

Crítica Cinematográfica na Bahia do século XX: os olhares de Walter da Silveira e André Setaro sobre a relação entre cinema e sociedade

Rodrigo Oliveira Lessa ¹

Bruno Vilas Boas Bispo ²

Filipe Santos Baqueiro Cerqueira ³

Resumo

Ao buscar uma mediação entre as obras o público, a crítica de arte tem como uma de suas características avaliar o modo como a poética de cada obra é capaz de sustentar o esforço criativo presente em sua proposta. Todavia, ela também pode analisar de que maneira cada produção se associa à história desta expressão artística e, em última instância, situá-la no sistema geral da cultura, sobretudo ao associar sua linguagem a uma série de elementos estéticos e não-estéticos. Como entusiastas do cinema no cenário baiano do séc XX., Walter da Silveira (1915-1970) e André Setaro (1950-2014) marcam duas gerações de críticos que conduziram sua relação com os filmes nestes termos, enriquecendo o juízo de valor e o exame dos filmes com elementos históricos, estéticos e culturais que terminaram lhes permitindo esboçar uma teoria do cinema bastante peculiar. Através de uma revisão desta crítica cinematográfica, este ensaio busca destacar alguns dos elementos fundamentais desta construção, aprofundando-se sobre o modo a análise fílmica empreendida por cada um deles os conduziu a uma problematização do filme como expressão artística e cultural no cenário da crítica cinematográfica baiana do século XX.

Palavras-Chave: Crítica cinematográfica; Bahia; Teoria do cinema.

Cinematographic Criticism in the state of Bahia in the twentieth century: the looks of Walter da Silveira and André Setaro about the relation between cinema and society

Abstract

In seeking a mediation among the works of the public, art criticism has as one of its characteristics to evaluate how the poetics of each work is capable of sustaining the creative effort present in its

1 Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano - IF Baiano, Campus Alagoinhas.

2 Doutorando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

3 Mestrando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

proposal. However, it can also analyze how each production is associated with the history of this artistic expression and, ultimately, situate it in the general system of culture, especially when associating its language with a series of aesthetic and non-aesthetic elements. As film enthusiasts in the 20th-century in Bahia scene, Walter da Silveira (1915-1970) and André Setaro (1950-2014) mark two generations of critics who have driven their relationship with films in these terms, enriching the value judgment and the examination of films with historical, aesthetic, and cultural elements that allowed them to sketch a rather peculiar theory of cinema. Through a review of this cinematographic criticism, this essay seeks to highlight some of the fundamental elements of this construction, delving deeper into the way the filmic analysis undertaken by each of them has led to a problematization of the film as artistic and cultural expression in the scenario of film criticism of the twentieth century.

Keywords: Film criticism; Bahia; Theory of cinema.

Introdução

Em um contexto no qual a arte moderna vive a crise gerada pela busca de sua autonomia absoluta em relação à sociedade na qual é produzida, tudo que se diz respeito a ela deixou de ser evidente. (ADORNO, 2008). O início do século XX, período no qual ela desenvolve de maneira exponencial as suas técnicas e aprofunda-se nas suas próprias questões de forma, é também o de intensificação do seu caráter de não comunicabilidade, sendo ela cada vez menos a contemplação de anseios do corpo social e, por isso mesmo, cada vez menos acessível à apreciação. No entanto, este desejo de liberdade entra em contradição com uma modernidade em estado perene de não liberdade, no qual o artista se vê imerso em uma sociedade marcada por toda ordem de opressões e constrangimentos econômicos, políticos e sociais em geral. Estado no qual ele sofre não apenas como mais um sujeito ente muitos, mas também enquanto artista, já que vive dramas como a contradição de sobreviver através de uma forma de trabalho que gera um produto de caráter não-utilitário.

Neste panorama, como aponta Giulio Carlo Argan (1995), a principal tarefa da crítica de arte contemporânea consistiu em demonstrar que o que é feito como arte seria, de fato, arte, e desse modo se associaria organicamente ao sistema geral da cultura junto a outras atividades artísticas e não artísticas. As argumentações altamente complexas, técnicas e até mesmo

científicas, na medida em que a ciência e a técnica se apresentam neste período histórico como hegemônicas, se apresentam então como uma espécie de contraponto a este contexto de crise da arte moderna. Afinal, partindo da esfera artística para a esfera social, ela vive de promover a relação entre a arte e a sociedade, indo de encontro à ideia de que a arte seria uma atividade contrária ou dissemelhante a outras que a sociedade garante crédito como produtoras de valores necessários, tal como a política, a economia e a própria ciência.

Como parte deste universo, a crítica de cinema realizada na Bahia por Walter da Silveira (1915-1970) e André Setaro durante o século XX marca a presença de duas gerações de críticos imediatamente subsequentes no cenário do jornalismo baiano que assumiram também seu papel de mediadoras da relação entre o público e os filmes. Contudo, em meio às tentativas de compreensão e explicação das audaciosas técnicas narrativas do cinema nacional e internacional, eles terminaram por fazer da análise filmica um exercício de reflexão sobre a própria expressão visual, contribuindo para a história do cinema com valiosos elementos teóricos sobre a sua existência e desenvolvimento enquanto arte. Ao traçar um caminho semelhante ao de figuras como Béla Balazs, Jean-Patrick Lebel, André Bazin e Marcel Martin, Walter da Silveira e André Setaro refletiram sobre elementos estéticos e técnicos, mas também sociais, políticos e culturais suscitados pelas obras, vivenciando

o dilema da autonomia da arte por uma via que não só aproximou o cinema das questões sociais e culturais como retirou daí discussões que o colocaram de fato sob o prisma de um problema empírico ao pensamento. Algo que nos inspira a retomar a obra destes ensaístas e tentar compreender de que maneira suas análises fílmicas no âmbito da crítica cinematográfica permitiram esta produção, bem como quais discussões e categorias elas legaram à história das reflexões e teorias sobre gênero artístico.

Walter da Silveira e o Cinema como Arte de Encontro.

1.1 Os múltiplos aspectos do fenômeno “cinema”

Walter da Silveira iniciou sua atividade jornalística ainda enquanto aluno do Curso de Direito da Faculdade de Direito da Bahia, em 1931, período em que também passou a integrar a Juventude Comunista⁴ ligada do Partido Comunista Brasileiro (PCB). No entanto, apenas em 1936 iniciou sua aproximação ao ensaio crítico, escrevendo para o jornal estudantil da Associação Universitária da Bahia o texto intitulado *O novo sentido da arte para Chaplin, a propósito de Tempos modernos*. A partir de 1938, se dividiria entre a escrita de artigos sobre cinema em revistas cariocas e sua atividade como jurista, profissão que exerceu durante toda a sua vida, seja como juiz ou advogado trabalhista. Diretamente vinculado à formação do campo cinematográfico no Brasil, o crítico e jurista baiano participou não somente da formação de políticas públicas voltadas à cultura, mas da organização de cineclubes e cursos sobre história e linguagem cinematográfica que vieram a ser reconhecidos como o berço do Cinema Novo na Bahia. (CARVALHO, 2018; MELO, 2018).

A partir da aproximação a sua produção, podemos considerá-lo um pesquisador do

cinema, com uma perspectiva que o toma como um fenômeno artístico e eminentemente cultural. Ademais, o teórico em questão nos aportou uma grande quantidade de textos sobre o tema e o acesso a eles nos faz entender não somente a chegada e difusão da crítica de cinema na Bahia, mas o próprio desenvolvimento da linguagem cinematográfica mundial e baiana, suas principais questões e posicionamentos encontrados. Trata-se, portanto, de um grande influenciador e entusiasta de gerações de críticos e cineastas, incluindo a geração que veio a ser representante do cinema novo baiano.

