

## REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Regina Lúcia Gomes Souza e Silva\*

**Resumo:** *O presente ensaio pretende promover uma reflexão sobre a crítica enquanto prática discursiva no cinema, pondo em destaque sua função comunicativa na sociedade moderna. Percorreremos, à partida, por uma trilha histórica a fim de compor o horizonte temporal desta narrativa discursiva. Depois, discutiremos sobre a herança literária da crítica de cinema e a construção de sua identidade e função. Por fim, trataremos da relação dialógica entre crítica e ficção.*

**Palavras-chave:** Crítica de cinema; História; Crítica e ficção.

Inicialmente seria prudente fazer uma apreciação sobre a crítica como instituição que determina valores e que se instalou no campo das artes com a profissionalização dos artistas. Quando a arte se “publiciza” acaba por formar artistas, público e, por consequência, críticos. Entre os séculos XVII e XVIII, 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, adquirindo 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 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 como função decifrar o código secreto da obra. Era, portanto, um guia, que poderia aferir maior ou menor qualidade à obra de arte<sup>1</sup>.

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”. No início do séc. XX, a crítica se universitariza, apregoa uma natureza mais analista e elitista, separada do leitor comum.

Enfim, 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, a palavra crítica está ligada à idéia de *separação*, “separar o trigo do joio” entre o feio e o belo, entre o bom e mau. Os críticos por sua vez, seriam operadores de tal caracterização, ajuizando valores sobre a obra.

A história da crítica cinematográfica<sup>2</sup> 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 cinéfilos. 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.

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

---

\* Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, professora do curso de Comunicação Social no Instituto de Letras da Universidade Católica de Salvador e Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Análise de Crítica de Cinema. E-mail: reginagomesbr@yahoo.com.br

<sup>1</sup> Segundo Diderot (apud RIBEIRO, 1997, p.71) um juiz das artes deve ter: “um grande amor à arte, um espírito fino e penetrante, um raciocínio sólido, uma alma cheia de sensibilidade e uma equidade rigorosa”.

<sup>2</sup> Ver mais sobre isto em BORDWELL, David. **Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**, USA, Harvard University Press, 1991, p. 21.

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 Quartely*, *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<sup>3</sup>, 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 a afirmação de um gosto e de uma estética, predominante nos anos 50 até o início dos anos 60, de submeter os filmes a uma certa análise por tema, por autor e gênero. Não por acaso, na efervescência deste momento, nasce a *Nouvelle Vague*<sup>4</sup>. 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.

Enfim, deste período para cá, a crítica cinematográfica passa por um processo de expansão com o aparecimento de cursos superiores e publicações mais sofisticadas ligadas às universidades, além dos filmes tornarem-se mais acessíveis para a análise. Importa notar que os estudos críticos produzidos pela academia já evidenciavam sua ligação com os departamentos de literatura, teatro e história da arte. Porém, quando a crítica se conectou ao jornalismo de massa, a qualidade dos textos caiu, quer pela exigência desta “nova” mídia que limitava o espaço da escrita, quer pela má formação dos jornalistas, que podiam escrever sobre tudo sem critério algum.

A propósito, cabe neste momento lembrar a distinção feita por M.S. Lourenço (1995, p.171), o qual assinala que a palavra crítica, em português, é utilizada tanto para designar recensão, o que na língua inglesa se chama *review*, como para denotar a atividade que em inglês se chama *literary criticism*. A primeira, segundo António M. Feijó<sup>5</sup>, é “tudo aquilo que surge ao gosto efêmero do tempo”, e a segunda, “um corpo composto e cumulativo de noções, conceitos, que se transportam”, ou seja, um *film review* pressupõe um texto rápido, pouco denso e geralmente feito para publicações diárias ou semanais e o *film criticism* já remete a um trabalho de pesquisa mais rigoroso, hoje, em sua maioria, produzido dentro das universidades e em publicações especializadas.

Em *A estética do filme*, Michel Marie (1995, p. 9-13), classifica os escritos sobre cinema em três categorias não “rigorosamente estanques”. São elas: as publicações destinadas ao “grande público”, as obras para cinéfilos e os escritos teóricos e estéticos. A primeira, difundida em larga escala, é composta por revistas e livros que praticam uma espécie de colonismo sobre a

<sup>3</sup> Em entrevista a D'ÁVILA, António. A trajetória dos *Cahiers du Cinéma*. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Embrafilme, n.º. 45, março 1985.

