

A Crítica Cinematográfica: Análise do Caso de *Branca de Neve* (2000)¹

[Film Criticism: analysis of the case of *Branca de Neve* (2000)]

Catarina Maia

Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Investigadora no Centro de Estudos Interdisciplinares para o Século XX (CEIS20)

Bolseira da FCT

Abstract: *Branca de Neve* (2000) is perhaps the most hated film, both by the critics and the public alike, and, simultaneously, the most misunderstood of João César Monteiro's filmography. Involved in controversy since the film premiere, *Branca de Neve* asks for and deserves our thorough attention.

This presentation is divided in two parts. The first one, more generic, follows the thought of David Bordwell to present and discuss a series of core concepts in film criticism; the second one applies those concepts in a more concrete way to the analysis of the reception of the film *Branca de Neve*, through the discussion of several critiques published in national and international journals.

My endeavor is to highlight some contradictions of the critique strategies adopted in this particular case and to try to depict the influence of the media coverage on the critics and the public response to the film. By doing so, I hope to contribute to a better and fairer interpretation of this singular piece of the Portuguese cinema.

Palavras-chave: *Branca de Neve* (2000), João César Monteiro, film criticism, David Bordwell.

I – A Crítica Cinematográfica

A actividade crítica é um diálogo, uma mediação num diálogo, se se quiser. Existe uma lógica comunicativa profunda inerente à crítica. Ela põe em marcha uma correia transmissora e seleccionadora que se dirige de maneira dupla ao filme e ao espectador. Ao crítico é necessário distinguir, escolher, e toda a escolha leva consigo a necessidade de fundamentação. A crítica quer e necessita do convencimento do outro, quer e necessita chegar a um acordo. Para a arte, por vezes o acordo não existe, ou não interessa. É a crítica que necessita dele.

O crítico orchestra, pois, o entendimento da leitura de um filme numa ordem distinta da que a própria obra busca ou conquista com a multiplicidade de espectadores.

¹ Publicado em *Avanca: Cinema 2010*, António Costa Valente e Rita Capucho (coord.), Avanca: Edições Cineclub de Avanca, 2010, pp. 141-145.

Ele faz pairar acima da primeira linguagem da obra, uma segunda linguagem, isto é, uma coerência dos signos, como diria Barthes. A crítica de arte, no caso que nos ocupa, a crítica cinematográfica não se refere a um objecto estático mas centrífugo, que aponta em demasiadas direcções, acomete-se em demasiadas relações. Além disso, estão envolvidas também as complicadas “questões de gosto”. Por tudo isto, à crítica de arte torna-se quase impossível circunscrever rigorosamente o seu campo de análise.

No mesmo movimento em que mostra e se mostra, a obra de arte oculta a teia de ligações, de índole diversificada, que a sustentam, e, sendo assim, o comprovativo da verdade de um juízo (ou seja, o acordo) em relação a um objecto com estas características estará inevitavelmente ligado a uma série de variáveis que dependerão do contexto (histórico, social, religioso, político, económico, cultural, etc.). Isto leva a que a noção de verdade se torne menos acessível que em outros campos, como no da ciência ou da tecnologia que, dependendo igualmente de um contexto, se baseiam em categorias mais estritas.

Genericamente, podemos dizer que a linguagem matemática assegura certos princípios que todos, à partida, aceitam. O acordo está feito antecipadamente. Mas a crítica precisa usar de argumentos convincentes para chegar a um acordo. Quando o crítico interpreta, a justeza da interpretação assenta na capacidade de persuasão do auditório. Aqui a única medida é a da coerência. O domínio do conhecimento destes processos comunicacionais não é, de todo, o da “verdade”. A tarefa da crítica não consiste de modo nenhum em encontrar “verdades” mas antes “validades”.

Nesta perspectiva, a legitimidade do juízo corresponderia então em maior medida à coerência do processo argumentativo do que a algo que é inato ao filme interpretado. Por isso o exercício crítico situa-se melhor do lado da linguagem e dos procedimentos do raciocínio do que de factos objectivos que poderiam definir primordialmente um filme. A produção do sentido não se circunscreve, nestes termos, à restituição de putativas intenções originárias (objectivas e subjectivas, ou explicitas e sintomáticas, se preferirmos a designação de David Bordwell), mas desdobra e põe diante de todos caminhos de criação, de invenção, de novos pensares e novas escritas. Esta questão não é menor se considerarmos que a crítica deve a sua força imediata ao acto da escrita, e que esta se realiza sob a autoridade concedida por uma instituição (tratando-se este de um meio de comunicação de massas, ou uma instituição académica, etc.).

