

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Camila Guedes

A CRÍTICA DE CINEMA EM DOIS TEMPOS:
UMA ANÁLISE DA *REVISTA DE CINEMA* E DA
REVISTA PREVIEW

Passo Fundo

2013

Camila Guedes

A CRÍTICA DE CINEMA EM DOIS TEMPOS:
UMA ANÁLISE DA *REVISTA DE CINEMA* E DA *REVISTA
PREVIEW*

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação do Prof. Fábio Rockenbach.

Dedico este trabalho às pessoas que me ensinaram a ver o mundo de forma crítica e sensível ao mesmo tempo: meus pais, Ernani e Marlei.

Agradeço ao professor Fábio Rockenbach por ter guiado meus primeiros passos na escrita jornalística e ter me orientado na construção deste trabalho.

Aos meus pais, por comprarem meus primeiros livros e incentivarem a leitura e o pensamento crítico. E, principalmente, por aceitarem minha escolha pelo Jornalismo e me incentivarem em todos os meus passos.

Ao meu namorado, por, muitas vezes, acreditar em mim mais do que eu mesma, pelo carinho e pela paciência.

Aos meus amigos, pelos inúmeros momentos compartilhados, tanto bons quanto ruins, pela compreensão e pelo apoio dedicados durante estes últimos meses.

Existe talvez uma outra razão para a infidelidade do escritor: é que a escritura é uma atividade; do ponto de vista daquele que escreve, ela se esgota numa série de operações práticas; o tempo do escritor é um tempo operatório, e não um tempo histórico, tem apenas uma relação ambígua com o tempo evolutivo das ideias, de cujo movimento ele não participa. O tempo da escritura é com efeito um tempo defectivo: escrever é ou projetar ou terminar, mas nunca “expressar”; entre o começo e o fim, falta um elo, que poderia entretanto passar por essencial, o da própria obra; escreve-se talvez menos para materializar uma ideia do que para esgotar uma tarefa que traz em si sua própria felicidade.

Roland Barthes, Crítica e Verdade

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise comparativa do conteúdo das críticas cinematográficas publicadas nos periódicos *Revista de Cinema* (1954, 1955, 1956) e *Revista Preview* (2010, 2011) como uma forma de avaliar e identificar as diferenças presentes no discurso crítico dos textos, nos tamanhos dos textos e na relação estabelecida entre informação e opinião apresentados em ambas as revistas. A análise recorreu a conceitos retóricos e argumentativos levando em conta os contextos históricos, sociais e culturais em que se consolidaram as publicações. Dessa forma, foi possível identificar várias diferenças entre as revistas através dos itens analisados, entre elas a predominância de textos maiores, mais argumentativos e mais acadêmicos na *Revista de Cinema* e textos menores, mais informativos e voltados ao público leigo na *Revista Preview*.

Palavras-chave: Jornalismo opinativo. Crítica. Crítica de cinema. Cinema como fenômeno social.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Revista Preview, edição 21	48
Figura 2 - Revista Preview, edição 21, 2.....	49
Figura 3 - Revista de Cinema, edição 07.....	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. CINEMA, RECEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO	11
1.1. O cinema como fenômeno social.....	11
1.1.1. O cinema e a propagação dos mitos e sonhos.....	14
1.1.2. Em crise, Hollywood tenta entender seu público.....	15
1.2. O cinema e o espectador	17
1.3. Recepção e interpretação	19
2. A CRÍTICA EM QUESTÃO	22
2.1. Breve história da crítica	22
2.2. A crítica cinematográfica	26
2.3. A crítica cinematográfica no Brasil.....	30
3. METODOLOGIA E ANÁLISE	34
3.1. Metodologia	35
a)Didatismo.....	35
b)Relação entre informação e opinião.....	36
c)Tamanho dos textos	36
3.1.1. Elementos excluídos da análise.....	36
3.1.2. Revistas	37
a)Revista de Cinema	37
b)Revista Preview.....	38
3.2. Análise.....	39
3.2.1. Didatismo.....	39
3.2.2. Informação x Opinião	44
3.2.3. Tamanhos dos textos	47
3.3. Análise comparativa	50

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS	55

INTRODUÇÃO

Desde sua invenção, o cinema sempre foi visto como algo fantástico, poderoso. O que começou como uma forma de entretenimento popular, principalmente ligado às massas, conquistou seu público, ganhou *status* de arte e, se consolidou como uma das maiores formas de entretenimento da atualidade. Agora, o cinema está presente em todos os meios e falar dele é quase uma obrigação quando se fala em jornalismo cultural.

Nesse contexto, a crítica de cinema se desenvolveu e faz parte do jornalismo dentro do gênero opinativo e com suas características ganhou espaço contando histórias, analisando estruturas e fazendo referência a tudo que permeia a construção de uma obra cinematográfica. Com o surgimento das novas tecnologias e o ritmo acelerado da sociedade, a relação entre as pessoas e essas inovações foi se alterando, possibilitando que os textos críticos chegassem mais próximos a seu público e se tornassem amplamente consumidos e discutidos, ajudando a divulgar e disseminar a cultura cinematográfica.

A expansão e o consumo por parte do público de textos críticos relacionados ao cinema deram margem para o surgimento de revistas especializadas no assunto, como a *Revista de Cinema*. Artigo raro, a revista teve apenas 29 edições e circulou no Brasil entre 1954 e 1964, com tamanha qualidade que chegou a ser comparada a outros periódicos importantes, como a francesa *Cahiers du Cinéma*, responsável pelo lançamento do movimento *Nouvelle Vague* e pela valorização de cineastas como Alfred Hitchcock e John Ford.

Apesar de o espaço para produções especializadas em cinema ter sido reduzido e, boa parte dos textos críticos ficarem restritos às páginas dos cadernos culturais nos jornais impressos ou a *blogs* e *sites* especializados na *internet*, algumas publicações, como a *Revista Preview*, ainda se mantém, mas com textos e conteúdos muito diferentes do que os escritos na década de 1960, auge da produção cultural e acadêmica voltada ao cinema. Essa mudança de panorama provocou também uma nova forma de desenvolver a crítica cinematográfica e é justamente nessas mudanças que está centrado o presente trabalho.

A crítica de cinema contribui de maneira significativa para o desenvolvimento do cinema como arte, para a descoberta de grandes obras do cinema e para a valorização do papel do cineasta; e a grande inovação veio quando os críticos deixaram de abordar o cinema com

simples resumos de divulgação e passaram também a refletir sobre os valores estéticos desta arte e seus temas. Mas, com avanço da tecnologia, a busca e o acesso por informação transformou a forma de fazer jornalismo. Com o texto crítico de cinema não foi diferente. Hoje, as pessoas têm muito mais acesso, não só aos filmes, mas também a todas as informações que permeiam a produção de uma obra cinematográfica.

Dividido em três capítulos, o presente trabalho busca analisar e identificar as mudanças nos textos críticos nos periódicos *Revista de Cinema* e *Revista Preview*. Para isso, nos primeiros capítulos, o trabalho se preocupa em entender em que contexto histórico e social se desenvolveu o cinema, como se dá a relação entre o cinema e seu espectador, assim como os conceitos das teorias de recepção e interpretação. Por ser o texto crítico o principal foco desta pesquisa, o segundo capítulo busca fazer um resgate histórico da crítica cinematográfica, situando-a dentro dos gêneros jornalísticos e contextualizando seu desenvolvimento desde seu surgimento na esfera pública, defendido por Habermas, até se tornar um “produto” do jornalismo cultural e conquistar os fãs de cinema. O terceiro capítulo apresenta a metodologia utilizada no trabalho, que identifica três variáveis para análise: o didatismo (e conseqüentemente, a definição do público alvo de cada revista); a relação entre informação e opinião; e o tamanho dos textos. Por fim, identifica-se de forma comparativa as principais diferenças no texto crítico do corpus desse trabalho, separado por meio século, evidenciando também as diferenças marcantes estabelecidas no fazer jornalístico entre as duas épocas.

1. CINEMA, RECEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Desde seu surgimento até a sua consolidação como arte, o cinema passou por diversas fases e ao longo dos anos, acompanhou grande parte das mudanças sociais que o mundo enfrentou. Hoje é considerado uma das maiores formas de entretenimento e, para se compreender a importância que o cinema tem, é necessário entender como se deu o processo de sua evolução como um fenômeno cultural e social. Além disso, entender o perfil do espectador é importante nesse processo, já que a crítica cinematográfica, objeto principal deste estudo, conversa justamente com esse público.

1.1. O cinema como fenômeno social

Para Machado (2009, p. 77), o cinema é a arma mais poderosa da indústria do entretenimento. Segundo a autora, a indústria cinematográfica norte-americana se desenvolveu em torno de uma cultura mais popular, que se consolidou ao longo do século XX, e foi moldada conforme as especificidades de uma sociedade com feições mais democráticas, como resultado do convívio de imigrantes de várias origens e classes sociais. Complementando essa ideia, Sklar (1975, p. 13) enxerga o cinema como o primeiro dentre os modernos meios de comunicação de massa, recebendo o apoio das classes mais baixas e menos visíveis da sociedade norte-americana. Entretanto, o autor ressalta que o cinema não estava predestinado a se desenvolver da maneira como aconteceu:

Em condições ligeiramente diferentes a câmera e o projetor cinematográficos poderiam ter-se tornado essencialmente instrumentos de ciência, como o microscópio, ou de educação e entretenimento familiar, como o diapositivo, ou de fotografia amadora, ou de diversão de parque de diversões. (SKLAR, 1975, p. 13).

O destino da invenção, no entanto, percorreu caminhos diferentes das criações mencionadas por Sklar. O que parecia improvável aconteceu e o cinema se desenvolveu e acompanhou as mudanças estruturais da sociedade norte-americana, que se transformou em uma sociedade industrial predominantemente urbana. A população aumentou, a indústria mudou-se para o centro da cidade e as classes médias se mudaram para fora do centro. A partir de 1896, surgiu a projeção de filmes em tela grande e estes invadiram os teatros de *vaudeville*¹ e as *penny arcades*².

Nessa época, o cinema era visto como um entretenimento popular, das massas, que apresentava características operárias e até mesmo provocava resistência na elite cultural. “Nos Estados Unidos, desde o princípio, o cinema foi aclamado como um veículo livre de qualquer tradição, distante da mácula da cultura europeia” (MACHADO, 2009, p. 3). Machado justifica isso afirmando que o cinema atua de modo diverso em cada sociedade. Segundo Sklar (1975, p. 15), “os trabalhadores urbanos, os imigrantes e os pobres tinham descoberto um novo meio de entretenimento sem o auxílio dos zeladores e árbitros da cultura da classe média”. Com a construção dos grandes cines-teatros, o que aconteceu a partir de 1925, o cinema passou a ser aceito pela burguesia, que começou a frequentar as salas de exibição. Por volta de 1930, Machado explica que esses espaços ganharam até mesmo novos padrões de arquitetura, tornando-se importantes e pomposos, construídos de acordo com o código modernista e ousado do *art déco*³.

Costa (2006, p. 25) divide esse primeiro período do cinema em duas fases: a primeira em que predomina o “cinema de atrações” e vai do início, em 1894 até 1906-1907 quando se inicia a expansão dos *nickelodeons*⁴ e o aumento da demanda por filmes de ficção; e a

¹ De acordo com Márcia Cristina da Silva Sousa (2010) *vaudeville* foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá (1880-1930). Incluía muitas formas de expressões artísticas e de entretenimentos, incluindo salas de concerto, apresentações de cantores populares, "circos de horror", museus baratos e literatura burlesca. Uma série de números eram levados ao palco, sem nenhum relacionamento direto entre eles como músicos, dançarinos, comediantes, animais treinados, mágicos, imitadores, acrobatas, peças de um único ato ou cenas de peças, atletas, palestras, cantores de rua e pequenos filmes.

² *Penny Arcades*, de acordo com A.C. Gomes de Mattos (2006), eram centros de diversão nos quais dispositivos de entretenimento, como o cinetoscópio, fonógrafos e máquinas caça-níqueis eram instalados e custavam apenas um *penny*, equivalente a um centavo.

³ Fernandes Pissetti e Carla Farias (2011) definem o *Art Déco* foi um estilo decorativo de extensão internacional que surgiu na França e atingiu seu auge no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial.

⁴ Segundo A.C. Gomes de Mattos (2006), os *nickelodeons* foram os primeiros cinemas que se dedicaram exclusivamente à exibição de filmes. Surgiram por volta de 1905 e, por causa do preço baixo dos ingressos— um níquel, ou cinco centavos, daí o nome - e da breve duração das apresentações atraía as classes trabalhadoras.

segunda, chamada de período de transição, de 1906 até 1913-1915, “quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas”. É a partir desse período que a atividade ganha moldes industriais.