<sup>4</sup> 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*, à exceção de André Bazin, que permaneceu essencialmente como crítico e teórico do cinema.

<sup>5</sup> Em debate com M.S.Lourenço (1995, p.171) em ensaio intitulado “Mimese, a representação da realidade”.

indústria do cinema e seus astros, onde o texto, representante de discurso pouco analítico e de reforço aos mitos, apenas cumpre um papel de legenda para as fotos. Nas publicações destinadas aos cinéfilos quem reina é o diretor de cinema. O discurso cinefílico volta-se para o estudo dos grandes autores, dos gêneros sob o ângulo da história das obras, geralmente a cargo dos críticos especializados que produzem livros de entrevistas e revistas com textos destinados à história do cinema. Por fim, os chamados escritos estéticos e teóricos que se destinam a suprir as pesquisas sobre o fenômeno cinematográfico enquanto linguagem. São ensaios, artigos e obras que propõem a reflexão sobre a experiência fílmica e sobre a história das teorias cinematográficas.

Importante salientar que, felizmente, o autor chama a atenção para flexibilidade desta tipologia, já que a ordem classificatória sempre implica problemas. Uma revista como a *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, estaria na fronteira entre uma obra para cinéfilos e os escritos teóricos e estéticos, não sendo possível uma demarcação tão rigorosa.

Por sua vez, vale a pena apresentar também a visão de David Bordwell (1991, p.19-20), que considera a crítica de filmes, assim como a crítica de artes neste século, representada por três “macroinstituições”, a saber: o jornalismo, os escritos ensaísticos e a crítica de formação acadêmica<sup>6</sup>. A primeira das instituições tem como formato de publicação os jornais diários, revistas semanais, programas de rádio e televisão. A segunda é veiculada em publicações mensais ou quadrimestrais mais especializadas e a última pode ser vista em publicações acadêmicas variadas. O autor observa que estas “macroinstituições”, predominantes num ou noutro período, tiveram um papel essencial para a formação do chamado *film criticism* e, tal como Michel Marie, prefere falar em conjunto de princípios pragmáticos a regras rígidas e imutáveis.

Não se propõe nesta investigação uma discussão acirrada sobre os diversos tipos de gêneros ou mesmo da crítica enquanto uma modalidade literária, antes de refletir sobre a crítica de cinema como um tipo de discursividade que tanto pode se apresentar em veículos de comunicação de massa, como em publicações acadêmicas, ressaltando, obviamente, as suas respectivas especificidades.

## DELIMITANDO O TERRITÓRIO: A ATIVIDADE DA CRÍTICA DE CINEMA

Dado o enquadramento acima, a nossa primeira reflexão é pensar na função da crítica de cinema. Antes de tudo devemos constatar que a crítica cinematográfica acabou por herdar seu papel da crítica literária<sup>7</sup>. E isto implica no reconhecimento de problemas que a atividade enfrentou e enfrenta até hoje. A própria teoria do cinema, ao longo da história, se apropriou de conceitos da lingüística, da semiologia, e alguns teóricos chegaram a pensar num “cine língua”, instrumentalizando a análise fílmica, além da utilização frequente e muitas vezes sem critério de expressões como “gramáticas do cinema”, “análise textual do filme” e outras numa remissão direta ao sentido normativo do termo.

---

<sup>6</sup> Bordwell (1991) relata que estas macroinstituições possuem, cada uma delas suas subinstituições características, ambas formais e informais. As instituições formais seriam as universidades, os institutos, as publicações de referência, galerias, museus, conferências e congressos (nos anos 40, a *Columbia University*, nos anos 60 o *British Film Institute*, os *Cahiers du Cinéma*, a *Screen*, etc). As informais são chamadas de “universidades invisíveis” e formadas por redes de conhecidos, mentores e discípulos, enfim, grupos de participantes que compartilham uma mesma teoria ou método.

<sup>7</sup> Entre vários autores que trabalharam com a questão, destaco Pier Paolo Pasolini (1982) que assinala: “Toda a análise cinematográfica está viciada por esta origem de decalque lingüístico que o cinema possui aos olhos daquele que o analisa ou o estuda”. Destaque também para David Bordwell (1991, p. 23), este reconhecendo particularmente a influência dos departamentos de literatura na produção da crítica cinematográfica acadêmica: “Cada instituição escreve sua própria história e a crítica cinematográfica acadêmica se modela a si mesma a partir de sua homóloga literária”.