Entendido assim, o lugar que a crítica ocupa na valoração de um filme, o sítio de onde ela é feita e o real alcance que poderá vir a ter não deve deixar-nos indiferentes.

A instituição não está separada do exercício crítico, e podemos afirmar com alguma segurança que é também, justamente, a instituição que constrói de forma indirecta o exercício. Sabemos que o crítico deve, em geral, fidelidade a um sistema de ideias, (declaradas umas vezes, outras não) e frequentemente esse sistema de ideias é encarnado numa instituição visível: a própria indústria cinematográfica, o meio de comunicação (quanto mais massivo, mais perto dos interesses da própria indústria), as iniciativas independentes que se formalizam numa revista especializada, as instituições académicas e as iniciativas particulares ou colectivas que se materializam em diversos meios de menor ou maior alcance (blogs, sítios na web, etc.).

Obviamente que neste meio existem casos que tendem a reforçar os discursos dominantes sem sequer sentir a necessidade do próprio objecto (o filme em questão), tal como o demonstra o característico repertório da linguagem crítica do periodismo impresso ou televisivo (salvo as devidas excepções), por um lado, e do académico que busca nada mais que demonstrar a validade do seu modelo (mais uma vez, com as suas próprias excepções). A fé ou a ideologia colocam o comportamento do indivíduo na dependência do preceito. Isto parece certo. Mas a crítica é (ou deveria ser, por natureza) uma afirmação da consciência individual. Este é um requisito basilar da autonomia no pensar que não dispensa, pelo contrário, o envolvimento com uma esfera de comunicação, onde o confronto, o debate, a procura conjunta decisivamente se instalam e germinam.

Assim, muitas vezes alinhados a convenções ditadas pela própria instituição que os consagra, os textos críticos obedecem a certas regras e convenções retóricas próprias do discurso persuasivo, nomeadamente estratégias que visam provocar a aceitação tanto intelectual como emotiva da audiência.

Graças aos códigos da linguagem cinematográfica as duas funções comunicativas do filme que Metz propõe: a) a denotativa: que implica as conexões lógicas do conteúdo; e b) as conotativas que implicam os aspectos simbólicos, os propósitos estéticos da película; aparecem mescladas e confundíveis ao espectador comum. A função da crítica cinematográfica passa também pela capacidade para analisar, a partir de um dado contexto histórico, os códigos formais e de conteúdo da linguagem fílmica. A reflexão, produto dessa análise, permitiria ao receptor/leitor tornar-se consciente destes dois tipos de informação, torná-lo capaz de identificá-los.

Ora, paradoxalmente, o que verificamos é que a arquitectura do texto crítico depende muitas vezes, em boa medida, do uso de um *pathos*, ou seja, o crítico serve-se de

um discurso que tem como base a emoção para falar sobre um filme e assim chegar rapidamente ao leitor. Curiosamente parece fazer parte desta rede comunicativa entre críticos e leitores o equivalente ao processo de projecção/identificação com as personagens de uma fábula, fenómeno característico do mecanismo da ficção narrativa tradicional, onde se proporciona aos espectadores vivências emocionais derivadas da acção em curso em que as respostas emocionais tendem a eclipsar as intelectuais. No caso da crítica, cria-se com este tipo de discurso “patológico” também uma identificação entre o leitor e o crítico, uma vez que, passado algum tempo, o leitor passa a conhecer as preferências de cada crítico e usa esse conhecimento, e identifica-se com a sua visão.

Por estas razões é importante perguntar qual o alcance da acção da retórica crítica, poderá ela funcionar como um mecanismo argumentativo de atracção/manipulação para as audiências?

