
Ontologia do clássico numa arte “Impura”, o cinema

José Carlos Monteiro*

Este artigo tem como objetivo principal apresentar uma pesquisa em andamento sobre obras e autores que, em alguma medida, tratam da questão do clássico, em especial os estudos dedicados especificamente ao cinema. A partir de um amplo levantamento bibliográfico, são analisados os critérios utilizados na avaliação do “clássico”, sobretudo nas obras cinematográficas. O texto também considera o papel desempenhado pela crítica especializada na classificação das obras.

Cinema, Clássico, Crítica de Arte

Seria intempestivo, quase uma temeridade, configurar a natureza de um *clássico* da sétima arte no momento em que, num *work in progress*, ainda procuro verificar hipóteses, cruzar informações, confirmar intuições sobre filmes “candidatos” a um cânone do cinema. Raros estudiosos tentaram esquadrihar os paradigmas da avaliação estética das obras cinematográficas; a maioria desistiu¹. Mesmo antes de o furor relativista invadir a seara da crítica, contestando certezas em julgamentos de valor, alguns historiadores e críticos lidavam penosamente com o problema da classificação das obras-primas do cinema. Esparsas iniciativas neste campo eram marcadas por generalizações arbitrárias e conclusões precipitadas. Ademais, havia uma miríade de dúvidas, de incertezas e de omissões que embaçavam a visão dos “guardiões do templo” convocados a cada década para estabelecer um hipotético panteão dos “melhores”, a constelação dos “nossos” clássicos².

*José Carlos Monteiro é professor de História do Cinema Mundial e de Crítica Cinematográfica no Instituto de Arte e Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Crítico e pesquisador, autor do livro *História Visual do Cinema Brasileiro*. Mestre em Ciência da Arte pela UFF. Doutorando em Comunicação no PPGCOM-UFF.

Quais os motivos das dificuldades? Os mesmos enfrentados pelos críticos de literatura, de artes plásticas, de música e de todas as demais. A despeito de infindáveis relações dos *mais* importantes escritores, pintores, compositores e músicos divulgadas com alarde pela imprensa, especialistas destas artes se mostram céticos com respeito à formação de cânones, por considerá-los inviáveis. No caso do cinema, entre outros motivos relevantes, há um problema específico: o cinema é arte “impura”³, heterogênea. Sem dispor de sistema próprio de avaliação, como se ainda estivessem presos à célebre equivalência *Ut pictura poesis*, os críticos cinematográficos continuam a apoiar-se em paradigmas alheios (gnosiológicos, estéticos, artísticos), e quando utilizam modernas análises textuais descartam qualquer coisa fora da rede de significados descritos pelo filme. Contudo, na preocupação de não reduzir os filmes a epifenômenos, essa crítica obtusa rejeita supostos “métodos extrínsecos” de interpretação e exclui o cinema de uma necessária e incontornável inserção histórica no quadro da cultura do século XX.

Nesse work *in progress* em busca do Santo Graal do cinema, como achar os caminhos da iluminação num território repleto de sonhos de grandeza (de artistas) e de ruínas (de milhares de filmes desaparecidos)? Em vez de vagar por essa geografia com o *cogito* cartesiano, na pretensão de escolhas apropriadas com o apoio da razão, acabei por optar pelo “anarquismo epistemológico” de Paul Feyerabend (*Contra o método*, 1989). A reorientação do percurso me levou, assim, num ziguezague epistemológico para outras esferas. Com uma pista preciosa, o ensaio “Quel âge ont les classiques?”⁴, remontei a filósofos gregos (Aristóteles, Platão, Sócrates), a sábios medievais (Alberto Magno, Tomás de Aquino, Nicolau da Cusa), a pensadores do Iluminismo (Diderot, Rousseau, Voltaire), a românticos alemães (Lessing, Hölderlin, Novalis) - com paradas nos sistematizadores da moderna teoria estética (Kant, Hegel), “inaugurada” por Baumgarten no século XVIII (sem excluir as teses de Burke, Hume e Locke). A investigação se expandia por todas as direções, inclusive no modesto recanto do *cinematógrafo*, onde a imagem, desaurificada, sofria o desgaste da contaminação pelo *kitsch*, este paradigma da indústria cultural.

Foram valiosas as leituras sobre o *específico* fílmico, eixo das reflexões de Riccioto Canudo, Hugo Münsterberg, Bela Bálázs, Rudolf Arnheim. Esses autores, porém, não queriam determinar o que seria um *clássico*, mas examinar a relação do cinema com as outras artes. Situavam-se, assim, no plano da teoria. Entretanto, os artistas, que teriam a dizer? Foram os soviéticos Eisenstein, Pudovkin e Dziga Vertov, e em igual proporção os franceses Louis Delluc, Jean Epstein e Germaine Dulac, que me abriram outras janelas para percepção de horizontes menos nebulosos. O embaraço principia com a Escola de Frankfurt (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse), que

desqualificava o cinema ao associá-lo ao *trash* da modernidade. (Para a brigada da teoria crítica, os filmes eram trivialidades alienantes. Felizmente, um autêntico teórico de cinema, Siegfried Kracauer, e o grande crítico da cultura Walter Benjamin resgataram a dignidade da sétima arte.)

