

LUCIANA GOMES SANTOS

Crítica cinematográfica: análise dos argumentos e sistematização do discurso

FORTALEZA
2010

LUCIANA GOMES SANTOS

Crítica cinematográfica: análise dos argumentos e sistematização do discurso

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

FORTALEZA
2010

LUCIANA GOMES SANTOS

Crítica cinematográfica: análise dos argumentos e sistematização do discurso

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel. A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dra. Daniela Duarte Dumaresq (Membro)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Ms. Shirley Mônica Silva Martins (Membro)
Universidade

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus amigos e minha família que muito me ensinam a cada dia e acreditam em mim.
Obrigada SENHOR por tudo, sempre.

RESUMO

Essa pesquisa pretende fazer um estudo sobre a crítica cinematográfica, suas práticas, e discurso, apresentando um breve histórico da arte e sua crítica especializada no mundo e no Brasil, visando entender e discutir um pouco sobre a arte cinematográfica, seu surgimento e função ao longo da história dessa arte. A partir disso, a pesquisa analisa a sistematização do discurso da crítica especializada (cinema) através das contribuições da *Retórica*, proposta inicialmente por Aristóteles, para a construção do discurso persuasivo e, principalmente, argumentado. A pesquisa também traz discussões teóricas sobre a crítica e análise de filmes, além de analisar textos de alguns críticos cinematográficos brasileiros.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. ENTENDENDO A CRÍTICA.....	09
1.1 A arte e crítica de arte.....	09
1.2 O cinema e a crítica cinematográfica.....	13
1.3 A repercussão no Brasil.....	16
2. RETÓRICA, ARGUMENTAÇÃO E SUBJETIVIDADE.....	24
2.1 Conceitos da Retórica.....	24
2.2 Estruturas do discurso da crítica cinematográfica.....	28
2.3 Subjetividades no discurso artístico e da crítica.....	34
3. ANÁLISE DA CRÍTICA	
3.1 Análise x Crítica.....	38
3.2 Analisando algumas críticas.....	41
3.2.1 Entendendo crítica adjetiva e discurso em primeira pessoa.....	43
3.2.2 Crítica analisando crítica.....	46
3.2.3 Contextualização e argumentação.....	53
CONCLUSÃO.....	60

INTRODUÇÃO

Nesse percurso acadêmico, a identificação e o interesse de estudar os aspectos da arte audiovisual (cinema e vídeo) levaram-me a pesquisar, também, como a crítica cinematográfica brasileira trata seu objeto de análise. O interesse por pensar e estudar a própria função dessa crítica me foi despertado após participar de uma oficina de crítica cinematográfica, oferecida pelo 17º Cine Ceará, em 2007.

Na busca de conhecer o comportamento atual dessa crítica especializada, fiz leituras de críticas em revistas e jornais eletrônicos, sites, material de oficinas e uma coleta desses discursos. Resultado? Uma imensa inquietação. Comparando os discursos, o de alguns críticos cinematográficos brasileiros e o da maior parte do público comum de filmes, vê-se, muitas vezes, que são semelhantes. Em termos de profundidade de análise, é preocupante o discurso, pelo menos, para a crítica dita especializada.

Diante dessa realidade observada este trabalho encaminha-se para o entendimento histórico da função da crítica para a arte cinematográfica, seguindo até o cerne da pesquisa que está em levantar dados para entender: em que base pode sustentar-se o discurso da crítica especializada para se diferenciar de outros discursos sobre filmes? Ou seja, a pesquisa procura o que pode ser esse reclamado diferencial entre o senso comum e opinião de um especialista.

Então no primeiro capítulo dessa pesquisa, há um breve histórico da arte e sua crítica em que tiramos os conceitos e funções dessas duas práticas ao longo de alguns períodos marcados na história da arte. Em seguida, o início das experimentações e da prática da arte cinematográfica são brevemente traçados, e observamos a utilização do cinema em alguns contextos históricos, em algumas sociedades focando na evolução da técnica e da linguagem cinematográfica. E a partir desse contexto o surgimento de sua crítica especializada no mundo e, em seguida, a repercussão de tudo isso no Brasil, as dificuldades que a prática cinematográfica e sua crítica encontraram no país.

Os conceitos abordados nesse primeiro capítulo são em suma: *mimese*, imitação do real, da natureza; *fantasia* como atividade sensível, humana e fator que contribui o início da defesa das subjetividades dos indivíduos; a *estética* que, resumidamente, deu ao *juízo de gosto* caráter subjetivo quebrando com cânones acadêmicos; a *transitoriedade da arte*, ligado diretamente ao meio social, um fator determinante para a relação sujeito e objeto da arte.

No segundo capítulo, entramos no cerne da pesquisa onde vamos levantar as possibilidades que a crítica especializada tem para justamente exercer uma função distante do senso comum e transpor e apresentar isso em seu discurso, no seu texto. Para isso, entramos em conceitos de argumentação e subjetividade, pois ao considerar a importância desses dois conceitos vislumbramos a arte e sua crítica em suas singularidades e possibilidades. Por isso enxergamos na formulação e exposição de discursos, propostas pela *Retórica*: a melhor forma para questionar e moderar o discurso da crítica especializada.

A proposta de retórica, primeiramente sistematizada por Aristóteles, é abordada juntamente com seus elementos e de como eles são usados para a formulação de um discurso voltado para ser compartilhado e, principalmente, persuasivo. Em seguida são reunidos alguns estudos e análises das formas de discursos e funções que a crítica, em geral, acabou por se moldar. Foi observada no discurso da crítica a utilização de recursos como algumas *figuras de linguagem* e “estratégia de persuasão” traçadas em algumas críticas, por exemplo, formas atrativas de descrição do filme analisado para o público. E, a todo o momento, essas práticas são relacionadas com a proposta da retórica.

O terceiro capítulo reúne alguns estudos sobre a prática da crítica cinematográfica e o seu objeto (imagem cinematográfica), assim tratando de conceitos como: a “atitude interpretativa”, reclamada aos que tem função de analisar uma imagem; a própria *imagem* como categoria de representação; *argumentos* como interpretações individuais verificáveis dentro de uma coerência pessoal. Aqui observamos também as semelhanças e diferenças entre analisar uma imagem e criticá-la. Por fim, reunimos alguns textos de críticas cinematográficas brasileiras, publicadas em sites de jornais, revistas e sites especializados, que podemos colocá-las em categorias com relação ao conteúdo dos textos (das críticas), e analisamos como alguns críticos se posicionam em relação as suas funções de especialista em seus discursos.

Assim, esta pesquisa não tem a pretensão de avaliar a crítica especializada de forma negativa, mas fazer uma reflexão acerca dessa crítica, discutindo sua função e recursos para o seu melhor exercício, bem como legitimar elementos fundamentais para processos criativos.

1. Entendendo a crítica

1.1 A arte e crítica de arte

Nos estudos de Lionello Venturi, reunidos no livro *História da crítica de arte* (1984), a crítica de arte surgiu entre o final do século IV e o início do século III a.C. Anteriormente a esse período, Venturi aponta a idéia de Aristóteles sobre a arte, cuja função era a *mimese*, a imitação do real (da natureza). A partir dessa idéia e anterior ao surgimento de um novo pensamento crítico sobre as artes, Venturi afirma que: toda forma de arte era concebida pela inspiração divina. “Daí a tendência a uniformizar as suas leis em cânones de harmonia e de ritmo” (1984, p.39).

Segundo Venturi, a crítica de arte surgiu oficialmente com o tratado de *Xenócrates* em que a “regra de arte se materializa num artista ou numa obra de arte” (1984, p.40). E, entre outras coisas é na “intuição da obra de arte ou da personalidade artística” (idem, p.39) que surge a crítica.

Pelos estudos de Venturi, essa crítica levantou questionamentos que foram de encontro aos preceitos da mimética aristotélica, retomando o conceito de *fantasia* de Platão: “(...) pelos estoícos e pelos epicuristas, que acentuam o carácter passional e irracional da arte” (idem, p.49). Ou seja, começavam a observar o valor interpretativo que o artista exerce em sua obra.

Venturi cita o pensamento de alguns filósofos que vivenciaram esse processo (século III d.C), por exemplo, o filósofo Filostrato que afirmou sua posição questionadora da função genuinamente mimética da arte:

Quem guiou Fídias para representar o deus que não viu? – Foi qualquer coisa de diferente o que o guiou, uma coisa cheia de sabedoria – o que é? Não se pode revelar uma coisa que vá além de imitação. – É a fantasia que criou aquelas formas, a fantasia que é um artista mais sutil que a imitação. A imitação representa as coisas vistas, mas a fantasia representa as coisas não vistas (1984, p.51).

Observamos pela pesquisa de Venturi que: na antiguidade clássica (Grécia e Roma), quando passaram a escrever a história da arte, foi aí que floresceram os primeiros questionamentos sobre a função da arte como imitação da natureza. Porém, no avanço da história, Venturi observou um inegável agravamento na falta de autonomia da arte na Idade Média em relação à Antiguidade clássica. Essa autonomia é referente à distinção: artista e obra de arte; àquele entendimento do valor da personalidade do artista para a obra. “No entanto, quem recordar os monumentos da arte bizantina, românica ou gótica, apercebe-se de que a Idade Média foi um dos períodos mais gloriosos para a arte.” (1984, p. 59).

Porém, ao final da Idade Média e “durante cerca de dez séculos” de uma crítica emudecida, Venturi elucida o aparecimento de uma crítica, no século XIV, em Florença, que começa a confrontar antigos e modernos; estuda a vida dos artistas para tentar definir suas personalidades; procura saber a relação entre *fantasia* e imitação da natureza; e já discute as exigências da forma e da cor. Essa *fantasia* a que essa nova visão crítica se refere é tida como uma “atividade sensível e humana” que será melhor anunciada na era renascentista. Venturi diz que essa crítica começava a criar o espírito do próprio *Renascimento*.

O final da Idade Média foi o período das grandes navegações e intensificação do comércio europeu com regiões orientais; acúmulo de riquezas pelos comerciantes (burgueses) europeus. Esse era o contexto socioeconômico desse início de período para os europeus. As cidades Italianas tiveram maior destaque nessas movimentações comerciais. E “os contatos da Itália com as civilizações bizantinas e mulçumanas, que preservaram boa parte da cultura clássica, (...), influenciaram o desenvolvimento do Renascimento cultural italiano” (*Florival Cáceres*, 1996, p. 160).

Na busca para uma maior promoção (status) da classe dos governantes, clero e burgueses europeus enriquecidos pelo comércio em ascensão passaram a investir em produções artísticas sob um regime chamado de *mecenato*, em que os *mecenas* (burgueses,

clero e etc.) encomendavam pinturas e esculturas de artistas, almejando que suas popularidades chegassem até onde atuavam esses artistas.

Neste período, o nome na literatura foi Dante Alighieri. E a sua principal obra, *Divina comédia*, refletiu a transição da cultura teocêntrica medieval para o antropocentrismo renascentista. Este reforçado pelas hipóteses científicas, principalmente, de Nicolau Copérnico – a Terra não era o centro do Universo - e de Galileu Galilei – é a Terra que gira em torno do Sol, duas visões contrárias a teocêntrica. Na visão antropocêntrica, em que o homem e a natureza ganharam o foco das discussões, e como afirma Venturi: “No Renascimento, o estudo da natureza passa a ser objectivo fundamental a que aspira o artista: ele contribui activamente para a descoberta do mundo exterior” (1984, p.77).

Sem dúvidas que os ideais renascentistas levaram a própria arte a reconhecer o artista como sujeito consciente e agente na operação manual que desenvolve. Lionello Venturi resume a contribuição do Renascimento para a crítica da arte afirmando que:

(...) não só foi bastante (...) importante, como também se manifestou por modos que continuaram a ser exemplares para os escritores de arte do século XVII e de parte do século XVIII. Esses modos foram sobretudo: as vidas dos artistas, a doutrina da interpretação da natureza e a doutrina das diferentes maneiras dos artistas (1984, p. 100).

Para interpretar e julgar essas doutrinas surgiu no século XVIII a crítica de arte com esse caráter específico e no ambiente dos salões literários e artístico europeus, das exposições periódicas (sec. XIX), da asserção da imprensa, conseqüentemente, o crítico tornou-se uma espécie de “orientador periódico” do público burguês.

Com o fortalecimento, no século XVIII, das academias de arte, os artistas passaram a ser considerados como intelectuais e teóricos que aumentaram os escritos sobre arte. A crítica junto à imprensa tornava-se uma ‘instituição’ de controle da atividade artística, interpretando e fixando padrões de gosto.

Do período Iluminista (filosofia do século XVIII) à Modernidade, a história acompanhou, em processo, a dessacralização da vida e da arte. Na arte, Kant, considerado fundador da estética, expande e aprofunda à crítica quando dá ao *juízo de gosto*

caráter subjetivo quebrando com cânones acadêmicos. Baudelaire abre ainda mais o conceito de arte, e conseqüentemente o campo de trabalho da crítica, quando também pelo entendimento das subjetividades reafirma o caráter transitório da arte. Transitoriedade ligada diretamente ao meio social, um fator determinante para a relação sujeito e objeto da arte, e que, também, revela: a época, a cultura, a moral e as escolhas do sujeito produtor de uma obra de arte.

As vanguardas históricas (filosofia e arte) tornaram o grotesco, o trágico e o subversivo em categorias estéticas possíveis. Maria José Justino cita em seu artigo, *Criticar... É Entrar na Crise. Uma Perspectiva Histórica da Crítica da Arte*, como exemplo de ruptura ao tradicional, os *expressionistas* que buscaram a realidade fora das questões de beleza e interpretação, e dentro das subjetividades que para eles era o único meio possível de alcance de uma realidade, já que o interesse na arte passou a ser a relação do sujeito com o mundo, com o seu meio social.

No século XIX, segundo Regina Gomes¹ em seu artigo *Crítica De Cinema: História E Influência Sobre O Leitor* (2006), artistas como Balzac, Mallarmé e Baudelaire faziam parte de uma crítica cuja função era exaltação de obras de arte e espetáculos em “crônicas críticas” publicadas em periódicos. No início do século XX, com o alargamento do campo estético da arte, a crítica, indiscutivelmente, passou a ter que considerar cada vez mais o caráter subjetivo do seu objeto, a arte. Essa crítica passou a ter um caráter mais universal, privilegiando a análise e a interpretação, desqualificando os juízos de valor. Porém, mesmo a perspectiva da crítica de incorporar métodos (estruturalismo, psicanalítico, fenomenológico, construtivo e etc.) para nortear o seu trabalho, o estatuto de ciência nunca fora dado à crítica.

A história da arte e sua crítica revisada brevemente, até o momento, tratam-se cronologicamente das artes plásticas cuja idade de sua prática estava em ação, não em conceito, revelada nas pinturas pré-históricas feitas pelo homem. Com o processo histórico e caminhos que foram traçados por essa arte (pintura), métodos para conceituá-la foram estudados e aplicados em cada época. Com o aparecimento das outras expressões artísticas, inclusive o Cinema (7ª arte), a experiência do método de julgamento e conceituação,

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação, Especialidade de Cinema pela Universidade Nova Lisboa; Professora de Comunicação Social (UCS). reginagomesbr@yahoo.com.br

principalmente os acadêmicos, tornou-se fundamental para o homem aplicar as artes à sua realidade sócio-cultural.

1.2 O cinema e a crítica cinematográfica

Em relação às outras artes, a história da arte cinematográfica é bem mais recente, porém entre os anos que levaram ao seu primeiro centenário, comemorado em 1995, já foram produzidas várias obras-primas assim consideradas. Isso se deve ao espírito experimental de alguns realizadores, e o avanço tecnológico do dispositivo de captação necessário a prática cinematográfica, que deram suporte para os estudos da captação, exposição, montagem e recepção das narrativas audiovisuais.

Um exemplo de colaborador foi David W. Griffith, um realizador de filmes que experimentou o discurso narrativo com o uso de elementos técnicos como o *corte*, já experimentado como técnica, para uma forma narrativa, pelos Méliès. Em Griffith, essa técnica, o *corte*, recebeu a função de marcar a mudança dos planos (enquadramentos) em uma mesma cena de uma seqüência narrativa. A partir de experimentos como esse, criou-se a necessidade de pensar formas de compor visualmente a imagem; e de como dispor (montar) os vários planos possibilitados pelo *corte*, na busca das melhores formas de narrar algo. Era a linguagem, a maneira que o cinema apresentava sua arte que se estava constituindo.