Para ajudar a pensar este problema vamos focar-nos um pouco em *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, do grande teórico de cinema americano David Bordwell. Esta é uma obra que, apesar das suas quase duas décadas (foi publicada em 1991), continua ainda hoje inteiramente actual, uma referência incontornável na área de estudo do *film criticism*. No livro é feita uma leitura atenta dos métodos de escrita e pensamento da crítica de cinema, e o diagnóstico sobre o trabalho dos críticos contemporâneos é preocupante, e, infelizmente, certo e actual. A nossa percepção, e, pior, a dos próprios implicados, é a de que, cada vez mais, os críticos de cinema se transformam em tarefeiros. Não têm tempo e muito menos espaço para rever ou para pensar sobre os filmes sobre os quais escrevem. Passou a ser uma rotina escrever sobre cinema. Uma rotina onde a criatividade e a imaginação são geralmente deixadas de fora.

Numa crítica, a argumentação parece muitas vezes distraída da compreensão ou interpretação do filme e mais preocupada em provocar e reforçar a adesão de um auditório às teses que são apresentadas. Mas como é que se provoca essa adesão? Já dissemos que é a persuasão que valida a interpretação. Mas além de ser persuasivo, melhor, ser persuasivo implica que o discurso argumentativo seja suficientemente forte na sua justificação. Caso contrário, como explica Bordwell (1991: 251), corre-se o risco de o argumento não suportar uma contra-argumentação. Frequentemente o crítico falha duplamente por não se interrogar sobre as suas próprias hipóteses e deixando afirmações empíricas abertas a contestação.

No capítulo “The Logic of Justification, or, Rhetoric”, Bordwell está interessado precisamente em explorar a lógica da justificação do discurso da crítica cinematográfica. E se nos outros capítulos ele se dedica, essencialmente, à crítica institucional ou académica, neste capítulo ele fala directamente dos críticos de publicações periódicas que é o que nos interessa mais concretamente aqui. Neste sentido, ele irá confirmar a importância da retórica mostrando como as categorias aristotélicas clássicas da retórica *inventio*, *dispositio* e *elocutio* estão presentes no discurso institucional interpretativo dos críticos de cinema.

A primeira categoria, *inventio*, ou invenção, trata do modo como os críticos elaboram os argumentos de sustentação do seu texto. Eles usam razões de carácter ético, ou usam do apelo às emoções dos seus leitores, ou, por fim, usam a razão ou a capacidade discursiva para construir determinadas visões lógicas.

A segunda categoria, *dispositio*, ou a disposição do discurso crítico, é igualmente muito importante, ou até mais importante do que à partida se possa pensar. Como mostra Bordwell, a ordem de apresentação dos argumentos pode decisivamente modificar as condições da sua aceitação. A construção de um texto que fuja ao modelo estereotipado pode provocar um estranhamento ou até mesmo um corte na identificação do leitor com o texto crítico. O autor aponta quatro componentes básicas que estruturam a crítica cinematográfica habitualmente feita nos periódicos, são elas:

a condensed plot synopsis, with particular emphasis on big moments but with no revelation of the ending; a body of background information about the film (its genre, its source, its director or stars, anecdotes about production or reception); a set of abbreviated arguments; and a summary judgment (good/bad, nice try/pretentious disaster, one to four stars, a scale of one to ten) or a recommendation (thumbs up/thumbs down, see it/don't). The reviewer can arrange these components in any order, but the most common structure seems to be this: open with a summary judgment; synopsise the plot; then supply a string of condensed arguments about the acting, story logic, sets, spectacle, or other case-centered points; lace it all with background information; and cap the review by reiterating the judgment. (1991: 38)

Este é, realmente, um modelo nosso bem conhecido, e é evidente que, pela sua rigidez, pelas limitações que impõe, só alguns críticos são capazes de o subverter. Geralmente, os que conseguem resistir a este modelo acabam por acentuar o seu estilo pessoal, ou *elocutio*, criando textos marcados pela personalidade de cada um. Alguns

críticos utilizam a ironia, o excesso de adjetivos, alguns são mais académicos e usam o jargão cinematográfico ou referências a filmes clássicos ou alternativos na história do cinema, outros são mais vulgares ou mesmo irascíveis e usam uma linguagem excessivamente informal. O que importa destacar aqui é o rasto reconhecível que deixam, a sua marca caligráfica que, muitas vezes, cativa os leitores.

II. Análise do Caso de *Branca de Neve* (2000)

Pensar a crítica cinematográfica é, portanto, saber ter em conta as estratégias argumentativas que medeiam este processo comunicacional. Propomo-nos, desta forma, analisar certos aspectos do exercício da crítica de cinema, partindo de um caso particular, as críticas ao filme *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro ².

