre Barnes e Elias (Willem Dafoe), os dois oficiais vão representar aos olhos do recruta Chris Taylor (Charlie Sheen), como do próprio diretor Oliver Stone, o velho embate entre a vida e a morte, luz e sombra, bem e mal. A imagem de Barnes atirando remete a uma outra que o público viu pela tevê, no começo dos anos 70, e o espectador de cinema reviu depois no documentário *Corações e Mentes*, de Peter Davis, 1974, sobre o envolvimento americano na Guerra do Vietnã: um oficial sul-vietnamita estourando os miolos de um prisioneiro *vietcong*.

Aquilo aconteceu de fato, mas para os americanos podia se encarar, que sabe, como coisa de vietnamitas, embora o oficial que atirasse fosse um aliado das forças dos Estados Unidos no sudeste asiático. Em *Platoon*, não há subterfúgio possível: quem dispara sua arma é o herói americano, no momento em que deixa de sê-lo para transformar-se em vilão da história. É de perguntar-se se o filme de Stone, um veterano que teve o seu batismo de fogo no Vietnã, poderá ter para o espectador brasileiro o mesmo significado que tem para o americano. É quase certo que não. Para as platéias do seu país de origem, *Platoon* assume a dimensão de um anti-Rambo, ao mexer de forma desmistificada com uma ferida que ainda não cicatrizou. A guerra do Vietnã chegou a originar uma crise moral sem precedentes na história dos Estados Unidos, motivada pela consciência de que, pela primeira vez, o país estava envolvido numa guerra que não considerava justa e na qual seus cidadãos eram vilões, ao invés de heróis.

Para o grosso do público brasileiro, *Platoon* será talvez, um eficiente drama de guerra na tradição verista, quase documentária, de Samuel Fuller. Aliás, do cineasta que foi um mestre do cinema americano de ação da década de 50, estará em cartaz no Bristol, no sábado e domingo, outro drama de guerra, desenrolado no grande conflito mundial de 1939/45: *Agonia e Glória* também destrói a aura de heroísmo com que o cinema tantas vezes ornamentou os soldados em combate. Não os divide em heróis e covardes, preferindo apresentá-los como sobreviventes de uma dolorosa experiência. É um pouco a visão que anima o Oliver Stone de *Platoon*. Ele começa o filme com uma citação de Eclesiastes exaltando a juventude para mostrar, a seguir, o personagem do recruta perdendo a inocência na crueza da guerra. Não por acaso, *Platoon* termina com uma emocionante fala de Chris, em que ele expressa sua dor pelos fatos vivenciados no Vietnã. O jovem torna-se um homem marcado para sempre. Sua estação no inferno constrói-se através de imagens intensas, realçadas pelo tom fúnebre da música de Georges Delerue.

Logo ao desembarcar no Vietnã, na abertura de *Platoon*, Chris protege os olhos num gesto instintivo de defesa contra o sol, o vento e a poeira. Mas há algo mais que o ofusca, neste princípio: é a onipresença da morte, já que no desembarque do avião ele cruza ali mesmo com os cadáveres de americanos mortos em ação e que estão sendo repatriados para os Estados Unidos. É esta experiência de destruição e morte que conheceu de perto no Vietnã, que Stone passa ao público ao colocar Chris no centro de um conflito que tem como polos Barnes e Elias.

Chris é o recruta ingênuo e idealista que acredita defender os ideais americanos. Suas cartas para a avó e os diálogos com os companheiros, especialmente os soldados negros que representam os segmentos marginalizados da sociedade localizada a milhares de quilômetros de distância, o choque que lhe produz o embate com a dura realidade.

Dela, Chris procura evadir-se num primeiro momento, como o fez Stone na realidade, pelo apego ao baseado (cigarro de maconha), mas ele termina avançando até chegar a um gesto de justiça sumária, como forma de restabelecer interiormente valores que estão sendo aviltados. Através dos personagens Barnes e Elias, o mal e o bem, o cineasta arma um conflito que poderia manter *Platoon* nos limites de um estreito maniqueísmo, mas ele próprio se encarrega de subvertê-lo através do uso que faz dos atores. Acostumado a ver Tom Berenger em papéis como galã (um exemplo é *O Reencontro*, de Lawrence Kasdan), o espectador por certo se surpreenderá ao vê-lo com o rosto coberto de cicatrizes e um brilho feroz no olhar, como o brutal Barnes. No outro extremo Willem Dafoe, visto há pouco como o mau de *Viver e Morrer em Los Angeles*, de William Friedkin, transmite um sentimento de retidão a Elias, mas sem chegar a fazer dele um herói irrepreensível.