Mas nosso *work in progress* não se resume à procura de definições ou iluminações sobre um *significante* (a obra máxima) e um *significado* (a constituição de um cânone) em meio às aventuras teóricas e empíricas do *homo cinematograficus* (críticos, realizadores, historiadores *et al.*).⁵ O objetivo perseguido era simplesmente saber o que é um *clássico*.

No estágio preliminar para compreensão do fenômeno, foi indispensável uma verificação etimológica e histórica do conceito. Como ocorre com outros termos do vocabulário da crítica de cinema, a noção de *clássico* adquiriu certa especificidade, mas a origem é literária. Descobrimos, por exemplo, que o epíteto *clássico* aparece pela primeira vez na Antiguidade⁶ onde, conforme Ernst Robert Curtius (1996), o conceito obedecia ao critério da correção da linguagem. Foi C.W. Hegel quem imprimiu um acento histórico ao *clássico*, entendido como signo da “religião da arte”. Mesmo incorporado à gramática estilística, o conceito, usado na canonização de escritores-modelo, continuou a ser controverso. Só no início do século XX é que a filologia reconhece a ligação entre o sentido normativo e o sentido histórico do *clássico*. A apreensão da natureza dessa categoria, porém, permaneceu inconclusiva. Como aplicá-lo então à epistemologia cinematográfica?

Mais uma vez, a literatura foi providencial. Em livro⁷ que virou referência sobre “clássicos”, Ítalo Calvino (1995) reuniu reflexões sobre obras historicamente relevantes, “que se ocultam na memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. Na perspectiva do escritor, quanto mais as obras pertencem à memória, mais têm valor. O reconhecimento de sua importância estaria na memória das gerações, nos traços que deixaram na cultura no curso dos tempos. O *clássico*, na definição de Calvino, “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, resiste à interpretação e se apresenta como sempre novo, inesperado e atemporal. No entanto, Octavio Paz (1972) ia além de Calvino ao afirmar que a novidade e a atemporalidade não eram os únicos requisitos de grandeza da obra: nela deveria existir, também, “objetividade”, “concentração”, “condensação”.

O poeta-crítico T. S. Eliot, em dois ensaios seminais, “Tradition and the Individual Taste” (1917) e “What’s a Classic” (1944), define o *clássico* como elogio supremo e sinônimo de universal, de obra que é nova e original, que contém “invenção” e “mestria técnica”. Por sua vez, Ezra Pound, outro poeta-crítico, alinhava em *How to Read* (1929) e *ABC of Reading* (1934) julgamentos pessoais nos quais propõe um “conjunto de medidas, padrões, voltômetros” para avaliação de autores e obras



Casablanca

Dirigido por Michael Curtiz, 1942, P&B, 102min

preferenciais. Pound não julga “imparcialmente”, assume exclusões ou omissões e ignora “objetividade” historiográfica ao estabelecer listas dos “maiores” escritores. Já em relação à “grande obra”, ele frisa, incisivo, que sua maior virtude é a condensação, ou “concentração de sentido”.

Esta definição não difere daquelas usadas por André Malraux (1947) ao repertoriar as peças do seu “museu imaginário”, por Frank Kermode (1985) ao explicar seu “apetite pela poesia” ou por Harold Bloom (1994) ao constituir seu controverso “cânone ocidental”. Qualquer tomada de posição neste debate depende de uma hierarquia de valores que oriente a argumentação; da representatividade do opinante; e do contexto da cultura em que se trava a discussão. Kant, por exemplo, atribui à subjetividade

papel determinante no juízo estético, porque a qualidade não está no objeto, mas no sujeito que lhe atribui valor estético. O filósofo solicita “adesão universal” e desinteresse na apreciação da beleza. Esse juízo estético deixou de ser considerado universal a partir do século XVIII, e os *clássicos* perderam a condição de modelo absoluto (“arquetipo do gosto”) e eterno (supra-histórico).

Desde a época do Iluminismo aos dias de hoje, o entendimento desse conceito experimenta reelaborações: o que foi um *clássico* para outras gerações se renova ou se desfaz em função de diferentes modos de pensar. Nesse sentido, segundo Gadamer⁸, o juízo de valor “segundo o qual

algo é denominado *clássico* não pode ser desligado da reflexão histórica e da sua crítica a todas as construções teleológicas do decurso da história”:

[...] O que é *clássico* é aquilo que se diferencia destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros [...]. Antes, é uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, o que nos induz a denominar algo de “clássico”; uma espécie de presente intemporal que significa simultaneidade para com qualquer presente. (GADAMER, 1997, p. 428).

Quando escrevo *clássico*, imagino analogia com obra-prima, obra excelsa. Aquela que “situa-se no plano do absoluto que é, por sua vez, o plano peculiar da criação artística”. Talvez com a intenção de se elevar para além de um contexto é que, como sublinha George Steiner (1988), “todas as grandes obras emanam de *le dur désir de durer*, o áspero artifício do espírito contra a morte, a esperança de sobrepujar o tempo através da força da criação”.⁹ Tempo e contexto reaparecem, assim, quase como um *leit motiv* na investigação do *clássico*. “O tempo, tanto historicamente como na escala da vida pessoal, altera a visão que temos de uma obra ou de um conjunto de obras de arte”, pontua Steiner, remetendo-nos a uma reflexão de Adolfo Sánchez Vasquez¹⁰ sobre a sobrevivência da arte que é,

[...] graças à sua perdurabilidade, um dos meios mais firmes de que o homem dispõe – uma vez libertado das ilusões de uma imortalidade corpórea e anímica – para vencer o tempo e para resistir aos embates da caducidade. Sendo fiel ao seu tempo, a arte o sobrevive e, deste modo, continua vivendo com o próprio movimento da vida real. [...] Assim, a transformação que o artista efetua em determinada realidade, refletindo-a ou transfigurando-a, é – em cada ato criador – única e irrepetível, fixando-se, perdurando ao longo do devenir histórico real. (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 1968).

