O DRAGÃO DA COSMÉTICA DA FOME CONTRA O GRANDE PÚBLICO: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade

MASCARELLO, Fernando
Coordenador e professor do curso de Realização Audiovisual e pesquisador da Unisinos - São Leopoldo / RS
E-mail: mascadu@terra.com.br

RESUMO

Mobilizando conceitos retirados aos estudos culturais, à teoria do espectador cinematográfico, à axiologia da crítica e à sociologia da cultura, realizamos, neste trabalho, uma análise do elitismo do discurso crítico da "cosmética da fome" – especialmente em sua polêmica investida sobre o filme Cidade de Deus, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002) –, bem como de suas relações teóricas com o campo acadêmico dos estudos de cinema no Brasil.

Palavras-chave: Fotografia. Migração. MST. Espaço periférico. Movimentação.

1 INTRODUÇÃO

Desde antes da agonia registrada na era Collor, vivíamos no país um certo silenciamento do cinematográfico no cenário do debate cultural (quebrado por burburinhos eventuais em torno a fenômenos isolados como *Carlota Joaquina*, *O Que é Isso, Companheiro?*, *Central do Brasil* etc.). Comentando sua própria observação sobre a ausência de debate no cinema da retomada, Ismail Xavier escreveu (em *O Cinema Brasileiro Moderno*, de 2001)[1] que esta lacuna valia "acima de tudo para a relação estética com o passado". E ainda: que "o clima cultural ... não [realçara] questões de princípio como pólos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade entre orçamentos e estilos". E então, em 2002, ano do re-renascimento do cinema nacional (do rescaldo de *Lavoura Arcaica*, mais *O Invasor*, *Abril Despedaçado, O Príncipe*, *Cidade de Deus, Edifício Master*, *Durval Discos*, *Madame Satã*, *Ônibus 174* e outros), o debate, bem como suas questões de princípio e sua remissão ao passado, ressurgiu sob a forma do "evento *Cidade de Deus*" (o par filme/polêmica).

O sucesso do filme de Fernando Meirelles e Katia Lund e a pujança do ano cinematográfico foram decisivos para a enorme repercussão cultural da polêmica. A bem da verdade, porém, esta já se ensaiava desde a aparição do artigo "Da Estética à Cosmética da Fome", de Ivana Bentes, no *Jornal do Brasil* de 08/07/2001 (o texto que viria a ceder seu nome ao seminário ocorrido no Espaço Unibanco, em São Paulo, ponto climático das discussões em torno a *Cidade de Deus*).[2] Naquele momento, ao investir (com base na estética da fome de Glauber Rocha) sobre filmes como *Central do Brasil*, *Guerra de Canudos* e *Orfeu* pela suposta espetacularização ("cosmetização") do sertão e favela brasileiros, a crítica e pesquisadora carioca fora contestada (em réplica) por Mariza Leão, produtora do filme de Sérgio Rezende baseado em Euclides da Cunha, com intensos efeitos jornalísticos.[3] Por outro lado, também era anunciado desde o Festival de Cannes o explosivo potencial de *Cidade de Deus*. Finalmente, no dia

seguinte à estréia nacional do filme, Bentes propôs a convergência entre sua noção de cosmética da fome e a obra, em editorial publicado n'*O Estado de São Paulo* ("*Cidade de Deus* Promove Turismo no Inferno", de 31/08/2002). Graças à extraordinária repercussão midiática, o texto assegurou a condição de referencial na polêmica deflagrada, anexando-lhe a etiqueta analítica ("cosmética da fome") usada para a denúncia do filme.

Neste contexto, que laços vinculam a polêmica sobre *Cidade de Deus* ao passado? De imediato, seu ancoramento em "Uma Estética da Fome" (o texto-manifesto de Glauber, de 1965)[4] a faz associar-se ao cenário cultural dos anos 60, dominado pelo Cinema Novo e suas "questões de princípio". Mas, muito mais que isso, remete a um debate que, embora sendo um dos eixos articuladores centrais da discussão cinemanovista, transcende-a historicamente: o das relações entre o cinema brasileiro "de qualidade" e o público (ou, nos termos de Ismail, a querela "vanguarda x mercado"). Em outras palavras: a disputa entre os defensores do privilégio ao estético(-político) e os proponentes da busca por platéias mais numerosas (implicando, via de regra, ou o desprezo ou a preocupação com a sustentabilidade econômica da indústria nacional). Sua melhor síntese histórica está contida, provavelmente, na indagação de Gustavo Dahl (no artigo "O Cinema Novo e Seu Público", de 1967) sobre "como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público".[5].

