

CRÍTICA DE CINEMA: HISTÓRIA E INFLUÊNCIA SOBRE O LEITOR

Regina Gomes*

Resumo: Este texto pretende refletir sobre a crítica enquanto prática discursiva no cinema, destacando sua função persuasiva nos leitores. Inicialmente, caminharemos por trilha histórica a fim de compor o horizonte temporal desta narrativa discursiva. Depois, abordaremos a temática da influência que o discurso da crítica comum de cinema exerce sobre seus leitores. Esta influência, na forma de um condicionamento interpretativo, reside em diversos fatores desde os juízos implícitos contidos nesses discursos até nos mecanismos retórico-persuasivos de que a crítica dispõe para conseguir a adesão dos leitores.

Palavras-chave: crítica de cinema; história; condicionamento interpretativo.

1 Introdução

O presente ensaio pretende promover uma reflexão sobre a crítica enquanto prática discursiva no cinema, pondo em destaque sua função persuasiva na sociedade de leitores. Percorremos, à partida, por uma trilha histórica a fim de compor o horizonte temporal desta narrativa discursiva. Depois discutiremos sobre os condicionamentos interpretativos exercidos por este tipo de discurso.

2 A crítica de artes

Foi já na antiguidade que as obras de arte constituíram-se enquanto objeto de juízos de valor e incorporadas como patrimônio cultural da sociedade, o que acabou por fomentar a composição de uma espécie de crítica de variadas naturezas: "cronístico ou memorialístico, teórico e preceitual, histórico-biográfico, erudito e filológico, interpretativo ou de comentário" (Argan, 1988, p. 127). Embora a crítica como instituição que determina valores e que se instalou no campo das artes com a profissionalização dos artistas só teve lugar entre os séculos XVII e, sobretudo XVIII, quando a arte se "publicizou" e acabou por formar artistas, público e, por consequência, críticos. Neste período, a crítica tinha como função básica a codificação de um gosto de base consensual. Segundo José Guilherme Merquior (1981, p. 142), com o advento do romantismo há uma mudança significativa na função deste profissional, que passa a adquirir um caráter de militância: o crítico torna-se um "orientador periódico do anônimo e inseguro público burguês". Na verdade, seria pertinente pensar o crítico de artes da época como aquele que herda a velha tradição renascentista do apelo ao gosto, ou melhor, ao bom gosto. Os enciclopedistas viam no crítico um avaliador do gosto, um tradutor de mensagens artísticas e culturais que tinha ao seu cargo a tarefa de decifrar o código secreto da obra. Era considerado, portanto, um guia que poderia aferir maior ou menor qualidade à obra de arte, ou mesmo averiguar seu caráter artístico de modo que isto implicitamente revelava a própria função do crítico, isto é, ser um pedagogo da sensibilidade.^[1]

Já no século XIX, artistas como Balzac, Mallarmé e Baudelaire representam a personificação do movimento de exaltação a obras de arte e espetáculos, publicando em jornais suas "crônicas críticas". A crítica romântica de Baudelaire pregará uma parcialidade apaixonada na qual a qualidade torna-se sinônimo de atualidade. A arte romântica teria como característica a pertença a seu tempo e à crítica cumpriria o papel de refletir sobre a obra inserida neste tempo, sem abdicar de uma "excessiva" subjetividade (Argan, 1988).

Estes críticos pioneiros eram exegetas geralmente ligados à tradição literária, preocupados em descobrir o sentido congelado nas obras num processo de desocultamento que lhes garantia a posição de tradutores da verdade. Etimologicamente (do verbo grego *krino*), a palavra crítica está ligada à idéia de *escolha*, de *separação*, separar o "trigo do joio", o belo do feio, o bom do mau. Os críticos por sua vez, seriam operadores de tal caracterização, ajuizando valores sobre a obra.

No início do séc. XX esta crítica se universaliza, apregoa uma natureza mais analista e elitista, separada do leitor comum. Esta busca por uma maior cientificidade levou a crítica a desqualificar a avaliação e os juízos sobre as obras, uma vez que era importante privilegiar a análise e a interpretação. Por outro lado, e também possivelmente em resposta à demanda deste leitor comum, a afirmação e criação de um estilo jornalístico de crítica, já evidenciavam a tentativa de estabelecer uma comunicação mais direta com o público. A crítica assume sua função mediadora, de fornecer um elo entre os artistas e o público, procurando definir seu território no campo da avaliação, da explicação e da divulgação.