Além de analisar o cinema através de seus procedimentos técnicos, de montagem, iluminação, variados recursos e seus consequentes efeitos estéticos, Walter da Silveira apontava para os elementos extra-estéticos da produção fílmica, como a sua relação com a indústria e sua condição de mercadoria. Ao defender o caráter autoral da produção de Stanley Kubrick, por exemplo, o intelectual baiano aponta para um elemento central do cinema: sua dupla condição de obra de arte e produto industrial, um ponto de problematização das condições sociais e culturais que permeiam a produção dos cineastas que o próprio Setaro, anos mais tarde, não chegaria a repetir de forma mais aprofundada.

O cinema tem uma história paradoxal. Porque arte e porque indústria, nem sempre a ascensão de uma corresponde à da outra. Muitas vezes, a contradição é o signo: enquanto o filme, como estética, avança para um apogeu, o filme, como mercadoria, declina para uma crise. (SILVEIRA, 2006a, p.31).

O ensaísta também afirmava de forma reiterada que o cinema é uma arte narrativa, cujo valor primordial está vinculado ao tema abordado. Em um texto onde reflete sobre um método para a crítica cinematográfica, Silveira percorre a diferença de fruição entre o cinema e as artes plásticas para concluir que, do ponto

4 A Juventude Comunista foi um grupo de jovens ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) fundado no Brasil em 1922 e inspirado nos movimentos da III Internacional Comunista liderada por Lenin e pelo Partido Comunista da União Soviética (PCUS), deflagrada em 1919.

de vista estético ou sociológico, há no argumento um valor maior que nos aspectos formais, mesmo insistindo em termos relativizados que ainda subsiste a dualidade entre forma e conteúdo. “Antes do estilo, estará sempre a ideia. A linguagem não será nunca um resultado: apenas um intermédio. A crítica que se detém nela é, pois, uma crítica parcial, incompleta, vazia de significado”. (SILVEIRA, 2006a, p. 97). Nesse sentido, para o autor, o vanguardismo formal seria algo que teve seu lugar nas décadas de 1920 e 1930, produção pela qual ele tem especial admiração, sobretudo a partir das realizações do cinema soviético e de seus experimentos de montagem. Esse exercício formal, porém, teria sido superado pela própria incorporação do som, que criara novas potencialidades e demandas narrativas. (SILVEIRA, 2006b).

Um dos cineastas mais admirados pelo crítico baiano foi Charles Chaplin, sobre quem escreveu diversas vezes. Considerado por ele um “filósofo da tela”, Silveira analisa a obra de Chaplin tecendo uma interessante relação entre a evolução narrativa do personagem Carlitos e a sua relação com a realidade social. Ao interpretar as opções de montagem e de construção narrativa do cineasta, Silveira relata que, se até *Luzes da cidade* (1931) Chaplin optou por filmes que foram “feitos para emocionar”, os quais tomariam como referência a forma literária do romance psicológico, a partir de *Tempos modernos* (1936) haveria a constituição de uma outra forma de narrativa, que desembocaria na sátira política. Se o homem chapliniano teria se constituído como uma arte tirada da vida ordinária, representando um personagem individualista, sendo a própria arte fundamentada na individualidade do personagem medroso e perseguido, que, segundo o crítico, via na fuga a única solução possível para sua vida, a partir de *Tempos modernos*. O personagem Carlitos continua existindo, mas sua individualidade já interessaria menos do que a vida que ele representa. Nas palavras do autor:

Carlitos deixou de ser uma personagem para se tornar um símbolo. Não é ‘mais um homem perdido no mundo’, ‘inconsciente do seu drama’. É, agora, alguém que conhece o sentido da existência e que sabe quanto a liberdade é inútil quando não há recursos econômicos gozá-la (recordem a cena do presídio quando o diretor o liberta). Seu aspecto exterior de antigo vagabundo esconde a íntima aflição do atual operário, lançado ao desemprego pela mecanização estúpida das fábricas. Carlitos tornou-se um sem-trabalho em busca de colocação, um representante numérico de toda uma classe sofredora. (SILVEIRA, 2006b, p.22).

Para o crítico, se os recursos do patético, da pantomima e da tragicomédia conformam toda a base chapliniana até *Luzes da cidade*, em *Tempos modernos* esses elementos não se apresentariam de forma preponderante. Haveria muito pouca tragédia, quase não haveria *gags*⁵, o que levaria a uma obra mais reflexiva acerca das injustiças do mundo. Algo que inclusive leva Silveira a se questionar sobre a razão para Chaplin ter se decidido por utilizar o recurso da sátira em detrimento dos métodos empregados até então. E é na vinculação entre forma da construção da narrativa e o lugar social da obra que o crítico expõe a interpretação desse fenômeno. Como analisa Silveira:

[...] em gênero algum se concilia mais a individualização artística com o pensamento social do que na sátira. O riso enorme e contagiante dos grandes satíricos tem, sob sua superfície ingênua e fantasista, marcadamente pessoal, um mundo oculto de verdades panfletárias, um panorama inteiro de observações profundas sobre um povo, uma época ou mesmo toda a humanidade. (SILVEIRA, 2006a, p. 22)

Assim, podemos observar que Walter da Silveira aponta em suas análises e reflexões sobre o cinema de Chaplin para a relação entre forma da narrativa e sua produção social. Aproximando-

5 Interrupções ou colocações de efeito cômico que derivam de circunstâncias nas cenas ou ações dos personagens.

se da abordagem de Georg Lukács (2009) sobre o romance moderno, o crítico afirma que essa relação entre estrutura narrativa e organização das relações sociais perpassa não somente a ideia de um certo imaginário e determinados formatos de assimilação e representação da realidade social, mas também a própria forma como a relação entre indivíduo e sociedade se coloca em termos mais ou menos individualistas. O que nos leva a ponderar quais questionamentos e aspectos da realidade social estão presentes nas narrativas produzidas no âmbito da cultura.

1.2 Da singularidade de cada obra

Um dos elementos que percebemos nas críticas sobre cinema de Walter da Silveira é a capacidade de articular diversos elementos de realidade social com o próprio filme sem que se perca a análise da particularidade da obra. Os elementos que nos referimos anteriormente – a análise da obra como fenômeno artístico e cultural e a centralidade temática para a análise crítica – não negam a especificidade da linguagem autoral do diretor nem as singularidades encontradas em cada filme produzido por ele. Em Walter, esse reconhecimento da singularidade é observado tanto nos debates acerca do cinema de autor, que têm consonância com os debates levados a cabo inicialmente na França, como encontra eco nas críticas dos filmes que tiveram o Brasil como locação. Podemos citar como exemplo, em primeiro lugar, as críticas elaboradas a *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, considerado pelo crítico um filme estrangeiro que não teria captado bem a cultura brasileira, mas que, por outro lado, carregava a singularidade de mostrar a visão carregada de exotismo que o diretor produzira do Brasil (SILVEIRA, 2006a). Ou ainda a análise sobre *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, filme no qual reconhecia todo o amadorismo de sua produção mas, ao

mesmo tempo, toda a importância histórica que ele detinha, sobretudo pela desenvoltura na formação de equipes técnicas envolvidas e na constituição de uma estética que poderia ser considerada original. Em terceiro, apenas para ampliar nossos exemplos, podemos ainda avaliar a existência analisada por ele de um “novo Glauber Rocha” no filme *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), oportunidade em que tece em termos estéticos as diferenças entre este e os filmes anteriores do cineasta baiano. (SILVEIRA, 2006b).