Esse ato criador, transformador, não decorre exclusivamente da vontade de um artista, da manifestação solitária do gênio. Lucien Goldmann (1976) argumenta a respeito que as grandes obras “são um encontro do pessoal com o coletivo no mais alto nível de estruturação significativa”. Para ele, “as grandes obras da cultura são as que podem ser interpretadas sem ser feito acréscimo nenhum – e cuja interpretação leva em conta 80 ou 90 por cento do texto, ou seja, a única leitura possível”. (GOLDMANN, 1976).¹¹

A perspectiva de Goldmann assume caráter restritivo à liberdade de interpretação? Talvez, se considerarmos, como Umberto Eco (1969), que as obras de arte se caracterizam por “uma pluralidade de significados”, uma polifonia de sentidos. Seja como for, abrindo-as ou fechando-as à interpretação, vários artistas, já notava Franklin de Oliveira (1978), construíram obras não *sub specie temporis*, mas

sob o signo da eternidade, pois miravam a “permanência e a substantividade”, a harmonização de pensamento e a encantação. Essas obras perfeitas, sem fissuras entre o tema e a configuração artística que as instrumentaliza, estão permeadas de comoção, uma “emoção refeita sob a disciplina de rigorosa consciência artística, emoção entendida como acorde do ser, governada pela inteligência, refeita, restaurada, reconstituída sob o império da lucidez.” (OLIVEIRA, 1978, p. 226-227).¹²

Na acepção de Roland Barthes (1973), a perfeição da obra causa um profundo impacto, pois “desloca os axiomas históricos, culturais e psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, valores e recordações”. Já Jonathan Culler (1982), entende que, com sua “estrutura aberta que muda de forma constantemente”, a obra exige que leitor lhe confira significado, desvende seus enigmas e preencha seus vazios. Na caracterização de Culler, a obra-prima é uma fantasia “que o consumidor transforma em experiência total de coerência e significado estético, moral, intelectual ou social.” (CULLER, 1982, p. 83).¹³

A idéia da obra-prima como clássico é problematizada por Michèle Lagny (1992) ao tratar desta questão em *De l’histoire du cinema. Méthode historique et histoire du cinema*. A distinção fica por conta dos critérios dos críticos, de sua visão de mundo e sua idéia da arte. Segundo Lagny, exemplo de impressionismo na formação de um cânone é o de Claude Beylie que, no livro *Les films-clés du cinema* (1987), relaciona obras-primas consoante uma noção da reviravolta provocada por tais filmes na evolução da arte ou da técnica cinematográficas. Beylie invoca ainda “a expressão original, subversiva, do pensamento de um homem cujo impacto foi confirmado pelo tempo, ou seja, filmes que, incompreendidos à sua época, conquistaram sua posição ao serem revistos”. (BEYLIE, 1987, p. 10).

Nas últimas décadas, sobretudo por ocasião do centenário do cinema, surgiram inúmeras obras empenhadas em propor uma síntese do *state of the art*. Em sua maioria, são trabalhos irrelevantes, pretensiosas variantes das convencionais “listas de melhores”¹⁴. Nesses balanços, os críticos repisam a tese da atemporalidade dos “clássicos”. Em meio a devaneios impressionistas, raros estudiosos argumentam lucidamente sobre a historicidade da criação estética, a variabilidade do gosto, a importância do background econômico, cultural e político na produção dos filmes. Nesse sentido, são pertinentes as reflexões de Peter Wollen¹⁵ e Ian Christie sobre regras da “canonização” e listas dos “dez mais”.

Lagny justifica o estudo dos clássicos na história estética do cinema por uma necessidade cultural: “assim como na literatura, no cinema existem obras que respondem às exigências de `normas de qualidade` reconhecidas e estudadas nas salas de aula. Esse estudo pressupõe a permanência dos valores estéticos” (LAGNY, p. 137). No brilhante ensaio *Film in the Aura of Art*, Dudley Andrew (1984)



O padre e a moça

Direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1965, PB, 84min.

acha que cada obra-prima tem regras próprias, propostas em função do clima intelectual da época em que foi feita, vista e avaliada. Na análise dos *clássicos* convém verificar sua força ilustrativa (imagens, narrativa) e os sistemas que os delimitam (ideológico, semiótico, psicanalítico). Desse modo, os *clássicos* são julgados pela maneira como iluminam (ou não) tais sistemas. Cada “clássico”, afirma Andrew, nos desafia a reconhecer sua singularidade e insubmissão a sistemas, dando-nos a impressão de ter qualidades (uma aura, uma auréola) que os projetam acima do cinema convencional e aspiram à imortalidade. (ANDREW, 1984, p. 194)

Gérard Genette (1994), em *L’Oeuvre de l’art (Immanence et transcendence)*, sucintamente define a obra de arte como um artefato (produto humano) com função estética. Um artefato (digamos, o grosso da produção hollywoodiana) sem função (intencionalidade) estética pode produzir um efeito estético intencional? Inúmeros filmes tidos como “clássicos” foram concebidos sem finalidade estética: sua função era divertir o público como mero produto da indústria audiovisual. Genette entende que caberá ao crítico conectar a obra (literária, pictórica, musical, cinematográfica) à função estética. Evidentemente que para isso precisa ter noção do estatuto “ontológico” da obra de arte, do seu modo de existência. Ou seja, deve indagar: “Em que consiste esta obra? Qual a sua finalidade? Ela transcende as condições em que foi feita?” (GENETTE, 1994, p.10-11).

