



# A CONSTRUÇÃO DA CREDIBILIDADE DISCURSIVA DA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE CINEMA À LUZ DO PENSAMENTO FOUCAULTIANO

## THE CONSTRUCTION OF THE DISCURSIVE CREDIBILITY OF JOURNALISTIC CINEMA CRITICISM IN THE LIGHT OF FOUCAULTIAN THINKING

Vinícius Oliveira ROCHA<sup>1</sup>

Sonia AGUIAR<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente artigo, derivado de uma pesquisa mais abrangente, busca estabelecer uma correlação entre a crítica de cinema jornalística e o conceito da Ordem do Discurso, proposto por Michel Foucault. Para fundamentar essa abordagem, parte-se primeiramente de uma literatura que contextualiza as características e o percurso histórico da crítica cinematográfica no jornalismo. A partir daí, são apresentados os procedimentos da Ordem do Discurso, os quais funcionam como formas de controle discursivo dentro de um sistema de restrições. A aplicação desses procedimentos na crítica de cinema permite, portanto, legitimar o crítico como um comentarista autorizado a falar sobre uma obra fílmica, além de associar a credibilidade da crítica à vontade da verdade foucaultiana, possibilitando entender como ela se articula com o cinema e o público consumidor. Por fim, são discutidas as crises e embates que a crítica enfrenta, os quais têm se dado especialmente no ambiente digital contemporâneo, que põe em xeque os requisitos à legitimidade e autoridade do crítico na produção de seus discursos. O percurso desse artigo permite, portanto, observar as estratégias adotadas pela crítica no decorrer da sua história para preservar e retroalimentar sua legitimidade, mesmo nas novas configurações que o ambiente digital oferece.

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: <voliveira96@gmail.com>.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação/Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: <saguiar@ufs.br>.



## **PALAVRAS-CHAVE**

Crítica cinematográfica. Crítica jornalística de cinema. Crítica cinematográfica na internet. Foucault. Ordem do Discurso.

## **ABSTRACT**

This article, derived from a more encompassing research, seeks to establish a correlation between journalistic film criticism and the concept of the Order of Discourse, proposed by Michel Foucault. To support this approach, we first draw on literature that contextualizes the characteristics and historical path of film criticism in journalism. From there, the procedures of the Order of Discourse are presented, which function as forms of discursive control within a system of restrictions. The application of these procedures in film criticism allows, therefore, to legitimize the critic as a commentator authorized to speak about a filmic work, in addition to associating the credibility of criticism with the desire for Foucauldian truth, making it possible to understand how it interacts with cinema and the consumer public. Finally, the crises and conflicts that criticism faces are discussed, which have occurred especially in the contemporary digital environment, which calls into question the requirements for the legitimacy and authority of the critic in the production of his discourses. The trajectory of this article therefore allows us to observe the strategies adopted by critics throughout its history to preserve and provide feedback on its legitimacy, even in the new configurations that the digital environment offers.

## **KEYWORDS**

Film criticism. Journalistic film criticism. Film criticism on the internet. Foucault. Order of Discourse.

## **CENA 1: O CINEMA NO JORNALISMO**

O acompanhamento da repercussão na mídia nacional e internacional do filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, lançado em 2019, despertou o interesse pela crítica de cinema como gênero discursivo jornalístico, tema da pesquisa da qual este artigo é um dos resultados. Durante a revisão de literatura que antecedeu o estudo, ficou evidente a necessidade de tratar de forma diferenciada, mas complementar, a crítica



enquanto atividade e o crítico enquanto autor, trabalhador cultural e/ou jornalista. Este artigo apresenta uma reflexão atualizada dos resultados dessa investigação teórica e conceitual, fundamental para o entendimento da crítica de cinema, tanto em perspectiva histórica quanto em relação aos seus desafios contemporâneos.

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), ou mais especificamente ao que Lourenço e Centeno (2021) enquadram como Jornalismo de Cinema. Para esses autores, esta expressão abrange a cobertura da produção cinematográfica de forma mais ampla, “enquanto manifestação artística e indústria cultural”, promovendo “a reflexão sobre a produção e cultura cinematográficas (independentemente da sua origem e destino), o discurso da cinefilia e o consumo de filmes” (LOURENÇO; CENTENO, 2021, p. 226).

Em sua pesquisa, os autores identificaram a crítica como o principal formato da cobertura jornalística de cinema, seguido das notícias, ambos abordando majoritariamente as estreias e os festivais de cinema. Nessa abordagem, a crítica é considerada como um dos formatos da cobertura, com papel fundamental na formação de público. “É, deste modo que o Jornalismo de Cinema se constitui como um elemento fulcral na promoção de uma literacia fílmica, na abertura e consolidação do discurso da cinefilia, fazendo uso de uma dimensão pedagógica” (op.cit. p. 226).

Conforme Cardoso e Cunha (2004, *apud* LOURENÇO; CENTENO, 2021, p. 232), essa função pedagógica consiste em “ensinar a ver, informar sobre o que se vê, contextualizar (...) e pôr as questões pertinentes a propósito de um filme”. Essa função comporta também uma dimensão performativa,



por meio da qual o jornalismo contribui para que o público desencadeie uma ação de consumo cultural em relação à obra.