Assim, as análises de Walter da Silveira levavam em conta tanto o contexto social e cultural do filme nas relações extra-estéticas quanto a particularidade expressiva de cada experiência, de forma a apontar para o que consideramos a singularidade fílmica. Cada obra analisada carregaria em si a transversalidade dos aspectos sociológicos e estéticos, que a tornam única, e justamente essa singularidade o objeto da sua crítica analítica. Nesta ênfase mais ampla e flexível para as diversas maneiras de um filme expressar qualidade Walter da Silveira não chega a se posicionar dando preponderância ao elemento da forma, como veremos anos mais tarde em Setaro, já que este declaradamente via no conteúdo ou nas ideias dos filmes o elemento fundamental da narrativa fílmica. Contudo, é possível perceber aqui que o crítico compreende o modo como as diferentes abordagens e estéticas podem propor temas que previamente poderiam não se apresentar como centrais, mas que, diante da maneira como são expostos, são capazes de agregar argumento e densidade ao filme.

Em outro texto crítico, ao comentar a adaptação literária produzida por Antonioni⁶, Silveira adentra o debate sobre o hermetismo e a consagração autoral. (SILVEIRA, 2006a). Ao analisar a excentricidade de uma montagem em 160 planos de *L'Avventura* (1960), de Michelangelo Antonioni, filme que obteve inicialmente uma

6 Este texto foi escrito durante sua cobertura do festival de Cannes de 1962, ao qual foi convidado oficial. Nesta cobertura, Walter da Silveira perpassou tanto os fatos dos bastidores do evento como as análises estéticas de alguns dos filmes que foram exibidos no festival, imprimindo em sua cobertura alguns elementos de nacionalismo e regionalismo em torno da vitória do filme *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, rodado na Bahia. (SILVEIRA, 2006a. p. 247).

má recepção no meio cinematográfico, o crítico sai em defesa da película e sugere que a beleza e profundidade produzida por aquele diretor requerem meditação. O que sugere, inclusive, afirmando que a linguagem fílmica teria alcançado sua maturidade (enquanto linguagem artística) através do rigor utilizado por Antonioni, a quem compara aos trabalhos de Marcel Proust e Willian Faulkner na literatura. Dessa forma, ainda que questione o obscurantismo presente na obra do cineasta, ele aponta seu caráter excepcional, ou, nas palavras do crítico, sua singularidade. Para o autor, os elementos herméticos de Antonioni, quando acessados pela reflexão mais cuidadosa, o levariam a concluir que:

Antonioni assume posição desafiadora em face do erotismo crescente na sociedade moderna⁷. O amor, para ele, representaria uma profundidade de alma, à qual já se tornou insensível ao homem contemporâneo. O desvio para a exacerbação erótica significa uma incapacidade de amar e igualmente a incapacidade de se realizar.

Nesse aspecto, Antonioni abandona a crítica individual do homem moderno, para projetar sua visão sobre toda a sociedade. Sempre, é claro, sobre a face burguesa da sociedade. (SILVEIRA, 2006a, p.248)

Ao apontar para a utilização de diversos ritmos de montagem e para a utilização particular do *close-up*⁸, Silveira nota que tais elementos não seriam meramente estilísticos, sobretudo porque carregam elementos de supressão do “transitório”, do “supérfluo” e do “vazio”, “estendendo o essencial até a saturação”. (SILVEIRA, 2006a). Essa carga dramática da imagem e da montagem, marcada pela utilização de tomadas da paisagem desabitada como contraposição ao vazio do ser humano, leva o ensaísta a considerar a expressão

estética como uma demanda ética explicitada pela obra do cineasta, considerado pelo crítico como um “cineasta de intenções”. O que o faz concluir que: “Obra-prima ou não, *L'avventura* faz de Antonioni um dos ideólogos da vida contemporânea”. (SILVEIRA, 2006a, p 248.).

Assim, a análise fílmica deste crítico de cinema pioneiro no cenário baiano busca mergulhar na singularidade de cada obra para expor e valorizar não somente seus mecanismos técnicos e a recepção dessas opções técnicas, como fizera boa parte da crítica de sua época⁹, mas para evidenciar também nos efeitos estéticos a vinculação ética dos autores, suas visões e desejos de mundo, para além das representações produzidas nessa mediação entre a subjetividade e a objetividade. Ao seguir este caminho, Walter da Silveira propiciou com suas reflexões consolidados pontos de partida que influenciaram toda uma geração de cineastas na Bahia e no Brasil, incluindo Glauber Rocha. Ao produzir crítica sobre a indústria cinematográfica, as opções mercadológicas, de narrativas e de forma de *Hollywood*, além do que considerou como cinema de autor produzido nos Estados Unidos, Europa, os novos cinemas ao redor do mundo, e, principalmente, as novidades trazidas pelo neorrealismo italiano, Walter da Silveira cumpre um papel importante no cenário cinematográfico na Bahia também difundindo as discussões elaboradas nos grupos e clubes de cinema, tanto para grupos mais especializados como para a mídia jornalística de sua época. (COTRIM, 2017; CARVALHO, 2018; MELO, 2018).

Ainda que possamos considerar trechos das exposições do autor relativamente deterministas, o que traz certamente problemas ao pressupor critérios externos para a produção artística, cabe lembrar que o contexto de sua época lançava-os a um posicionamento diante das trincheiras

7 Em um outro texto sobre o uso de elementos erotizados no cinema comercial, abordando a potência expressiva do sensual, os elementos de censura moral que limitam o cinema desde fora, e algumas formas de expor a sensualidade que acabam por objetivar o sexo e a mulher, inclusive diminuindo a atuação feminina de grandes atrizes à sua qualidade sensual. Ver Silveira (2006a, p. 66).

8 “Antonioni seria o maior valorizador moderno do *close-up*, técnica de planificação que captura em detalhe o rosto dos personagens. (SILVEIRA, 2006b, p.249).

9 Como afirma Jorge Amado no prefácio do livro *Fronteiras do Cinema*. (SILVEIRA, 1966).

do mundo. No contexto do pós-guerra, muitos intelectuais não titubeavam em tomar posições firmes, ainda que possivelmente equivocadas, sobre o contexto geopolítico mundial, sendo a tomada de posição não apenas algo comum mas também uma ação exigida no meio jornalístico, acadêmico e intelectual.

Ademais, embora Walter também tenha se ocupado da produção de diversos textos mais voltados à divulgação do cinema e formação de público, como listas de melhores filmes do ano ou da história do cinema, o autor se propôs também a um debate mais elaborado de tal linguagem. Em diálogo crítico com diversos teóricos da história e da crítica do cinema, como George Sadoul e André Bazin, Walter da Silveira analisou filmes e festivais, pensou a formação do cinema baiano, teceu comentários acerca da produção clássica e contemporânea do cinema mundial e acompanhou a formação dos diversos estilos cinematográficos que emergiram no século XX.

Para tanto, o autor entendia que o crítico não seria um julgador, mas um “intérprete”. Para ele, caberia ao ensaísta “transmitir o sentido profundo da obra de arte aos menos capazes de investigá-la e compreendê-la” elaborando um diálogo dos elementos interiores e exteriores dos filmes, articulando tanto os contextos socioculturais e econômicos de sua produção quanto as soluções técnicas e estéticas particulares que cada cinema desenvolve (SILVEIRA, 2006a, p. 55). Ao erigir sua crítica, que só fora compilada postumamente conjuntamente em forma de livro através da organização de José Humberto Dias, ele contribuiu também para pensar o cinema como um fenômeno amplo e complexo, perpassando desde as clássicas questões acerca da obra de arte, como as relações entre autonomia e heteronomia na obra de arte, a relação entre artistas e sociedade, entre forma e conteúdo e as problemáticas acerca do caráter narrativo das imagens cinematográficas. (SILVEIRA, 2006a).