A Grande Depressão na década de 1930 serviu, de certa forma, como um impulso para os cineastas norte-americanos que passaram a ser proclamados como os defensores da herança cultural do país. Assim, Hollywood entrou em sua idade de ouro, ajudando a nação a enfrentar os problemas econômicos e sociais:

As fitas de cinema não somente divertiram e entretiveram a nação enquanto durou sua mais severa desordem econômica e social, mantendo-a coesa por sua capacidade de criar mitos e sonhos unificadores, mas também a cultura cinematográfica dos anos trinta passou a ser uma cultura dominante para muitos norte-americanos, proporcionando novos valores e ideias sociais em substituição às velhas tradições feitas em pedaços. (SKLAR, P. 189)

Estes novos valores e ideias sociais que o cinema proporcionava impulsionaram a própria indústria. Sklar afirma que nessa época, a frequência aos cinemas chegou ao ponto mais alto de todos os tempos. Todavia, a indústria nunca se viu tão envolta nas lutas por poder da sociedade norte-americana. Ainda segundo o autor, (p. 206), foi na primeira metade da Grande Depressão que os filmes puseram em dúvida a propriedade sexual, o decoro social e as instituições da lei e da ordem. Apesar de nunca terem, de fato, desafiado a ordem social, os filmes davam ao público uma visão nova do estilo social, defendendo a ideia de que auxiliaram na mudança cultural repetindo, constantemente, de forma insistente, que “a pessoa que gosta de diversão é mais interessante do que as outras” (SKLAR, 1975, p. 222)

A segunda idade áurea do cinema foi uma renovação do passado, com uma pequena diferença: de 1934 em diante, grande parte dos filmes importantes era feita com o propósito de ganhar dinheiro e não tinham relação alguma com a vida contemporânea, e tampouco com o sexo ou a violência. Entretanto, o historiador Georges Sadoul lembra que, em 1935, o controle financeiro da indústria foi reforçado. E o forte apelo do papa e dos bispos americanos moveu uma campanha que culminou na aplicação rigorosa do Código do Pudor⁵. Essa

⁵ Código de Pudor, ou Código de Pureza, de acordo com A.C. Gomes de Mattos (2006), foi elaborado em 1927, pelo Hays Office, e enumerava itens que não poderiam aparecer nos filmes. Todos os produtores deveriam

mudança fez com que Hollywood se aproveitasse das facilidades do diálogo e voltasse suas atenções para o repertório teatral ou literário (SADOUL, p. 240, 2006)

Alguns homens ambiciosos também colaboraram para mudar esse panorama. Sklar (1975, p. 223) cita entre eles os produtores Darryl F. Zanuck, Irving Thalberg e David O. Selznick. Juntos, esses homens “mudaram o estilo de Hollywood encaminhando-o para filmes respeitáveis, cheios de dignidade e elevação, cuja ação se desenrolava no passado, geralmente tirados dos clássicos ou dos Best-sellers atuais”.

1.1.1. O cinema e a propagação dos mitos e sonhos

Quando a década de 1930 chegou ao final, o discurso a respeito de Hollywood havia mudado. Enquanto clérigos de pequenas cidades do interior e juízes protestavam contra o pecado no cinema e sua responsabilidade pelos crimes cometidos por jovens, acadêmicos, literatos e a própria imprensa viam os cineastas com maior respeito, admiração e até mesmo inveja. Para eles, os cineastas detinham o poder de criar mitos e sonhos na nação.

Na sociedade norte-americana tradicional, a tarefa de descrever o mundo e transmitir-lhe a visão aos seus membros pertencera, de maneira mais ou menos enfática em diversas ocasiões, ao clero, aos estadistas políticos, aos educadores, aos homens de negócios, aos ensaístas, aos poetas e romancistas. Nunca existira uma expressão cultural totalmente uniforme nos Estados Unidos, sempre houvera cismas e lutas, alternativas e pontos de vista contrários, mas, de um modo geral, os combatentes possuíam antecedentes étnicos e de classe semelhantes e tinham utilizado os mesmo meios – a palavra escrita e a falada. Agora, pela primeira vez, um grupo de homens de origens e meios diferentes tinha o poder suficiente para influir na cultura. (SKLAR, p. 230)

O que mudou em relação ao início da década não foi o fato de o cinema transmitir mitos e sonhos, já que isso o fizera desde o princípio, mas que os cineastas adquiriram a consciência do poder que tinham em fabricar mitos, das suas responsabilidades e das oportunidades.

Ao mesmo tempo em que povoavam o imaginário norte-americano, os mitos e sonhos produzidos em Hollywood conquistavam também as plateias estrangeiras. De acordo com Sklar, os motivos que levavam os estrangeiros a ver filmes norte-americanos era o fato de verem na tela de forma implícita os estilos e valores ianques: “sua velocidade, seu humor, sua petulância, seu fascínio, sua sátira e sua violência, seus espaços abertos e suas cidade cintilantes, seus cowboys e seus empresários”. (1975, p. 252) E os filmes levavam as características e visões da América para um número cada vez maior de pessoas, transformando o cinema dos Estados Unidos em um quase monopólio e uma das mais notáveis hegemonias na história das comunicações. Essa hegemonia se deu muito graças ao azar de outros produtores de filmes. Como não existia concorrência em outras partes do mundo, os americanos garantiram o controle e substituíram os europeus como os principais fornecedores de filmes para áreas do mundo como a América Latina e o Japão. Além disso, segundo Sadoul, trataram de emigrar os melhores profissionais estrangeiros para suas produções, garantindo a qualidade e a falta de concorrência. Assim, ao fim da Primeira Guerra Mundial, os norte-americanos possuíam mais da metade dos cinemas no mundo.

1.1.2. Em crise, Hollywood tenta entender seu público

Quando a paz finalmente chegou ao mundo devido ao fim da guerra, em 1945, o cinema norte-americano chegou ao mais alto nível de atração popular e a frequência semanal subiu para quase três quartos de espectadores potenciais, ou seja, de todas as pessoas no país capazes de chegar a uma bilheteria, ou seja, três em cada quatro pessoas com potencial de entrar em um cinema frequentava as salas de exibição..

Assim, pela primeira vez, a indústria resolveu estudar seu público de forma sistemática e descobriu que, ao contrário do que pensavam, quanto mais instruída fosse uma pessoa, mais ela ia ao cinema: “As pessoas de níveis mais elevados de renda frequentava mais o cinema (...); homens iam tanto ao cinema quantos as mulheres (a revelação menos surpreendente) e os jovens eram mais cinemeiros do que os velhos” (SKLAR, p. 313). Com esses dados, a questão tornou-se saber como a indústria do cinema iria corresponder de forma mais precisa ao seu perfil de público.

O dilema que surgiu foi sobre os riscos de se tentar fazer filmes mais atraentes para homens e mulheres com menor instrução e menor renda para tentar levá-los aos cinemas e acabar afastando seus frequentadores mais assíduos – os jovens, os instruídos e os abastados. A rigidez dos administradores dos estúdios não permitiu que resolvessem esse dilema que deixou-os despreparados para enfrentar as mudanças no comportamento social de político norte-americano que surgiram com o pós-guerra.

Dessa forma, depois de 1946, as receitas das bilheterias começaram a cair, muito antes de a televisão exercer grande influência. “Em 1953, quando se calculava que 46,2% das famílias norte-americanas possuíam televisores, a assistência dos cinemas caíra para quase exatamente a metade do nível mais alto de 1946.” (SKLAR, p. 316) Sadoul conta que entre 1954 e 1955, a produção baixou para menos de 250 filmes, incluindo-se as produções estrangeiras que era de onde vinha quase a metade dos lucros das grandes sociedades. “Nunca se trabalhara tão pouco para o cinema em Hollywood. Grandes estúdios foram cedidos à televisão ou destruídos para construir novos bairros residenciais” (SADOUL, p. 446, 2006). Além disso, com exceção da Fox e da Paramount, boa parte dos grandes estúdios sofreram consequências, algumas chegaram a ponto de desaparecer.

Uma das tentativas de justificar o afastamento do público foi que, em alguns casos, as pessoas desistiram de ir ao cinema para dedicar-se a opções mais atrativas de lazer, como boliche ou golfe, mas estudos mostraram que os gastos com lazer no pós-guerra havia diminuído. Aliado a isso, os preços dos cinemas aumentou e os grupos econômicos mais baixos não tiveram mais condições de ir ao cinema com a mesma frequência com que faziam no passado. Dados apontados por Sklar mostram que entre os anos de 1946 e 1956 mais de quatro mil cinemas fecharam suas portas e, segundo pesquisas, em 1956 apenas 32,3% de todos os cinemas tinham lucro com a venda dos ingressos, enquanto 38,4% tinham prejuízo nas bilheterias, conseguindo se sustentar com a venda de salgados, doces, pipocas e bebidas.

Mesmo com tudo isso, a imagem de Hollywood pouco foi abalada e muitas pessoas nem perceberam a crise pela qual passava a indústria. Nem mesmo as novas tecnologias afetaram tanto o cinema norte-americano como afetaram outras instituições de cultura e de comércio.

Houve uma ocasião nos Estados Unidos, ao iniciar-se o último terço do século XX, em que era difícil encontrar um carro decente de estrada de ferro ou uma revista familiar mas os filmes estavam sempre onde o público os queria, maiores, mais barulhentos, produzidos com maiores despesas e, segundo proclamava a indústria, melhores do que nunca. (SKLAR, p. 333)

Enquanto a frequência dos cinemas diminuía, o interesse pelos filmes como temas de livros, crítica de jornais e revistas e cursos universitários aumentava, mesmo que estes atingissem um público restrito, enquanto os filmes precisavam conquistar o público de massa para sobreviver. Apesar disso, Sadoul defende que a crise teve alguns efeitos felizes. “Reservando os seus milhões para alguns filmes de prestígio, as grandes sociedades cada vez mais abandonaram aos independentes as realizações comuns” (SADOUL, p. 446, 2006), fazendo surgir uma nova geração capaz de substituir a “geração perdida”.

Com o passar dos anos, a frequência dos cinemas aumentou gradativamente e muito se falou no surgimento de uma nova “geração dos filmes”. Os cursos universitários se multiplicaram, os críticos de cinema ganharam espaço e interesse do público. Na metade da década de 1970, Peter Bogdanovich e Francis Ford Coppola entraram em evidência como líderes de uma nova geração de Hollywood, marcando, de certa forma um retorno à primitiva atmosfera hollywoodiana.

1.2. O cinema e o espectador

Ao longo de toda essa trajetória do cinema americano foi-se criando um perfil do espectador de cinema. Machado, quando fala na figura do espectador de cinema, afirma que “o espectador de cinema é uma invenção do século XX”. Segundo Machado,

O espectador de cinema busca modelos psicológicos variáveis, oriundos das relações estabelecidas com os filmes, em três situações distintas: na ação do filme sobre o espectador, quando o espectador age emocionalmente sobre o filme e, por fim, quando o espectador se parece com o filme. (MACHADO, 2009 p.2)

A autora cita Cristian Metz para explicar que a “formação do espectador de cinema só foi possível através das artes de representações mais antigas, como o romance e a pintura figurativa, e através da tradição aristotélica da arte ocidental como um todo” (METZ apud MACHADO, 2009, p. 78) e que esta condição forneceu as bases para a adoção do efeito psíquico. Machado (2009) acredita que o cinema provoca tanto encantamento porque tem a propriedade de consolidar o público com um olhar distanciado do saber fazer, o que fortalece

a fantasia criada ao redor do universo cinematográfico. É uma relação estabelecida muito mais pelo imaginário do que pelo contato com a operação dos equipamentos. Algo que, segundo Sklar, não fazia necessariamente parte dos planos de quem inventou o cinema:

Nenhum dos dois homens que tiveram a ideia e realizaram o trabalho importante que possibilitou os filmes de cinema – o cientista francês Étienne Jules Marey e o fotógrafo norte-americano, nascido na Inglaterra, Eadweard Muybridge – viveram o suficiente para compreender que o grande público era arrastado ao cinema pelas mesmas razões que eles: os filmes sujeitavam o tempo e o movimento à vontade humana. (SKLAR, 1975, p. 15).

Mustenberg, em seu livro *The Photoplay: a psychological study*, começou a evidenciar ainda em 1916, elos que unem o filme e o espectador, insistindo que ele também exerce um papel para que o filme possa fluir. Mas, apesar dos estudos precoces de Mustenberg, Bento afirma que a análise dos efeitos do cinema sobre o espectador surgiram apenas na década de 1970, sob influência da obra de Louis Althusser.

Baudry, de acordo com Spinelli (2006, p. 10), analisa a “participação efetiva”, o jogo das identificações e a constituição do espectador como sujeito a partir da instância do olhar. Segundo ele, “o cinema clássico, com todas as regras de continuidade que o caracterizam, empenha-se em mimar o espectador, deixando-o se iludir por acreditar que está no centro de tudo” (BAUDRY apud SPINELLI, p. 10).

Para França (2007, p.70), a recepção de um filme também de dá uma forma ativa, pois durante o ato de perceber imagens e sons do filme estabelecemos conexões entre os planos e as sequências. Apesar disso, não temos controle, nem influência sobre o tempo em que a obra é executada, como fazemos em um livro, submetendo-nos, de certa forma, à obra.

Isto nos faz esquecer um pouco de nossa real atitude ativa no processo de recepção da obra e nos dá a sensação de que a obra se desdobra e se configura fora de nós, apesar de nós, constituindo-se assim numa realidade própria que temos a ilusão de partilhar (FRANÇA, 2007, p. 71).

Dessa forma, França destaca a distinção entre a experiência temporal e visual que o cinema nos proporciona com a que temos com o mundo do livro. Porém, muito semelhante àquela que temos com nosso próprio mundo, pois o cinema nos oferece a obra de uma forma semelhante àquela em que percebermos “a realidade”.

Assim, França considera que a experiência de assistir a um filme resulta em conhecimento através de três maneiras distintas: através da identificação com a personagem, através da mera observação de tudo que o filme oferece em termos sonoros e visuais e através do diálogo entre o espectador e a obra. E a crítica, através da informação e da análise, é uma das responsáveis por proporcionar subsídios para que essas maneiras distintas de fomentar a experiência cinematográfica enriqueçam ainda mais o espectador, tanto antes como depois do filme.

1.3. Recepção e interpretação

Quando falamos no ato de assistir a um filme, temos que considerar que essa experiência só poderá ser efetivamente considerada quando se dá uma relação de interação entre o espectador e a obra. Para Regina Gomes (2005, p. 1142) o espectador molda e é moldado pela experiência cinematográfica, em um processo dialógico sem fim. Assim, o processo de interpretação de um filme deve levar em conta esse diálogo, já que de modo algum, o filme é um lugar fechado em si mesmo.

Os estudos de recepção buscam compreender os atos de interpretação da mesma forma como eventos situados histórica e culturalmente, assim, representam muito mais uma compreensão histórica das atividades interpretativas do que uma interpretação de texto. Labayen (2011) considera que as teorias de recepção seguem duas linhas principais: uma positiva e quantitativa que se utiliza de forma mais direta de formulações sociológicas para medir o impacto dos filmes no espectador; e uma mais explorativa e qualitativa, que se aproxima do formalismo e amplia sua ação para outros tipos de textos, como a publicidade dos próprios filmes, críticas e tudo que tem a ver com a divulgação de um filme.