Nesse sentido, o próximo tópico apresenta uma contextualização dos caminhos da crítica cinematográfica no decorrer da sua história, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Pontua-se, aqui, que a crítica se estabelece, antes de tudo, como um gênero discursivo orientado em dois sentidos: o cinema e o público.

No tópico seguinte, busca-se na Ordem do Discurso de Michel Foucault a fundamentação necessária para o entendimento do ofício de crítico de cinema no jornalismo e seus processos de legitimação frente à obra analisada e a seu autor (ou autores). O ponto de partida é a premissa foucaultiana de que toda produção de discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por determinados procedimentos.

Por fim, discute-se como se dá a construção da credibilidade da crítica frente à legitimidade do crítico jornalista, em disputa disciplinar (no sentido foucaultiano) com o crítico espectador cinéfilo, que conta com amplo acesso aos meios digitais e domínio das suas ferramentas de busca de informação e da linguagem própria desse ambiente comunicacional e cultural.

## **FLASHBACK: OS PERCURSOS DA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA**

Segundo Barreto (2005), a crítica de cinema é orientada em dois sentidos: um em relação ao leitor e outro em relação 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 dados factuais, 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 assisti-lo ou não. Neste caso, para preservar a experiência do leitor, o crítico não faz análises ou descrições detalhadas que possam indicar *spoilers*.

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 ou a história do filme; ele ajuda o leitor a perceber aspectos da obra que não tinham chamado sua atenção ou explica por que determinadas características devem ser registradas e avaliadas. Já a quarta perspectiva, o **compartilhamento**, ocorre quando o crítico assume 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. Por fim, há a **distração/divertimento**, caso em que 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, neste caso, um produto autônomo, que traz um interesse próprio devido ao seu conteúdo e às experiências que proporciona, para além do filme.

Além da relação com o leitor, a crítica também é orientada pelo próprio cinema. A primeira perspectiva identificada neste sentido é a do **juízo**, 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 terceira perspectiva relativa ao cinema é a **colaboração**, que ocorre quando o crítico considera que a discussão e a troca de visões e pontos de vista podem ajudar a indicar caminhos. Neste caso, supomos 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, a última perspectiva é o **registro** 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 de recepção contemporâneo das obras, podendo ainda também contribuir para classificar ou historicizar o cinema.

Embora os primórdios da crítica cinematográfica messem-se com o próprio advento do cinema – o primeiro texto crítico a respeito de um filme data de 1896, apenas um ano após a primeira exibição feita pelos irmãos Lumière em Paris (BRAGA, 2013) –, seriam necessárias décadas até que tanto o cinema quanto a crítica desenvolvessem suas linguagens e especificidades. O período áureo da crítica cinematográfica teve início nos anos 1950, com o surgimento de revistas como a *Cahiers Du Cinéma*. A partir daí, o crítico passou a deter uma posição prestigiada e privilegiada em relação à obra fílmica (BARRETO, 2005), com diversos nomes destacando-se, como os franceses André Bazin e François Truffaut (ambos diretamente envolvidos com a *Cahiers*), os estadunidenses Roger Ebert e Pauline Kael e os brasileiros Paulo Emilio Sales Gomes e Walter da Silveira.



O período entre as décadas de 1950 e 1970 é comumente tratado como os **anos dourados** da crítica. Frey (2015) aponta três convenções relacionadas a esse período: (1) os críticos gozavam de amplo respeito e faziam mediações determinantes entre filmes e leitores, moldando tanto os gostos do público quanto influenciando cineastas e a indústria; (2) havia um paralelo direto entre a força da autoridade crítica e a qualidade da produção cinematográfica; e (3) a autoridade dos críticos daquela época foi perdida ou, na melhor das hipóteses, diluída por causa da falta de qualidade cinematográfica e estratégias sagazes de estúdio, mas sobretudo por causa da proeminência da crítica superficial na televisão e outras novas mídias.

Nomes como a já citada Pauline Kael e Andrew Sarris são reverenciados por elevarem o nível da crítica cinematográfica a um ponto em que foram pelo menos parcialmente responsáveis por “um revigoramento geral do debate intelectual sobre a cultura de massa” (FREY, 2015, p. 104). De acordo com Wolcott (*apud* FREY, 2015), as avaliações de Kael, em particular, eram tão requisitadas que os estúdios até mesmo colocavam espões nas salas de projeção para monitorá-la enquanto assistia aos filmes e tomava suas notas.