É fundamental recuperar os antecedentes históricos deste debate. São as seguintes as suas etapas mais importantes: (1) a censura estética ao cinema popular da Atlântida nos anos 50, quando a crítica, capitaneada por Moniz Viana, majoritariamente desprezou o significado cultural da chanchada; (2) a denúncia dos resquícios estéticos e institucionais do projeto industrialista da Vera Cruz, como plataforma de afirmação da opção autoral e ideológica do Cinema Novo ao princípio da década de 60. (Desta fase, cabe destacar sobretudo os escritos de Glauber entre 1962 e 1965, observando que "Uma Estética da Fome", dado ao público neste último ano, é considerado por Fernão Ramos, por exemplo, um manifesto "temporão", já que aparecido "numa época em que o Cinema Novo iniciava sua guinada em direção à reavaliação ... de suas críticas à concepção mais industrial".);[6] (3) esta mudança de rumo, justamente, por parcela significativa do pensamento cinemanovista, que passa a considerar com determinação a necessidade de diálogo com o público e de retorno financeiro. (Exemplares desta tendência são a criação da Difilm (a "distribuidora do Cinema Novo") em 1965, a reflexão proposta por Gustavo Dahl a partir de 1966[7] e filmes como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Brasil, Ano 2000* (Walter

Lima Jr., 1968) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber, 1968).) (Neste último e em sua tentativa de comunicação com o grande público, aliás, um aspecto paradoxal do nosso título.); (4) a radicalização e inconformidade estéticas e ideológicas do Cinema Marginal (especialmente de seu núcleo carioca), na virada para a década de 70, frente à suposta "cooptação" dos cinemanovistas pelos imperativos do mercado exibidor; e (5) a complexa porém resoluta hegemonia político-cultural da perspectiva da comunicabilidade e do mercado durante o período da Embrafilme, entre 1975 e meados dos anos 80.

Pois bem: uma compreensão em maior detalhe da forma de acoplamento do discurso crítico da cosmética da fome a este debate exigiria, antes de mais nada, um exame mais cuidadoso do desenvolvimento histórico da própria disputa. Isso porque é essencial (o resumo acima o demonstra) não reduzir os lados adversários a entidades unívocas, homogeneamente motivadas ou orientadas sob os pontos de vista estético e político-cultural. (Pelo contrário, a migração freqüente de personagens entre cada um dos pólos inimigos sugere o caráter complexo do debate.) Por outro lado, também seria necessário investigar a fundo o cenário da retomada, em especial no que se refere às implicações entre o estético, o cultural e o político-cultural. Sendo assim, basta dizer, por ora, que uma significativa parcela do cinema pós-1993 faz prosseguir o deslocamento implementado a partir da década de 70 no sentido da aproximação entre o tema do nacional-popular, tão caro ao Cinema Novo, e o modo narrativo clássico (ou "pós-clássico", como é possivelmente o caso de *Cidade de Deus*, na acepção dada ao termo por historiadores da Hollywood contemporânea).[8] E, além disso, que a crítica da cosmética da fome surge como manifestação radical do campo que prioriza o estético-político em detrimento da comunicabilidade, em reação, tudo indica, ao alto grau de referendo popular obtido por este deslocamento (rumo ao clássico) por ocasião de *Central do Brasil* e, acima de tudo, *Cidade de Deus*.

2 A CRÍTICA DA COSMÉTICA DA FOME E A UNIVERSIDADE

Muito mais produtivo que pensar, historicamente, a inserção da crítica da cosmética da fome ao debate, é analisar alguns de seus atributos que vêm passando ao largo da polêmica. Entre estes, o destaque maior cabe ao seu vínculo com a Universidade, especialmente quando comparada ao pólo adversário. E a contrapartida: uma certa vantagem teórica (ao menos formal) sobre este último. (Lembrando que a fundação acadêmica do discurso é suplementada por uma meticulosa calibragem para a repercussão na mídia, ajustando-se, assim, ao "mercado" da discussão intelectual de perfil jornalístico, segundo as melhores estratégias de marketing criticadas no inimigo

hollywoodiano). Num cenário como este, é essencial que a facção oposta, ou, mais especificamente, seus setores adeptos de uma visão pluralista de cultura e cinema nacional (e por isso, respeitadores tanto das formas muito como das pouco comunicativas) também se arme conceitualmente da maneira mais apropriada. (É desnecessário lembrar que as perspectivas puramente mercadológicas são tão nocivas quanto as elitistas.)