Neste processo de subversão dos arquétipos, Stone pode não ter a pretensão intelectual de Francis Coppola em *Apocalypse Now*, nem a espessura humana de Michael Cimino em *O Franco-Atirador*, mas mostra um Vietnã como o espectador nunca viu antes na tela. Pelo realismo de suas imagens (afinal esteve na frente daquele combate), o cineasta difere da estilização proposta por Coppola, mas fecha com ele num ponto: de maneira mais direta do que *Apocalypse*, *Platoon* também fala sobre o inferno de uma guerra onde os americanos guerrearam entre eles, tanto contra os *vietcongs*. Em *Apocalypse* era Marlon Brando, gordo como um Buda, quem encarnava este mergulho humano numa loucura sem volta. Barnes é o seu seguidor em *Platoon*, lutando com Elias pela posse da alma de Chris. Ecos desse combate (“Eu sou a realidade”, grita Barnes lá pelas tantas) persistem até hoje, dividindo a sociedade americana. Não admira que um entusiasta do filme de Stone, o diretor Steven Spielberg, tenha dito que assistir ao filme que estreia hoje na cidade é como estar lá (no Vietnã) e nunca querer voltar de novo.

ANEXO G – Betty Blue, o vazio da sedução pós-moderna – crítica publicada em 07/04/1987

Betty Blue, o vazio da sedução pós-moderna

Sessão das 21 horas de domingo no Avenida 2: a sala já está lotada, mas a frente do cinema continua ocupada pelo público que não conseguiu lugar e agora espera que outra sessão seja realizada às 23 horas. São espectadores na sua esmagadora maioria jovens, que querem ver o filme francês *Betty Blue*, de Jean-Jacques Beineix, com Jean Hughes Anglade e Beatrice Dalle. É o primeiro filme de Beineix a ter lançamento comercial no Brasil, mas o cineasta não é propriamente um desconhecido. Alguns espectadores poderão ter visto em vídeo (estão disponíveis nas locadoras da cidade) os dois primeiros filmes que ele realizou, *Diva* e *A Lua na Sarjeta*, baseado no romance policial de David Goodis. Mas é mais certo que o que realmente funciona aqui é a propaganda de boca: à saída da projeção, uma jovem define para outra que espera lugar: “Maior barato”. E este é o recado que os espectadores, de maneira geral, vão transmitindo uns aos outros.

Betty Blue começa com a imagem de um casal fazendo amor. Na parede, o eterno sorriso da *Gioconda* assume um ar de cumplicidade para o ato que dura bastante tempo e, ao fim do qual, o espectador tem pelo menos uma certeza: estas duas pessoas que ele ainda nem sabem quem são se amam. Ele é Zorg, ela é Betty e o que *Betty Blue* vai descrever é o processo mediante o qual o rapaz vai se tornar um escritor mais maduro em sua arte e a moça uma esquizofrênica. Isto acontece a partir do momento em que Betty, tendo descoberto um manuscrito de Zog, decide-se a fazer saber ao mundo todo que o homem que ama é um grande escritor. O leitor e espectador já conhece, portanto, o ponto de partida e um pouquinho de chegada: melhor manter-se longe do final para não tirar a graça do acontece ali. E também não é preciso, pois o que interessa a Beineix é o durante, a maneira como ele desenvolve sua história.

Concorrente derrotado ao Oscar-87, na categoria de melhor filme estrangeiro, *Betty Blue*, que tem o título original de *37,2° Le Matin*, inscreve-se nesta tendência hoje genericamente chamada de pós-modernidade. Vejamos o que isto significa. Beineix dá a impressão de ter assistido a muito cinema, especialmente os filmes americanos das décadas de 40 e 50, que devem tê-lo impressionado muitíssimo. Ele também é europeu e publicitário e da soma desses fatores surgiu a sua proposta de um cinema de imagem. Com a palavra o crítico Bernardo Carvalho: “A época não é propícia a reflexões originais de caráter estético. A modernidade – é um lugar comum – acabou, fechando um período onde as formas não eram criadas por puro formalismo, mas obedeciam a questões realmente essenciais no que diz respeito à vida, à morte e ao mundo dos homens. Sobrou o conceito tantas vezes frágil e repisado de pós-modernidade, interpretado com a superficialidade própria dos modismos. Somente eles podem justificar o *frisson* ingênuo de uma plateia que agora aplaude cenários e enquadramentos como se bastassem, por si só, para sustentar a novidade de um projeto autoral”.

Bernardo Carvalho está criticando duramente *Betty Blue*: o filme merece por seu flerte assumido com a imagem bem acabada da propaganda. A diferença entre a arte pop, que se apropriava da vida cotidiana moldada pela sociedade de consumo e pela publicidade para fazer um jogo estético dentro da própria história da arte, questionando e invertendo valores, o cinema de Beineix encontra na imagem publicitária uma sedução puramente formal. Não cria

qualquer tipo de tensão, não provoca nem aprofunda reflexões, mas em compensação é bonito demais no artificialismo intencional de suas imagens. Algum espectador mais entusiasmado poderia objetar que este elogio do falso, também presente nos cenários fabricados de *A Lua na Sarjeta*, é utilizado pelo cineasta para criticar a impressão de realidade que costuma caracterizar o cinema. Será mesmo? Fique o leitor com o beneplácito da dúvida, assistindo ao filme para tirar suas próprias conclusões.