Porém, a popularização dos *blockbusters*, a partir de meados dos anos 1970, como *Tubarão* e *Star Wars*, “apontou o caminho para um novo mercantilismo brutal, baseado na saturação da publicidade na televisão e em amplos padrões de lançamento que contornavam os antigos teatros do centro da cidade em favor dos shopping centers suburbanos” (KEHR *apud* FREY, 2015, p. 106). O impacto desses filmes foi sentido não apenas no cinema, mas também na crítica, que viu sua relevância ser eclipsada, conforme apontam diversos autores; teve início aí o que muitos apontaram ser a **morte do crítico**. A década seguinte representa um aprofundamento



dessa crise, com a proliferação dos chamados críticos de televisão, como Jeffrey Lyons e Gary Franklin, que possuíam programas próprios nos quais ofereciam suas impressões acerca dos filmes lançados.

O surgimento dessa categoria não foi bem-visto pelos profissionais que tinham saudades dos tempos “áureos” da profissão:

O tipo elevado, praticado ao longo do último meio século por James Agee e Manny Farber, Andrew Sarris e Pauline Kael, J. Hoberman e Dave Kehr – na grande imprensa e em revistas como *Film Comment* – é uma espécie em extinção. Uma vez floresceu; em breve pode perecer, para ser substituído por um serviço para o consumidor que é sem cérebro e todos os polegares. (CORLISS, 1990, s.p., tradução nossa)<sup>3</sup>

A partir da segunda metade da década de 1990, com a abertura da internet para além dos mundos militar, acadêmico e governamental, começaram a ser dados os primeiros passos do jornalismo rumo ao ambiente digital, incluindo-se aí a editoria de cultura. Ballerini (2015) destaca que há vantagens e desvantagens no processo. Por exemplo: se por um lado os portais de notícia poderiam ilustrar seus textos da editoria de cultura com “trechos de músicas, filmes, clipes e imagens em alta resolução, o barateamento da tecnologia propiciou o surgimento de vários blogues, que não necessariamente eram produzidos por especialistas das áreas temáticas clássicas do jornalismo, mas também por leigos e simpatizantes.

A dinâmica das redes sociais e a popularização de *smartphones* e *tablets* levou a novas formas de se consumir cultura. Ao mesmo tempo

---

<sup>3</sup> “The elevated sort, as practiced over the past half-century by James Agee and Manny Farber, Andrew Sarris and Pauline Kael, J. Hoberman and Dave Kehr – in the mainstream press and in magazines like *Film Comment* – is an endangered species. Once it flourished; soon it may perish, to be replaced by a consumer service that is no brains and all thumbs.”



em que 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, já que, uma vez que qualquer um pode emitir sua opinião, qual exatamente a necessidade que o jornalismo cultural ainda pode ter?

De qualquer forma, 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 e os mais pessimistas. Para os otimistas, a Internet é ideal à crítica por conta do baixo custo de viabilidade de um site, assim como a possibilidade de ser um espaço que permite a expressão independente, sem as restrições editoriais ou de tamanho intrínsecas ao jornalismo impresso, e também com a criação de fóruns de debate que permitam a aproximação entre crítico e leitor (NOGUEIRA, 2014).

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 da internet 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 (2015): de um lado, o pressuposto de autoridade, em que 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 cibercinéfilos, 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).

Embora o estilo da redação da crítica de cinema 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 no jornalismo diário, que carregam em si a circunstância de atualidade e informações factuais. De qualquer forma, a crítica jornalística apoia-se em recursos linguísticos argumentativos, informando o leitor sobre a obra analisada e o tema em debate, as qualidades



e os defeitos evidenciados na produção e o desempenho dos profissionais envolvidos (diretor, atores, fotógrafos etc.), sem que isso resulte em mera atribuição de adjetivos (BRAGA, 2013).

Para Gomes (2005), o discurso da crítica de cinema é também um discurso de valores e, como tal, obriga a uma argumentação fundamentada e persuasiva da obra fílmica. Esse discurso responde a um tipo de jornalismo massivo, com limitações de espaço decorrentes de uma pressuposição de preferência por textos mais curtos e falta de tempo para uma análise atenciosa dos filmes. Por isso, esse tipo de texto mais superficial já faz parte da retórica dos críticos atuais dentro das instituições e veículos nos quais trabalham. Esses textos obedecem a regras e convenções próprias de qualquer discurso persuasivo e são recheados de elementos prontos para provocar a aceitação tanto intelectual quanto emocional do público leitor.

Em entrevista para Carmelo (2019), o crítico Marcelo Muller aponta que diversos fenômenos da pós-modernidade, como a pulverização do diálogo e a dificuldade de interpretação e argumentação, geram consequências nítidas sobre a crítica de cinema. Uma destas consequências é a transformação do monólogo em diálogo; ou seja, a alteração da perspectiva do crítico como a única autoridade legitimada a analisar o filme para um cenário onde seus textos podem ser postos em xeque e discutidos, dadas as opções do ambiente *online* de se postar comentários em resposta ao texto do autor e/ou de haver fóruns de debate a respeito das obras.