De fato as contribuições de estudos e experimentos individuais abriram caminhos para as possibilidades técnicas e de linguagem da arte cinematográfica. As técnicas de montagens surgem da necessidade de pensar as melhores formas de disfarçar a fragmentação de imagens geradas pela possibilidade técnica do *corte*, simulando a linearidade das ações fora da ficção, na vida real. Para convencer o espectador da linearidade narrativa das imagens buscava-se a fluidez (*raccord*) da montagem dos planos das cenas. Em *Pré-cinema & pós-cinema*, Arlindo Machado afirma que:

(...) só nos anos 20 as regras do *raccord* com continuidade serão plenamente estabelecidas, quando então os cineastas (sobretudo em Hollywood) começaram a ver como 'problemas' coisas como a quebra de eixo da câmera, a inversão dos movimentos, o corte com quebra da continuidade da ação ou a direção dos olhares etc (1997, p.145- 146).

A utilização da arte cinematográfica pode afirmar algo do contexto cultural e sócio-histórico de cada um dos seus realizadores. Jacques Aumont analisa a representação social, em filmes, como: “(...) um objeto de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido com o veículo das representações que uma sociedade dá a si mesma” (1995, p.98). O meio social não deve ser visto como um fator determinista, que tira a liberdade e autonomia do artista, mas certamente é um fator que influencia o artista, assim como a própria História da arte revela.

A arte audiovisual, também, está a serviço das subjetividades e desejos dos seus realizadores. Vsevolod I. Pudovkin defendeu toda uma teoria sobre o argumento e montagem para o cinema aplicando-as para a exposição e propagação da ideologia socialista da antiga União Soviética. Em seu livro *Argumento e montagem no cinema*, ele destina o primeiro capítulo a orientar como o cinema pode contribuir social e politicamente para a nação soviética. Além disso, também desenvolveu em seus filmes técnicas de composição de imagens, como: “campo” e “contra-campo” – ou plano e contra-plano, e apresentando essa técnica de uma maneira bem mais definida em sua forma e função que antes; e que até hoje é uma das formas mais convencionais de se filmar (gravar) diálogos entre personagens no mesmo espaço cênico.

Para além da imagem, explorou-se também os recursos e possibilidades do áudio (do som). O teórico e realizador Sergei Eisenstein propôs uma associação entre imagens e ritmo musical, na busca de dar ritmo a uma narrativa fílmica. Todas essas experimentações individuais culminaram em muitas formas de composição da imagem e som – na qual uma linguagem é revelada – cujas regras sempre atuaram como referências que podem ser sustentadas ou desconstruídas pelos realizadores da arte cinematográfica. Alfred Hitchcock foi um realizador de filmes que aplicou, consciente ou inconscientemente, de forma singular e plena os estudos de Eisenstein - relação imagem e ritmo musical. É notável a presença e força narrativa do som na filmografia de Hitchcock, por exemplo, em cenas de suspense o clímax da cena é por vezes marcado pelo ritmo acelerado e grave da trilha sonora, dos efeitos de som.

Assim, feita essa digressão ao passado para entender o caminho e aperfeiçoamento da técnica e definições da linguagem cinematográfica notamos que o maior desafio do realizador de filmes (obras audiovisuais) não é manter ou quebrar regras, é, sim, trabalhar para que não

se perca a essência do olhar que se escolheu lançar a um objeto que também interfere nesse processo criativo.

No início do século XX, filmes eram vistos, principalmente pelos intelectuais da época, como espetáculos para as massas em oposição à pura arte. A crítica cinematográfica ocupava gradativamente espaços em jornais e outras publicações. Alguns críticos como Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried e outros, em seus escritos, buscavam definir o cinema como expressão artística e linguagem própria. Porém, nos jornais e revistas populares as críticas eram como reportagens que descreviam um filme em termos factuais em juízos de valor que diziam se valeria ou não a pena pagar para ver o filme. Talvez algo não muito diferente do que alguns ‘críticos’ fazem hoje.

No decorrer da história a popularidade da arte cinematográfica cresceu, principalmente, a partir do surgimento da indústria cinematográfica hollywoodiana e com o “cinema falado”. Assim, uma crítica mais analítica surgiu. Em meados do século XX, após a segunda guerra mundial surgiram muitas revistas especializadas, principalmente, na França (*Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Cinéthique*), na Inglaterra (*Screen*, *Sequence*, *Sight and Sound*, *Movie*) e nos Estados Unidos (*Film Quarterly*, *Film Culture* e *Artforum*). Segundo Regina Gomes (2006), estas revistas criaram um “modo ensaístico” de fazer crítica, e de influência pelo mundo. Por exemplo, a revista francesa *Cahiers du Cinema* que era escrita em sua maioria por críticos que passaram a realizar, produzir filmes e, não por acaso, com o surgimento da revista nascia o movimento *Nouvelle Vague* na França. Regina Gomes afirma o apoio que esta revista, naquele momento, dava “às novas cinematografias de outros países como Itália (*Neo-realismo*), Brasil (*Cinema Novo*) e Portugal (*Novo Cinema*)”. A crítica nascida juntamente com as novas formas de fazer e entender a arte cinematográfica em algumas sociedades estava mais interessada em analisar e reconhecer os processos de construção cinematográfica (ideologias, linguagem, narrativas, técnicas, público) do que na singular valorização das obras fílmicas.

1.3 A repercussão no Brasil

No Brasil, a crítica de arte surgiu e intensificou-se no século XIX com a inauguração da *Academia Imperial de Belas Artes*, no Rio de Janeiro. Aos moldes europeus a Academia fixava padrões de gosto, com a formação dos artistas brasileiros; e controlava as atividades artísticas na medida em que era ela que organizava as exposições, concursos, montava coleções, etc.

Nessa primeira metade do século XIX a preocupação com a arte, no Brasil, e sua crítica foi levantada por Manuel de Araújo Porto Alegre, o primeiro diretor da Academia e crítico, que incentivava a produção de paisagens que ressaltavam e registravam a natureza nacional. Segundo os estudos feitos por Rosangela de Jesus Silva, doutora em História da Arte pela UNICAMP², revela que: a segunda metade no século XIX no Brasil a crítica de arte teve como palco a imprensa.

Um importante meio de divulgação da arte brasileira, segundo Rosangela Jesus Silva, foi a Revista Musical e de Belas Artes criada em 1879, e apesar de sua curta duração – apenas dois anos – tratou de debater e apresentar opiniões sobre a crítica de arte. Por exemplo, em sua edição do primeiro ano, número 15 da revista, traz a seguinte opinião sobre a crítica brasileira:

Ninguém mais do que nós conhece o quanto são incompetentes os críticos de música e bellas-artes no nosso paiz; mas também o que conhecemos é que, bons ou maus, estão a altura das obras que tem de criticar. (...) Portanto: bons e maus, os nossos críticos, para o que têm de criticar – chegam!³

A Revista *Illustrada* (1876-1898) foi um importante veículo que tratou das questões da arte e da crítica brasileira. A frente dessa revista, até 1888, esteve Angelo Agostini “conhecido por suas caricaturas permeadas de humor e ironia e seu forte posicionamento contra a escravidão, a monarquia e a Academia de Belas Artes” (Rosangela Jesus Silva, 2008). Além disso, Agostini foi um crítico preocupado com as condições da produção artística do

² Pesquisa realizada com o Financiamento da FAPESP.

³ Os textos da época aqui reproduzidos não sofreram nenhuma correção, portanto respeitam a grafia original.

país. E, com relação a própria crítica brasileira ele afirmava que: “(...) ou era feita para enobrecer os artistas incondicionalmente, ou ao contrário, feita de forma a destruir as possibilidades em torno do artista, ou seja, uma crítica sem medidas ou limites de bom senso” (Jesus Silva, 2008).

Porém, Agostini também expunha a insatisfação pela dificuldade da crítica brasileira de encontrar grande espaço social, cultural, político devido a tantos problemas sociais e econômicos do país. E, mesmo considerando este fato, Agostini acreditava na importância do papel da crítica para promover o interesse pelas artes nacionais, bem como o seu crescimento: “Para o crítico, embora fosse difícil e desagradável expressar opinião negativa, elas por vezes eram necessárias e deveriam ser feitas, pois a crítica deveria ser honesta, imparcial e consciente de que a arte brasileira ainda teria um longo caminho a seguir”⁴

Agostini preocupou-se com a legitimidade de quem se dizia crítico de arte somente por estar escrevendo para algum meio de comunicação (jornais e revistas). Na outra ponta dessa preocupação, Agostini colocava ao público que esses críticos tinham a responsabilidade de formar, e afirmava: “ora, como em geral o nosso público não tem a menor intuição do que é arte, facilmente deixa se iludir pelo que lê nos jornais, onde ele supõe haver pessoas habilitadas para emitirem uma opinião”⁵.

Em toda a história da crítica de arte, observamos que não há um só método de representação e interpretação tanto da arte como da sua crítica especializada. E que na evolução da arte reclama-se cada vez mais à crítica a mediação entre objetividade e paixão levando em contato à cultura, meio de onde uma obra de arte surgiu.

Em julho de 1896, no Rio de Janeiro, o *Jornal do Comércio* noticia a chegada de um aparelho mais desenvolvido que o *cinetoscópio*, pois permitia a vários espectadores assistirem às cenas animadas, por meio de uma seqüência de fotografias, projetadas sobre tela ao fundo de uma sala. Essa notícia anunciava a chegada do cinematógrafo no Brasil. Da primeira exibição do cinematógrafo para o primeiro plano a ser rodado no país passaram-se dois anos. Esse primeiro plano captado foi da entrada da Baía da Guanabara a bordo de um navio (navio

⁴ Citação tirada da Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1883, ano VIII, n.363. p.3 e 6, por Rosangela Jesus Silva, 2008.

⁵ Citação tirada Revista Illustrada, RJ, 1884, ano IX, n.374. p.6, por Rosangela Jesus Silva, 2008.

Brésil), e foi rodado por Afonso Segreto, que passou a fazer registros de acontecimentos cívicos, personagens poderosos, sendo um dos únicos produtores cinematográficos brasileiros até 1903 quando outras cidades como Belém, Manaus, Porto Alegre, Curitiba e Salvador, começaram algumas produções locais.

Alguns anos depois, em junho de 1911 foi fundada, em São Paulo, a *Companhia Cinematográfica Brasileira* que tentou organizar o nosso mercado, já atropelado pelos produtos estrangeiros. Nessa época, principalmente nesse estado, o cinema de ficção passou a ser financiado pelas propagandas comerciais e políticas, produzidas em paralelo. Após a Primeira Grande Guerra (1914-1918), ocorreram maiores investimentos impulsionados pelos Estados Unidos para o cinema que se sofisticou, refletindo modificações estruturais e técnicas também no Brasil.

Para competir ainda com a inferioridade técnica, em relação a outros países, o cinema brasileiro começou a apostar em filmes com temática nacional. Buscava-se algo que pudesse atrair mais público para o cinema nacional, público esse já acostumado com modo de fazer cinema dos norte-americanos e suas temáticas. Esse público por vários motivos não conseguiu se identificar com e nas produções nacionais. Entretanto, começou a surgir um interesse de falar e escrever sobre cinema nacional, mesmo que para reclamar dele.

No final da década de 1920, a chegada da sonorização desencadeou certas dificuldades técnicas para se fazer “cinema falado” (imagem e som) no Brasil, um golpe fatal para os filmes de ficção, em que muitos realizadores começaram a produzi-los somente no final da década de 40. Aliado a isso estava o regime do Estado Novo (1937-1945) e o seu controle sobre os meios de comunicação, principalmente através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que levou ao fechamento de muitas produtoras de cinema e jornais cinematógrafos.

Após a Segunda Grande Guerra (1939-1945), e com a queda de Getúlio Vargas, houve uma “redemocratização” política e social no Brasil, período de aumento da industrialização, principalmente em São Paulo. No final dos anos 1950, surgiram cinco companhias de cinema e esse número cresceu por mais três anos no estado. A indústria cinematográfica paulista surgiu num momento de mobilização das atividades culturais no país, e a classe média

começava a participar mais diretamente desses processos. Nesse pós-guerra, o cinema mundial estava em ascensão cultural e artística.

Meados do século XX, foi o marco para o cinema e crítica nacional e um importante e polêmico personagem desse período foi o cineasta e crítico Glauber Rocha. O crítico-realizador afirma que em cinco anos como crítico e profissional de cinema pôde observar que há depoimentos pessoais e imparciais na própria crítica. Ao escrever a sua “Revisão crítica do cinema brasileiro” Glauber Rocha deu vistas a sua parcialidade sobre o cenário cinematográfico brasileiro. Muitos que ousaram comentar sobre esse livro, publicado em 1963, enxergaram que “Revisão” justamente não descrevia fatos imparciais e por isso não seria um livro sustentado por teorias acadêmicas. Enxergou-se, também, no livro de Glauber Rocha é uma tomada de posição; um livro cheio de questões que forçaram muitos a definir-se e a tomarem suas próprias posições sobre o cinema e sobre a crítica cinematográfica no Brasil. Walmir Ayala (*Diário de Notícias*. Salvador, 1963), João Ubaldo Ribeiro (*Jornal do Comercio*. Rio de Janeiro, 1963), Rudá Andrade (*Última Hora*. São Paulo, 1963) escreveram em suas publicações, contidas em uma edição de *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), que ela é de uma forma ou de outra a primeira bibliografia, verdadeiramente, sobre o cinema nacional.

Revisão crítica do cinema brasileiro mostrou o ponto de vista de realizador (autor) de Glauber Rocha, mais que o seu lado de crítico, descrevendo alguns fatos históricos e caminhos que o cinema brasileiro percorrera. Ele também denunciou o sistema de mecenato em que sobrevivia o cinema nacional. Nas bases desse sistema, afirmou haver um atraso industrial de meio século e uma “estagnação cultural” de uns trinta anos. E que para o público (espectadores): cinema, no Brasil, era cinema estrangeiro, chamado pelo autor de “cinema comercial”. Desde os primórdios, nossos produtores copiavam como receitas o modo como já, há muito tempo, era produzido cinema fora do país, principalmente, nos Estados Unidos.

Nesse contexto, o esforço para a autoformação teórica do cinema e da crítica brasileira era insustentável. Glauber denuncia que havia uma crítica ligada aos distribuidores estrangeiros, fazia “corretagem publicitária” em seu jornal. Esse tipo de crítica parece fugir de uma legítima função na qual o crítico só precisa ser coerente com suas próprias idéias e passa a reproduzir interesses comerciais de outros.

Na falta de um cinema nacional Glauber Rocha apontou as pilastras que sustentaram esse fato: “O intelectual equivocado imprime um falso selo artístico no cinema comercial e o impõe como verdade aceita sem discussão, antes com louvação, pela crítica que justifica o cinema comercial e dá ao público um falso conceito de cultura.” (2003, p. 38)

Glauber Rocha afirmou que os baixos salários da crítica cinematográfica impossibilitavam jovens estudantes - que gradativamente passavam da informalidade para a responsabilidade de suplementos literários de grandes jornais ou revistas - se atualizarem fazendo assinaturas de revistas consideradas por ele indispensáveis para que as idéias não chegassem, ao Brasil, envelhecidas. Glauber Rocha referia-se, e exemplificou, às revistas especializadas: *Cahiers Du Cinema*; *Teleciné*; *Cinema Nuovo*; *Fimls and Filming* e *Sight and Sound*.

Se não tinha cinema nacional, maior ainda era a responsabilidade da crítica para também formar o público do cinema nacional. Primeiramente, segundo Jean-Claude Bernardet (1967), os autores (realizadores) deveriam buscar um expreso diálogo com o público; as cinematografias não se constroem só pelo ato do autor e sua equipe, mas também, por aquilo que o público vai interpretar, e como o vai assimilar. Para esse autor, a tarefa do cinema brasileiro era conquistar o seu público. E a função do crítico é reclamada como mediadora entre a obra e o público, a obra e o autor; e para uma contribuição das relações culturais: comparação de concepções estéticas gerais. Acredita-se que essa mediação se dá através de análise, interpretação, caracterização, chegando à valorização de uma obra.