Boa parte destas teorias surgiu entre os anos 1980 e 1990, momento do desenvolvimento de diversas áreas afins ao pensamento anglo-americano na teoria do cinema como a psicologia cognitiva, a filosofia analítica, a fenomenologia e os estudos culturais. Assim, David Bordwell ⁶foi um dos grandes nomes da época. Para Gomes (2005), Bordwell

⁶ De acordo com Alberto Geraissate Paranhos de Oliveira (disponível em: http://www.socine.org.br/adm_parecer/pb2.asp?NomeAssoc2=Alberto%20Geraissate%20Paranhos%20de%20Oliveira) David Bordwell é um pesquisador cognitivista norte-americano. E, apesar de seus trabalhos receberem

contestou a necessidade de uma “grande teoria” que explicasse e justificasse tudo na teoria do cinema e insistia em enquadrar o cinema em sua história e no relacionamento com o espectador, partindo da particularidade do filme.

Neste caminho, Bordwell (1991) aponta para o fenômeno das interpretações excessivas. Mais precisamente no campo da crítica cinematográfica, Bordwell chega a ironicamente chamar de Interpretação S.A. ao que se transformou os estudos acadêmicos sobre análises de filmes a partir de finais dos anos 70. A aplicação mecânica de modelos teóricos como a psicanálise ou a semiótica a análises de películas teria criado uma indústria de interpretação nos ensaios acadêmicos. (GOMES, p. 1144)

No mesmo texto, Bordwell defende que os intérpretes esqueceram que nos filmes, os significados não são encontrados, mas construídos. Já para Altmann (2008, p. 2), o cinema e a crítica devem ser lidos através de um caráter social e comunicacional, levando em consideração o próprio processo cultural, assim, a obra só completaria sua função no circuito cultural quando nessa recepção fossem incorporadas novas significações.

Dentro desse processo cultural, vale lembrar que o cinema é arte e como tal se abre para a interpretação. Sendo assim, “interpretar uma obra é, portanto, admitir a existência de uma linguagem crítica que age e autoriza a comparação entre o texto, sua história e a nova interpretação” (ALTMANN, 2008, p. 3). Pareyson (apud FRANÇA, p. 72), define a interpretação como um encontro entre uma pessoa e uma forma. Segundo ele, “interpretar significa sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha” (PAREYSON apud FRANÇA, p. 72). Nesse caso, a interpretação não é ato exclusivo de um crítico de arte, mas uma prática comum exercida por todos. Todo esse processo resulta em conhecimento para o espectador, tanto da obra como de si mesmo. É dessa forma que, segundo França, a experiência do cinema pode nos transformar, desde a forma como vemos a vida e conseqüentemente nossas próprias vidas.

pouco destaque no Brasil, sua atuação em pesquisa cinematográfica faz com que seja considerado um dos principais pesquisadores na área em nível mundial.

Essa experiência de transformação é o mais pungente motivo que nos leva a entrar na sala escura do cinema; é a sua ausência que lamentamos quando ela não ocorre e temos de nos contentar com algo muito menor; é por ela que verdadeira e secretamente ansiamos, sob a superfície da justificativa social, fácil, do entretenimento. (FRANÇA, 2007, p. 74)

Todas essas discussões em torno da recepção e da interpretação do meio cinematográfico vêm contribuindo para se entender o cinema como um fenômeno cultural e social, valorizando ainda mais o processo comunicacional que exerce entre espectador e obra. Em função disso, a trajetória construída pelo cinema norte-americano ao longo do século XX foi capaz de influenciar as cinematografias de diversos países e os hábitos de percepção de filmes no mundo todo. Toda essa onipresença influenciou também na formação de um espectador de cinema, seja por aspectos psicológicos ou por aspectos culturais e mercadológicos e hoje, o cinema se consolida como uma das formas mais rentáveis e mais interessantes de entretenimento.

2. A CRÍTICA EM QUESTÃO

Antes de se entender como a crítica evoluiu através dos anos, é preciso entender onde ela se encaixa dentro do texto jornalístico. José Marques de Melo (2010, p. 43), em seus estudos mais recentes, classifica o jornalismo em cinco gêneros: o informativo, o opinativo, o interpretativo, o diversional e o utilitário. Lailton Alves da Costa (apud MELO; ASSIS, 2010, p. 42) destaca que esta divisão é baseada em princípios funcionais segundo a função de “descrever” ou “ler” real, usados para os gêneros informativos e opinativos. Dentro dessa divisão, vamos nos concentrar no gênero opinativo, do qual a crítica faz parte.

Melo divide o gênero opinativo em oito formatos: editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica, caricatura e carta. Quando fala sobre a resenha jornalística, Melo explica que o gênero ficou convencionado como “uma apreciação das obras de arte ou dos produtos culturais com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou dos consumidores” (MELO, 2010, p. 60). O autor ainda considera o uso da palavra crítica para designar esse texto e comenta que o afastamento dos intelectuais que cumpriam o papel de críticos foi sendo assumido por jornalistas que atribuíram à prática o termo resenha.

Em decorrência disso, Melo observa que a resenha cresce nos meios de comunicação enquanto a crítica se limita a suplementos especiais, revistas especializadas e a produção acadêmica. “Essa diferenciação deu-se na transição da fase amadorística do jornalismo brasileiro, para o período profissionalizante, em que houve uma valorização acentuada dos produtos culturais” (MELO, 2010, p. 103). Valorização que vamos entender um pouco mais quando falamos na história da crítica.

2.1. Breve história da crítica

O surgimento do texto crítico cultural, de forma mais específica, está relacionado com o aparecimento do Jornalismo Cultural. Entretanto, segundo Piza (2003), não existe um marco

para o aparecimento destas áreas, e sim, situações importantes que ajudaram a construir a trajetória e desenhar o cenário atual. Um exemplo desse marco foi o ano de 1711, com a criação da revista diária *The Spectator* pelos ensaístas Richard Steele e Joseph Addison, que abordava livros, peças de teatro e festivais de música, de forma culta, porém, acessível.

Apesar do desenvolvimento de uma crítica especializada ter-se dado apenas a partir de 1700, Habermas já defendia a existência de uma crítica que surgiu com o aparecimento da esfera pública burguesa, na conversação entre os cidadãos e depois de forma profissional:

À medida que as exposições públicas atraem círculos mais amplos, pondo as obras de arte em contato imediato com o público mais amplo e passando por cima da cabeça dos entendidos, estes não podem mais manter a sua posição, pois a função deles já se tornou dispensável: agora ela é assumida pela crítica profissional. (HABERMAS apud ABREU, p. 371).

Já para Boaventura (2009), a crítica, apesar de toda e qualquer obra de arte gerar juízos de valor em seu receptor, foi devidamente fundada somente a partir do século XVIII, quando a arte ganhou autores e públicos próprios. Dentro desse contexto, Poliana Marta Ribeiro de Abreu, considera que a crítica teve um papel fundamental já que os conceitos de reportagem e a formatação das notícias dos dias atuais ainda não existiam naquela época. Dessa forma, havia uma notável prevalência da opinião. A partir do século XIX, porém, proliferaram na Europa experiências jornalísticas no âmbito cultural, o que fez com o papel do crítico se desenvolvesse ainda mais, passando a ser “visto como um detentor de conhecimentos com o poder de enaltecer ou derrubar qualquer obra de arte que fosse por ele analisada” (ABREU, p. 371). Como a literatura sempre foi a base da atividade dos críticos que eram, em sua maioria, escritores, teóricos e poetas, estes viam a si mesmos como os tradutores da verdade. Eram eles que encontravam o sentido oculto nas metáforas e referências das obras e repassavam ao público que não era capaz de captar toda essa essência.

A partir do século XX, a crítica divide-se em duas vertentes: a primeira volta-se para o senso científico e prioriza a análise, a interpretação dos símbolos. Esse texto torna-se quase acadêmico e é voltado a um grupo específico de leitores com bagagem cultural e embasamento teórico suficiente para decifrar os parágrafos carregados de pompa e escritos em tom de tratado científico (BOAVENTURA, p. 14, 2009). A segunda vertente busca justamente o inverso: uma ponte com o público comum. O texto se apresenta com um apelo mais popular, de forma que possa atrair a atenção do público para a sinopse, mas sem revelar

dados da trama que comprometam a experiência de quem ainda não teve contato com a obra. Essas duas vertentes, segundo Boaventura, são as que sustentam as bases do gênero da crítica de arte até hoje.

Foi Charles-Pierre Baudelaire que “atribuiu à crítica a ordem de um texto de autor, de análise e de opinião, superando a mera funcionalidade informativa historicamente empregada pelo jornalismo impresso” (BOAVENTURA, 2009, p.12).

Enquanto Baudelaire defende que a crítica deve ser, antes de tudo, um texto de autor, Barthes (2007) acredita que “toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma”. Ao contrário de outros gêneros, o objeto da crítica não é o mundo, não são os objetos e fenômenos exteriores e anteriores à linguagem e sim, o discurso de outro. É, segundo Barthes, uma linguagem segunda que se exerce sobre uma linguagem primeira.

(...) a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo. É o “atrito” dessas duas linguagens que define a crítica e lhe dá talvez uma grande semelhança com uma outra atividade mental, a lógica, que também se funda inteiramente sobre a distinção da linguagem-objeto e da metalinguagem. (BARTHES, 2007, p. 160)

Ao contrário do que pregavam os críticos do século XIX, Barthes defende que o papel do crítico não é desvendar significados ocultos na obra, apenas ajustar as linguagens para que a obra fique mais próxima do público. Dessa forma, o papel da crítica é descobrir validade e não somente verdades. A crítica não deve tentar explicar o que não foi entendido ou descobrir o que está escondido, mas estabelecer um diálogo entre duas histórias, entre autor e crítico. Um diálogo que, para Barthes (2007), é de forma egoísta, todo desviado para o presente de forma que “a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência de nosso tempo” (p. 163). A crítica nada mais é do que uma linguagem que pode ser ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal (BARTHES, 2007, p. 163). É dessa forma que se cria um diálogo entre duas histórias ou duas subjetividades, as do autor e as do crítico. Moscariello (1985) concorda com Barthes e resume a função do crítico a ajudar o leitor a percorrer o itinerário da obra com um mínimo de conhecimento linguístico, permitindo assim que durante o trajeto possa

reconhecer o que é importante e o que não é. Assim, Moscariello considera que “a tarefa dos críticos é a de atuarem como mediadores entre a obra e o espectador comum, oferecendo um modelo de leitura da primeira e sublinhando os eventuais valores poéticos nela presentes” (p. 85, 1985).

Além de mediador entre a obra e o espectador, Piza (2003) defende que o crítico deve saber argumentar em defesa das suas escolhas, sem se limitar a adjetivos e colocações do tipo “gostei” ou “não gostei”, comuns em muitos textos críticos. Dessa forma, defende que antes de qualquer coisa, o texto crítico deve ter todas as características de um bom texto jornalístico como clareza, coerência e agilidade. Em segundo lugar, o texto deve trazer informações sobre a obra em questão, como o resumo, autor e suas linhas gerais e em terceiro, analisar a obra de modo sintético, mas sutil.

Até aqui, tem-se uma boa resenha. Mas há um quarto requisito, mais comum nos grandes críticos, que é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo” (PIZA, 2003, p. 70).

Depois de se sustentar cercada por uma aura de poder, a partir do século XX, quando o jornalismo cultural passou por algumas transformações, o crítico deixou de ser considerado o dono da verdade e a opinião deixou de ser uma forte característica do jornalismo da época, dando lugar às reportagens e a uma abordagem mais factual dos acontecimentos. Hoje, a crítica ainda ocupa espaço dentro do jornalismo cultural, mas de modo muito diferente ao que iniciou, com textos muito mais informativos do que propriamente opinativos, sempre ao lado de agendas de eventos e colunas sociais.

2.2. A crítica cinematográfica⁷

Foi somente quando o cinema passou a ser visto como arte, na segunda década do século XX, que a novidade atraiu a atenção dos críticos. Jerry Roberts (2010) considera que primeira página dedicada às imagens em movimento foi publicada na revista *The New York Dramatic Mirror*, em maio de 1908, para a qual Frank E. Woods solicitou publicidade e escreveu um artigo. A página tornou-se uma seção, que chegava a contar com oito páginas na qual Woods eventualmente inseria a coluna “*Review of Late Films*”. A partir de 1912, a seção passou a incluir novas características e Woods se dedicou a uma coluna de comentários assinada “*The Spectator*”, que frequentemente centrava-se na estética dos filmes. Assim, a *The New York Dramatic Mirror* tornou-se uma influente publicação. Para o autor, mesmo Woods tendo sido visto como uma das primeiras pessoas a analisar filmes em publicações, não foi ele quem escreveu a primeira crítica. A primeira crítica de cinema no *The New York Times* reportava em *The beginnings: the silent era 21* a primeira exibição pública de uma imagem em movimento na Koster and Bial’s Music Hall em Nova York – um compêndio de celuloide que incluía imagens de mulheres dançando, surfistas em uma praia e comediantes. (ROBERTS, 2010, p. 21)

Durante o início do cinema mudo informações sobre novos filmes eram apresentadas em pequenos textos e raramente tinham opinião. Alia-se a isso o fato de a crítica ainda ser algo novo. Assim, Boaventura (2009) explica que as críticas traziam muito mais informações sobre o que acontecia na exibição, descrevendo o evento em termos factuais, ou de quão magnífica era a nova tecnologia do que o que estava passando. Foi quando o crítico e teórico italiano Ricciotto Canudo escreveu o “Manifesto das Sete Artes”, em 1912, elencando as sete modalidades artísticas criadas pela humanidade até aquele momento, que o cinema passou a ser visto como arte, ao lado da música, dança, pintura, escultura, teatro e da literatura e mereceu um novo olhar dos críticos de artes.