Há benefícios nestas interações, visto que pontos de vista diferentes podem ser confrontados; mas também há malefícios, já que muitas vezes a resposta do público pode ser ofensiva e violenta contra o crítico por discordarem da sua análise. Teixeira Neto (2020) é crítico do que



considera uma leitura apocalíptica dos novos tempos da crítica, a qual é decorrente da dificuldade que alguns desses atores têm de perceber as particularidades e mudanças nas lógicas de produzir esses conteúdos. Cenários de mudanças de paradigmas não são inéditos, assim como não são as resistências a essa nova ordem. O autor aponta que a crítica de cinema inventiva no âmbito da linguagem, de qualidade e boa reputação, segue viva, porém está em outros lugares e assume uma configuração diversa daquela vivida no apogeu do impresso.

É possível chegar a um consenso de que os críticos dispõem ou já dispuseram de uma posição privilegiada no que se refere à análise fílmica, posição esta obtida através de um acordo tácito com seu público (visto que a formação profissional do crítico pode vir de diversas áreas). Essa posição e esse acordo, porém, encontram-se em estado de tensionamento e de mudanças irreversíveis, dada as próprias dinâmicas encontradas dentro do ambiente digital.

A despeito dos embates no meio digital aqui apresentados e do aparente caráter inédito que os cercam, é possível observar que certos aspectos desse embate não são novos, como atestam as disputas entre os críticos do jornalismo impresso e de televisão nos EUA dos anos 1980. Dito isso, como os críticos se protegem e se legitimam de forma a assegurar que o discurso crítico que produzem seja considerado verdadeiro e relevante diante da crescente produção das mais variadas análises fílmicas feitas por uma diversidade cada vez maior de agentes? São questões a serem respondidas nos próximos tópicos, que buscarão definir quais procedimentos são adotados pelos críticos para construir a verdade desse discurso.



## CENÁRIOS: A CRÍTICA COMO COMENTÁRIO E O CRÍTICO COMO AUTOR

Este tópico toma como base os conceitos propostos por Michel Foucault em *A Ordem do Discurso*, com destaque ao autor, ao comentário e à disciplina, para abordar a crítica cinematográfica sob a perspectiva dos dispositivos comunicacionais e de controle do discurso. Buscou-se, assim, observar as formas pelas quais o crítico se legitima e se reafirma, tanto no contexto da produção cinematográfica quanto nos meios de comunicação.

De acordo com Foucault (2001), em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por determinados procedimentos, cuja função consiste em “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”, configurando-se como sistemas de exclusão. Lamas (2023) salienta que essas regras e procedimentos de controle do discurso evidenciam certos saberes e sujeitos sociais em detrimento de outros, controlando assim o que pode ser dito ou visto, o dizível ou o visível, de um determinado tempo.

Pensado como uma espécie de recorte sobre o mundo, incluindo certos elementos em seu interior e excluindo outros, os discursos criam hierarquias, oposições, complementariedades, apoiando-se mutuamente ou negando-se uns aos outros, criando sentido em meio à descontinuidade dos fatos históricos. Essas ideias, evidentemente, não se dão a ver ou ouvir no etéreo, mas por meio de diferentes imagens, sons e textos, cujas materialidades, ordenamentos e códigos produzem, nas relações com o público que os lê, diferentes *efeitos de sentido* sobre o mundo. Nessa concepção, os discursos são manifestos sempre de maneira localizada em acontecimentos ou atos: a projeção de um filme na sala de cinema, a exibição de uma reportagem televisiva ou a publicação de um *post* em uma rede social, para citar alguns exemplos. (LAMAS, 2023, p. 157, grifo do autor)



Os procedimentos listados por Foucault (2001) podem ser divididos em **externos**, **internos** e de **restrição** ao indivíduo e grupo ao qual é excluído o acesso ou a produção do discurso. Embora o foco deste artigo resida nos procedimentos internos e de restrição, é válido fazer menção aos externos, para efeito de distinção.

O primeiro – e o mais conhecido – desse grupo é o procedimento de **interdição**, que diz respeito a quem pode falar sobre o quê e em que circunstância. Dois tipos de interdições são dignos de nota no contexto deste estudo: o tabu do objeto (quando um discurso é controverso ou até mesmo proibido de ser pronunciado) e o privilégio ou exclusividade do sujeito que fala (apenas a determinados sujeitos ou a um seletivo grupo da sociedade é dado o direito de proferir certos discursos). A existência dessas interdições revela a ligação do desejo e do poder com o discurso, pois este não é apenas uma tradução das lutas ou dos sistemas de dominação, mas o próprio poder a ser apoderado, aquilo pelo que e por que se luta. Ou seja, a interdição, aqui, remete a quem é dado ou não o direito (ou o poder) de exercer a crítica cinematográfica em determinadas circunstâncias (em uma revista cultural ou em um *blog* de cinéfilos, por exemplo).

Há também o procedimento da **vontade da verdade**, formulado ainda na Grécia Antiga para designar o discurso verdadeiro pelo qual se “tinha respeito e terror” (op. cit., p. 15), ao qual era preciso se submeter, pois era pronunciado por quem de direito (ou no exercício de poder) e conforme o ritual requerido. Séculos mais tarde, essa verdade a ser revelada não residia mais no que o discurso era ou no que ele fazia, mas sim no que dizia: a verdade se deslocou do ato ritualizado e de sua enunciação para o próprio enunciado em si e seu sentido e forma – como pregam os preceitos jornalísticos. Tal



qual os outros sistemas de **exclusão**, a vontade da verdade é apoiada por um suporte institucional e por um conjunto compacto de práticas; mas ela também é reconduzida pelo modo como o saber é aplicado numa sociedade. Portanto, essa vontade da verdade tende a exercer sobre os outros discursos uma espécie de pressão e um poder de coerção.

