



O Rio de Janeiro segundo a crítica paulista: 50 anos em 5 relatos

Eliska Altmann¹

Resumo: Por meio de entrevistas com cinco críticos paulistas de uma geração “romântica”, são discutidas as seguintes questões: como o Rio de Janeiro – “cidade capital” – foi (e ainda é) imaginado? Existe uma crítica paulista? Imagens de determinada metrópole podem ser perpetuadas por cinematografias e/ou discursos de formadores de opinião? Dos relatos, busca-se mapear uma sociologia da crítica e seus olhares sobre representações cariocas.

Palavras-chave: Rio de Janeiro, São Paulo, cidade capital, crítica paulista, representações urbanas.

Rio de Janeiro according to São Paulo’s criticism: 50 years in 5 reports

Abstract: *Through interviews with five critics from São Paulo, the following questions are discussed: how was Rio de Janeiro - “capital city”- been (and still is) imagined? Can fields of cinema and criticism be circumscribed as “Carioca” or “Paulista”? Can images of a metropolis be perpetuated by cinematographies and/or speeches by opinion makers? The reports seek to map a sociology of criticism and its views on representations of Rio.*

Keywords: *Rio de Janeiro, São Paulo, capital city, film criticism, urban representations.*

1 Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro – Brasil
 – eliskaaltmann@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-2986-1600>

Introdução: materiais para uma sociologia da crítica no eixo Rio-São Paulo²

Frutos da pesquisa de pós-doutorado intitulada *A recepção crítica do Rio de Janeiro cinematográfico: antes e depois da capital, anos 1950 e 1960*,³ as entrevistas aqui apresentadas tratam de ampliar investigação anterior, cuja tarefa foi identificar imaginações do Rio, enquanto e para além da capital, por meio da recepção.⁴ Uma das propostas em continuidade é compreender olhares e discursos de críticos ainda atuantes sobre a antiga capital, o processo de “descapitalização”⁵ e hoje.

Quanto ao recorte proposto, vale lembrar que a cidade foi capital do Brasil entre 1763 e 1960, tornando-se Estado da Guanabara até 1975. Como escreve a historiadora Armelle Enders,

durante dois séculos o Rio serviu como porta de entrada aos modelos de civilização importados da Europa, cadinho onde talentos de todo o país tomavam consciência de seu pertencimento a uma mesma nação, um lugar de discussão – às vezes conflituoso – entre nacionalismo e cosmopolitismo (Enders, 2000: 09, tradução minha).⁶

A construção do novo Distrito Federal foi iniciada em setembro de 1956, quando Juscelino Kubitschek sancionou a Novacap – Companhia Urbanizadora da Nova Capital – empresa estatal responsável por traçar o plano piloto projetado pelo arquiteto Lúcio Costa. Em 21 de abril de 1960, os portões do Palácio do Catete (sede do governo no Rio) foram fechados pelo então presidente. Nesse mesmo dia, uma quinta-feira, os Diários Associados (O Jornal, Estado de Minas, Folha de Goiaz e Correio Braziliense) publicaram a “Edição Comemorativa da Transferência da Capital Federal para Brasília”. Na página 1, intitulada “Brasília amanhece”, encontra-se o seguinte conteúdo:

2 Agradeço aos críticos Heitor Capuzzo, Inácio Araújo, Luciano Ramos, Luiz Nazário e Rubens Ewald Filho (*in memoriam*) que cederam generosamente as entrevistas presentes nesta publicação. Agradeço igualmente aos pareceristas anônimos da *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar* pelas valiosas contribuições.

3 Realizada no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) – ECA/USP, sob orientação de Rubens Luis Ribeiro Machado Junior.

4 Para mais detalhes, verificar Altmann (2017).

5 Tal ideia se refere à perda dos estatutos e *status* de capital. Sobre o conceito (inverso) de capitalidade, ver Motta (2004) e Azevedo (2002). Para um debate sobre capitalidade e cinema brasileiro, verificar, entre outros, Kornis (2003). Sobre cinema e cidade (São Paulo, em particular), ver Machado Jr. (2007).

6 De acordo com Enders, “até 1968 o Estado da Guanabara é, mais do que Brasília, o lugar nevrálgico onde são elaboradas as decisões que concernem a todo o país. Ele persiste, mais que São Paulo, a servir de caixa de ressonância aos movimentos políticos e sociais. O Rio de Janeiro conserva por muito tempo a ilusão de falar em nome do Brasil” (Enders, 2000: 293, tradução minha).

O Brasil amanhece em nova capital. No vasto planalto central, Brasília, o sonho acalentado desde os Inconfidentes, surge no centro de gravidade do país para comandar a conquista do interior e trazer até êle a civilização que se espria pelo Atlântico. Há pouco mais de três anos, ela existia apenas na imaginação de alguns homens e era um esbôço sobre uma prancheta. Hoje, é um marco decisivo na história do desenvolvimento econômico do Brasil e a certeza de um amanhã melhor para os brasileiros de todas as latitudes (Diários Associados. Caderno 1. 21/04/1960).⁷

Do período – anos 1950 e 1960 –, considero proveitoso pôr em relação acontecimentos tanto do campo da sociologia quanto do campo cinematográfico brasileiro tomados como materiais a adensarem a presente proposta de uma sociologia da crítica (baseada em certa geografia do sudeste) a dialogar com o que podemos chamar de *sociologia do cinema*.⁸

Sobre o campo da sociologia *stricto sensu*, em 1959, ano anterior à matéria citada, Antonio Candido publica o texto *A sociologia no Brasil* (redigido em 1956), cuja seção intitulada *Tendências atuais* aponta para a constituição da sociologia “como atividade ampla, reconhecida e produtiva [...] Esse progresso pode ser verificado em três vias: 1) na *organização* do trabalho sociológico; 2) no novo *espírito* que o preside; 3) nas *obras* realizadas” (2006: 289, grifos do autor). Candido assinala que o crescimento e o reconhecimento do campo no fim da década de 1950 são frutos da formação da sociologia nos anos 1930,⁹ quando

as reformas de Fernando de Azevedo (1927; 1933) no então Distrito Federal e em São Paulo incluem-na no currículo das Escolas Normais e cursos de aperfeiçoamento. Na Escola Livre de Sociologia e Política e na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade, ambas em São Paulo, bem como na Faculdade de Filosofia da Universidade do Distrito Federal, fundam-se em 1933, 1934 e 1935 os primeiros cursos superiores de Ciências Sociais, figurando ela entre as matérias (Candido, 2006 [1959]: 284).

7 Sobre o “Plano de Metas”, de Juscelino Kubitschek, ver Schwarcz e Starling (2015: 98).

8 Importante atentar que, ao contrário de casos estrangeiros, a exemplo de Edgar Morin (1954), Pierre Sorlin (1977) e Emmanuel Ethis (2005), na França, ainda são incipientes os estudos no Brasil sobre uma sociologia do cinema. Quanto a referências para uma sociologia da crítica, ver Altmann (2010; 2013 e 2016).

9 Nessa década (de 1930), foi fundada a Cinédia, empresa carioca que produziu filmes como *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro, que viria influenciar o Cinema Novo quase três décadas depois, com sua “raiz do enquadramento do filme brasileiro” (Rocha, 2003 [1963]: 54).