3 A crítica de cinema

A história da crítica cinematográfica finca raízes em nomes como Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Otis Ferguson ou Graham Greene, que durante o início do século passado escreviam para jornais e outras publicações, algumas especialmente endereçadas aos cinefilos. Neste período, estes escritos críticos buscavam, sobretudo, definir o cinema como arte e como linguagem visto que o próprio ainda começava a dar seus passos iniciais em direção a um sistema de expressão específico da área fílmica (Bordwell, 1991, p. 21).

A novidade do cinema como arte ainda mal definida acabou por ironicamente afastar destes primeiros escritos de cinema os "tiques de interpretação", como assinalou Susan Sontag (2004, p. 29-30), próprios de outras áreas artísticas. Os filmes eram vistos exclusivamente como mero entretenimento, espetáculos da cultura de massa em oposição à alta cultura e, uma vez assim, desprezados pelos intelectuais. O lado ruim disso, diríamos, foi a carência de registros escritos de análises mais apuradas sobre os primeiros filmes, ficando no campo meramente da descrição do evento.

Posteriormente, quando cinema ganha certo respeito no campo das artes, a atividade da crítica de filmes e a própria teoria do cinema se viram vinculadas aos sistemas referenciais interpretativos das disciplinas humanísticas, sobretudo da literatura. Com efeito, em meados do século XX os múltiplos enfoques dados aos estudos literários foram também transferidos para a crítica de cinema e, diga-se, não somente a chamada crítica acadêmica como também a crítica comum de filmes, naturalmente parte deste horizonte histórico. Esta pluralidade de enfoques passava pelos estudos dos mitos, das abordagens psicanalíticas, marxistas ou estruturalistas que converteu o filme num "texto" pronto para ser dissecado.

Após a Segunda Guerra Mundial, há uma multiplicação de revistas de cinema, especialmente 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*). Algumas destas publicações até hoje permanecem como referenciais de textos de qualidade na análise da obra cinematográfica. Além disso, e talvez o mais importante, é que estas revistas acabaram por criar escolas, ao traduzir um modo ensaístico peculiar de fazer as críticas, influenciando esta prática em diversos lugares do mundo. Segundo Serge Toubiana^[2], a revista *Cahiers du Cinéma*, essencialmente formada por críticos-realizadores, representou, ao longo de seu percurso como publicação destinada à crítica de cinema, uma luta permanente entre, por um lado, a afirmação de um gosto e de uma estética, predominante nos anos 50 até o início dos anos 60, de submeter os filmes a certa análise por tema, por autor e gênero. Não por acaso, na efervescência deste momento, nasce a *Nouvelle Vague*.^[3] Vale salientar que nesta altura, a revista presta seu apoio às novas cinematografias de outros países como Itália (Neo-realismo), Brasil (Cinema Novo) e Portugal (Novo Cinema). E por outro lado, entre 1969 e 1975, a revista assume uma vocação mais política e teórica centrada nas preocupações extra-cinematográficas que se afirmaram em detrimento do gosto. São notórias, neste período, as influências da filosofia de inspiração marxista althusseriana, da psicanálise e da semiologia.

Bordwell (1991, p. 43-48) chama a crítica produzida por estas publicações de "crítica explicativa" ou "aquela que se baseia na crença de que o principal objetivo da atividade crítica consiste em reconhecer significados implícitos dos filmes". Tendo André Bazin como o grande mentor, esta crítica explicativa foi moldada por um cenário de pós-guerra que incluía o aparecimento de novos filmes (sobretudo americanos e

italianos) e, portanto, novos desafios interpretativos para a crítica que teria de lidar ou criar novos modelos de análise, além da idéia amplamente conhecida da política dos autores que, para Bordwell, deve ser entendida apenas como uma política e não como um pressuposto teórico.