Quando os discursos produzem o próprio controle sobre eles mesmos, então falamos dos procedimentos **internos** – 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, grifo do autor)

O autor ressalta que 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 **desnívelamento entre os discursos** remete às diferenças entre críticas produzidas por críticos já reconhecidos e as de *blogs*, canais e perfis em redes sociais, cujos mecanismos de interdição são de outra ordem, não relacionados aos discursos jornalístico e cinematográfico. Tal desnívelamento é expresso nas disputas entre os que defendem o ambiente digital como um espaço de democratização da produção crítica e os que defendem a restrição à produção desses discursos críticos através de uma série de critérios.

Independente dessas disputas, se entendemos o cinema como uma prática discursiva em si mesma – estruturada pelos aspectos da sua linguagem, seus valores estéticos e técnicos – pode-se afirmar que a crítica cinematográfica é um tipo de comentário. Neste caso, é possível afirmar que todo filme é um **texto original** (a cargo de um **sujeito criador**, o diretor) e as críticas produzidas a respeito dele funcionam como comentários que visam desbravar e analisar seus múltiplos sentidos. Segundo Teixeira Neto (2020), ao se ter a produção da crítica como manifestação do filme sob o ponto de vista do sujeito-crítico, ressalta-se o lugar desse receptor como um produtor de conteúdo. Diferentes interpretações constroem diferentes objetos fílmicos, como se cada crítica permitisse o surgimento de obras diversas a partir da mesma obra cinematográfica original, peças audiovisuais surgidas por



força de perspectivas diferentes acerca de um mesmo objeto vivenciado por sujeitos espectadores variados (CARMONA, 2010).

Essa percepção do sujeito-crítico como detentor de autoridade e legitimidade para produção dos discursos fica mais nítida quando trazemos outro procedimento interno, o do **autor**. Não se trata do indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto, mas sim de um princípio de agrupamento do discurso, a unidade e origem de suas significações. Existem muitos discursos que circulam sem serem atribuídos a um autor 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 (2001, p. 28), “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”.

Por fim, outro procedimento interno que dialoga e se contrapõe aos comentários e ao 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 opõem ao comentário, porque o que é suposto como ponto de partida não é um sentido que precisa ser descoberto, mas sim o que é requerido para a construção de novos enunciados (FOUCAULT, 2001).

Na crítica cinematográfica, a disciplina pode se referir tanto ao campo cinematográfico (com todo o corpo de conhecimentos a ele implícitos), quanto ao modelo híbrido de informação e opinião que caracteriza a crítica jornalística de cinema. Esse referencial disciplinar pode ser facilmente identificado na própria estrutura de diferentes textos de críticos bem como nas fórmulas



de escrita e expressão oral pelas quais a crítica é capaz de extrair novos significados e interpretações do filme – os quais podem até mesmo não terem sido produzidos conscientemente pelo diretor/sujeito criador.

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 que precisam preencher exigências complexas e pesadas para então pertencer ao conjunto daquela disciplina (FOUCAULT, 2001). Embora a crítica apresente modelos e fórmulas construídos historicamente e pelos quais pode ser identificada, isso não implica em uma estrutura estática ou em métodos engessados; ela muda com o tempo, tanto quanto o próprio cinema vem mudando, o que significa que aquilo que funcionava antes não necessariamente funciona atualmente.

Por fim, existem os procedimentos de **restrição**, que 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 (2001), 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 diferenciadas), enquanto outras parecem (...) à disposição de cada sujeito que fala” (FOUCAULT, 2001, p. 37).

Essa possibilidade de abertura em certos discursos nos faz levantar a seguinte questão: todo mundo pode ser crítico de cinema? Afinal de contas, qualquer um que assiste a um filme pode emitir opinião sobre ele, visto



que o cinema é uma arte de alcance potencialmente massivo. Além disso, a não exigência de uma formação profissional (que será abordada no próximo tópico) torna tênue essa linha entre o crítico e o “espectador comum”, de modo que é possível questionar se o discurso crítico não é composto apenas de regiões sem restrição prévia aos sujeitos que queiram falar dele ou até que ponto está submetido a certos procedimentos disciplinares.

Os procedimentos aqui 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” (FOUCAULT, 2001, 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 e que deve ser influenciado por ela.

### **CONTRACAMPOS: A CREDIBILIDADE DA CRÍTICA E A LEGITIMIDADE PROFISSIONAL DO CRÍTICO**

Vimos que o crítico dispõe de certas estratégias, técnicas e procedimentos que o legitimam, enquanto autor de um discurso, e dão credibilidade à crítica, enquanto uma ordem discursiva. Neste tópico, discute-se como se dá a construção dessa legitimidade do crítico jornalista, em disputa disciplinar com o crítico espectador cinéfilo que conta com amplo acesso aos meios digitais e domínio das suas ferramentas de busca de informação e da sua linguagem.



