

Crítica, crise e criação: Afetos críticos em Maurício Gomes Leite

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

Resumo:

Segundo o crítico e cineasta Maurício Gomes Leite (1936-1993), o Centro de Estudos Cinematográficos, em Belo Horizonte, era “uma agulha oscilante que provocava uma série infinita de intenções, da política à filosofia, da literatura às artes plásticas, e música também (...). O CEC era a busca ‘do outro’, e ele estava menos na tela do que nas panorâmicas que fazíamos em volta de nós mesmos, numa espécie de desafio e competição que acabaram dando numa ação coletiva extremamente original: nenhum programa, nenhuma teoria fixa, apenas ideias soltas no ar, no bar, recolhidas no fim da noite pelo inconsciente de cada um, transformadas no dia seguinte em projetos individuais - e no fim cada um seguindo seu contraditório caminho.” A partir desse depoimento de Gomes Leite, é possível pensar as relações entre cinema, literatura e outras artes, principalmente em termos do papel da crítica em sua dimensão afetiva e intersubjetiva. No momento presente, em que a crítica literária e a cinematográfica entram em crise, é preciso lembrar a etimologia dos termos “crítica” e “crise” que vêm do grego “krino” (escolher), e pensar as crises da estética do sujeito e do objeto, perceptíveis pela arte deflagradora das crises, que por sua vez a constituem enquanto criação, a qual também pode caracterizar a crítica. A afetividade, quanto ao cinema e à crítica cinematográfica de Maurício Gomes Leite e outros autores contemporâneos seus, como Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, em sua relação com o ensaio literário, será considerada em termos de cinefilia. Nela, o envolvimento amoroso com o cinema é mediado pelo distanciamento crítico e teórico, nos casos citados. Por outro lado, a cinefilia, em ambiente provinciano, como o de uma cidade brasileira, em meados do século XX, propicia o que podemos chamar de cosmopolitismo espúrio, o compartilhamento local e regional de afetos que também vibram em outras partes do mundo.

Palavras-chave: crítica, cinema e literatura, afetos, Maurício Gomes Leite.

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa de pós-doutorado, pelo CNPq, desenvolvida através da UFMG, de 2013 a 2014, sobre “A crítica e o ensaio de Maurício Gomes Leite”. Um trabalho a respeito, elaborado e apresentado no dia 07 de junho de 2013, durante o evento “Coleções Literárias – Textos e Imagens”, realizado na UFSC, e que está no prelo para publicação em livro, já discute algumas das questões aqui apresentadas, com outro enfoque. Para iniciar, um curto percurso etimológico permite rastrear as noções que norteiam este trabalho: crítica, crise, criação e afeto. A palavra crítica vem do grego *krinein*, significando separar, decidir, escolher, julgar – sendo essa também a etimologia dos termos critério e crise. Os critérios de decisão se relacionam ao momento em que é preciso escolher e decidir – o momento crítico, um momento de crise. A partir de meados do século passado, a crítica literária começa a ceder espaço, no jornalismo cultural, à crítica cinematográfica. Isso acompanha mudanças no próprio *status* da literatura na cotação das artes, em relação ao cinema que dela se alimenta, bem como de outras modalidades artísticas. Logo a televisão sobrepuja o cinema, devorando-o, nessa antropofagia de formas, forças, temas e recursos. Mas dessa vez não há uma crítica de TV em desenvolvimento, quando se atomizam tanto a crítica literária quanto a crítica cinematográfica, em âmbito extra-acadêmico. Momento crítico: crise da crítica e dos critérios, mas também necessidade, ainda, de escolher, crítica e criteriosamente. Em tempos de pós-crítica, ainda é preciso escolher (*krinein*), para ajudar a literatura e o cinema a se moverem (*kinein*). Sabendo que o que chamamos de literatura e o que chamamos de cinema provavelmente já se movem para o audiovisual. Ao relacionarmos crítica e crise à

criação, notamos que o termo latino *creationem* (nominativo *creatio*) também significa, no uso clássico, eleição, escolha, com o que a cobra da crítica morde o próprio rabo da criação, nesse momento de crise, ou seja, de escolha e decisão.¹