Contudo, é bom salientar, que esta veia interpretativa/explicativa predominante nas revistas acima referidas não representava o universo dos jornais e revistas populares da época, universo no qual um perfil mais intolerante a análises detalhadas dos filmes era a rotina. A evolução deste tipo de crítica jornalística liga-se às primeiras exibições de filmes para grandes audiências, era a época do assim denominado por Tom Gunning, “cinema de atrações”. Entre fins do século XIX e início do século XX estes espetáculos eram considerados como “notícias de valor” e os repórteres tinham a função de cobri-los como qualquer outra notícia. Na verdade, a então chamada crítica era um mistura de *reportagem* que descrevia o evento em termos factuais e de *resenha* que aconselhava o leitor sobre o valor do filme. Segundo Bywater (1989, p. 5-6), a ênfase era colocada na palavra *valor* uma vez que os resenhistas/jornalistas deveriam informar se valeria ou não a pena gastar certa quantia de dinheiro pelo visionamento da película, critério, aliás, vigente até os dias de hoje pelos críticos.

Quando a popularidade dos filmes começa a crescer, um tipo de crítica mais analítica também cresce, sobretudo com a legitimação do filme como uma peça artística impulsionando nomes como o de Otis Ferguson, nos Estados Unidos, a produzir verdadeiras pérolas de escrita estilística^[4], embora as chamadas resenhas continuassem dominando os espaços nos jornais diários, especialmente a partir dos anos 30, com o desenvolvimento da indústria cinematográfica hollywoodiana e o aparecimento do cinema falado (Bywater, 1989, p. 7-10).

Enfim, deste período para cá, a crítica cinematográfica passa por um processo de expansão com o aparecimento de cursos superiores e o aumento de publicações populares impressas, outras mais sofisticadas ligadas às universidades, além dos filmes tornarem-se mais acessíveis para a análise^[5]. Após esta breve contextualização histórica da crítica de cinema, propomos, neste momento chave do texto, uma reflexão acerca da influência que esses escritos críticos exercem sobre seus leitores.

4 Os governos interpretativos da crítica de cinema

A questão que aqui se coloca trata da influência da crítica de cinema sobre seus leitores. Não há dúvida de que a crítica de cinema^[6] exerce força persuasiva que condiciona os leitores a um determinado modo de interpretação do filme que está sendo avaliado. Vários fatores têm peso nesse processo e esta “influência” ou “condicionamento” não transforma o leitor num mero boneco articulado e passivo, mas situa-o numa perspectiva de “entre lugares”, entre a emancipação e o condicionamento. Numa prática de leitura há que considerar conjuntamente a liberdade irreduzível do leitor e os condicionamentos que pretendem refreá-la estabelecidos numa tensão necessária e fundamental^[7].

Martine Joly (2003) afirma que os discursos jornalísticos ou “vulgares” sobre cinema condicionam sutilmente nossa interpretação e nossas condições recepção de filmes, sobretudo através dos juízos implícitos que estes discursos contêm. Esta forte carga indutiva da crítica começa, segundo Joly, pela evocação da narrativa fílmica, ou seja, pela descrição do enredo do filme, comum à quase todas as críticas de periódicos, desde jornais a semanários. De fato, usualmente encontramos a sinopse do filme e a descrição da narrativa como peças fundamentais que compõem a estratégia de persuasão e certamente são fatores de mobilização do leitor para a aceitação ou não do filme.

As recapitulações da história e do quadro de seus principais personagens é reveladora de determinado número de expectativas do público-leitor que deseja saber sobre a história e as tramas do enredo mas, não se deve expor determinadas partes dela (sobretudo quando implica algum mistério ou segredo), um “constrangimento do gênero”, sob pena de o leitor e futuro espectador ter seu interesse neutralizado antecipadamente^[8]. Esta história “recontada” evoca sempre uma ligação com a realidade referencial, um mundo reconhecível também para o leitor.

Além deste outros fatores atuam neste processo e para refletirmos sobre eles é da maior relevância considerarmos a função retórico-argumentativa destes textos, os processos de justificações dos juízos de valor e o próprio contexto que circunda estes discursos. David Bordwell (1991) observa que a lógica da crítica de cinema é predominantemente indutiva e como qualquer sistema desta natureza, o observador, o crítico, está predisposto a encontrar dados que confirmem ou neguem a sua hipótese original. O leitor, por sua vez, se confronta com uma abordagem indutiva da crítica, sofre influências que são somadas às suas próprias experiências, mas também tem total liberdade para aderir ou não a argumentação do crítico.