Embora a década de 1950 tenha marcado a passagem para a profissionalização da crítica cultural na imprensa, a formação jornalística nunca foi pré-requisito para alguém se tornar um crítico profissional. Assim, o que se observa é que o crítico obtém reconhecimento profissional a partir da própria demonstração de que ele entende de cinema. Espera-se dele que saiba argumentar em defesa de suas avaliações positivas ou negativas, sem se limitar a meros adjetivos ou expressões como **gostei/não gostei**, o que lhe exige uma formação ampla, muito além da paixão pelo cinema.

Por outro lado, essa não-obrigatoriedade de formação especializada acaba incorrendo em certos desafios. Segundo Carmelo (2019), os críticos de cinema podem vir de diversas áreas, como o jornalismo, o cinema, a literatura ou até áreas pouco relacionadas. Tanto que, no século XXI, são poucos os críticos que de fato têm na produção das suas avaliações a sua única fonte de remuneração; muitas vezes é necessário que eles tenham um outro trabalho, seja em produção jornalística, editoras, universidades ou instituições culturais, entre outras. 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 reconhecimento da autoridade do crítico, que se encontra numa posição em que detém uma fala privilegiada a respeito da obra fílmica, geralmente acatada pelos leitores. Neste sentido, para Altmann (2008), a não obrigatoriedade de formação profissional ou de teorias que fornecem respaldo ao trabalho dos críticos poderia ser vista mais como vantagem do que como 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) 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), ao entrevistar diversos críticos brasileiros, lista alguns desses critérios 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” (op. cit., p. 426).

Por tais critérios serem subjetivos e passíveis de se transformarem, há um constante embate em torno da legitimidade da crítica e de quem a



produz, como observado anteriormente, ao se discutir o cenário muitas vezes conflituoso em torno da produção do discurso crítico no ambiente digital. Da mesma forma, como demonstrou Frey (2015), houve nos EUA uma forte resistência aos críticos que migraram para a televisão ou iniciaram suas carreiras lá a partir dos anos 1970 e 1980; de acordo com Corliss (1990), os críticos de verdade (ou seja, do meio impresso) consideravam que os de televisão “não têm mais em comum com a escrita séria do que as dançarinas do ventre têm com o Balé Russo” (CORLISS, 1990, s.p., tradução nossa)<sup>4</sup>.

Retóricas apocalípticas como essa de Corliss eram comuns antes mesmo que a internet se tornasse uma nova ameaça à autoridade e legitimidade dos críticos. Desse modo, é possível ver que os críticos amadores, cibercinéfilos e produtores de conteúdo para redes sociais e plataformas de vídeo ocupam lugar equivalente ao que os críticos de televisão ocuparam naquele período. Tais retóricas apocalípticas são acompanhadas de grandes doses de nostalgia romantizada, principalmente em relação ao chamado **período áureo** da crítica.

Frey (2015) toma como maior exemplo a figura de Pauline Kael (1919-2001), considerada uma das mais importantes críticas de cinema de todos os tempos. Para alguns autores, ela não foi apenas a crítica mais poderosa do seu tempo, mas também atingiu um nível de influência que todos os demais críticos deveriam exercer ou aspirar a exercer, de modo a transformar em sucesso filmes que estavam destinados a fracassar (e vice-versa). Por essa lógica, não seria coincidência que o declínio do prestígio de Kael tenha ocorrido na mesma época da emergência dos *blockbusters* hollywoodianos, dos críticos de televisão e da crise do meio impresso.

---

<sup>4</sup> “‘real’ critics,” i.e. print critics, deem television critics to “have no more in common with serious writing than belly dancers do with the Ballet Russe.”



Contudo, Frey (2015) afirma que muitas dessas afirmações engrandecedoras sobre Kael e outros críticos de prestígio devem ser postas sob escrutínio, pois a suposta influência desses profissionais é muitas vezes superestimada, corroborando para uma falsa ideia de que o crítico determina as condições de recepção do filme que analisa e até mesmo os seus rendimentos em bilheteria.

Se os críticos não conseguem moldar a recepção do filme pelo público, o que então os legitima? Frey (2015) busca explicação no clássico conceito de **capital cultural** de Bourdieu, que daria ao crítico a legitimidade (no sentido da **vontade de verdade** de Foucault) para atribuir valor à arte através das críticas, um poder do qual o público leigo não dispõe (o que funciona como uma restrição ao seu discurso). Assim, o crítico profissional é aquele cujo conhecimento sobre determinada atividade artística lhe dá o direito de falar sobre ela, resultando na construção de uma série de binários: críticos profissionais x consumidores comuns; julgamentos especializados x apelo popular; e treinamento extensivo x apreciação ingênua.