Quanto à palavra afeto, recordo aqui o termo em inglês norte-americano para filmes, *motion pictures*, do qual o cineasta crítico Wim Wenders criou o trocadilho com que batizou um de seus livros: *Emotion Pictures*. Afeição: emoção – algo que nos move e nos põe em movimento: disposição, amor, atração, entusiasmo; do latim *affectionem* (nominativo *affectio*), que designa também um estado temporário, uma instauração, ou constituição; do verbo *afficere*, “fazer algo a”, cujo particípio passado é *affectus*. Esse verbo significa tocar, comover, e por extensão unir, fixar. Os termos correlatos afetividade e afecção vêm de *afficere ad actio* – onde o sujeito se fixa, algo a que o sujeito se liga. Esse seria seu objeto, o qual por sua vez se investe de subjetividade. Na crise dessa relação entre sujeito e objeto, e, no caso que nos interessa mais, na crise das estéticas do sujeito e objeto, uma das contribuições mais importantes para a compreensão dos afetos é a de Gilles Deleuze. Mas, antes, uma curta incursão por alguns momentos importantes da história dessa noção. Segundo André Lalande,

As palavras *pathos*, *perturbationes animi* (auctore Cicerone), *affectus*, *affectiones*, *passiones*, são dadas como sinônimos por Santo Agostinho, em *De civitate dei*, IX, 4. (...). Espinosa entendia *affectio* com a mesma generalidade e restringia como se segue o sentido de *affectus*: “Entendo por paixões (*affectus*) as afecções (*affectiones*) do corpo que aumentam e diminuem a sua potência de agir, etc.” *Ética*, III, def. 3.

Para Descartes a afeição é caracterizada pelo fato de que nela se estima o objeto de seu amor menos que a si mesmo. Opõe-se à amizade onde a estima é igual: e à devoção onde ela é superior. *Paixões da Alma*, III, art. 83. (LALANDE, 1993, p.33).

A esse respeito, o professor Gilles Deleuze dá uma ótima lição:

No livro principal de Spinoza, que se chama *Ética* e está escrito em latim, encontramos duas palavras: “*affectio*” e “*affectus*”. Alguns tradutores, muito estranhamente, traduzem-nas da mesma maneira. É uma catástrofe. Eles traduzem os dois termos, *affectio* e *affectus*, por “afecção”. Eu digo que é uma catástrofe porque, quando um filósofo emprega duas palavras é que, por princípio, ele tem uma razão, e além disso o francês fornece-nos facilmente as duas palavras que correspondem rigorosamente a *affectio* e a *affectus*, que são “*affection*” [afecção] para *affectio* e “*affect*” [afeto] para *affectus*. Alguns tradutores traduzem *affectio* por afecção e *affectus* por sentimento, é melhor do que traduzi-los pela mesma palavra, mas eu não vejo necessidade de recorrer à palavra “sentimento” já que o francês dispõe da palavra “*affect*” [afeto]. Assim, quando eu emprego a

¹ A reflexão sobre esse rastreamento etimológico inicial já se encontra, um pouco mais desenvolvida, em FONSECA. A crítica de autor e sua vida provisória: Maurício Gomes Leite e a crítica cinematográfica e literária de seu tempo. No prelo.

palavra “afeto” ela remete ao affectus de Spinoza, e quando eu disser a palavra “afecção”, ela remete a affectio. (DELEUZE, 1978).