Faz parte deste condicionamento consentido a evocação de cenas ou seqüências para servir como exemplo ou ilustração de um discurso crítico que ambiciona a adesão dos leitores. A referência à realidade exterior, o enquadramento histórico da cinematografia analisada, os depoimentos de cineastas também se conformam numa abordagem indutiva. Ademais, importa salientar que o discurso da crítica de cinema tem uma dimensão persuasiva muito forte e conforme David Bordwell (1991) revelou em *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, as categorias aristotélicas clássicas da retórica - *inventio*, *dispositio* e *elocutio* – estão sempre presentes no discurso institucional interpretativo dos críticos de cinema.

A *invenção* trata de como os críticos elaboram os argumentos de sustentação e inclui as provas clássicas baseadas no *ethos* que recorrem às virtudes do crítico ou “os aspectos atrativos da atitude do crítico servirão como garantia de seus juízos sobre o filme” (Bordwell, 1991, p. 35). Aqui o crítico pode desempenhar um papel de conhecedor bem informado do filme, pode oferecer-se ao leitor como um guia de consumo que fornece boas dicas sobre a película, pode apresentar-se como um apaixonado por filmes clássicos, europeus, alternativos, etc. O importante é a idéia de credibilidade passada ao leitor, pois as apelações centradas no *ethos* criam o personagem do crítico, um partidário, um juiz ou um analista que possui muitos atributos como o rigor, a justiça ou a erudição.

As provas centradas no *pathos* são motivadas por um apelo às emoções do público, ou como afirma Chaim Perelman (1996, p. 52), o discurso argumentativo deve “excitar as paixões, emocionar seus ouvintes, de modo que se determine uma adesão suficientemente intensa”. O crítico deve envolver o leitor pelo discurso, destacar as qualidades ou defeitos do filme que, a seu juízo, devam causar grande impacto junto ao público. Chamar a atenção para a excelente interpretação de uma nova estrela, para o último filme de um grande astro, para o valor do orçamento de uma película, ou para a descrição arrebatadora de uma seqüência e tantas outras estratégias conseguem produzir uma comunicação efetiva com o público leitor, direcionando seu processo interpretativo. Como expõe Bordwell (1991, p. 36): “o crítico apresentará suas descrições e julgamentos de modo que provoquem juízos apaixonados, destacando as qualidades emotivas do filme ou demonstrando drasticamente quão absurdo, pretensioso e tosco o filme é”.

Já as provas apoiadas no *logos* se dividem em *exemplos* e *entimemas*. Os exemplos são argumentos indutivos que sustentam uma afirmação. O crítico pode selecionar e descrever uma determinada seqüência do filme para servir de exemplo ao que pretende demonstrar, como o bom ou mau desempenho de uma atriz ou uma montagem bem feita. Bordwell afirma que, na crítica cinematográfica, “este tipo de provas tende a não estar organizado como um conjunto de conhecimentos coerentes; o gosto e a experiência do crítico guiam-no de forma intuitiva para os exemplos apropriados” (1991, p. 37). O leitor de uma crítica de cinema se deixa levar pela quantidade de detalhes e indicações oferecidas pelos críticos que funcionam como dados purificados, algo para além das palavras.

Não obstante, os exemplos não resultariam se não fossem sustentados por crenças e idéias amplamente aceitas pelos leitores. Daí, os entimemas serem argumentos fundamentais neste tipo de discurso. Citando Aristóteles nos *Tópicos*, Bordwell (1991, p. 37) observa que os entimemas são também argumentos baseados em estereótipos em que muitas vezes o público aceita sem questionar. De fato, é comum lermos em resenhas algumas máximas como “filme hollywoodiano emburrece” ou “filme de arte é aquele que faz pensar” ou mesmo o contrário: “o cinema hollywoodiano é o melhor do mundo” ou “filme de arte é chatíssimo” e coisas do tipo que os leitores incorporam já como crenças^[9]. Bordwell (1991, p. 37) continua, afirmando que, na crítica cinematográfica, o entimema modelo opera geralmente desta maneira:

“Um bom filme tem a propriedade *p*.

Este filme tem (ou carece de) propriedade *p*.

Este filme é bom (ou mau)”.