Assim como a institucionalização da sociologia se concentrava no eixo Rio-São Paulo, o cinema, na mesma época, também se destacava em ambas as metrópoles. No Rio, atuava a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, fundada por José Carlos Burle, Paulo Burle e Moacyr Fenelon, em 1941, com apoio do *Jornal do Brasil*; e em São Paulo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) tinha como objetivo “implantar uma indústria cinematográfica baseada no sistema de estúdios”, sendo uma “empresa mais ambiciosa que dispõe dos recursos da burguesia de São Paulo” (Paranaguá, 2000: 561). Extinta em 1962, a Atlântida concentrou parte de sua produção em filmes carnavalescos e nas chanchadas.¹⁰ Por sua vez, em seus cinco anos de existência, a Vera Cruz produziu 18 longas-metragens, refletindo

aspectos insuficientemente estudados da história cultural do Brasil: a influência italiana, o papel de São Paulo na modernização da cultura, as dificuldades das indústrias culturais num país do hemisfério sul, as origens da produção audiovisual nacional [...] São Paulo continua sendo o único polo de produção capaz de rivalizar com o Rio de Janeiro, além de conquistar a hegemonia em matéria de filme publicitário, graças à infraestrutura e aos técnicos formados pela Vera Cruz (Paranaguá, 2000: 562).

Sobre o protagonismo do Rio como cidade morada de cineastas e críticos, vale evocarmos a memória do cineasta e crítico Glauber Rocha quando, em 1957-58 (pouco tempo antes da publicação do artigo de Antonio Candido), declarou que:

Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mario Carneiro, Paulo Saraçeni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara (Rocha, 1981: 15).¹¹

10 Para uma discussão sobre o tema, verificar Souza e Catani (1983).

11 Vários desses cineastas fizeram parte do Cinema Novo que, segundo o pesquisador Paulo Antonio Paranaguá, “foi o primeiro e provavelmente o único movimento cinematográfico brasileiro, tomando a palavra no sentido em que ela é empregada no caso de movimentos da vanguarda intelectual ao longo do século XX [...] Apesar de antecedentes na Paraíba e sobretudo na Bahia, o movimento de renovação se concentra no Rio de Janeiro, com certas expressões em São Paulo” (2000: 144-145).

Quanto à crítica, algumas linhas depois, o cineasta é taxativo: “Detestávamos Rubem Bιάfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Sales Gomes alienado. Xingávamos Jean-Claude Bernardet e a crítica mineira era colocada na categoria dos reacionários e traidores do cinema brasileiro” (Idem).

Deste fragmento, duas curiosidades são notadas: exceto Alex Viany,¹² os críticos “detestáveis” por cineastas cariocas, ou que elegeram o Rio (ainda “cidade capital”) como lugar de atuação, eram paulistas.¹³ Além disso, há a menção à “crítica mineira”.

Quanto a um “cinema paulista”, o agitador baiano escreve, em 1963:

Foi um cinema sem possibilidades: erro de raízes, origens culturais, conhecimento do Brasil e seus problemas. Os cineastas paulistas erram, e errarão sempre, pelo sentido de grandiosidade que marca esta própria civilização. Esbanjam dinheiro em *shows* tipicamente provincianos. Mesmo os homens com os pés e o pensamento na realidade social não dispensam o espetáculo sensacionalista, o espetáculo sensual de formas. Se os homens de cinema de São Paulo não descenderem a discussões mais profundas, o fracasso, pontuado de abortos como os já acontecidos, será o capítulo eterno de sua indústria cinematográfica (Rocha, 2003 [1963]:116-117).

Com esse léxico regional em mente, a pergunta aqui tratada ganha relevo: é possível supor a existência de cinemas e críticas “cariocas” ou “paulistas”? Para discutir a temática, traço a seguir os caminhos da investigação – do objetivo principal às entrevistas como fontes.

A “crítica paulista” em cinco entrevistas

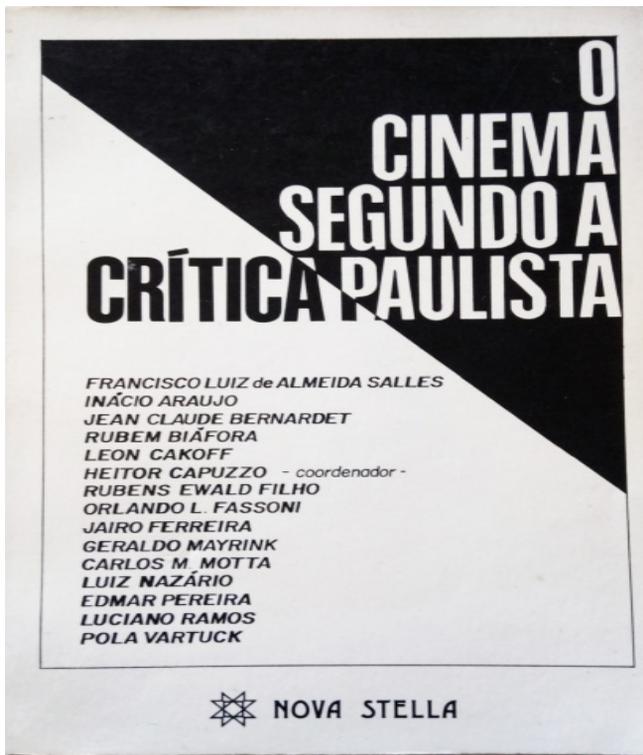
O objetivo geral da pesquisa de pós-doutorado se baseou na análise dos olhares da chamada crítica paulista sobre o Rio de Janeiro, por meio de filmes realizados num período de transição política e simbólica fundamental no século passado. Dentre as metas, busquei averiguar formas de argumentação acionadas no debate a respeito da institucionalização de imagens do Rio e apontar regularidades e dissensos nas narrativas. Assim, seria possível avaliar como e se críticos paulistas se posicionavam, legitimando obras de caráter longo como representações identitárias da outrora capital. Devido ao recorte

12 Para outra visão do autor sobre Alex Viany, conferir Rocha (2003 [1963]:99-104).

13 Incluo neste grupo Jean-Claude Bernardet.

espaço-temporal, documentos investigados seriam relativos aos críticos paulistas atuantes nas décadas de 1950 e 60.

Depois de levantamentos na Cinemateca Brasileira de críticas escritas por Rubem Biáfora,¹⁴ entre outras matérias sobre filmes cariocas da época, uma nova direção se apresentou ao trabalho: a possibilidade de realizar entrevistas com os críticos que participaram do livro *O cinema segundo a crítica paulista*, organizado por Heitor Capuzzo, em 1986. O novo recorte enriqueceria a pesquisa e poderia ser executado no prazo do estágio.¹⁵



14 “Exerceu crítica de cinema em vários jornais paulistas, incluindo *Folha da Tarde* e *O Estado de São Paulo*. Dirigiu os longas-metragens *Ravina* (1958), *O quarto* (1968) e *A casa das tentações* (1975), além do curta *Maria Gruber* (1966). Foi produtor dos filmes *As armas*, *As gatinhas* e *Fora das grades*, todos de Astolfo Araújo, além de *Noites de Iemanjá*, de Maurice Capovilla. Participou do movimento de fundação da Cinemateca Brasileira e dirigiu tele-teatros na Rede Record” (Capuzzo, 1986: 42). Para uma coerência e homogeneidade referencial, todas as biografias aqui citadas, a contar com esta, foram extraídas na íntegra do livro *O cinema segundo a crítica paulista*.