Essas indagações remetem à relatividade do julgamento. O relativismo na valoração das obras pelas diferentes gerações não deve ser temido: na concepção de Arnold Hauser (1961) não resta dúvida de que cada observador julga de acordo com seu conhecimento, objetivo ou subjetivo. Hauser recorda, por exemplo, as diferentes apreciações de Rafael, Rubens ou Shakespeare. A história da arte está repleta de calamitosas incompreensões da genialidade (Van Gogh, Stendhal, Rimbaud, Modigliani). Quantos artistas puderam testemunhar em vida o reconhecimento de sua grandeza? No entanto, após passar pelo “teste do tempo”, suas obras sobreviveram – para a posteridade.

Mas existe, de fato, essa posteridade, essa “eternidade” da obra de arte? Jorge Luís Borges não acredita em eternidade da obra e, sem ilusões, encara *todos* os livros como rascunhos de um livro inacabado, sem leitura final. Também os grandes filmes, similarmente, teriam a marca da incompletude, do inacabado. A propósito, Michel Butor, citado por Leyla Perrone-Moisés¹⁶, falava que “o escritor é movido por um desejo de completude”, mesmo sabendo que “todos os livros são fragmentos de um livro maior e melhor”. (A ensaísta francesa Marie Claire Ropars-Wuillemier tanto acredita nisso que montou seu panteão à base *somente* de trechos dos filmes que mais admira ou ama¹⁷).

Com uma perversa consciência do *valor* mercantil da arte, a indústria cultural se apropriou do conceito de *clássico*. Nessa cultura, a excelência de artefatos artísticos (quadros, músicas, esculturas, filmes), a grandeza da obra de arte, é “realçada”, conforme John Berger (*Ways of Seeing*, 1967), pela

raridade, pelo preço de mercado. Mas, como se trata de “obra de arte” – e se considera que a arte é mais grandiosa do que o comércio –, diz-se que o preço de mercado é um reflexo de seu valor espiritual. Numa sociedade capitalista que transforma a arte em mercadoria, qual seria o papel do cinema como “forma de representação” do mundo e de produção de significado estético? Esta interrogação, de Stephen Heath (1981), diz respeito de modo mais amplo ao papel do crítico de arte e, no caso específico do cinema, à concepção de uma práxis do cinema. Segundo Heath, o cinema, enquanto indústria, refere-se diretamente ao sistema econômico (à estrutura da produção, distribuição e consumo). O texto, o filme, é um produto particular dessa indústria.¹⁸ Também o sociólogo I.C. Jarvie¹⁹ encara os filmes como produtos, mercadorias, chanceladas por instituições comerciais: os circuitos culturais só os julgam *post hoc, a posteriori*. O objetivo de seus autores é confeccionar um produto que agrade enquanto mercadoria, e o filme é destinado ao público que julga na base do “gosto”, “não gosto”.

Sem defender um primado do gosto popular – a chamada “popularidade” –, outros estudiosos não menosprezam o público dos espetáculos convencionais e até ironizam a “erudição” da comunidade acadêmica e da grande imprensa, onde profissionais usam irracionais processos de julgamento. Raymond Durnat (1967), por exemplo, ao confrontar alta cultura e cultura de massa, admite que haja filmes populares inferiores à sofisticação do público. Mas, diz ele, também existem filmes considerados “profundos” pela cultura acadêmica que às vezes não passam de generalizações banais ou falsas.²⁰

Ao justificar o gosto popular, Dudley Andrew²¹ argumenta que o que orienta a “escolha” de filmes privilegiados, dos chamados *clássicos*, é certamente uma noção de arte, uma crença na transcendência do produto estético que ilumina nossas vidas. Mas essa noção de arte e a expectativa de um encontro superior com a obra de arte não são privilégios da elite. O espectador não elitizado pode ter esta pretensão, “escolhendo” entre os filmes convencionais aquele(s) mais sintonizado(s) com sua sensibilidade, sua experiência, sua cultura. Segundo Andrew, a diferença entre um filme banal e um filme ambicioso, consiste nas “representações concretas e sensíveis da realidade e como elas afetam a nossa existência”. Como o cineasta processa essas formas de representação para alçá-las ao nível de uma obra singular e nos falar da relação do homem com o mundo?

A maioria dos cinéfilos e estudantes só conhece os títulos e os resumos em livros (agora na Internet). E muitos críticos consideram o *clássico* um filme enfadonho, antigo, em geral da fase silenciosa, que interessa apenas a estudiosos e eruditos²².