O certo é que *Betty Blue*, a exemplo de *Diva*, é outro filme de Jean-Jacques Beineix candidato à classificação de *cult-movie*. Ingredientes não lhe faltam para isso: é bizarro, está gerando controvérsia sobre sua qualidade e o talento do diretor e, finalmente, começa a ser cultuado por expressiva faixa jovem do público local. Cabe destacar, a título de encerramento, que a dupla principal contribuiu decisivamente, para o êxito da obra junto ao seu público. Jean-Hughes Anglade é o mesmo ato que fazia em *Subway*, de Luc Besson, o papel de batedor de carteiras louco que se locomovia de patins e cujo lar era o metrô de Paris. Quanto a Beatrice Dalle, foi saudada como a nova Brigitte Bardot pelo próprio diretor Beineix. “Ela é a atriz por excelência de sua geração, como Brigitte foi para a dela”, disse ele a propósito da estreante de 22 anos, que levava uma vida de *punk* em Paris, até ser convidada para fazer este filme, o primeiro de sua carreira. Ela aparece nua em cena com grande naturalidade, mas a filmagem foi tumultuada porque Beatrice terminou quebrando o pau com Beineix, achando que ele explorava sua nudez mesmo não havia necessidade.

ANEXO H – Blue Velvet, uma fábula sobre a transgressão – crítica publicada em 09/07/1987

Blue Velvet, uma fábula sobre a transgressão

Freud explica. A velha forma, tantas vezes utilizada como o abre-te sésamo das portas do inconsciente, volta a ser acionada a propósito de Blue Velvet (Veludo Azul). No caso, o próprio Sigmund aparece em cena, não de forma explícita, é claro, mas dentro da maneira oblíqua como o diretor David Lynch vai construindo sua fábula sobre o bem e o mal, ou entre o instinto e a repressão. Na cena em que Sandy (Laura Dern) fala ao telefone com Jeffrey (Kyle McLachlin), bem perto do fim, o espectador vê, através do espelho, no quarto da moça, a foto de Montgomery Clift, que foi intérprete de Freud em *Além da Alma*, de John Huston, em 1962. Causalidade? Nem sonhar. *Blue Velvet* é um filme que exhibe uma rara coerência ente a resposta e a execução, apresentando-se como um produto muito bem acabado.

Vamos logo acrescentando que se trata de um filme brega, breguíssimo. Mas atenção, *Blue Velvet* não é brega por acidente de percurso, ou porque tudo saiu errado em sua elaboração, como o *Duna* do próprio David Lynch (que tem, apesar disso, os seus defensores). Direção de atores, cenários e ambientes, tudo é intencionalmente *kistch* em *Blue Velvet*, de tal maneira que o espetáculo se propõe como uma experiência estética nos limites do desconcertante. Não apenas o diálogo muitas vezes é puro clichê, com frases do tipo “Quem vai desconfiar de pessoas normais como nós?”, ou “É um mundo estranho, não?”, como a enorme boca retorcida da patética Sandy, quando a cantora Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) irrompe nua no jardim de sua casa, chega às raias do absurdo. Este clichê intencionalmente buscado e exacerbado funciona, internamente como uma espécie de crítica aos estereótipos com que o cinema, com frequência, condiciona os espectadores. É através dele que Lynch se propõe a mostrar a verdade por detrás da aparência.

Até por isso, *Blue Velvet* é um filme sobre transgressão, que se dá em diferentes níveis e sob diferentes formas. Lynch transgride normas tradicionais do bom-gosto e também do código hollywoodiano de uma produção classe A, ao mostrar cenas de sexo e violência com nu frontal e linguajar escatológico. Ele ainda vai além ao colocar o belo rosto de Isabella Rossellini, conhecida nos Estados Unidos como *top model* de uma linha internacional de cosméticos, no centro de uma trama com sadomasoquismo: é um dos mistérios de *Blue Velvet*, se o corpo dela é realmente feio como o filme sugere, ou se aquilo é resultado de uma iluminação estudada para ressaltar uma ideia de vulgaridade. Nenhuma dessas transgressões é gratuita, nem o cineasta recorre a elas somente para produzir um efeito de choque superficial. Elas se inserem dentro de uma lógica do filme, como parte de uma transgressão maior.

Logo no começo de *Blue Velvet*, o pai de Jeffrey rega o jardim: o céu, as flores, a casa, a família e até a música adocicada de Bobby Vinton, transmitem ao espectador a ideia de um mundo estruturado numa certa ordem, não faltando o carro de bombeiros, numa atitude defensiva contra o fogo das paixões de que o filme vai tratar em seguida. Inesperadamente, o pai cai por terra e a câmera mergulha no microcosmo vegetal e animal deste pedaço da América, para mostrar os insetos entre-devorando-se canibalisticamente sob a grama. Quando a câmera retorna à superfície, algo de substancial aconteceu: a paralisia do introduz uma crise na autoridade que regia o plácido

universo do princípio e abre caminho para os instintos primitivos que vão predominar na narrativa até a reinstalação da ordem, no momento em Jeffrey recebe, ao ouvido, um conselho paternal vindo de outro pai, o de Sandy.

A relação entre o pai ausente e incesto passa a ser dominante neste intervalo em que os instintos estão liberados, saindo o filme dos domínios do dia para ingressar nos da noite, onde a canção *Blue Velvet* não é mais cantada por Bobby Vinton e sim por Dorothy Vallens. No sombrio apartamento da moça (morena em oposição à loira Sandy), Jeffrey, agora transformado num *vouyer*, assiste a uma relação sexual entre ela e Frank (Dennis Hopper). É a parte mais clara com temores ocultos do homem: o sádico Frank, em sua relação com Dorothy (o diálogo entre os dois simula uma transa entre mãe e filho), surge como representação alucinada do *Id* de Jeffrey, sendo que este último só vai adquirir sua maturidade através da destruição de Frank, no desfecho violento.