Nos Estados Unidos, por volta dos anos 1920, quando o cinema se tornou parte do lazer nacional, as críticas de cinema ganharam um novo status dentro dos jornais, tornando-se uma parte essencial nas coberturas jornalística das publicações. Apesar do crescimento, raramente

⁷As informações históricas apresentadas nesta parte foram tiradas de Jerry Roberts (2010) e Luiz Henrique Boaventura (2009)

esses textos abordavam a estética dos filmes, muitos deles incluíam entrevistas com cineastas ou atores abordando a experiência cinematográfica.

Apesar de o cinema ter se desenvolvido de forma mais significativa nos Estados Unidos, foi na França que se tornou muito mais do que um veículo de massa e ganhou força, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, através dos críticos da *Positif*, *Cinéthique* e da famosa *Cahiers du Cinéma*. Fundada por André Bazin, a *Cahiers* provocou uma revolução no olhar depositado sobre o cinema, dando origem, inclusive, ao movimento da *Nouvelle Vague*, na França e mais tarde ao Cinema Novo, no Brasil e em Portugal, criando o que Boaventura considera um padrão usado até hoje:

Tais publicações estabeleceram um padrão de formato de crítica cinematográfica que dita normas até hoje. E acima de tudo, foram os críticos-cineastas da *Cahiers* que primeiro observaram, na década de 50, a arte nobre por trás do manto comercial dos filmes americanos. (BOAVENTURA, p. 16)

Com o tempo, a crítica de cinema ganhou espaço e passou a apresentar características próprias básicas em torno das quais é produzida. Braga (2006) explica que essas características podem variar de acordo com o objeto temático específico, com o estilo do autor e com as contingências de produção e de interlocução que estejam associadas ao texto. Apesar de ser considerada um gênero de atualidade, essa característica não determina, necessariamente, que a crítica seja algo perecível, afinal, ela está vinculada ao filme, o que possibilita que tenha uma longa duração.

Na medida da relevância e durabilidade deste, mas também da seriedade, da abrangência e acuidade perceptiva da crítica, esta pode atravessar a barreira da atualidade e durar – seja na forma de antologias e seleções, de referências em torno do filme, de abertura para debate, ou ainda (sempre seletivamente) de ‘obra do autor crítico’. (BRAGA, 2006)

Quando se fala na estrutura, o componente que está sempre presente é o ato de contar o filme. Este componente é, ao mesmo tempo, necessário e delicado. “É preciso oferecer ao leitor alguns elementos mínimos e substância do objeto, para que saiba do que se trata” (BRAGA, 2006). Apesar da importância de situar o leitor no contexto do filme, o papel da

crítica não é contar grandes detalhes da trama. Os elementos surpresa, que possam existir ou o suspense devem ser preservados. Por meio do contar, podemos ter referências a elementos do próprio filme. Essa necessidade de contar o filme está relacionada à atualidade. Afinal, supõe-se que o leitor ainda não tenha visto o filme e que a crítica seja parte do processo na sua decisão de vê-lo.

Braga lembra, também, que o gênero não pode deixar de levar em conta que o filme é um produto, que conta com elaboradores e participantes e que pretende ser visto, ser frequentado e produzir retornos financeiros. “A crítica inclui, portanto, referências a tais elementos, extrafílmicos, mas em estreita relação de causa e consequência com o filme” (BRAGA, 2006).

A crítica nada mais é que um exercício de “conversar a respeito”, passar impressões e ouvir entendimentos. Assim, “assume a dupla função de informar e avaliar sendo imprescindível que o crítico se pautar por valores estéticos e noções gerais da linguagem audiovisual”. (FREITAS e PEREIRA, p. 5, 2011). Quando analisamos um filme, produzimos, segundo Aumont (apud Freitas e Pereira, 2011), uma ou várias das seguintes formas de comentário crítico: a descrição, a estruturação, a interpretação e a atribuição. A intenção é sempre chegar a uma explicação da obra analisada. Dessa forma, Barreto defende que “o crítico é antes de tudo e sempre, um espectador que experimenta sozinho cada filme” (BARRETO, 2005, p. 85). Mas ao contrário dos outros, o crítico é um espectador com competências específicas, conhecimento do universo cinematográfico e habilidades profissionais. Para Altmann (2008), a crítica cinematográfica pode ser entendida como a instância que participa ativamente da formação e consolidação de interesses, preferências, conhecimentos e emoções do público que se relaciona com a obra. “Ela, então, se torna instrumento reflexivo a dialogar com a sensibilidade do espectador “comum”, face aos problemas da arte e do mundo em que vive” (ALTMANN, p. 618, 2008)

Moscariello resume a função do crítico a ajudar a percorrer o itinerário do filme com conhecimento linguístico, de forma que permita reconhecer o que é importante e o que não é. “Portanto, se o espectador normal se limita geralmente a ver um filme, o crítico lê-o por ofício e ajuda o primeiro a ver” (MOSCARIELLO, p. 85, 1985)

Aos poucos, com o surgimento das novas tecnologias e o ritmo acelerado da sociedade, a relação entre as pessoas e essas inovações foi se alterando. Alcantarilla e Ventura consideram que as facilidades promovidas pelos telefones celulares, computadores e internet impulsionaram a criação de novas plataformas de acesso rápido e direto, com interfaces

dinâmicas e interatividade com o usuário. Para Altmann, a crítica cinematográfica experimenta um processo de democratização, ampliada com o advento de novos espaços, como os meios eletrônicos. Essa mudança fez com que houvesse uma transformação gradativa da crítica jornalística que passou a ser mais informativa e menos analítica e com uma argumentação menos aprofundada.

O termo resenha-crítica, tão em voga no jornalismo contemporâneo, redimensiona a função dos textos críticos produzidos no jornalismo impresso. Estes textos pretendem adequar-se às novas dinâmicas impostas pela “aceleração” midiática e às inovações que as plataformas digitais permitem aos seus usuários, dando ênfase ao imediatismo da informação e respondendo à compreensão temporal da sociedade. (ALCANTARILLA; VENTURA, 2009)

Os autores citam como resposta a tais modificações no cenário da crítica a estrutura criada por David Bordwell que, segundo eles, parece estar adequada às necessidades dos públicos, dos veículos impressos de comunicação e do mercado:

A crítica de cinema é construída por quatro componentes: uma sinopse condensada, com ênfase em grandes momentos sem revelar o final; um conjunto de informações sobre a produção do filme (o gênero, a origem, os diretores e as estrelas e anedotas sobre produção ou recepção); um conjunto de argumentos breves; e um julgamento sumário (?) (bom/ruim, agradável tentativa/ desastre pretensioso, uma a quatro estrelas, uma escala de um a dez) ou uma recomendação (veja/ não veja). (BORDWELL apud ALCANTARILLA; VENTURA, 2009, tradução nossa)

Hoje, a crítica está presente não só no jornalismo impresso, mas está ganhando força na internet e se popularizando, ajudando a divulgar e disseminar a cultura cinematográfica, não só entre os cinéfilos, mas também entre quem apenas simpatiza e busca sempre informações sobre o cinema. Para Roberts, as críticas têm educado gerações de cinéfilos exigentes, diferenciando filmes bons e ruins, mas mais importante do que isso, apontando o que é bom em filmes ruins e o que é ruim em filmes bons.

2.3. A crítica cinematográfica no Brasil

Na década de 1960, o Brasil viu a paixão pelo cinema crescer e a forma como os filmes eram vistos e experimentados mudou, impulsionado, principalmente, pelas transformações no campo editorial brasileiro. Apesar de as mudanças só terem ocorrido a partir de 1960, Lucas (2005) explica que foi na década de 1950 que surgiram os primeiros livros sobre cinema brasileiro, e que houve o aparecimento dos suplementos literários nos grandes jornais, como o *Jornal do Brasil* de *O Estado de S. Paulo*, e a consolidação de uma revista especializada em cinema de cunho teórico e ensaístico, a *Revista de Cinema*, um dos objetos desta pesquisa.

Nesta mesma década, surgiram, no eixo Rio-São Paulo, as primeiras cinematecas que constituíam um espaço para reunião e debate de jovens cinéfilos, o que permitiu a “formação de uma geração de espectadores através de suas exibições, retrospectivas e mostras e também tiveram importante papel na produção e circulação de uma literatura sobre cinema” (LUCAS, 2008). Estes encontros foram o pontapé inicial para as primeiras formas de aproximação profissional do campo cinematográfico.

Barreto (2005) concorda e defende que a década de 1950 foi um momento propício para o desenvolvimento da crítica cinematográfica, não só pelas influências externas, mas também pelo contexto político, econômico e social. Foi um período de modernização da sociedade brasileira, que refletiu, inclusive, no campo jornalístico, principalmente nos cadernos culturais da década que se firmaram como “lugar de experimentação e renovação do texto e da apresentação gráfica” (BARRETO, 2005, P. 19). Assim como Barreto, Alcantarilla e Ventura também defendem que o desenvolvimento da crítica de cinema no Brasil foi influenciado por essa transformação no campo jornalístico e pelo crescimento dos cadernos culturais:

A influência da crítica cinematográfica, e sua evolução para uma crítica de caráter analítico/interpretativo, coincidiu com a reprodução prolífica dos cadernos culturais no jornalismo impresso e os movimentos cinematográficos vanguardistas, sobretudo os Cinema Novo e Marginal – que incluíram, além de cineastas, diversos críticos de cinema. (ALCANTARILLA & VENTURA, 2009)

Essa evolução da crítica no Brasil permitiu que ela se transformasse e acompanhasse as exigências do público que não estava totalmente de acordo com o gosto dos críticos. “O grande público afirma que os críticos detestam os filmes populares. Os críticos escrevem que o público precisa habilitar-se ao amor das obras de arte” (SILVEIRA apud BARRETO, p. 23). Esse contexto deu margem para uma reflexão sobre o papel da crítica de cinema e, a partir daí, estabeleceram-se novos conceitos, pensados de acordo com a relação espectador/cinema. Assim, “desenvolve-se um vocabulário mais especializado para tratar dos filmes, o escopo das análises se amplia, abrangendo a técnica e a estética cinematográficas” (BARRETO, 2005, P. 24). Outra evolução importante foi que a partir dessa reflexão os críticos passaram a se especializar na função.

Enquanto o cinema via a evolução dos avanços tecnológicos, entre as décadas de 1950, 1960 e início de 1970, o país via uma explosão da crítica tanto em número de publicações especializadas quanto em espaço nas publicações não especializadas. É, para Barreto, o período visto por quase todos os jornalistas e analistas com saudosismo:

Um período em que havia espaço para críticas e análises aprofundadas, escritas, geralmente, por intelectuais com algum conhecimento sobre a linguagem do cinema. O contato com o público leigo, nas publicações não especializadas, era marcado por um tom didático, que visava iniciar os espectadores nos segredos da sétima arte, inclusive apontando quais filmes deveriam ver e como deveriam interpretá-los. (BARRETO, 2005, P. 24)

Alcantarilla e Ventura defendem que essa nova linguagem permitiu um diálogo mais subjetivo com a audiência que foi atraída pela oferta de informação com mais profundidade e também pelo próprio status conferido aos cadernos culturais. Para Barreto, a imprensa era uma forma de difundir a formação cultural a que uma minoria tinha acesso. Assim, a crítica adquiriu a função social de formar e incorporar o público. “A crítica se firmava como local de debate (entre intelectuais e críticos), de instrução (de um público ‘em formação’), de geração de um pensamento teórico sobre o cinema e de construção de critérios para a produção cinematográfica nacional” (BARRETO, 2005, p. 25).

Foi nesse contexto de mudança que foi criada a *Revista de Cinema*, em 1954, com artigos que se aproximavam da forma literária ensaística, trazendo referências bibliográficas e preocupação com a consistência acadêmica, e que ocorreram quatro mudanças fundamentais que marcam esse momento da trajetória da crítica de cinema resumido por Barreto:

A primeira, seria a aceitação do cinema como uma forma de arte, a sétima arte, e não como um mero divertimento popular, o que justificaria que os críticos se ocupassem de analisá-la; a segunda, seria o desenvolvimento do próprio cinema, sua consolidação e a percepção de sua transformação histórica e nos diversos gêneros e formas de fazer filmes; em terceiro lugar, percebemos, também, um progresso do pensamento analítico, teórico e crítico sobre cinema, trazendo termos mais especializados e preocupações com a técnica e a linguagem cinematográfica; por último, relacionada a transformações mais amplas no jornalismo, há a especialização dos críticos, sendo que alguns deles passam a se dedicar exclusivamente ao cinema. (BARRETO, 2005, p. 26)

Moniz Vianna, Alex Vianny, Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão, além de outros, estão entre os nomes mais influentes da crítica na época, considerada por muitos autores, como o auge da crítica de cinema. A década de 1960 também é marcada por uma virada da crítica em direção ao engajamento político. Barreto explica que a crítica se torna engajada, assumindo uma posição a serviço da realidade, em que cinema e crítica caminham lado a lado com a política. É a partir disso que os críticos defendem uma cultura autônoma, de pensamento nacional autêntico e da construção de uma linguagem brasileira, independente de influências externas. Tudo isso “marca uma virada da crítica em direção a uma orientação mais sociológica do que estética (...), mais preocupada com o conteúdo do que com a forma do cinema” (BARRETO, 2005, p. 28).

Apesar de todas essas transformações, o final da década de 1970 é marcado por uma crescente desilusão dos profissionais quanto às críticas produzidas. Foi, de acordo com Barreto, também nessa época que a imprensa se tornou mais industrializada, de forma que o jornalismo cultural se tornou mais simplificado, passando a seguir uma lógica de promoção comercial. A crítica passou, então, dos jornais diários e das revistas semanais para publicações especializadas, com textos menos profundos e analíticos e mais mini-resenhas e classificações taxativas. Otávio Frias Filho, citado por Barreto, enumera quatro fenômenos que afetam a cultura e podem ter contribuído para as mudanças no jornalismo cultural: a dificuldade de entender a cultura historicamente; a ampliação do que se considera cultura; maior heterogeneidade do público e um distanciamento do público culto; e a transformação da crítica em serviço, predominando a dimensão pragmática (BARRETO, 2005, p. 32). Piza ainda aponta como alguns males do jornalismo cultural atualmente a dependência da agenda de eventos, a redução no tamanho e na qualidade dos textos produzidos e a marginalização da

crítica, que se apresenta muito mais baseada no palpite ou no comentário mal fundamentado (PIZA, 2003, p. 62).

