

A Crítica de Cinema Como Processo Comunicacional¹

Luiz Gustavo Vilela TEIXEIRA²
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

Com a redefinição, sempre em andamento, do campo da comunicação, é preciso também entender o que isso significa para processos que, de outra forma, talvez estivessem já considerados resolvidos. A proposta deste artigo é tentar compreender como a crítica de cinema, ela própria um processo derivado de um fluxo comunicacional independente (o cinema,) se situa dentro do novo paradigma comunicacional que implica rejeitar a linearidade da mensagem direta entre emissor e receptor e busca abraçar toda uma miríade de relações. Para isso cabe retomar pensadores basilares do cinema e da crítica, como Bazin e Bernardet em articulação com articuladores da comunicação, como os clássicos Benjamin e Hall, além dos mais contemporâneos Martins e Araújo.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação, Cinema, Crítica de Cinema.

INTRODUÇÃO

É uma tarefa ingrata tentar localizar a crítica dentro do diagrama clássico comunicacional que envolve emissor, meio, mensagem e receptor. Para a agência responsável pela distribuição da obra de arte o crítico é um receptor. O primeiro receptor, pelo menos. Para o público pra a qual a obra se dirige, outro emissor, ao lado da própria obra. Para o artista, geralmente é visto como ruído. A crítica escancara uma fragilidade inerente à tentativa de aprisionar a comunicação em um paradigma matemático. A categorização estéril das etapas comunicacionais tiveram alguma uma importância ao longo da história e desenvolvimento da pesquisa em comunicação e mesmo agora possuem um papel relevante para ajudar a refletir sobre fenômenos de forma isolada. Mas quando são usadas para fenômenos complexos, como a citada crítica, podem criar mais confusão do que esclarecimento.

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Mestrando do Curso de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, email: luzgvt@gmail.com

Em primeiro lugar, cabe justificar: por que crítica de cinema? Estudar o cinema enquanto fenômeno comunicacional já seria rico o suficiente, como muitos dos autores cujo pensamento aparece neste artigo são prova. O cinema é, afinal, a grande arte definitiva do século XX – parte pela sua pouca idade, parte pela quantidade de dinheiro que movimenta –, período de tempo moldado pelos delírios oníricos do audiovisual. Pela sua popularidade e influência, inerentes ao seu modo de produção, nenhuma outra forma de arte recebeu tanto o escrutínio da crítica ao longo dos últimos 100 anos, se desenvolvendo em uma relação simbiótica, de retroalimentação. Afinal, o pensamento sobre o cinema é determinante para as transformações desta arte ao longo do tempo, questão melhor abordada no próximo capítulo.

Como a crítica de cinema funciona diante dos novos paradigmas comunicacionais, portanto, é uma pergunta que este artigo busca responder.

Somos hoje atravessados, de facto, por uma imensidade de imagens, que nas ruas e nos centros comerciais nos vêm das montras e dos placares, imagens que nos invadem a casa, pela televisão, pelo vídeo, pelo computador, pelas consolas de jogos electrónicos, imagens que nos assaltam, quando vamos ao multibanco, e que nos avassalam, quando nos refugiamos nas salas de cinema ou quando experimentamos embarcar em sessões de realidade virtual. (MARTINS, 2003, p. 77).

Pode-se argumentar, não sem boa parcela de razão, que os jogos eletrônicos já estão suplantando o cinema em relação à representatividade enquanto fenômeno geracional, ao faturamento e à influência junto às populações mundiais. Há pouca reflexão crítica, porém, sobre os games. Fruto, talvez, de um esvaziamento da própria crítica nos últimos anos. Essa questão, que merece uma investigação mais profunda, não será abordada neste artigo.

Para tentar compreender como a crítica opera do ponto de vista de um fenômeno de comunicação é preciso primeiro entender quais são os seus elementos fundadores. O que uma crítica deve ter para ser considerada como tal? A resposta não é simples na medida em que a definição dos grandes críticos de cinema é fugidia e sem contornos claros. Ao mesmo tempo em que isso permite um maior diálogo com as teorias da comunicação, também faz carecer de cuidado para evitar confrontos descabidos.

