

A Ordem do Discurso na Crítica Cinematográfica¹

Vinícius Oliveira Rocha²
Universidade Federal de Sergipe

RESUMO

O presente artigo busca estabelecer uma correlação entre a crítica cinematográfica e o conceito da Ordem do Discurso proposto por Michel Foucault, partindo da hipótese de que a crítica funciona como um exemplo dos procedimentos de controle do discurso. Mais especificamente, relaciona a crítica como uma forma de comentário que busca analisar as multiplicidades de sentido do discurso cinematográfico, com o crítico sendo um autor que indica a verdade do discurso crítico. Tais procedimentos funcionam dentro de um sistema de restrições que legitima a crítica e garante que ela não pode ser produzida por todos. Para se estabelecer essa associação, é trazida uma literatura que contextualiza a história e as características da crítica cinematográfica, de modo a entender como ela se relaciona com o cinema e com o público consumidor, bem como as disputas que enfrenta dentro do ciberespaço.

PALAVRAS-CHAVE: crítica cinematográfica; cinema; Foucault; ordem do discurso.

1) INTRODUÇÃO

O ecossistema midiático atual é cada vez mais complexo, a julgar pelas diversas mudanças ocorridas no cenário da comunicação. O cenário que vem se desenhando é marcado por combinações de lógicas, sejam elas de transmissão ou compartilhamento, imbrincadas pelas conexões das mídias digitais (BRAGA, 2013).

Em meio a um cenário comunicacional de constantes transformações, como se porta a crítica jornalística de cinema? Esta, que costumeiramente se porta como um formato híbrido de informação e opinião, não escapa às atuais lógicas de transmissão e compartilhamento, onde os textos críticos podem ser recontextualizados e serem alvo de novas opiniões.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (PPGCOM-UFS), sob a orientação da prof.^a Dra. Sonia Aguiar. E-mail: voliveira96@gmail.com.

Mas afinal de contas, o que legitima um crítico? O que o diferencia de qualquer outro cinéfilo que assiduamente consome diversos filmes e pode construir suas próprias opiniões a respeito deles? Será sua formação profissional, a qualidade da sua escrita ou o veículo onde sua crítica é publicada? Entre as várias respostas possíveis, nota-se que há sim certas estratégias e mecanismos exercidos pela crítica que visa diferenciá-la do público “médio”. Porém, antes de abordarmos quais estratégias e mecanismos seriam esses, apresentamos um breve percurso histórico da crítica cinematográfica e também uma contextualização conceitual a respeito dela, para então abordar as mudanças, crises e disputas pelas quais vem passando.

Propõe-se uma reflexão em torno do próprio papel da crítica, apontando suas características principais, bem como um esforço em traçar um perfil do crítico de cinema, visto que este não costuma possuir uma formação específica, o que torna mais tênue a linha que separa o crítico profissional do espectador comum. Por fim, tomando-se como base os conceitos da Ordem do Discurso de Michel Foucault, será feito um compilado dos procedimentos de controle do discurso listados pelo pensador francês, com destaque ao comentário, ao autor e à disciplina. Tais procedimentos serão priorizados por conta das correlações a serem feitas com a própria crítica cinematográfica e a figura do crítico; contudo, outras conceituações feitas por Foucault mostram-se possíveis de dialogarem com a proposta do artigo.

Ao enquadrar a crítica cinematográfica dentro da perspectiva dos dispositivos comunicacionais e de controle do discurso, será possível observar as formas pelas quais ela se legitima e se reafirma, funcionando dentro dos contextos maiores tanto do cinema quanto dos meios de comunicação.

2) BREVE PERCURSO HISTÓRICO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Em seus primórdios, a crítica cinematográfica ainda apresentava formatos diferentes dos mais conhecidos na atualidade. Geralmente era escrita na forma de crônica, como pequenos ensaios poéticos, sendo assinadas por seus autores – em geral escritores, poetas e jornalistas – com pseudônimos (BARRETO, p. 24). Essa característica mais descritiva da crítica marcou toda a sua primeira fase, entre o final do século XIX e a metade do século XX. Como os filmes eram vistos mais como entretenimento, não havia espaço na imprensa para análises aprofundadas, cabendo aos acadêmicos análises mais elaboradas conceitualmente.