Hoje, a principal questão a respeito da crítica de cinema no Brasil é se ela realmente é tão superficial como defendem alguns estudiosos ou se estamos usando parâmetros ultrapassados para analisar estas questões. Além de considerar a superficialidade ou não da crítica, vale também considerar para quem este texto está sendo escrito: se continua voltado para estudiosos do cinema, com imensa bagagem de informação técnicas e teóricas ou se já se voltou para pessoas comuns, que apenas buscam algumas informações a mais sobre o estão assistindo ou uma indicação na hora de escolher um filme.

3. METODOLOGIA E ANÁLISE

Para se compreender as mudanças que o texto crítico de cinema sofreu ao longo desses anos, é necessário entender também de que forma esta análise foi feita e que elementos contribuíram para a identificação destas mudanças, além das edições que foram escolhidas de cada revista para esta análise. Para isto, utiliza-se o conceito de análise de conteúdo de Laurence Bardin, um dos métodos mais completos e que abrange de forma plena o objetivo retratado no presente trabalho e a partir dela, busca-se interpretar, relacionar, segmentar e comparar as conclusões a que os textos se propõem. Dessa forma, a autora define a análise de conteúdo como

(...) um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 1977, p. 42)

Sendo assim, por se tratar de uma forma de investigação aplicável a todas as áreas da comunicação e que oscila entre dois polos – a objetividade e a subjetividade - enriquece a exploração textual e faz surgir hipóteses que, “servindo então de guias, conduzirão o analista a elaborar as técnicas mais adequadas a sua verificação” (BARDIN, 1977, p. 30).

Portanto, a análise se concentrou em três polos propostos por Bardin, para fins de organização: a pré-análise – a fase de organização, de estruturação de hipóteses e objetivos e de elaboração dos indicadores que poderão fundamentar a interpretação final ; a exploração do material – é a fase da análise propriamente dita e a “administração sistemática das decisões tomadas”; e o tratamento dos resultados obtidos e interpretação – a fase em que os resultados brutos são tratados de forma que se tornem significativos e válidos.

3.1. Metodologia

Para o estudo proposto, optou-se por escolher três exemplares de cada revista, já que ambas apresentam um conjunto de textos críticos em cada edição. As revistas foram escolhidas pela semelhança que apresentam na distribuição dos conteúdos críticos. Ambas trazem vários textos e de diferentes autores. Como a *Revista de Cinema* possuiu apenas 29 edições, optou-se por exemplares que pudessem representar três diferentes fases da revista, mesmo que próximos. A partir disso, foram escolhidas as mesmas edições da *Revista Preview*. Dessa forma, serão analisadas as edições 07, 14 e 21 de cada revista. A *Revista de Cinema* está disponível para acesso no portal digital da Biblioteca Nacional e a *Revista Preview* pode ser encontrada em bancas de revista, livrarias e online. Sendo assim, foram utilizados três elementos de análise:

a) Didatismo

Este ponto diz respeito à forma como o texto se apresenta para o leitor: se é mais simples ou mais rebuscado, se utiliza elementos próprios da linguagem do cinema, ou seja, o quanto o texto prescinde que o leitor conheça a terminologia técnica do cinema, ou se tenta traduzir para uma linguagem mais próxima da realidade desse leitor. Dentro disso, acaba analisando também para quem esse texto foi escrito. Se para um leitor mais intelectualizado, que estuda o cinema e todas as suas formas ou se para um leitor que não tem tanta bagagem sobre o assunto, mas que apenas se interessa pelo tema. Vale lembrar que, como vimos anteriormente, na década de 60, quando a *Revista de Cinema* se consolidou, surgiram as primeiras cinematecas no Brasil – espaços onde jovens cinéfilos se reuniam para debater, formando espectadores com uma bagagem sobre cinema muito grande e que tiveram papel importante para o desenvolvimento do cinema como atividade profissional – e as críticas da época eram escritas para estas pessoas que além de assistir debatiam e estudavam cinema. Hoje, o cinema é muito mais popular e a crítica precisa atingir não somente os estudiosos, que se concentram nas academias, mas também as pessoas que buscam no cinema um simples entretenimento.

b) Relação entre informação e opinião

Como visto no capítulo 2, o texto crítico faz parte do gênero de opinião, portanto, é necessário que se analise o quanto de informação e de opinião o texto apresenta. Nessa análise, podemos identificar se o texto é construído com base em argumentos bem desenvolvidos sobre o filme ou se apenas apresenta sinopses do filme e argumentos falhos como “gostei” ou “não gostei” sem, e fato, expressar uma opinião.

Sobre a opinião, Rêgo e Amphilo (apud MELO; ASSIS) consideram que ela se destaca no texto jornalístico como um gênero consolidado, já que é, de forma geral, claro e, por isso, facilmente identificável. Entretanto, as autoras chamam a atenção para o processo evolutivo que o jornalismo vem enfrentando, principalmente nos meios online, em que opinião e informação se fundem nos textos dos jornalistas. Já Costa, enquanto as autoras destacam a junção entre informação e opinião nos textos online, garante que no jornalismo impresso os formatos do texto opinativo pouco se modificaram.

Espinosa (apud MELLO; ASSIS, 2010) concorda com Rêgo e Amphilo ao afirmar que a divisão entre informação e opinião raramente aparece de modo puro nos textos jornalísticos e que o gênero opinativo geralmente parte de um acontecimento da atualidade como, por exemplo, no caso de um filme que será lançado em breve.

c) Tamanho dos textos

A forma como os textos estão dispostos em cada revista diz muito a respeito da própria revista e dos critérios que ela se utiliza para falar dos filmes. Assim podemos analisar que tipo de filme gênero, diretor, ator ganham mais destaque nas publicações.

3.1.1. Elementos excluídos da análise

a) Linguagem

Por se tratarem de publicações de diferentes épocas, optou-se por excluir eventuais comparações discursivas acerca da linguagem textual empregada nos textos.

b) Autoria dos textos

Tanto a *Revista de Cinema* quanto a *Revista Preview* apresentam em sua redação diversos autores, assim, no trabalho, e, mesmo sabendo que o texto opinativo necessita da identificação do autor, este não será levado em conta, e nem serão os autores identificados para que o discurso não se torne pessoal, mas que seja focado no discurso crítico da publicação.

c) Recursos tecnológicos

A utilização de recursos de edição, cores, fotografias também não será considerada, já que tratam-se de épocas distintas e, conseqüentemente, com diferenças tecnológicas marcantes o que resulta, obviamente, em mudanças na diagramação e utilização dos recursos já mencionados. Mas a análise irá se concentrar na quantidade em si do texto e não na forma como ele é disposto.

3.1.2. Revistas

a) Revista de Cinema

A *Revista de Cinema* foi, segundo Cedê Silva (2013), uma das mais influentes publicações sobre cinema do país, apesar da vida curta – circulou entre 1954 e 1964. Criada na década de 50, em Belo Horizonte num contexto em que o cinema era a única diversão dos jovens intelectuais da época, a revista foi amplamente elogiada por críticos e até mesmo por jornais do resto do país. A revista contava com nomes como o do jornalista Cyro Martins, responsável por alguns dos melhores artigos publicados no periódico. Ainda de acordo com Silva, a revista foi a primeira do Brasil a prestar atenção ao neorrealismo italiano e na aproximação entre o cinema e a literatura. “Também foi pioneira ao dar espaço a então jovens e inexperientes cineastas” (SILVA, 2013).

De acordo com o mesmo (2013), a *Revista de Cinema* publicava ainda traduções de artigos de críticos estrangeiros, como o francês André Bazin (1918-1958), o italiano Umberto Barbaro (1902-1959), o americano Robert Warshow (1917-1955) e o japonês Taihei Imamura

(1911-1986), que estavam entre os mais respeitados do mundo, além disso, era comparada a outros periódicos importantes, como a francesa *Cahiers du Cinéma*, responsável pelo lançamento do movimento Nouvelle Vague e pela valorização de cineastas como Alfred Hitchcock e John Ford.

Segundo Meize Regina de Lucena Lucas (2005), apesar das dificuldades e da distribuição precária, a revista conseguia ser distribuída nas principais cidades do país, principalmente por se destacar entre outras revistas que se propunham a falar de cinema.

A Revista de Cinema foi considerada por muitos, à época, um padrão de crítica, sendo frequentes as referências à revista e aos seus jornalistas na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro. “Mais do que isso, fora saudada como um passo a mais na construção da cultura cinematográfica brasileira e, conseqüentemente, do cinema nacional” (LUCAS, 2013).

Apesar do sucesso, Lucas (2008) conta que o periódico teve vida curta e em função, não só dos fins lucrativos, mas também da debandada dos cineastas ligados ao projeto para São Paulo e Rio de Janeiro viu a motivação se acabar e as atividades se encerrarem em 1964. Hoje, as 29 edições da revista são uma raridade e, mesmo muitos anos depois, ainda têm grande potencial para instigar boas reflexões.

b) Revista Preview

Criada em 2009, em São Paulo, a *Revista Preview*, segundo o diretor de redação Ricardo Matsumoto, busca equilibrar os lançamentos hollywoodianos com produções de outros países e nacionais, com cobertura jornalística e textos críticos. A revista é escrita, principalmente, para jovens, em uma faixa etária que segue dos 18 aos 35 anos. Além de impressa, a *Preview* também possui um blog oficial onde disponibiliza alguns textos publicados na impressa e uma página no *Facebook* que compartilha assuntos relacionados ao tema.

Para Rafael Waltrick (2013), a *Revista Preview* assumiu o posto da principal publicação sobre cinema voltada ao grande público, a Revista SET, que circulou no Brasil de 1987 a 2010. Para o autor, a *Preview* é uma revista de leitura leve e divertida, mas ele a considera bastante voltada aos *blockbusters* – filmes de grande sucesso e popularidade.

3.2. Análise

Como visto no capítulo anterior, Roberts (2010) defende que as críticas têm educado gerações de cinéfilos exigentes, diferenciando filmes bons e ruins e principalmente apontando o que é bom em filmes ruins e o que é ruim em filmes bons. Mas a principal questão, a que está mais presente hoje, em especial no Brasil, é se a crítica está realmente tão superficial como defendem estudiosos ou se o que estamos buscando já está ultrapassado.

Outra questão importante a respeito da crítica é seu direcionamento a um público alvo específico. E uma forma de conhecer esse público é analisando o texto crítico. Afinal, os níveis de exigência, tanto textual, quanto de conteúdo, variam muito. Enquanto estudiosos, cinéfilos e acadêmicos de cinema buscam textos mais técnicos, mais argumentativos, pode-se aceitar que grande parte do público leitor quer apenas a indicação de um bom filme, quer ler um texto leve e que dirá um pouco mais a respeito do que escolheu como forma de entretenimento.

3.2.1. Didatismo

Como comentado anteriormente, talvez a principal questão a respeito da crítica, seja, através dos textos, conhecer o seu público alvo. Sendo assim, o primeiro ponto analisado neste trabalho é o didatismo: para quem são escritos estes textos? O quanto eles prescindem que seus leitores conheçam o assunto? Logo na primeira edição analisada da *Revista de Cinema*, de 1954, a publicação já nos traz uma infinidade de termos relacionados à linguagem audiovisual. Nos textos, são citados desde movimentos de câmera e enquadramentos até expressões relacionadas a estilos do cinema como na crítica de *Fronteira do Crime* (R. A. Stemmler, 1952) em que o autor fala em neorrealismo italiano ou na crítica de *O Bruto* (Luiz Buñuel, 1952), em que o cinema de vanguarda é mencionado. Outro ponto importante que diz respeito ao texto de *O Bruto*, é a contextualização da obra do diretor Luiz Buñuel para justificar o que está sendo dito sobre o filme, como no trecho:

Como é difícil por de acordo os elogios para o autor de “Em rade” com o diretor de “Canto do mar”, mais difícil ainda é juntar numa só pessoa o diretor de “Um chien andalou” com o diretor de “El Bruto”. Pois “El Bruto” como cinema é inqualificável. (Revista de Cinema, n. 07, p.37)

Além disso, o autor usa citações de outros nomes como Sadoul⁸ e Paul Rotha⁹: “Sadoul em sua pequena história da arte cinematográfica dedica vários parágrafos a comentar a obra de Buñuel; de ‘Um chien andalou’ diz: ‘a sinceridade desse grito de raiva impotente dá-lhe sua trágica humanidade’” (Revista de Cinema, n. 07, p. 37).

Na mesma *Revista de Cinema*, chegamos à crítica de Eugenia Grandet (Mario Soldati, 1946). Aqui, o autor do texto já começa falando sobre continuidade narrativa e ação temporal, termos não tão familiares para quem não estuda a linguagem audiovisual: “A continuidade da narrativa exigida pela prosa de ficção conduz, de certa maneira, à unidade de ação temporal, não como imperativo, mas como natural decorrência da própria história em seu desenvolvimento” (Revista de Cinema, n. 07, p. 35). Em outro trecho, ao falar sobre a continuidade do filme, o autor analisa os cortes da obra sem demonstrar nenhuma preocupação em explicar os termos: “Os cortes temporais da ficção, usados com maestria, tornam-se na transposição cinematográfica falhas bruscas que dilaceram o filme e o reduzem a fragmentos de uma obra de grandes qualidades” (Revista de Cinema, n. 07, p. 36).