A escolha deste filme deve-se à talvez peculiar concentração de características interessantes para discussão. O seu realizador, João César Monteiro, é um (re)conhecido Autor e este seu filme tornou-se polémico pela sua controversa escolha em tapar a objectiva da câmara para devolver aos espectadores o negro que ela captou e o som da interpretação do texto, a voz dos actores, «gesto tanto mais incontornável por se tratar de um ‘filme de época’ em que adereços, figurinos e cenários poderiam contribuir para a sua caracterização ambiental», no dizer de um dos críticos.

A televisão, habitualmente distante destas discussões, toma posição (contra, evidentemente). Traz para a discussão a questão do financiamento do filme pelo ICAM. É muito curioso ver como reagem os críticos, porque este filme implica muita interferência, obriga os críticos a distanciarem-se (ou não) dos modelos atrás referidos.

Comecemos, então, por traçar um esboço da arquitectura dessas recensões críticas. Numa delas, o seu autor, já no início do texto avança com um juízo:

É uma obra frágil, se calhar de recolhimento, onde um cineasta, João César Monteiro, de quem se esperam sempre transgressões e que se sente obrigado a cumprir a sua “lenda”, resolveu estar de forma invisível num pequeno sonho que tateia a morte. (Vasco Câmara, *Público*, 10 de Novembro de 2000).

² Para este trabalho de análise contou-se com um universo de catorze críticas sendo que dez destas foram publicadas em jornais e revistas de grande circulação nacional (*Público*, *Diário de Notícias*, *O Independente*, *Premiere* e *Visão*), e três em revistas de grande circulação internacional (*Libération*, *Exploding* e *Les Inrockuptibles*) e ainda uma extraída de documentos electrónicos (www.cinema2000.pt).

É claro que o leitor gostaria de saber o porquê da “fragilidade” do filme, e, já agora, o que é que se quer dizer com «um pequeno sonho que tateia a morte»³ o que não acontece. A crítica acaba por se reduzir a uma mera exposição quase aleatória e particularista de opiniões avulsas. Mais adiante o mesmo crítico dirá:

Loucura, lenda e morte. Nos seus delírios paranóicos, Walser retirou Branca de Neve, a Rainha, o Caçador e o Príncipe a Grimm, arrancando-os ao conto tal como o conhecemos da infância, mas com esse sopro de vida as personagens tornaram-se, irremediavelmente, algozes da sua pureza. Sem espaço para o mito, vivem num tempo de aceleração esquizofrénica, onde ligeireza e crueldade são, paradoxalmente, manifestações (monstruosas?) de uma lucidez demencial. E com a enorme nostalgia de uma perda. É João César Monteiro puro, mas reencontrado aqui em Robert Walser. (Vasco Câmara, *Público*, 10 de Novembro de 2000).

Para além do facto de não justificar as asserções que faz, outra questão a destacar é o abuso no recurso a adjectivos, o tom acelerado e a falta de clarificação dos conteúdos. Este uso abusivo de adjectivos, faz-nos pensar em questões éticas prementes hoje no exercício da crítica. Uma vez mais a questão da manipulação pelo discurso que apela aos sentimentos do leitor e confirma a estratégia argumentativa cujo objectivo se prende com o apoio do público acrítico.

Mas, e apesar das apelações centradas no *pathos*, notamos na sua organização textual indícios já reveladores de possíveis argumentos que acham maior sustentação ou exploração noutros textos de outros críticos. Depreendemos que o autor da crítica considera que a escolha de João César Monteiro pelo negro representa uma espécie de redução da interferência do realizador que assim, “resolveu estar de forma invisível” presente. Julgamos poder ver já aqui indícios daquilo a que chamámos “um discurso sobre o desastre”. Mas para percebermos melhor o que é isto, vejamos mais alguns excertos de outras críticas:

O ecrã de ébano toma aqui (como fora em Duras) um duplo valor: simultaneamente revelação de uma crise de representação do cineasta, e ocasião de consolidação do artista que assume inteiramente a ausência de imagens e por consequência sublima a sua fraqueza. Monteiro transforma assim o seu orifício figurativo em túnel, cujo caminho desvela uma necessária passagem ao negro, uma ressurreição artística. (Sandrine Loiseau, *Exploding*, nº 9, Dezembro de 2002).