Foi só no final da década de 1940 que a crítica de cinema passou a encontrar um cenário mais fértil para sua produção, diante das mudanças pelas quais o próprio cinema passava em face do cenário pós-guerra. Na década seguinte, a crítica está significativamente alterada em termos de estrutura e estética, não apenas em decorrência das já referidas mudanças no meio cinematográfico, mas também no meio jornalístico. O jornalismo opinativo de influência francesa dominante na primeira metade do século XX, foi gradualmente substituído pelo modelo americano, mais informativo e no qual fato/notícia e opinião eram separados um do outro, apoiado numa linguagem mais objetiva.

Apesar do predomínio desse jornalismo de caráter mais informativo, nessa época surgiram novos suplementos literários nos jornais e temas mais ligados à cultura ganharam mais espaço na cobertura, graças à efervescência cultural do período (BARRETO, 2005, p. 27). Além disso, começavam a surgir mais veículos diretamente voltados ao cinema, como a francesa *Cahiers Du Cinema*, as inglesas *Screen* e *Sight and Sound* e as americanas *Film Culture* e *Art Forum* (BRAGA, 2013, p. 58). A crítica passou então a se adaptar às transformações estéticas e temáticas do cinema através de novas formas de se fazer suas análises.

O período do pós-Guerra representa um florescimento e consolidação da atividade crítica no Brasil. A efervescência cultural entre o final dos anos 1940 e começo de 1950 leva os jornais e revistas a darem mais espaço às reportagens, entrevistas, comentários e críticos de cinema; logo, o número de pessoas escrevendo sobre esse tema aumenta consideravelmente. A partir daí, é possível identificar duas tendências opostas na crítica cinematográfica brasileira: uma “nacionalista”, mais alinhada ideologicamente à esquerda e que defendia e priorizava o cinema brasileiro; e uma “universalista”, de caráter mais reacionário e que não se preocupava tanto nessa defesa do cinema nacional, enxergando-o dentro do contexto global cinematográfico da época (CARNEIRO, SILVA e ALPENDRE, 2019, p. 348-349).

A partir de meados da década de 1990, com o advento da internet, começaram a ser dados os primeiros passos do jornalismo rumo ao ambiente digital, incluindo-se aí a editoria de cultura. Ballerini (2015) destaca que, se por um lado os portais de notícia poderiam ilustrar seus textos da editoria de cultura com novos recursos, o barateamento da tecnologia também propiciou o surgimento de vários blogues que não eram mais

necessariamente produzidos por especialistas das áreas, mas também por leigos e simpatizantes.

Ao mesmo tempo em que a dinâmica das redes sociais e a popularização de *smartphones* e *tablets* podem fornecer ao usuário filtros de qualidade, com base em suas preferências, também acarretaram uma alteração sensível na produção jornalística, visto que seus usuários demandam matérias e reportagens mais curtas, de leitura rápida o suficiente para que distraiam sua atenção antes desta se voltar para outra coisa. Isso, segundo Ballerini (2015), enfraquece o conteúdo crítico, visto que a possibilidade de todos poderem emitir suas opiniões põe em xeque a necessidade do jornalismo cultural.

3) PARA QUE SERVE A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA?

Em termos gerais, a análise crítica de obras de arte (na qual se inclui a crítica de cinema) é um dos formatos mais conhecidos do gênero jornalístico opinativo. Porém, a crítica jornalística de cinema é considerada como um gênero discursivo jornalístico (GOMES, 2005) híbrido de informação e opinião, vinculado ao jornalismo cultural (CARVALHO, 2013). Embora o estilo da redação seja livre, observa-se uma clara diferença entre os textos argumentativos de inspiração literária (mais comuns em revistas culturais e sites/ blogs de cinéfilos) e as críticas escritas por jornalistas na imprensa diária, que carregam em si a circunstância de atualidade. De qualquer forma, ela se apoia em recursos linguísticos argumentativos, informando o leitor sobre a obra analisada e o tema em debate, até alcançar a análise do profissional, as qualidades e os defeitos evidenciados na produção, sem que isso seja uma mera atribuição de adjetivos, numa espécie de “balanço contábil” (BRAGA, 2013, p. 64-65).