Desse modo, poderíamos, após uma leitura panorâmica da sua produção crítica, afirmar que Walter da Silveira se aproxima de uma abordagem geral do fenômeno do cinema, tanto no que se refere às condições de produção do

cinema como indústria e como linguagem, quanto como aproximação ao belo que expressa e engrandece o espírito humano, ao que implica suas determinações culturais, sua relação com o mundo a sua volta – seja como determinantes de produção, seja como sugestão temática para seu conteúdo. Obra que, como podemos observar, esteve atenta para a constante tensão fronteiriça entre o cinema enquanto mercadoria cultural, como fica expresso em suas análises da formação histórica do cinema baiano ou na sua cobertura do festival de Cannes, por exemplo, como também para a singularidade expressiva contida em obras de arte produzidas por cineastas como Kubrick, Fellini, De Sica, ou Chaplin. Sempre sensível, entre outros elementos, à própria forma particular dessa tensão entre mercadoria e arte que constituiria, segundo ele, o caráter moderno da linguagem cinematográfica.

Em consonância com a visão de Lukács (1966), Walter da Silveira (2006a, p. 55) afirma que enquanto na pintura, na escultura e na gravura o figurativo fora se borrando até ser banido, no cinema, a figura humana e sua ação no mundo teria permanecido o elemento fundamental. Aqui, como costumava afirmar, “o homem se encontra com o homem”. (SILVEIRA, 2006a, p. 55). Com esses elementos, o ensaísta critica as formulações sobre arte moderna que centralizam a crítica sobre a utilização da técnica das obras específicas, ou seus elementos puramente formais. Ao apontar o cinema como uma linguagem essencialmente narrativa, Walter da Silveira defende que sua análise pressuponha uma prevalência do conteúdo sobre a forma, distanciando-se de posicionamentos que defendiam o que ele entendia por vanguardismos superados, nos quais os arroubos formais seriam validados como um bom cinema. Ademais, percebemos que, apesar de apontar para a complexidade e transversalidade da abordagem sobre o mundo do cinema, as análises críticas particulares de cada filme ou cineasta buscavam enxergar a distinção expressiva tanto no que se refere a um possível estilo de autor quanto, de forma ainda mais singular, a especificidade da obra fílmica em sua particularidade.

André Setaro e o olhar sobre “o que o cinema diz”

2.1 Uma visão de mundo e uma visão de cinema

Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1950, André Setaro se mudou para Salvador ainda nos primeiros anos de vida, após a morte do pai. Ainda durante a infância, desenvolveu o interesse pelos grandes filmes e diretores de sua época ao frequentar cinemas populares da cidade, como o Excelsior, o Liceu, o Art, o Cinema Glória ou Tamoio, dentre outros. Seus primeiros textos e comentários sobre a arte visual que durante a juventude aprendeu a admirar começaram no *Jornal da Bahia*, onde escrevia bissextamente, no *Jornal da Cidade* e, sobretudo, na *Tribuna da Bahia*, primeiro veículo no qual recebeu uma coluna diária sobre os lançamentos de filmes em exibição das salas da cidade e onde trabalharia por mais de 30 anos. Além de manter contribuições circunstanciais para publicações locais como o tradicional jornal baiano *A Tarde*, a *Revista da Bahia* e a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, publicação bibliográfica organizada pelos pesquisadores Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, Setaro se tornaria ainda em 1979 professor da área de cinema na antiga Escola de Biblioteconomia e Comunicação, que mais tarde viria a se chamar Faculdade de Comunicação (FACOM) já enquanto escola da Universidade Federal da Bahia.

Enquanto jovem, Setaro se colocava como um admirador do cinema baiano, do protagonismo de *A grande feira* e *Barravento* para a cena local. Contudo, quando se tornou crítico, o chamado “Ciclo de Cinema Bahiano” que teve seu auge entre os anos 1959 e 1963 e tinha levado ao país os nomes de Oscar Santana, Roberto Pires e Glauber Rocha já tinha há muito se esgotado, tendo ele voltado maiores esforços para compreensão e análise do cinema observando os diretores e atores de alcance mundial. Leitor e admirador da obra de Walter da Silveira, Setaro o considerava como um dos maiores ensaístas de cinema no Brasil, ao lado de Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco Luiz Sales, Antonio Moniz

Vianna e outros. Walter da Silveira era, segundo Setaro (2010b), um dos derradeiros especialistas em cinema que analisavam os filmes a partir do modo como estes conseguiam converter a figura humana em um elemento essencial das narrativas, imprimindo-lhe um status político capaz de fazer dos filmes uma expressão artística de caráter humanista.

Desse modo, a partir da influência do seu predecessor e de figuras como o expoente da *Nouvelle Vague francesa*, François Truffaut, um dos elementos basilares do modo como este crítico estudou e escreveu sobre o cinema na imprensa baiana está relacionado à ideia de que a criação de filmes exigiria tanto uma “visão de mundo” quanto uma “visão de cinema”. Aos olhos do crítico, o realizador de filmes viveria em meio ao desafio de conjugar uma visão da humanidade e de suas questões mais profundas a um “sentido de cinema”, sendo esta confluência algo determinante para garantia dos elos semânticos e sintáticos sem os quais a simbiose entre forma e conteúdo nas obras se torna difícil demais de sustentar.

A conjuração deste status político e humanista ao filme é também um dos fundamentos de sua percepção sobre crítica cinematográfica, sobretudo na medida em que elege o aprofundamento sobre as práticas e formas de vida presentes no filme como um dos seus nortes analíticos. Embora tenha se considerado muito mais um “comentarista”, alguém que se limita a discorrer sobre uma obra a partir de suas próprias impressões pessoais, Setaro atuou no jornalismo baiano projetando na crítica cinematográfica o objetivo fundamental de provocar a sensibilidade dos espectadores de filmes e, desse modo, prolongar o impacto da obra de arte. A profissão, dessa forma, seria melhor desempenhada entre aqueles que estivessem mais dispostos a atuar como mediadores entre o público e os valores poéticos de um filme, permeando aí o macrocontexto cultural em que ele está inserido. Segundo ele: “[...] o crítico de cinema deve valorizar a obra examinada, fazendo emergir, dela, as suas valências ocultas e interpretando-as em ligação com o macrocontexto cultural em que

a primeira vê a luz.” (SETARO, 2010b, p. 52).

A imposição de critérios necessários à produção de uma obra artística é algo certamente problemático nesta perspectiva de análise sobre o elemento da visão de mundo no filme, e neste sentido Setaro reproduz em muitos aspectos os problemas já vistos na obra de Walter da Silveira. Ainda que compreendamos a impossibilidade da criação artística ser neutra e, diante disso, o fato de que cada obra apresenta algum tipo de visão de mundo, as discussões sobre a exigência prévia de uma concepção totalizante sobre a vida humana podem esconder o fato de que há filmes que se apoiam mais em uma composição imagética e estética distante de tramas ou enredos com conteúdo social mais evidente, sendo ali mais difícil afirmar uma visão política ou humanística mais clara¹⁰.

No entanto, em que pesem estas contradições, vale observar como esta concepção de crítica imprime nas análises de Setaro a importância de observar o filme para além das técnicas e estratégias narrativas, trazendo para a reflexão sobre a linguagem audiovisual o modo como as obras apontaram para as contradições sociais e os dilemas humanos nos quais os cineastas se viram envolvidos. É algo que podemos perceber na sua forma de analisar obras e diretores de estilos distintos, como De Sica, Bergman e Hitchcock. Como observamos no texto de *A permanência de Ladrões de Bicicleta* (2010), a importância desta obra para o Neorealismo italiano estaria sobretudo no modo como De Sica, ao focalizar as condições de vida na Itália após a Segunda Guerra Mundial, teria produzido um profundo registro sobre a impotência das instituições daquele país em resolver dignamente os dramas do proletariado, sendo o drama da busca pela bicicleta pelo personagem Ricci um elemento estético de expressão das mazelas deixadas pelo horror da guerra. Já Bergman, com sua inclinação para filmes introspectivos e densos

psicologicamente, faria de todo o ritual de gestos, carícias e olhares sutis em *Gritos e Sussurros* uma expressão da revolta diante da indiferença do mundo e de Deus diante do sofrimento humano. Em ensaio homônimo publicado ainda em 1975 na *Tribuna da Bahia* sobre a forma de fazer cinema deste diretor, Setaro afirma que, ao trazer a experiência humana como uma condição de isolamento através de personagens que vivem em um inferno terrestre doloroso, incerto e dilacerante, Bergman escancararia a falência da fé diante da dor em contraste com os ideais de amor pleno e possível, tudo isso enquanto se aprofundaria em idiosincrasias que o diretor entenderia ser pertinentes ao gênero feminino na sociedade moderna.