A questão é definir esta(s) propriedade(s). Isto quem estabelece é o crítico numa espécie de pacto com o público: tem uma trama coerente ou um bom roteiro, possui uma mensagem construtiva, usa a linguagem do cinema de modo pouco convencional, tem personagens interessantes, etc.

A atividade da crítica, portanto, utiliza manobras interpretativas aparentemente lógicas, convertendo inferências em conclusões, modelos heurísticos em premissas tácitas. No entanto, é necessário que o público admita essas premissas como aceitáveis para o estabelecimento do acordo, como já salientava Chaim Perelman no seu *O Império retórico*. Por princípio, o orador deve adaptar seu discurso ao auditorio para exercer uma influência mais eficaz sobre ele e “Adaptar-se ao auditorio é, sobretudo, escolher como premissas da argumentação as teses admitidas por estes últimos” (Perelman, 1999, p. 43).

Há também o bastante utilizado *entimema* de apelação à autoridade. A apelação a nomes de escritores, diretores e teóricos respeitados é fundamental para a coerência e a credibilidade do crítico que se torna, ele próprio, também uma autoridade reconhecida pelos leitores. O crítico pode recorrer a depoimentos de realizadores que funcionam muito bem como apoio retórico ou prova de uma interpretação. Mesmo se o realizador já estiver morto, diz Bordwell (1991, p. 209) “os críticos seguem celebrando sessões de espiritismo”.

Não obstante, o discurso da crítica é um discurso retórico interpretativo e, portanto, fora do campo da “verdade”. Mais que tentar impor uma visão única da realidade, o crítico propõe-se a convencer o público amparado pela ambigüidade da linguagem.

A *disposição* do discurso crítico também é muito importante, uma vez que este deve estar organizado de maneira atrativa para o leitor. Com efeito, Bordwell (1991, p. 37-38) afirma que a crítica cinematográfica veiculada pelos jornais compõe-se de quatro elementos

básicos: “uma sinopse condensada, destacando os momentos mais intensos, porém sem revelar o final do filme; um corpo de informações sobre o filme (gênero, origem, diretor ou estrelas, anedotas sobre a produção ou a recepção); uma série de argumentos abreviados e um juízo a modo de resumo (bom/mau, boa tentativa/pretenso desastre, de uma a quatro estrelas, escala de um a dez) ou uma recomendação (polegar para cima/polegar para baixo, veja/nem se aproxime)”. A ordem^[10] pode variar, mas de um modo geral, abre-se o texto com um juízo rápido, depois uma sinopse e uma série de argumentos sobre as interpretações, lógica da trama, o roteiro, etc., conecta-se isto com as informações sobre o filme e, finalmente, faz-se uma crítica reiterando seu juízo. Não é preciso ser um especialista no assunto para rapidamente concordar com Bordwell quanto às limitações que este modelo impõe, sobretudo porque, ratificando uma afirmação de Perelman (1999, p. 159), “a ordem de apresentação dos argumentos modifica as condições de sua aceitação”. Deste modo, a construção de um texto que fuja à linearidade da narrativa ao adotar, por exemplo, um padrão de escrita desordenado, não linear, pode evocar estranhamento ou até mesmo um corte na identificação do leitor com o texto cuja influência pode ser mínima. O “lugar” e a força dos argumentos são extremamente importantes para o condicionamento interpretativo do leitor e dependem da maneira como são recebidos.

Alguns poucos profissionais conseguem fugir desta rotina elaborando textos que escapam ao padrão convencional descrito por Bordwell. Na maioria das vezes, os que resistem a este modelo acabam por acentuar seu *elocutio* ou *estilo* criando textos que marcam a sua personalidade e se destacam dos mais comuns. Naturalmente, não queremos dizer que os outros escritos não tenham estilo. Dizer tudo em poucas linhas ou produzir uma escrita telegráfica e ágil já faz parte do modo estilístico do gênero cujo leitor se habituou a ler. Mas alguns críticos utilizam ironias, excessos de adjetivos, alguns são tempestuosos, outros irascíveis, acentuando seu carimbo caligráfico reconhecível e, por vezes, cultuado por diversos leitores. O estilo constitui um dos principais meios para o crítico converter-se num personagem ou numa celebridade reconhecida pelos leitores. Enfim, a crítica de cinema tem um discurso altamente estilizado baseado em convenções que definem as fronteiras, tanto para a criação, como para a recepção do discurso.