Contudo, muitas vezes a crítica é tratada como sinônimo de resenha. Segundo Carvalho (2013, p. 231), a diferença básica entre os dois gêneros reside no maior aprofundamento que a crítica proporciona:

Inicialmente, defendia-se que a crítica se configurava como uma análise especializada das obras de arte, muitas vezes de caráter acadêmico ou realizado por intelectuais convidados e aptos a abordarem um determinado tema. Quando era o jornalista que passava a exercer essa função de analista, usava-se a palavra resenha (adaptado do termo norte-americano “*review*”) para seu texto. Por outro viés teórico, alguns autores defendem a resenha como orientadora dos leitores para o consumo ou não de um dado produto cultural, enquanto que a crítica teria um caráter de análise mais aprofundada através de um julgamento estético da obra. No entanto, essa distinção é hoje bastante questionada, pois em muitos casos o jornalista que escreve sobre determinado

assunto cultural (música, literatura, cinema, etc.) é ele próprio um especialista na questão, raras vezes escrevendo em outras sessões dos jornais ou revistas. Por isso, convém utilizar a expressão genérica “crítico” para se referir ao profissional que expõe sua avaliação sobre as obras de arte nos meios de comunicação. (CARVALHO, 2013, p. 231)

Para Gomes (2004), o discurso da crítica comum de cinema é também um discurso de valores e, como tal, obriga a uma argumentação fundamentada e persuasiva da obra fílmica. Por ter de responder a um tipo de jornalismo massivo – com limitações de espaço cada vez maiores e falta de tempo para uma análise mais atenciosa dos filmes –, esse tipo de texto mais acelerado já faz parte do discurso retórico dos críticos atuais dentro das instituições e veículos nos quais trabalham. Alinhados às convenções desses veículos, esses textos obedecem às regras e convenções retóricas próprias de qualquer discurso persuasivo. Logo, o discurso da crítica cinematográfica remete a uma comunicação persuasiva, sendo recheado de elementos prontos para provocar a aceitação “tanto intelectual quanto emocional” do público leitor.

Escolhas estéticas e/ou de estilo são as bases para produção de qualquer obra cinematográfica, bem como de qualquer obra que derive de outras, a crítica, por exemplo. Porém, é na argumentação coerente de suas opiniões que o especialista se distancia do senso comum, no caso da crítica especializada, da opinião do público (espectadores). Para exercer uma esperada função de mediador entre uma obra fílmica e o espectador, o crítico deve preocupar-se com a formulação de um discurso crítico coeso, que responda em si mesmo às questões levantadas. (SANTOS, 2010, p. 23)

Barreto (2005, p. 58-61) argumenta que a crítica é orientada em dois sentidos: um em relação ao leitor e outro que diz respeito à produção cinematográfica. No primeiro caso, a autora identifica cinco tendências: a de informar, a de orientar, a de ensinar, a de compartilhar e a de entreter. A *informação* diz respeito ao fato de que, antes de se aprofundar na abordagem de um filme, o crítico fornece alguns esclarecimentos e indicações sobre o tema ou questão relacionados a um filme específico, como a sinopse ou o elenco. Já a *orientação* ocorre quando o crítico diz se o filme vale ou não a pena, dirigindo-se mais especificamente a alguém que ainda não assistiu a obra e está em dúvida se deve ou não assisti-lo. Neste caso, para preservar a experiência do leitor, o crítico não faz análises ou descrições detalhadas que possam entregar *spoilers*³.

³ Termo em inglês que significa “estragar”. Geralmente é utilizado para se referir ao ato de entregar antecipadamente pontos importantes da trama de uma obra audiovisual, como reviravoltas no enredo, o

A tendência ao *didatismo* é identificada pela autora quando o crítico se coloca como alguém com mais conhecimentos e mais experiência do que o público, a quem pode ensinar algo sobre o cinema. Ele ajuda o leitor a perceber aspectos da obra que não tinham chamado sua atenção ou lhe explica por que determinadas características devem ser registradas e avaliadas, propondo-se a refinar o gosto do público em geral, colaborando para o seu desenvolvimento cultural e contribuindo para a sua formação cinematográfica.

A quarta perspectiva é a do *compartilhamento*: o crítico pode assumir que o leitor também possui conhecimentos e interesses mais profundos com relação ao cinema (caso típico dos cinéfilos) e o aborda como se ele estivesse numa posição de igualdade, não subalterna. Neste caso, costuma-se lidar com um público que já viu o filme em questão e há maior possibilidade de se descrever cenas, elementos e questões, sem se preocupar com *spoilers*. Por fim, há a *distração/divertimento*: o texto do crítico pode servir como antecipação ou prolongamento do prazer do filme ou pode até mesmo ser lido independentemente dele. A crítica é, nesse caso, um produto autônomo, que traz um interesse próprio devido ao seu conteúdo e às experiências que proporciona, independentemente do filme.