A fixidez da interpretação escrita e seu risco de redução numa atividade que depende do texto escrito para sobreviver, mas que precisa de outros referenciais, notadamente não verbais, a fim de compor sua análise, acaba por designar ao crítico seu primeiro problema enquanto intérprete da obra. Roland Barthes (apud. AUMONT, 1995, p. 215) já nos chamava a atenção ao problema em *O terceiro sentido*: “o fílmico é, no filme, o que não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada. O fílmico começa somente onde termina a linguagem e a metalinguagem articulada”. Assim, as regras do formar, no universo cinematográfico, não são tão exatas e sistemáticas como nas línguas naturais. O autor de cinema trabalha, muitas vezes, com a subversão das normas.

Ao passo que a análise literária explica o texto pelo texto, ou melhor, o escrito pelo escrito, facilitado pela semelhança de material da expressão entre a linguagem objeto e a linguagem crítica, Francis Vanoye (1994, p.10) assinala que a “análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos luz, etc) do fílmico (montagens das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidade das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons)”<sup>8</sup>. Ou seja, a especificidade do significante visual e sonoro do filme é, em certa medida, oposto à da escrita do comentário. Trata-se, sem dúvida, de um dos limites da descrição do crítico que deve utilizar instrumentos de análise diferentes daqueles usados nas obras literárias.

Mas quais seriam, então, as ferramentas específicas de que deveria dispor o crítico de cinema?

Convém, a propósito, assinalar 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, tradicionalmente vinculado à metodologia da chamada análise textual que aposta na articulação entre a leitura interpretativa e uma reflexão minuciosa dos elementos detectáveis no filme<sup>9</sup>. 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. É este limite que define as funções de cada um.

Quanto à questão anteriormente manifesta a resposta estaria fadada ao fracasso se apelássemos a um monopólio metodológico. Seria, assim, impossível traduzir a materialidade do objeto fílmico? Ou apenas se poderia fazer isto construindo um outro filme? Indagações à parte, o crítico pode fazer um levantamento do domínio plástico da imagem, de seus materiais expressivos, que coordena variadas categorias de signos, como signos icônicos (a própria imagem), signos plásticos (cor, forma, composição, som) e signos lingüísticos (linguagem verbal). Estes signos estabelecidos numa relação interativa fornecem sentido ao filme.

Para Francis Vanoye (1994, p.14-19), numa primeira fase, o analista deve decompor o filme em seus elementos constitutivos, desconstruí-lo em camadas de sentido que estão conectadas ao todo fílmico. Na fase posterior a análise faria o movimento contrário, isto é, uma atividade de reconstrução, “de estabelecer elos entre os elementos isolados, compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir o todo significante” (1994, p.15). O

---

<sup>8</sup> Francis Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.10) complementam: “Se a complexidade do objeto-filme de fato conduz à colocação com rigor do problema de sua descrição pela linguagem e do que a ela se integra, sua natureza de pluralidade de códigos proíbe pensar em qualquer reprodução verbal”. Também Raymond Bellour (1979) diz que a imagem em movimento é “propriamente incitável, pois o texto escrito não consegue restituir o que só o aparelho de projeção pode dar: um movimento cuja ilusão garante a realidade”.

<sup>9</sup> Michel Marie (2003) em entrevista a Fernão Ramos, assinala esta diferença: “A crítica de filme é em geral feita na imprensa diária, semanal ou mensal, incidindo sobre filmes que estão sendo lançados. A análise fílmica não sofre essa restrição, não incide sobre a lógica do mercado e da realização do valor do filme em seu lançamento. A crítica deve fornecer ao espectador um julgamento, que o incite a escolher, ou não, o filme para ver. Ela deve ser bastante sintética. Em princípio, a análise não propõe julgamentos de valor. Ela decompõe os elementos de significação, enriquecendo a leitura do filme, ao fazer aparecer significados pouco evidentes.”

crítico analista, portanto, passa de uma instância descritiva para uma interpretativa, até chegar a compor um juízo sobre o filme. Para isso ele deve postular que elementos da linguagem cinematográfica devem ter um valor muito mais indicativo do que definidos como normas fossilizadas.