O municiamento deve se dar mediante a atualização teórica (nos pontos em que houver déficit) do lado pró-grande público, incorporando ao debate os avanços obtidos contemporaneamente. Antes, porém, seria recomendável buscar as causas do quadro de deficiência conceitual. Sobretudo, chama a atenção o sentenciamento dos críticos da cosmética da fome, por muitos dos apólogos de *Cidade de Deus*, como "acadêmicos". Isso importa em duas questões: a primeira, da esfera do sociocultural, sobre a imagem freqüentemente negativa da Academia junto aos campos da crítica jornalística e da produção, imitando em muito o próprio debate vanguarda x mercado reposto pelo filme.

Esta primeira questão envolve duas armadilhas. De um lado, a tentação dos não-acadêmicos em enxergar a Universidade como um bloco único e essencial de autocentramento e hermetismo. E de outro, a tendência de alguns pesquisadores e analistas a se isolarem, de fato, do restante da sociedade em um intelectualismo auto-suficiente. Já uma segunda questão implicada é de ordem ideológica: a percepção da Academia como um lugar próprio e evidente para as idiossincrasias estético-políticas do discurso crítico da cosmética da fome. De modo que, ao fim e ao cabo, se deveriam formular as seguintes perguntas: Até que ponto a Universidade é co-responsável por esta imagem junto aos não-acadêmicos? E finalmente: A Academia é cúmplice, por assim dizer, do descompasso teórico entre os discursos da comunicabilidade e da incomunicabilidade?

Provavelmente, ambas as respostas são afirmativas. Em primeiro lugar, é certo que posições como as destes críticos não representam o que pensam, majoritariamente, os "estudos de cinema" brasileiros. Embora via de regra muito mais comprometidos com a obra que com sua recepção, os pesquisadores locais raramente assumem posições de natureza tão extrema quanto as da crítica da cosmética da fome. Porém, o fato deste aspecto passar despercebido ao público externo parece contar com uma efetiva co-responsabilidade da parte da Academia. E tal acumpliciamento, por fim, envolve sem dúvida a sua enorme omissão teórica junto ao campo da comunicabilidade.

Como se articula esta inércia, a pouca disposição em trabalhar conceitualmente com as linhas de pensamento pró-grande público? De início, convém lembrar a índole nacional pouco afeita à reflexão estritamente teórica em cinema, gerando um quadro onde os esforços, na sua maior parte, se direcionam para as áreas da análise fílmica e da historiografia.[9] Nestas condições, desfavoráveis para a produção e discussão de teoria do cinema no país, é natural que o estudo da relação entre o cinema e seu espectador (contemporaneamente designada "espectatorialidade", do inglês *spectatorship*), enquanto subcampo teórico, haveria de sofrer as conseqüências da "escassez de mão-de-obra". Os resultados são taxativos. Por exemplo: do universo de 320 comunicações nos dois últimos congressos da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), em Porto Alegre/2001 e Niterói/2002, apenas 4 (quatro) tinham como objeto o espectador cinematográfico.

A situação se agrava se considerarmos que, na trajetória da teoria do cinema ao longo dos últimos 30 anos, o espectador constituiu possivelmente o eixo central dos debates. Foram fundamentalmente (ainda que não exclusivamente, por suposto) as discussões em torno à questão da subjetivação ideológica do público pelo cinema clássico (hollywoodiano, dominante, *mainstream* etc.) que ocasionaram os três principais movimentos da teoria contemporânea: (1) a implosão do paradigma modernista-político do pós-maio de 68 e década de 70 (baseado em Metz, Althusser, Lacan e Brecht, pregando a desconstrução do cinema dominante com vistas à libertação/descolonização de suas passivas platéias) e (2) sua sucessão, nos anos 80, pelos estudos culturais (fundados em Gramsci e Bakhtin, relativizando o aspecto subjetivador e afirmando os prazeres com o cinema *mainstream* de um espectador agora considerado "ativo" ou "resistente") e (3) pelo inimigo de ambos, o chamado cognitivismo (alicerçado na tradição analítica em filosofia e na psicologia cognitiva, combatendo o vínculo compulsório entre o teórico e o político e desarticulando a hierarquia de valor entre o cinema clássico e o cinema moderno ou de arte).