Além da relação com o leitor, a crítica também é orientada pelo próprio cinema, seja julgando, analisando, colaborando ou registrando a obra fílmica. O *juízo* é referente à tendência de alguns críticos de se considerarem no papel de julgar se um filme é bom ou ruim, baseando-se em critérios objetivos ou subjetivos. Já através da *análise* o crítico pode iluminar diferentes facetas do filme, ao descrever, caracterizar, compreender ou explicar o funcionamento das estratégias utilizadas na sua confecção, facilitando a sua interpretação.

A *colaboração* ocorre quando o crítico considera que a discussão e a troca de visões e pontos de vista podem ajudar a indicar caminhos. Neste caso, supõe-se que se trata de um texto voltado não apenas para o espectador, mas também para a indústria cinematográfica, que teria na crítica um reflexo dos erros e acertos do seu trabalho. Por fim, o *registro* é feito pela crítica sobre o desenvolvimento do cinema conforme ele acontece, assinalando os pontos mais importantes dessa evolução. Seria o registro de uma recepção concreta que pode, em análise comparativa ou retrospectiva, indicar o horizonte

final da história ou aparições surpresa de algum ator ou atriz famoso, “estragando” a experiência do espectador que ainda não assistiu aquela obra.

de recepção contemporâneo das obras, podendo ainda também contribuir para classificar ou historicizar o cinema.

O crítico recebe o cinema em uma experiência com um texto audiovisual e deve transformar essa experiência em um texto escrito, usando outra linguagem, recriando e traduzindo a experiência. Ele tem uma experiência que é, antes de tudo, pessoal e subjetiva, e tenta relatá-la em termos analíticos e objetivos, muitas vezes fazendo escolhas conceituais, teóricas e metodológicas que o levam a refletir sobre essa experiência em outro registro. No seu contato com o filme, ele [o crítico] é o espectador que realiza o sentido do texto fílmico; já no seu contato com o público, ele é o produtor, que constrói um texto imaginando um leitor possível. (BARRETO, 2005, p. 89)

Segundo Altmann (2008, p. 611), a crítica está relacionada a uma antecipação de sentido, na medida em que, ao interpretar, o crítico deve antes de tudo entender-se na coisa, e em segundo lugar, destacar e racionalizar a própria opinião como tal. Ao receber a obra, o crítico a recria, pois não é passivo diante dela. Na medida em que a recria, não deixa de estar fazendo arte; tal qual o artista, ele é um criador. Tanto a obra quanto a crítica não se constroem fechadas em si, mas fazem parte de um circuito, referindo-se e fazendo parte de um mundo.

4) FORMAÇÃO, AUTORIDADE E LEGITIMIDADE DO CRÍTICO E SUAS DISPUTAS NO CIBERESPAÇO

A tarefa do crítico (ainda hegemonicamente masculina) requer uma formação ampla, mesmo não sendo uma carreira desenvolvida em tradicionais bancos da universidade. Espera-se dele que saiba argumentar em defesa de suas escolhas, sem se limitar a meros adjetivos ou expressões como “gostei” ou “não gostei”. A década de 1950 marcou a passagem para a profissionalização da crítica cultural, mas tal profissionalização – mais especificamente, a formação jornalística – não é o pré-requisito mais importante para ser um crítico; antes de tudo, ele deve ser um apaixonado por cinema e entender os aspectos da linguagem cinematográfica.

Contudo, essa não-obrigatoriedade de uma formação especializada acaba incorrendo em certos desafios. Segundo Carmelo (2019, p. 428), os críticos de cinema podem vir de diversas áreas, como o jornalismo, o cinema, as artes ou até áreas pouco relacionadas. No século XXI, são poucos os críticos que de fato têm na produção dos seus textos a sua única fonte de remuneração; muitas vezes é necessário que eles tenham um outro trabalho, sejam reportagens, entrevistas, livros, palestras, aulas em universidades e

mais. Com isso, vê-se um cenário onde a atividade crítica é marcada por um aspecto de informalidade e sofre com o baixo reconhecimento social.