Então, Jean-Claude Bernardet, em *Brasil em tempos de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, defende assim a igual importância do público e do autor para que um filme exista como obra de arte; e que a necessidade - na contramão do que pregava a revolução cinematográfica de Glauber Rocha - do cinema brasileiro conquistar o mercado não era só assunto comercial, mas também assunto “cultural artístico”. E nessa responsabilidade para erguer o cinema brasileiro, Bernardet também enxerga a crítica e reclama sua responsabilidade quando afirma que: “Diante de um filme estrangeiro, o crítico tem, em geral, a responsabilidade de ser um bom crítico, nada mais; diante de um filme nacional, tem a responsabilidade de um homem que participa ativamente da elaboração de uma cultura.” (2007, p.34). Essa responsabilidade reclamada aos críticos brasileiros vem,

certamente, dá necessidade, que os novos realizadores enxergavam, de formação de um público para o cinema nacional que precisava se desenvolver.

Glauber Rocha afirma que, em 1961, com a falência dos produtores independentes engolidos pelas grandes empresas e com a “vitória da chanchada”, surgia uma nova geração, que passava pouco dos vinte anos de idade, bem formada por críticos como Alex Viany, Salles Gomes e Walter da Silveira. Ele os identifica como a geração que foi criada em clubes italianos, que acreditava na produção independente e tinha *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 24 anos, 1954) como bandeira.

Em 1962, Glauber Rocha relata que surgiu uma onda de diretores vindos do teatro e televisão que preencheram as vagas exigidas pelo aumento da produção de filmes do gênero chanchada; e afirma que a publicidade de um termo nascido, em 1960, no escritório de Nelson Pereira dos Santos em reunião com um grupo de autores, também contribuiu para esse aumento. Esse novo termo transformou-se “manchete promocional” de grandes produtoras e novos financiadores atraídos pela rápida novidade do *Cinema novo*.

A idealização desse movimento não fora tão súbita quanto essa declaração. Para chegarem num consenso, o primeiro núcleo, bem dizer, do *Cinema novo* (Glauber Rocha, Nelson P. dos Santos, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade), fez várias reuniões com exhibições de filmes seguidas de debates. Houve, antes, muita discussão e pouca produção cinematográfica.

O período em que surgiram os movimentos cinematográficos brasileiros, *Cinema Novo* e posteriormente o *Cinema Marginal*, nos anos 1960, fora marcado na história da arte, e na história brasileiras: na política, tivemos um rápido parlamentarismo (1961 à 1963), seguido pelo Golpe Militar, e com ele a instalação de uma ditadura justificada em Atos Institucionais. Dentre eles, o AI-5 (1968) fora o mais temido, pois legitimava uma repressão extremamente violenta a qualquer atitude considerada contrária ao regime estabelecido no país.

Nesse breve contexto, para entreter a população menos politizada, à margem, cresceram os investimentos na chamada “indústria cultural”; em 1969, a *Embrafilme* (Empresa Brasileira de Filmes) foi inaugurada para esse fim, com diretrizes culturais de

entretenimento estabelecidas pelo Governo. Do outro lado, estavam os movimentos de trabalhadores e estudantes contra a ditadura e o capitalismo. No cinema, Glauber Rocha, entre outros, levantavam questões como produção cinematográficas autorais e maior abertura da indústria cinematográfica para a busca de uma linguagem, identidade para o cinema nacional.

No início da década de 60, ocorreu uma Bienal que, segundo Glauber Rocha, teve para o nosso cinema a mesma importância da Semana de Arte Moderna de 1922. A explicação para essa comparação nas palavras do autor:

A primeira contradição surgiu: a crítica, sem visão histórica, ignorante dos verdadeiros problemas, começou a exigir uma escola definida que justificasse *cinema novo*. Enquanto a crítica pedia matéria para digressões, combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada; e como cinema novo merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser cinema novo para derrubar a chanchada. Dito e feito. A chanchada foi liquidada pelas raízes e o cinema novo ligeiramente abalado: filmes de vários tipos vestiram a manchete. (2007, p. 131-132)

A genuína proposta do *cinema novo*, aquela anunciada por Glauber Rocha e outros autores como expressão cultural e engajamento sociais, alcançou reconhecimento fora do país. Por exemplo, a “Revisão Crítica” de Glauber Rocha traz o depoimento do crítico Francês Guillaume Chpaltine que escreveu na revista italiana *Cinema Domani* (nº 4-5, 1962) a respeito da participação de filmes como *Barravento* de Glauber Rocha no *Festival Internacional de Cinema Livre*:

(...) provam que o cinema é livre, independente, já que afronta sem vergonha e sem pudor (vale dizer, sem tabu inevitável da atividade industrial) os verdadeiros problemas que oprimem o homem; já que liberta de uma forma tradicional que era imposta sob artifício; (...) se a coragem existe e os filmes corajosos testemunham a luta e a esperança para uma nova linguagem, não relativa à literatura, mas que diz respeito à síntese, à articulação específica do cinema (2007, p. 129-130).

A essa “articulação específica” do cinema podemos entender como a necessidade de reconhecimento e aplicação da arte cinematográfica nas sociedades; uma linguagem própria, uma função, também é necessária para a crítica especializada identificar-se nas culturas como tal. Talvez, essa seja a necessidade atual da crítica cinematográfica, mas como alcançá-la se não houver argumentações sistematizadas por parte do crítico na produção de suas críticas?

É possível observar, nesse breve histórico da arte e da crítica, alguns caminhos que apontam que a própria escolha estética de um artista forma-se, também, com a presente influência de suas subjetividades. Essas subjetividades, segundo o paradigma lançado por Pierre-Félix Guatarri, formam-se do constante processo de relação sujeito-objeto juntamente com as intervenções do meio (sociedade, cultura) e de fatores políticos, econômicos e tecnológicos, dentre outros.

Escolhas estéticas e/ou de estilo são as bases para produção de qualquer obra cinematográfica, bem como de qualquer obra que derive de outras, a crítica, por exemplo. Porém, é na argumentação coerente de suas opiniões que o especialista se distancia do senso comum, no caso da crítica especializada, da opinião do público (espectadores). Para exercer uma esperada função de mediador entre uma obra fílmica e o espectador, o crítico deve preocupar-se com a formulação de um discurso crítico coeso, que responda em si mesmo às questões levantadas. Eis a preocupação com a sistematização dos argumentos, espaço aberto para a retórica.

2. Retórica, argumentação e subjetividade

2.1 Conceitos da Retórica

A retórica para fins específicos é um processo de persuasão através da argumentação. Ao argumentar sobre algo um indivíduo contenta a necessidade de comunicar-se e, ciente ou não, pode desenvolver seus argumentos através de um processo primeiramente sistematizado por Aristóteles, no tratado *Tekne rhetorike*, a Arte retórica. Nessa sistematização de Aristóteles encontramos três elementos, que também são fundamentais em qualquer processo comunicativo, são eles: o orador, o auditório (público), e a mensagem. Esses três elementos levantam reflexões acerca do processo comunicativo e estão intrinsecamente ligados.

O primeiro elemento reflete as necessidades que o emissor (orador) deve atender para a eficiência de sua função de mediador entre o assunto (mensagem) e público (auditório). O orador deve ter a preocupação de planejar seu discurso e apresentá-lo de forma coerente. O segundo elemento abre a discussão para a relevância de adaptação da mensagem, estilo e comportamento do orador diante do seu público. E, o terceiro elemento questiona a pertinência do assunto (mensagem) que o orador vai apresentar em seu discurso.

Para José Coelho Netto, em *Semiótica, Informação e Comunicação*, ‘mensagem’ é: “um conjunto de elementos de percepção extraídos de um repertório e reunidos numa dada estrutura” (2001, p.127). Para afirmar esse conceito o autor parte da idéia que as mensagens existem para eliminar dúvidas, e tem a finalidade de mudar o comportamento do(s) receptor(s), ou seja, “surge como agente dissipador de incertezas e cujo objetivo é provocar uma alteração no comportamento das pessoas [público, receptores]” (2001, p. 120).

Para o autor, uma mensagem que tem por objetivo mudar comportamentos precisa preocupar-se: primeiro, com a formulação de uma *estrutura* (ordem), ou seja, dispor suas “unidades significativas” numa dada ordem; em segundo lugar, preocupar-se com o

repertório, que o autor esclarece como o “estoque dos signos conhecidos e utilizados por um indivíduo” (idem, p. 123).

A estrutura é uma espécie de vocabulário que é ampliado por conhecimentos técnicos além de valores éticos, experiências pessoais, posições políticas, estéticas, sociais do indivíduo ou de um grupo social, e fundamental para se estabelecer uma comunicação entre emissor e receptor. Além disso, segundo Coelho Netto, para que uma mensagem seja significativa para o receptor:

(...) é necessário que os repertórios de F [emissor] e o de R [receptor] sejam secantes, ou seja, tenham algum setor em comum. Se os dois repertórios forem exteriores totalmente um do outro, a imagem não é transmitida ao receptor. (...). Por outro lado, se ambos os repertórios forem absolutamente idênticos, (...), aquilo que chega ao receptor em nada alterará seu comportamento pois já é coisa que ele conhece e que, se tivesse de modificar-lhe o procedimento, já o teria feito anteriormente” (idem, p.124).

Aristóteles ainda definiu cinco estruturas para a sistematização de um discurso retórico. Didaticamente, são elas: *inventio*, que é a busca pelos argumentos a serem usados; *dispositio*, a ordem dos argumentos no discurso; *elocutio*, o estilo, a linguagem e palavras a serem usadas; *actio*, a imitação da voz e do corpo do orador; e *memória*, a capacidade do orador de memorizar o discurso para proferi-lo. Alguns pesquisadores afirmam que a *memória* perdeu sua força e vital necessidade com a possibilidade e propagação dos discursos escritos, assim como a *actio* (expressões e voz) que outros afirmam fazer parte mais do campo artístico.

Além disso, Aristóteles atribuiu, também, características peculiares que são latentes em um discurso: o *etos*, o *patos* e o *logos*. O *etos* refere-se ao caráter do orador, seu grau de confiabilidade (credibilidade); o *patos* diz respeito a capacidade do orador de tirar partido dos desejos e das emoções do seu público; e o *logos* refere-se ao conhecimento, e discurso racional na argumentação utilizados pelo orador em seu discurso.

Empiricamente, somos seres retóricos, pois na mais simples necessidade de comunicação, pensamos sobre o que queremos falar (*inventio*); procuramos as palavras que melhor expressam ou definem nossas intenções (*elocutio*); e definimos como vamos colocar e ordenar o que temos a dizer (*dispositio*). Embora, hoje, o termo “retórico” para qualificar um discurso conote a um discurso abarrotado de excessos, talvez maquiado para impressionar,

não há quem não profira um discurso pensando nas palavras que vai usar, ou desejando apresentar o melhor que se pode ser ou dizer para conquistar o apoio, admiração ou apenas a atenção de outrem.

Percebe-se que para a construção de um discurso retórico é fundamental a definição de um assunto. Aliado a isso, pensar e organizar argumentos são também a base do processo retórico. Porém, o que são argumentos? Quando se emite uma opinião apresenta-se apenas um ponto de vista, e não um fato incontestável. Toda opinião tem caráter singular e indutivo, de tal forma que é preciso mais do que simples afirmações para que tal opinião torne-se compartilhada. O caráter indutivo de uma opinião revela a necessidade do orador de encontrar argumentos, ou seja, dados que comprovem ou sustentem o seu ponto de vista. Um discurso que não se justifica torna-se frágil. Para Aristóteles, a ordem desses dados ou argumentos é igualmente importante no discurso para serem eficazes em sua função de prova.

Argumentos são a base para que o ponto de vista de um discurso seja compartilhado. O que nos coloca em uma posição de credibilidade em relação a outros indivíduos é, sem dúvidas, a preocupação que temos em argumentar de forma clara nossa tomada de posição. Se não compartilhamos das mesmas opiniões que outrem, com argumentos coerentes com nossas propostas podemos ser reconhecidos como alguém que tem um ponto de vista desligado de uma verdade absoluta ou da limitação do gosto.

Essa forma de pensar a organização de um discurso a partir da retórica abre vários caminhos para se planejar um texto que no mínimo mostre coerência. Reboul revela um caminho para atingir essa coerência dentro de um discurso:

(...) em suma, o que é fazer um plano? É formular-se uma série de perguntas distintas, constituindo cada uma delas uma parte ou uma subparte. Saber fazer um plano é saber fazer-se perguntas e tratá-las uma após outra, agindo de tal modo que cada uma delas nasça da resposta precedente (2004, p.60).

François Truffaut no ensaio intitulado *Os sete pecados da crítica*, originalmente publicado na revista Arts (1955), e presente em seu livro *O prazer dos olhos*, constrói suas críticas aos críticos através de afirmações seguidas de exemplos que são a base de seus argumentos. Quando, por exemplo, ele afirma que o crítico de cinema ignora não apenas a história do cinema, como também sua técnica; e segue dizendo que é claro que o crítico não

precisa ser um sábio quanto à técnica, mas não entende o porquê do esforço de alguns para fingir entender. Logo em seguida, Truffaut apresenta dois exemplos desse esforço, mal sucedidos, para o autor, de dois críticos. Um desses exemplos foi:

O filme de Hitchcock *Festim diabólico* comporta única e exclusivamente cinco planos; *Disque M para matar*, do mesmo Hitchcock comporta cerca de quatrocentos, o que não impediu Louis Chauvet (*Figaro*) de escrever: “*Disque M para matar* é uma peça policial filmada como *Festim diabólico*, de um fôlego só, ou quase isso” (2005, p.279).

Essa afirmação, de um filme feito “de um fôlego só”, para François Truffaut só pode remeter à técnica de captação em *plano-seqüência*, em que o uso do *corte* para dividir as cenas de uma seqüência em vários planos não é a proposta. Ou seja, tal comparação citada acima é insustentável pelo menos do ponto de vista técnico, segundo Truffaut, em relação à extrema diferença da quantidade de planos dos dois filmes comparados pelo crítico. O crítico citado por Truffaut, Louis Chauvet, pode ter usado a expressão “de um fôlego só”, para expressar uma impressão com relação ao ritmo da narrativa e não quis fazer referência a uma técnica na qual Truffaut invalidou a expressão de Louis Chauvet dentro de uma comparação filmográfica de Hitchcock feita pelo crítico.

Passo a passo, o orador em um discurso pode mostrar ao público como seu ponto de vista fora construído. De certo que esse ponto de vista fora a soma de vários fatores que constituem o próprio indivíduo (orador) em relação ao seu meio sócio-cultural como, também, no campo das suas experiências subjetivas em cada aspecto de sua vida. Assim, na apresentação do seu ponto de vista, o orador pode mostrar ao público as perguntas que no processo de construção de suas idéias fez a si próprio. Assim, a “coerência” pode ser atingida, da melhor forma, quanto mais organizadas forem às hipóteses e as justificativas em um discurso, principalmente, dissertativo, opinativo como é o da crítica cinematográfica.

A partir da concepção de Jean-Claude Bernardet, de que sem a colaboração do público uma obra “fica aleijada”, ou seja, sem o público um filme não existe como arte, entendemos que tanto a prática da arte cinematográfica como a da sua crítica especializada dependem de outras condições de existência, que são: interlocutores, mensagens, linguagem etc. Assim passamos a vislumbrá-las como um processo mais amplo, por isso enxergamos na formulação

e exposição de discursos, propostas pela retórica, a melhor forma para analisar as práticas da crítica cinematográfica.

2.2 Estruturas do Discurso da Crítica cinematográfica

As estruturas de sistematização do discurso levantadas pela retórica são ferramentas que, sem dúvidas, auxiliam na diferenciação entre um discurso do espectador e o de alguém com status de especialista. Ambos os discursos são de caráter pessoal. Porém, é esperado do discurso de um especialista justificativas para cada opinião lançada por ele. “O verdadeiro estilo é o discurso onde é possível encontrar o seu autor”, afirma Olivier Reboul em *Introdução à Retórica* (2004, p.64). O que não cabe à retórica são artifícios gratuitos.