Pois bem: estes três movimentos, que tão categoricamente deslocaram os horizontes da teoria do cinema desde um paradigma da incomunicabilidade para outro da comunicabilidade (na afirmação dos prazeres com o cinema dominante, na vinculação apenas contingente entre o teórico e o político, na mudança de foco do texto para o contexto), virtualmente ainda não foram recepcionados no Brasil. O estado da arte da bibliografia (em tradução) disponível no país sobre o tema do espectador fala por si mesmo: o texto fundamental mais recente traduzido na área é "Visual Pleasure and Narrative Cinema", publicado por Laura Mulvey na revista *Screen* em 1975, no auge, portanto, do modernismo político que se exaure ao final daquela

década (aparecido na coletânea *A Experiência do Cinema*, organizada por Ismail Xavier, em tradução de João Luiz Vieira).[10] De forma que a desestruturação das teorias da incomunicabilidade, bem como sua substituição pela comunicabilidade do culturalismo e do cognitivismo, são notícias internacionalmente correntes que parecem ter sofrido alguma espécie de censura, difícil de compreender, nos estudos de cinema do Brasil.[11] Ou, talvez, nem tão incompreensível: reconhecer a falência do modernismo político de Comolli/Narboni, Baudry, Metz, Mulvey e Heath equivaleria, certamente, a consentir na ultrapassagem da maior parte da produção do Glauber teórico e de seus pares latino-americanos dos anos 60 e 70 (Solanas, Espinosa etc.). Daí a opção cômoda da maioria pelo silêncio omisso.

O pouco interesse na atualização da teoria do espectador em padrões internacionais obstrui o cumprimento de uma função precípua da Academia: o diálogo com a linha de frente do pensamento contemporâneo (por mais que esta "vanguarda" *teórica* venha colocar em xeque as tão estimadas vanguardas *cinematográficas* dos anos 60). Além disso, em um de seus efeitos mais danosos, produz a inviabilização da pesquisa teórico-aplicada na área, particularmente no campo estratégico dos estudos de recepção. Neste setor, uma outra cifra é irretorquível: dos 52 trabalhos de pesquisa brasileiros (teses e dissertações) na área levantados por Nilda Jacks para a década de 90, apenas 2 (dois) têm como objeto o cinema (contra uma maioria absoluta da televisão).[12] E o dado mais definitivo: nunca um estudo acadêmico sobre a recepção de um filme brasileiro foi montado no país.

As conseqüências? Óbvias, nefastas. A Universidade se demonstra impotente para fornecer respostas (mesmo que parciais) a questões repetidamente indagadas pela comunidade cinematográfica. Faz-se urgente, em meio às permanentes dificuldades para a afirmação mercadológica e sociocultural do cinema brasileiro, responder a perguntas tão singelas e fundamentais como: Que pensa o público nacional do "seu" cinema? O que espera dele? Que lugar este ocupa em seu imaginário? Constitui (e em que medida) sua identidade cultural? Que opinião tem o público sobre as representações de Brasil nos filmes nacionais? Estas questões, sabe-se muito bem, não têm sido respondidas pela Academia, pelo simples fato de não as ter incorporado à sua agenda investigativa. (E nem precisa ser dito: jamais poderiam ser abordadas dentro do marco teórico das pesquisas hollywoodianas de mercado.)

Frente a este quadro, e sintetizando-o, três comparações se tornam obrigatórias e são ilustrativas: entre a teoria do cinema brasileira e (1) a teoria do cinema praticada internacionalmente, (2) a teoria e pesquisa em televisão (nacional e internacional) e (3) o itinerário do debate (nacional) comunicabilidade x

incomunicabilidade (mapeado mais acima). Em todas estas confrontações, se diagnostica o mesmo descompasso (passível de interpretação como um *encastelamento*) entre uma produção teórica obstinada em resistir ao conceitual pró-grande público (nossa teoria do cinema) e perspectivas majoritariamente antielitistas, favoráveis à comunicação com as diversas audiências. A indagação final seria então: Que fazer para minar este verdadeiro entrincheiramento teórico elitista?