Entretanto, também se impõe um “acordo tácito” de autoridade ao crítico, que se encontra numa posição em que detém uma fala privilegiada a respeito da obra fílmica e que geralmente é acatada pelos leitores. Para Altmann (2008, p. 618), a não obrigatoriedade de formação profissional ou de teorias que forneçam respaldo ao trabalho dos críticos poderia ser vista mais como uma vantagem do que como uma deficiência, pois a ausência de método abriu espaço inédito para reflexão que não se restringia ao crítico, mas se estendia e formava o próprio espectador. Já Santos (2010, p. 32) afirma que os críticos executam diversos procedimentos para provarem ou justificarem suas opiniões sobre um filme, incluindo a utilização de quadros históricos do cinema, comparação de obras fílmicas ou descrição de sequências do filme. Tais formas de argumentar conferem ao crítico maior confiabilidade perante o leitor.

É importante lembrar que o trabalho do crítico não se assenta apenas sobre a interpretação e compreensão de uma obra, ele é também uma construção: construção de sentidos e nexos dentro da obra de um cineasta ou dentro de um filme, construção da própria história do cinema, construção de um método e de um pensamento crítico, construção de uma cultura cinematográfica do leitor. A crítica cria uma realidade própria que por vezes pode até ser independente da obra, bem como seus métodos de trabalho e seus critérios de avaliação. (BARRETO, 2005, p. 61)

Contudo, é possível observar que ainda estamos longe de um consenso a respeito da conceituação do que é ser um crítico e do que o capacita e legitima. Mesmo entre os profissionais, é possível observar diversos critérios que se complementam ou se sobrepõem, mas também perigam ser mutuamente excludentes. Carmelo (2019, p. 425), ao entrevistar diversos críticos brasileiros, lista alguns desses critérios conforme identificados por eles: a atividade crítica como principal fonte de remuneração; publicação regular de críticas; frequência em eventos destinados aos profissionais (cabines de imprensa, pré-estreias, festivais); aprofundamento e qualidade dos textos. Ao fim, a conclusão do autor é que tais critérios se tornam “subjetivos e sujeitos a transformações, como é o caso do próprio papel da crítica dentro da sociedade” (idem, p. 426).

A crítica cinematográfica vem perdendo considerável espaço no jornalismo impresso, de modo que sua transição para o meio digital é agora um processo irreversível. Nesse sentido, há os que consideram essa transição positiva, enumerando as diversas

vantagens que o ambiente midiático da Internet oferece ao texto crítico, e os mais pessimistas. Para os otimistas, esse ambiente é ideal à crítica por conta do baixo custo de viabilidade de um site ou de um blog, assim como a possibilidade de ser um espaço que permite a expressão independente, sem as restrições editoriais ou de tamanho do jornalismo impresso, e também com a criação de fóruns de debate que permitem a aproximação entre crítico e leitor (NOGUEIRA apud CARVALHO, 2019).

Já os mais céticos e pessimistas falam de uma crise generalizada do jornalismo e da crítica. Afirmam que os críticos não exercem mais influência sobre os leitores, que não têm mais poder para formatar e direcionar o gosto do público ou identificar quais as verdadeiras obras de arte em meio a um mar de mediocridade e filmes ruins, devido ao fato de que a Internet está saturada de opiniões e pessoas não-qualificadas que agora também detêm o espaço de mediação com o público a respeito daquela obra (CARVALHO, 2019).

É inegável, portanto, que a presença da crítica de cinema no ambiente digital acarreta algumas contradições: se por um lado há espaço para aprofundamento dos textos e das discussões propostas (uma “libertação” do limite de toques do jornal impresso), também há uma prioridade para textos concisos, curtos e superficiais, diante da tendência do público de consumir conteúdos de forma mais dinâmica e fugaz. De fato, é possível observar que até outros tipos de mídia (vídeos, podcasts) têm sido priorizados em relação ao texto, quando se trata de consumir críticas e análises de filmes.

Há também um embate inscrito na situação da crítica cinematográfica contemporânea, conforme evidenciado por Frey (apud CARVALHO, 2019): de um lado, o pressuposto de autoridade, onde o crítico tem seu status consolidado e lugar de fala conquistado; e o de democracia, que ousa questionar qual o direito que o crítico tem sobre a obra analisada, estimulando assim o campo do debate entre o profissional e seus leitores, bem como a inserção de novos agentes sociais que buscam falar e analisar o cinema.

Esses novos agentes podem ser cibercinófilos, críticos amadores, blogueiros ou até mesmo *digital influencers*. Independentemente da categorização, são figuras que adentram o ciberespaço para fazerem frente a trabalhos já conceituados e cimentarem seu próprio espaço: “muitos escrevem e são capazes de produzir e infundir discursos críticos na rede, uma vez que a palavra foi liberada” (CARVALHO, 2019, p. 12).