15 As entrevistas foram realizadas por meio de diversas ferramentas e suportes. Algumas delas foram enviadas por e-mail à pesquisadora.

Parti, então, para a tarefa de mapear o “mundo”¹⁶ da chamada crítica paulista com base em relatos dos referidos críticos, ainda atuantes, com exceção de Jean-Claude Bernardet, que não concedeu entrevista. Dos 15 críticos que participaram do livro, seis estão vivos. Além de Bernardet, são eles: Heitor Capuzzo (coordenador), Inácio Araújo, Luciano Ramos, Luiz Nazário e Rubens Ewald Filho.¹⁷

A ideia das entrevistas estaria em compreender parte da referida crítica numa escala temporal – dos anos 1950/60 até os dias de hoje – e verificar suas imaginações sobre o Rio de Janeiro. Vale notar que os críticos que fizeram parte do livro, e cederam entrevista para a pesquisa, conviveram e/ou se formaram com agentes fundamentais da institucionalização do campo, no período de “descapitalização” do Rio. Além disso, verifica-se um *continuum* temporal de personagens e pensamentos a compreenderem mais de meio século de crítica.

Isto posto, com os relatos em mãos, seria possível traçar lutas internas e externas do campo, jogos entre seus agentes, seus capitais simbólicos e culturais¹⁸ e, sobretudo, suas visões sobre o Rio de Janeiro. A metodologia escolhida foi pautada por perguntas pragmáticas, como: Existe ou já existiu uma crítica paulista? Quais as suas especificidades em relação à crítica carioca (ou de outros estados, por exemplo)? Como críticos paulistas imaginaram e ainda imaginam o Rio de Janeiro através de filmes das décadas de 1950 e 60? E hoje, como veem a cidade por meio do cinema contemporâneo?

As respostas a seguir apresentadas serão comentadas ao final em cotejo com as metas citadas anteriormente. Exceto a primeira entrevista, mais alongada, com o organizador do livro, a ordem seguida se refere à cronologia com que foram realizadas. Vejamos, então, o material.

16 Sobre a noção de “mundos da arte”, aqui adaptada para a crítica, ver Becker (2008 [1984] ou 1977): “Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (Becker, 1977: 09-10).

17 Rubens Ewald Filho faleceu em 19/06/2019, pouco mais de um ano depois da entrevista realizada para a pesquisa.

18 Sobre tais conceitos, conferir Bourdieu (1998; 2007).

Entrevistas: o “mundo” da crítica paulista e suas imaginações sobre o Rio de Janeiro

Heitor Capuzzo¹⁹ – 17/05/2018

– *O que o motivou a organizar o livro “O cinema segundo a crítica paulista” e como era o campo da chamada crítica paulista na época?*

Nós estávamos começando naquele momento a sentir uma grande mudança no campo da crítica, da imprensa escrita. Foram vários os motivos para a organização, mas o principal deles foi o fato de que a academia tinha passado a ocupar um espaço muito bom na área da crítica, principalmente, com a pós-graduação, e o jornal deixou de ser espaço dos grandes ensaios, como nos anos de 1970, dos suplementos literários, passando a fazer mais resenhas de filmes.

Houve também a introdução do videocassete no início dos anos 1980, que popularizou o consumo de filmes que inclusive estavam fora do mercado exibidor. Enfim, estava ficando evidente que o crítico trabalhava mais na linha de um “guia” para o público e menos na área da análise cinematográfica mais teórica, aprofundada. Isso acontecia porque, até os anos 1970, o mercado editorial brasileiro era fraco em relação a publicações de cinema. O que se tinha, sobretudo, era a publicação de livros clássicos estrangeiros traduzidos para o Brasil. Eram poucas as editoras como a Civilização Brasileira, e poucas as coleções como as assinadas por críticos como Alex Vianny, uma figura-chave no mercado editorial; em São Paulo, Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado, Francisco Luiz de Almeida Salles eram nomes que tinham certo acesso ao mercado editorial, mas eram também figuras que escreviam nos suplementos literários. Eu fui de uma geração que recortava matérias do jornal e arquivava em pastas, então aprendi a gostar de cinema e de crítica; eu tinha críticos preferidos que acompanhava semanalmente... Coisa que hoje pouca gente faz porque o jornal está com um consumo mais descartável e, nesse aspecto de “guia”, funciona de forma parecida com a *internet*. Particularmente, não acho isso ruim, porque tem mercado para tudo e vários tipos de leitores e cinéfilos.

19 “É natural de São Caetano do Sul, no ABC paulista. Exerce crítica de cinema e televisão no jornal *Diário do Grande ABC* desde janeiro de 1980. Colabora também para a revista *Vídeo News*. Dirigiu os curtas-metragens *Estranho sorriso* (juntamente com José Armando Pereira da Silva – prêmio de melhor filme e direção nos festivais de Gramado e Brasília), *Boa noite* e *Paula Violeta*. É autor do livro *Cinema – a aventura do sonho* (Companhia Editora Nacional, 1986) e coordenou vários seminários de cinema em entidades culturais. Foi diretor do Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André” (Capuzzo, 1986: 55).

O que está mais patente para mim agora é que, nos anos 1980, começamos a perceber uma espécie de migração da chamada *crítica analítica*, no sentido mais denso, para o mercado editorial. O Brasil começou a publicar mais livros especializados de cinema e, conseqüentemente, o jornal foi substituindo e reduzindo seus espaços. Aconteceu, então, naquele momento, uma reforma dos jornais. A Folha Ilustrada, da Folha de S. Paulo, passou por uma grande reforma, passou a criar as matérias, o editor pautava as matérias.

O livro [*O cinema segundo a crítica paulista*] surge exatamente nesse momento, eu e Luiz Nazario éramos os mais novos daquela geração e eu queria pegar o depoimento de pessoas que já estavam deixando ou modificando seus espaços de atuação para outro tipo de trabalho no campo da crítica. Busquei, então, pegar um último suspiro daquilo que seria *uma fase mais romântica da crítica*²⁰, da qual fui leitor e passei a fazer parte. Além disso, minha ideia era desconstruir uma concepção da crítica como uma coisa monolítica, e fui procurar pessoas que escreviam naquele momento em São Paulo e outras pessoas que as influenciaram. Fiz, então, um questionário, sem nenhum tipo de edição ou corte, no intuito de escrever aquele livro, que era pouco pretensioso. Acho legal esse projeto porque quando olho para trás me dou conta de quanta gente já se foi.

A ideia não era criar uma existência de “crítica paulista” em contraposição à “crítica carioca” ou à “crítica baiana”, não era dar uma cor local à crítica, apesar de o conjunto de entrevistas mostrar isso... Vários críticos, inclusive, escreviam para meios nacionais que estavam sediados em São Paulo.

– Haveria traços a unirem aqueles críticos que você poderia identificar como um perfil mais “paulista”? Ou seja, poderia haver, efetivamente, um campo da crítica paulista?

A crítica de São Paulo, especificamente, eu não saberia dizer, mas, por exemplo, um dos grandes nomes da crítica baiana foi o Walter da Silveira, que influenciou toda uma geração de novos cineclubistas e cineastas. Sua importância se deu, sobretudo, pelo fato de ele assumir uma posição a partir de uma região que não era central – como São Paulo e Rio – e que, portanto, as informações poderiam chegar filtradas. Ele foi fundamental, junto à emergência de cineastas baianos, como Glauber Rocha, Orlando Senna, Roberto Pires, para um autoconhecimento da Bahia e, nesse sentido, para refletir sobre uma cor local que

20 Grifo meu. Esta referência se encontra no resumo e na conclusão deste texto.

veio transcender aquela geografia, tornando-se uma expressão nacional e até mesmo internacional.