Em relação aos cânones da *memorização* e da *ação* Bordwell não se manifesta, ausência justificada certamente pelo fato de esses cânones serem mais adequados aos discursos orais. Poder-se-ia dizer que hoje a memória do crítico assenta em seus imensos arquivos de filmes e publicações, disponíveis especialmente na internet. A apresentação, pronúncia do discurso argumentativo crítico, está inevitavelmente relacionada com diferentes contextos e padrões de propagação. O texto das resenhas críticas de cinema de publicação diária requer síntese, objetividade e atualização constante condizentes com os padrões exigidos pela empresa jornalística que alberga esses discursos. Diferentemente, um texto crítico de formato acadêmico-ensaístico solicita profundidade de análise e maior permanência temporal, obedecendo as convenções de propagação das instituições acadêmicas.

Por fim, e em concordância com o que propunha Perelman, o argumento retórico do crítico deve, sobretudo, se ajustar às preconcepções do público. O crítico deve saber que tipo de comentário o leitor deseja e aceita e também que grau de originalidade se requer de acordo com as circunstâncias institucionais impostas. Pensamos que é a forma da comunicação (resenhas jornalísticas de filmes) que determina os argumentos que devem ser utilizados e estes, por sua vez, darão o direcionamento interpretativo ao leitor.

Vale ressaltar, ademais, que o discurso argumentativo da crítica de cinema vive, como outros discursos persuasivos, entre duas trilhas de movimento: de um lado, fornece instruções, manobras marcadas por uma intencionalidade e por uma racionalidade e, por outro, de certo modo dialeticamente, estes discursos não são fechados em si mesmos e levam a uma polissemia, a uma não-intencionalidade, num jogo constante entre aquilo que está materialmente inscrito e o que não está.

Um outro importante indicador de influência pode ser visível no âmbito da justificação de juízo de valor, que deve estar naturalmente amparado por argumentos convincentes, articulações coerentes que constituirão uma espécie de sedimento interpretativo que progressivamente condicionaria o leitor/espectador na abordagem posterior do filme. O juízo de valor de um crítico de cinema induz e contamina o futuro julgamento até mesmo quando este juízo se sustenta na classificação ortodoxa das estrelinhas. Mas, o espectador pode negar este juízo após assistir ao filme.

Em síntese, podemos afirmar que é na interação entre os processos retórico-persuasivos presentes nos discursos da crítica, bem como nos níveis de avaliação, informação, juízo, que este condicionamento se desenvolve.

Se a crítica de cinema tem uma função mediadora entre a obra e o leitor, ela aqui assume seu papel de informar e paralelamente de formar. Ramón Carmona (2002) esclarece que a crítica torna legível, compreensível aquele conjunto de signos por vezes desordenados, visto num filme e, desta forma, impõe ao leitor/espectador uma maneira de mirar e em consequência de entender e interpretar a obra. Ao “traduzir” o filme para o leitor, a crítica acaba por contaminar o processo interpretativo que este mesmo leitor e potencial espectador viria a fazer da obra experienciada. A significação “construída” (Bordwell, 1991) pela crítica através de um discurso plausível e justificado convence e contamina a avaliação do leitor sobre o filme.

O que lemos sobre um filme, sobretudo numa crítica de cinema, inevitavelmente influencia nossa abordagem que deles fazemos em seguida. Isto ocorre também porque o leitor já está predisposto a uma determinada forma de recepção da crítica derivada de um convencionalismo do gênero, ou por aquele texto lhe parecer familiar e as expressões utilizadas serem adequadas, enfim, pelo modo como o crítico se dirige ao leitor. Estas resenhas de filmes não se apresentam como novidade absoluta, elas remetem a sinais implícitos ou explícitos e se conectam com uma série de textos antecedentes.

Estes textos críticos, então, já influenciados pelas interpretações precedentes instauradas na tradição, são também indutores de novos juízos e de novos comportamentos, desenhando, dessa forma, o círculo hermenêutico. O que nos forma é a tradição, somos feitos de camadas de horizontes, histórias e condicionamentos. O leitor da crítica de cinema alimenta-se de um conjunto de interpretações situadas historicamente, das interpretações indutivas das críticas e deixa-se contaminar pelo modo orgânico que o crítico fornece em seu textos, contudo sem deixar de carregar suas experiências e suas próprias interpretações.