³ Como veremos mais adiante, numa outra crítica do mesmo autor ao filme, ele repetirá a mesma expressão e mais uma vez não explica nem justifica. Ficando-nos assim uma impressão desagradável de que apenas se trata precisamente de “retórica”, aqui no sentido figurado.

Branca de Neve pode ser o filme de um desastre de um outro projecto de filme, mas pode acontecer, esteticamente, que os desastres suscitem a mais aguda das percepções. E, no caso, tenha ou não tal facto sucedido com o autor, uma coisa sei, como espectador que sou: que ver, ouvir, *Branca de Neve* me obrigou também a pensar quem era eu, espectador, naquela sala escura. E permito-me pensar que tentar pensar a arte é também isso. (Augusto Seabra, *Público*, 17 de Novembro de 2000).

Para estes autores a escolha do negro reflecte porventura uma crise do realizador. Para outros, representa uma afirmação de excentricidade. É curioso notar que Vasco Câmara parece não ter bem a certeza “de que lado se colocar”. O que em si não é necessariamente mau. Estranho é que ele o faça (numa outra crítica ao filme) decalcando as mesmas palavras (mas alterando a sua ordem) e assim, subtilmente, mudando radicalmente o sentido das suas afirmações. Vejamos:

[*Branca de Neve* é um] pequeno sonho que taceia a morte e que, suspeita-se, é também uma purga pessoal do cineasta, de quem se esperam sempre “loucuras”, ou transgressões e deve sentir-se obrigado a cumprir a sua “lenda”. (Vasco Câmara, *Público*, 5 de Setembro de 2000).

Pois se na primeira citação (que é na verdade de data posterior) ele dava a entender que o realizador apesar da sua excentricidade e vendo-se, com certeza, obrigado a cumprir a sua “lenda”(? – sempre muitas aspas) desta vez se resolveu a ficar invisível «num pequeno sonho...» agora “suspeita” que o realizador fez «este pequeno sonho que...» por uma purga pessoal e porque se deve sentir obrigado a cumprir a “lenda”. Antes tratava-se de recolhimento, agora de purga. (Pedimos desculpa pelas repetições, mas também aqui se usa de estratégia.)

Mas voltemos às críticas:

Branca de Neve permanecerá, porém, como um objecto insólito e como declaração assumida de um “cinema de autor”. (Diogo Lopes, *Premiere*, Novembro de 2000).

[...] um dos intervenientes [no debate que se seguiu à projecção do filme no Festival Novos Territórios] classificou *Branca de Neve*, um velho projecto do realizador, de filme «radical». É uma das maneiras de olhar para *Branca de Neve*, que pode também ser visto como anticinema. Ou, muito simplesmente, como uma blague estética que não surpreende nada, vinda de quem vem. Pessoalmente, em termos de *Branca de Neve*, continuo a preferir a versão de Walt Disney. (Eurico de Barros, *Diário de Notícias*, 5 de Setembro de 2000).

É interessante observar como o (re)conhecimento prévio do realizador João César Monteiro pela crítica impõe de forma tão rígida restrições à livre análise dos seus

novos filmes. No caso, o Autor é o modelo de referência, o critério (do grego *kritêrion*, que significa “meio para conhecer a verdade”) mas os críticos não vão mais longe. Expressões como «[uma] blague estética que não surpreende nada, vinda de quem vem» submetem *Branca de Neve* a uma imagem invariável e compacta, imagem seguramente mediatizada pela cultura, mas que expressa profundo desconhecimento da cinematografia de João César Monteiro.

Em relação à disposição dos argumentos, percebemos que alguns autores optaram por criar uma estrutura comparativa entre filmes. No nosso caso específico, vejamos alguns exemplos concretos:

Há um texto muito belo de Marguerite Duras em que ela relata como a meio da rodagem de “Navire Night” sentiu que chegara ao “desastre de filme”; pois então que se filmasse “o desastre”, caso isso fosse mais que uma simples hipótese teórica, e por isso os intérpretes foram reconvidados para serem filmados a assistir aos rastos do desastre da primeira fase da rodagem. Há um filme fabuloso de Marguerite Duras, “L’Homme Atlantique”, feito de restos de película, ao negro, quase só com o incomparável esplendor da sua escrita e da sua voz. Na proximidade da morte, Derek Jarman fez um filme monocromático, só com vozes “off”, “Blue” — que pessoalmente até penso ser o seu único filme interessante. (Augusto Seabra, *Público*, 17 de Novembro de 2000).