De acordo com Bordwell (1991), a crítica de cinema é um discurso bastante institucionalizado, pois a forma do discurso crítico está atrelada a ações que normatizam os modos de fazer crítica. Cada proposta deste discurso costuma ter sua redação (estrutura textual, estratégias discursivas e expedientes argumentativos) norteada por instâncias formais e informais que definiriam a *práxis* em toda a sua tradição. Nesse sentido, a crítica de cinema pode ter a estrutura do seu discurso influenciada pelo repertório do crítico como consumidor de críticas, seus gostos pessoais e referências profissionais, seu histórico de atuação na área, suas orientações editoriais,



suas redes de relacionamentos formadas no entorno dos críticos, pelas políticas das associações profissionais, entre outros vetores institucionais.

Muitos autores identificam expedientes discursivos e abordagens que compõem um manual informal de crítica cinematográfica jornalística. Para Piza (2013), esta costuma ser apresentada com um primeiro parágrafo que qualifica brevemente a obra e explora suas temáticas, seguido de um segundo momento no qual o leitor é informado sobre a história do filme. Nos parágrafos seguintes, o crítico costuma explorar características da linguagem cinematográfica privilegiadas no filme e analisar a obra a partir das suas impressões pessoais.

Já Braga (2006 *apud* TEIXEIRA NETO, 2020) lista os seguintes expedientes discursivos que costumam compor a crítica cinematográfica jornalística: síntese da história do filme; abordagem de elementos como fotografia, cenários e figurinos; referências a trabalhos anteriores de diretores e atores; bastidores do processo de produção; indicações sobre a carreira do título comentado (repercussão da crítica internacional, bilheteria e premiações); apreciações próprias do crítico e, em algumas circunstâncias, as cotações.

Segundo o autor, o modelo da crítica jornalística está engessado em decorrência dessa padronização pela qual é identificado, mas também popularizou a crítica e sua forma de se comunicar, tornando seus expedientes discursivos mais assimiláveis pelo público. Assim, antes de ser entendida como gênero textual, a crítica jornalística pode ser compreendida como uma linguagem sobre cinema compartilhada socialmente e já legitimada por uma cinefilia, a qual reproduziu essa linguagem informalmente na crítica amadora dos *blogs*, fóruns da internet e até mesmo nas conversas informais entre amigos.



O engessamento do modelo da crítica jornalística é visto por alguns teóricos como um dos motivos pelos quais a produção do discurso crítico na internet tem sido considerada como um fator positivo para alguns. Independentemente das vantagens e desvantagens da produção de críticas em meios digitais, o que se percebe é uma mudança notável na constituição da autoridade crítica, a qual era construída pela legitimidade de fala e pela reputação do crítico perante seu público e seus pares. Antes, essa autoridade era calcada exclusivamente no *know how* cinematográfico e/ou no estilo da escrita do crítico, mas agora também é formulada no domínio da cibercultura e no carisma da *persona* virtual do crítico, tangível ao público por som e imagem (TEIXEIRA NETO, 2020).

É indiscutível que vivemos um outro contexto de recepção das obras cinematográficas e de produção das críticas, em que novas formas de consumo – como os *streamings* – facilitam uma revisita aos filmes que antes não era viável, sendo agora possível até mesmo reformular as impressões e posições assumidas anteriormente. Contudo, o que Joly (2003 *apud* TEIXEIRA NETO, 2020) pondera é que todo discurso acerca de um filme não existe para resgatar a obra em si, mas sim para trazer luz a uma outra obra, que é fruto do ponto de vista do espectador. Ainda que tais revisitas e reassistidas sejam agora mais acessíveis devido aos recursos tecnológicos e às possibilidades da *web*, não é possível resgatar a espetatorialidade ocorrida em um momento anterior; ou seja, o sujeito assiste a filmes diferentes a cada vez, mesmo que em tese sejam os mesmos, e por isso constrói e emite discursos diferentes.

O crítico lida com um objeto ausente no momento em que formula seu discurso mesmo quando ele volta a ter acesso a esse material em um momento posterior a sua primeira experiência como espectador, pois o que está em curso na crítica é a revelação de um outro filme,



não mais aquele da experiência espectral primeira, esclarece a autora. O que se deseja alcançar com a crítica não é o filme do diretor, mas o resultado da experiência espectral com ele. É essa relação com as imagens que a crítica de cinema traz à tona. (TEIXEIRA NETO, 2020, p. 30)

Em face das transformações na lógica de trabalho da crítica, é possível perceber novas configurações para a figura do crítico. Como exemplo, têm-se profissionais que não possuem vínculo com grandes empresas de comunicação e administram os meios pelos quais conquistam suas recompensas sociais econômicas – ou seja, lidando diretamente com seus anunciantes, encontrando novas maneiras de monetização através de recursos como financiamentos coletivos e cursos, oferecendo acessos a conteúdos exclusivos e fazendo publicidade de suas críticas (seja em formato de texto, áudio ou vídeo) em redes sociais como o *Facebook* e *Twitter*, dentre outros mecanismos.