(...) o crítico não precisa ser uma voz de autoridade, mas ele é uma voz especializada, detentor de certo conhecimento. O espaço do crítico e do leitor não podem ser intercambiáveis – cada um tem o seu lugar. Existe

um pensamento sobre cinema, o conhecimento técnico, um posicionamento sobre estes temas no mundo, que fazem com que o crítico não seja um espectador comum, por mais cinéfilo que seja. A crítica ocupa a função social de analisar a obra de arte. Isso é mais do que uma profissão, é uma função para a sociedade. Existe uma confusão entre o comentário, que é da ordem da opinião, e a escrita crítica, que é da ordem da produção de conhecimento. Acredito ser prejudicial quando essas duas expressões se confundem. (MONASSA apud CARMELO, 2019, p. 431).

5) A CRÍTICA COMO COMENTÁRIO E O CRÍTICO COMO AUTOR

De acordo com Foucault (2001), em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um determinado número de procedimentos, cuja função consiste em “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (p. 8), configurando-se como sistemas de exclusão. Esses procedimentos podem ser divididos em *externos*, *internos* e de *restrição* ao indivíduo e grupo ao qual é excluído (interditado) o acesso ou a produção do discurso

Embora o foco deste trabalho (que é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento) resida nos procedimentos internos e de restrição, é válido fazer menção aos externos. O primeiro deles é a *interdição*: não se tem o direito de dizer tudo, não se pode falar de tudo em qualquer circunstância e nem todo mundo pode falar de qualquer coisa. O segundo é a *separação* ou *rejeição* do sujeito que discursa, originalmente definida por Foucault através da oposição entre razão e loucura, que impede o discurso do louco de circular com os outros. Por fim há a *vontade da verdade*, o discurso verdadeiro pelo qual se “tinha respeito e terror” (idem, p. 15), ao qual era preciso se submeter, pois era pronunciado por quem era de direito e conforme o ritual requerido. Essa vontade é apoiada por um suporte institucional e por um conjunto compacto de práticas, exercendo sobre os outros discursos uma espécie de pressão e um poder de coerção.

Quando os discursos produzem o próprio controle sobre eles mesmos, então se configuram como procedimentos *internos* – aqueles que funcionam a título de princípios de classificação, ordenação e distribuição do discurso. O primeiro deles é o *comentário*, que se constitui como

(...) narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas

sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que se passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. (FOUCAULT, 2001, p. 22)

Tal deslocamento ou desnível entre os discursos não é estável ou absoluto, como se houvesse de um lado uma categoria de discursos fundamentais e criadores e do outro os discursos que comentam os da primeira categoria; muitas vezes o comentário vem a tomar o lugar do discurso que comentava e que desapareceu. Contudo, tais deslocamentos e desníveis possibilitam a construção indefinida de novos discursos, visto que o texto original carrega consigo o estatuto de ser sempre reutilizável, de possuir múltiplos sentidos passíveis de múltiplas interpretações. Por outro lado, o comentário não tem outro papel – independentemente das técnicas empregadas – senão o de enfim dizer o que estava articulado silenciosamente no texto original; deve então “dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito” (FOUCAULT, 2001, p. 25).

Esse “desnivelamento entre os discursos” remete às diferenças entre críticas produzidas por críticos já reconhecidos e as de blogs, canais e perfis em redes sociais. Tal desnivelamento é expresso nas disputas entre os que defendem a Internet como um espaço de democratização da produção crítica e os que defendem sua autoridade para produzir esses discursos críticos.

Independentemente dessas disputas, é perceptível que a crítica cinematográfica enquadra-se como um tipo de comentário. Se entendemos o cinema como uma prática discursiva em si mesma – estruturada pelos aspectos da sua linguagem, seus valores estéticos e técnicos – então é possível afirmar que todo filme é um “texto original” (a cargo de um “sujeito criador”) e as críticas produzidas a respeito dele funcionam como comentários que visam desbravar e analisar seus múltiplos sentidos.

Essa correlação fica mais nítida quando trazemos outro procedimento interno, o do *autor*. Não se trata do indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto, mas sim um princípio de agrupamento do discurso, a unidade e origem de suas significações. Existem muitos discursos que circulam sem serem atribuídos a um autor em específico (conversas cotidianas, decretos que precisam de signatários e não de autores, receitas técnicas, etc.);

porém, nos domínios em que a atribuição a um autor é uma regra – literatura, filosofia, ciência e outras áreas –, tal atribuição desempenha sempre o mesmo papel: o de indicação de verdade. Para Foucault, “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (2001, p. 28).