Estamos por isso perante uma experiência limite, um filme ‘radiofónico’, que manifestamente não se conforma às convenções audiovisuais da quase totalidade do cinema que consumimos. A seu respeito poder-se-ão evocar outros cortes disciplinares como a série *Branco sobre branco* do pintor russo Malevitch, as pinturas monocromáticas de Yves Klein ou, exemplo mais próximo, o derradeiro filme de Derek Jarman, *Blue* (1993). (Diogo Lopes, *Premiere*, Novembro de 2000).

Vai para 50 anos, Robert Rauschenberg, um dos maiores artistas deste século, cometia um acto insane: pegou, pagou e apagou um desenho do «mestre» De Kooning, mandou-o emoldurar e deu-lhe por título *Um desenho apagado de De Kooning*. Começava, nesse momento, o inexorável desmoronamento do «glorioso» e colorido expressionismo abstracto, ao mesmo tempo que a arte, e a pintura em particular, davam, através desse gesto sumamente irreverente, mas ameaçadoramente consequente, um irreversível salto em frente. [...] referindo-se a *Branca de Neve*] Agora, também é verdade, que nada disto se faz sem consequências (e é neste plano, igualmente, que o gesto de César convoca o gesto de Robert). E a principal consequência de *Branca de Neve* é que não se pode ver mais, da mesma maneira e à mesma luz, as muito complexas relações do cinema com a literatura. A partir deste filme, cada grande escritor poderá reivindicar de cada filme e de cada grande cineasta o seu pequeno pedaço de escuridão. (João Mário Grilo, *Visão*, 16 de Novembro de 2000).

Estas táticas comparativas são utilizadas como sustentação dos argumentos propostos pelos críticos e como reforço que aspira o convencimento dos leitores. É neste quadrante também onde se pode notar que a maioria dessas críticas centra os seus

argumentos e alegações nos pontos aos quais nos referimos anteriormente. Seja no excesso iconoclasta do realizador ou no recolhimento perante a impotência do “desastre”.

Existe apenas um caso que, curiosamente, usa os mesmos exemplos mas para corroborar uma afirmação contrária:

Há, de facto, exemplos extremos de desafio à materialidade das imagens, exemplos que a história do cinema guarda nos capítulos das suas mais nobres excepções: em alguns belíssimos e radicais momentos do cinema de Marguerite Duras, por exemplo, ou ainda nesse filme prodigioso que é «Le Gai Savoir» (1968), de Jean-Luc Godard, obra de hora e meia em que diversos fragmentos a negro somam cerca de um quarto de hora do tempo global. Mas são exercícios em que a obliteração das imagens nasce de uma raiva interior da expressão, de uma revolta que só se sabe dizer pelos contrastes formais mais violentos, de um desafio de linguagens à linguagem do próprio espectador. Aqui, nesta «*Branca de Neve*», apenas se propõe: «não ver». O que se cumpre com uma coerência sem destino, derrotada pela sua própria vitória. (João Lopes, <http://www.cinema2000.pt/ficha.php3?id=1359>)

Alguns críticos justificam a sua visão do acto como iconoclasta recorrendo, mais uma vez, ao realizador e à sabida aversão que este tinha “pelas imagens que se fazem hoje”:

O filme é completamente consistente e coerente, é um filme duplamente negro. E negro porque formalmente é mesmo assim e ao mesmo tempo é também um gesto impossível de desligar da posição que o próprio João César Monteiro tem perante as imagens que hoje se fazem. Por outro lado, é coerente por ser o que é e sobre aquilo que é, um outro final da história da *Branca de Neve* que toma posição ao lado de Walser, contra toda a iconografia que está agarrada à versão da Walt Disney. (João Mário Grilo, *Público*, 11 de Novembro 2000).

Ao negar a figuração, *Branca de Neve* resgata a pureza do espectáculo assombroso de fantasmas do outro mundo (sim, o vampiro continua por aqui) que foi o cinema. Essa é a nostalgia, e o sentido da perda, que às vezes comove neste pequeno filme. (Vasco Câmara, *Público*, 10 de Novembro de 2000).