Já na crítica de *Crimes D’alma* (Michelangelo Antonioni, 1950), o destaque vai para o uso de referências de trabalhos de outros autores. Referências que só podem ser entendidas quando se conhece o trabalho deles: “Longe estamos em “Crime d’alma”, do vigoroso e enfático preciosismo de um Wilder, do sensualismo prático e poderoso de um Visconti, da valorização do real de um Bresson” (Revista de Cinema, n. 07, p. 38).

Vale lembrar que, como visto no capítulo anterior, foi nessa mesma década de 1950 que se estabeleceram novos conceitos a respeito da crítica e, a partir disto, foi desenvolvido um vocabulário mais especializado para falar dos filmes, ampliando as análises e abrangendo a técnica e a estética cinematográfica.

Ao contrário da *Revista de Cinema*, na *Revista Preview* poucos termos relacionados à técnica são utilizados. Quando são usados, o autor dos textos sempre procura explicar, como na crítica de *Vidas que se Cruzam* (Guillermo Arriaga, 2008), em que o autor comenta sobre a

⁸ Historiador e crítico francês, responsável por uma das obras mais abrangentes da história cinematográfica: A história do cinema mundial. Nasceu em 1904 e morreu em 1967.

⁹ Historiador e crítico. Ficou conhecido por dirigir e produzir documentários sobre questões sociais além de propagandas de guerra. Nasceu em 1907 e morreu em 1984.

narrativa fragmentada escolhida pelo diretor e nos parágrafos seguintes explica que a trama é em forma de labirinto, o que facilita a compreensão do leitor que não sabe o que é uma narrativa fragmentada. Afora isso, os textos se limitam a contar o enredo dos filmes e dentro disso inserem alguns termos, mas de forma bem mais contida como na crítica de *A última cartada 2* (P.J. Pesce, 2009), em que aparece a expressão estética visual ou em *O grande desafio* (Denzel Washington, 2007), que o autor fala sobre os argumentos do filme. Também surge de forma tímida menções a períodos do cinema como o *film noir* na crítica de *Sua única saída* (Raoul Walsh, 1947): “Mas basta tirar os cenários abertos, os cavalos e a roupas de época para ficar com a cara de um tenso *film noir*” (Revista Preview, n. 07, p. 73).

Em outro momento, na crítica de *Os fantasmas de Scrooge* (Robert Zemeckis, 2009), falando sobre o 3D, o autor do texto cita movimentos de câmera: “Não se preocupa em entreter a plateia com coisas que ‘saltam da tela’, mas capricha nos *travellings* em fantásticas sequências aéreas” (Revista Preview, n. 07, p. 73). Mesmo assim, quando complementa com a expressão “fantásticas sequências aéreas” dá uma dica ao leitor, ajudando na compreensão de quem não sabe o que são *travellings*.

Enquanto a *Preview* usa o mínimo de referências e termos, na edição 13-14 da *Revista de Cinema*, seguem as referências e os termos da linguagem audiovisual, mostrando que a publicação é muito mais voltada para o público estudioso do cinema do que para os leigos. Na crítica de *Os deserdados* (Zoltan Korda, 1951), por exemplo, o autor cita outros filmes do mesmo gênero, para justificar a sua opinião:

Muito mais direto e profundo que os filmes de *Hollywood* sobre a discriminação racial, *Os Deserdados* é bem superior à *Ódio Cego* e *O que a carne herda* porque não tem aquele prosaísmo literário e demagógico, não é enfático e sua linguagem é absolutamente cinematográfica (Revista de Cinema, n. 13-14, p. 37).

Aqui, poucos seriam capazes de entender as referências, muito menos o que o autor quis dizer com prosaísmo literário e demagógico.

Movimentos de câmera e planos também ganham espaço nos textos, como na crítica de *Cidade tenebrosa* (André de Toth, 1953):

Ou da excelente contribuição que o fotógrafo Bert Glennon traz à forma exterior da película, numa utilização perfeita de locais verídicos (ponto de contacto com os recentes “Kefauver-Pictures”) e no uso impecável do movimento de câmara rápido, que possibilita primeiros planos de grande mobilidade (Revista de Cinema, n. 13-14, p. 39).

Ainda aparecem termos como flashback, que é mais conhecido, tempo cinematográfico, cortes, fotografia e ambiente *in vivo*.

Na mesma edição da *Preview*, surgem termos como *mainstream* e referências a filmes independentes, que apesar de poderem não ser conhecidos por todos, já são usados com frequência. Sobre *Cyrus* (Jay e Mark Duplass, 2010), o autor fala: “saiu do *mainstream* de *Hollywood* para sobreviver na seara dos independentes” (Revista Preview, n. 14, p. 49). Apesar do uso de alguns termos, a tendência de explicar o menos conhecidos segue. No texto de *O sol do meio dia* (Eliane Caffé, 2010), em um box, separado do texto principal, o autor traz informações adicionais em que comenta o fato de a trama ter sido construída em cima da polifonia, termo que é logo explicado:

Embora o personagem de Luiz Carlos Vasconcelos seja a ignição de *O sol do meio dia*, Eliane Caffé construiu a trama inspirada pelo estudo da ‘polifonia’, quando o protagonista não leva consigo o ponto de vista da narrativa. Assim, Chico Diaz e Cláudia Assunção ganham o mesmo peso dramático e relevância (Revista Preview, n. 14, p. 50).

Em um dos poucos momentos que os autores usam referências a outros diretores, aparece uma a Fellini, falando que em *A suprema felicidade* (Arnaldo Jabor, 2010), o diretor Arnaldo Jabor se inspirou na obra felliniana para a construção do filme. A crítica de *Ponyo – uma amizade que veio do mar* (Hayao Miyazaki, 2008) é a que mais se arrisca no uso de termos mais específicos do cinema, mesmo assim, não utiliza termos que não possam ser compreendidos por qualquer espectador: “Apesar do visual deslumbrante, do traço retro ao estilo das animações dos anos 70 e das cores fortes e vibrantes, a falta de argumento da história deixa um certo vazio no espectador” (Revista Preview, n. 14, p. 59)

A edição 21 da *Revista de Cinema* é de forma bem diferente das outras edições. Enquanto todas as outras analisadas apresentam os textos críticos na seção Indicação Crítica, na edição 21, a seção não existe e as críticas estão relacionadas ao tema cinema de violência.

Em um primeiro momento, o autor apresenta um artigo falando sobre o tema, explicando e contextualizando- o para, logo em seguida, trazer a análise e a crítica de filmes relacionados ao cinema de violência. Assim, os textos críticos aparecem cheios de referências a diretores e outros filmes do gênero, mas em alguns trechos aparecem um pouco mais didáticos. O autor se utiliza também de conceitos e na crítica de *O selvagem* (László Benedek, 1953) fala sobre o conceito eisensteineano que é explicado: “O conceito eisensteineano, segundo o qual a imagem fílmica é por si mesma abstrata, deixando de sê-lo no contraste de sua observação, encontra em “O Selvagem” seu melhor exemplo prático” (Revista de Cinema, n. 21, p. 22).

Em outro momento, o autor explica o conceito de símbolo cinematográfico:

O símbolo cinematográfico – esta, é uma noção fundamental – é aquele que introduz uma ideia nova na narrativa, ao mesmo tempo que não se esgota na comparação por ele próprio provocada, ao contrário do símbolo literário, mostrado não na qualidade de objeto terminativo em si mesmo, mas apenas como um maneirismo de estilo (ideias que se dispersam através dos escritos de Eisenstein, notadamente em ‘Film Form’) (Revista de Cinema, n. 21, p. 23).

E na crítica de *A um passo da eternidade* (Fred Zinnemann, 1953) contextualiza toda a obra do diretor Fred Zinnemann situando o leitor para que possa entender o filme dentro da temática de violência.

Seguindo nessa mesma linha, mas de forma mais contida, a *Preview*, ao falar de *Meia-noite em Paris* (Woody Allen, 2011), o autor cita também vários outros filmes do diretor Woody Allen para explicar a escolha pela capital francesa como cenário. Assim, o leitor pode compreender melhor em que contexto o filme foi criado e pensado. Aliás, referências a outros filmes ou a estilos de outros diretores, é o mais próximo que a revista chega de usar algo que o leitor possa não conhecer, como na crítica de *Filme Socialismo* (Jean-Luc Godard, 2010) em que o autor apenas cita o conceito de montagem de Sergei Eisenstein, mas não se preocupa em explicar, nem o que é o conceito de montagem e nem em dizer de que forma Godard faz uso dessa referência: “Godard dá um novo frescor ao conceito de montagem, tão essencial ao cinema e caro ao russo Sergei Eisenstein, umas das citações explícitas na produção” (Revista Preview, n. 21, p. 71). Tirando isso, ela se limita a contar as histórias e destacar algumas poucas opiniões, baseadas em argumentos mais simples, como veremos a seguir.

3.2.2. Informação x Opinião

A relação entre informação e opinião talvez seja a diferença mais notável na *Revista de Cinema* e na *Revista Preview*. Enquanto a *Revista de Cinema* constrói suas críticas baseada, principalmente, em argumentos bem desenvolvidos, sem deixar de dar informações extras a respeito da trama e dos bastidores, a *Revista Preview* dá prioridade para o enredo da trama, para informações sobre atores, diretores e produção, com raros momentos de opinião, que são baseadas em argumentos mais simples. Essas características das revistas dão pistas de para quem são escritas: enquanto a *Revista de Cinema* traz bons argumentos, notadamente escritos em um período de cultura efervescente, de crescimento de um público e um mercado em formação, a *Revista Preview* se volta para o espectador comum, que na maioria das vezes, busca apenas boas histórias para se entreter.

Um exemplo dessa relação é o trecho da crítica *Margarida, que paixão!* (Roberto Savarese, 1951) na edição 7 da *Revista de Cinema*. Nela, o autor traz informações sobre a produção do filme e referências, ao mesmo tempo em que argumenta o fato de não ter gostado do filme:

Produzido e supervisionado por Vittorio de Sica logo depois de “Milagre em Milão” e quando o célebre cineasta italiano preparava a realização de “Umberto D”, “Mamma Mia, Che Impressione!”, mesmo tendo entre os autores de seu cenário o nome de Cesare Zavattini, é um filme inexpressivo e decepcionante que traduz o lado redundante e mau da curiosa teoria cinematográfica do conhecido escritor italiano (*Revista de Cinema*, n. 7, p. 38).

Em outro trecho o autor continua o raciocínio deixando claro que, para ele, o filme fica devendo muito, justificando a sua opinião:

(...)“Mamma Mia, Che Impressione!”, quando tenta ser uma fita a respeito de um sujeito cacete, transforma-se num filme cacete, prolongando, pelos seus intermináveis minutos de projeção, as mesmas misuras do personagem central uma espécie de “Toto il Buono” de “Milagre em Milão”, sem a graciosa humanidade daquele mas com as mesmas fórmulas de repetição da repetição, reproduzindo, em escala naturalmente ampliada, os defeitos da película de Emma Grammatica – que por seu turno, removeu coisas de “Ladrões de bicicletas” sem muita cerimônia (*Revista de Cinema*, n. 7, p. 39).

Semelhante ao que acontece no texto de *Margarida, que paixão!*, na crítica de *Líbano* (Samuel Maoz, 2009), na revista *Preview*, também na edição número 7, o autor traz no último parágrafo informações sobre o filme e as referências que ele carrega, mas, ao contrário da anterior, não deixa clara a sua opinião a respeito do filme:

O espectador compartilha, portanto, desse ambiente claustrofóbico, sem saber o que acontece além da mira e assustado com os barulhos que explodem no tanque. De certa forma, *Líbano* se aproxima de *Guerra ao terror*, de Kathryn Bigelow, apresentado no mesmo Festival de Veneza um ano antes, ao colocar o público junto de seus personagens. A diferença é que, aqui, só há o pavor de meninos despreparados enviados à força para a batalha – em Israel, o serviço militar é obrigatório – e um cineasta que relembra, com eles e por meio deles, o horror e o absurdo da guerra, qualquer que seja (Revista *Preview*, n. 7, p. 65).

Nesse caso, as referências e informações poderiam ser muito mais exploradas, já que na opinião de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, citada por Freitas:

Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas; Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em ‘escolas’ estéticas, ou nelas se inspiram a posteriori (VANOY-GOLIOT-LÉTÉ apud FREITAS, 2012, p. 55)

Apesar da predominância da informação sobre a opinião na revista *Preview*, em raros momentos, os autores se debruçam sobre os textos e realmente argumentam a respeito do que viram na tela, como na crítica de *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988) na edição 14, em que, depois de contar do que o filme se trata, o autor dedica algumas linhas a realmente dar um parecer sobre o filme: “Com uma trama complexa, trilha sonora carregada, visual arrasador e cenas de ação eletrizantes, *Akira* conquistou a crítica americana” (Revista *Preview*, n. 14, p. 55). Mas a análise para por aí. Logo, o autor volta a contar o enredo do filme a falar sobre sua produção. Mas, talvez, a diferença mais clara entre as revistas seja a necessidade que os autores da *Preview* têm de esmiuçar a trama e contar todos os detalhes ao leitor.

Em contrapartida, a mesma edição da *Revista de Cinema* traz na crítica de *O ódio era mais forte* (Roger McDougall, 1952) a opinião sobre o filme expressa de forma clara e com as devidas justificativas:

(...) a perfeição do detalhe, o desenrolar metódico e calmo, as interpretações corretas de Dirk Bogarde, John Mills, Robert Beatty e Elizabeth Sellars, fazem de “O ódio era mais forte” um bom filme, perfeitamente assistível, sem embargo dos deslizes da história (Revista de Cinema, e. 13-14, p. 38).

Algo semelhante acontece na crítica de *Um dia de vida* (Emilio Fernandez, 1950), em que o autor já inicia o texto falando que o filme é frustrado:

Um dia de vida é um filme frustrado, posto mais a serviço de uma retrospectiva histórica do México do que daquilo que convencionou chamar ‘cinema’. Sua história era fascinante e daria um dos melhores filmes da dupla Emilio Fernandez-Gabriel Figueroa, se o primeiro não se prendesse ao comentário falado, ao diálogo cujas raízes estão presas em qualquer livro didático, e ao dramalhão (Revista de Cinema, e. 14, p. 40).