No melodrama psicanalítico clássico (e *Blue Velvet* tem a estrutura de um policial, não faltando as referências a Hitchcock na porta fechada por detrás da qual Dorothy falava com o filho, Norman Bates falava com a mãe em *Psicose*, ou na ameaçadora cortina que se agita, dentro do apartamento), a solução final seria uma garantia de *happy end*. Lynch, porém, a subverte através da introdução de signos inquietantes: restabelecida a ordem do princípio, o pássaro, símbolo do amor, traz no bico um inseto, que devolve o espectador ao reino dos apetites da natureza, e a própria Dorothy, ao acolher o filho nos braços, vai transformando gradativamente sua expressão de alegria em sombras, de forma a sugerir que a sua masoquista submissão a Frank não era apenas ditada pelo instinto maternal de proteção da cria.

Desde que irrompeu nas telas dos Estados Unidos, no ano passado, *Blue Velvet* tem dividido o público entre aqueles que o amam por considerá-lo bizarro e brilhante e os que o odeiam por achá-lo de mau gosto e doentio. Naturalmente que o espectador é livre para gostar ou não do espetáculo (embora não gostar implique assumi que o filme transgride com determinadas normas ou regras, o que é sua intenção). O que é inadmissível é afirmar que ele oferece menos do que promete: esta é uma leitura no mínimo apressada e superficial de seus signos. Afinal, *Blue Velvet* dá novo significado à estética das monstruosidades que tradicionalmente fascina seu diretor, bastando lembrar *Duna* ou *O Homem Elefante* (é possível ver, por exemplo, o Frank de Dennis Hopper como transformação em deformidade moral, ou interior, das deformidades físicas, portanto, exteriores, do último).

Muito apropriadamente, Lynch definiu *Blue Velvet* como uma mistura de Norman Rockwell com Hieronymus Bosch. Do primeiro, ele retirou a imagem de uma América tradicional, que procura subverter, exatamente como no *happy end*, através da riqueza de leituras psicanalíticas e surrealistas do segundo. Exemplo disso é a simbologia que se reveste a orelha como símbolo da castração: há a dimensão óbvia de que nos grandes seqüestros (veja-se o do jovem multimilionário Paul Getty), a orelha tem sido decepada e apresentada como prova do crime. Em *Blue Velvet* tinha de ser uma orelha, em ligação com a música obsessiva, e também por tratar-se de um orifício, permitindo, já que há muita ênfase no sexo, a penetração da câmara na cena em que o pesadelo da consciência de Jeffrey se manifesta em rutilantes efeitos sonoros.

ANEXO I – Sexo e decadência numa conversa estimulante – crítica publicada em 26/08/1987

Sexo e decadência numa conversa estimulante

Nunca houve um filme de sexo como *O Declínio do Império Americano*. Em plena era do sexo explícito, o diretor canadense de língua francesa Denys Arcand fez um filme onde o sexo, ao invés de ser mostrado monotonamente, como faz uma parte expressiva da produção mundial, é verbalizado. Como falam as pessoas em *O Declínio do Império Americano*: o assunto principal são as relações sexuais, homo e hetero, mas na realidade termina-se discutindo de tudo, primeiro numa cozinha, onde um punhado de homens prepara uma refeição; simultaneamente numa academia, onde um grupo de mulheres (algumas das mulheres dos precedentes) faz ginástica; e, finalmente, a o redor de uma mesa, onde todos se reúnem para jantar.

História, sociologia, o comportamento humano das civilizações decadentes, as relações entre homens e mulheres, entre homens e homens, entre mulheres e mulheres, tudo passa pelo crivo humorado de Arcand, no que não deixa de ser uma espécie de “discreto charme da burguesia canadense”. Mais do que o falecido Luis Buñuel, porém, se *O Declínio* lembra algum outro filme talvez seja *O Convite (L’Invitation)*, de 1973, onde o suíço Claude Goretta também reuniu pessoas para uma comemoração e onde, ao fim de hora e meia de *politesse* no melhor estilo francês, a humanidade terminava se desnudando diante da câmara até deixar bem clara sua miséria moral.

Há uma tese que está sendo esboçada ou discutida em *O Declínio do Império Americano*, mas não de forma didática. Ela é expressa logo no começo, quando a professora de história e literatura Dominique (a atriz Dominique Michel) manifesta o seu ponto-de-vista sobre a decadência das civilizações. Quando as pessoas começam a se preocupar mais consigo mesmas do que com o bem-estar coletivo, buscando satisfações imediatas, é porque a civilização à qual pertencem já entrou na curva descendente. Para demonstrar a veracidade desta decadência da moral e dos costumes, e também a busca obsessiva do princípio do prazer (inclusive e, principalmente o sexual), foi que Arcand fez *O Declínio*.