Também os termos filosofia e cinefilia apresentam componentes de origem comum (sendo que em grego *philos* e *philia* é amor e afeição) e designam, como se sabe, o gosto, a amizade, o amor pelo conhecimento e pelo cinema. Essas palavras do grego relacionam-se às do latim *affectio* e *affectus*, também com o significado de fixação a algo, a que o sujeito se liga. Em tempos de crise – tempos críticos – das estéticas do sujeito e objeto, e mais, em tempos de pós-crítica, poderíamos pensar também na constituição, destituição e reconstituição desse sujeito-objeto de amor e afeição. Esse que chamo de *subjecto* já não é necessariamente compreendido como algo certo, pronto, fixo e unificado, como se sabe desde Marx, Nietzsche, Freud, Lacan e Foucault. E, como aprendemos com Deleuze, os afetos excedem os subjectos, por atravessá-los:

É assim que, de um escritor a outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si. (DELEUZE, 1992, p. 227).

Isso permite pensar os afetos críticos. Sobre o crítico-cinéfilo Serge Daney, o ator e diretor Xavier Beauvois afirmou que “se a crítica é a ‘arte de amar’, então Serge foi um grande artista”; e a esse respeito escreve Marcelo Resende:

O artista, o pensador das imagens, o crítico e aquele que ama. As possíveis e impossíveis relações de amor implicam sempre estratégia, aproximação e afastamento, algumas vitórias cercadas de derrotas e, sobretudo, desejo e engajamento em nome desse mesmo desejo. (REZENDE in DANEY, 2007, p. 240).

No mesmo livro, que reúne parte da crítica de Serge Daney nos *Cahiers Du Cinéma*, o crítico-cinéfilo é chamado de cine-filho (segundo ele mesmo), e cinéfago – segundo Serge Toubiana. (TOUBIANA in DANEY, 2007, p. 9). É sobre cinefilia, cinefiliação e cinefagia que apresento este trabalho. Para Antoine de Baecque, em seu livro *Cinefilia – Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*, a cinefilia, “essa vida que organizamos em torno dos filmes” (BAECQUE, 2010, p. 31), sendo um objeto histórico, é

uma cultura construída em torno do cinema, um cruzamento de práticas historicamente contextualizadas, atitudes historicamente codificadas, tecidas em torno do filme, de sua visão, de seu amor e de sua legitimação. Em torno do filme, o pesquisador cruza suas fontes, numerosas, diversas, e toda sua escrita é o cinema “em seu contexto”, à maneira que como uma aranha tece sua teia. A prova histórica, nesse sentido, deveria tentar saturar seu objeto de inteligibilidade. (BAECQUE, 2010, p. 39).

Para minha pesquisa de pós-doutorado, fiz um projeto sobre algo pouco estudado: as relações entre crítica literária e crítica cinematográfica no Brasil, essas duas atividades em crise. E como objeto afetuoso de estudo, escolhi a obra do cineasta mineiro Maurício

Gomes Leite, como antes já havia pesquisado as relações entre cinema e literatura em Glauber Rocha.² João Maurício Amarante Gomes Leite (1936-1993), jornalista e crítico, foi também cineasta, tradutor, e funcionário da Unesco. Em Belo Horizonte, participou ativamente do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) e da *Revista de Cinema*, na década de 1950 e no início da seguinte, junto a diversos outros intelectuais, artistas e cinéfilos; colaborou também com a revista *Complemento*, de literatura e cultura. No mesmo período, escreveu crítica de cinema para os jornais *Estado de Minas* e *Diário da Tarde*, entre outros órgãos de imprensa; na década de 1960, no Rio de Janeiro, trabalhou no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*, além de ter colaborado com outros periódicos. Como cineasta, dirigiu e produziu o documentário de média-metragem *O velho e o novo* (1966), sobre o crítico literário Otto Maria Carpeaux no contexto político-cultural brasileiro, e o longa-metragem de ficção *A vida provisória* (1968); escreveu o texto da locução de *Cinema Novo* (1967), documentário de Joaquim Pedro de Andrade; produziu o documentário *Tostão, a fera de ouro* (1970), de Ricardo Gomes Leite. Traduziu, com Angela Loureiro de Souza, o romance *Sob o vulcão*, de Malcolm Lowry, publicado em 1975, no Brasil. Em meados da década de 1970, Maurício Gomes Leite mudou-se para Paris, onde trabalhou na Unesco até seu falecimento, e de onde enviou artigos e ensaios sobre cinema para o *Jornal do Brasil*, o *Estado de Minas* e a revista *Filme Cultura*.