Alguns *clássicos* atingem uma ampla faixa de espectadores, como as comédias de Charles Chaplin e Buster Keaton, Harry Langdon e Laurel & Hardy, W.C. Fields e os Irmãos Marx, Jerry Lewis e Peter Sellers, os dramas de guerra (*Asas, Sem novidade no front, Casablanca*) e os melodramas sociais

(*Fúria, Vive-se uma só vez*), as aventuras de terror (*Frankenstein, Drácula*), os musicais (*Cantando na chuva, Sinfonia de Paris, O mágico de Oz, Rua 42*). Mas há *clássicos* que não motivam indistintamente igual número de espectadores, por serem mais específicos quanto ao tema ou ao tratamento (os filmes *noir*, inclusive). Existem *clássicos* em todos os gêneros e de alcance multidisciplinar (*Morangos silvestres, Hiroshima mon amour, Rocco e seus irmãos, Viagem a Tóquio, Viridiana, Vidas secas, O anjo azul*). Além dos *clássicos* universais, existem os *clássicos* restritos a determinadas áreas e épocas: são os *cult movies*, objetos de adoração dos cinéfilos (p. ex., *O Mensageiro do diabo*, única obra dirigida pelo ator Charles Laughton).

Assim como na literatura e nas ciências humanas, o *clássico* do cinema se impõe por marcar época sem pretender oferecer explicações sobre o que mostra ou representa. De fato, numa realidade em constante mutação, “mesmo os *clássicos* carecem de poder explicativo total” sobre o que acontece em nossa época. O filósofo Georg Lukács (1969) argumenta que uma obra de arte, e em particular um filme, não precisa necessariamente responder às questões que levanta: [...] “Se um filme, como obra de arte, consegue fazer com que a gente reflita seriamente sobre uma situação do passado ou do presente, e a confrontá-la com a própria, já atingiu seu objetivo.” (LUKÁCS, 1969).²³

Bertolt Brecht, defensor da democratização da arte, manifesta no artigo “O efeito intimidatório dos *clássicos*” uma inequívoca desconfiança na *soi disant* alta cultura. O dramaturgo alemão nos adverte contra as concepções falsas e superficiais que relacionam o conteúdo ideal, o significado das obras à época em que foram encenadas. Já outro homem de teatro, Antonin Artaud²⁴ (1993), investe contra a noção de *clássico* e, num ataque ao conformismo burguês que nos faz confundir o sublime, as idéias, e as coisas, com as formas que assumiram através dos tempos e em nós mesmos, fulmina: “As obras primas do passado são boas para o passado, não servem para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo de dizer o que não foi dito de um modo nosso, imediato, direto e que atenda aos modos de sentir atual e que todo mundo entenderá”. (ARTAUD, 1993, p. 83).

Existem filmes que, à sua maneira, “condensam e contêm” toda a arte do cinema ou toda a particularidade de determinado gênero ou época, diretor ou estilo. Jonathan Rosenbaum (2004) os qualifica de “filmes essenciais” por traduzirem uma visão de mundo e uma idéia do cinema, um “valor intelectual, criação do espírito e da sensibilidade”. Em seu livro *Essential Cinema*, onde relaciona mil obras-chave, Rosenbaum defende o cânone como necessário no momento em que a cultura fílmica é dominada pela máquina publicitária e por críticos improvisados que promovem mediocridades ao invés de obras desafiadoras. Do núcleo desse *essential cinema*, de filmes que sobreviveram à prova do tempo²⁵, se irradia a *claritas* (a beleza na definição latina), emana a *aura*

(qualidade que transparece só para quem sabe ver, sentir e pensar), flui uma rede complexa de significados, reveladora de um imaginário que concretiza a emoção (*Vertigo*, *Cantando na Chuva*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), a reflexão (*Hiroshima mon amour*, *Persona*, *A regra do jogo*) ou as vicissitudes da aventura humana (*Morangos silvestres*, *Rastros de ódio*, *Umberto D.*).

Em seu ensaio *Esthétiques de l’audiovisuel*, Pierre Sorlin (1992) vê com condescendência a sofreguidão com que cinema e televisão, “que não se apóiam num passado muito antigo”, buscam inventar seus *clássicos*. Qualquer um, ironiza o sociólogo-crítico, se sente em condição de fazer uma lista de filmes-guias, que se pretende admirar pelo que têm de permanente, pelos valores sociais ou estéticos que ilustram. Mas tais obras pertencem ao passado, a um preto-e-branco portador de nostalgia. Não obstante, admite Sorlin, por uma série de circunstâncias, certos filmes terminaram por ser encarados, de maneira quase universal, como êxitos exemplares. (SORLIN, 1992, p. 43-44).

Na hierarquização das obras primas [já que, conforme pondera Lagny, nem todas são *clássicos*], é essencial a questão das prioridades. Com o relativismo pós-moderno, a *intelligentsia* passou a repelir ordens de grandeza e a privilegiar as diversidades. A recusa das hierarquias (classificações), do elitismo (ênfase na alta cultura), do essencialismo (especificidade estética) foi ironizada por Terry Eagleton (1998) em *As ilusões do pós-modernismo*, onde ele afirma que hierarquia não é elitismo, “mas crença na autoridade de uma minoria seleta”. Quanto ao essencialismo, essa doutrina “reza que as coisas se compõem de certas propriedades, e que algumas delas realmente as integram de tal forma que se se removesse ou transformasse radicalmente essas propriedades, a coisa passaria então a ser outra coisa qualquer, ou coisa nenhuma” (EAGLETON, 1998, p. 93). Para Eagleton, hierarquizar e classificar indicam diferenças essenciais não apenas de questões de estilo, de gostos, de tendências, mas de características ontológicas.