Num texto pertinente a essa discussão, em *Cinema, crítica e argumentação*, Tito Cardoso e Cunha (1996, p.190) descreve como centrais e inevitáveis três noções que permeiam o exercício da discursividade crítica no cinema: *Valor, Contexto e Significado* que solicita os atos de julgar, informar e interpretar, respectivamente. O ideal seria que na crítica fossem visíveis a utilização dos três atos e que o trabalho do crítico fosse o de assumir uma posição avaliadora do filme, e que, ao mesmo tempo, recorresse à informação num processo descritivo e analítico. Mas, sabemos que isto nem sempre ocorre, especialmente no jornalismo diário.

O mesmo autor, fazendo uma remissão às funções canônicas do discurso crítico descritas por Habermas como um ofício do “árbitro das artes”, evoca as três funções desta atividade, a saber: a *pedagógica*, com objetivo de “ensinar a ver, informar sobre o que se vê, contextualizar, pôr as questões pertinentes, em suma, saber interrogar a obra”; a *hermenêutica*, para “interrogar a obra e extrair-lhe o sentido, atribuir-lhe significações”; e a função *retórica*, a fim de “ajuizar do seu valor e justificá-lo”.

Ora, como parte da instituição “jornalismo”, sabemos que a crítica opera na categoria discursiva da notícia na qual a informação se sobrepõe à observação e os dados desenham materialmente o discurso da indústria cinematográfica. Como uma análise mais especializada, a crítica revela certas formas conceituais, particularmente as que envolvem processos interpretativos. Como retórica, a crítica, como experiência de juízo, utiliza táticas e estratégias argumentativas de discurso. As três funções, portanto, moldam a prática discursiva da crítica no cinema, embora nem sempre elas se harmonizem, havendo prevalência de uma ou outra conforme o tipo de veículo de comunicação ou destinatário.

Em sua obra *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, David Bordwell (1991) nos relata a inevitabilidade da retórica firmar presença na prática da crítica e chega a dizer que todos os críticos, sejam eles acadêmicos ou jornalistas, são *rhetorical creatures*. O fundamento da retórica é a existência de um método de natureza argumentativa cujo objetivo é o de persuadir uma determinada audiência. Neste âmbito, os argumentos do crítico são importantíssimos para se conseguir a adesão do público. Estes argumentos podem estar relacionados a aspectos formais do filme, aspectos, digamos, técnicos da linguagem cinematográfica, como os movimentos de câmera, a montagem, a trilha sonora, a *mise-en-scène*, etc, ou invocar aspectos de conteúdo, éticos, ideológicos, religiosos - o ponto de vista, como observou Christian Metz.

Sem desqualificar o excelente trabalho de Bordwell, entretanto, poderemos fazer duas reflexões. A primeira no que diz respeito às dificuldades em estabelecer limites para os argumentos, sendo estes, ao mesmo tempo, necessários e imprescindíveis. Ou, até que ponto a retórica pode legitimar o próprio ato da crítica? Vale citar Chaim Perelman (1999, p.14): “Existirão métodos racionalmente aceitáveis que permitam preferir o bem ao mal, a justiça à injustiça, a democracia à ditadura?”. A segunda endossa o clamor do professor Tito Cardoso e Cunha (1996, p.193) quando diz “No entanto, a prática da discursividade crítica não se esgota porventura aí [na retórica]. Enquanto discursividade ela também pode ser lida, não já como retórica, mas como hermenêutica do filme. Ou seja, a crítica como interpretação”<sup>10</sup>.

Considerando as dificuldades em certificar todos os argumentos, esbarra-se em questões éticas prementes hoje no exercício da crítica. Sabe-se que a opinião persuasiva de um crítico pode ser decisiva na carreira de alguns realizadores, e especialmente nos Estados Unidos, não por acaso a pátria da indústria cinematográfica, tornou-se praxe dispensar ao crítico o tratamento de *superstar*. Assim, com a máxima de “quem vence é quem tem o melhor argumento”, a crítica

<sup>10</sup> Cardoso e Cunha (1996, p.193) recorre a Roland Barthes a fim de guiar sua assertiva de que a crítica como interpretação “faz significar” o filme.

de cinema pode assumir-se como tradutora da verdade, de vestir-se no manto da narrativa de desocultação da obra, de decodificação do sentido que supostamente estaria congelado no filme. É certo que esta problemática diz respeito a toda crítica das artes e não apenas à crítica cinematográfica. Talvez por isso, hoje se postule uma crítica da crítica, ou uma metacrítica como preferem alguns teóricos, garantindo a idéia de uma constante redefinição de suas premissas.