Painel existencial sob a forma de diálogos cruzados, esse filme reifica a força da palavra como linguagem e comunicação. É através da palavra que *O Declínio* vai se construindo aos olhos do espectador, primeiro expondo os personagens (às vezes de maneira irônica, através de hábeis contrapontos), até convergir para o momento em que a palavra, como ocorre com frequência no cinema americano de Joseph Mankiewicz, torna-se um elemento de tragédia. É a cena da revelação, durante o jantar, quando Dominique se utiliza da palavra para agredir o que chama de “inconsciência” ao seu redor, gerando um mal-estar que quebra a polida vida do grupo. Só que Arcand não trata verdadeiramente do desfecho como tragédia: sua arma é uma permanente ironia, através da qual ele discute não apenas a ética, mas também o próprio cinema. Há referências a Woody Allen e Alain Resnais (o ano passado em qualquer lugar), dois outros cineastas que também gostam de recorrer à palavra, em filmes que ajudaram a mudar a percepção do espectador com relação ao fenômeno fílmico.

A questão da AIDS

Questionando a ética protestante que Max Weber associou ao espírito do capitalismo, Arcand segue o princípio inverso dos compêndios que norteiam a vida dos protestantes, que condenam “a perda de tempo através da

vida social, de conversas ociosas, do luxo e, mesmo, do sono além do necessário à saúde”. É possível, como afirmou o secretário de redação da Folha de São Paulo, Carlos Eduardo Lins da Silva, que, mais do que tentar provar uma tese social, Arcand parece movido pelo desejo de retratar o cotidiano de um meio acadêmico que lhe é muito próximo (é professor universitário de História, além de cineasta). O egocentrismo exacerbado dos personagens tem muito a ver com uma postura que transcende as conversas sobre sexo e ética, para abarcar o princípio geral da política. O som que essas pessoas gostam mais de ouvir é o de suas próprias vozes, como realçou o crítico David Ansen, da revista *Newsweek*.

Não faltarão críticas ao fato de que *O Declínio do Império Americano*, sendo um dos primeiros filmes a tratar da questão da AIDS, não avance na discussão das profundas alterações culturais e de conduta pessoal que a doença tem provocado. A AIDS está sendo o reverso da pílula anticoncepcional na década de 60, quando ela liberou a atividade sexual das pessoas que tinham medo de gerar novas vidas. Agora é o medo da morte que paira sobre a liberação (ou o seu extremo: a permissividade) sexual, se bem que o filme procura mostrar, através do personagem do aidético em potencial, que o elemento de risco faz parte de todo um mecanismo, ou jogo, de prazer. O mais curioso é o fecho desta estimulante conversa sobre sexo e comportamento, ou sobre sexo e aspirações pessoais, sexo e felicidade.

A refinada brincadeira intelectual que é *O Declínio do Império Americano* termina ao amanhecer onde não são os casais legalmente constituídos ou aqueles mais estáveis, na aparência, os que terminam revelando serenidade e afetividade (à falta de outros adjetivos). Dominique, que se relaciona com um adolescente, e Diane (Louise Portal), que vive suas fantasias eróticas de fundo sadomasoquista com o punk, espécie de precursor da invasão bárbara de que fala o filme, são as pessoas possivelmente com mais consciência de si mesmas e dos outros. Não é por acaso que o solitário homossexual, cuja perplexidade diante da doença desconhecida representa a angústia do homem face à morte, recebe de Diane, por trás o abraço afetuoso que encerra o espetáculo.

Cartaz não escapa à ação da censura

Hábeis cortes e contrapontos, sutis movimentos de câmera, atores corretos, homogêneos e naturais. São virtudes (ou características) de que lança Mao o diretor canadense Denys Arcand para tornar fluente na sua conversa sobre sexo, felicidade e decadência das civilizações e, *O Declínio do Império Americano*. Finalista ao último Oscar da Academia de Hollywood, na categoria de melhor filme estrangeiro, *O Declínio* recebeu o prêmio da crítica no Festival de Cannes do ano passado e também foi uma das sensações do Fest Rio. Em exhibições na cidade, encanta pela sonoridade, tanto do francês como idioma universal de comunicação, quanto das variações musicais sobre temas de Haendel que constituem sua bela trilha. Tanto refinamento não impediu o filme de sofrer, mesmo indiretamente, a ação da censura no Brasil. Sendo o sexo uma atividade muito ligada à cabeça das pessoas, o cartaz de *O Declínio do Império Americano* inspira-se nos célebres quadros de Magritte, onde o pintor mostrou um pênis num rosto de mulher. Nos cinemas que exibem o filme de Arcand, o espectador encontra manchas negras no lugar onde deveriam estar as cabeças das pessoas. A ousadia de Arcand foi considerada excessiva pela censura, o que é uma forma de censurar não o cineasta, mas Magritte.