Em seguida é preciso tentar compreender como se articula o campo comunicacional. Ou ainda, qual é o campo comunicacional e como as pesquisas recentes buscam trabalhar. Assim como a conceituação da crítica, a comunicação também é de complexa apreensão já que sua explicação precisa passar pelos mesmos códigos discursivos que ela mesma busca decifrar. Depois disso resta apenas colidir esses dois mundos buscando aproximações e distanciamentos. A perspectiva é de encontrar a crítica como um fenômeno tão complexo e, ao mesmo tempo, crucial para a sociedade tão pautada pela agenda audiovisual, quanto o próprio cinema.

CRÍTICA DE CINEMA, UM BREVE PANORAMA

Em 18 de abril de 1913 a revista alemã "Neue Zürcher Zeitung" publica um texto sobre *Quo vadis?* (1913), de Enrico Guazzoni (EINCHENBERGER, 1997). É a primeira vez que uma revista respeitada usa seu espaço dedicado à arte para tratar com seriedade um filme. Ao passar o filme pelo escrutínio reflexivo, a crítica tira do cinema o *status* de atração de festivais e circos. Desde então, essas duas instituições, crítica e cinema, se tornaram tão dependentes um do outro, se retroalimentando, quanto autônomas, respeitando lógicas formais próprias.

Após a Segunda Guerra Mundial, há uma multiplicação de revistas de cinema, especialmente na França (Cahiers du Cinéma, Positif e Cinéthique) na Inglaterra, (Screen, Sequence, Sight and Sound, Movie) e nos Estados Unidos (Film Quartely, Film Culture e Artforum). Algumas destas publicações até hoje permanecem como referenciais de textos de qualidade na análise da obra cinematográfica. (GOMES, 2006, s/p)

Na então União Soviética os escritos de Serguei Eisenstein são tão importantes quanto seus filmes; na França, André Bazin é a fagulha que faz explodir a *Nouvelle Vague* com seus críticos-cineastas como François Truffaut e Jean-Luc Godard, também responsáveis por reabilitar os cineastas da Hollywood clássica como John Ford e Alfred Hitchcock; pensamento que fundou a noção de autoria no cinema, fundamental para o surgimento da Nova Hollywood, de Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e William

Friedkin; geração que dependeu muito das defesas de Pauline Kael (BISKIND, 2015) em suas críticas para se legitimar culturalmente.

O mesmo vale para o Brasil. Os estudos de Paulo Emílio Salles Gomes sobre, primeiro, o cinema de Humberto Mauro e, depois, sobre o Cinema Novo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Rogério Sganzerla, são importantes para a consciência de que há ali um movimento, legítimo e coeso. Assim como os franceses, Glauber também fez as vezes de crítico-cineasta escrevendo ensaios fundamentais sobre suas propostas estéticas. Mais recentemente, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet levam adiante o exercício da grande crítica, conciliando tanto a visão específica de uma proposta estética ambiciosa quanto a rotina do enfrentamento filme a filme.

Diante deste breve retrospecto, que sublinha importância da crítica para o cinema, cabe buscar compreender o que é a crítica e como ela se manifesta enquanto postura diante da obra. Bazin, se não foi o primeiro, foi um dos mais importantes pensadores a formular uma proposição neste sentido. Para o francês, a "função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte" (BAZIN, 2014, p. 07). O crítico surge aqui, então, como o responsável por fazer do filme mais relevante, reabilitando e ampliando os sentidos inerentes à obra para os espectadores. Jean-Claude Bernardet é quem irá propor direcionamentos para a crítica enquanto postura diante da obra, traçando o conceito em contornos um pouco menos fugidios.