As dificuldades em estabelecer limites deslocam-se também para o campo da interpretação. Se descrever um filme pode ser considerado como um processo interpretativo, este processo é passível de limitações. Isto não impede o desejo pela diversidade de leituras produzida por uma obra cujo mecanismo interno se abre para diferentes abordagens e pelas leituras interpretativas que o espectador possa vir a fazer sobre ela. Desse modo, é fundamental pensar o crítico também como um sujeito espectador que, de alguma forma, realiza a obra no ato da leitura.

Entretanto, como defendeu Umberto Eco em *Os limites da interpretação*, há uma sobrevalorização dos direitos dos intérpretes, estes pecam por produzir, por vezes, interpretações paranóides, pensamentos por analogias, o que o autor chama de “derivação hermética” ou “habilidade incontrolada para deslizar de significado para significado, de semelhança para semelhança, de uma conexão a outra” (ECO, 1992, p. 370). Logo, a crítica como interpretação pressupõe muito cuidado na análise de seu objeto, na proposição de conjecturas que possam ser validadas tanto quanto possível. Com ironia, Eco em *O Pêndulo de Foucault*, expressava “O critério é simples: suspeitar, suspeitar sempre. Pode-se ler nas entrelinhas até de uma placa de sentido proibido”.

## CRÍTICA E FICÇÃO: UMA RELAÇÃO DE PARTILHA

Ainda no que diz respeito à crítica como interpretação, ao problema hermenêutico propriamente dito, consideramos revelar um diálogo entre crítica e ficção. Seria no mínimo ingênuo acreditar numa total objetividade do discurso crítico, ou mesmo de qualquer discurso, apesar desta pretensão já ter sido referendada ao longo da história. Durante muito tempo, a carga de objetividade exigida a estes profissionais desdobrara-se na busca por uma descrição perfeita da realidade, do mundo como objeto. A polarização realidade versus ficção atravessou a história das expressões humanas desde o Teatro, passando pela Literatura, Fotografia, Cinema, Televisão e mais recentemente as Novas Tecnologias da Comunicação. Malgrado as polêmicas que suscitaram nestes campos, hoje estes conceitos permanecem em constante interlocução.

O dramaturgo e crítico Oscar Wilde (2000) afirmou que “o principal objetivo do crítico é ver o objeto em si como na realidade ele não é”, o que denota, via um tom paradoxal, irônico até, característico do autor, a preocupação em questionar o papel da crítica como representação da realidade. A crítica enquanto um gênero de discurso, seja jornalístico ou literário, deve facultar ao seu criador o exercício da função poética, e, portanto, também artística e ficcional. E mesmo que, paradoxalmente, ela persiga a decifração do objeto estético *em si*, estas narrativas traduzem a subjetividade do autor e, sobretudo, a incapacidade de previsões precisas quanto aos seus efeitos. Dessa forma, toda a crítica é convidada a incluir um discurso sobre si própria, criando uma nova construção poética polissêmica e rica de sentido.

Segre (1989, p. 52) lembra que todo o texto narrativo pode ser concebido como ficção: “[...] do ponto de vista dos percursos formais, não há texto que não constitua uma ficção: porque o autor «inventa» o modo de articular às palavras e os argumentos que quer comunicar, visando, antes de mais, e freqüentemente, efeitos de surpresa ou a catarse final da solução intelectual”. O autor confirma, então, o malogro em tentar delimitar territórios fixos entre a obra de ficção e outros textos designadamente literários.

Sobretudo, o exercício da crítica vive em permanente conflito entre, por um lado, o comprometimento com a busca pelo sentido, com a clarificação dos significados, e por outro, sua

construção poética pessoal e inventiva da qual não pode prescindir. Esta é, poderíamos supor, uma tensão enriquecedora e constitutiva da atividade crítica. E completa Serge (1989, p. 54), “só em abstrato é que é fácil distinguir entre um empenhamento *sobre* o texto e um empenhamento *a partir* do texto, entre hermenêutica e invenção”.

Portanto, também a crítica cinematográfica convive com esta tensão, em que o processo interpretativo de reconstrução e renovação do filme passa a ser uma “criação” totalmente assumida pelo analista, um tipo de ficção, ao passo que a realização concreta do filme permanece sendo uma realidade. O crítico jamais tem, com as imagens que observa, uma relação abstrata, isolada de toda realidade concreta. Não existe olhar neutro. Pelo contrário, sua visão é contaminada por uma pluralidade de contextos, sejam eles sociais, éticos, políticos, técnicos e sobretudo ideológicos. Ademais, o crítico sabe que a “verdade” brota da multiplicidade das operações analíticas feitas ao filme e que o texto crítico, como diria Umberto Eco, é também uma obra aberta.