3 O ELITISMO DA CRÍTICA DA COSMÉTICA DA FOME

O "evento *Cidade de Deus*" oferece uma oportunidade única para reclamar o aprimoramento teórico do campo da comunicabilidade no país. Cabe tirar proveito da situação de visibilidade da polêmica (que tem sua seqüência graças ao sucesso de público de *Carandiru*) para, além de defender a maior atenção da Academia ao conceitual desenvolvido nos últimos 30 anos, cuidar de divulgá-lo através de sua aplicação ao debate. Nesta linha, uma das alternativas mais interessantes é a de mobilizar algumas formulações visando à análise do *elitismo* que subjaz à ideologia e à retórica da crítica da cosmética da fome. Este se funda, discursivamente, em dois procedimentos complementares: a legitimação, por um lado, e a patologização, por outro, das duas cinematografias (e dos públicos e gostos que se lhes associam, para compor "culturas de gosto" cinematográficas) opostas no debate nacional vanguarda x mercado na primeira metade da década de 60. Quer dizer: um cinema moderno-revolucionário, de alta cultura, *versus* outro de corte clássico (hoje pós-clássico?), de cultura média ou baixa. Esta dupla estrutura canonização/patologização pode ser aproximada, a título exploratório, desde três diferentes perspectivas: teórica (compreensão de espectador), axiológica (valoração dos filmes) e sociocultural (práticas de distinção social).

Para proceder a isso, é preciso antes uma breve definição do objeto "discurso crítico da cosmética da fome contra *Cidade de Deus*". Se poderia pensá-lo como: o campo discursivo constituído pelas enunciações dos mais variados agentes da comunidade cinematográfica brasileira (críticos, pesquisadores, cineastas etc.), caracterizado pela detratação do filme com base na noção de cosmética da fome. (Não se resumindo, portanto, às enunciações de um único agente, ainda que este tenha operado como catalisador na constituição do campo, e tampouco esgotando o discurso denunciador do filme, havendo os que não ativam a noção para investir contra a obra.) Além disso, é claro, articula-se dialeticamente com o campo apologético de *Cidade de*

Deus, do que resulta a composição, em última instância, de um universo discursivo mais abrangente e inclusivo, o da polêmica propriamente dita.

Uma rápida descrição operacional do discurso, porém, exige que se limite o foco aos dois textos já citados de Bentes. No primeiro, "Da Estética à Cosmética da Fome", de julho de 2001 (o da polêmica com Mariza Leão), que faz a autora? Sobretudo, critica a representação, em grande parte da produção cinematográfica da retomada, dos territórios do sertão e da favela, utilizando-se das idéias de Glauber expressas em seu texto-manifesto. Tendo sido essenciais para o Cinema Novo, de acordo com Bentes "o cinema brasileiro dos anos 90 vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios da pobreza e seus personagens". Isso se dá em "filmes que [os] transformam ... em 'jardins exóticos' ou museus da História, como em *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende [1997]"; sertão dos "afetos duradouros" e do "reencontro com o humanismo", "território de conciliação e apaziguamento social" (caso de *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998)); ou "favela do personagem do *pop star* e do traficante" (como em *Orfeu*, de Cacá Diegues (1999)). Em tais obras, se verificaria uma passagem "da 'estética' à 'cosmética' da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam* [sic], a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o 'belo' e a 'qualidade' da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas".

No segundo texto, "*Cidade de Deus* Promove Turismo no Inferno" (o do dia posterior à estréia), a autora amplia sua reflexão, centrando-a sobre o que designa como um "novo-realismo e brutalismo latino-americano". Este é a "demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe", e "englobaria filmes que iriam de *Amores Perros* [*Amores Brutos*, Alexandre Iñárritu, 2000] a *O Invasor* [Beto Brant, 2001]". O Cinema Novo é outra vez trazido à baila: é denunciada a violação, por este brutalismo, do interdito sessentista do "não gozarás com a miséria do outro". Como responsáveis por isso, as "altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem ... as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência". Esta última se transforma em "teleshow da realidade, que pode ser consumido com extremo prazer", e se mostra "randômica, destituída de sentido, [chegando] à pura espetacularidade", ocasionando um reforço de estereótipos "em que o pobre aparece como 'portador' de risco e ameaça social". E conclui a autora: as imagens assim produzidas são incapazes de gerar um "sobressalto ético", uma "sensibilidade outra".

Cidade de Deus, finalmente, vê-se qualificado como "o suprassumo desse novo brutalismo, aqui tendo como referência, entre outros, o filme de gângster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV". De acordo com Bentes, o filme homogeneiza os relatos dos inúmeros personagens do romance homônimo de Paulo Lins, para mostrar a favela e o tráfico "de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo". As "espetaculares e siderantes" cenas de violência resultam de uma "linguagem super ágil", exibindo "uma quantidade de assassinatos e violência marcantes", uma "violência gratuita, ... institucional". "A narrativa nos remete freqüentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o 'turismo no inferno' em que as favelas surgem não como 'museu da miséria', mas novos campos de concentração e horrores", "espetáculo consumível dos pobres se matando entre si".