Eis [...] a nobre renúncia do cineasta João César Monteiro ao fascínio do imaginário, aos prodígios da transfiguração. Em seu simbolismo trágico sobre os dilemas da *Branca de Neve*, César recupera – afinal – o poder conjugado da palavra, valorativa, sobre o desígnio visionário da mistificação. A anulação do olhar enganador restituí-nos a noite sem artificios, além dos medos e das ameaças matriciais. (José de Matos-Cruz, *Diário de Notícias*, 11 de Novembro de 2000).

Aqui é levantada uma questão interessante e pertinente. Parece verosímil ver o negro como uma recusa. Mas, concretamente, o que é que propõe o filme sobre isso. A que é que o filme diz “não”? Não se deve fazer esta afirmação apenas tendo em conta o que já se sabe ou suspeita que o realizador pensa sobre o assunto. É preciso olhar para a obra.

E finalmente, é posta a questão que esteve sempre escondida debaixo das defesas dos críticos. É cinema?

Se dúvidas houverem sobre a natureza cinematográfica objecto, podemos recorrer à famosa definição de Samuel Fuller em *Pedro, o Louco* de Jean-Luc Godard: A film is like a battleground... in one word, emotions. (Diogo Lopes, *Premiere*, Dezembro 2000).

Branca de Neve poderá não corresponder à ideia convencionada que temos de motion pictures mas é, seguramente, um exemplar de algo bem mais raro: emotion pictures». (Diogo Lopes, *Premiere*, Dezembro 2000).

César Monteiro achou que não [que não era representável]. E nasceu assim este filme em negro (filme a negro, não) o que, de forma alguma, é sinónimo de filme sem imagem. Como era suposto saber-se, uma imagem sonora não é *menos* imagem do que uma imagem visual. Como pode a imagem sonora odiar a imagem visual, “*imagem-irmã, / de rastos suplicante aos seus pés, / a qual implora poder estar ao pé dela, como uma sombra?*”. (João Bénard da Costa, *O Independente*, 10 Novembro 2000).

É uma obra extremamente corajosa e uma fortíssima pedrada no charco nesta velha mania que as pessoas têm de que o cinema é movimento. Pois o filme que vi é o movimento por excelência. Porque só a palavra e o pensamento – que não são fixas, como as pinturas nos quadros e nos museus – são verdadeiro movimento. (Manoel de Oliveira, *Público*, 11 de Novembro 2000).

Foi há cem anos, ou quase, que almas bem pensantes chamaram “isto já não é música”, “isto já não é pintura” ou isto já não é poesia”, quando gestos novos punham em causa ideias feitas sobre essas ou outras belas ou malas artes. Que se chegue ao fim do século a dizer “isto já não é cinema” (70 anos depois de 70 mil filmes “abstractos”, jacentes no panteão dos clássicos) “é feio como uma corrente de água / turva, lamacenta”. [...] Não é cinema? Se o não for, expliquem-me o que é, porque não conheço outra palavra nem outra coisa que *Branca de Neve* seja. (João Bénard da Costa, *O Independente*, 10 Novembro 2000).

É de notar que, mais uma vez se usa da comparação como justificação. Mais uma vez também existe apenas uma crítica que questiona (ou nega) o filme e curiosamente usa as mesmas autoridades como referência:

É sempre um pouco inglório pretender construir um objecto de cinema contra os fundamentos técnicos do próprio dispositivo cinematográfico. Exemplo: esta «transcrição» da «Branca de Neve», do escritor suíço Robert Walser (1878-1956). De facto, porquê recusar utilizar a variedade potencial das imagens para fazer um filme de planos negros, apenas de vez em quando pontuados por imagens breves de céu ou ruínas? Talvez para fazer valer o texto do próprio Walser, com a sua «continuação» irónica e cruel da lenda da Branca de Neve (o texto apenas se ouve sobre o negro, nunca sobre as imagens). Sim, talvez. Mas como não ver (?) que, desse modo, se cria um maniqueísmo formal que ao fim de cinco minutos se torna redundante e previsível, isto é, que acaba por se atolar no seu próprio academismo? (João Lopes, <http://www.cinema2000.pt/ficha.php3?id=1359>)