Quando da morte de Gomes Leite, em novembro de 1993, o crítico Sérgio Augusto escreveu que ele “foi um dos mais inteligentes, sensíveis e luminosos críticos de cinema que o Brasil já produziu”; e quanto aos seus textos, afirmou:

Lidos (ou relidos) hoje reforçam uma velha impressão: continuam sem rugas e exibindo um estilo e uma finura analítica há muito ausente do que amiúde se publica nos cadernos de cultura e amenidades de hoje. O *Jornal do Brasil* poderia tê-lo homenageado com uma pequena antologia, pois foi nas páginas do “Caderno B” que ele publicou algumas de suas críticas mais brilhantes, entre 1965 e 1970; mas não o fez. Se em toda a redação do JB houver três pessoas que ainda se lembram de Maurício é muito. (AUGUSTO, 1993, p. 13).

Entretanto, Gomes Leite foi lembrado, ainda em vida, por Glauber Rocha, que entre outros artistas e intelectuais lhe conferiu, em 1980, um dos “verbetes” de sua *Revolução do Cinema Novo*. (Cf. ROCHA, 2004). Em 2001, o crítico e cineasta mineiro foi relembado em vários dos textos que compõem o livro *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*, entre eles, os artigos de seus contemporâneos Silviano Santiago, José Haroldo Pereira e Cyro Siqueira; além disso, outros colaboradores do livro, mesmo os que não conheceram Gomes Leite pessoalmente, fazem referências importantes a ele. (Cf. COUTINHO; GOMES, 2000). Para Gomes Leite, o Centro de Estudos Cinematográficos não era apenas um cineclube, mas manifestação de uma “vocação de pensar”, indo além do interesse pelo cinema, e também o CEC era

² Algumas das informações e reflexões que se seguem, sobre a obra de Gomes Leite, encontram-se, mais desenvolvidas, com outro enfoque, em FONSECA. A crítica de autor e sua vida provisória: Maurício Gomes Leite e a crítica cinematográfica e literária de seu tempo. No prelo.

uma agulha oscilante que provocava uma série infinita de intenções, da política à filosofia, da literatura às artes plásticas, e música também (...). Não era um clube, não era um centro erudito de estudos, não era mesmo um ‘cineclube’ como os que surgiram depois por todo o Brasil. Era um fenômeno – único no país – de aglutinação de personalidades diversas, de pequenas ambições culturais, de sonhos diurnos movidos por essa incrível mania mineira de analisar tudo, de assumir o cerco da montanha através de escavações até o fundo das coisas, de vencer uma natural timidez buscando o diálogo com o outro, com todos. O CEC era a busca ‘do outro’, e ele estava menos na tela do que nas panorâmicas que fazíamos em volta de nós mesmos, numa espécie de desafio e competição que acabaram dando numa ação coletiva extremamente original: nenhum programa, nenhuma teoria fixa, apenas ideias soltas no ar, no bar, recolhidas no fim da noite pelo inconsciente de cada um, transformadas no dia seguinte em projetos individuais – e no fim cada um seguindo seu contraditório caminho. (LEITE apud ALMEIDA in COUTINHO; GOMES, 2001, p. 172).

Como em outros movimentos culturais e políticos, inclusive na animação da chamada “vida literária”, a amizade (e a inimizade) entre os membros do CEC e da *Revista de Cinema* deve ser considerada como mais um modo de compreender a *filia* do cinema. Essa aglutinação de “pequenas ambições culturais”, na “busca do outro”, no aquém e além das telas, realça a dimensão afetiva do cinema também em termos da vida cinematográfica, quanto à sua recepção ativa, que reverberará na crítica e na criação artística, no caso de Maurício Gomes Leite e alguns outros de seus contemporâneos.