É importante lembrar que, na época, os jornais não tinham dinheiro para enviar críticos e jornalistas para o exterior. Então, por exemplo, a gente cobria festas – como o de *Cannes* – via Telex, e era quase sempre uma tradução de críticos estrangeiros.

Por outro lado, existem, sim, algumas especificidades locais, mas elas são pontuais. Mais que isso, eu entendo que a identidade era mais do crítico do que do local em que ele estava. Paulo Emílio e Jean-Claude Bernardet, por exemplo, privilegiavam o cinema nacional. A coloração, então, era mais do crítico. Mas, tinha também um problema de que os críticos, muitas vezes, eram reféns do mercado exibidor, das famosas sessões de cabine. Eram sessões exclusivamente para críticos, anteriores ao lançamento dos filmes. Então, eu acho que a formação e o veículo para o qual o crítico escreve, isto, sim, dá certa coloração. Certa coloração também poderia ser observada fora da hegemonia do eixo Rio-São Paulo, que centralizou por muito tempo a produção nacional.

– *Sobre o campo da crítica na época, como você o descreveria?*

Diferentemente de hoje, os jornais tinham seus próprios críticos, era possível saber o jornal em que o crítico trabalhava, os bastidores dos jornais, e também tinham os *freelancers*, que trocavam informações. Além disso, os festivais internacionais possibilitaram um trânsito maior com outras críticas, como a latino-americana, por exemplo. Isso fez com que a gente saísse de uma suposta identidade da crítica paulista em direção a uma crítica mais cosmopolita. O título do livro diz respeito, então, a críticos que escreviam para órgãos de imprensa de São Paulo – O Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde, Folha de S. Paulo, Revista Veja, entre outros.

Por outro lado, podemos pensar sobre as condições dos críticos. Como a Embrafilme²¹ ficava no Rio de Janeiro, críticos cariocas tinham mais acesso a certos diretores cariocas, enquanto, em São Paulo, críticos tinham mais acesso a cineastas paulistas. Então, eu arriscaria dizer que a crítica paulista foi mais atenta ao cinema paulista enquanto a crítica carioca, ao cinema carioca. Isso era importante nos momentos de nomeação dos festivais, porque nem todo crítico era tão isento assim. Tal fato criava, às vezes, “rixas” ou diferenças ideológicas entre a crítica paulista e a carioca, ou melhor, entre ambos os campos cinematográficos dos quais os críticos faziam parte.

21 Sobre a empresa, ver Amâncio (2000).

Quando eu trabalhava na imprensa, ainda era o governo Figueiredo, e o livro foi publicado no início da abertura política, então, era possível encontrar pessoas que trabalhavam nas organizações de classe, associações de cineastas, e trabalhavam de forma mais colegiada. Nesse contexto, tinham críticos que defendiam um cinema mais culturalista, independente da circunstância em que o filme foi produzido, e, por outro lado, tinham os cineastas e críticos que defendiam um cinema engajado com a realidade sociocultural do filme. Então, por exemplo, cineastas e críticos mais militantes repreendiam aqueles que gostavam de Bergman... Havia também o outro lado dos críticos, que desqualificavam o cinema “mal feito”, apressado... Essa espécie de cisão não aconteceu só na minha geração, mas, de forma forte, na dos anos 1950/60.

É possível observar grandes diferenças ideológicas, culturais e estéticas entre Rubem Biáfora e Paulo Emílio Sales Gomes, por exemplo. No Rio de Janeiro, havia o Ely Azeredo, que era criticado por suas posições culturalistas e havia um pessoal mais envolvido com a realidade do cinema brasileiro, como Sérgio Augusto. Ainda, havia o pessoal que tinha passado por Hollywood como correspondente, como Paulo Perdigão, Alex Vianny, e tinha outra visão sobre o cinema industrial, que escrevia para a revista Filme Cultura, do Instituto Nacional de Cinema (INC).²² Então, mais do que uma crítica carioca ou uma crítica paulista, era possível observar segmentos da crítica que defendiam e cultivavam determinados gêneros, obras ou autores. Jairo Ferreira, por exemplo, defendia o chamado cinema experimental – de [Júlio] Bressane, [Rogério] Sganzerla, Andrea Tonacci, entre outros, independentemente do lugar do cineasta ou da produção. A expressão “cinema de invenção” foi cunhada por ele, inclusive, e ele era, de certa forma, um porta-voz desses cineastas, ao contrário de colegas que gostavam de outros gêneros, como o cinema mais comercial, norte-americano. Durante muito tempo, críticos foram alvos de piadas por terem admiração pelo cinema americano.

Da geração seguinte, por exemplo, não seria possível comparar José Carlos Avellar com Rubens Ewald Filho. São cabeças completamente diferentes, com visões completamente diferentes, que se refletem nos textos. Por isso, é mais importante ir direto aos críticos.

No contexto do campo, é importante considerar ainda o papel do ensaísta, que não escreve propriamente crítica cinematográfica. Essa função se diferencia muito da crítica imediatista contemporânea, que é escrita antes da estreia do filme, como é o caso dos críticos enviados a festivais internacionais, que

22 Para informações sobre o INC, ver Simis (2000).

assistem a vários filmes por dia e têm que escrever entre as sessões. Esse fato acaba caindo em um pensamento fácil.

Dos críticos presentes no livro, nenhum fez curso de cinema. Tinham poucos professores de cinema, mas nenhum se formou em uma faculdade de cinema. Então, exceto o Jean-Claude [Bernardet], a totalidade do pensamento crítico (presente no livro) não fazia parte da academia. Pensar hoje a divisão jornalismo e academia é interessante. Se houve um esvaziamento da crítica, ele se dá junto a um incremento da academia e do mercado editorial.

– *Como você imagina (ou imaginava) o Rio de Janeiro (capital) através de filmes das décadas de 1950 e 60? E hoje, como imagina a cidade por meio do cinema contemporâneo?*

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que a produção carioca não é monolítica. Historicamente, houve um torcer de nariz para a produção carioca da chanchada em São Paulo, quando se acreditou que *chanchada* era sinônimo de coisa mal feita e quando se criou um cinema sério (e pesado) da Vera Cruz. Daí é possível verificar uma visão preconceituosa em relação ao chamado *cinema popular*, quando se passou a acreditar que o cinema carioca se limitava ao samba, ao carnaval e à beleza do Rio de Janeiro. A grande virada acontece, sem dúvida, com Nelson Pereira dos Santos e *Rio 40 graus*.

Acontece que o Rio era a capital do país, era o centro de tudo, e São Paulo sempre foi uma cidade muito ensimesmada... O paulista “quatrocentão”, como a gente chama, era em média conservador. Apesar de ter promovido coisas importantes nos anos 1950, como a Bienal, a Cinemateca Brasileira, a própria Vera Cruz, o Teatro Brasileiro de Comédia, a cidade tinha certo aspecto empresarial. Já o Rio era mais voltado para as políticas nacionais. A origem de ambas as produções culturais é muito diferente. Houve uma afirmação de São Paulo ser elitista, principalmente calcada na Semana de Arte Moderna, e o Rio teria mais um apelo popular. Então, acho que poderia haver, sim, um “cinema do concreto” e um “cinema praiano”; um cinema mais solto e relaxado e outro intelectualmente mais estruturado. Obviamente, o Cinema Novo revitalizou o cinema carioca, com produções cariocas e cineastas não necessariamente cariocas. Hoje, as temáticas sociais desses cinemas são muito próximas.