O que podem ser artifícios em um discurso retórico são as *figuras de linguagem* que se subdividem em vários recursos lingüísticos, por exemplo, a *metáfora*. Esses recursos da língua afastam-se do sentido lexical dos vocábulos sempre objetivando a construção de um novo sentido, o figurado. A *metáfora* é o emprego da palavra, fora do seu sentido normal, ou seja, no sentido figurado. Afirma Reboul que: “A figura eficaz pode ser definida como algo que se desvia da expressão banal, mas precisamente por ser mais rica, mais expressiva, mais eloqüente, mais adaptada, numa palavra mais *justa* do que tudo que a poderia substituir.” (2004, p.66)

Diego Costa Assunção⁶, na coluna Sétima Arte do jornal Folha da Região (Araçatuba/SP), publicou seu texto *Metáfora faz da crítica uma arte*, em que dá sua opinião sobre esse instrumento do discurso e faz um levantamento com muitos exemplos de metáforas, algumas famosas, utilizadas por críticos e teóricos de cinema. Diego Assunção afirma que os críticos franceses são os mais bem sucedidos na utilização de *metáforas*, primeiramente porque é do gosto deles utilizarem esse recurso da linguagem para expressar idéias. Também acredita que *metáforas* “têm o poder de dar aos leitores um desenho, uma forma e, o mais importante, materializar e tornar palpáveis coisas abstratas, como são as idéias”. Para ele, uma *metáfora* não basta só ser uma comparação alusiva, tem que ser arrebatadora, surpreendente,

⁶ Diego Costa Assunção é formado em Jornalismo e escreve quinzenalmente para *Folha da Região*, também escreve para a revista eletrônica *Cinética*.

assim, cita André Bazin que “compara o cinema ao véu de Verônica, que imprime o rosto de Cristo, ou quando compara a arte às pegadas de Sexta-feira que aterrorizam Robinson Crusóé”. Diego Assunção segue com alguns exemplos de franceses como Jean Douchet e

Serge Daney. “O primeiro comparou a arte do cineasta Joseph Losey ao trabalho de um cientista, um diretor que fazia daquilo que colocava em cena o seu laboratório”. O segundo comparou o cinema feito em seu país “à preparação de um banquete, ou seja, um cinema situado entre o cru e o cozido”.

Mas a arte no uso da metáfora, a arte da crítica de cinema, não se restringe aos franceses, não é uma lei nem um dom natural deles. O crítico norte-americano Andrew Sarris, por exemplo, fez uma analogia brilhante quando comparou os cinéfilos entre aqueles que "adoram as florestas e os que adoram as árvores". “Para Sarris, os adoradores das florestas são os fãs de certos gêneros, de certas tendências ou escolas, enquanto os amantes das árvores seriam aqueles fascinados pelos individualismos, adoradores de certos filmes ou artistas”. “No Brasil, o diretor de "O Bandido da Luz Vermelha", Rogério Sganzerla, no tempo em que era crítico, foi certeiro ao fazer analogia da história do cinema com a criação do homem: "Nasceu como a criação do homem, quando este cedeu uma costela à mulher, evoluiu com o mito platônico da projeção na caverna, ao ampliar a imagem e semelhança divina na consciência ancestral que desembocou no teatro das sombras chinesas onde alcançou o seu esplendor criativo, influenciando-nos irremediavelmente.

Assim, o autor do texto acredita que a *metáfora* em uma crítica de cinema, sendo utilizada sempre para fins que não seja a gratuidade, eleva o ofício para outro nível, o da arte. Acredita que o crítico deveria estar mais próximo do artista do que de um intelectual, pois sua função é transpor da forma mais simples coisas que muitas vezes são incompreensíveis:

O crítico é um artista quando transforma um recurso técnico de qualquer filme – ‘plano-seqüência’, ‘noite americana’ ou ‘close-up’ -, essa coisa obscura, naquele sentimento procurado pelo realizador do filme. Quando um crítico atinge isso, ele atinge a alma da obra e perfaz-se como artista.

O crítico pode usar esses recursos como forma de estilo. Figuras de linguagem se bem utilizadas tornam um texto mais atrativo para seu público. Estilos são rapidamente identificados pelo leitor. Para isso, o leitor deve acompanhar o raciocínio do crítico quando esse usar recursos estilísticos, como as figuras de linguagem. O leitor sente-se perspicaz, hábil ao ser capaz de compreender uma colocação figurada de um texto. Assim, o crítico descobre e fideliza um público.

Outro exemplo de recurso de estilo (figuras de linguagem) que podemos observar nos textos de alguns críticos é o *neologismo*. Esse recurso da língua proporciona a normatização, reconhecimento de palavras que surgem e se disseminam na sociedade. Entre muitos exemplos, um termo bem utilizado recentemente para o cinema brasileiro é o da “*retomada*”. Convencionou-se a chamar de *retomada*, o período marcado pela volta das políticas culturais, leis e editais de incentivo governamentais para as produções audiovisuais brasileiras, após um período de crises econômicas que afetaram as produtoras brasileiras, seguido de extinção desses incentivos (1993-1994). O termo é discutível quando nos questionamos se a produção audiovisual brasileira parou nesse período. Sabemos que não, produções independentes e ou certamente patrocinadas por empresas particulares foram sim realizadas, de certo que em menores proporções.

Outro exemplo de neologismo criado no campo do audiovisual brasileiro é a expressão *Cosmética da Fome* de Ivana Bentes⁷, no artigo “Da Estética à Cosmética da Fome”, publicado no Jornal do Brasil, julho de 2001. Em entrevista para a *Revista de Cinema* (online), Ivana Bentes discute a expressão que cunhou *Cosmética da Fome*, que foi colocada em antagonismo com a “Estética da Fome” em texto escrito por Glauber Rocha em 1965. Bentes falou sobre a polêmica que a expressão causou ao ter usado como exemplo o filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meireles. Ela explica que a polêmica não era com o diretor Fernando Meireles, mas sobre questões internas ao filme *Cidade de Deus* e aos discursos produzidos a partir do filme. Bentes afirma que essas questões já vinham sendo discutidas por ela desde “Central do Brasil” (1998), passando por “Guerra de Canudos” (1997) e “Abril Despedaçado” (2001), e que hoje chega ao cinema contemporâneo brasileiro:

‘Cosmética da fome’ não é um rótulo para pregar nos filmes, (...). Não se trata de criar um dualismo entre o cinema contemporâneo e as propostas dos anos 60, da ‘Estética da Fome’”. “Não tenho nenhuma nostalgia dos anos 60, (...). O que me interessa é a formulação de Glauber, no seu texto. Ele formulou a questão, o problema de como filmar o sofrimento, a morte, a dor dos outros sem cair na pieguice, no paternalismo, no sentimentalismo, naquele humanismo ralo, mas também sem cair no sadismo, no fascismo, no espetáculo dos pobres se matando entre si. É uma questão e um desafio e tanto! Sobre o debate público em São Paulo, em torno de “Cidade de Deus”, foi muito exaltado, em clima de comoção entre defensores e acusadores do filme. (...). Mas, ao final, “Cidade de Deus” abriu um

⁷ Ivana Bentes é pesquisadora de cinema, audiovisual e arte. Professora e coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Co-editora de *Cinemais*: revista de cinema e outras questões audiovisuais e *Revista Global* (ativismo, política e arte).

caminho importante de debates que extrapolaram o campo do cinema e conectaram as questões estéticas às questões éticas e políticas. Isso me parece importantíssimo.

Estendendo sua expressão a filmes mais recentes como *Tropa de Elite* (2007) e *Meu nome não é Johnny* (2008), Ivana Bentes conclui:

Analisando a narrativa, *Cidade de Deus* é muito mais inventivo que ‘*Tropa*’, e ‘*Meu Nome Não é Johnny*’ é muito mais interessante na construção do personagem, um anti-herói, traficante, consumidor, que não é demonizado, não é um personagem-clichê dando lições de moral, como o Capitão Nascimento, nem um “assassino por natureza”, como Zé Pequeno. Veja, nada disso desqualifica os filmes, essa é uma das funções da crítica. O fato de ‘*Tropa*’ ganhar o Urso de Ouro de Berlim mostra como as questões da favela e do tráfico são questões de interesse global. É imenso o interesse pelas periferias não simplesmente como fábricas de morte, mas como espaços de produção cultural, de modos de viver, desafio do qual os filmes ainda não deram conta.

Orador e público estão munidos da mesma importância quando a necessidade é comunicar-se. Então o crítico precisa saber se os recursos estilísticos utilizados em seu texto, como as metáforas, e neologismos são do domínio (do *logos*) do seu público, pois é extremamente importante que seus leitores tenham a capacidade de interpretá-los.

A crítica em seu texto, sobre um filme, partilha uma opinião e não uma informação. A retórica trata do papel que este crítico deve desempenhar na escolha e apresentação de argumentos, pois de que vale ter uma opinião e ela não ser compreendida ao menos pelos que deveriam recebê-la e interpretá-la.

O discurso da crítica é formador de opinião e, geralmente, tende a condicionar seus leitores a um determinado modo de interpretação de um filme. Para a eficácia do discurso da crítica convencionou-se um estilo cheio de “estratégias de persuasão” como coloca Regina Gomes em artigo, *Crítica De Cinema: História E Influência Sobre O Leitor*, que são baseadas em convenções, por exemplo: a crítica brasileira em jornais e sites especializados (ou não) segue, em geral, um esquema de “estratégia de persuasão”, que objetiva a aceitação de seus discursos por parte dos leitores (público de filmes). Essa “estratégia de persuasão” está marcada no plano de abrir o discurso (texto) com a sinopse do filme e a descrição da narrativa, que são fatores que inicialmente despertam a curiosidade do leitor para o filme e o estimula para a aceitação da opinião do crítico sobre esse filme. Revelar algumas partes do filme que

possivelmente vão criar alguma expectativa no público deve ser feito com cautela sob pena de o futuro espectador neutralizar seu interesse pelo filme.

Legitimamente, alguns críticos para provarem, ou justificarem, suas opiniões sobre um dado filme servem-se de quadros históricos do cinema, comparam obras fílmicas, descrevem uma dada seqüência do filme, tudo para apresentarem dados que confirmem suas opiniões. Essa forma de argumentar confere ao crítico maior confiabilidade perante o leitor.

Assim podemos visualizar elementos da retórica no discurso e prática da crítica cinematográfica. Para imprimir uma personalidade em seu texto, o crítico pode, centrado no *ethos* (credibilidade do orador), construir a imagem que queira passar ao leitor como, por exemplo, a de profundo conhecedor em um assunto específico, ou em tal diretor, ou em alguma escola cinematográfica. Ou seja, o crítico pode colocar-se como alguém que irá oferecer boas dicas sobre um filme. Em outro momento, o crítico busca alinhar suas idéias a desejos e paixões identificadas em seu público, agindo assim, pelo *patos* (capacidade de jogar com a emoção do público), o crítico sem dúvidas passa a envolver mais o leitor em seu texto.

Um espectador pode negar, sem maiores razões, uma crítica baseada somente na adjetivação do filme. Porém, se um ponto de vista é defendido com argumentos coerentes, não há o que possa torná-lo ilegítimo dentro da sua proposta ou parâmetros. No momento em que o crítico apresenta dados coerentes que justificam suas opiniões, seu discurso torna-se legítimo fundamentado no *logos* (conhecimento demonstrado pelo orador). Em resumo, é através do *logos* que o crítico pode, também, conquistar o *ethos* (credibilidade do orador), sendo essa, abertamente, uma proposta da retórica.

Para os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em *Ensaio sobre a análise fílmica*, não há uma preparação ou esquema didático para se redigir uma crítica cinematográfica:

(...) não existe uma sucessão escolar de uma fase de descrição e de uma fase de reconstrução [interpretação], mas antes uma alternância anárquica de ambas: apela-se a uma quando a outra se esgotou e inversamente, num movimento de balanço incessante (1994 p.16).

Claramente, o processo de sistematização proposto pela retórica é fundamental na construção de um discurso fortemente opinativo como é o da crítica especializada. Toda

expressão é um modo de conceber o mundo, é singular interpretação, se quisermos que seja compartilhada precisamos de argumentos. Porém, de igual importância de saber o que argumentar é saber para quem se vai argumentar. No processo sistemático da retórica, tudo isso é levado em conta para que o emissor (orador) atinja seus objetivos no que diz respeito às articulações das idéias para o convencimento ou mudança de comportamento de um determinado público.

Qualificar, atribuir adjetivos a um filme talvez não contemple o papel da crítica cinematográfica para com a arte audiovisual (cinema). Jean-Claude Bernardet afirma que a cultura que tem somente como critério a qualidade é uma cultura morta e agravado o problema se ainda por *boa qualidade* entende-se bom para consumo. Infelizmente o que é observado em alguns “críticos” brasileiros é a falta total de argumentos, ou antes, de posição de especialista que, por critérios, deve distanciar-se do senso comum, da opinião de gosto que o público comum, em rodas de amigos, discute. Algumas vezes, o tratamento dado pela crítica cinematográfica brasileira é o da adjetivação de filmes.

Exemplo disso, Celso Sabadin⁸ em sua crítica, publicada no site Cineclick em 2000, sobre o filme *Gente da Sicília* (França / Itália, 1998) carrega frases como estas: “Aquilo não é um filme. É um amontoado de celulóide que deu errado”; e laconicamente segue com o que deveria ser o argumento da afirmação anterior, dizendo: “daí à crítica elegê-lo como o melhor filme da Mostra de cinema... êpa! Pera lá! Alguma coisa tá muito errada! (...) Nunca havia visto em toda minha vida um filme tão chato.”. Em outra crítica, agora sobre o filme *Estorvo* (Brasil, 2000), Celso Sabadin escreve: “Estorvo ainda é absolutamente – para usar uma palavra bem popular – chato. Pentelho, aborrecido, mal narrado.”; e argumenta escrevendo que: “Em relação ao filme, boa parte da crítica não hesitou em recomendá-lo simplesmente porque ele é ‘incomodo’”. Sobre o mesmo filme *Gente da Sicília*, o crítico Jaime Biaggio⁹, em seu texto *A Quem interessar possa*, publicada no O Globo em 2000, começa dizendo: “É chato ser estraga-prazeres da festa de inauguração do bem-vindo Espaço Rio Design. Mas *Gente da Sicília* é 10 vezes mais chato.”. Esses dois críticos abusam dos adjetivos qualificando genericamente esses filmes, e se abstém de qualquer argumento ou, ao menos, exemplos que possam justificar todas essas impressões extremamente subjetivas que tiveram dos respectivos filmes.

⁸ Celso Sabadin é jornalista, crítico de cinema, escreve para o site www.cineclick.com.br e etc.

⁹ Jaime Biaggio é crítico de cinema do jornal *O Globo*.

No caso brasileiro, vimos na sua história que, por vezes, a função da crítica era essa de imprimir rótulos para consumo dos filmes oriundos do circuito da indústria cultural. Assim, a serviço do “marketing” industrial, essa crítica pouco poderia contribuir para o processo singular que é a arte cinematográfica, bem como para a reflexão da relação histórica dessa arte com a sociedade brasileira, mundial.

A crítica especializada das artes plásticas, ao longo da história, observou, discutiu, classificou essa arte. Essas críticas, ao passo que as produções aconteciam, as colocavam no palco das discussões, refletindo sobre o processo histórico, cultural, econômico e propriamente artístico, subjetivos em que essas produções artísticas surgiram. Assim, essa crítica especializada teve sua participação na conceituação e classificação que damos hoje as artes plásticas.

2.3 Subjetividades no discurso artístico e da crítica

Para entender e levar em consideração a subjetividade artística, primeiramente, é preciso conhecer o contexto histórico da arte em que a *estética* se fixa, assim, poderemos estar mais abertos a entender a singular possibilidade de escolha dos artistas em um processo de criação.