No prefácio a um livro sobre “clássicos” do cinema, Andrew Sarris (1999) argumenta que qualquer seleção de obras-primas pode ser considerada objetiva na medida em que “cada pessoa vê de modo diferente, de acordo com a sua psiquê e diferentes padrões de associações pessoais com os ícones e as imagens na tela”.²⁶ Com essa convicção subjetivista, Sarris procurou determinar, anos depois, “as dimensões e os contornos da herança cinematográfica americana”, de seus clássicos. Em contraposição a críticos que se amparam em ideários políticos para estruturar seu *pantheon*, Sarris privilegia a redenção pessoal em detrimento da redenção social. Por isso, prefere *Rastros de ódio* (1956) a *Vinhas da ira* (1940), *Onde começa o inferno* (1959) a *Matar ou morrer* (1952), *Vertigo* (1958) a *Acorrentados* (1958), *Vidas amargas* (1955) a *A luz é para todos* (1947).

Seriam esses os filmes que os críticos-professores Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leurat (2001) levariam para a mítica ilha deserta? Ambos descartam a qualificação de obras primas e preferem apontar um “núcleo duro” constituído por filmes “que marcaram nossa infância”. Assim como Sarris, Daney e outros críticos, eles adotam o kantiano critério do julgamento pela subjetividade. Mas nos trinta filmes que selecionaram, Liandrat-Guigues e Leurat ressaltam a “dimensão estética”.²⁷ Entre outros, são citados:

Ivã, o terrível (Eisenstein), *Vagas estrelas e Notti bianche* (Visconti), *O ano passado em Marienbad* (Resnais), *Sherlock Jr.* (Keaton), *Tarde demais para esquecer* (Leo McCarey, 1938 e 1957), *Les Favoris de la lune* (Otar Iosseliani, 1984), *Os vivos e os mortos* (Huston, 1987), *O gosto do saquê* (Yasujiro Ozu, 1962), *O homem do Oeste* (Anthony Mann, 1958), *Hurlevement* (Jacques Rivette, 1985), *A imperatriz galante* (Sternberg, 1934), *Os inocentes* (Jack Clayton, 1961), *Madre Joana dos Anjos* (Jerzy Kawalerowicz, 1961), *Narciso negro* (Michael Powell, 1947), *Não ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) *A nova Babilônia* (Grigori Kozintzev e Ilya Trauberg, 1929), *La Prise du pouvoir par Louis XIV* (Rossellini, 1966), *A casa sinistra* (James Whale, 1932), *Recordações da casa amarela* (João César Monteiro, 1989), *Anjo e demônio* (Otto Preminger, 1952), *O vento* (Victor Sjöström, 1928), *Le Vent nous emportera* (Abbas Kiarostami, 1999), *Les Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960), os filmes de Val Lewton (*Cat People*, etc).

Intelectual respeitável, Cesare Segre (2001) surpreende-se com a intolerância dos “eruditos” em relação às classificações de “melhores de uma década, ou de um século, ou de toda a nossa literatura”.²⁸ Para ele, essas classificações funcionam como termômetros de preferências que, entendidas corretamente, sintetizam um julgamento da atividade artística desenvolvida em determinado período. Segre atribui aos contestadores a arrogância de quem pretende excluir da “alta literatura” a produção de consumo, a *Trivialliteratur*, para a qual o filósofo Antonio Gramsci já chamava a atenção. Segundo esse erudito, os formalistas russos enfatizaram o significado dos textos – *todos os textos* – para a cultura de um povo. Não têm sentido, portanto, exclusões ou omissões. (SEGRE, 2001, p. 177-182).

Ao recapitular sua intensa e combativa atividade teórico-crítica²⁹, Guido Aristarco recomenda que, no panorama de um cinema heterogêneo e difuso como o dos dias atuais, o estudioso deve necessariamente fazer opções, a começar pelo entendimento do que seja o realismo, a ironia e a fantasia. Em seguida, de acordo com Aristarco, o crítico precisará definir se se engaja em prol da verdade, mediada pela beleza (afinal, como diz Goethe, o “útil” não “invalida os outros valores, mas é o primeiro degrau para atingir os outros dois”), ou se conformará com a exaltação do *trash* como forma de expressão cultural.



O Gabinete do Dr. Caligari

Diretor Robert Wiene, Alemanha, 1919

Diante das “urgências trágicas” dos tempos atuais, desta época caracterizada pela “gelatina produzida pelo audiovisual”, a lógica do *show business* e a teatralidade da palavra, Jacques Derrida³⁰ sentia que o ato de “pensar tornou-se um cacoete perigoso”. Em escala mundial, dizia ele, o intelectual virou um ator do espetáculo audiovisual organizado pelo poder tecno-capitalista e uma mídia *high tech*. Derrida recomendava o uso da memória e da cultura “para colocar luz sobre os fatos da vida, fazer perguntas”, num

“mundo vergastado pela violência”, erosão de sentimentos e inquietações intelectuais. O cinema, é claro, não resolve os problemas humanos – nem a Arte em geral –, porém tem o poder de torná-los urgentes. E à crítica cabe, como ensina Claude Prevost (1973), avaliar o que se passa na área da superestrutura para aprimoramento qualitativo do cinema. Por isso, ela deverá fazer escolhas, rejeitar tabus, banir apriorismos. “É preciso escolher, entendendo-se essa escolha como uma atitude “aberta”, “ampla”. (PREVOST, 1973, p.209)³¹