Ao considerarmos o que se conhece da crítica de Gomes Leite, poderíamos caracterizar sua escrita como “literária”, ou ensaística, marcada em vários momentos pela intuição, pelo humor, pela irreverência elegante, e que revela sutilmente sua parcialidade, no mesmo passo em que apresenta finura e rigor analíticos, senso de equilíbrio, além de preocupações metodológicas baseadas em pesquisa, eventualmente. Mesmo sua obra crítica revela um balanço entre impessoalidade e pessoalidade, em que às vezes há marcas autobiográficas; uma mescla de objetividade e subjetividade, opinião dubitativa e asserção. Nessa obra, há uma tensão entre o provisório e o permanente que se manifesta, no texto, através de um estilo que reúne sobriedade crítica, capacidade de especulação teórica, ironia e uma imagística verbal de tipo metafórico-metonímico.

Quando Gomes Leite inicia sua crítica cinematográfica, o faz em parceria com o amigo e colega Silviano Santiago, e o primeiro texto publicado pelo ficcionista, poeta, ensaísta, professor-pesquisador e crítico literário foi sobre cinema, em 1954, na *Revista de Cinema*. O fato de o longo ensaio que seus autores adolescentes desenvolveram em duas partes, nos dois primeiros números da *Revista de Cinema*, ser sobre o filme musical propicia reflexões sobre o papel do cinema na confluência de modalidades artísticas que seriam diversas (como a dança, a música, a ópera, o teatro, as artes plásticas, os quadrinhos, a ficção literária e a poesia), demandando conhecimentos de áreas também diversas (como a estética, a filosofia, a antropologia, a sociologia, a política, a crítica literária). Aliás, mesmo esta já se municiava de conhecimentos de outras áreas. No início de 1956, Silviano Santiago talvez já esteja mais interessado em fazer literatura do que em escrever sobre filmes, pois haverá pouco de sua autoria na *Revista de Cinema*, a partir de seus primeiros números. Junto com outros companheiros, cria a revista *Complemento*, mais

literária. Digo que seria “mais literária” porque é também uma “revista de cultura”: além de trazer contos de Silviano, Ivan Ângelo (que se tornaria também romancista) e Ezequiel Neves (que depois seria crítico de música popular e produtor de rock), poemas e ensaios de Theotônio dos Santos (que se tornaria cientista político), e ensaios literários de Heitor Martins, a *Complemento* tinha também escritos sobre teatro, artes plásticas e cinema, neste caso com ensaios de Flávio Pinto Vieira e Maurício Gomes Leite. Este escreve justamente sobre a relação entre o cinema norte-americano e a literatura dos Estados Unidos. Ou seja, a “audiovisualização” do literário já é algo percebido, em meados do século XX, por um jovem crítico que na província tem os olhos postos na metrópole estrangeira, mais precisamente em Hollywood. Mas a provinciana Belo Horizonte também começa a se transformar de “cidade letrada” em “cidade audiovisualizada”. A partir do título do livro de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, podemos pensar em uma análoga cidade audiovisualizada, quando o sujeito letrado passa a lidar também com o cinema e o vídeo, em sua prática discursiva de consumo, elaboração, produção e difusão de textos – no caso, textos críticos que apresentam caráter ensaístico. E tudo isso se relaciona evidentemente ao papel do cinema na vida social e cultural, sendo que ele permite o redimensionamento simbólico de noções como as de centro e periferia, compreendidas por suas margens, num “cosmopolitismo espúrio”, propiciado pela experiência cinematográfica que se mescla à literária. (FONSECA, 2001, p. 13). Não espanta que as referências literárias, e cinematográficas, claro, dos jovens cinéfilos que se reuniam no Centro de Estudos Cinematográficos fossem estrangeiras. O cinema brasileiro que se articulava radicalmente com a literatura brasileira ainda estava por nascer: seria o Cinema Novo. A esse respeito, cabe citar a significativa anedota contada por Silviano Santiago:

Estamos nos referindo à visita que fez Glauber Rocha a Belo Horizonte em 1957 e às duras palavras que dirige ao grupo cinematograficamente teórico e literariamente formalista e estrangeirado dos mineiros. É inegável o carinho que Glauber demonstrava pela *Revista de Cinema* e por muitos dos colaboradores de *Complemento*. (...) É inegável também a ferocidade das farpas que solta no auditório do CEC contra os literatos (concretistas, julga ele) que nunca tinham se debruçado sobre *Os sertões*, de Euclides da Cunha, ou sobre os romances do ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego. Eram os dois principais autores de que trata na sua palestra-conversa, que anunciava por sua vez o extraordinário *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. (SANTIAGO, 2000, p. 86).

Como Silviano recapitula, em suas memórias lítero-cinematográficas de Belo Horizonte, Glauber sempre reconheceu o papel importante que a *Revista de Cinema* teve na formação do Cinema Novo, vale dizer, na formação do próprio Glauber, sendo que por sua vez o contato do jovem crítico e futuro cineasta baiano com artistas e intelectuais mineiros, apesar do inicial estranhamento, calou fundo neles, pela vontade de criar algo de próprio, em seu próprio país. Por exemplo, um deles, Carlos Kroeber, que já fazia leituras dramáticas e montagens de Beckett, na capital mineira, em 1957 e 58, seria depois um dos importantes atores do Cinema Novo e de filmes que a este se seguiriam. Noto aqui que as “farpas” que Glauber solta sobre o esteticismo dito “estrangeirista” dos jovens mineiros dos anos 50 se voltam contra ele mesmo, que acabara de fazer seu primeiro filme, *Pátio*, que considera formalista e “concretista”, mas que ele não renega, embora o tenha superado em sua cinematografia. Esta passa a entranhar, pulsional e visceralmente, a experimentação estética a uma residual tradição popular, ainda compartilhável, sempre contra o que é

hegemônico no cinema, sempre com sentido político.

A trajetória crítica de Maurício Gomes Leite o levará do tratamento de quaisquer filmes que estejam em cartaz, mormente do hegemônico cinema norte-americano, a um contato intensivo com a emergente *Nouvelle Vague* e a uma imersão no nascente Cinema Novo – imersão inicialmente crítica, mas já entusiasta, que o conduzirá à participação criativa nessa cena artística, enquanto cineasta, a partir de meados dos anos 60. À maneira dos “jovens turcos” da revista *Cahiers du Cinéma*, Maurício e outros de seus contemporâneos, como Glauber e Rogério Sganzerla, partem da cinefilia e de uma rigorosa crítica militante para a realização cinematográfica, em mais um sintoma da crise de que tratamos. Disse o jovem Sganzerla, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1966: “Não diferencio o escrever sobre cinema do escrever cinema”; escrever sobre cinema já seria fazer cinema, “com a máquina de escrever”. (SGANZERLA, 2007, p. 15). E Glauber afirmou, em entrevista a *Filmcrítica*, de 1975: “O escrever é mais livre. Pode-se escrever aquilo que se quer e se o livro não é publicado, não importa. Em vez disso, o cinema implica em uma máquina, mas não existe diferença entre a máquina de escrever e a cinematográfica, como é claro desde Walter Benjamin”. (ROCHA, 2004, p. 301). Por sua vez, Maurício Gomes Leite disse sobre seu filme de ficção *A vida provisória*, de 1968: “(...) é uma crítica filmada ou um documento sobre as obsessões políticas, estéticas e particulares de seu autor”. (LEITE, 1975, s.p.). Esses jovens críticos brasileiros farão o que chamei, noutro trabalho, de “crítica de autor”,³ porque já faziam crítica de cinema como autores, tanto como cineastas das letras quanto como escritores, sendo sua formação também literária, em alguma medida, além de cinéfila.