ANEXO J – O revolucionário de olho na academia – crítica publicada em 11/04/1988

O revolucionário de olho na academia

Aos 47 anos (nasceu em Parma, no dia 16 de março de 1941), O COMPLEXO DE Édipo que o italiano Bernardo Bertolucci parecia haver exorcizado em *La Luna*, 1978, continua afligindo o cineasta. Pu Yi, o último imperador da China no filme indicado para nove Oscar nesta segunda-feira, dia 11, é um homem em conflito consigo mesmo, porque, ainda pequeno, foi separado da mãe. É a explicação, talvez um pouco simplista, para a complexidade de um personagem que foi um pequeno mutante, mas que tem tudo a ver com o próprio Bertolucci, filho de Marx e Freud, de Luchino Visconti e Jean-Luc Godard. Bertolucci, inclusive, suaviza traços fundamentais da personalidade do ex-imperador, que, segundo seus biógrafos, era pedófilo, sádico e bissexual, além de caprichoso e insuportável. Pu Yi lhe interessa como possibilidade de falar sobre o homem como ser mutante, projetando-se na ideia de que é possível a metamorfose radical.

Será mesmo? Pois uma das ambigüidades mais interessantes do filme é a cena, pouco antes do final, em que Pu Yi volta a sentar-se no trono em que foi investido com apenas três anos de idade. O simples cidadão, o jardineiro, reencontra-se consigo mesmo (a dupla metáfora do grilo e da criança) só depois de constatar a crise de um sistema onde o seu educador passou a ser humilhado publicamente, na rua. Vem daí que talvez seja um pouco ilusória a leitura de críticos como Pepe Escobar, segundo o qual Bertolucci filmou uma mudança radical, mostrando o Filho do Céu, que só adquire sua verdadeira liberdade como homem comum. O último imperador, apesar de suas sucessivas transformações, permanece imperador até o fim, mais democratizado, por certo, mas depois dele o que o cineasta filma é um trono vazio, num palácio destituído de vida e transformado em gélido elemento de fascinação (ou curiosidade) pública.

É o que *O Último Imperador* um filme tão bertolucciano: herói e traidor, Pu Yi vive o clássico conflito entre o homem e o poder, entre coração e mente, entre ânsia hedonista e os imperativos da política. O próprio Bertolucci gosta de afirmar que, em seus filmes precedentes, filmava a trajetória do homem do centro luminoso para as trevas e agora está seguindo o caminho inverso, iluminando a trajetória que foi, com frequência, tenebrosa. E todo o sofrimento de Pu Yi, prisioneiro primeiro da Cidade Proibida e, depois, por toda a vida, de estruturas que ele próprio erigiu, foi porque nunca conseguiu resolver satisfatoriamente em sua cabeça o conflito gerado quando separou-se da mãe, ainda bebê. É a primeira de uma série de separações traumáticas que vão ocorrer dentro do filme: da mãe, do pai, da ama, que é uma espécie de mãe substituta, e do tutor inglês, que não deixa de ser um substituto para o pai.

So depois de despedir-se de Reginald Johnson (Peter O'Toole), o Pu Yi de John Lone ingressa na farsa que os japoneses montaram na Manchúria. Como imperador-fantoches de um estado de mentira, o *ex playboy* ocidentalizado que canta *Am I Blue?* Continuará prisioneiro de portas fechadas, destituído de um poder de verdade. Neste processo, levará à destruição sua bela esposa (Joan Chen), enquanto a segunda achará seu caminho para a liberdade, significativamente sob uma chuva purificadora. Ao tratar dramaticamente este homem que fez muitas vezes (quase sempre) escolhas equivocadas, Bertolucci não deixa de permanecer fiel a uma temática que vem do

começo de sua carreira: sim, pela própria escolha formal, pela suntuosa sinfonia de cores e sons (a surpreendente trilha musical de Ryuichi Sakamoto, David Byrne e Cong Su, o primeiro presente no elenco como o personagem Amakasu), *O Último Imperador* mostra o cineasta mais uma vez disposto a celebrar o fausto de se viver antes da revolução.

Para espectadores que não esqueceram que Bertolucci realizou há 15 anos *Último Tango em Paris*, cenas como a do jovem Pu Yi sugando o seio da ama ou entregando-se a brincadeiras eróticas com as duas esposas, apenas insinuadas sob o lençol, indicam que o diretor não esgotou as possibilidades fornecidas por este imenso território que é o sexo no cinema. Com seu sensualismo plástico, ele transforma em festa para os olhos o que, nas mãos de outros diretores, poderia ser somente pornografia. O mais bertolucciano dos personagens, nos limites da rebeldia e do conformismo que tanto mexem com o autor, é tratado com excessiva discrição. O ritmo lento pode ser encarado como uma tentativa de aproximação da cultura oriental, mas falta a este edulcorado painel sobre a China a convulsiva beleza dos grandes filmes de Bertolucci: *A Estratégia da Aranha*, *O Conformista*, *Último Tango em Paris*.

Há 20 anos, este homem assimilou ao seu cinema o espírito de Maio de 68 (num filme, de resto, muito discutido: *Partner*), mas hoje, às vésperas de um outro maio, duas décadas depois, está prestes a ser entronizado pela Academia (de Hollywood), mesmo que, para isso, tenha que criar soluções como a do desfecho de *O Último Imperador*, com a citada dupla metáfora do grilo e da criança. Como escreveu Paulo Francis, é o tipo de coisa que se espera de um Richard (*Ghandi*) Attenborough, não de um Bertolucci. Mal comparando, lembra a balalaica de Rita Tushingham no final de *Doutor Jivago*, um fecho ruim que outro grande diretor, o britânico David Lean, criou para o seu romântico painel sobre a Rússia revolucionária do começo do século. *O Último Imperador* concorre ao Oscar nas categorias de melhor filme e direção e em mais sete. É o favorito aos prêmios de hoje, depois que recebeu os Globos de Ouro da Associação de Cronistas Estrangeiros de Hollywood, o prêmio de direção do Director's Guild of America e o César (o Oscar do cinema francês) para a melhor produção estrangeira.