A dificuldade de perceber e julgar as escolhas pessoais (formas e ou linguagem), que estão marcadas em um produto artístico, está certamente no que nos afirma Lionello Venturi: “A imensa popularidade que teve, ao longo dos séculos, a definição de arte como imitação da natureza” (1984, p. 31). Nada de representações, criações, a pura arte somente reproduzia as dimensões e cores do real, da natureza. Segundo os estudos de Lionello Venturi a estética ressurgiu, no princípio do nosso século, e começa a investigar padrões artísticos que não se sustentaram colocando em evidência o caráter subjetivo das obras de arte. Vejamos nas palavras de Venturi a dinâmica desse processo:

(...) surgiram dois métodos: (...) o primeiro método não deu resultados satisfatórios porque não se encontrou qualquer atributo comum nas palavras, nas formas, nas cores, nos sons. [o segundo método] A introspecção deu, pelo contrário, bons

resultados. Consiste na meditação sobre a actividade mental do Homem quando cria arte. (...) O órgão da actividade humana que produz arte é aquilo que popularmente se chama *imaginação* (...). A imaginação criadora de obras de arte não foge da realidade; pelo contrário, penetra-a, colhe nela o aspecto que a identifica como modo de sentir do artista (1984, p.20-21).

Ou seja, hoje, através dos estudos da estética, sabemos que sensações e interpretações pessoais estão na origem de qualquer obra de arte e ou processo artístico.

Romana Galeffi diz que a estética nasce “[...] com a descoberta de uma esfera de experiências relativamente autônoma que não se confunde nem com a pura sensorialidade nem com a pura racionalidade” (1985, p.58). Com essa afirmação percebemos que até a ontologia da estética precisa primeiro do sujeito - e de suas experiências únicas - para juntos coexistirem.

Os estudos e possibilidades da arte inclinaram-se ao processo de representação em que o que pode inspirar um artista é tanto algo concreto quanto passional (sentimentos), cabe ao artista a forma de representação. E o que era natureza imitada passou a ser interpretada de várias formas, como analisa Venturi: “Qualquer obra de arte é simultaneamente concreta e abstrata. É concreta, porque o seu conteúdo pertence ao mundo da natureza e da vida; é abstrata, porque a sua forma é o resultado de um distanciamento mental do mundo concreto” (idem, p.22).

Legitimado o caráter subjetivo, singular da arte, um aspecto primordial no processo das escolhas estéticas do artista – o principal organizador de uma obra – é o gosto. O artista sempre vai optar por uma linguagem (como suporte de representação), formas, cores, técnicas e até quando afirma não usar métodos não deixa de optar pelo gosto quando vai produzir um material artístico.

Romano Galeffi afirma que para entendermos a estética de um artista, “(...) é necessário não compará-la com outras formas, mas, reconstruir a personalidade do artista e compreender se ela se absorveu ou não na própria imaginação criadora” (1985, p. 51). Justificando que “A medida de valor de cada gosto se encontra somente na personalidade do artista, que aquele gosto adotou” (idem, p. 52).

Uma crítica cinematográfica é um olhar sobre uma obra, assim como a própria obra é um olhar, uma representação de algo. Esse olhar certamente está subordinado a elementos subjetivos do indivíduo produtor, suas escolhas estéticas, ao repertório de experiência com relação a sua cultura, a sua sociedade, hábitos, preferências etc.

A crítica a serviço da publicidade (divulgação) de uma obra cinematográfica serve principalmente ao ambiente comercial e ignora por completo a legitimidade das escolhas e subjetividades do(s) realizador(s) de um filme. Nada se discute nesse tipo de crítica sobre o valor de representação histórica das obras cinematográficas. Essa crítica parece refletir sua motivação criativa em interesses particulares, na indústria do consumo, e nada se busca revelar da essência social e artística (subjetiva) do indivíduo e de sua obra.

Para Fernando A. F. Bini em *A crítica de arte e a curadoria*, artigo publicado no livro *Os lugares da crítica de arte* (2005), a intenção dos salões de arte e crítica de arte surgidos no século XVIII era possibilitar que a burguesia, economicamente estável, consumisse obras de arte, “não só com a intenção de ‘status’ mas, principalmente, auxiliando-a a um consumo estético” (2005, p. 97). Para o autor, a arte moderna necessitava excitar o desejo, de fabricar a necessidade de possuir uma obra de arte e, para esses fins, produzia-se a crítica de arte. Como vimos no primeiro capítulo desse trabalho, em 1911, no Brasil, produzia-se principalmente em São Paulo, um cinema de ficção que era financiado pelas propagandas comerciais e políticas. Glauber Rocha também denunciou por vezes uma crítica que segundo ele era ligada aos distribuidores estrangeiros, e faziam “corretagem publicitária” em seus jornais.

A própria condição dos meios de comunicação em que são publicadas a maioria das críticas, que maior parte da população tem acesso, pode revelar como essas críticas podem servir de instrumento para o marketing de um filme. O crítico Luiz Zanin¹⁰, por exemplo, escreveu em sua crítica *Homem-Aranha: o suposto lado ‘escuro’ do herói* (2007), publicada em seu blog, que há filmes que fazem parte de um “cinema-evento”. O termo se refere ao filme que é “um fato da sociedade do espetáculo e cria-se em torno dele toda uma expectativa favorável, com a convocação de fãs e aficionados, sites na internet, alvoroço em blogs, anúncios de produtos a ele vinculados, making of e coisas tais”. A crítica que atua em revistas, sites e até jornais que são meios que também vendem espaços de mídia, ou seja, precisam da

¹⁰ Luiz Zanin é crítico de cinema e editor do suplemento “Cultura” do jornal *O Estado de S. Paulo*.

publicidade para financiamentos, não deixam de serem, potencialmente, mídias que um produtor de um filme procuraria para divulgá-lo.

Jacques Aumont e Michel Marie, em *A Análise do Filme*, afirmam que certa lógica de uma crítica comercial parece ter mudado. Eles acreditam que, com a evolução recente da imprensa especializada e distribuição cinematográfica para a crítica especializada, tornou-se “mais importante mobilizar várias páginas a favor de um filme inovador ameaçado de rápido desaparecimento (...) do que desenvolver o estudo pormenorizado de um grande filme de autor actual, o que já terá encontrado o seu público” (2004, p.13).

Faz-se necessário que o discurso crítico desligue-se de uma retórica platônica que busca a verdade de algo, no caso a verdade de uma obra fílmica. E, que possa o crítico refletir sobre a validade de metáforas complexas quando elas não podem ter seu significado compreendido por aqueles que devem interpretá-las.

Usar a retórica não se trata somente de organizar um discurso, trata-se de buscar a melhor forma para desenvolvê-lo de forma que a idéia e motivação, por exemplo, de um adjetivo empregado seja justificada com coerência e entendida pelo público, o leitor. Isso é buscar a melhor forma de comunicar-se e adaptar-se à lógica do outro, que se não for prova de eficácia na persuasão, no mínimo permite uma troca, um diálogo entre crítico e leitor, e não um monólogo proferido pelo crítico.

3. Análise da crítica

3.1 Análise X Crítica

Na base da prática, e na própria ontologia da crítica cinematográfica, está a “atitude interpretativa” daqueles indivíduos que a concebem em relação a um filme, a uma imagem. Segundo Martine Joly, em *Introdução à análise da imagem*, “material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma ‘imagem’ é antes algo que se assemelha a outra coisa” (1996, p.38), colocando assim a ‘imagem’, seja qual for sua natureza, conseqüentemente na “categoria das representações”, pois se não é a própria coisa representada. A imagem revela a utilização de um processo de semelhança feito pelo particular repertório de significações do seu produtor (realizador). E, certamente, é essa relação de imagem e representação que legitima a “atitude interpretativa” que se espera daquele que vai criticar uma obra audiovisual.

Jacques Aumont e Michel Marie, em *A Análise do Filme*, também levantam questões que dizem respeito à subjetividade, tanto de uma obra fílmica como de um discurso, e colocam a seguinte questão: “se a análise é singular, o que é que a garante? Essa singularidade não afetará igualmente o analista?” (2004, p.11). Os autores afirmam que essa questão leva a análise a ter, efetivamente, uma relação direta com a interpretação, sendo essa o “motor imaginativo e inventivo” da análise. Consideram ainda que “a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível.” (idem, p.16). Nessa afirmação, temos a indicação que é certamente através de argumentos que se podem manter as interpretações individuais verificáveis dentro de sua coerência pessoal, seu método de análise.

Sobre um método de análise fílmica, Jacques Aumont e Michel Marie afirmam não existir um método universal. Em suma, o que existem são análises singulares que podem, ou não, estarem inteiramente adequadas ao método, extensão e objetivo, ao filme particular de que se ocupa o crítico, o analista.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em *Ensaio sobre a análise fílmica*, vislumbram, em um momento, uma contribuição da análise (da imagem) para um filme que possivelmente refere-se ao fato de que “ela o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto” (1994, p.12). E também, para esses teóricos, a “desconstrução” no processo de análise fílmica equivale à descrição do próprio filme no texto do crítico analista; já a “reconstrução”, nesse mesmo processo, chama-se interpretação. A descrição pode englobar elementos fora do próprio filme analisado, porém devendo-se voltar ao que é próprio desse filme sob pena de reconstruir, interpretar um outro filme. Antes, o analista deve compreender um filme para estar capaz de apontar referências e sistematizar um discurso a esse respeito, sobre um filme. Vanoye e Goliot-Lété mostram outra preocupação com o processo de análise no que diz respeito às interpretações feitas pelo analista:

Hoje, todos concordam em postular que um texto autoriza uma pluralidade de interpretação. Mas é decerto importante saber se a diversidade dessas interpretações é desejada, prevista pelo autor, produzida por um texto cujo funcionamento interno se abre para diversas abordagens (1994 p.53-54).

Jacques Aumont e Michel Marie também fazem considerações sobre a “descrição” de um filme afirmando ser o primeiro estágio para a análise. Para eles, uma imagem tem elementos informativos e simbólicos. O analista deve primeiramente “identificar correctamente os elementos representados, reconhecê-los, nomeá-los” (2004, p.49). Transpor esses elementos tanto os informativos como os simbólicos que uma imagem (audiovisual) contém para a linguagem verbal é uma tarefa nada fácil.

Muito mais que uma segmentação do filme, a descrição detalhada dos planos que o compõem pressupõe uma posição previa analítica e interpretativa afirmada: não se trata de descrever ‘objectivamente’ e exaustivamente todos os elementos presentes numa imagem, e a escolha utilizada na descrição resulta sempre, no fim de contas, do exercício de uma hipótese de leitura, explícita ou não. (idem, p.47)

Para além dessas questões de representação e interpretação, há uma notável distinção entre análise e crítica de cinema. No centro dessa discussão, é observado que uma crítica pode ser mais profunda se alcançar um teor analítico. Já uma análise não pode ter um teor crítico, pois sua função é ser, principalmente, imparcial. Segundo Aumont e Michel Marie, em *Análise do Filme*, o olhar se torna analítico quando:

“decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação(...), a análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta e a todo o espectador minimamente consciente. Em particular deve ficar claro que um bom crítico é sempre, mais ou menos, um analista, mesmo que potencialmente, e que uma das suas qualidades é precisamente a atenção para os detalhes, associada a uma forte capacidade interpretativa. (2004, p.12).

A análise permite a melhor apreciação de uma obra fílmica, pois objetiva compreendê-la melhor em vários aspectos. Um bom crítico, segundo esses autores, é um “pedagogo do prazer estético”, que faz o esforço de partilhar a riqueza de uma obra com o maior número de indivíduos possíveis. “É claro que a parte de avaliação e de análise que se enriquece no exercício da crítica especializada” (2004, p.13). Para eles, a atividade crítica tem três principais funções: *informar*, atividade ligada à atualidade, às novidades; *avaliar*, onde é expresso o sentido crítico e que se liga à atividade analítica; e *promover*, decisiva para a crítica jornalística (diários e semanários), possivelmente financiada.

Aumont e Michel Marie não deixaram de fazer comparações entre análise e crítica cinematográficas e mostrar as diferenças entre essas duas práticas. Eles afirmam que as características que permitem distingui-las, nos levam a situar o discurso crítico de forma relativa ao discurso “cinéfilo”:

Nos dois extremos, existe a abordagem, cinéfila prioritariamente fetichista, a das revistas ‘de grande público’, baseadas no culto do actor e das estrelas; no outro pólo, a cinefilia analítica, que está na base da crítica de cinema concebida como crítica de arte(...). A primeira caracteriza-se pela avaliação muito selectiva, com frequência intolerante, pelo prazer da acumulação repetitiva e obsessiva, pela prática da alusão para os ‘happy few’. Em *Annie Hall* (1977) e *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), Woody Allen ofereceu-nos saborosos retratos de cinéfilos maníacos. A segunda abordagem é a que praticam os críticos das publicações mensais especializadas, como os *Cahiers du Cinéma* e a *Positif*. É evidente que a actividade crítica pressupõe cultura cinéfila, ao passo que o amor pelo cinema pode satisfazer-se com uma relação exclusivamente passional e deslumbrada, encarando-se então o desejo de conhecimento como entrave à fruição. (2004, p.13).

Foi observado em um breve histórico da crítica cinematográfica, no primeiro capítulo desse estudo, que alguns críticos, em determinada época, começaram a pautar seu discurso em “estratégias de persuasão” com fins, muitas vezes, de qualificação comercial do produto audiovisual (filme), desvirtuando-se de uma “função pedagógica” e contribuição da análise

crítica da própria arte cinematográfica. Essa função pedagógica, segundo Martine Joly, em *Introdução à análise da imagem* (1996), tem como objetivos:

Demonstrar que a imagem é de fato uma linguagem, uma linguagem específica e heterogênea; que, nessa qualidade, distingue-se do mundo real e que, por meio de signos particulares dele, propõe uma representação escolhida e necessariamente orientada; distinguir as principais ferramentas dessa linguagem e o que sua ausência ou sua presença significam; relativizar sua própria interpretação, ao mesmo tempo que se compreendem seus fundamentos: todas garantidas de liberdade intelectual que a análise pedagógica da imagem pode proporcionar (1996, p. 48).

Uma crítica que sustenta suas bases na abordagem analítica da imagem, proposta por Joly, já orienta e sistematiza seu discurso em cima das significações da obra que seu repertório (conhecimentos, experiências) permite desmontar para depois juntá-las segundo suas interpretações. Essa crítica compreende um olhar que possibilita outros mil, contribuindo para o entendimento, e quem sabe ensino, do processo artístico.

3.2 Analisando algumas críticas

François Truffaut, cineasta e crítico francês, um dos fundadores do movimento *nouvelle vague*, em seu artigo *Os sete pecados capitais da crítica*, no livro *O prazer dos olhos*, primeiramente publicado na revista *Arts* (1955), argumenta severas críticas à própria atividade da crítica cinematográfica. Truffaut não acredita na influência e/ou contribuição da crítica para essa arte, pois acredita ser a crítica impotente diante da “marcha para o sucesso de um filme ruim com grande orçamento”. O crítico só seria eficaz a respeito de pequenos filmes ambiciosos, sem grande orçamento e/ou estrelas (atores famosos). Para Truffaut, isso é fruto da despreocupação da crítica para com a real história do cinema, para ele “(...), o crítico, antes de redigir sua resenha, consulta freqüentemente as ‘histórias do cinema’: como estas abundam em erros, ele os copia” (2005, p.278), nessa afirmação, as “histórias do cinema” consultadas pela crítica referem-se aos manuais sobre cinema que estão sempre sendo lançados; além do desinteresse pela história do cinema, o desconhecimento da sua técnica: “o crítico que ignora a história do cinema e sua técnica, que não conhece nada sobre a elaboração de um roteiro, só pode julgar pelas aparências, pelos sinais exteriores de ambição” (2005, p. 281).

Sobre o processo de sistematização do discurso da crítica no que diz respeito à interpretação de um filme, Truffaut também faz suas críticas. Para ele o crítico que encontra uma “bela fórmula” triunfa:

Os críticos julgam os filmes pelas ‘intenções’ de seus autores. Seu desconhecimento da história e da história do cinema, bem como das condições da roteirização dos filmes e de sua execução, faz com que eles (os críticos) sejam incapazes de remontar às intenções, a menos que estejam evidentes, anunciadas no cartaz na entrada do cinema. A incompetência e o preconceito fazem um belo par. Trata-se portanto de julgar, pelas intenções de cada um, filmes cujas intenções não se consegue apontar” (idem, p.281).