Pois bem: como apreciar o elitismo desta "crítica da cosmética da fome com respeito a *Cidade de Deus*"? A chave inicial está nos atributos de seu objeto, o filme. Pergunta-se: por que tamanho mal-estar com relação a uma obra que (1) se propõe ao diálogo com o grande público, (2) para isso adota o modo narrativo (pós-)clássico, (3) é extremamente bem-sucedida em termos estilísticos (sobretudo na convergência com o tema) ao empregá-lo, e, acima de tudo, (4) para a maior parte dos críticos, se mantém dentro de limites éticos e políticos mínimos no tratamento de sua temática? Certamente, o viés elitista é parte da resposta, e deve ser percebido como uma das motivações determinantes (recônditas?) deste discurso crítico. Mas quais seus fundamentos teóricos, axiológicos e socioculturais?

4 ESPECTADOR, VALORAÇÃO, DISTINÇÃO SOCIAL

O par canonização (do cinema moderno-revolucionário) / patologização (do cinema clássico e pós-clássico) referido se faz presente, de início, na compreensão de espectador sobre a qual se funda a crítica da cosmética da fome. Trata-se da teorização modernista-política do pós-maio de 68 (o "paradigma da incomunicabilidade" ou, como quer Judith Mayne, as "teorias da homogeneidade").[13] Sem dúvida, este conceitual homogeneizava o espectador, reduzindo-o a um mero "efeito (ideológico) do filme" (ou seja: uma subjetividade passiva não constituída por desejos e experiências individuais, sociais e contextuais, mas tão-somente pelo texto fílmico). E essencializava o cinema clássico ("hollywoodiano"), ao considerá-lo ideologicamente assujeitador por definição. O embasamento de Ivana Bentes e seus pares nestas teorias é patente, em sua pressuposição das leituras e, sobretudo, dos prazeres (turísticos, sádicos, e portanto

fugazes, descomprometidos) das audiências com *Cidade de Deus*. E ainda, no rigor sem concessões com que censura a representação, no filme, da realidade da favela e do tráfico, a reprisar o furor sessentista, maniqueísta e dicotômico, do bom cinema (o revolucionário) contra o mau (o clássico, identificado, aqui, como a matriz do "filme de gângster, as sagas da máfia, o épico-espetacular e a estética MTV").

Opera-se desta maneira uma legitimação implícita (de uma cinematografia moderno-revolucionária supostamente herdeira da éstética da fome) paralela a uma dupla patologização explícita (do público, designado para um lugar passivo e assujeitado frente ao filme, e do cinema (pós-)clássico, demonizado de forma essencialista e redutora). No mesmo movimento, o crítico ou teórico autoconduz-se a uma posição ativa (justificada em um maior capital simbólico) capaz de desvelar os "reais" (e malignos) sentidos da obra, entronizando-se, assim, no *status* de proprietário/legislador dos significados da produção cinematográfica. (Diga-se, de passagem, que somente a promoção de pesquisas de recepção seria capaz de nos revelar a complexa "economia dos prazeres" espectatoriais frente a *Cidade de Deus*, o que não ocorreu, devido às razões conjunturais já levantadas (o que é uma lástima!). Observe-se também que as breves enquetes ensaiadas à porta das salas, como, por exemplo, a da matéira do *Correio Braziliense* de 03/09/2002 ("Público Aprova *Cidade de Deus*"), sugerem precisamente o oposto ao sustentado pela crítica da cosmética da fome, isto é: o forte impacto ético e político do filme junto à maioria dos espectadores, a par de seus "prazeres dominantes".)

O papel de autoridade normativa do crítico neste sistema de canonização/patologização é perfeitamente visualizável mediante uma abordagem axiológica (ou melhor dizendo, *contra*-axiológica) ao fenômeno. Qualquer prática crítica trabalha, é sabido, sobre um conjunto de pressupostos estético-axiológicos que informam sua metodologia de valoração das obras. A axiologia (ou ciência do valor) estética tem por função demonstrar a universalidade e objetividade destas regras valorativas. No entanto, para os teóricos de uma perspectiva pós-axiológica à crítica (Northrop Frye, Pierre Bourdieu, Richard Rorty, Barbara Herrstein Smith etc.), elaborada a partir de meados do século XX, o valor da obra não é jamais objetivo ou universal, mas sempre contingente. De acordo com Smith, é sempre relativo a três instâncias: (1) à audiência que a julga (por exemplo, um público de alta, média ou baixa cultura); (2) às funções que se espera que cumpra (entretenimento, elevação estética, sensibilização política etc.); e (3) às circunstâncias de sua fruição (num cinema do circuito de arte, numa sala de multiplex, em casa etc.). De modo que a

atribuição de valor depende sempre de três variáveis: (1) É bom para quem?, (2) É bom para quê?, e (3) É bom em que circunstâncias?[14].