Sobre seu longa-metragem de ficção, afirma Gomes Leite: “*A vida provisória* é uma espécie de poema desesperado, numa época em que os poemas não estão muito em moda”. (LEITE, 1969, s.p.). São perceptíveis nessa curta definição tanto a ironia que caracteriza seus textos críticos quanto sua cinefiliação ao cinema de poesia, bem como a compreensão de seus filmes como **sentimentários**, nome pelo qual designo mesmo os filmes de ficção criados como se fossem documentários de sentimentos, sendo o cinema capaz não apenas de registrar os afetos e exibi-los, mas de criá-los e fomentá-los. Nas autoapresentações que fez quando da divulgação de seus filmes, as dimensões afetivas estavam sempre presentes: “Fui absorvido pelos duros golpes da maturidade numa cidade que me ensinou que o cinema, afinal, era a própria vida” (LEITE, 1975, s.p.); “Sou um provinciano sentimental (...). O sentimento na crítica de cinema (...). Depois, no cinema, com a câmara na mão, o mesmo sentimento (ou ideia) na cabeça”. (LEITE, s.d., s.p.). A versão de Maurício para o slogan do Cinema Novo é da ordem dos afetos: câmara na mão e sentimento na cabeça, e conforme se percebe trata-se do sentimento crítico. Isso tanto na cineficção dos afetos e aflições político-existenciais de *A vida provisória* quanto no sentimentário *O velho e o novo*, sobre o crítico literário Otto Maria Carpeaux, que se torna importante liderança intelectual na luta contra a ditadura, e era colega de Maurício no *Correio da Manhã*, além de ser uma figura referencial para muitos dos jovens intelectuais dos anos 60, no Brasil, que o reverenciavam.

O sentimento crítico em Gomes Leite apresenta diversos modos, em fases diferentes de sua vida e em diferentes estilos de sua escrita sempre elegante e rigorosa. Chamo a atenção para a importância na trajetória de Maurício do seu encontro afetivo e

³ Sobre isso, ver FONSECA. A crítica de autor e sua vida provisória: Maurício Gomes Leite e a crítica cinematográfica e literária de seu tempo. No prelo.

efusivo com *Acossado*, de Godard, sobre o qual escreve, numa crítica em três capítulos, no jornal *Estado de Minas*, em 1962:

Um cinema afetivo, contra um cinema racional – é o que propõe Godard. (...) Nas linhas desse cinema afetivo, a fumaça de um cigarro, o som dos telefones, o olhar dentro do olhar, um cartaz de cinema, uma frase de Lenine – “nós somos mortos em permissão” – , um livro de William Faulkner, um Concerto de Mozart, o ridículo de Parvulesco refletem o mundo sensível, visível, contraditório, o mundo sempre instável entre a realidade e a imaginação, o mundo atual, ondulatório, esguio, fugitivo, abstrato. Ninguém, em *A Bout de Souffle*, diz o que pensa ou sente de maneira exata: tudo é implícito, vive-se apenas. (LEITE, 1962, s.n.).

Nos últimos artigos de Maurício, percebe-se o acirramento poético dos afetos críticos, quando o sentimentário é também textual, além de cinematográfico, por exemplo, no belo ensaio que escreve para o último filme de Roberto Rossellini, um documentário sobre o Centro de Arte Georges Pompidou. No texto, o crítico surge como personagem em diálogo com outros personagens que são seus leitores e espectadores do filme, diálogo – ou monólogo interior – que destitui o crítico de seu lugar seguro, onde pode esgrimir certezas, fazendo-o duvidar do que viu, pondo em jogo as potências do falso e do verdadeiro.