O panorama muda um pouco na edição 21. Na revista *Preview* as opiniões nos textos aumentam, mas seguem a regra de não serem tão bem argumentadas como na *Revista de Cinema*. Na crítica de *Família vende tudo* (de Alain Fresnot), por exemplo, o autor se limita a dizer que o filme é de mau gosto: “Na trama, que ‘o cúmulo do mau gosto, um clã da periferia decide aproveitar a filha (Marisol Ribeiro) jeitosa para arranjar grana para pagar as dívidas” (p. 64). Outro exemplo é a crítica de *Matador em perigo* (de Jonathan Lynn) em que o autor do texto fala sobre o elenco: “O elenco em perfeita sintonia, orquestrado com maestria pelo veterano Jonathan Lynn (*Meu primeiro Vinny* e *Meu vizinho mafioso*) faz de *Matador em perigo* uma deliciosa comédia” (p. 69).

Aproveitando o exemplo, na crítica de *Matador em perigo*, o autor usa o adjetivo “deliciosa” quando se refere à comédia. O uso de adjetivos é uma característica recorrente na *Revista Preview*. Em outro momento, na crítica de *Encontro explosivo* (James Mangold, 2010), o autor define as cenas de ação como eletrizantes e trama como confusa. O que não acontece na *Revista de Cinema*. Esse uso excessivo de adjetivos soa vazio em textos críticos se não forem bem argumentados, o que é o caso. Parece que o autor, simplesmente, buscou dar uma definição para o filme ou para alguma coisa relacionada ao filme, mas sem procurar se aprofundar no assunto.

Voltando à *Revista de Cinema*, como comentado no item anterior, esta aparece bem diferente na edição 21. Aqui as críticas estão relacionadas ao cinema de violência e o foco é

muito mais a forma como o tema foi abordado nos filmes do que analisar o filme em si. Mesmo assim, o autor mantém suas opiniões, como no trecho da crítica de *O selvagem* (László Benedek, 1953):

É a evidente repercussão, agora não apenas artística, mas também sociológica, da tomada de posição do lado saudável de Hollywood contra a violência, seus imprevisíveis termos de ressonância política e social através do maccarthysmo e dos linchamentos. Poucas vezes terá o cinema ousado mais do que em 'O selvagem' na apresentação de uma mocidade ao mesmo tempo típica e irresponsável – pois na sua tipicidade como na sua irresponsabilidade (aqui, no sentido jurídico da palavra: os que não são responsabilizados) é que reside o fulcro temático deste admirável filme, digno da melhor tradição democrática, que é a melhor tradição do cinema americano (Revista de Cinema, n. 21, p. 20).

Sendo assim, se considerarmos a divisão de Severino (apud FREITAS; PEREIRA, 2010), acerca das resenhas, ou críticas como tratado neste trabalho, poderíamos classificar a maior parte das resenhas apresentadas na *Revista de Cinema* como crítico-informativas, pois além de expor o conteúdo dos filmes também tecem comentários e as resenhas da revista *Preview* podem ser consideradas informativas, pois se preocupam mais em expor o conteúdo do filme.

3.2.3. Tamanhos dos textos

Analisar a forma como as revistas apresentam seus textos também pode dizer muito a respeito da linha seguida por elas. Os destaques, as informações extras, as imagens, tudo isso fala com o espectador e ajuda a construir uma opinião acerca do filme.

A revista *Preview* possui duas seções com críticas: a *Cine*, que fala dos filmes que estão em cartaz no cinema, e a *Home*, para filmes que já estão disponíveis em locadoras ou em lojas e em todas as edições analisadas, a revista segue um mesmo padrão: em uma média de 30 textos por edição, em ambas as seções apresenta uma crítica em destaque, com duas páginas – uma só para texto e um com imagens – e outros textos menores dispostos nas outras páginas, com uma média de 800 caracteres cada um. Alguns aparecem em destaque, com fonte e fotos maiores, mas seguem o mesmo padrão. Outro ponto importante é o uso de box com informações extras sobre o filme como curiosidades sobre as gravações, produção,

atores, diretores e até mesmo festivais dos quais os filmes possam ter participado. Além disso, cada texto traz consigo informações sobre o país de origem do filme, diretor, duração, estúdio e gênero e no final de todos os textos, junto com o nome do autor da crítica, aparece a nota, que vai de zero a dez.

HOME

Na cena do crime: as Irmãs especialistas em limpeza

127 HORAS
127 HOURS, DE DANNY BOYLE. COM JAMES FRANCO, AMBER TAMBLYN. 93 MIN. FOX. DRAMA.

Havia diversas maneiras de se contar a história verídica de Aron Ralston, aventureiro que foi obrigado a amputar metade do seu braço direito com um canivete para sobreviver, após ficar preso e isolado na fenda de um cânion em Utah. Felizmente, o diretor Danny Boyle optou pelo caminho mais original e desafiante. O roteiro brilhante que ele e Simon Beaufoy escreveram a partir das memórias do rapaz, vai direto ao ponto. Não se dispersa em histórias paralelas ou perde tempo com personagens supérfluos. O fato de o rapaz ter registrado em sua filmadora boa parte do drama que viveu, forneceu a Boyle o material extra que precisava para segurar a atenção do espectador. É para que James Franco, indicado ao Oscar, recriasse com convicção o crescente desgaste físico e psicológico de Ralston, sua desesperança, seus devaneios e reflexões existenciais. *R.P.*

NOTA 7,5





TRABALHO SUJO
SUNSHINE CLEANING, ELIA, 2008. DI CHRISTINE JEFFS. COM AMY ADAMS, EMILY BLUNT, ALAN ARKIN. 91 MIN. PARAMOUNT. COMÉDIA DRAMÁTICA.

O título, *Trabalho Sujo*, dá a ideia de se tratar de uma comédia besteiral quando, na verdade, o humor aqui é negro e banhado em melancolia. E de tristeza a diretora Christine Jeffs entende. Foi sob sua batuta que Gwyneth Paltrow interpretou a deprimida escritora Sylvia Plath no filme *Sylvia*. Mas é no crédito dos produtores que você vai encontrar a pista do que terá pela frente. São os mesmos de *Pequena Miss Sunshine*, uma pérola sobre uma família disfuncional. Alan Arkin, que fazia o avô da garotinha que sonhava ser miss, agora é patriarca de outro clã complicado. Amy Adams e Emily Blunt são as filhas. A primeira era a garota mais popular da escola, que namorava o cara mais cobiçado do pedaço, mas que, no fim, se tornou mãe solteira e não deu em nada. A outra é a

O tom é diferente e a qualidade inferior, mas *Trabalho Sujo* tem muito em comum com *Eles Matam e Nós Limpamos*, comédia policial produzida por Quentin Tarantino em 1996. Angela Jones faz a moça fascinada por crimes, que trabalha em uma firma de limpeza pelo prazer de imaginar o que teria acontecido naqueles cenários sangrentos.

típica maluquinha e irresponsável, e cheia de pendências emocionais (a maior delas, a morte da mãe). Pois as duas decidem se arriscar no ramo da limpeza, em um segmento bem específico: cenas de crime. Dai vem o humor e a diretora realmente tira proveito da inusitada profissão. O drama está sempre presente, mas nunca é carregado. Amy Adams já se provou mais que capaz de alternar papéis levinhos, como o de *Encantada* e *Casa Comigo?*, com os dramas que lhe valem indicações ao Oscar, como *Dúvida* e *O Vencedor*. E Emily Blunt, bom, essa ninguém segura – vai direto para o topo. São elas, claro que com a colaboração de Alan Arkin, que transformam essa produção independente em um pequeno grande filme. *S.U.I.*

NOTA 7,5

BRUNA SURFISTINHA
BRASIL, 2011. DE MARCUS BALDINI. COM DEBORAH SECCO, DRICA MORAES, CASSIO GABUS MENEZES. 109 MIN. IMAGEM. DRAMA.

Esqueça tudo o que já viu de Deborah Secco na TV. A atriz deixa os tipos vividos nas novelas para trás e se arrisca como nunca antes em sua carreira. Para dar vida à garota de programa baseada num figura real, a atriz surpreende: constrói uma nova sensualidade, se entrega sem pudores às cenas de nudez e desiste de parecer bonitinha. Raro ver uma artista de TV se despir de vaidade desse jeito.

NOTA 8



UM LUGAR QUALQUER
SOMEWHERE, ELIA, 2010. DE SOFIA COPPOLA. COM STEPHEN DORFF, ELLE FANNING. 97 MIN. UNIVERSAL. DRAMA.

Um Lugar Qualquer se aproxima mais do estilo intimista de *Encontros e Desencontros* do que do pop glamouroso de *Maria Antonieta*. Aparentemente, não acontece muita coisa na história desse famoso astro de Hollywood (Stephen Dorff) que mora em um hotel e tem sua rotina festeira interrompida por uma visita surpresa da filha adolescente (Elle Fanning, irmã caçula de Dakota).

Sofia é cineasta de miudezas, então é preciso ficar atento, pois é nos pequenos gestos, olhares, viradas de cabeça até, que se vê a transformação que a convivência com a filha começa a provocar naquele homem. A cena da aula de patinação, por exemplo: no início, ele mal olha para a garota na pista e fica digitando em seu celular (ou BlackBerry, que seja), mas então seus olhares se cruzam (o dela em busca de aprovação) e ele "acorda". É um instante mágico. E há muitos outros. *S.U.I.*

NOTA 7,5

Figura 1 - Revista Preview, edição 21. Textos curtos e separação em boxes com cotação na Revista Preview. Fonte: Reprodução

Em relação à escolha dos filmes que estão em destaque parece não haver uma regra. Nas páginas de maior destaque, entram desde críticas de filmes do cenário independente como *Cyrus*, na edição 14 até os mais populares como *Lua Nova*, na edição 7. Já nas outras páginas, o destaque parece ficar com os filmes com o maior nota, aí também entram os mais variados

tipos: tanto animações, como a *Bela e a Fera*, na edição 14, como os vencedores do Oscar *O discurso do rei* e *Cisne Negro*, na edição 21.

» HOME

Você Não Conhece Jack

Al Pacino dá show nessa produção para a TV, que resgata a história do Dr. Morte, figura polêmica que até hoje luta pelo direito à eutanásia

Por SUZANA LUCINDA FRIESE

Seu filho? Então não, ele é o Dr. Barry Levinson. Com Al Pacino, Brenna Vaccaro, John Goodman, Tom Allen, Warner Drake

Não é à toa que os astros de cinema comparem com o pre-concerto que havia em relação à televisão e estilo, cada vez mais, se dedicando às duas mídias. Você não conhece Jack é mais um exemplo da excelência na qualidade da TV norte-americana. Al Pacino venceu o Emmy e o Globo de Ouro pela atuação nessa produção da HBO, capitaneada por ninguém menos que Barry Levinson (vencedor do Oscar por Rain Man). É a história real de Jack Kevorkian, um patologista norte-americano, de origem armênia, que ficou famoso por defender a eutanásia. Médico aposentado de Detroit, ele assistiu horrorizado à morte lenta e dolorosa de sua mãe. Frustrado por não ter podido aliviar seu sofrimento, passou a se oferecer para por fim à agonia de pacientes terminais, através do suicídio assistido. A eutanásia é proibida nos Estados Unidos, mas ele inventou uma engenhoca que daria ao enfermo a chance de controlar a própria morte, a partir

O verdadeiro Jack Kevorkian, na foto com sua "máquina de suicídio", tem hoje 86 anos. Saiu da prisão em 2001, após cumprir oito anos da pena de 95, por homicídio. Mas permanece firme e participativo da divulgação do filme. Disse em entrevistas que ao ver Al Pacino em cena, costou acreditar que não era ele próprio nas telas.

Em uma década, Kevorkian ajudou mais de 100 pacientes a morrer, passou a ser chamado de Dr. Morte e provocou reações aclamadas – tanto contra como a favor de sua controversa técnica. Uma narrativa vigorosa acompanha os passos de Jack e de seu séquito de colaboradores, formado por um amigo (John Goodman), a irmã (Brenda Vaccaro), uma defensora da causa (Susan Sarandon) e pelo advogado (Darryl Houston). Este último era um tipo cheio de lábia e ambição,

que nem cobrou pela defesa do cliente nas inúmeras vezes em que o médico foi preso ou parou nos tribunais, pois via ali a oportunidade ideal para se tornar figura pública. Porque nos anos 90, a mídia tomou Kevorkian como a polêmica da vez – ele acabou inclusive na capa da revista Time.

O enredo despeja um monte de in-
formações, mas o faz com leveza, agilidade e não perde mais que o tempo necessário com o martírio dos pacientes – ele diz ter rejeitado mais de 90% dos candidatos, pois muitos eram apenas suicidas. Há cenas pesadas das mortes e dos vídeos que sua equipe gravava por ocasião das entrevistas que precediam o processo. As vezes fica difícil de suportar. Mas, faz parte, não poderia ser diferente. O elenco é excepcional e, apesar do drama intrínseco ao tema, Levinson ingeta boas doses de sarcasmo, principalmente na maneira do médico se posicionar na corte. É uma realização tremenda de Al Pacino, que vinha atuando no piloto automático no cinema e foi sair do

marcos justamente em uma produção para TV. Assume um papel desafiador e não vai a extremos com o personagem, mantendo um tom equilibrado, misterioso e até um pouco frio. Não assume o papel do herói e nem o do carasco. Cabe ao público dar seu veredicto.

Mora 8

Jack e a história pela eutanásia: sentido

O médico com um de seus pacientes e à direita, em debate com o advogado

Figura 2 - Revista Preview, edição 21, 2. Texto em destaque, com duas páginas, imagens e box com informações extras do filme na Revista Preview.