Como já havíamos referido, é necessário reconhecer as manobras argumentativas, estilísticas e organizativas deste tipo de discurso. Por exemplo o uso de palavras como “corajosa”, “fortíssima”, “nobre”, “consistente”, “coerente”, “limpa” “justa”, etc. é constante em quase todas as críticas ao filme em questão, e referem-se à atitude do realizador. Também é comum a citação de Duras ou Godard o que evoca erudição, capacidade do crítico em promover associações com teorias respeitadas, mesmo que brevemente, dadas as limitações de espaço do texto. Estas reiteradas remissões funcionam como uma chamada à autoridade, o crítico baseia os seus argumentos em crenças tácitas, premissas já conhecidas do público de que o crítico dispõe para justificar as suas afirmações.

Também é de notar que, embora se não tenha tratado com atenção esse ponto nesta análise, há uma indignação geral visível nos textos, pela injustificada recepção do público e das televisões ao filme, porém não se esclarece o leitor. Acusa-se mas não basta acusar porque pode acontecer que essas acusações sejam elas mesmas engodo dessa “infundada” e “absurda” polémica.

A crítica, enquanto prática discursiva, relaciona diferentes aspectos formais dos filmes, aspectos estilísticos próprios da linguagem cinematográfica como a montagem, banda sonora, enquadramento, *mise-en-scène*, entre outros; e, ao mesmo tempo, invoca aspectos de conteúdo: éticos, ideológicos, religiosos, o ponto de vista narrativo, etc.. Notamos porém que a valoração dos críticos ao filme *Branca de Neve* se fica, quase sempre, por uma defesa “do negro”. Este foi praticamente o único e constante referente destes discursos em detrimento, por exemplo, da narrativa (apesar de algumas alusões e citações, quase sempre da mesma frase proferida pela Branca de Neve “Em vez de olhar, prefiro escutar”).

Mas neste filme a narração consiste, de modo muito particular, no desenvolvimento de esquemas de linguagem segundo os quais as personagens reagem a situações, ou actuam de tal forma que se põe toda a situação a descoberto. Neste caso é como se, de facto, a narração aspirasse à “verdade”, remetesse para uma forma do verdadeiro que implica determinado uso da palavra como factor de desenvolvimento. É fulcral o diálogo final entre Branca de Neve e o Caçador. Ela diz “SIM”. Diz sim a tudo. Mesmo às mentiras mais vulgares, mais evidentes.

Porquê? Porque é que ela diz “SIM” e, no último plano, João César Monteiro diz um “NÃO” inaudível mas resoluto? O que é que esta narrativa nos propõe? Devemos reflectir sobre isso, mas presentemente a questão que se nos coloca é o porquê desta

desatenção dos críticos à narrativa. A influência da televisão pode ser uma das razões. O pensamento público acerca destas questões foi claramente influenciado e direccionado pela televisão. Chega a ser preocupante a alienação da obra. Não se escuta a obra, compara-se, interpreta-se mas não se tenta compreender. Apenas dois críticos alertam, de modo sintomático, para as alegações acima descritas e merecem ser citados:

A primeira linha de demarcação que *Branca de Neve* traça acaba por ser essa razão circunstancial, paralela aos seus atributos, entre quem sobre ela discursa a partir de uma experiência directa ou a partir de uma experiência mediatizada. (Diogo Lopes, *Premiere*, Dezembro 2000).

E ainda:

O que me espanta é a quase obstinada recusa de tentar minimamente sentir e pensar esteticamente *Branca de Neve*, ou seja, como algo mais que um "fait divers", como uma obra de arte cinematográfica. (Augusto Seabra, *Público*, 17 de Novembro de 2000).

O que impressiona é que nem um único crítico foi capaz de dizer “não”. Todos eles dizem que não há imagem (valorizando ou não o facto, para o caso não interessa) ou que há muita, muita imagem naquele negro, mas *todos se colam à imagem*.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland, *Crítica e verdade*, trad. Madalena da Cruz Ferreira, Lisboa: Edições 70, 1997.

BORDWELL, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, USA: Harvard University Press, 1991.

CUNHA, Tito Cardoso, “Cinema, Crítica e Argumentação”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edições Cosmos, nº 23, 1996.

METZ, Christian, *A Significação no Cinema*, trad. Jean-Claude Bernardet, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.