A crítica, tanto olhada isoladamente quanto dentro do âmbito do jornalismo cultural, é um domínio para o qual a autoria é um dos requisitos de validação da verdade a respeito do discurso produzido sobre a obra analisada. Embora a legitimidade do crítico se encontre em disputa por conta das múltiplas possibilidades de autoria que o ciberespaço trouxe (bem como a ausência de uma formação específica e regulamentada sobre este trabalho), diversos críticos construíram trajetórias respeitadas, como os franceses André Bazin e François Truffaut, o estadunidense Roger Ebert e os brasileiros Paulo Emilio Sales Gomes e Walter da Silveira.

Por fim, outro procedimento interno que dialoga e se contrapõe aos *comentários* e com o *autor* são as *disciplinas*. Elas se opõem ao *autor* porque se definem por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras, definições, técnicas e instrumentos; e se opõe ao *comentário* porque o que é suposto do ponto de partida não é um sentido que precisa ser descoberto, mas sim o que é requerido para a construção de novos enunciados. Na crítica cinematográfica, a disciplina (no sentido foucaultiano) poderia se enquadrar como modelos ou fórmulas facilmente identificadas em diferentes textos críticos, como na sua própria estrutura (o modelo híbrido de informação e opinião, por exemplo), bem como os meios pelos quais a crítica é capaz de extrair novos significados e interpretações do filme – dos quais este pode até mesmo não ser consciente, enquanto texto original.

Entretanto, uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa, nem o conjunto de tudo o que pode ser aceito. Para haver disciplina é preciso existir a possibilidade de formular indefinidamente proposições novas, e no interior de seus limites ela reconhece proposições verdadeiras e falsas. Embora a crítica apresente modelos e fórmulas construídos historicamente e pelos quais pode ser identificada, isso não implica numa estática ou em uma estrutura e métodos engessados; ela muda com o tempo, tanto quanto o próprio cinema vem mudando, o que significa que aquilo que funcionava antes (o caráter de “primeiras impressões” que predominava na primeira metade do século XX, por exemplo) não necessariamente funciona nos dias atuais.

Foucault (2001, p. 34-35) traz o exemplo de Gregor Mendel, cujos estudos sobre hereditariedade não foram aceitos pelo campo da biologia na época, mesmo que hoje se saibam que são verdadeiros. Isso se deu porque Mendel trouxe uma formulação sobre um objeto biológico totalmente novo, através de uma filtragem jamais utilizada até então. Ele dizia a verdade, mas não estava “no verdadeiro” do discurso biológico da época, e só após uma mudança de escala e o surgimento de um novo plano de objetos na biologia que ele pôde adentrar “no verdadeiro” e suas proposições fossem aceitas e consideradas exatas.

Por fim, existem os procedimentos de *restrição*. Eles buscam determinar as condições de funcionamento dos discursos, de imposição de regras aos indivíduos que os pronunciam e assim não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. De acordo com Foucault, ninguém entrará na ordem do discurso se não for qualificado e atender certas exigências; “nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem (...) à disposição de cada sujeito que fala” (2001, p. 37).

O caso de Mendel e a existência dos procedimentos de *restrição* nos leva às seguintes perguntas: (i) todo mundo pode ser crítico de cinema? (ii) o que é “verdadeiro” segundo a crítica atualmente? E (iii) o que é feito com quem não se encaixa “no verdadeiro” do discurso crítico? Conforme afirmado antes, é comum se olhar para novas tecnologias com desconfiança, como tem se visto atualmente com a transição de uma crítica outrora textual para uma de cunho audiovisual, embora o texto escrito ainda goze de maior prestígio e confiabilidade. Além disso, há também o embate em relação à formação do crítico e como ela orienta sua legitimidade, tornando tênue a linha entre o crítico e o “espectador comum”.

Diante dessas problemáticas, é possível questionar se o discurso crítico não é composto apenas de regiões sem restrição prévia aos sujeitos que queiram pronunciá-lo. Contudo, foi aqui apontado anteriormente que a crítica dispõe de certas estratégias, técnicas e procedimentos que a legitimam, seja na estrutura do texto, nas informações trazidas a respeito do filme, nos tópicos em que se detêm ao construir sua análise, ou no próprio renome do crítico que a produz, dentre tantos outros.