Criticar é pôr a obra em crise. E pôr em crise a relação da obra com outras obras. A relação do autor com a obra. A relação do espectador com a obra. A relação do crítico com a obra. É criar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas, sem a menor esperança nem o menor desejo de chegar ao certo ou a qualquer verdade ou conclusão. Mas com a esperança e o desejo de que essa constelação possa detonar significados potenciais na obra e nas suas relações múltiplas. E sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar. Pôr em crise é também pôr em crise o texto crítico. O texto colocando-se como uma hipótese, uma flutuação, uma problematização, um desvendamento. (BERNADET, 1986, p. 39)

O que Bernardet propõe é a crítica como uma leitura à contrapelo, buscando sempre possibilidades e relações não hegemônicas. Colocar em crise é se recusar a aceitar a superfície cômoda da exegese. O resultado é uma postura um tanto mais política e

combativa do que a de Bazin, que é por sua vez mais holística e, por isso, mais charmosa. Não se trata, porém, da recusa à fruição, apontando as estruturas do aparato cinematográfico ao decompor os planos e truques de perspectiva e iluminação. Colocar em crise não é, portanto, transformar toda a transparência do filme em opacidade, para usar as importantes categorias de Ismail Xavier (2005) — o pesquisador brasileiro chama de transparente o cinema construído para o mergulho dos sentidos enquanto o opaco deixa à mostra seu dispositivo constituinte, deixando claro que estamos vendo um filme, impedindo o devir sonâmbulo.

Colocar em crise implica em buscar compreender, junto ao leitor/espectador, o que a transparência ou a opacidade implicam se o filme em questão permitir possibilidades de sentido partindo dessas escolhas estéticas em particular. Sejam elas intencionais ou não (a crítica não é, afinal, um exercício de chegar às intenções do diretor, como lembra Bernardet). O que quer dizer, também, que há várias formas de se colocar um filme em crise, algumas como o próprio Bernardet apontou: "crítico com a obra (...) com texto crítico". Cabe ao crítico se perguntar o que significa esse filme diante do seu contexto de lançamento, ou diante das questões de gênero, ou de contribuição à linguagem cinematográfica, ou como objeto estético, ou como discurso político, ou até mesmo como entretenimento.

Ao longo do século XX, diversos autores como Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Jaques Aumont buscaram usar o cinema para compreender o mundo. A arte audiovisual é, afinal, um evento comunicacional rico demais para ser colocado de lado. Mas e a crítica? Como se insere neste processo do ponto de vista comunicacional? Antes de responder a esta pergunta, porém, precisamos compreender como se estrutura o campo contemporâneo da comunicação.

NOVOS PARADIGMAS EM ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO

A comunicação é um fenômeno complexo com um problema delicado já de partida. O ser humano só se expressa dentro da linguagem que, sendo este justamente parte integral dos objetos de estudo da própria comunicação, torna toda pesquisa um esforço

autorreflexivo. Para o pensamento aristotélico, segundo Moisés de Lemos Martins, "o homem define-se pela linguagem. E como a linguagem é o caminho que nos conduz a outro, o homem é um 'animal político'" (MARTINS, 2011, p. 71). Esse processo impede que seja possível um olhar externo à comunicação. É um processo que usa a linguagem e se define através da linguagem.

Por conta disso é tão importante a contribuição de Stuart Hall para o pensamento da comunicação. Para ele o fenômeno se torna um processo sempre vivo em oposição ao estanque paradigma matemático que coloca um emissor ativo em um lado e um receptor passivo noutro (ARAÚJO, 2007).

Para Hall:

Uma vez concluído, o discurso deve então ser traduzido - transformado de novo - em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum 'sentido' é apreendido, não pode haver 'consumo'. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito. (HALL, 2003, p.388).

A comunicação não é mais um evento localizado ou no emissor, ou no receptor, ou na mensagem/meio. "O valor dessa abordagem é que, enquanto cada um dos momentos, em articulação, é necessário ao circuito como um todo, nenhum momento consegue garantir inteiramente o próximo, com o qual está articulado" (HALL, 2003, p. 388). É uma noção mais complexa do que pensar que todos são emissores e receptores simultaneamente. A problemática está no processo comunicacional como um todo, entendendo que ele parte de um contexto sociocultural e, simultaneamente, causa efeitos de sentido neste mesmo contexto.