A falta de argumentação desse tipo de crítica, denunciada por Truffaut, o fez posicionar-se negativamente sobre a validade dessa crítica. Argumentos que deveriam, segundo Truffaut, vir de conhecimentos prévios da história do cinema, de sua técnica e processo de realização. Assim, sem esses repertórios, como validar a interpretação de um crítico sobre uma obra fílmica? Michel Foucault em aula inaugural no Collège de France, em 1970, afirmou que “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (1996, p.28). Essa afirmação pode servir tanto aos realizadores de um filme como para o crítico que o analisará, pois em ambas as atividades têm ontologicamente e necessárias representações subjetivas, “inserção no real” e argumentos, “nós de coerência”.

Observando alguns comentários de críticos brasileiros sobre filmes nacionais e internacionais percebe-se que os adjetivos tomam, por vezes, o espaço que seria, coerentemente, dos argumentos das opiniões expressas. Argumentos que deveriam justamente levantar as motivações para a colocação de tais adjetivos usados por alguns críticos cinematográficos em seus textos.

3.2.1 Entendendo crítica adjetiva e discurso em primeira pessoa

Vamos exemplificar algumas das consideradas críticas adjetivas, ou seja, sem profundidade de análise e argumentação, feitas atualmente, no Brasil, por alguns críticos que geralmente escrevem em colunas de jornais e/ou revistas eletrônicas especializadas. Há, também, exemplos de críticas escritas total ou parcialmente em primeira pessoa, em que o discurso somente relata a impressão do crítico no primeiro momento em que viu o filme. Talvez um discurso dito especializado mereça e exija para existir mais do que impressões de espectador-comum. Vamos a exemplos desses tipos de críticas, que em alguns casos, um só texto contempla esses dois tipos, os mais observados nessa pesquisa.

Rubens Ewald Filho é jornalista e crítico de cinema, atualmente escreve para o portal *R7.com* da rede *Record*. Em sua crítica sobre o filme “*Miss Potter*” (Inglaterra / EUA, 2006) começa fazendo esta descrição: “Para brasileiros, esse nome ‘Miss Potter’ não quer dizer nada. Mas para os britânicos, trata-se de uma querida e amada autora de livros infantis, Beatrix Potter, que escreveu famosos livros que foram, com frequência, adaptados.”. Logo o crítico muito conhecido do público abre um parágrafo para lançar adjetivos à atriz e ao diretor do filme com relação a sua produção anterior:

O fato é que Renée Zellweger, depois que ganhou um imerecido Oscar, está cada vez mais careteira. Exagera nas bocas e trejeitos, que a tornaram insuportável e ridícula. E pelo jeito, ninguém consegue mais dirigi-la, muito menos este tal de Chris Noonan (um australiano que fez o primeiro ‘Babe, o Porquinho Atrapalhado’, o que não o credencia).

Nessa primeira parte, o crítico lança somente opiniões e adjetivos deixando o leitor sem referências para que possa entender cada motivo para tê-los emitido. Como saber as motivações de Rubens Ewald ao considerar que a atriz Renée Zellweger está cada vez mais careteira? Por que ele parece acreditar ser essa uma ação que se repete por parte dessa atriz? E mais, para o crítico especialista, qual o conceito de dramaturgia ou critérios para o merecimento de um prêmio? Dizer simplesmente que essa atriz ganhou um imerecido prêmio não possibilita que o leitor compartilhe dessa opinião ou sequer a entenda. O status de especialista não pode garantir, nem dar crédito, ao crítico que não apresenta, no mínimo, seus

conceitos, e não define de onde se partiu para analisar determinada obra fílmica. Essas são as atitudes que podem levar as opiniões pessoais a fazerem sentido e, assim, poderem ser compartilhadas ou, no mínimo, respeitadas diante de uma proposta. O que dizer, então, da simples afirmação de Rubens Ewald de que o diretor de *Miss Potter*, Chris Noonan, não está credenciado só por ter como primeiro trabalho o filme “Babe, o Porquinho Atrapalhado”? O status de crítica especializada parece ter tomado, de tal forma, esse crítico que argumentos parecem elementos inferiores ou desnecessários para seu texto. Emitir cada opinião, sem maiores explicações, para ele basta.

O crítico segue recheando seu texto com qualificações, sem aparentes esclarecimentos de conceitos, como: “(...) fica difícil suportar um filme plácido e banal”; “(...) a ótima Emily Watson está desperdiçada, como apoio moral da heroína.”. E termina concluindo que: “O público feminino terá mais paciência, mas os outros terão dificuldade em suportar o filme”.

O que mais foi discutido ou mostrado nessa crítica se não o repertório de adjetivos do próprio crítico? Não há a preocupação por parte do crítico em distanciar seu discurso do senso comum, da dicotomia bom e ruim. Essa distância não é reclamada a opinião do público comum de filmes, pois esse não exerce função de especialista em arte cinematográfica. Este é um exemplo de crítica que podemos chamar de crítica-adjetiva, sendo essa sem profundidade ou mínimo de olhar analítico. Nessa crítica de Rubens Ewald, todo o referencial está nele, suas opiniões estão expostas sem meio-termo.

Na perspectiva de que as mensagens existem para eliminar dúvidas, e tem, também, a finalidade de mudar o comportamento do receptor, como um crítico que expressa uma opinião (mensagem) baseada na adjetivação pode fazer alguém, através de reflexões, mudar seu comportamento, sua opinião? Sendo toda expressão um modo de conceber o mundo, singular interpretação, se quisermos que seja compartilhada precisamos de argumentos. Vimos que apresentar dados que confirmem opiniões dão ao crítico maior confiabilidade perante o leitor, e também legitima a crítica perante seus parâmetros e proposta, e é como se pode alcançar a coerência.

Quando o filme é aprovado e recomendado pelo crítico Rubens Ewald Filho? Sua crítica resume-se a elogios que, por sua vez, também carregam conceitos que não são

esclarecidos, nem argumentados. Tomamos como exemplo sua crítica sobre o filme *Procurando Elly* (Asghar Farhadi, Irã, 2009), publicada no *portal R7* em janeiro deste ano.

Essa crítica começa como a afirmação: “A primeira grande estréia (de arte) também é um dos melhores filmes do ano”. O crítico nos deixa, então, com a expectativa de que sua crítica nos guiará para entendermos o porquê deste ser um dos melhores filmes do ano. Engano. Para o crítico basta a descrição e recomendação do filme. Nada de argumentar sua afirmação inicial, o crítico segue opinando: “Um filme absorvente, humano, interessante, que mereceu as premiações de melhor ficção no Festival de Tribeca NY e Urso de Prata em Berlim”.

Alguns críticos parecem desconhecer as possíveis contribuições que a própria crítica especializada pode assumir, para a arte cinematográfica, como, por exemplo, contribuir para a formação de um público com senso mais crítico para receber essa arte. Sabemos que boa parte desse público ainda não tem intuição e esclarecimento do que significa o caráter singular de uma obra artística. Esse esclarecimento poderia efetivamente fazer parte da contribuição da crítica. Isso não parece estar nas intenções de Rubens Ewald que segue seu texto mesclando descrições e opiniões extremamente pessoais. Ele afirma que *Procurando Elly* faz referência ao filme *Aventura de Antonioni* de 1960, que segundo o crítico foi o primeiro filme a usar o esquema básico: durante uma visita a uma ilha inóspita, uma mulher desaparece misteriosamente. E a descrição segue:

Nunca se dá uma explicação para o fato e a vida prossegue. Aqui, é um grupo de classe média de Teerã, três casais com cara de gente como a gente (aliás, parecem brasileiros), a não ser pela presença constante das roupas pesadas vestidas pelas mulheres (todas elas especialmente bonitas), que não tiram nem para cair na água. (...). Quem organiza a viagem até a praia é uma das mulheres, Sepideh, que convida a professora de sua filha para acompanhar os casais, porque deseja que a moça Elly conheça um amigo deles, que está de visita. Mas a família da moça não sabe e ela precisaria voltar mais cedo, no que é impedida pela amiga. Só que o filho de um dos casais quase morre afogado e, aparentemente ao mesmo tempo, a moça desaparece.

Posteriormente, Rubens Ewald Filho afirma ter o filme um “roteiro muito bom, a partir de um ponto de partida até inocente, que vai tomando corpo e vira uma grande confusão”. E conclui: “Não tem deserto, não tem criancinha passando fome ou bezerro desmamado. É urbano, atual, dramático, e a procura por Elly resulta num filme forte e surpreendente. Recomendo”. São muitos os adjetivos que, para o crítico, esse filme merece.

Porém, mais incrível e proveitoso seria se o crítico nos permitisse saber mais da sua motivação para a utilização de cada um deles (adjetivos), através de argumentos que propiciariam a nossa reflexão e o possível compartilhamento das opiniões do crítico, ou seja, produção de conhecimento.

3.2.2 Crítica analisando crítica

Ruy Gardnier, jornalista, crítico e editor da revista eletrônica *Contracampo*, fez uma crítica intitulada “O Despreparo da nova crítica”, publicada na página virtual da *Contracampo*, que faz referência a crítica “A Quem interessar possa”, escrita pelo jornalista Jaime Biaggio a propósito do filme *Gente da Sicília* (1999), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, em setembro de 2000. O texto de Jaime Biaggio, que é crítico de cinema do *O Globo*, é uma crítica relativamente curta e, também, adjetiva que traz isto sobre *Gente da Sicília*:

É chato ser estraga-prazeres da festa de inauguração do bem-vindo Espaço Rio Design. Mas *Gente da Sicília* é 10 vezes mais chato. O filme de Daniele Huillet e Jean-Marie Straub levou o prêmio da crítica na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 1999. Pois é: só crítico de cinema para gostar. A receita: o enredo sobre um siciliano que volta à terra natal após anos distante; preto e branco estourado; os não-atores típicos do neo-realismo em interpretações neo-artificiais, declamadas; uma câmera que chama atenção para si pela imobilidade; longos instantes de silêncio; 66 minutos que parecem o dobro. Experimentos radicais têm disso: você ama ou abomina. Quem estiver bufando ou resmungando ‘é uma besta...’, vá ao cinema então. Bom sono.

Ruy Gardnier afirma que a crítica de Biaggio trata-se de um texto pequeno que em toda uma coluna o crítico só conseguiu nos informar que o filme ganhou um prêmio da crítica e que um novo cinema abriu na cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, Gardnier mostra-se admirado com a declaração “só crítico de cinema para gostar”. Se Biaggio se considera crítico de cinema, por que ele também não aprovou o filme? Gardnier acredita que a descrição de Jaime Biaggio do filme é superficial e afirma que:

No meio da descrição, o sr. jornalista ainda fornece uma obra-prima da parvoíce: ao ver os atores falando italiano com imagem em preto e branco, o sr. Biaggio faz questão de escrever que são os mesmos ‘não-atores do neo-realismo’.

E para esta colocação de Biaggio: “não-atores típicos do neo-realismo em interpretações neo-artificiais”, dita na tentativa de, talvez, qualificar historicamente o filme *Gente da Sicília*. Ruy Gardnier termina sua crítica por argumentar negativamente essa tentativa de Biaggio:

Não é difícil citar autores que trabalharam com interpretação não-realista: Bresson, Artaud, Beckett, Godard, Syberberg, só para citar os mais notórios. Associar Straub com De Sica e Rossellini é tão imbecil e brutal quanto associar Schönberg e Zumbi do Mato simplesmente porque os dois fogem da música tonal. Ignorância, falta de leitura. E o que dizer de ‘neo-artificial’? Tudo bem que é mais uma gracinha da parte do jornalista, mas dessa vez a completa falta de referência pesa: a interpretação dos atores nos filmes de Straub pode ser artificial, mas jamais ‘neo’. Desde o começo dos anos 60, o diretor de *Gente da Sicília* já praticava esse mesmo tipo de cinema, como o sr. não-crítico mesmo diz, ‘declamado’.

Jaime Biaggio talvez, em sua crítica, quis empregar um neologismo (“interpretações neo-artificiais”) que fosse auto-explicativo, talvez se valendo de uma possível capacidade interpretativa do leitor. Ao invés de enriquecer - com argumentos - suas afirmações, evidenciou a falta de explicações mínimas a respeito do que ele supôs ser uma estética superada, deixou claro, também, seu desconhecimento da constante escolha estética do diretor de *Gente da Sicília*. Biaggio não esclarece seus conceitos, e não considera a proposta e escolhas dos realizadores do filme, desconsiderando assim a singularidade de expressões artísticas.

Agora, vejamos Inácio Araujo, crítico de cinema do jornal *Folha de S. Paulo*, em sua crítica intitulada “Resultado coloca em questão o estado atual da crítica brasileira”, publicado na *Folha de São Paulo* em dezembro de 2004, questiona o resultado do prêmio dado pela crítica em uma edição do festival de Brasília. Seu texto está estruturado por fatos (informativos) junto com opiniões sobre eles. Inácio Araujo começa informando:

‘Peões’ ganhou o prêmio da crítica em Brasília, mas é bom que se saiba, ganhou raspando. Empatou em 9 a 9 com a comédia ‘Bendito Fruto’, e o prêmio só foi dado ao filme de Eduardo Coutinho porque, em primeira votação, ele havia conseguido maioria simples, de 8 a 6.

Logo em seguida, o crítico lança sua opinião sobre o primeiro fato relatado, que está acima, e nos introduz no cerne da posição que pretende assumir com essa crítica:

Não é ‘Bendito Fruto’, uma comédia simpática, honesta e que parece anunciar um cineasta de futuro, que isso leva a pôr em questão, mas a própria crítica que se pratica no Brasil. A maior parte das pessoas admite que este não é o melhor filme de Coutinho. Pode ser. Ainda assim, existe uma distância abissal entre os dois filmes, a tal ponto que as argumentações a favor de ‘Bendito Fruto’ não passavam, em geral, de restrições a ‘Peões’.

Posteriormente, Inácio Araujo passa a nos relatar algumas das opiniões que foram discutidas ou que ele acreditou serem as responsáveis pela apertada votação entre os dois filmes citados. Assim, o crítico, enumerando essas opiniões outras, nos apresenta de forma latente a motivação para escrever essa crítica:

E, por vezes, que restrições! Havia quem dissesse que Coutinho se repete. O que isso quer dizer? Que, mais uma vez, coloca a câmera diante de seus personagens para que falem. E daí? Deveria mudar? Há algo errado com o procedimento? Existe algo prescrevendo que diretores de cinema devam mudar seus métodos de trabalho de tempos em tempos?

Antes de fazer uma descrição do documentário, *Peões* (Brasil, 2004), de direção de Eduardo Coutinho, o crítico já nos revela alguns dos elementos e métodos aplicados nesse filme, ao mesmo tempo em que questiona a posição de alguns de seus colegas da crítica, com relação à maneira de proceder do diretor do documentário. Posteriormente, Inácio Araujo faz a descrição do que trata o filme, *Peões*, vencedor do impasse relatado pelo crítico, reunindo novamente opiniões de outros críticos e as invalidando:

‘Peões’ é descrito como decepcionante (‘chato’, definiu alguém), ao que parece, por trazer personagens simplesmente normais. São pessoas que, no passado, participaram da luta sindical, ao lado de Lula. Qual seu destino, é a pergunta inicial, à qual se segue outra: quem é essa gente? São diferentes. Alguém perdeu o emprego e tornou-se taxista. Outro perdeu a mulher. Alguém tem um filho metalúrgico e orgulha-se disso. São pessoas absolutamente semelhantes ao que se espera da humanidade. Seus auto-retratos têm a dignidade daquelas velhas fotos de sala de visitas: não transparece o heroísmo de terem vivido uma situação única, apenas o orgulho de um dever cumprido.

Por fim, Inácio Araujo anuncia o erro das pessoas, principalmente da crítica, em buscar, segundo o crítico, cada vez mais personagens novos, surpreendentes, com relação ao gênero documentário, e desvalorizar as personagens simples, “normais” como as do filme *Peões*. E legítima mais uma vez o “método religioso” e “profundamente evidente” do diretor Coutinho do modo de realizar seus documentários, afirmando que esses métodos, hoje, estão

sendo encostados em favor da novidade mais à mão. Para finalizar sua crítica Inácio Araujo usa frases de efeito opinando sobre o senso crítico da própria crítica brasileira:

Desta vez, passou. Ganhou no empate técnico. Nem por isso o resultado é menos catastrófico para a crítica. Que dizer? Pode-se, apenas, sugerir ao festival que, nas próximas edições, convide a turma do site 'Contracampo' e algum outro eventual crítico, já que a tendência atual na crítica brasileira é a de liquidação do senso crítico; indica a tendência a uma destruição de critérios que parece decorrência direta da decadência da cultura cinematográfica.