Inácio Araujo²³ – 09/03/2018

– *Existe ou já existiu uma crítica paulista?*

Não acredito muito nisso, não. Existem especificidades, claro, mas não essa entidade. Veja, acho que o primeiro crítico paulista, o Octavio Gabus Mendes, era próximo do Adhemar Gonzaga, que era carioca, e assim por diante.

– *O que (e como) seria a crítica paulista? Que grupo a constituiu? Como teria surgido e quais seus principais agentes?*

O que vejo, mas não só localmente, é uma espécie de oposição entre nacionalistas e universalistas, digamos assim. Entre Paulo Emílio [Sales Gomes] *versus* [Rubem] Biáfora, entre Cinema Novo x Vera Cruz, entre patricios e plebeus. Mas isso se repetia no Rio, de certa forma, onde a crítica talvez fosse mais desenvolvida e diversificada. Havia vários bons críticos, com pensamentos diversos, desde Alex Viany até aquele que era muito próximo do Biáfora e até escreveu sobre ele na revista do INC, havia o Salvyano [Cavalcanti de Paiva], o [Ronald F.] Monteiro, depois o [José Carlos] Avellar, que era do campo do Cinema Novo etc. Mas havia também a Bahia, Minas, Rio Grande do Sul... Havia mais política em um, mais audácia em outros etc.

– *Quais foram suas principais transformações ao longo das décadas (de meados do século passado até hoje)? Como você vê o novo campo da crítica (ou seja, a crítica “jovem”) em São Paulo?*

Claro, o Cinema Novo foi uma partição decisiva. Mas a leitura dos *Cahiers du Cinéma* também. Vide Rogério Sganzerla, [Carlos] Reichenbach, Jairo Ferreira (como críticos e cineastas). Houve a partição direita/esquerda (de novo Biáfora vs Paulo Emílio). Há que dar atenção ao movimento cineclubista. Ali se formavam muitos críticos. E à Cinemateca [Brasileira] também, que tinha sala no prédio dos Diários Associados e que era onde também ficavam os cineastas ali pelos anos 1950/60. Nesse momento, existe uma proximidade muito grande entre crítica e realização, embora não fosse obrigatória.

23 “Trabalhou como jornalista e crítico de cinema no Jornal da Tarde e Folha de São Paulo, onde escreve atualmente. É autor do livro *Hitchcock, o mestre do medo* (Editora Brasiliense, 1982), além de experiências práticas (*A noite do desejo*, *Lilium M.*, *Aleluia Gretchen*, entre outros), roteirista (*Amor, palavra prostituta*, *Filme Demência*, entre outros) e diretor do episódio *Uma aula de sanfona* – do filme *As safadas* (os demais episódios foram dirigidos por Carlos Reichenbach e Antonio Meliande). Recebeu o prêmio de melhor montagem pela Associação Paulista de Críticos de Arte por seu trabalho em *A noite do desejo*” (Capuzzo, 1986: 28).

Depois, a partir dos anos 1970, acontece a entrada do cinema na Universidade (ou vice-versa). Em certos setores, pode-se verificar uma entrada franca da sociologia na análise cinematográfica. Em outros, a presença da semiologia, a necessidade de discutir o que é cinema, o que também termina por implicar a filosofia, via [Gilles] Deleuze, sobretudo.

Nisso se ganha e se perde. Me parece que um fato esquecido é o de que o filme é um objeto que, antes de tudo, é olhado. Na época áurea da semiologia, quando se falava de “leitura”, o Paulo Emílio, de sacanagem, claro, falava de “visura”.

Quanto à “nova crítica”, tenho a impressão de que [a revista] *Contra Campo* recuperou o campo do olhar, a importância do olhar, sem ter deixado de lado as contribuições universitárias e das revistas, isto é, não regredindo aos tempos do impressionismo crítico, mas sem ceder ao pedantismo que pode atrapalhar o olhar com excesso de ideias e esquecendo que o objeto é de prazer, não de sofrimento.

Essa nova crítica começa no Rio. Em São Paulo, tem ressonâncias, sim. Mas o essencial veio dos cinéfilos cariocas, talvez porque andassem muito desiludidos com a crítica tal como se desenvolvia nos jornais cariocas.

– Quais as especificidades de uma crítica paulista em relação à carioca (ou de outros estados, por exemplo)?

A mineira foi mais política, a sulista mais eschachada, não tinha preconceitos, a do Rio se sentia muito responsável pelos rumos do cinema no Brasil, com frequência. E a do Rio tinha um problema grave, que era a proximidade dos cineastas do Cinema Novo, que tinham grande poder nas redações. Aqui em São Paulo, não era tão institucionalizado, não existia esse tipo de relação. Claro, quando você vai a Minas, sobretudo, e mesmo ao Rio Grande do Sul, era uma crítica que se permitia ser ainda mais abstrata, mais livre, pensar o cinema como algo mundial, sem se preocupar tanto com o Brasil, porque lá não havia cinema, ou quase não havia.

– Como críticos paulistas – e você, exclusivamente – imaginam (ou imaginaram) o Rio de Janeiro (capital) através de filmes das décadas de 1950 e 60? E hoje, como imaginam a cidade por meio do cinema contemporâneo?

O Rio era a capital, de certa forma tudo vinha de lá. Todos adoravam o Rio, o humor carioca, as revistas cariocas, o rádio carioca. Bem, talvez esteja falando por mim, mas acredito que era assim, a referência era o Rio. Hoje não é mais. Hoje, vendo o Rio a partir do cinema, tem-se uma impressão não muito

boa. Ora pensamos em exploração muito grande, com diferenças entre ricos e pobres dramáticas (em São Paulo também é assim, mas a geografia da cidade afasta essas duas categorias), ora em criminalidade sem fim. Isso não começa nos filmes, mas eles ajudam a fixar esse tipo de ideia, me parece. Veja o caso de *Tropa de Elite*, ou mesmo o de *Cidade de Deus*.

Luiz Nazario²⁴ – 07/05/2018

– *Existe ou já existiu uma crítica paulista? O que e como ela seria?*

Geograficamente, tudo o que é produzido em São Paulo é paulista. Mas pensando em termos de uma “escola” de crítica, o termo não diz nada. Nasci em São Paulo, próximo à Avenida Paulista, onde me hospedei quando volto à cidade, e sempre tendi ao cosmopolitismo, ao universalismo. São Paulo é uma cidade multiculturalista, um caos de culturas diversas. Por outro lado, há, no livro [“O cinema segundo a crítica paulista”], uma entrevista com o veterano crítico e cineasta Rubem Biáfara, falecido depois da publicação, que influenciou alguns dos principais críticos paulistas: Carlos Motta (1932-2006), José Júlio Spiewak (1931), Rubens Ewald Filho (1945), e eu próprio. Eu lia todos os domingos a página do Biáfara no Estadão e adorava suas idiossincrasias apreciações dos filmes que entrariam em cartaz ao longo da semana, e ele não vira ainda. Ele fazia apostas. Eu chegava a recortar essas colunas. Em algum momento, me desfiz desses recortes. Tive fases de colecionismo e de desapego. Mas a leitura desses artigos de Biáfara me levava aos quatro cantos da cidade para ver as raridades em cartaz que ele havia recomendado. Aventurei-me a ver *Wuthering Heights* (*O morro dos ventos uivantes* – 1939), de William Wyler, por exemplo, um dos filmes mais queridos do Biáfara, quando ele foi reprisado em um cinema decadente do centro da cidade. Havia um rato passeando pelos corredores, mas dobrei as pernas na cadeira e continuei a me deslumbrar com aquelas imagens prateadas na tela enorme. Como Biáfara, eu tampouco apreciava o cinema realista, politizado, os “pedaços da vida” do Cinema Novo, da *Nouvelle Vague*. Preferia o cinema de estúdio, os “pedaços de bolo” que eram os filmes de Alfred Hitchcock, de Fritz Lang, de King Vidor, de Frank Capra, de Vincente Minnelli, com tramas elaboradas,