Como a linguagem está sendo usada para dar conta da linguagem, nada mais adequado do que uma metáfora:

A imagem da 'circum-navegação' é uma figura que nos ajuda a pensar a travessia a fazer na experiência tecnológica, que é a experiência contemporânea por excelência. A travessia não é a mesma coisa que a passagem. A passagem fala-nos de uma experiência controlada, dominada, sem mistério nem magia, ou seja, também sem poesia. (MARTINS, 2011, p. 18)

A passagem se refere ao processo comunicacional do datado (ainda que eventualmente útil para fins didáticos) paradigma matemático. Uma mensagem que é emitida por alguém através de um meio até ser recebida é a definição da falta de "mistério", "magia" ou "poesia". Por outro lado, uma mensagem que já nasce afetada pelo universo ao seu redor e só se completa no momento em que ela própria causa um impacto neste mesmo universo é o que se manifesta na imagem da travessia. Não é possível "controlar" ou mesmo "dominar" completamente um determinado processo comunicacional.

À partir de Hall, uma nova linha de pesquisa em comunicação se estabeleceu: os *Cultural Studies*. Enquanto campo, "passa a interrogar o modo como a cultura de um grupo social, e antes de mais nada, a cultura das classes populares, funciona como contestação da ordem social, ou então, inversamente, como reconforto das relações instituídas de poder e dominação" (MARTINS, 2011, p. 31). Isso envolve estudar a mídia (os media). Por isso interessa uma manifestação cultural midiática como a crítica de cinema.

A noção da comunicação com um um fluxo constante ajuda a pensar a crítica como uma atividade sensivelmente mais complexa do que a mera avaliação de filmes que podemos ver aqui e ali em sites que se dedicam de forma diletante à reflexão cinematográfica, ou mesmo em jornais e revistas generalistas. Isso é o que veremos a seguir.

CRÍTICA DE CINEMA COMO PROCESSO COMUNICACIONAL

A matéria do cinema, como de toda arte, é a vida, mesmo que esta seja simplesmente grande demais para ser abraçada por qualquer obra. O cinema é, também, uma linguagem e, por isso, eventualmente precisamos recorrer a ele para nos ajudar a compreender o mundo em que vivemos. A crítica pode ser pensada, então, uma ponte entre o objeto artístico, no caso o cinema, e as pessoas. Note, por exemplo, como o próprio Moisés de Lemos Martins lança mão de uma breve reflexão cinematográfica para ilustrar uma linha de raciocínio:

A ideia de clicarmos um telecomando para banirmos o outro faz-me lembrar o magnífico desempenho de Peter Sellers em *Welcome Mr. Chance* [*Muito Além do*

Jardim, 1979]. Peter Sellers incarna o papel de um jardineiro numa mansão. Esta personagem alardeia uma notória deficiência mental e guarda do mundo duas experiências marcantes: uma, é a prática da jardinagem; outra, é aquela que lhe vem das imagens da TV, que a personagem de Peter Sellers telecomanda, fazendo zapping, sempre que elas são para si desagradáveis. Em casa há, por todo o lado, ecrãs de televisão e esta personagem anda sempre com um telecomando no bolso. Quando os proprietários da mansão morrem e esta personagem se vê pela primeira vez da sua vida na rua, o seu aspecto é o de um lord, bem vestido e a irradiar respeitabilidade social. Mas o choque é brutal. Logo ali, à porta da mansão, depara com a ameaça de um gang de marginais, que lhe saem ao caminho com facas de extensas lâminas ameaçadoras. Para afastar imagens tão agressivas, a personagem de Peter Sellers saca de um telecomando que tem no bolso e põe-se a clicar freneticamente. O problema é que desta vez não há meio de mudar de canal: as imagens desagradáveis não saem de cena, continuam bem diante de si, cada vez mais ameaçadoras. (MARTINS, 2011, p. 78).

O que acontece nesse texto é, justamente, a presentificação da proposta de Bernardet, que diz que "o crítico se torna um sacerdote que abre ao leitor-espectador os arcanos da obra-mistério. O leitor-espectador deve reencontrar no crítico a sua própria atitude, só que ampliada. O crítico é um prolongamento/lente-de-aumento do leitor-espectador" (BERNARDET, 2011, p. 49). Noção bem próxima da de Bazin que se satisfaz no trecho de Martins que em sua análise do filme estrelado por Sellers se aproveita de um recorte para explicar uma tendência contemporânea de confusão entre representação e realidade. O autor coloca a obra em crise em relação ao mundo que busca comentar. Para isso ele, o autor, acaba ressaltando o próprio comentário do filme.