O mesmo vale para Hitchcock, diretor que, como lembra Setaro, foi até a sua descoberta pela *Cahiers du Cinema* alguém elogiado apenas pela sua capacidade de submeter o espectador à agonia do suspense. Para além das sofisticadas técnicas narrativas, *Um corpo que cai*, como analisa, “[...] evolui no sentido de apagar a linha que separa o real e o imaginário, fendendo (e negando) o universo que captamos ordinariamente pela introdução de um acontecimento extraordinário (a ressurreição de Madeleine, falsa na realidade porém verdadeira por suas consequências).” (SETARO, 2010a, p. 56). Desse modo, forma e conteúdo não se apresentam dissociados na análise do crítico. Pelo contrário: o destaque para a linguagem na análise pressupõe sempre um apanhado de temas ou um macrocontexto cultural que enseja a criatividade impressa nela pelo cineasta, o qual pode ser buscado tanto em um caráter histórico e social explícito, como observamos na análise de *Ladrões de bicicleta*, ou de dilemas humanos expressos para além das diversas abordagens realistas presente na trajetória dos estilos cinematográficos, como é o caso desta obra emblemática de Hitchcock.

10 Como um exemplo importante deste tipo de obra podemos citar *Floresta de Êxtase* (1986), de Robert Gardner. Realizado com imagens da localidade de Varanasi, na Índia, este filme funde a observação de personagens singulares do com planos altamente trabalhados de ambientes, objetos, paisagens e mesmo animais, delineando uma narrativa de tonalidade fortemente contemplativa com destaque para as cores e formas captadas pelas lentes da câmera.

2.2 Narração e narrativa

Mas, para Setaro, se o cinema se tornou historicamente uma expressão bastante capaz de apontar para os dramas humanos e as contradições impressas sobre o cotidiano e da vida social, não é através da presença deste atributo isoladamente que se singularizam a poética de uma obra ou do estilo de um diretor, elemento de que um crítico ou comentarista não pode se esquivar se quiser contribuir com a aproximação do espectador com esta forma de arte. A visão de mundo de um diretor de cinema, as posições e pontos de vista que ele assume diante do mundo compõem o caráter de fábula do filme, a sua *narração*. Este plano de fábula ou narração, por sua vez, consistiria mais precisamente na história que se desdobra a partir de um enredo previamente programado pelo roteiro, no conjunto de temas e situações que marcam a vida dos personagens. Contudo, para o crítico, não é exatamente a história ou a realidade representada aquilo que merece mais atenção se queremos compreender o cinema enquanto linguagem artística. “A representação termina quando a realidade representada cede a palavra à própria representação, isto é, o importante a considerar não é o que se diz no filme, mas o que o filme diz.” (SETARO, 2010b, p. 172).

O lugar onde se singulariza a poética de uma obra ou cineasta, portanto, é o plano da *narrativa*. Neste plano, podemos reconhecer como uma forma particular de expressão toma forma nas mãos de um realizador enquanto este manipula os elementos da linguagem fílmica e cria, no mais literal sentido da palavra, a sintaxe de seu discurso cinematográfico. Sem deixar de rejeitar o bipolarismo metodológico do formalismo e do conteudismo e admitindo que os planos da *narrativa* e da *narração*, em verdade, dissociam-se para refutar-se ou controlar-se alternadamente, Setaro reitera que a compreensão do sentido poético de um filme passa pela interpretação dos termos lógicos discursivos presentes em seus procedimentos de significação. “É na língua do cinema que se deve procurar a sua significação como obra de arte, é no específico fílmico que se tem o ponto de partida para desatar o nó górdio

de seu mistério como expressão da arte e do pensamento.” (SETARO, 2010b, p. 41).

Vemos aí como Setaro se distancia de Walter da Silveira e traz uma nova ordem de prioridades para a crítica cinematográfica produzida na Bahia da segunda metade do séc. XX. Este é o norte de sua forma de compreender não apenas o desenvolvimento do cinema, desde sua origem até os tempos atuais, quanto aquele momento que ele entende como mais rico na história desta linguagem, o ápice do cinema de autor, em meados do século XX. Em meio ao seu processo gradual de surgimento e afirmação enquanto gênero artístico, o cinema presenciou momentos como invenção do *travelling* por Promio, cineasta dos Lumière que filmou Veneza de uma de suas gôndolas, a técnica de apresentação de uma situação paralela à trama (o “enquanto isso...”) desenvolvida por Edwin Porter, ou ainda a sistematização do seu principal recurso específico, a montagem, por David Griffith, formando ao lado da angulação, da planificação e dos movimentos de câmera os elementos específicos desta nova expressão. Contudo, com a continuidade na criação de novas e sucessivas técnicas e a ampliação do rol realizadores de filmes, cada um com sua contribuição, a expressão deixa de ser uma ferramenta dedicada a contar uma história ou um tipo específico de experiência humana no mundo – a que revela a injustiça social, a desigualdades econômica, as trocas culturais, etc. – e passaria a ser uma manifestação da necessidade insubstituível da imagem em movimento, na preponderância deste elemento sobre as bases teatrais e literárias que formam a narrativa fílmica.

Ao seguir nesta direção, o crítico não recusa a importância de que o realizador de filmes mantenha uma relação entre a sua visão de mundo e a visão de cinema. A reivindicação deste caráter é, com razão ou não, algo que ele acreditava ter cada vez mais sido abandonado no cinema contemporâneo. Todavia, para além das questões deste macrocontexto sociocultural ressaltadas no cinema do século XX, que de fato se desenvolveu largamente a partir da representação de problemas sociais e humanos,

como bem observou por Walter da Silveira, o movimento do cinema autoral que se esboça com Charles Chaplin, Serguei Eisenstein e Carl Theodor Dreyer e chega ao ápice em meados do século XX com Glauber Rocha, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Ingmar Bergman e tantos outros, tem como marca fundamental a criação de técnicas e experiências estéticas capazes de abrigar a tradução da experiência humana na linguagem audiovisual. Estas questões, conjuntamente às questões relativas à condição humana na sociedade sobre a qual eles refletiram, são igualmente importantes para entender o cinema moderno, mas é sobretudo nas experiências estéticas que eles desenvolveram que se deve buscar, para Setaro, a compreensão do que o filme seria enquanto arte e enquanto linguagem.

É o que vemos, por exemplo, na sua reflexão sobre a contribuição de Dreyer para o cinema, examinada em *Dor e beleza em Carl Theodor Dreyer*. (SETARO, 2010a). Ao analisar aquele que talvez seja o filme mais relevante do diretor dinamarquês, Setaro nos mostra como *A paixão de Joana D'Arc* (1928) dialoga com o expressionismo alemão de Murnau e Robert Wiene para converter a *mise-en-scène*¹¹ de longos planos-sequências, lentos movimentos de câmera e intercalação breves de *close-ups* em uma maneira de denunciar a intolerância e o orgulho que marcava o comportamento dos exclusivistas da verdade, daqueles que anunciavam guardá-la frente a todos os outros e a todas as coisas. Em meio à face flagrantemente opressora dos inquisidores de Joana D'arc, que nas cenas se impõem sempre do alto sobre a ré, enfatiza-se o modo como a utilização da angulação em *plongée*

e *contra-plongée*¹² por Dreyer foi fundamental para que o diretor pudesse problematizar a imagem do ser humano como sujeito de valores absolutos, interpretando com a ajuda de um cenário angustiante de viés expressionista o clima sombrio, sufocante e opressor que teria sido mobilizado pelos inquisidores daquele ícone da Guerra dos Cem Anos.