Fonte: Reprodução

Na Revista de Cinema é possível notar algumas diferenças através das edições. Apesar de os textos serem geralmente com os mesmos tamanhos, a cada edição eles ficam maiores. Além das críticas, a seção Indicação Crítica, ainda apresenta informações sobre o filme como direção, argumento, fotografia, música, atores principais, produção e ano. A diagramação é padrão em todas as edições com apenas os textos e seus informações, sem fotos, imagens, box ou qualquer informação extra.

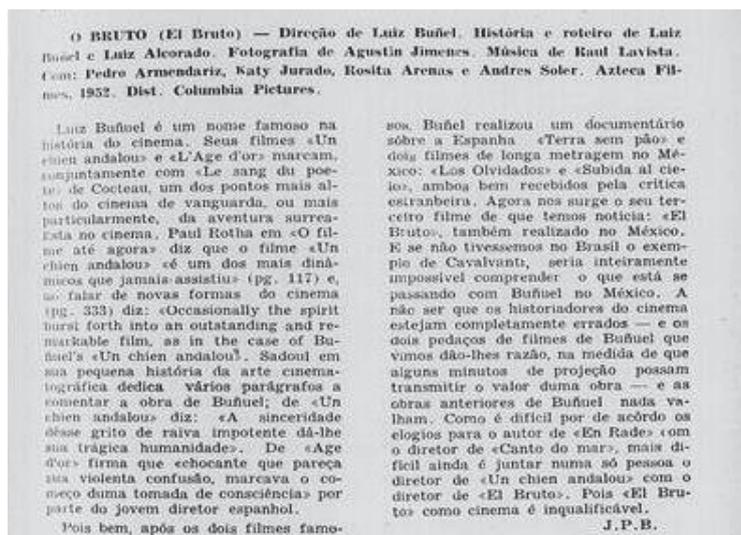


Figura 3 - Revista de Cinema, edição 07. Texto com informações sobre o filme, sem fotos, imagens ou box na Revista de Cinema.

Fonte: Reprodução

3.3. Análise comparativa

Diante de todos os exemplos analisados podemos considerar algumas mudanças mais pontuais entre as revistas. Em primeiro lugar: considerando as revistas analisadas, houve mudança nos textos críticos que elas apresentam. Não se sabe se essas mudanças se aplicam a todo o tipo de texto crítico, mas os interesses do grande público parecem ter mudado, fazendo com que um novo modelo de crítica surgisse, muito mais pontuada pela indústria cultural, como os textos da *Revista Preview*. O que não exclui totalmente os modelos de crítica semelhantes aos da *Revista de Cinema*. Isso se dá porque, além de os preceitos da indústria cultural alterarem o valor da cultura para um produto de consumo, os processos jornalísticos também acabam se modificando, da mesma forma que o espaço disponível para esses produtos dentro das publicações impressas em relação ao público alvo. Assim, o público atual, mais relacionado a esses preceitos da indústria cultural, contribui para uma mudança nos processos e espaços destinados à análise mais aprofundada.

Para ilustrar de uma forma melhor, a análise foi resumida no quadro abaixo:

Constatações da análise comparada:

	Revista de Cinema	Revista Preview
Tipo do texto	Crítico-Opinativo	Crítico-informativo
Didatismo	- exige que o leitor tenha uma bagagem cultural prévia - utiliza várias referências da linguagem cinematográfica, desde movimentos de câmera até estilos do cinema.	- evita citações e referências complexas - preocupa-se mais em contar a história da trama - quando utiliza algo que o leitor possa não compreender, se preocupa em explicar ou dar o conceito.
Público-alvo inferido	Estudiosos, cinéfilos e conhecedores	Público em geral interessado nas estreias do cinema
Opinião x Informação	- Insere informação no contexto - Opinião embasada em argumentos - Argumentos bem desenvolvidos	- Prioriza informação em blocos - Opinião moderada ou reduzida, com uso de adjetivação e pouco argumentada.
Tamanho dos textos	Textos maiores.	Variação entre o tamanho, mas com a predominância de pequenos textos.

Tabela 1 - Comparação entre a Revista de Cinema e a Revista Preview

Uma das diferenças mais notáveis diz respeito ao público a quem os textos se direcionam. Enquanto a *Revista de Cinema* apresenta críticas construídas com base em argumentos, não se limitando apenas a contar a história ou a argumentos vazios como “gostei” e “não gostei”, os autores dos textos da *Revista Preview* demonstram uma grande necessidade de esmiuçar a trama e contar todos os detalhes ao leitor, dando menos importância para a crítica em si e aos argumentos que sustentam sua opinião sobre o filme. Outra diferença que chama a atenção diz respeito ao público alvo das revistas. Tendo sido escrita em uma época

de grande interesse não apenas pelo cinema como entretenimento, mas principalmente pelos estudos cinematográficos, a *Revista de Cinema* apresenta em seus textos inúmeras referências, exigindo que seu leitor tenha uma bagagem cultural e conheça o assunto.

Já a *Revista Preview* é voltada para um público mais leigo, que busca apenas informações sobre os filmes que estão sendo lançados e indicações de boas obras para seu entretenimento. Dessa forma, os textos aparecem muito mais didáticos, com poucos termos técnicos ou que dificultem a compreensão do leitor – nos raros momentos que aparecem são explicados para que haja entendimento. Se considerarmos a opinião de Alcantarilla e Ventura, vista no capítulo anterior, essa linguagem adotada pelas críticas atuais e também pela *Revista Preview*, permite um diálogo mais subjetivo com a audiência que foi atraída pela oferta de informação com mais profundidade e também pelo próprio status conferido aos cadernos culturais.

Todas essas diferenças no conteúdo dos textos provocaram também mudanças no tamanho e na forma como são apresentadas. Bons argumentos geralmente demandam mais linhas, assim, a *Revista de Cinema* apresenta textos muito maiores do que a *Revista Preview* que, por estar mais preocupada em contar histórias resume suas críticas a poucas linhas, o suficiente para que o leitor decida se o filme vale ou não a pena ser visto. Ao contrário disso, a *Revista de Cinema*, ao recomendar ou não um filme – o que é feito de forma indireta – usa linhas de argumentos, referências e informações, que além de ajudar o leitor a escolher um filme, acabam transferindo para ele certa carga de bagagem cinematográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ligado desde o seu surgimento às massas, o cinema passou por várias fases ao longo do seu desenvolvimento e sua conseqüente consolidação como sétima arte. Como vimos no primeiro capítulo, o cinema acompanhou as mudanças sociais e hoje é considerado uma das armas mais poderosas da indústria do entretenimento.

Junto ao crescimento do cinema, surgiu a necessidade de falar sobre esta arte. Herança do jornalismo cultural e da crítica literária, a crítica cinematográfica conquistou espaço nas cinematecas, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, no Brasil, quando o país viu a paixão pelo cinema crescer, vivendo um dos maiores momentos de efervescência cultural. Nas páginas que se seguiram, buscou-se acompanhar a evolução da crítica, desde os primórdios, quando, segundo Habermas, era feita em praça pública, até chegar à era da internet, em que os textos estão disponíveis para todos que tiverem interesse.

Após estudo e revisão bibliográfica, a análise se concentrou em buscar possíveis diferenças entre os textos críticos de cinema nas décadas de 1950 e 1960, quando a *Revista de Cinema* surgiu, e uma publicação da nova geração, a *Revista Preview*, e enumerar estas diferenças.

Ao analisar o didatismo e dentro deste ponto o público alvo, a relação entre informação e opinião e o tamanho dos textos nas duas revistas, pode-se observar inúmeras mudanças. Entre as diferenças mais notáveis está a relação entre informação e opinião e, conseqüentemente, para quem os textos são escritos. Enquanto na década de 50-60 o país vivia uma efervescência cultural e trazia textos mais acadêmicos, cheios de referências, termos técnicos e conceitos, as críticas atuais, como as da *Revista Preview*, se voltam muito mais para a sedução de um público interessado por cinema, que busca informações sobre a produção, os atores, mas que não quer se aprofundar muito no assunto.

Isso acabou provocando mudanças também na forma como o texto é apresentado ao leitor e uma conseqüente redução nesses textos. Hoje, o que é considerado essencial em uma crítica, pode ser escrito em poucas linhas, enquanto décadas atrás, os textos apareciam bem maiores, com argumentos muito mais desenvolvidos. E, por fim, o que é mais importante em um texto opinativo: a relação entre informação e opinião. É, talvez, a maior diferença. Enquanto a *Revista de Cinema* constrói textos baseados em argumentos, a *Revista Preview*,

está muito mais preocupada em contar detalhes da trama. O que resulta em textos muito mais sedutores do que de fato críticos.

As diferenças identificadas nas revistas mostram que não só os recursos tecnológicos e a forma de escrever mudaram ao longo destes quase 60 anos. O interesse do público também parece ter mudado e isso provocou uma nova forma de fazer crítica de cinema no Brasil. Se é mais superficial como defendem alguns estudiosos ou se ainda buscam-se ideais que estão ultrapassados é difícil saber.

REFERÊNCIAS

ABREU, Poliana Marta Ribeiro de. *A crítica cinematográfica e suas adaptações ao suporte digital: breve análise do site críticos.com.br*. *Revista Cambiassu*. São Luís. Universidade Federal do Maranhão, n. 4, p. 368-386, jan.- dez. 2008.

ALCANTARRILLA, Isaac Pipano; VENTURA, Mauro de Souza. A crítica cinematográfica em questão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32, 2009, Curitiba.

ALTMANN, Eliska. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos. In: *Caderno CHR*, Salvador, v. 21, set.-dez. 2008, p. 611-622.

ALTMANN, Eliska. Recepções da crítica cinematográfica. In: *Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, 4, 2008, Salvador.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETO, Raquel Barroso. *Crítica ordinária: a crítica de cinema na imprensa brasileira*. Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2005.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENTO, Gibran da Rocha. *O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica*. In: *Ciência & Cognição*. Rio de Janeiro, n.13, p. 235-242, jul. 2008.

BOAVENTURA, Luis Henrique. *Crítica cinematográfica na internet*. Monografia (Jornalismo) – Faculdade de Artes e Comunicação, Universidade de Passo Fundo, Erechim, 2009.

BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia*. São Paulo: Paulus, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro cinema*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 17-52.

FRANÇA, André. *Mundo do filme e mundo do espectador*. Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, v. 1, 2007, p. 66-76.

FREITAS, Susy Elaine da Costa. *Reflexões acerca das narrativas transmidiáticas aplicadas à crítica cinematográfica na web*. In: LISBÔA, Flavi Ferreira Filho (Org.). *Cadernos de Comunicação*. Vol. 16, n. 2, 1 ed. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012. p. 47 - 63.

FREITAS, Suzy Elaine da Costa; PEREIRA, Mirna Feitoza. *Crítica cinematográfica na web: um estudo sobre as resenhas do site Cineplayers*. In: Congresso Brasileiro de Ciências e Comunicação, 33, Caxias do Sul, set. 2010.

FREITAS, Suzy Elaine da Costa; PEREIRA, Mirna Feitoza. *Um estudo da crítica cinematográfica na web a partir do site Rotten Tomatoes*. In: Simpósio Nacional ABCiber, Santa Catarina, nov. 2011.

GOMES, Regina. *Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama*. Livro de Actas – SOPCOM, 4, Universidade de Lisboa, p. 1141- 1148, 2005.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa (ed.). *Revista Preview*. São Paulo, ano 1, n. 7, p. 64-75, mar. 2010.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa (ed.). *Revista Preview*. São Paulo, ano 2, n. 14, p. 48-59, out. 2010.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa (ed.). *Revista Preview*. São Paulo, ano 2, n. 21, p. 60-74 , jun. 2011.

LABAYEN, Miguel Fernández. *Pensar el cine. Um repaso histórico a las teorías cinematográficas*. Disponível em: http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=39. Acesso em: 02 set. 2013.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, n. 55, jan-jun. 2005.

MACHADO, Mariângela. *A formação do espectador de cinema e a indústria cinematográfica norte-americana*. In: *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, n. 22, p. 77- 87, dez. 2009.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MELO, Marques de; ASSIS, Francisco de (Org.). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

MOSCARIELLO, Angelo. *Como ver um filme*. Lisboa: editorial Presença, 1985.

PISSETTI, Fernandes; SOUZA, Carla Farias. *Art Déco e Art Nouveau: confluências*. Disponível em: < http://revistaimagem.fsg.br/_arquivos/artigos/artigo72.pdf>. Acesso em: 22 out. 2013.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

ROBERTS, Jerry. *The complete history of American film criticism*. Estados Unidos: Santa Monica Press, 2010.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Belo Horizonte: livraria Martins editora. 2006.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Belo Horizonte: livraria Martins editora. 2006, v. 2.

SILVA, Cedê. *A nossa Cahiers du Cinéma*. Disponível em: < <http://vejabh.abril.com.br/arte-e-cultura/cinema/nossa-cahiers-du-cinema-691876.shtml>>. Acesso em: 18 abr.2013.

SIQUEIRA, Cyro (ed.). *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, v. 2, n. 7, p. 34- 39, out. 1954. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=761710&pesq=>>>. Acesso em: 21 out. 2013.

SIQUEIRA, Cyro (ed.). *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, v. 4, ano 3, n. 21, p.19-33, fev.-mar. 1956. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=761710&pesq=>>>. Acesso em: 23 out. 2013.

SIQUEIRA, Cyro (ed.). *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, v.3, ano 2 , n. 13-14, p.37-42, abr.-mai. 1955. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=761710&pesq=>>>. Acesso em: 22 out. 2013.

SKLAR, Robert. História social do cinema americano. São Paulo: Cultrix, 1975.

SPINELLI, Egle Muller. *O papel do espectador cinematográfico*. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0965-1.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2013.

WALTRICK, Rafael. *Os filmes que quase ninguém viu (mas merecem ser vistos)*. Disponível em: < <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/cinema-em-casa/os-filmes-que-quase-ninguem-viu-mas-merecem-ser-vistos/>>. Acesso em: 5 nov. 2013.