Conforme Bordwell (1991) o horizonte de expectativas (tanto da crítica quanto de seus leitores) é formado por convenções discursivas já estabelecidas que se somam as atuais e que, por sua vez, formam uma espécie de horizonte geral de convenções. Cada época possui seu horizonte geral de convenções que podem transformar-se em verdadeiros cânones estéticos, políticos que definem o modo de analisar um filme. O momento histórico pode também ser o de rompimento com estas convenções, tornando, por vezes, este rompimento em mais uma convenção.

As convenções da crítica de cinema, plasmadas pela época, estão associadas às convenções também existentes na leitura das críticas. O leitor brasileiro dos anos 60 e 70 devia estar habituado com as expressões, com o modo como se discutia e pensava o cinema no período. A frequência de certas palavras e os antagonismos que se fazia perceber nos textos sobre cinema atendia às chamadas de leitores que desejavam suprir suas necessidades acerca dos filmes em exibição. Convenções de escrita e de leitura instauram-se entre as articulações históricas e os procedimentos retóricos.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. “A crise da crítica e a crise da arte”. In: *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988, p. 159-161.
- AUMONT, Jacques; Marie, Michel. *Análisis del film*. Espanha: Paidós, 1993.
- BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.
- BYWATER, Tim.; Sobchack, Thomas. *Introduction to film criticism*. New York: Longman, 1989.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.
- D’ÁVILA, Antônio. “A trajetória dos *Cahiers du Cinema*”. *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, nº 45 (março de 1985).
- GRILLO, João Mário. “Ler a *Nouvelle Vague* - programa crítico”. In: *Nouvelle Vague*. Lisboa: Catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 223-241.
- GUNNING, Tom. “O cinema das origens e o espectador (in)crédulo”. *Revista imagens*. São Paulo: Universidade de Campinas, nº 5 (agosto/dez, 1995), p. 52-61.
- JOLY, Martine. *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- MARIE, Michel. “Um conceito crítico”. In: *Nouvelle Vague*. Lisboa: Catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 63-109.
- MERQUIOR, José Guilherme. *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1999.
- PERELMAN, Chaim.; OLBRECHTS-TYTECA. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PERELMAN, Chaim. *O império retórico: retórica e argumentação*. Lisboa: Asa, 1999.
- RIBEIRO, António Pinto. *Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica*. Lisboa: Cosmos, 1997.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.

Recebido em 06/06/06. Aprovado em 10/08/06.

Author: Regina Gomes

Abstract: This paper intends to promote a reflection about the importance of film criticism, understood here as a discursive practice, given its prominent persuasive function in readers. In order to better understand the contemporary horizon of this discursive narrative, I will first trace some of its historical developments. My next step consists to discuss the strong influence that the film review discourse bear to the readers. That influence, like an interpretative govern way, have different components like the implicit judgments and the persuasive-rhetoric actions that aspire to the readers attention

Keywords: interpretative conditioning; history; film criticism.

Titre: Critique de cinéma: histoire et influence sur le lecteur

Auteur: Regina Gomes

Résumé: Ce texte a l'intention de réfléchir sur la critique comme pratique discursive dans le cinéma, en faisant ressortir sa fonction persuasive chez les lecteurs. Tout d'abord, on empruntera des pistes historiques pour composer l'horizon temporel de cette narration discursive. Ensuite, on abordera la thématique de l'influence que le discours de la critique ordinaire de cinéma exerce sur les lecteurs. Cette influence, dans la forme d'un conditionnement interprétatif, demeure dans divers facteurs dès les jugements implicites contenus dans ces discours jusqu'aux mécanismes rhétoriques-persuasifs que la critique possède pour obtenir l'adhésion des lecteurs.

Mots-clés: critique de cinéma ; histoire ; conditionnement interprétatif.