Deste modo, ainda que o direcionamento desta crítica a agentes religiosos possa ter perdido um pouco de sua atualidade para o problema do poder e da dominação, pois o exclusivismo diante da verdade se apresenta mesmo entre grupos sociais e formas de pensamento que não o reivindicam de modo total, como a ciência, estas técnicas de angulação se consolidaram e ainda frutificaram enquanto meios de apreensão das peculiaridades da vida humana por meio fisionomia dos personagens. Através desta e de outras experiências, como a adaptação virtuosa do arquétipo do bufão (ou *clown*) realizada por Chaplin, o cinema revelou uma disposição singular para captar a sucessão dos diferentes estados de ânimo do ser humano já existentes no teatro, ou o que Béla Balázs (2010) chama de “caráter épico dos afetos”, pautando-se nas mudanças dos seus sentimentos em meio ao embate com a vida cotidiana a partir de um determinado contexto de eventos problematizados na narrativa¹³. Nesta e em outras obras igualmente relevantes, Dreyer contribui de maneira singular para o modo como a captura em movimento de detalhes da expressão humana é alçada à condição de elemento estético central da linguagem cinematográfica, a exemplo da expressão de choque de um personagem presenciando a ressuscitação de uma mulher que até então está sendo velada em um caixão, como

11 Conjunto formado por tudo que aparece no enquadramento de uma imagem – personagens, figurino, cenário, etc. O termo é geralmente utilizado para indicar a maneira como cada cineasta pode ter uma maneira particular de construir ou criar uma cena, reunindo de maneira original, técnicas de iluminação, enquadramento da câmera, inserção dos personagens, etc.

12 Técnicas de angulação que consistem, respectivamente, no registro do personagem a partir de uma angulação que o captura abaixo de seu ponto de referência, criando uma situação na qual este aparece fortalecido no contexto da cena, e acima do ponto de referência, no qual ele surge em situação de fragilidade.

13 “Dans le legato de la continuité visuelle, l'expression de l'instant présent porte encore la marque de la précédente, et la suivante s'y dessine déjà; nous ne voyons pas seulement les différents états d'âme, mais le processus mystérieux de la succession elle-même. C'est pourquoi le cinéma apporte quelque chose de tout à fait particulier à travers de ce caractère des affects.” (BALÁZS, 2010, p. 55).

vemos em uma das cenas de *A palavra* (1955).

Podemos dizer o mesmo de sua análise sobre a obra de Antonioni. “Geômetra cartesiano dos sentimentos humanos”, o cineasta italiano era visto por André Setaro como alguém que fez de realizações como a trilogia *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962) a inserção do domínio da “antinarrativa”, explorando o silêncio nas cenas e os longos tempos mortos como estabelecimentos rítmicos de uma *mise-en-scène* com tonalidades de desdramatização. Ao recusar o padrão de grandes acontecimentos e momentos decisivos à narrativa de parte significativa do cinema norte-americano do período, Antonioni criaria um estilo voltado para a retratação do mal-estar do mundo, da incomunicabilidade, do vazio e da ausência de perspectivas que se abate sobre as relações humanas. Forma e conteúdo, desta medida, são valorizados, sobretudo, quando aparecem juntos e conectados, garantindo que as principais angústias do mundo moderno encontrem significado em uma linguagem inovadora o suficiente para dar conta de suas nuances.

Há, portanto, em Michelangelo Antonioni, uma importância dupla para o cinema, a do ponto de vista do elo sintático (da linguagem), e aquela do elo semântico (do tema). Inovou na sintaxe e inovou, também, na maneira de fazer emergir seus temas recorrentes: a análise perfuratriz da incomunicabilidade na burguesia italiana, o silêncio que se estabelece nas relações humanas, o vazio, e a ausência de perspectivas. (SETARO, 2010, p. 214).

Seja na análise da famosa trilogia de Antonioni ou em cenas-chaves de outros filmes, como o final ou no longo plano-sequência que antecipa a morte trágica de David Locke, personagem de Jack Nicholson em *Profissão repórter* (1975), percebe-se no crítico a tentativa de revelar a interdependência entre as estratégias narrativas aplicadas pelo diretor do filme e as questões humanas que elas revelam no seu desdobramento. A sensibilidade para o cinema que a crítica se propõe a desenvolver, estendendo os efeitos da obra sobre seu público, desta maneira, não se

restringe a uma veneração da arte por si mesma, como mera técnica. No entanto, é sobretudo o *modo como se diz*, o olhar que o diretor de cinema aplica a estas questões aquilo que mais importa se destacado para a compreensão da poética de um filme enquanto fenômeno artístico, sendo a profusão de *formas de se dizer* ou de se expressar a vida humana através da imagem em movimento a maior herança do período de ápice do cinema de autor.

2.3 Mimese e organização sequencial na imagem do filme

Em *A significação da cor no cinema*, ao se questionar sobre qual seria o papel ocupado pela cor nos filmes, Setaro (2010b) é bastante direto: o de fazer sentido, de dizer ou expressar coisas que não poderiam ser ditas no filme sem a sua intervenção. Longe de apontar necessariamente para a realidade objetiva ou de tentar refigurá-la como o máximo de perfeição – o que tornaria este recurso um elemento banal na linguagem fílmica – a cor poderia ter um sentido mais psicológico, quando fosse utilizada pelo diretor para ilustrar o modo como os personagens veem o mundo, ou ainda um sentido crítico, quando a visão do próprio diretor sobre trama desse a tônica das interações cromáticas.

Ao seguir este caminho de análise, seja para o evento da cor ou a presença de outros elementos específicos – montagem, planificação, movimentos de câmera e angulação – ou não específicos – vestuário, cenário, iluminação, diálogos, etc. – da linguagem cinematográfica, Setaro parte do pressuposto de que a forma de representação do filme seria caracteristicamente *antimimética*. Neste sentido, o crítico se afasta de visões como a de Georg Lukács, que atribuiria a singularidade desta expressão, na verdade, a uma “dupla mimese”. Na sua *Estética* (1966), Lukács analisa a refiguração fílmica como apresentando uma mimese técnica, oriunda do modo como a operação mecânica do cinematógrafo gera a captura da visualidade da vida cotidiana tal como ela se apresenta aos olhos da câmera, e uma mimese propriamente criativa ou artística, que

interage com esta característica do cinematógrafo para desenvolver a narrativa fílmica¹⁴. Sob esta orientação, o autor se reporta ao filme como uma expressão artística hábil para capturar e problematizar a vida social cotidiana, já que a representação extremamente diversificada de eventos que envolvem a relação dialética entre indivíduo e a realidade objetiva – como o exercício do trabalho e da produção da subsistência, a interação com outros indivíduos, a expressão e a comunicação através da linguagem – garantida pelo acompanhamento da dinâmica visual e sonora do cotidiano se torna uma das grandes singularidades da imagem fílmica diante deste caráter de dupla mimese da imagem câmera.