ANEXO K – O refinado mestre da palavra – crítica publicada em 22/09/1988

O refinado mestre da palavra

Há 16 anos que ele não roda um filme – tempo demais para um diretor refinado e brilhante que fará 80 anos no próximo 11 de fevereiro (nasceu em 1909). Isto significa que Joseph L. Mankiewicz encerrou sua obra cinematográfica aos 63 anos, num período fértil e de extrema criatividade. Para confirmá-lo, basta assistir a *Sleuth*. Literalmente este título significa detetive, mas o filme – o último de Mankiewicz, feito em 1972 – passou nos cinemas do Brasil como Jogo Mortal e agora está de volta como Trama Diabólica, mas é principalmente a confirmação de que, na obra deste artista gênio, toda tragédia passa sempre pela palavra.

Era, aliás, o que sempre afirmaram os críticos franceses do *Cahiers du Cinéma*, na fase de capa amarela dos anos 50 e princípio dos 60. Para eles, Mankiewicz era o cineasta da palavra: Jean Douchet chegou a escrever que o cineasta estabelece sua mise-en-scène integralmente sobre o dinamismo dos diálogos. É uma boa definição para o que acontece em *Sleuth*, filme de apenas dois personagens, mas também de grande virtuosismo. Baseia-se numa peça de Anthony Shaffer, que escreveu o roteiro de *Frenesi*, de Alfred Hitchcock, de 1972 (não confundir com Peter Schaffer, autor da peça em que se baseou Milos Forman para fazer *Amadeus*, 1984). Lá o conflito se dava basicamente entre dois personagens: o falso culpado e o verdadeiro assassino, representados por Jon Finch e Barry Foster. Aqui, os protagonistas, presentes em cena o tempo todo, são Andrew Wyke, um milionário autor de livros de mistério, e Milo Tindle, um cabeleireiro de classe média que o primeiro convida à sua mansão.

Milo é amante da mulher de Andrew e a conversa de interesse mútuo proposta pelo segundo logo se transforma num jogo perigoso, onde os adversários passam a esgrimir-se pela força das palavras. A partir daí, Mankiewicz realiza uma obra com vários níveis de leitura. É um exercício de suspense, uma exasperada discussão sobre a luta de classes (através do embate entre o calculismo aristocrático-burguês de Andrew contra a boa fé aniquilada do pobretão Milo), mas é principalmente uma reflexão sobre o ilusionismo inerente a toda manifestação artística. Pois é como uma obra de arte, como um teatro onde os rostos dos protagonistas vão aparecendo por detrás das máscaras que usam que se desenrola este sofisticado e, no desfecho, surpreendente plano de assassinato.

Para ser eficiente, um filme como *Sleuth* exige intérpretes de altíssimo nível, capazes de valorizar nos gestos e nas inflexões de vozes, toda a riqueza de intenções do autor. Mankiewicz encontrou em Michael Caine, como Milo Tindle, e Laurence Olivier, como Andrew Wyke, os atores perfeitos. Ambos estão extraordinários, tendo sido finalistas ao Oscar (perderam para Marlon Brando de *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola). Sobre a performance de Laurence Olivier – 81 anos no último dia 22 de maio; 64 na época da rotação de *Sleuth* – Carlos Pinheiro Jr. já observou na *Folha de São Paulo* que toda a gama de emoções humanas, da alegria ao drama, da tranquilidade ao terror, da frieza à nostalgia, é desfilada ao longo de 132 minutos de arte histriônica ímpar. “O Andrew Wyke de Olivier”, escreve Pinheiro Jr., “é uma composição de complexidade e sutileza talvez nunca igualadas no celulóide, energizando tudo e todos à volta”.

Duas vezes vitorioso do Oscar de direção (em 1949 por *Quem é o Infiel?*/ *A Letter to Three Wives* e em 1950 pelo *cult-movie A Malvada* (*All About Eve*)), Mankiewicz permite-se algumas brincadeiras, como relacionar no

elenco o nome de Margo Channing – era a atriz que Bette Davis interpretava no segundo. O cineasta recebeu um Leão de Ouro especial pelo conjunto de sua obra no Festival de Veneza: nada mais merecido para quem também fez *A Condessa Descalça* (*The Barefoot Contessa*) em 1954 e *De Repente no Último Verão* (*Suddenly, Last Summer*) em 1959, e ainda lutou para manter sua integridade artística durante a tumultuada rodagem de *Cleópatra*, com Elizabeth Taylor, no começo dos anos 60. Por que Mankiewicz deixou de filmar após *Sleuth*? Talvez porque o seu cinema culto e exigente, valorizando a palavra e os atores, tenha se tornado incompatível com uma Hollywood cada vez mais voltada à estética dos efeitos especiais. Fica *Sleuth* como um momento maior de sua arte (e da arte cinematográfica em geral), só cabendo lamentar que as cores e as traduções dos diálogos da versão em vídeo não estejam à altura desta obra-prima.