Inácio Araujo, com essa crítica, admite suas concepções e alguns valores reclamados a um júri de festivais, por exemplo, como critérios e conhecimento histórico de estéticas e técnicas para se julgar.

Em outro momento, a contradição, o crítico Inácio Araujo, que na crítica *Resultado coloca em questão o estado atual da crítica brasileira* cobrou mais critérios de seus colegas, em seu blog, escreveu uma crítica sobre o filme *Proibido Proibir* (Brasil /Chile, 2007), que começa assim:

Quando entra o letreiro, com aquelas imagens do Rio e a música sublime, no começo do Proibido Proibir, pensei, pronto, hoje é a redenção. Daí vieram as cenas na universidade, bem filmada, e a casa dos rapazes. Mas logo a coisa começa a degradingolar. Primeiro aparece na casa aquela cópia da Lição de Anatomia. Que significa isso? Que o cara estuda medicina! Parece aqueles velhos filmes nacionais em que tem sempre um pôster de Deus e o Diabo no quarto do cara que quer ser cineasta.

Essa crítica parece se tratar mais do próprio crítico que do filme. Podemos seguramente, também, qualificá-la como um discurso em primeira pessoa. O texto já começa com o relato da primeira impressão de Inácio Araujo para com as primeiras cenas do filme. Porém, o crítico não se preocupa em esclarecer suas impressões, por exemplo, argumentar o porquê do seu pensamento: “pronto, hoje é a redenção”. Quem, ou o que, precisa de redenção? E por quê? Além de não sabermos o que significa essa redenção que o crítico parece esperar. O texto segue com as opiniões e desvalorização de técnicas de realização do filme, e, novamente, Inácio Araujo não sentiu a necessidade de argumentar ou esclarecer nenhuma delas. Talvez pressupondo um público que confia em suas opiniões absolutas. Mas, e se o leitor quisesse saber o que são cenas “bem filmadas”? Ou, então, por que a imagem da cópia da lição de anatomia, mostrada em uma casa, antes da imagem que revela que o

morador é um estudante de medicina parece incomodar tanto o crítico? Tudo bem que essa técnica não revela uma linguagem nova, nem a mais criativa para revelar isso ao público. Mas, por que, para o crítico, esse é o ponto em que “a coisa começa a degradingolar”? A crítica de Inácio Araujo, agora, ignora critérios, justificativas e esclarecimentos. No mínimo contraditório se comparamos o discurso, da sua primeira crítica apresentada neste trabalho, que desqualifica uma crítica que julga filmes sem conteúdo ou critérios, “a tendência atual na crítica brasileira é a de liquidação do senso crítico”, em suas palavras, com o discurso sem conteúdo e/ou critério que ele nos apresenta nessa crítica de *Proibido Proibir*.

Essa crítica segue com colocações extremamente pessoais que não tomam distância nenhuma da limitada questão de gosto, nos parece mais uma crítica sobre ele, suas concepções de gosto e de estereótipos. Se acompanharmos o texto veremos ainda mais opiniões absolutas do tipo:

Aí a coisa vai, e eu pensava. Bom, este seria um bom filme, afinal, se a gente estivesse em 1940. (...). Com o tempo a coisa começa a ficar insuportável. Não sei quem inventou que o Duran [diretor do filme] é o melhor roteirista do Brasil. Pra o meu gosto tem uns 80 melhores. (...). Aí vem aquele momento antológico: o Caio Blat [ator principal] e a menininha estão naquele chove e não molha há uma hora. (...). Então os dois, o Caio Blat e a menina vão a favela. Vêem uma situação terrível. Aí claro, vão para o bar discutir o que fazer. (...). Alguém sabe quem é o débil mental que premiou esse filme no Baixo Orçamento? (...) Bem, aí vem o grand finale. (...) O crioulo levou um balaço e quase morreu. Estão levando ele pra Brasília, pra não ser assassinado. É então que, finalmente, o Caio Blat e a mocinha se atacam. Cacete! Isso é hora? Os caras ficaram ensebando o filme inteiro, esticando o roteiro o quanto dava.

Esse é, também, um recorrente exemplo de crítica que argumenta com adjetivos e impressões pessoais em que a conclusão não passa disso. Inácio Araujo conclui afirmando:

Não. Desculpem, mas não dá pra dizer que isso é bom. Desculpem, mas essa desculpa que as pessoas não gostam do filme brasileiro porque só vêem filme estrangeiro não se agüenta. A gente esta fazendo bomba atrás de bomba. A “política do patrocínio” (isto é: ausência de política) vai acabar com a gente...

Até o fim dessa crítica, impressões e conceitos são colocados em seqüência, um anulando o outro, mas, também, somando à grande inutilidade das opiniões observadas pelo crítico, e às várias interrogações que surgem da falta de argumentação, por exemplo: Qual o conceito de “bom filme”, em 1940? Por que há uns oitenta melhores roteiristas que o diretor

desse filme, Duran? Qual o critério para se ganhar um prêmio na categoria Baixo Orçamento? E, assim, seguem as questões que deixam buracos no discurso do crítico. As impressões quase não tomam distância nenhuma da limitada questão de gosto. Seria esse o critério que Inácio Araujo reclama a própria crítica?

Como diria François Truffaut: “o que restaria, se cada um desses senhores [críticos] pudesse cortar tal cena que o incomodasse, tal plano que o entediasse?” Todo filme é uma obra, bem dizer, acabada. A função da crítica não deve ser apontar o que deveria estar, ou não, em um filme, ou como tal ator ou atriz deveria ter interpretado. A análise da crítica não deve pretender refazer uma obra já concluída. O sentido dessa análise é pensar uma obra audiovisual acabada, concluída, e produzir outro tipo de obra, literária, sobre ela. O interessante e proveitoso, para a arte e para o espectador, é uma expressão artística que possibilite outros olhares, outras formas de pensar e enxergar um mesmo objeto. Esse deve ser um exercício que acrescente aos processos criativos. Alguns críticos não se permitem olhar para um filme através dessa proposta de troca de olhares, perspectivas, e se empenham na tentativa de desqualificar filmes, sem manter o menor diálogo com as particularidades desses filmes, renunciando subjetividades e escolhas.

A crítica que consideramos ser um discurso em primeira pessoa é marcada por suposições na própria descrição e, claro, na interpretação de uma obra fílmica. A crítica sobre *Proibido Proibir*, de Inácio Araujo e a sobre *Gente da Sicília*, de Jaime Biaggio estão também nessa categoria de discurso sobre filmes observados neste trabalho. Suposições agravadas, nessas críticas, pois são geralmente não argumentadas, ou seja, nesses discursos não há a preocupação com a função de prova, nem de compartilhamento das mensagens, opiniões.

Outro exemplo, desse tipo de discurso, está na crítica de Luiz Carlos Oliveira Jr, crítico editor do site especializado *Contracampo*, publicada em maio deste ano, sobre o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Brasil, 2009) direção de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. O crítico começa com uma breve descrição da história narrada nesse filme, ele afirma:

Um geólogo atravessa o sertão nordestino fazendo uma pesquisa de campo para a futura construção de um canal que desviará as águas de um rio e inundará alguns vilarejos. (...) No caminho ele lembra da ex-mulher e curte uma fossa.

Em seguida, o crítico apresenta suas opiniões sobre o filme supondo serem elas a própria descrição do filme, supondo, também, a intenção de seus realizadores. Luiz Carlos Oliveira faz esse tipo de colocação do começo ao fim de sua crítica. Vejamos como a própria descrição do que se trata o filme está impregnada de juízo de valor:

O filme vai somando no vazio signos e rostos que colhe ao longo do trajeto. Resultado: setenta minutos de um mesmo sentimento – uma baita dor de cotovelo – sendo reiterado num travelogue solitário, diário íntimo de viagem à beira do autismo. O espaço não ajuda: tudo parece igual. Sempre o mesmo, como se não houvesse movimento e mudança; a solidão dos lugares os desdiferencia.

O que dizer da afirmação “diário íntimo de viagem à beira do autismo” se não que é uma impressão extremamente pessoal travestida de descrição e intenção do filme? Talvez, em um discurso latente o crítico revele um desgosto por obras com proposta de imagens e discurso contemplativos. Essas suposições constroem todo o texto de Luiz Carlos Oliveira, E ele anuncia mais:

Uma inércia se instala: as imagens de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes nem operam um deslocamento imaginário do espectador, (...), como nas obras dos cineastas-artistas que dão ênfase à expressão imediata de sensações. E só. O resto é puro tédio e melancolia chique. (...). Mais um exercício de vibrações de cor do que de representação do espaço. As imagens do filme são emissões afetivas em primeira pessoa, (...) um filme em que o grande tema em jogo, no fim das contas, é a sensibilidade de seus diretores-autores, e em que o lugar do outro nada mais é que uma superfície a mais para projetor essa autocelebrada sensibilidade.

Não há nesse texto argumentos que justifiquem as opiniões do crítico. Para que as particularidades de um discurso sejam legitimadas e possam ser compartilhadas é necessário que suas unidades significativas estejam estruturadas nesse discurso, ou seja, faz-se necessário que o crítico mostre para seu público como seu ponto de vista fora construído. Deve, assim, explicar e/ou exemplificar cada conceito ou critério usado para fazer a crítica de um filme. Se, para Luiz Carlos Oliveira, a ênfase nas sensações não despertam o imaginário do espectador? Então o que despertaria? O crítico não nos responde, mas consegue reconhecer que o filme traz a sensibilidade de seus “diretores-autores”. Acreditamos que tal reconhecimento poderia mudar todo o discurso dessa crítica se o foco estivesse menos nas impressões do crítico e mais no que o filme apresenta, de escolhas e caminhos, que foram utilizados pelos seus

realizadores para alcançarem uma unidade significativa. Porém, Luiz Carlos Oliveira vai na contramão de demonstrar que um filme possui, de fato, uma linguagem específica e heterogênea, uma representação escolhida e orientada. Diante disso, o crítico não pondera sua própria interpretação.

3.3.3 Contextualização e Argumentação

Para os autores Jacques Aumont e Michel Marie em *A Análise do Filme* (2004), há discursos sobre um filme que o encaram de um ponto de vista exterior à obra. Porém, algo que serve de alerta é que o próprio filme é um limitador de toda e qualquer interpretação, análise sobre ele. “(...) cada filme pode originar, senão uma infinidade, pelo menos um grande número de análises, e que o próprio texto do filme funcionaria como um limitador a essa possibilidade de multiplicação (...), e apenas interditaria certas abordagens.” (ano, p.16).

O texto de Jean-Claude Bernardet sobre o filme *O Pagador de Promessas* (Brasil, 1962), colhida em seu livro *Brasil em tempos de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966* (2007), começa nos informando que a narrativa se passa em Salvador e que conta a história do padre Olavo (Dionísio Azevedo) que impede Zé do Burro (Leonardo Vilar) de cumprir sua promessa junto à santa Bárbara, e que o motivo estava em a promessa ter sido feita em um terreiro de candomblé. Bernardet segue afirmando que: “Zé é representante do povo, enquanto o padre, com a colaboração de um bispo e de um delegado de polícia, representa a autoridade constituída”; e que pela impossibilidade de diálogo entre esses dois opostos, cria-se uma tensão que só se resolve com a morte de Zé do Burro, “que é colocado na cruz com a qual a massa arrombará a porta da igreja”.

Quando Bernardet deixa clara a sua interpretação, que Zé do Burro representa o povo enquanto o padre, o bispo e o delegado de polícia representam a autoridade constituída, ele começa a nos indicar qual o seu ponto de vista sobre o filme. Assim, Bernardet tanto nos mostra suas referências e motivações para uma análise como podemos vislumbrar um objetivo. Definir o objetivo de uma análise é fundamental para que se possa planejar as próprias ferramentas a serem usadas que, por sua vez, irão determinar um olhar para cada elemento

escolhido dentro de um filme e a própria conclusão do que foi analisado. Bernardet segue afirmando que:

A morte de Zé é um catalisador, possibilitando que o povo se una e recorra à força para obter o que quer. O povo é vitorioso. O padre é derrotado. Tal vitória consiste em ter Zé do Burro ingressado na Igreja; após essa vitória, o povo passa a participar da vida da Igreja. (...). É evidente que a participação popular modificará, lentamente, a Igreja. Não é menos evidente que outras soluções possam existir: que o povo queira colocar-se no lugar dos dirigentes da Igreja; que o povo não reconheça a Igreja e queira destruí-la, ou erguer, (...), sua própria Igreja. Nada disso acontece: a Igreja e seus dirigentes são reconhecidos; solicita-se simplesmente a eles que integrem o povo. (2007, p.67)

Assim, com essa colocação, Bernardet começa a introduzir a lógica social, cultural e política que, para ele, a obra fílmica *O Pagador de Promessas* (1962) representa, ainda hoje, em nossa sociedade. E o texto segue:

O Pagador de Promessas é um apólogo: basta substituir a Igreja pelo governo e teremos um retrato da linha política que certos setores da esquerda vinham adotando na época em que o filme foi realizado – e continua ainda hoje. O governo e os dirigentes são aceitos, e a esquerda solicita-lhes que integrem um pouco mais o povo na vida do país. (...) é extremamente discutível que a vitória final seja mais do povo que da Igreja em *O Pagador de Promessas*. Que o povo, por exemplo, destruía a Igreja, seria uma solução idealista – e o desfecho do filme é o que melhor reflete a realidade, não há dúvida. Mas o filme seria muito mais incisivo se, em vez de encerrar-se com uma pretensa história, mostrasse o quão ilusória é essa vitória e tentasse colocar em questão a linha política que ela supõe.” (idem, p.67-68)

Jean-Claude Bernardet finaliza sua crítica analítica abrindo uma questão de cunho extremamente político e social que era discutida também pelo cineasta e crítico Glauber Rocha, a denúncia do povo às classes dirigentes:

O filme, admirável, é brutal e seco, e se dirige (...) àqueles para quem os camponeses miseráveis e analfabetos produzem alimentos. Trata-se de chamar-nos a atenção, a nós que comemos, sobre a situação dos camponeses. (...). Assim, em tom grave e severo, o filme desafia os dirigentes para que solucionem os problemas apresentados, mas para isso é necessário reconhecê-los como aqueles de quem deve ou pode vir a solução.” “O que é isso senão pedir-lhes que façam seu trabalho, senão denunciar o povo à classe dirigente? É importante que se diga: escolher essa perspectiva ou aquela sugerida por Glauber Rocha quase independe dos cineastas – é a situação do país que comanda. (idem, p.69).

Os adjetivos, brutal e seco, que foram atribuídos pelo modo como o filme se apresenta, são explicados por Bernardet ao fazer sua descrição do que *O Pagador de Promessas* trata, justificando, assim, os adjetivos que atribuiu ao filme. Vimos que Bernardet conduz seu texto através de um ponto de vista que compara elementos simbólicos do filme *O Pagador de Promessas* a fatores políticos sociais existentes em um contexto social. Ele aponta alusões entre personagens do filme e representações de instituições reais (governo, povo) da sociedade brasileira em dada época. Fazendo sempre referência ao que acontece na própria narrativa do filme. Assim, a crítica não sucumbe à tentação de superar o filme ao lançar essas reflexões fora do filme. O ponto de partida e chegada da análise, contextualização e interpretação de Bernardet é sempre a narrativa, o filme.

A crítica de Marcelo Lyra¹¹, “Um pequeno grande filme”, sobre o filme *O Céu de Suely* (Brasil, 2006), para o site *Cinequanon*, começa com a lembrança do primeiro filme, o anterior, do diretor de *O Céu de Suely*, o crítico afirma que “depois de um trabalho tão instigante como ‘Madame Satã’”, havia uma certa expectativa em relação ao segundo filme do diretor Karim Aïnouz. A primeira constatação é que se trata de um “diretor corajoso”. Em seguida, o crítico esclarece essa constatação de coragem, explicando que:

Ele mudou radicalmente de ambiente, do Rio de Janeiro para o interior do Ceará. Mas continua focado em temas que já estavam em ‘Satã’, como a solidariedade e, principalmente, o personagem que é rejeitado pela sociedade conservadora à medida que se expõe.