Setaro, contudo, percebe a singularidade do cinema de uma outra maneira. Ao entender que o elemento mais importante do filme não é tanto a sua história e os traços da realidade objetiva que ele é capaz de destacar, mas sim o seu caráter de discurso, ou o modo como ele representa e faz evoluir esta história na narrativa, o crítico de cinema atribui à *organização sequencial* e ao modo como evoluem as cenas e sequências de um filme o cerne da sua singularidade expressiva. Ele está longe, neste sentido, tanto daquilo ele chama supervalorização do “enquadramento-signo”, oriunda de uma visão semiológica na qual se valoriza o filme pelos significados que suas cenas ou sequências apresentam isoladamente, quanto do “enquadramento-fato”, presente em visões com viés mais conteudista, como Lukács (1966). Autor que, embora assuma como fundamental o elemento da forma estética, costuma destacar na

análise sociológica do filme o modo como suas cenas nos remetem a fenômenos sociais objetivos.

É verdade que há um certo equívoco na tentativa de Setaro em reivindicar ao cinema um caráter antimimético. Mesmo considerando que é de fato na ordem sequencial, na narrativa ou no conjunto das cenas e sequências de um filme que podemos apreender a singularidade da forma estética, sendo ela elemento sensível mais importante da criação artística, é difícil negar o modo como a representação da relação entre o indivíduo e o mundo se tornou um elemento fundamental a partir do qual esta expressão se desenvolveu e aprimorou suas técnicas. Há entre aquilo que dizem Lukács e Setaro, neste sentido, muito mais uma relação de complementariedade do que de oposição.

Contudo, é importante compreender como Setaro acerta ao trazer a análise da narrativa fílmica sempre e necessariamente para uma perspectiva de totalidade, para uma visão de todo da obra, o que lhe garante mais elementos para fugir da inclinação para o conteudismo presente em figuras como Lukács mas também em Walter da Silveira, fazendo-os exigir das obras um compromisso político com a transformação social das condições materiais da classe trabalhadora. Se observamos, com Setaro, que a mola propulsora da narrativa está menos nas coisas sobre as quais se fala no filme – como o desdobramento da luta de classes ou a dominação de classe – e mais na maneira como o artista expressa uma relação sensitiva com elas, ou, se pensamos o filme como retórica, que

14 Quando se propõe a definir a singularidade do cinema e diferenciar o seu processo criativo frente ao de outras artes visuais, como a arquitetura, Lukács (1966) reconhece a existência de uma “dupla mimese” ou dupla refiguração da realidade objetiva na constituição da imagem do filme. De um lado, como em todas as formas de arte, haveria uma intervenção criativa por meio da qual a inventividade do diretor ou realizador de cinema daria forma ao material das imagens com que trabalha. A ação de fundir planos, editar cenas e compor um enredo consistiria, neste sentido, em um conjunto de operações necessárias à realização de um filme, mas que não se diferenciaria fundamentalmente de atividades criativas existentes em outras formas de arte nas quais, por motivos óbvios, este tipo de intervenção é igualmente necessária. Por outro, no caso em especial do cinema e também da fotografia, quando a câmera é ligada, ou quando a fotografia é retirada, tanto ela como o mecanismo do cinematógrafo registram a imagem de tal maneira que, com ou sem intervenções de enquadramento, profundidade ou coloração, o aparelho registra tudo que está no ângulo da imagem com o meu grau de exposição sem que o seu operador precise moldar como na pintura ou na escultura todo e cada contorno que nela se apresenta. Deste modo, este elemento mimético do filme não só completaria o caráter de dupla mimese do cinema, como também condicionaria o modo como o seu outro traço mimético complementar, a mimese propriamente criativa, encontraria espaço na refiguração ou representação fílmica da realidade objetiva.

o que importa mais não é a sua força elocutiva, de expressão adequada de determinados conteúdos, e sim a sua natureza dispositiva, ou a maneira como estes conteúdos apresentam uma determinada ordem artisticamente criativa, vemos que é sobretudo no modo como os artistas sentem e vivenciam as questões apontadas nas obras, como fluem os métodos expressivos a partir do repertório estilístico nelas presentes aquilo que melhor alude à organização das suas estruturas significantes, aquilo que retrata melhor a sua organização sequencial e que se apresenta como a melhor síntese da forma estética de uma obra.

A crítica cinematográfica e a relação entre Cinema e Sociedade

A busca pela autonomia da arte moderna em relação à sociedade e a crise que ela enfrentou (ou em certo sentido ainda enfrenta) diante deste compromisso toma proporções bastante peculiares neste momento histórico, mas isso deriva, em certo sentido, da sua própria forma de constituição enquanto arte. Por um lado, como observamos na *Introdução A Uma Estética Marxista* (1968), de Lukács, a forma estética é sempre a forma de um determinado conteúdo particular, que por sua vez é aprendido pelo artista mediado pela cultura e pelas relações sociais. Do abstracionismo de Kandinsky na pintura ao realismo de Eisenstein no cinema, dinâmicas de claro e escuro, angústias de sobrevivência ou percepções e elementos oriundos da relação entre o artista e o mundo compõem, com maior ou menor evidência para o interlocutor, a composição das obras, não havendo, na arte, pura forma ou expressão livre das percepções e sentimentos que o artista emprega em seus contornos a partir da sua condição humana – mesmo quando estas percepções dizem respeito a questões que envolvem a própria forma estética, como o sentido do belo e o enfrentamento de sua efemeridade.

No entanto, também é verdade que, para imprimir sobre estes conteúdos particulares a sua subjetividade e sensibilidade em meio ao processo

criativo, o artista se distancia relativamente da realidade empírica com a qual ele precisa trabalhar – incluindo aí a sociedade que media a sua apreensão destes fenômenos. A tensão entre o que anima a arte e o seu passado é um traço inerente ao seu processo de constituição, muito embora a obra pronta possa, por vezes, inspirar a ideia de que esta “reproduz” o mundo tal ele existe para além daquilo que cria o artista, algo que no cinema ocorre com bastante frequência. Sem a mediação subjetiva, sem a experiência íntima dos fenômenos através dos quais a obra encontra a sua particularidade, esta não poderia se diferenciar daquilo por que tomou forma, não havendo aí criatividade, forma estética, e conseqüentemente arte. Como nos mostra Adorno (2008), na *Teoria Estética*:

A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. [...] Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. Ela unicamente existe na relação com o seu Outro e é o processo que a acompanha (p. 14).

É sob este prisma que precisamos entender as obras de Walter da Silveira e André Setaro no âmbito da crítica de cinema baiana no século XX e o modo como a análise fílmica os levou a uma teorização das películas problematizando a relação entre cinema e sociedade. Em meio ao dilema para o qual convergem debates sobre a relação entre forma e conteúdo, entre estético e extra-estético, ideia e estilo, narrativa e narração, etc., os dois críticos buscaram interpretar a forma do filme e, para isso, precisaram sair da questão meramente técnica para buscar nele o conteúdo, a política, as questões humanas. Daí, foi que se tornou possível retornar ao diálogo com a forma e tentar estabelecer alguns critérios ou propostas voltadas não apenas para a afirmação do caráter de arte dos filmes como também para a relevância social e política de sua existência. Se para construir suas narrativas os cineastas atravessam estas temáticas sem, no entanto, sucumbir a elas, o que as torna elemento fundamental para

a compreensão do arranjo que eles elaboram nos filmes, a crítica de Setaro e Walter exerce o interesse pelos enigmas da sua forma estética interpretando a sua presença e importância para a constituição das películas.