ANEXO L – capa do jornal, editoria de cultura do Diário do Sul, 04/11/1986



ANEXO M - fragmento da crítica de Merten: os clássicos do cinema entre os temas do crítico

CINEMA

Malle faz o seu comovido adeus ao mundo infantil

O cineasta francês lembra muito seu amigo François Truffaut nesse *Adeus, Meninos*, um filme confessional e delicado, onde exorciza o fantasma da Segunda Guerra

Luiz Carlos Merten

É um filme que talvez pudesse ser assinado pelo falecido François Truffaut (1932-1984), não fosse por uma particularidade determinante da autoria de Louis Malle: baseia-se numa experiência real vivida pelo diretor quando ainda era garoto, na França durante a Segunda Grande Guerra. No Brasil, no ano passado, onde esteve para participar do FestRio em novembro, Malle chegou a confessar ao crítico Amir Labaki, da Folha de São Paulo, que a morte de Truffaut contribuiu para que ele se decidisse a fazer "Adeus, Meninos", que estreia nesta quinta-feira no Avenida 2.

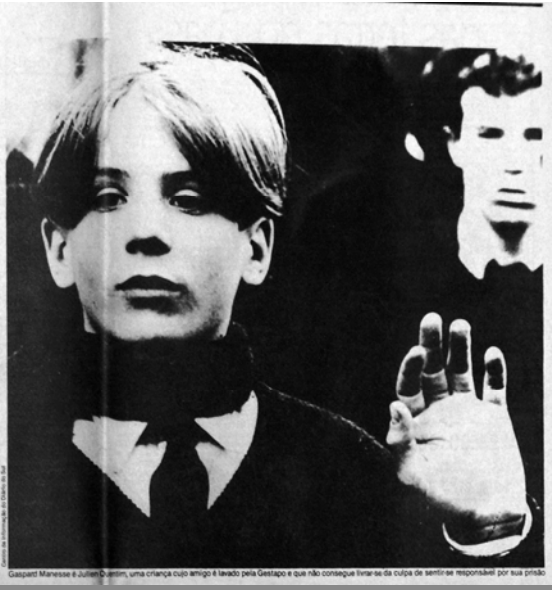
Truffaut, o poeta da infância carente em clássicos como "Os Incompreendidos" (*Les quatre cents coups*) e "O Garoto Selvagem": "Sua morte me afetou muito, porque ele tinha a mesma idade que eu. Começamos juntos a fazer filmes", declarou Malle a Labaki.

"Sabíamos que ele estava doente, mas sua morte foi muito dolorosa. Meu filme é sobre a descoberta da violência e da injustiça, mas também é sobre uma criança que pensa muito na morte, que eu acho algo difícil de ser compreendido por eles. Não penso na morte todos

nato religioso. Ele se torna amigo de um garoto que chega ao local, vive protegido pelos pais e um dia vem a terrível descoberta: é um judeu difamado que os nazistas levam para a morte num campo de concentração. Para Malle, que no filme se chama Julien, o episódio foi definitivo: despertou nele o sentimento de injustiça que fez com que adotasse o caminho do cinema e da arte como forma de protesto. Em "Adeus, Meninos", é um olhar de Julien que denuncia, involuntariamente, seu amigo Jean Bonnet ao oficial da Gestapo. Na verdade, não foi bem assim, mas Malle introduziu esta cena porque queria exorcizar um sentimento de culpa que o perseguiu há mais de 40 anos.

"Hoje, estou seguro de que me sentia interiormente responsável pela prisão de Bonnet. Não por algum motivo isolado, mas pelo simples fato de que, sendo membro de uma sociedade, somos todos responsáveis pelo que ocorreu durante a guerra.

"Lacoste Lucien" provocou polêmicas por tocar num tema que os franceses preferem esquecer, o colaboracionismo com os nazistas. Mas Malle é um artista acostumado às polêmicas: elas o



Gaspard Maresse e Julien Dantin, uma criança cujo amigo é laçado pela Gestapo e que não consegue livrar-se da culpa de sentir-se responsável por sua prisão

ANEXO N – página com um dos textos sobre o filme *Platoon*

Diário do Sul Porto Alegre, sexta-feira, 20 de março de 1987

Realismo de um recruta que perdeu a inocência no Vietnã

Oliver Stone mostra "Platoon" da sua memória da guerra. É o grande favorito do Oscar '87 em primeira sessão no Avenida



Tom Berenger (à esquerda), Willem Dafoe e Mark Rolston em uma cena do filme "Platoon".

Oliver Stone mostra "Platoon" da sua memória da guerra. É o grande favorito do Oscar '87 em primeira sessão no Avenida

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

ARTE PLÁSTICA

LEONARDO HENRIQUE HAUS LUGOIA

Exposição individual de Leonar... 1987

Realização: Associação Cultural de Porto Alegre. Apoio: Prefeitura Municipal de Porto Alegre.