Para a crítica da cosmética da fome, a valoração da produção cinematográfica (e mais especificamente, de *Cidade de Deus*) deve ser feita exclusivamente desde a ótica dos espectadores de um cinema moderno-revolucionário (ou seja, de uma parcela do público de alta cultura). Sem contemplar, portanto, o gosto do grande público. Na versão da contra-axiologia, o elitismo das críticas eruditas (e com certeza, dos críticos da cosmética da fome) vincula-se a uma utilização histórica da prática valorativa das obras artísticas como atividade normatizadora tendo um duplo objetivo: (1) a canonização do gosto, dos prazeres e das obras da alta cultura, e (2) a patologização do gosto, dos prazeres e das obras voltadas ao grande público. É exatamente o que ocorre no caso "crítica da cosmética da fome contra *Cidade de Deus*", em que algumas linhas de Smith não poderiam ser mais esclarecedoras: "As instituições de autoridade valorativa serão convocadas, permanentemente, a formular argumentos e técnicas com vistas a validar os gostos e preferências legitimados pela comunidade [da alta cultura], mantendo afastado, desta forma, o barbarismo e a constante ameaça de iminentes colapsos..."[15].

Finalmente, o discurso legitimador/patologizador apóia-se em um alicerce extradiscursivo (por ele estimulado), do campo do sociocultural: o referendo de um público ávido por elementos para o exercício da *distinção social* (no sentido do termo conforme Bourdieu).[16] Isto resta claro e notório, por exemplo, no comportamento do público detrator do filme durante o seminário do Espaço Unibanco. Nesta perspectiva, o filme de Meirelles e Lund passa a ser emblema da "estética popular" e do "gosto bárbaro", ameaçando a legítima "disposição estética" e o "gosto puro". Para o público usuário, a desqualificação da obra, com base nas estratégias argumentativas da crítica da cosmética da fome, funciona como "uma expresão distintiva de um posicionamento privilegiado no espaço social", que habilita, graças à posse de uma superior capacidade cultural, à fruição de um sofisticado cinema de alta cultura (moderno-revolucionário). A respeito da polêmica em torno a *Cidade de Deus*, uma observação do sociólogo francês é particularmente iluminadora: em seu entendimento, "o mais intolerável, para os que se consideram os detentores do gosto legítimo, é sobretudo a reunião sacrílega dos gostos que o gosto se esforça por separar".[17] E não é este justamente o caso do filme? Em seu apelo e reconhecimento quase unânimes por um enorme contingente de público das mais diferentes inserções sociais, *Cidade de Deus* promove como que um "vazamento cultural", verdadeira invasão, pela plebe rude e inculta (replicando o movimento do protagonista do longa-metragem de Beto Brant), do território simbólico

do que, talvez, se poderia chamar "o grande cinema brasileiro" e seu tema preferencial, o nacional-popular. Os quais, de acordo com as autoridades do gosto, estariam reservados aos pretensos herdeiros de Glauber, cineastas e espectadores, a *crème de la crème* da alta cultura cinematográfica nacional.

Enfim, uma análise como esta do elitismo da crítica da cosmética da fome se localiza, naturalmente, no domínio do sociocultural (embora tentando dar conta de alguns de seus pressupostos teóricos e axiológicos, examina-os em busca de sua determinação sociológica). Procura identificar as motivações de fundo para sua indisposição com respeito a *Cidade de Deus* e outros filmes direcionados ao grande público, a qual conta também, certamente, com suas razões da ordem do estético e do político-cultural (que em geral ocupam a maior parcela dos debates e das preocupações). Espera se constituir, assim, em uma pequena contribuição para o enriquecimento conceitual do campo da comunicabilidade cinematográfica no país.

ABSTRACT
Drawing from concepts taken from cultural studies, the cinematic spectatorship theory, the axiology of criticism and the sociology of culture, we present, in this paper, an analysis of the elitism of the critical discourse of the "cosmetics of hunger" – especially in its attack against the feature film City of God, by Fernando Meirelles and Kátia Lund (Cidade de Deus, 2002) –, and also of its theoretical relations with the academic field of film studies in Brazil.