24 “Nasceu em São Paulo, em 1957. Formado em História pela USP. Livros publicados: *O cinema industrial americano* (Ed. do autor, 1982); *Pasolini* (Ed. Brasiliense, 1982); *Da natureza dos monstros* (Ed. do autor, 1983); *De Caligari a Lili Marlene* (Ed. Global, 1983); *À margem do cinema* (Ed. Nova Stella, 1986); *Suspense – o medo no cinema* (Ed. do Colégio Bandeirantes, 1986). Colabora para diversos jornais e revistas” (Capuzzo, 1986: 104).

enquadramentos perfeitos, atores glamorosos. Já o Paulo Emílio Sales Gomes, na linha oposta, acreditava que “o pior filme brasileiro era melhor que o melhor filme estrangeiro”, preferindo pornochanchada a Ingmar Bergman. Paulo Emílio influenciou os teóricos de cinema da USP, como Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, que formaram outros estudiosos de cinema que usam a linguagem acadêmica para falar de cinema, evitando sinal de paixão.

– *Quais seriam as especificidades da crítica paulista em relação à carioca (ou de outros estados, por exemplo)?*

Acompanho pouco a crítica carioca, a crítica em geral. Mas, conheci o Carlos Alberto Mattos, “baiano carioca”, que me hospedou algumas vezes em seu apartamento durante os Festivais Internacionais do Rio. Ele levava a profissão de crítico muito a sério e ia ao cinema munido de um gravador para registrar suas impressões enquanto via o filme, método que eu achava espantoso, pois jamais permitiria que qualquer distração interferisse na minha emoção, mesmo que depois, ao escrever sobre o filme, eu não lembrasse exatamente das cenas. Para mim, sempre foi mais importante a impressão geral, sintética, que o filme me deixava, do que a visão analítica de suas cenas. Por isso, raramente revejo um filme.

– *Como críticos paulistas – e você, exclusivamente – imaginam ou imaginaram o Rio de Janeiro através de filmes das décadas de 1950 e 60? E hoje, como imagina a cidade por meio do cinema contemporâneo?*

O Rio dos anos de 1950-1960 era um paraíso, como mostrava o maravilhoso *Orfeu negro* (1959)... Mas, já havia neste filme, como nos filmes do Cinema Novo, como *Rio 40 graus* (1955), *Os cafajestes* (1962), *Terra em transe* (1967), uma violência latente nas favelas da cidade. Essa violência contida nas periferias explodiu nos anos de 1980 e se tornou epidêmica, desenfreada, em filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007). Hoje, o Rio de Janeiro é um lugar que procuro evitar. Na última vez em que estive na cidade, para uma palestra no Museu de Arte do Rio, fiquei hospedado no centro, a uma caminhada do MAR, e a lembrança mais forte que me ficou não foi a beleza da paisagem carioca ou a atrocidade estética do Museu do Amanhã. Pareceu-me uma cidade sem higiene, sem banheiros públicos, sem educação básica...

Rubens Ewald Filho²⁵ – 07/05/2018

Sobre a crítica paulista e a relação com o Rio de Janeiro: não me parece que tenha sido uma coisa assim, nem tão constante, nem assumida. O fato é que o Rio de Janeiro sempre foi a capital, o centro, o lugar de onde surgiram os filmes e as coisas mais importantes da cultura, até por sua própria situação de capital federal. Aos poucos, isso foi mudando... Na verdade, eu trabalhei durante 12 anos para a TV Globo e houve um momento, já por volta dos anos 1980, em que brincávamos que o Rio tinha influência e repercussão principalmente por causa da Globo, que era a responsável pelo charme das novelas, em geral, feitas na Zona Sul, na praia etc. O teatro também era mais interessante e divertido no Rio do que em São Paulo...

Contudo, a partir da década de 1950, São Paulo começou a se modificar com a Vera Cruz, e pouco antes disso pelo Teatro Brasileiro de Comédia, seguido pelo Teatro de Arena e outros, atraindo grandes atores de toda parte, inclusive da Vera Cruz, de onde veio o maior comediante paulista, Mazzaropi, que manteve esse lugar ao longo de sua carreira.

Ainda assim, a presença do Rio era fundamental por causa das revistas que circulavam no país, e todas tinham críticas de cinema de grande influência. Os jornais paulistas também tinham força, mas começavam modestamente, até quando o Estado de S. Paulo passa a ter seus próprios prêmios para cinema, como o SACI (que foi cancelado ainda no começo dos anos 1960, quando atores o acusaram de ser a favor do governo). Isso já demonstra como o Rio era mais importante, os colunistas eram nacionais e o mesmo não se podia dizer dos paulistanos – de repercussão limitada.

É necessário considerar grandes influências, como, por exemplo, o Rubem Biáfara, no Estadão, que dominava as opiniões... Mas, a verdade é que ele tinha ligações fortes com o pessoal do Rio, que tinha maior número de jornais, escritores famosos, assim por diante. Biáfara eventualmente também se tornaria diretor e produtor de filmes, na segunda fase da Vera Cruz, e daria força para os

25 “Agora em 1987, vou completar vinte anos de crítica profissional. Foi em outubro de 67 que a *Tribuna de Santos* publicou minha primeira crítica (por curiosidade, sobre *O demônio das onze horas*, o *Pierrot Le Fou*, de Godard). Até hoje ainda continuo a escrever para lá. Acho que Santos é uma boa cidade para se sair. Dificilmente em outro lugar teria tempo para ter feito quatro faculdades ao mesmo tempo, de manhã Direito, à tarde História e Geografia, e Jornalismo à noite. Ainda dava também para fazer teatro amador (escondido da família, com pseudônimo, num grupo de onde saiu gente tão boa quanto Ney Latorraca, Carlos Alberto Soffredini, Jandira Martini e Eliane Rocha)” (Capuzzo, 1986: 67). O crítico preferiu enviar suas respostas – aqui copiadas na íntegra – por e-mail, por isso, neste formato as perguntas não estão citadas.

filmes novos da Boca do Lixo. Uma figura que se tornaria importante foi o Leon Cakoff, meu amigo e contemporâneo (ele escrevia nos Diários Associados, e eu, no Jornal na Tarde e depois Estadão). Ele teve a inteligência e a ousadia de criar a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (o Rio também fazia festivais internacionais e por sua atração turística era o lugar aonde iam os atores famosos em visita ao país).