Título: Crítica de cinema: historia e influencia sobre el lector

Autor: Regina Gomes

Resumen: Este texto pretende reflexionar sobre la crítica encuanto práctica discursiva en el cine, destacando su función persuasiva en los lectores. Primeramente, caminaremos por la senda histórica afin de componer el horizonte temporal de esa narrativa discursiva. Después, abordaremos el tema de la influencia que el discurso de la crítica común de cine ejerce sobre sus lectores. Esta influencia, en forma de un acondicionamiento interpretativo, reside en diversos factores desde los juicios implícitos contenidos en esos discursos hasta en los mecanismos retóricos-persuasivos de que la crítica dispone para obtener la adhesión de los lectores.

Palabras-clave: crítica de cine; historia; acondicionamiento interpretativo.

[1] Segundo Diderot, um juiz das artes deve ter: "um grande amor a arte, um espírito fino e penetrante, um raciocínio sólido, uma alma cheia de sensibilidade e uma equidade rigorosa." (apud Ribeiro, 1997, p. 71).

[2] Em entrevista a D'ÁVILA, António. A trajetória dos *Cahiers du Cinema*. *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, n.º. 45 (março de 1985).

[3] Nas palavras de João Mário Grilo (1999, p. 229), os componentes da *Nouvelle Vague* tinham "uma nítida vontade de compreender o cinema na sua materialidade significante e no seu modo de fazer". E conforme Michel Marie (1999, p. 66), "um dos primeiros critérios de pertença ao movimento é a experiência da crítica". Vale salientar os nomes de André Bazin, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Eric Rohmer e François Truffaut, críticos-realizadores que fizeram parte do movimento da *Nouvelle Vague*, a exceção de André Bazin que permaneceu essencialmente como crítico e teórico do cinema.

[4] Além de Ferguson, nomes como o de James Agee, Andrew Sarris e Pauline Kael nos EUA, figuram como grandes nomes da boa crítica de cinema. Esta última, crítica do *The New Yorker* desde meados dos anos 60, tinha um estilo pessoal inconfundível e acreditava na conexão do crítico com o público, escrevendo sempre em primeira pessoa. Ela será a primeira crítica jornalista a defender uma abordagem mais pessoal e emotiva dos escritos, hoje tão comum nesta prática (Bywater; Sobchack, 1989, p. 10-17).

[5] Segundo Bordwell (1991, p. 22), o maior acesso às tecnologias dos meios de comunicação implicava as projeções de películas de 16 mm na década de 50, as mesas de edição Steenbeck nos anos 60 e o videocassete nos anos 70.

[6] Consideramos aqui a crítica de cinema publicada nos jornais diários e não a de formato ensaístico. Alguns autores, como os franceses Jacques Aumont e Michel Marie (1993), assinalam a diferença entre o analista de filmes e o crítico de cinema. O primeiro tem sua atividade ligada à precisão e ênfase dos aspectos formais, aos elementos significantes da película. O analista tradicionalmente está vinculado à metodologia da chamada análise textual que aposta na articulação entre a leitura interpretativa e uma reflexão minuciosa dos elementos detectáveis no filme. O crítico, por sua vez, vai se distinguir do analista, por expressar um juízo de valor sobre a obra. O analista não tem nenhuma obrigação de criticar seu objeto de estudo chegando a um julgamento, já para o crítico tal julgamento é constitutivo de sua atividade discursiva. Enfim, o crítico pode ser um analista, mas o analista não pode ser um crítico.

[7] Ver mais sobre esta questão nos trabalhos do historiador Roger Chartier, sobretudo no livro *A história cultural: entre práticas e representações*. Chartier (1988) acredita que para a compreensão do sentido da obra é de fundamental importância o tripé: Texto, Suporte e Prática de Leitura.

[8] Atualmente certos críticos avisam previamente o leitor sobre alguma informação importante figurada na crítica geralmente com esta frase: *Este texto contém Spoilers* (revelações sobre o enredo).

[9] Neste caso, depende da instituição que alberga a resenha crítica (jornal) e depende da própria crítica e de seus leitores que podem ou não identificar-se com a linha assumida pelos críticos.

[10] Segundo Perelman (1993, p. 161) três ordens dos argumentos foram preconizadas pela retórica clássica: "a ordem da força crescente, a ordem da força decrescente e a ordem nestoriana, em que se começa e acaba com os argumentos mais fortes, deixando os restantes no meio".

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