Marcelo Lyra avalia que o filme é simples, pequeno do ponto de vista técnico, porém enfatiza o trabalho e o custo que é levar e manter uma equipe de filmagem longe de casa. Para Lyra “a facilidade técnica é a contrapartida para um roteiro complexo”, afirmação essa que ele justificará mais a frente em sua crítica. Em seguida, o crítico começa a decompor o filme misturando descrição e interpretação, do que foi observado analisado:

(...), com uma personagem principal aparentemente comum, mas que abriga todas as nuances que envolvem uma mulher em meio à adversidade. Hermila (Hermila Guedes) é abandonada pelo marido, que a engana com a promessa de uma volta à terra natal de ambos, uma pequena cidade do interior do Ceará, depois de um período em São Paulo. (...). Esse caminho de volta, (...), tem algumas peculiaridades no caso de Hermila. Ao contrário da maioria dos imigrantes, que rumam ao Sudeste em busca de dinheiro, ela migrou por um motivo mais feminino. Foi atrás da sua paixão, às escondidas da família. E a confiança nele a fez tomar o rumo de volta. Ao

¹¹ Marcelo Lyra é jornalista e crítico de cinema. Além de outras atividades e veículos para os quais escreve é, também, colaborador do *Cinequanon* (www.cinequanon.art.br/).

perceber que foi enganada, ela se vê de volta à estaca zero, com filho para criar e sem perspectiva de melhoria.

O crítico continua sua descrição levantando possíveis questões e olhares que o filme poderia, ou não, ter abordado com relação ao que é culturalmente construído em nossa sociedade, como estereótipos e suas significações. E, indicando para os seus leitores o porquê de tais idéias lhe surgiram:

A visão do interior do Nordeste passa longe do folclórico sofrimento imposto pela seca. (...). O lugar é relativamente feliz e as pessoas conseguem viver bem, dentro de suas limitações. Mas a cidade pequena é um meio hostil a quem chega de fora. Mesmo sendo nascida ali, ela [Hermila] passa a chamar a atenção ao trazer costumes modernos e ousados, como o cabelo, metade de uma cor, metade de outra. (...). O Céu de Suely é um filme feminino, com uma capacidade rara de entender a alma da mulher. Se em ‘Satã’ havia a solidariedade entre os excluídos. Neste, temos a solidariedade feminina num meio que tende ao matriarcado, no qual os maridos costumam sumir, deixando as mães com a responsabilidade de criar os filhos e sustentar o lar.

Para justificar sua afirmação de que a técnica do filme é a contrapartida para um roteiro complexo, Lyra descreve situações para depois mostrar como o diretor do filme as tratou no curso da narrativa, segundo Lyra, através da montagem e da sutileza nos diálogos – gestos, imagens e som - nos detalhes.

(...), ao saber da rifa do próprio corpo, a avó de Hermila (Zezita Matos) vai tirar satisfações. Assumindo a condição de chefe de família, esbofeteia-a seguidas vezes, exigindo desculpas pela vergonha pública que a família sofria. Hermila demonstra orgulho e altivez em outras situações, (...). Diante da avó, no entanto, ela pede desculpas e aceita a expulsão de casa. Essa cena belíssima deve boa parte de sua força ao talento dessas duas grandes atrizes. (...). Mais adiante, quando Hermila anuncia que vai viajar de novo, a avó pede apenas que ela deixe o filho. (...). Dias depois de ser expulsa de casa, a tia de Hermila, que mora com a avó, diz que ela foi perdoada e, na cena seguinte, de rara poesia, a avó cobre a neta que dorme. (...). Ouvimos o lençol farfalhando sobre o corpo de Hermila (...). A cena do perdão da avó e a mudança de casa de Hermila poderia tomar uma semana em uma novela, (...). Diretor que acredita nas imagens, Karim resolve tudo em duas cenas, sem muita explicação, confiando na inteligência do espectador.

Quando afirma que “Karim resolve tudo em duas cenas”, o crítico, antes, distingue, claramente, as ferramentas de uma forma de linguagem e o que sua ausência ou sua presença representam para a narrativa. Marcelo Lyra ainda afirma que o filme coloca o diretor em um “diálogo de confiança” com o espectador através dos pequenos detalhes, daquilo que está

latente no discurso das personagens, como nos próprios elementos audiovisuais que compõem o filme. Ele mostra alguns exemplos com relação a essa idéia:

A relação não resolvida de Hermila com o ex-marido, (...), é percebida na cena em que o atual rolo, João, diante do sofrimento da garota, a aconselha com um lacônico: “Esquece esse merda”. A resposta trai o ódio típico de quem ainda ama: “Queria que ele fosse atropelado por uma carreta”. Tanto o desejo de se prostituir quanto o de ir morar no lugar mais longe possível são formas de agredir o ex-marido. Como na letra de Chico Buarque, ‘Para provar que ainda sou sua’.

Novamente, em um misto de descrição do filme com suas interpretações argumentadas, Marcelo Lyra, no final de sua crítica, sobre *O Céu de Suely* afirma que:

Perto do final do filme, se havia alguém que ainda não estava convencido pelo talento de Hermila, ela nos brinda com a cena em que se entrega ao vencedor da rifa no motel. Apesar de saber que deve agradar o premiado, seu rosto dá a exata dimensão do enorme sacrifício que aquilo representa para seu amor próprio. (...). Não há erotismo algum. Só uma grande atriz conseguiria transmitir essa contradição, Só um grande diretor poderia registrá-la com tamanha perfeição.

Lyra avalia e coloca de forma argumentada todas as suas impressões sobre o filme *O Céu de Suely*. O crítico em seu texto argumenta, em seguida, cada afirmação que faz, por exemplo, o porquê de acreditar: ser um “filme corajoso”; que a “técnica é a contrapartida para um roteiro complexo”; ser o filme um “filme feminino”; ser Karim Aïnouz um diretor que “acredita nas imagens” e que estabelece com o espectador um “diálogo de confiança” e etc. Todas essas impressões são argumentadas, mas claro que por não serem absolutas, já que se trata de interpretações, e como já tratadas aqui são singulares, estão disponíveis para serem contestadas. Porém, estão dessa forma, seguramente, justificadas dentro da sistemática de interpretação e argumentos. Marcelo não pretende fixar padrões artísticos, de direção ou dramaturgia, ele organizou seu discurso para partilhar idéias e opiniões, através de argumentos e esclarecimento de conceitos, produzindo assim conhecimento.

Outro exemplo de crítica, de Marcelo Lyra, argumentada e que traz uma maior profundidade de análise, está na sua crítica do filme *Hércules 56* (Brasil, 2006), publicada em material didático da oficina de crítica cinematográfica oferecida pelo 17º Cine Ceará (2007). Essa crítica começa nos informando que se trata de um documentário sobre o episódio do seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick, articulado por um grupo de guerrilheiros,

em setembro de 1969, no auge da ditadura militar, que o crítico acredita ser um dos momentos mais emblemáticos, recente na história do Brasil. Entre os personagens, nomes famosos como José Dirceu e Franklin Martins etc.

A crítica segue com a afirmação de que o diretor do filme, Sílvio Da-Rin, aborda esse tema por dois pontos de vistas distintos: “um é o dos organizadores da captura do embaixador”, e “o outro é o dos 15 presos políticos que a Ditadura teve de libertar em troca do embaixador”. Marcelo Lyra afirma que o documentário recorre a dois estilos narrativos. E, então, nos explica como se deve entender esses estilos narrativos nesta descrição que faz do filme, levantando ainda algumas problemáticas que envolvem tanto o tema como o gênero do filme:

Enquanto os articuladores do seqüestro são reunidos numa mesa de bar, os presos políticos dão depoimentos individuais. O resultado é interessante, pois (...), a somatória da presença da câmera, do ego do entrevistado e da longa distância dos acontecimentos, tradicionalmente geram distorções nos fatos narrados. (...). O diretor resolve o problema de forma criativa e inteligente. Com os entrevistados reunidos, eventuais arestas, exageros ou erros de um são corrigidos imediatamente pelos colegas. Já os presos políticos falam de suas experiências individuais da prisão e libertação. Os depoimentos dos presos políticos explicam as atividades de cada um e os motivos da prisão, (...), deixando de lado a situação atual deles.

O crítico discute questões, bem dizer, universais do próprio gênero documentário, e aponta como essas questões permeiam os caminhos e escolhas dos realizadores de *Hércules 56*. Lyra argumenta, preponderantemente, como o diretor do filme trata de forma criativa e inteligente, segundo ele, essas questões no filme. Dentro do discurso de Lyra, podemos, certamente, afirmar que essas questões universais, como, “a presença da câmera”, “o ego dos entrevistados”, foram os parâmetros e a motivação para o objetivo da análise de validar, e dar crédito ao filme.

Por fim, o crítico levanta a importância da montagem, principalmente, para um filme do gênero documentário, e destaca como é “primorosa” a montagem de *Hércules 56*. Ele explica sua opinião afirmando que:

Usando como fio condutor o manifesto que os seqüestradores exigiram que fosse divulgado em todos os jornais, revistas, rádios e TVs do Brasil, o filme reconstrói seqüestro e libertação dos presos, bem como sua posterior ida a Cuba. Os depoimentos são cuidadosamente interligados, dialogando entre si e formando um todo bem contextualizado. Eles permitem uma autocrítica do seqüestro e a relativização como fato político.

Essa crítica traz as opiniões e interpretações sempre argumentadas de acordo com a leitura que o crítico faz do filme (conteúdo e linguagem). Logo após uma afirmação, que carrega uma opinião, o crítico se preocupou em apresentar suas motivações e idéias. Assim, apresentando suas motivações, o crítico pode alcançar a coerência dentro do que propõe, guiando e compartilhando uma visão analítica.

Ao explicar em seu texto os termos e conceitos usados para tomar uma posição sobre um filme, o crítico se justifica admitindo suas concepções e valores, forma na qual a lógica dos seus argumentos poderá ser observada, analisada dentro do próprio texto. Outra forma de fundamentar uma análise crítica está no que afirma Martine Joly:

De fato, são necessários, é claro, limites e pontos de referências para uma análise. Será possível, exatamente, ir buscar esses pontos de referências nos pontos comuns que minha análise pode ter com a de outros leitores comparáveis a mim. Com certeza, não as hipotéticas intenções do autor (1996, p.44).

Assim, podemos pensar que uma boa crítica inicia-se, primeiramente, com a definição do seu objetivo, ou objetivos. Pois definir o objetivo da análise é fundamental para que se possa planejar as próprias ferramentas a serem usadas que, por sua vez, irão determinar um olhar para cada elemento escolhido dentro de um filme e a própria conclusão da análise, mais aprofundada ou não, dessa crítica.

CONCLUSÃO

A experiência com a arte das sociedades e o entendimento das subjetividades, responsável pela consideração do caráter, fazendo com que o aspecto singular das obras artísticas fosse considerado, levaram, também, os indivíduos a perceberem as diversas possibilidades artísticas. Processo histórico que evoluiu desde a inseparável visão de arte e mimese, imitação do real, passando pela visão do artista como indivíduo que exerce um valor interpretativo em suas obras, até os fatos que levaram à dessacralização da vida e da arte.

Nessa evolução dos conceitos de arte, a crítica, que inicialmente cumpria o papel de excitar o desejo e levar a burguesia a consumir obras de arte, também admitiu mudanças no comportamento de sua prática. Na história, com a ascensão da imprensa, o crítico passou a ser uma espécie de orientador periódico do público burguês, cumprindo assim esse papel inicial, e assumindo o controle, bem dizer, da atividade artística, interpretando-a e fixando padrões artísticos. Diante da evolução e entendimento do processo artístico e dos elementos que o influencia, a crítica também teve que considerar o caráter subjetivo do seu objeto, a arte.

A história das artes nos levou a considerarmos que regras e formas que engessam qualquer expressão de arte, mesmo que tenham a finalidade inicial de conceituação, passaram ao status de conceitos e referências que podem ser sustentadas ou descontraídas sempre no início de cada processo criativo. Podemos observar, hoje, um retrocesso de alguns críticos cinematográficos quando, por vezes, parecem deixar de lado todo o contexto em que uma obra audiovisual está inserida e o próprio sujeito realizador do filme, para escreverem em suas críticas forma reduzidas de descrição e interpretação de filmes, significações generalizadas, e como vimos em algumas críticas, no terceiro capítulo deste trabalho, adjetivos, sem argumentos com função de prová-los, sendo usados tanto para descrição como para uma insustentável interpretação de filmes.

A crítica cinematográfica precisa novamente voltar a considerar que a escolha de um olhar representativo, escolhas subjetivas, é a essência que toda obra de arte sustenta na presença do sujeito produtor de arte. A despreocupação desta “crítica adjetiva” em compartilhar suas idéias com o público, através de um discurso argumentado, faz com que seu

juízo seja anulado perante outros julgamentos, inclusive o do próprio público (leitor-espectador). Aquilo que não se argumenta não é válido a ser discutido, ponderado, enfim não pode gerar nada além de pré-conceitos. A crítica especializada, hoje, para acompanhar as evoluções dos conceitos artísticos deveria fazer mais do que descrever um filme em termos factuais e usar puro juízo de valor para interpretá-lo. A crítica deveria assumir, também, o papel de agente social que legitima a arte e começar por disseminar o valor que se deve dar a ontológica singularidade, particularidade de qualquer produção artística.

Dessa forma, a crítica amplia sua função e produz conhecimento, podendo alcançar assim um lugar para além do campo da análise, o lugar do ensino. Como boa parte do público não tem muito esclarecimento sobre o caráter singular da arte, esse pode ser um caminho de orientação que a crítica cinematográfica pode seguir para formação de um público mais consciente para receber e entender processos criativos, artísticos.

O crítico ainda necessita, para além de uma motivação ao escolher um filme para analisar, atender a um objetivo. Esse objetivo da análise de um filme deve nortear o planejamento da própria análise, bem como a importante sistematização do conteúdo, opiniões e argumentos, no discurso da crítica. Finalmente, a sistematização do discurso, uma proposta da retórica, certamente pode servir de fundamentação para a construção de uma crítica bem argumentada e coerente às motivações e objetivos do crítico ao analisar uma obra audiovisual escolhida.

BIBLIOGRAFIA

- ASSUNÇÃO, Diego Costa. **Metáfora faz da crítica uma arte**. Araçatuba, 18 de maio de 2008. Disponível em <http://www.folhadaregiao.com.br/noticia?91352&PHPSESSID=2f1ef7915731d8f>>. Acesso em 24/05/2010.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Portugal – Lisboa: Texto&Grafia, 2004.
- BERNARDET, Jean Claude, 1936 – **Brasil em tempos de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CÁCERES, Florival. **História Geral**. São Paulo: Moderna, 1996.
- Enciclopédia Itaú Cultural – artes visuais (20/11/2009 as 11h:02min): http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3178>.
- GALEFFI, Romano. **Fundamentos da Crítica de Arte**. Salvador – Bahia: Contemp Editora, 1985.
- GOMES, Regina. **Crítica De Cinema: História E Influência Sobre O Leitor**. Crítica Cultural, v.I, n.2, jul./dez. 2006. Disponível em <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>>.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- JUSTINO, Maria José. **Criticar...É Entrar na Crise. Uma Perspectiva Histórica da Crítica da Arte**, in: Os Lugares da Crítica de Arte. São Paulo: Imprensa oficial de São Paulo, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & pós-cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- NETTO, José Coelho. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo – Editora Perspectiva, 2001.
- RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. Art Editora, São Paulo, 1987.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SILVA, Rosangela de Jesus. **Imprensa e crítica de arte no Brasil: Ângelo Agostini**. 19&20, Rio de Janeiro, v.III, n.3, jul. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/aa_rosangela.htm>
- TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos – escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. – Campinas, SP: Papirus, 1994.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte**. São Paulo: Martins Fontes Editora LTDA. Edição 70, 2007.