Mas, São Paulo foi se tornando cada vez maior e mais rico, e passou a ter maior número de cinemas e produção cinematográfica. No caso, os filmes da chamada Boca do Lixo tiveram enorme sucesso, e no Rio passaram a fazer imitações. Deve-se lembrar que em São Paulo tinha o produtor Oswaldo Massaini, que era parceiro das comédias produzidas no Rio, e de diretores conhecidos, mas que eventualmente produziria o único filme brasileiro que ganhou a Palma de Ouro em *Cannes*, *O Pagador de Promessas* (1962) e depois fez filmes “classe A”, como *O Cangaceiro*, da Vera Cruz, que teve distribuição internacional depois de ter sido premiado em *Cannes*, e *Independência ou Morte*, que devia ser carioca, mas foi paulista ao comemorar o Sesquicentenário da Independência. Devido a isso, mesmo uma pessoa tão carioca quanto Leila Diniz veio fazer filmes em São Paulo. Mas, entenda que não chegava a haver rivalidade, os paulistas sempre adoraram o Rio.

Atualmente, tudo ficou mais difícil porque a imprensa carioca não circula em São Paulo (note-se que havia antigamente o oposto, quando a Folha de S. Paulo era popular no Rio... Hoje em dia, com a crise jornalística em toda parte, não sei mais como é). Eu já não vou ao Rio com a mesma frequência e nem mesmo vou mais ao Festival do Rio por várias razões, entre elas o fato de que os filmes estão espalhados pela cidade e de difícil acesso. Há, portanto, pouca relação com colegas jornalistas, que encontramos em Gramado (onde sou curador há seis anos), cada vez mais cada um na sua, com sua formação política e pessoal diferenciadas. Para você ter uma ideia, existem duas academias, digamos assim: os críticos do resto do Brasil, incluindo São Paulo, e aquela somente do Rio, que indica os jornalistas que irão cobrir festivais no exterior.

Bom, acho que isso dá uma ideia geral e atual dos fatos. Mas, é preciso levar em conta que a crítica atual está moribunda, devorada pelas *fake news*, pelo *YouTube*, além da superficialidade dos jovens mal informados a copiarem o estilo complicado que aprenderam nas faculdades, e que os distancia da compreensão do espectador comum. Todo mundo se acha crítico, seja no Rio, seja em qualquer lugar.

Luciano Ramos²⁶ – 14/05/2018

– *Existe ou já existiu uma crítica paulista? O que e como ela seria?*

Claro que existe. Podemos citar nomes, como Guilherme de Almeida, Rubem Biáfora, Flávio Tambellini, Orlando Fassoni. Inclusive, o crítico mais conhecido do Brasil se chama Rubens Ewald Filho. Essa crítica é diferenciada apenas por ser composta por pessoas de São Paulo, que, por sua vez, têm suas idiossincrasias. A crítica é um trabalho essencialmente individual, solitário e também literário, a meio caminho entre o artístico e o jornalístico, porque nos comunicamos em termos utilitários com o público, mas através de um texto artesanal. Apesar de haver um campo paulista, cada crítico tem seu perfil próprio. Contudo, a crítica pode se caracterizar em termos corporativos... Por exemplo, há uma associação de críticos paulistas... Existe uma Associação Paulista de Críticos de Arte, mas ela, em si, não tem caracterização.

– *Como o referido campo da crítica se transformou ao longo dos anos (da publicação do livro até hoje)?*

A principal diferença, a meu ver, é que, na época em que foi feito o livro [1986], havia uma quantidade muito pequena de críticos que era determinada pela quantidade de veículos disponíveis. Destes, me refiro à imprensa como o Estado de S. Paulo e a Folha, que dedicavam páginas ao cinema e à crítica cinematográfica. Além disso, as sessões de estreia ou de pré-estreia, as chamadas sessões para a crítica ou “cabines”, contavam com três ou quatro críticos, no máximo. Hoje você vai a uma sessão e está lotada. Por quê? Porque hoje todo mundo escreve crítica em blogs etc., e todo mundo é crítico... Cada um tem seu blog, tem seu *site*, sua página no *Facebook*, e todo mundo recebe credencial para assistir às estreias no cinema. Outro dia, conversando com [Celso] Sabadin, ele contou que foi a uma sessão e não conhecia ninguém... Quando é filme *blockbuster*, então, aí tem fila para entrar...

Essa mudança é tecnológica, social, fruto da *Internet*, do crescimento da população. Não é nem positiva nem negativa, simplesmente faz parte da atual situação em que vivemos, e temos que nos adaptar a ela. O mundo mudou de uma maneira brutal, em caráter social, político, institucional e também de comunicação...

26 “Exerceu crítica de cinema nos jornais *Folha de São Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Jornal da República*. Colaborou também na revista *Senhor*, além de experiência voltada à televisão, onde coordenou e apresentou os programas *Última Sessão de Cinema*, *Imagem e Ação*, na *RTC – Rádio e Televisão Cultura*, atuando até hoje como crítico de cinema junto ao Departamento de Telejornalismo. Foi professor de Comunicação na Fundação Armando Álvares Penteado, Faculdades Integradas Alcântara Machado e Faculdades Objetivo” (Capuzzo, 1986: 120).

– *Como você imaginava o Rio de Janeiro através de filmes das décadas de 1950 e 60? E hoje, como imagina a cidade por meio do cinema contemporâneo?*

O cinema já é uma outra história... Não é crítica de cinema. Quanto ao cinema, existem filmes dos anos 1950 que não foram entendidos por nenhum crítico de cinema. Por exemplo, *Tudo azul* (1952), de Moacyr Fenelon, uma obra-prima que ninguém compreendeu, ninguém percebeu nada, nem os paulistas, nem os cariocas. Na verdade, quem soube analisar esse filme não foi um crítico, mas o filósofo e ensaísta Anatol Rosenfeld. Esse é um filme característico dessa situação: muitos filmes do período eram desprezados pelos intelectuais, críticos e jornalistas por serem comédias. No Pós-Segunda Guerra, o Brasil queria se desenvolver no ponto de vista cultural etc., então havia um preconceito em geral pela cultura popular. Tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, havia uma “aristocracia” cultural que não aceitava samba, não aceitava macumba, não aceitava homossexual, não aceitava mulher seminua... Esses tipos se encaixavam em uma arte “menor”, bacana mesmo era a arte cultural europeia... Então, havia certo desprezo entre as pessoas que trabalhavam nos jornais, que se esforçavam para garantir a qualidade de suas ideias e os interesses que defendiam.

Quanto ao Rio de Janeiro visto por filmes mais contemporâneos, destaco, por exemplo, o Walter Lima Jr. Tem diretor mais carioca que ele? Então, ele fez agora um filme de horror baseado na novela de Henry James, que, por sua vez, é uma espécie de *remake* de um filme do Jack Clayton, feito na Inglaterra, nos anos 1960. Nada a ver com o Rio de Janeiro, praia, mata... nada. Essas coisas são meramente indiciais, que não servem para caracterizar uma situação cultural.

Quanto à crítica e aos críticos que me baseei no início da minha carreira, destaco, em primeiro lugar, Rubem Biáfora – crítico do jornal O Estado de S. Paulo –, que foi um dos maiores críticos desde os anos 1950 até morrer. Da Folha de S. Paulo, você tem o Orlando Fassoni, que também morreu. Ele tinha uma competência e uma capacidade de análise, de síntese, de as coisas complexas ficarem acessíveis. Tem outros críticos que peitaram a censura, na época da ditadura, como Guilherme de Almeida, Vinícius de Moraes, que tinham estilos muito próprios e fizeram uma carreira anterior à nossa.