Convém, a propósito, considerar a digressão do crítico de cinema Jean-Claude Bernadet (1985), que sai em defesa de uma crítica ficcional, particularmente daqueles filmes que produzem uma ruptura, que apontam para uma renovação da linguagem cinematográfica. Segundo Bernadet, há uma inadequação do discurso crítico a estes filmes e uma defasagem metodológica nestas análises. Sobretudo porque, sendo filmes inovadores, os críticos assumem riscos juntamente com o cineasta e falam “ao mesmo tempo de dentro e fora do projeto” (BERNADET, 1985, p. 42). Desse modo, os escritos dos críticos assumiriam um projeto mais experimental, inventivo e, ao limite, produzir-se-ia uma crítica ficcional.

Ora, pensemos que a crítica de cinema talvez seja muito mais tributária da arte e da cultura do que daquilo que conhecemos por realidade. Como ambiente de produção de sentido, o discurso crítico manifesta-se como exercício de intertextualidade, como tecido em rede pelo qual se vê clareza, descrição, análise, juízos, retórica argumentativa, subjetividade, criação e invenção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos sabemos o quanto a atividade da crítica cinematográfica é rica e inventiva. Desde os primórdios da experiência cinematográfica, a crítica tem acompanhado e ajudado o cinema a refletir sobre seu material expressivo, definir sua linguagem e encontrar sua identidade. Hoje, este tipo de prática discursiva tem resistido à ditadura dos pequenos espaços destinados a ela na maioria dos jornais diários e reforçado seu papel de mediadora entre a obra cinematográfica e o público, mesmo na rapidez e equívoco com que esta, muitas vezes, é posta em marcha. Vale ressaltar que este processo de mediação nem sempre é pacífico, sobretudo porque envolve paixão e o crítico, tal como o espectador, é também um fã.

Em síntese, a influência que esta atividade recebeu da crítica literária, de certo modo, demarcou seus limites e usos de ferramentas específicas para a avaliação de um filme cujos *significados não são encontrados, mas construídos*, lembra David Bordwell. E esta construção do significado pelo crítico aproxima à crítica da invenção, ainda que ela busque, paralelamente, a clareza e o melhor juízo sobre a obra.

Resta, por fim, um pedido de maior atenção aos estudos sobre a crítica de cinema, tanto no âmbito das Ciências da Comunicação como no território propriamente dito dos estudos relacionados ao Cinema. Afinal, avaliação estética das obras sempre fez parte da experiência cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. et alli. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BELLOUR, R. Le texte introvable. In: **L'analyse du film**. Paris: Albatros, 1979.
- BERNADET, J-C. Por uma crítica ficcional. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 45, p. 39-42, março 1985.
- BORDWELL, D. **Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation o cinema**. USA: Harvard University Press, 1991.
- CIMENT, M. A crítica Americana. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 45, março 1985.
- CUNHA, T. C. Cinema, crítica e argumentação. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, Edições Cosmos, n. 23, p. 189-194, dez 1996.
- D'ÁVILA, A. A trajetória dos Cahiers du Cinema. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 45, março 1985.
- ECO, U. **Os limites da interpretação**. Lisboa: Difel, 1992.
- LOURENÇO, M.S. (org). Mimese, a representação da realidade. In: **A cultura da subtileza: aspectos da filosofia analítica**. Lisboa: Gradiva, 1995.
- MARIE, M. Eu, Tu, Eles e outras fontes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno *Mais*, 16/02/2003, (entrevista concedida à Fernão Ramos).
- MARIE, M. Introdução. In: AUMONT, J. et alli. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- MARIE, M. Um conceito crítico. In: OLIVEIRA, L. M. (org). **Nouvelle Vague**. Lisboa: Catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 63-109.
- MERQUIOR, J. G. **As idéias e as formas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.
- PASOLINI, P. P. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvin, 1982.
- PERELMAN, C. **O império retórico: retórica e argumentação**. Lisboa: Edições Asa, 1999.
- RIBEIRO, A. P. **Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica**. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.
- SEGRE, C. Ficção, narração/narratividade. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: IN/CM, n. 17, 1989.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÈ. A. **Ensaio sobre análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.
- WILDE, O. **Sobre el arte y el artista**. Barcelona: DVD ediciones, Los Cinco Elementos, 2000.