A leitura crítica de Martins se dá dentro da descrição que Hall faz para o processo que transforma um "acontecimento" em "evento comunicativo":

No momento em que um evento histórico é posto sob o signo do discurso, ele é sujeito a toda a complexidade das 'regras' formais pelas quais a linguagem significa. Por isso, paradoxalmente, o acontecimento deve se tornar uma 'narrativa' antes que possa se tornar um evento comunicativo. (HALL, 2003, p.389).

O filme pode ser pensado como um acontecimento que é transformado em discurso pelo crítico. Note que o cinema é, em si, um discurso, o que faz com que ele se torne um evento comunicativo sem a interferência da crítica. O que não quer dizer que se pode prescindir dela. A metáfora da travessia se faz necessária novamente.

O cinema, especialmente o cinema de transparência (XAVIER, 2005), tende a se materializar como uma passagem enquanto experiência. Não há poesia, tampouco transcendência. Parte da função da crítica é, então, conectar o leitor-espectador, para ficar na denominação de público de Bernardet (2011), com novas sensibilidades que não seriam acessíveis na fruição superficial da transparência. O crítico encara a travessia para conseguir construir pontes, que devem ser demolidas e reconstruídas à cada leitura e releitura. O objetivo não é estabelecer passagens definitivas, mas mapear o caminho para que o leitor-espectador possa fazer suas próprias travessias.

CONCLUSÃO

A crítica não é apenas um ponto no processo comunicacional, mas sim um fluxo comunicacional próprio que não apenas opera de forma independente como também integrada a um contexto maior, o da produção e apreensão da arte.

O cinema, que já nasce inserido e retratando o paradigma industrial do final do século XIX, é a arte definidora do século XX. Através dele compreendemos o horror de duas guerras totais, as importantes mudanças culturais, as complexas convulsões sociais, enfim, o mundo à nossa volta. Mas as operações de sentido complexas empreendidas pela sétima arte não são de acesso simples. É preciso tempo, estudo e dedicação para humanizar trabalhos feitos em escala industrial mirando o largo consumo global.

Benjamin (1985), fazendo seu próprio exercício crítico, é o primeiro a nos lembrar que é justamente por ser uma forma de arte cara demais, o cinema só pode ser popular, sob pena de ter que falir caso contrário. Assim, a narrativa audiovisual precisa refletir os sonhos e inquietações da população canalizando o espírito do tempo.

É aí que entra a crítica, nunca deixando que a transparência esconda o discurso do filme. Dessa forma, a crítica se torna, ela mesma, um fluxo comunicacional complexo. Tão complexo e relevante quanto as obras que busca analisar, ou mesmo quanto os acontecimentos que estas obras buscam representar.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Carlos Alberto. A Pesquisa Norte-Americana in. HOHLFELDT, Atonio; MARTINO, Luiz C.; e FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). **Teorias da Comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- AUMONT, Jaques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BAZIN, André. **O Que É O Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica in. **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Trajatória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. in. CAPUZZO, Heitor (org.). **O Cinema Segundo a Crítica Paulista**. São Paulo: Nova Stella Editorial: 1986.
- BISKIND, Peter. **Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll Salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema - A Imagem Movimento**. Editora Brasilense, 1983.
- GOMES, Regina. **A função retórica da crítica de cinema: análise das resenhas de Central do Brasil**. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-retoricacinema.html>> Acessado em 20/11/2014.
- EICHENBERGER, Ambros. Approaches to Film Criticism. In MAY, John R. (org.) **New Image of Religious Film**. Franklin, Wisconsin. 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio: Zahar, 1989.
- HALL, Stuart. Codificação/Decodificação, in: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**, Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.
- MARTINS, Moisés de Lemos. **Crise no castelo da cultura: das estrelas para as telas**. São Paulo: Annablume, 2011.
- ROCHA, Glauber. "A Estética da Fome" e "A Estética do Sonho", in Sylvie Pierre, **Glauber Rocha**. Campinas: Papyrus, 1996, pp 123-137
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio: Paz & Terra, 1982.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Uma Situação Colonial?**. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>>. Consultado em 19/03/2016.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor**. Crítica Cultural, volume 1, número 2, jul./dez. 2006. Disponível em <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>>. Consultado em 20/03/2016.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2005.