Considerações finais

Dos cinco relatos é possível constatar regularidades quanto a posições de certa crítica paulista, bem como visões sobre o Rio de Janeiro (e suas representações) ao longo de cinco décadas.

Verifica-se, primeiramente, um caráter não monolítico do campo, constituído por sujeitos que falam de um lugar ou escrevem para seus veículos de comunicação, mas não necessariamente traduzem esse lugar. Em outras palavras, em vez de uma concepção holista, ressaltam-se particularidades ou segmentos a evidenciarem, isto sim, interesses, ideologias, gêneros e autores que não forçosamente refletem uma espacialidade homogênea. Ao afirmarem que “a identidade é mais do crítico do que do lugar que ele ocupa”, agentes da crítica paulista reconhecem indivíduos “paulistas” – e não uma entidade – ao lado de certo cosmopolitismo. Embora afirmem diferenças culturais entre ambas as cidades (por meio de conceituações, como o “cinema do concreto” e o “cinema praiano”, por exemplo), e entre críticas de outros estados (como a “mineira”, a “baiana”, a do Rio Grande do Sul, entre outras), críticos identificam interseções entre olhares e agentes.

Há, igualmente, convergências em declarações, como: 1) a crise ou a transformação do papel da crítica de uma “fase mais romântica” (e de um texto mais aprofundado) para um “consumo mais descartável”; 2) a não formação dos críticos “românticos” em cursos de cinema, e a transferência do pensamento crítico para a academia; e 3) posturas que desqualificavam um cinema dito popular, “mal feito” ou “apressado”, em defesa de um cinema engajado, “culto” ou de autor.²⁷

Quanto ao Rio de Janeiro, também é possível observar consenso sobre uma visão “paradisiaca” da capital “turística” – tanto através de filmes (como *Tudo azul* ou *Orfeu negro*) quanto da cidade real – que passa a ser sobreposta por outra, de violência “latente e epidêmica”, a ressaltar uma impressão pautada na “dramática desigualdade” e na “criminalidade sem fim”. Esse tipo de imagem – talvez inaugurada pelo “divisor de águas” *Rio, 40 graus* (1955), no processo de “descapitalização” do Rio – torna-se, segundo os críticos, cenário dominante tanto no cinema carioca contemporâneo, “quase monotemático”, quanto em sua geografia concreta e sociopolítica.

Com isso, a amostra aqui tratada suscita um proveitoso conteúdo que fica como reflexão sobre uma sociologia da crítica paulista e suas impressões cariocas. Primeiramente, nota-se a criatividade de certas produções fílmicas que, em algum sentido, pouco se diversifica ao reiterar uma representação majoritária e longeva baseada na criminalidade e na pobreza. Deste cenário emerge um segundo ponto relacionado a práticas políticas, culturais e econômicas do Rio capital e suas diversas fases até a segunda década do século XXI.²⁸

27 Sobre tais temáticas, conferir Altmann (2016 e 2017).

28 Para uma discussão teórica e dados amostrais sobre cultura política e cidadania no Rio de Janeiro, ver Ribeiro e Corrêa (2012).

Por meio de um duplo movimento a conjugar estruturas textuais (de filmes) e realidade social – ao indicarem que “tudo vinha da capital”, “o Rio era a referência”, “um paraíso”, e “hoje não é mais”, “não se tem uma impressão muito boa”, “a cidade não tem educação básica” etc. – críticos nos fazem verificar interpretações que costuram elementos externos e obras. Através de tal leitura, relembramos a ideia de “redução estrutural”, de Antonio Candido (1993: 09), e também seu propósito de fazer uma “crítica integradora”, qual seja, aquela “capaz de *mostrar* de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis” (Idem. Grifo do autor).

Nesse mesmo sentido, se ampliarmos o escopo para demais produções (ou narrativas fílmicas)²⁹, e também para novos movimentos culturais, poderemos reconhecer que, embora em certas telas cariocas uma imagem monotemática do Rio de Janeiro se perpetue, como sua semelhante aparência na cidade concreta, potências inventivas oriundas de novos agentes, grupos e coletivos se edificam. Extenso trabalho a ser investigado.

Referências

- ALTMANN, Eliska. *O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles*. Rio de Janeiro, Contra Capa/Faperj, 2010.
- ALTMANN, Eliska. Formação, campo e ocaso: registros da crítica cinematográfica na América Latina. *Revista Sociologia e Antropologia*. São Paulo, v. 3, 2013, pp. 296-311.
- ALTMANN, Eliska. Formação, campo e ocaso: registros da crítica cinematográfica na América Latina. *Revista. A crítica segundo a crítica latino-americana. Contemporânea – revista de sociologia da UFSCar*. São Carlos, n. 6, 2016, pp. 431-446.
- ALTMANN, Eliska. O Rio capital imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de Rio Fantasia e Rio, 40 graus. *Caderno CRH*. Salvador, v. 30, n. 81, 2017, pp. 579-596.
- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Niterói, EDUFF, 2000.
- AZEVEDO, André Nunes de. A capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica. In: AZEVEDO, André Nunes de. (Org.). *Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro, Departamento Cultural/ Sr-3 UERJ, 2002, pp. 45-64.
- BECKER, Howard S. *Art worlds*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California/London, England, 2008.
- BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

29 Disponível em: <<http://portacurtas.org.br/Especial/>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, Edusp/Editora Zouk, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A sociologia no Brasil. *Tempo Social – revista de sociologia da USP*. São Paulo, [1959] 2006, pp. 271-301.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- CAPUZZO, Heitor (Coord.). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo, Nova Stella Editorial, 1986.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- DIÁRIOS ASSOCIADOS. *Edição Comemorativa da Transferência da Capital Federal para Brasília*. Caderno 1, 21/04/1960.
- ENDERS, Armelle. *Histoire de Rio de Janeiro*. Paris, Fayard, 2000.
- ETHIS, Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris, A. Colin, coll. 128 Sociologie, 2005.
- KORNIS, Mônica Almeida. Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 50. *Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa – ANPUH*, João Pessoa, 2003.
- MACHADO Jr., Rubens Luis Ribeiro. *Imagens brasileiras da metrópole: A presença da cidade de São Paulo na história do cinema*. Tese de Livre Docência, São Paulo, ECA-USP, 2007.
- MORIN, Edgar. Préliminaires à une sociologie du cinema. In: *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. XVII, jul.-dez. 1954.
- MOTTA, Marly Silva da. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004.
- PARANAGUÁ, P. A. Vera Cruz. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC Editora, p. 561-562, 2000.
- PARANAGUÁ, P. A. Cinema Novo. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, SENAC Editora, 2000, pp. 144-146.
- RIBEIRO, L. C. de Q. e CORRÊA, F. S. *Cultura política, cidadania e representação na urbs sem civitas: a metrópole do Rio de Janeiro*. Sociologias, Porto Alegre, v. 14, n. 30, 2012, pp. 156-193.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Editorial Alhambra, 1981.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

SIMIS, A. INC (Instituto Nacional de Cinema). In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, SENAC Editora, 2000, pp. 298-299.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.

Recebido em: 03/07/2019

Aprovado em: 30/11/2020

Como citar este artigo:

ALTMANN, Eliska. O Rio de Janeiro segundo a crítica paulista: 50 anos em 5 relatos. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 11, n. 1, jan.- abril 2021, pp. 177-200.