[1] São Paulo: Paz e Terra.
[2] De acordo com nota, o texto fora apresentado originalmente como conferência na Universidade de Oxford, Inglaterra, em outubro de 2000.
[3] "Condenados em Nome de Glauber?", *Jornal do Brasil*, 10/07/2001.
[4] *Revista Civilização Brasileira* 3 (julho de 1965).
[5] *Revista Civilização Brasileira* 11-12 (março de 1967), p. 194.
[6] "Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro", in Fernão Ramos (org.), *História do Cinema Brasileiro* (São Paulo: Art Editora, 1987), p. 353.
[7] Além de "O Cinema Novo e Seu Público", op. cit. Nota 5, ver também, por exemplo, o anterior "Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais", *Revista Civilização Brasileira* 5-6 (março de 1966).
[8] Sobre o pós-clássico, ver, por exemplo, Murray Smith, "Theses on the Philosophy of Hollywood History", e Richard Maltby, "Nobody Knows Everything: Post-classical Historiographies and Consolidated Entertainment", ambos em Steve Neale e Murray Smith (org.), *Contemporary Hollywood Cinema* (Londres: Routledge, 1998). Para um conceito alternativo, o "neoclássico", ver especialmente Thomas Schatz, "The New Hollywood", em Jim Collins, Hilary Radner e Ava Preacher Collins (org.), *Film Theory Goes to the Movies* (Nova Iorque: Routledge, 1993).
[9] É justo nesta segunda área que, felizmente, as coisas parecem andar algo melhor que no campo da teoria. Os últimos 20 anos assistiram a uma progressiva (e sempre árdua) legitimação, como objeto de pesquisa historiográfica, de ciclos e gêneros voltados ao grande público. Em termos de publicações, sobressai sem dúvida a chanchada, com obras como as de Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza, *A Chanchada no Cinema Brasileiro* (São Paulo: Brasiliense, 1983); João Luiz Vieira, "A Chanchada e o Cinema Carioca", in Fernão Ramos (org.), op. cit. Nota 6; e Rosângela de Oliveira Dias, *Chanchada - Cinema e Imaginário das Classes Populares na*

Década de 50 (Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993). Mas também há lugar para o melodrama, com Silvia Oroz, *Melodrama: O Cinema de Lágrimas da América Latina* (Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992), e a comédia popular dos anos 70, com Fatimarlei Lunardelli, *Ô Psit! - O Cinema Popular dos Trapalhões* (Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996).
[10] Rio de Janeiro: Graal, 1983.
[11] Em seu ensaio "Panorama da Teoria de Cinema Hoje", *Cinemais* 14 (novembro/dezembro de 1998), Fernão Ramos oferece um utilíssimo apanhado do desenvolvimento das correntes teóricas do cognitivismo e dos estudos culturais. Dos cognitivistas, encontra-se publicado no Brasil, de Noël Carroll, *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (Campinas: Papirus Editora, 1999). Vale ainda registrar que o cognitivista e neoformalista David Bordwell, talvez o mais importante teórico de cinema da atualidade, segue inédito no país. Com relação à corrente, a situação será significativamente amenizada com a publicação próxima da antologia de organização de Fernão Ramos, *Teoria Contemporânea do Cinema* (São Paulo: Editora SENAC, no prelo), contendo, inclusive, dois ensaios de Bordwell. Por outro lado, para um mapeamento crítico do trabalho realizado em teoria do cinema dentro do marco dos estudos culturalistas de audiência, ver nosso "Notas para uma Teoria do Espectador Nômade", in *Estudos de Cinema: Socine II e III* (São Paulo: Annablume, 2000), pp. 219-38.
[12] Nilda Jacks et al., *Estudos Brasileiros de Recepção: A Produção Acadêmica da Década de 90* (Porto Alegre: PPGCom/UFRGS, 2002).
[13] Em *Cinema and Spectatorship* (Londres: Routledge, 1993).
[14] Em *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), pp 13-4.
[15] Idem, ibidem, p. 18.
[16] Em *La Distinction: Critique Sociale du Jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).
[17] Idem, ibidem, p. 60.

Copyright (c) 2004 Autor(es) / Copyright (c) 2004 The author(s)
The copyright of works published in this journal belong to the authors, and the right of first publication is conceded to the journal. Due to the journal being of open access, the articles are of free use in research, educational and non-commercial activities.