Na investigação do *clássico*, as observações preliminares se concentraram no mundo dos livros. No entanto, não ignorei – ao contrário – paradigmas e doutrinas da esfera das artes plásticas. Nesse sentido, foi empolgante a descoberta da coletânea *Qu’est-ce que une chef-d’oeuvre?* (Gallimard, 2000). Nela, sem esoterismos de castas (os “guardiães do templo”) ou o sectarismo de exegetas “ideologizados” (por exemplo, o Nicos Hadjinicolaou de *Histoire de l’art et lutte des classes*, 1974),

Hans Belting, Arthur Danto, Jean Galard e Martina Hansmann, entre outros, oferecem pistas formidáveis para compreensão desta questão capital para a estética. Às leituras prévias de eruditos como Erwin Panofsky, Jan Murakowski, Monroe Beardsley, Ernst Gombrich, Yves Michaud, Nelson Goodman, Clement Greenberg, Michel Foucault, Meyer Schapiro e Giulio Carlo Argan, acrescentei, portanto, insights dos *experts* que buscavam também uma genealogia das obras-primas.

Existem inúmeros riscos na hibridização e síntese de tantas teorias, filosofias e visões de mundo sobre clássicos e obras-primas, para aplicá-las ao cinema. Não obstante, o enriquecimento das trocas intelectuais me permitirá seguir adiante no projeto de “reinterrogação” dos paradigmas da crítica no contexto de estagnação em que se encontra esta época pós-moderna. Talvez de modo presunçoso, Michel Ciment (1999) sentenciava que o julgamento crítico constitui a única valorização cultural: “O artista só existe sob o olhar do crítico. Não existe artista sem comentário! A morte do comentário significa o desaparecimento do artista”.³² (CIMENT, 1999, p. 31).

Mas, o julgamento dos críticos é digno de confiança, indaga Marcel Martin³³? Crítica não é *cinéfilia*, síndrome subjetiva (que se traduz em julgamentos impressionistas) e autônoma (que se alimenta com outras referências culturais). É uma atividade que se ampara numa teoria axiológica, não em cacótes taxonômicos. Assim, para evitar o passionalismo cinefílico e conferir uma função dialética ao comentário de Ciment, o crítico deve ter numa visão que englobe estética e economia, o social e o político, isto é, que analise não somente o *como* dos filmes, porém igualmente seu *por quê* e o seu *para quê*. Em síntese, o crítico consciente precisa ver na obra de arte – e mais precisamente num filme, *clássico* ou não – a necessária concreção da totalidade humana.

Notas

¹ Num ensaio fascinante, o cineasta e ex-crítico Paul Schrader (*Mishima, Cat People, Blue Collar*) descreveu na revista *Film Comment* (set./out. 2006) o fracasso da sua aventura ao formular um cânone de clássicos.

² A política das “listas dos dez maiores filmes de todos os tempos” foi adotada em 1952 pela influente publicação britânica *Sight & Sound*. Desde então, a cada década, a revista consulta os “guardiães do templo” (críticos, historiadores, arquivistas) para atualizar seu “cânone” informal.

³ O cinema é, em essência, uma arte ao mesmo tempo figurativa e rítmica na qual se fundem, para encontrar um sentido e um emprego novo, outros meios de expressão, como a pintura (através da composição das imagens), o teatro (através do ator e da cenografia), a música (através da cadência), a literatura dramática e romanesca (através da palavra). Esta definição, digamos, “ontológica” é de um notável estudioso italiano, cineasta, historiador e crítico, Francesco Pasinetti, “Il film che no si potravino rifare”, in *Sequenze*, 1946.

⁴ Judith Schlanger começa suas reflexões com um conhecido verso de Horácio (*est vetus atque probus centum qui perfectit annos*), que ensina: “o que atravessou uma centena de anos é velho e sério”. Segundo o poeta latino, o Tempo e a História é que definirão o valor da obra de arte. Ver *Poétique* n. 88, nov. 1991, p. 487.

⁵ Sobre a ontologia do cinema, mencionaria, *en passant*, os trabalhos dos italianos Galvano della Volpe, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, Emilio Garroni; dos franceses André Bazin, Edgar Morin, Christian Metz e Jean Mitry; dos norte-americanos Vachel Lindsay, Gilbert Seldes e Stanley Caldwell.

⁶ Ver *Literatura européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1996. p. 258.

⁷ Ver a sugestiva introdução a *Por que ler os clássicos* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995). p. 9-24.

⁸ Entre as exegeses contemporâneas sobre o clássico, uma satisfatoriamente operatória é a de Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. (Vozes, 1997).

⁹ George Steiner, *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹⁰ In: *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

¹¹ Ver “Estrutura: realidade humana e conceito metodológico”, na coletânea *A controvérsia estruturalista*. Cultrix, 1976. Goldmann desenvolve esta questão nos livros *Le Dieu cache* e *Pour une sociologie du roman*.

¹² Este entendimento da grande obra, enunciado por Franklin de Oliveira com relação a poetas e romancistas, vale para as mais diferentes manifestações artísticas. V. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

¹³ Essa caracterização da obra-prima é, na verdade, de Norman Holland e foi adotada por Culler em seu ensaio *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism* (Cornell University, 1982).