Tais procedimentos ligados à crítica e o sistema de restrição no qual ela se insere podem ser definidos como um “ritual”. É este que define as qualificações que devem possuir os indivíduos que falam, bem como seus gestos, comportamentos, circunstâncias e conjunto de signos que acompanham o discurso, “fixando a eficácia imposta ou suposta

das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção” (idem, p. 39). Logo, é possível inferir que a crítica se insere numa prática “ritualista” que a dita, definindo sua relação tanto com o cinema que critica quanto com o público que a consome.

6) CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste artigo não propor uma argumentação romantizada e elitista de que apenas um grupo seleto de profissionais é digno de trabalharem como críticos; tampouco afirmar que a única opinião importante é a do próprio espectador e que ele não deve levar em conta o que o crítico diz. A crítica cinematográfica é um universo em constante transformação e já vivenciou importantes mudanças desde seu surgimento.

Resgatar Foucault e suas conceituações acerca da ordem do discurso é vital para entender os mecanismos pelos quais a crítica trabalha, como ela se “protege” contra as interferências externas de forma a possibilitar sua legitimação. Ao olharmos a crítica como uma forma de comentário a respeito do discurso cinematográfico e o crítico como um autor, ambos inseridos dentro de um sistema de procedimentos de restrição, é possível entender as formas pelas quais a crítica busca se validar.

Novamente, porém, a questão não é se a crítica deve se resguardar de pessoas “não-habilitadas” para exercê-la ou se deve ser deslegitimada e desfavorecida diante de um cenário mais “democrático” no qual todos emitem suas opiniões. O crítico possui um papel importante na sua mediação entre a arte e o público, mas não deixa de ser um sujeito com suas subjetividades, as quais se farão presentes no texto que escreve. E isso não é um demérito; a questão é como essas subjetividades são articuladas junto às objetividades e estratégias analíticas necessárias para elevar seu texto para além de um simples “gostei” ou “não gostei”.

Mais importante, o crítico se firma como um agente fundamental dentro da relação do público com o cinema; pois este, assim como qualquer arte, nunca é fechado em si mesmo, carregando consigo uma multiplicidade de sentidos a serem analisados e debatidos. Portanto, se o cinema pode ser enxergado como uma forma de discurso, a crítica irrompe como uma nova forma de discurso decorrente dele, lhe servindo de suporte.

Assim, a crítica cinematográfica reafirma sua importância e funcionalidade na sua própria história imbricada com o cinema e nas estruturas que construiu desde seu

surgimento. Sua trajetória e suas particularidades não são isentas de problematizações e reavaliações, mas através da leitura fornecida por Foucault e de sua descrição dos procedimentos de ordem do discurso, é possível entender como a crítica cinematográfica se estrutura e se legitima de modo a manter-se relevante e necessária, independentemente das transformações pelas quais vem passando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMANN, Eliska. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos. **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 611-622, set./dez. 2008.

BALLERINI, Frantjesco. **Jornalismo cultural no século 21**: literatura, artes visuais, teatro, cinema e música: as novas plataformas, o ensino e as tendências na prática. São Paulo : Summus, 2015.

BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica ordinária** – a crítica de cinema na imprensa brasileira. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais. 2005.

BRAGA, Carolina. **A crítica jornalística de cinema na internet**: um dispositivo em transformação. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais e Universidad Autónoma de Barcelona. 2013.

CARMELO, Bruno. Uma introdução à crítica de cinema na internet. *In*: SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019. Cap. 26, p. 420-437.

CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Humberto Pereira da; ALPENDRE, Sérgio. A crítica de cinema em São Paulo. *In*: SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 342-379.

CARVALHO, Rafael. O lugar da crítica de cinema como gênero do jornalismo cultural e sua crise. **Baleia na Rede – Estudos em Arte e Sociedade**, n. 10, vol. 1, 2013. Disponível em: < <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/3361>>. Acesso em: 19 jun. 2022.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso** – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 7ª ed., 2001, 80 p.

GOMES, Regina. **A função retórica da crítica de cinema**: análise das resenhas de *Central do Brasil*. Disponível em: < <http://bocc.ufpb.pt/pag/gomes-regina-retorica-cinema.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

SANTOS, Luciana Gomes. **Crítica cinematográfica**: análise dos argumentos e sistematização do discurso. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Ceará, 2010.