... afinal você viu ou não viu flores nas janelas dos prédios vizinhos a Beaubourg enquanto por elas, as janelas, andava a câmara simples de Roberto Rossellini? E seria tão importante assim ver ou não ver flores? Afinal, com ou sem flores, não deu para você, vivo espectador, experimentado macaco de imagens, não deu ainda para você sacar que as flores, estando lá ou não, acabaram entrando no filme, por simples presença ou elaborada insinuação? Mas as torres de longe você viu, e você viu no primeiro-plano a caixa-vidro, a refinaria, o paralelepípedo ferroso, o cimento cromado de Beaubourg, o monstro-arte emplastrado contra as torres pela teleobjetiva de Rossellini, bem lá no fundo a torre de Montparnasse, 54 andares rumo sul. E este, na realidade, o plano inicial, o plano de abertura, ou de fechamento. E depois você viu e se espantou, você viu telhados comuns, janelas descascadas, pedras e flor. Mas se espantou por quê, se você, vampiro de sombras, está cansado de saber que um plano vindo depois de outro é capaz de continuar ou negar este plano, dependendo do efeito desejado? Mas você sentiu. E você seguiu o movimento de câmara de Roberto Rossellini, seguiu entregue, cego e surdo, capitulando, querendo cheirar jardim, envolvido por um passeio aéreo nas margens do inconsciente, à beira da ficção. LEITE, 1979, p. 61-62).

É notável a qualidade literária do ensaio de Maurício Gomes Leite, “à beira da ficção”, com essa destituição do lugar privilegiado do crítico como senhor das certezas, essa sua colocação em crise, junto à crise das artes – trata-se de um questionamento do Centro de Arte que é objeto do documentário, o qual se torna um sentimentário crítico, um sentimentário do crítico, seu subjecto. Também em termos de memória afetiva, e de sentimentário poético, Maurício escreve sobre o amigo Glauber, que reencontrara em

Portugal, pouco antes da morte do cineasta baiano, num de seus últimos textos publicados:

Câncer no seio da selva pinheiros de Sintra Cascais Camões Estoril praias
pirâmides escadas gigante Adamastor em visita espacial nave neve fumo
fungo WC water closet diarreia americana contra o bravo provisório
guerreiro desafio memória do medo trântico cores de peixe moreno
cinema tricontinental contra cinemão explodem esquerdas aberturas
posições de oposições agosto 22 de 82 e olha lá ele, bruxo sideral,
planando vivo sobre o caos das cabeças cidades memórias sem medo,
faro, rocha, farol. (LEITE, 1982, p. 5).

Amor ao cinema, amor à amizade.

Referências Bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. O exemplar crítico das Gerais. *Folha de S. Paulo*, p. 13, 21 nov. 1993.
BAECQUE, Antoine. *Cinefilia – Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Deleuze/Spinoza. Cours Vincennes. 24/01/1978. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso em: 11 ago. de 2013.

FONSECA, Jair Tadeu da. A crítica de autor e sua vida provisória: Maurício Gomes Leite e a crítica cinematográfica e literária de seu tempo. *Coleções Literárias*. No prelo.

FONSECA, Jair Tadeu da. O cinema e a cidade. *Margens/Márgenes – Caderno de Cultura*, n° 2, p. 12-13. Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires: UFMG/ Universidad Nacional de Mar del Plata/Universidad de Buenos Aires, outubro de 2001.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e científico de filosofia*. Trad. Fátima Correia. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEITE, Maurício Gomes. *Acosado* (I). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, s.n., 17 mar. 1962.

LEITE, Maurício Gomes. As armas de uma vida provisória. *Jornal do Brasil*, s.n., Rio de Janeiro, 23 fev. 1969.

LEITE, Maurício Gomes. *A vida provisória* ou a crítica filmada. *Jornal de Brasília*, Brasília, s.n., 14 ago. 1975.

LEITE, Maurício Gomes. *A vida provisória*. Texto de divulgação. Mimeo, [1969?].

LEITE, Maurício Gomes. Europa Ano Zero. *Filme Cultura*, n. 33, maio 1979, Embrasilme, Rio de Janeiro.

LEITE, Maurício Gomes. Um ano sem Glauber Rocha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 24 ago. 1982.

REZENDE, Marcelo. A grande marcha. In: DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SGANZERLA. *Rogério Sganzerla – Encontros*. Org. Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.