¹⁴ Entre os *booklists* de melhores filmes, há exceções: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (Jonathan Rosenbaum, Johns Hopkins University Press, 2004); as coletâneas de Serge Daney (*La Maison cinéma et le monde. 1. Le temps des Cahiers, 1962-1981*, P.O.L., 2001) e François Truffaut (*Les films de ma vie*, Flammarion, 1975, e *Le plaisir des yeux*. Cahiers du Cinéma, 1987); *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties* (J. Hoberman, The New Press, 2003); os heteróclitos *Cinéma 1. L’image – mouvement* e *Cinéma 2. L’image-temps* (Gilles Deleuze, Éditions de Minuit, 1983-1985); *Cinémanie* (Gérard Legrand, Stock, 1979). Há outros títulos de críticos estrangeiros e brasileiros, como *Um filme por dia. Crítica de choque, 1946-1973* (Moniz Viana, Companhia das Letras, 2003) e *Um filme é um filme. O cinema de vanguarda dos anos 60* (José Lino Grünewald, Companhia das Letras, 2001).

¹⁵ Peter Wollen, além do ensaio sobre os motivos por que alguns filmes sobrevivem e outros desaparecem (*Sight & Sound*, maio 1993, v. 3., n. 5), aborda o problema em “The Canon”, incluído em *Paris Hollywood: Writings on Film* (Londres: Verso, 2002. p. 216-232).

¹⁶ Em *Altas literaturas* (Companhia das Letras, 1998), Leyla Perrone-Moisés investiga as preferências de um grupo de escritores-críticos (Pound, Eliot, Borges, Octavio Paz, Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers e repertoria uma pluralidade de concepções sobre a obra de arte, clássicos e paradigmas.

¹⁷ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier compôs uma lista de quinze filmes cujos fragmentos rememorados comporiam um filme “impossível”: o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Blow Up*, *O deserto vermelho*, *A dama de Xangai*, *La Femme du Gange*, *L’Homme-Atlantique*, *L’Hypothèse du tableau volé*, *India Song*, *Soberba*, *Muriel*, *Outubro*, *Passion*, *Pickpocket*, *Prénom Carmen*, *La Ville des Pirates*.

¹⁸ Stephen Heath, “On Screen, in Frame: Film and Ideology”, capítulo 1 de uma coletânea de ensaios instigantes sobre a ontologia da sétima arte, *Questions of Cinema*, Macmillan, 1981.

¹⁹ Cf. I. C. Jarvie, *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*. Routledge & Kogan Paul, 1987.

²⁰ Ver o capítulo “People Look At People” da coletânea *Films and Feelings*. Londres: Faber and Faber, 1967.

²¹ In: *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1984. p. 193.

²² Com a verve que o celebrizou, François Truffaut ironizava a incultura cinematográfica da nova geração de críticos nas décadas de 1950-1970: “Qualquer um pode se tornar crítico de cinema; não se pedirá ao candidato o décimo dos conhecimentos que se exige de um crítico literário, musical ou de pintura. Um diretor hoje deve aceitar a idéia de que seu trabalho será eventualmente julgado por alguém que talvez nunca tenha visto um filme de Murnau”. Ver “A quoi rêvent les critiques?”, *Le plaisir des yeux*. Paris: Cahiers du cinema, 1987.

²³ Ver “Espressione del pensiero nell’opera cinematografica”, *Cinema Nuovo*, jan.fev. 1969, n. 197.

²⁴ Ver “Acabar com as obras-primas”, em *O teatro e seu duplo*: São Paulo: Martins Fontes, 1993.

²⁵ Essa prova do tempo mereceu de Karl Marx uma cidadíssima reflexão sobre a epopéia grega como arte capaz de proporcionar prazer artístico, exercer um fascínio permanente e se sobrepôr ao momento histórico. A reflexão, na “Introdução à Crítica da Economia Política” (*Contribuição para a Crítica da Economia Política*), aparece na coletânea *Sobre Arte e Literatura* (Lisboa: Estampa, 1971, p.60-63).

²⁶ Porta-voz da “teoria do autor”, Andrew Sarris ficou famoso com o livro *The American Cinema* (Dutton, 1968). Foi crítico do *Village Voice* e agora ensina na Columbia University. “What Makes A Movie Classic?” é prefácio do *Classic Movie Companion*, Robert Moses (ed.). Nova York: Hyperion, 1999. p. ix-xii

²⁷ “Quels films emporter sur l’île déserte?” *Penser le cinéma*. Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leutrat. Paris: Klincksieck Études, 2001. p. 187

²⁸ Cesare Segre, “Il canone e la culturologia”. In: *Ritorno alla critica*. Turim: Einaudi, 2001.

²⁹ Cf. Guido Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*. Bari: Dedalo, 1996.

³⁰ Jacques Derrida. “O filósofo não é um pop star”. Entrevista a Norma Couri, *Jornal do Brasil*, 29\4\1991.

³¹ Resposta a questionário sobre a missão do crítico. *Littérature, politique, idéologie*. Éditions Sociales, 1973.

³² Depoimento sobre julgamento de valor, em *Feux croisés sur la critique*. Éditions du Cerf, 1999.

³³ “La critique traditionnelle face au développement des médias”. Marcel Martin, *La revue du cinéma—Image et son—Écran*, n. 371, abr. 1982. p. 65-70.