Em Walter da Silveira, como pudemos observar, a concepção ou a “ideia” do filme, o modo e como o artista imprime nele uma visão de mundo atenta para o caráter político ou social da experiência do indivíduo na vida moderna é um preceito elementar da sua forma de entender o cinema. Para fazer o filme, segundo Walter, o artista não precisa estar atento apenas à problemática da relação com a indústria, à sua condição de mercadoria, mas também ao olhar crítico sobre o mundo que o cineasta precisa imprimir no filme. As diferenças percebidas por ele em relação ao Carlitos de *Luzes da cidade* e *Tempos modernos*, neste sentido, destacam em Chaplin uma forma de construção de um tipo de personagem no cinema menos perdido e inconsciente de seu drama e mais permeado pela experiência das suas condições sociais objetivas, da sua existência como alguém que vive a dificuldade de encontrar sua liberdade em meio a uma vida de exploração do trabalho e sem recursos materiais para sobreviver. Sua visão sobre o cinema de Antonioni também é, neste contexto, reveladora: o diretor se destacaria sobretudo pelo modo como, enfrentando a questão do erotismo, do amor e da exacerbação erótica, projeta criticamente o puritanismo e as contradições da sociedade burguesa.

Setaro, por outro lado, desenvolveu a sua crítica de cinema buscando priorizar mais a forma. Apesar de seguir a tendência francesa de Truffaut, da revista francesa *Cahiers du Cinema* e a referência do próprio Walter da Silveira – sobretudo com a ideia de que o cineasta deve ter uma visão de cinema aliada a uma visão de mundo – o traço que mais embasa sua análise fílmica é sempre o modo como o artista organiza a sua *narrativa* em torno do tema tratado, e não o tema propriamente dito, a relevância social da história ou da *narração* que a obra carrega consigo. Entusiasta do cinema de autor de meados do século XX, o ensaísta

coloca Antonioni no rol dos grandes diretores não apenas por tocar em temas absolutamente sensíveis ao mundo contemporâneo, como a questão da comunicabilidade, mas também por criar uma estética própria para expressar estas questões, sem a qual, como acredita, elas não teriam ganhado a mesma profundidade política a partir do diretor italiano. De geração em geração, os trabalhos de Chaplin, Dreyer, Bergman, Antonioni, Glauber e tantos outros se somariam a um repertório extenso de técnicas e meios para expressar as angústias humanas na imagem do filme e esta acumulação, para além de todas as diferentes temáticas para as quais eles apontaram, seria o fundamento real da linguagem do cinema.

As duas visões sobre o cinema têm, certamente, lacunas e contradições. De um lado, exigência do envolvimento político e crítico para a produção de um filme faz Walter da Silveira incorrer no erro de especular critérios de exequibilidade para a produção cinematográfica, algo que a própria arte procura em sua época negar a todo custo. Por outro, Em Setaro, a negação do caráter mimético da imagem do filme o faz esquecer que é justamente daí que se obteve historicamente a visualidade dos indivíduos travando experiências na vida cotidiana – como observamos na maneira como o elemento da vertigem de altura se torna em Hitchcock uma metáfora para a insegurança em relação à linha que separa o real e o imaginário.

Contudo, sem termos aqui a pretensão de resolver ou mesmo aprofundar estas questões, o importante é perceber que se ao buscarem interpretar a linguagem dos filmes, estes críticos converteram a relação entre os indivíduos e as condições sociais objetivas em um pressuposto seminal de análise fílmica, indo além da mera interpretação ou facilitação do acesso da narrativa fílmica ao público. Eles retiraram, partindo do jornalismo e da crítica cinematográfica, reflexões importantes sobre o que o cinema é enquanto arte, de que maneira se coloca nele esta dinâmica entre a arte e a sociedade, recorrendo a outras referências na história, na filosofia, nas ciências sociais e em outros campos do saber quando necessário. As contradições

presentes na dificuldade de Walter da Silveira em perceber forma e conteúdo dialeticamente, como momentos recíprocos, e a tendência de Setaro em se distanciar do caráter mimético do filme para realçar a importância da forma, são, em diversos aspectos, parte da contradição que a própria arte vive na modernidade. A qual, por sua vez, consiste em ver se desenvolverem largamente as técnicas e estéticas em sua forma ao mesmo tempo em que seu sentido para si mesma se esvai em meio à busca pela independência absoluta diante daquilo que se lhe apresenta como real. Além disso, carece nos críticos o interesse por aprofundar as condições sociais nas quais os cineastas produzem suas obras, problematizando aí o cinema como uma arte que não apenas representa o mundo social como também é condicionada pela história, pelas contradições materiais, pelo imaginário e pela ideologia.

No entanto, é certamente possível notar que, nestes casos em particular, o ensaísmo presente na crítica cinematográfica não se reduziu ao mero papel de estabelecer juízos sobre a adequação das obras à sua proposta autoral. Ela fez da relação entre arte e sociedade um caminho de aprofundamento sobre o caráter socialmente condicionado do cinema, o modo como ele mesmo, e não apenas os fatos apontados nos próprios filmes, são fenômenos que mantêm com a cultura e a vida social uma relação dialética. Afinal, apesar das contradições, estes dois ensaístas extraíram suas reflexões muito a partir do modo como a produção fílmica seria algo que apontaria para o mundo social e, ao mesmo tempo, estaria condicionada pelas dinâmicas de transformação que perpassam a vida em sociedade.

Considerações Finais

Em meio ao exercício da análise fílmica, a crítica de cinema levou Walter da Silveira e André Setaro a problematizar a linguagem cinematográfica a partir da sua relação com a sociedade. Se a própria crítica de cinema nasceu da crise da arte moderna gerada pelo amplo desenvolvimento de sua forma e, conseqüentemente, de sua relativa

incomunicabilidade com o público, a crítica age na contramão deste fenômeno, fazendo da relação entre a arte e sociedade não apenas algo que a afirma enquanto arte mas, além disso, algo que estrutura a interpretação de seus enigmas.

Este trabalho, todavia, os levou para além da crítica cinematográfica e do ensaísmo. Walter da Silveira fez da reflexão sobre a relação entre a política e os problemas sociais uma prerrogativa de todo cinema que se pretenda imerso nas questões humanas mais profundas, sendo ele um dos grandes responsáveis pelo fomento e pela reflexão sobre as possibilidades oferecidas por este gênero à cultura na Bahia. André Setaro, por sua vez, enquanto crítico, professor e teórico do cinema, dá seguimento à tarefa de fomentar as discussões sobre o cinema enquanto arte no estado, difundindo as particularidades de sua linguagem e analisando as produções que, para além de abordarem temáticas relevantes, deixaram um legado estético para aqueles que se interessam por esta arte visual. Algo que nos mostra como a crítica cinematográfica baiana do século XX acompanhou o largo desenvolvimento das técnicas e práticas no cinema e nos ajudou a compreender e que, longe de ser um ponto de crise, o enfrentamento da sua relação com a sociedade se apresenta na arte e em particular no cinema como um princípio seminal de seu processo de constituição.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BALÁZS, Béla. *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. U.E.: Circé, 2010.

CARVALHO, Rafael Oliveira. *Walter da Silveira e a crítica de cinema na Bahia: entre o texto e o contexto*. 2018. 136f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação,

Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
Orientador(a): Profa. Dra. Regina Gomes Souza e Silva.

COTRIM, Tamara Chéquer. *Festivais e Mostras de cinema na Bahia contemporânea: Memória e processos de formação cultural*. 2017. 210f. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017.

LUKÁCS, Georg. *Estética IV: cuestiones liminares de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.

LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MELO, Izabela de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. 2018. 224f. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

SETARO, André. *Escritos de cinema: trilogia de um tempo crítico vol. 1*. Salvador: EDUFBA, 2010a.

SETARO, André. *Escritos de cinema: trilogia de um tempo crítico vol. 3*. Salvador: EDUFBA, 2010b.

SILVEIRA, Walter da. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero v. 2*. Salvador: Oiti, 2006a.

SILVEIRA, Walter da. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero v. 3*. Salvador: Oiti, 2006b.

SILVEIRA, W. da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro, GB, Brasil: Edições Tempo Brasileiro, 196