Por outro lado, não é incomum identificar críticos tradicionais que precisaram adaptar a produção de seus conteúdos, atuando agora como *freelancers* e cientes de que nem sempre (ou não mais) podem contar com a segurança, estabilidade e suporte técnico das instituições, o que os obriga, em níveis variados, a estabelecer algum tipo de comunicação com as lógicas do primeiro grupo. Ainda assim, eles não perdem de vista que o que o público espera deles são práticas similares àquelas da sua atuação em veículos de comunicação tradicionais (op. cit., 2020).

Essas expectativas por parte do público refletem o caráter institucional que a crítica carrega em si, conforme exposto anteriormente. Tal caráter permite que a crítica abrigue no decorrer dos tempos elementos e características que ajudam a defini-la, de modo que mesmo com mudanças de grande impacto – os meios e formatos de publicação, por exemplo



–, sua lógica interna permanece relativamente inalterada e facilmente identificável através dos tempos.

De maneira um tanto irônica, um dos elementos constituintes da retórica da crítica cinematográfica é justamente a crise que de tempos em tempos ela afirma enfrentar; segundo Frey (2015, p. 141, tradução nossa), “a ansiedade pela autoridade e pela liberação democrática da prática crítica está presente e é fonte de debate desde os primórdios da atividade e da profissão”<sup>5</sup>. Se tal crise é permanente, então ela perde importância para a defesa que os próprios críticos fazem do seu trabalho, de modo que essa defesa é sustentada nos procedimentos já identificados no decorrer deste trabalho.

No entanto, um sinal de alerta sobre os riscos de empobrecimento discursivo e argumentativo da crítica jornalística de cinema aparece nos resultados do estudo de Lourenço e Centeno (2021): o estilo meramente descritivo – que praticamente relata a estrutura narrativa do filme, sem análise ou emissão de juízos de valor – predominou em 83,3% das críticas nas versões impressas dos veículos jornalísticos selecionados e em 64,5% nas *online*. Assim, a crítica corre o risco de ser substituída por formatos mais palatáveis ao senso comum, regidos pelas lógicas de consumo, de serviço, de entretenimento e de comportamento massivo. Uma nova ordem discursiva não disciplinar, com frágeis mecanismos de legitimação e credibilidade.

## **CRÉDITOS FINAIS, À GUIA DE CONCLUSÃO**

O discurso crítico (re)interpreta e produz significados a partir do discurso original da obra fílmica – significados esses que muitas vezes

---

<sup>5</sup> “anxiety over authority and the democratic liberation of critical practice has been present and a source of debate since the very beginnings of the activity and profession.”



sequer foram intencionalmente pensados pelos sujeitos criadores da obra. É essa capacidade de interpretação e produção, dentre outros elementos aqui apresentados, que constitui a credibilidade da crítica e reforça a legitimidade e a autoridade do crítico.

Acompanhar as mudanças vivenciadas pela crítica cinematográfica e entender o seu atual cenário, para então abordar como ela se estrutura e retroalimenta sua legitimidade mesmo em meio aos embates e crises, foi um processo fundamental para entender o funcionamento e a dinâmica da produção e da construção do discurso crítico. Entre regras, acordos tácitos e estratégias que sustentam o lugar de fala e a autoridade do crítico, pode-se concluir que a crítica de cinema ainda mantém sua relevância enquanto gênero discursivo jornalístico, mesmo diante da retórica apocalíptica que a cerca.

Resgatar Foucault e suas conceituações acerca da Ordem do Discurso foi importante para entender os mecanismos pelos quais a crítica trabalha, como ela se protege contra as interferências externas, de forma a possibilitar sua legitimação e seu atual processo como mediadora entre cinema e público. 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 e autorização, é possível entender as formas pelas quais a crítica busca se validar.

As discussões aqui apresentadas podem indicar novos e promissores caminhos para os estudos acerca da crítica cinematográfica, através desta aplicação do pensamento foucaultiano. Este pensamento possui um caráter fortemente interdisciplinar, como visto na multiplicidade de pesquisas que o têm como referência, mas o trabalho em questão se distingue pelo



caráter inédito no tratamento dado aos pressupostos da Ordem do Discurso para explorar e aprofundar os pressupostos ligados à crítica. Assim, novas discussões poderão ser trabalhadas a partir daqui, especialmente no que concerne às crises e aos embates que esse campo tem vivenciado e como ele busca se resguardar e legitimar.

A literatura adotada para a discussão do tema evidencia um conjunto de possibilidades acerca desse campo instável (e paradoxalmente tão atraído por regras e fixidez) que é a crítica cinematográfica. 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 ter suas subjetividades, as quais se fazem presentes no texto que escreve. Mais importante, ele se firma como um agente 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 destrinchados e debatidos.

Assim, a crítica cinematográfica reafirma sua importância e funcionalidade na sua própria história imbricada com o cinema e as estruturações, que construiu desde seu surgimento quase concomitante à arte que analisa. Através da leitura fornecida por Foucault e de sua descrição dos procedimentos necessários para se conferir (ou identificar) ordem ao discurso, é possível entender como a crítica cinematográfica se estrutura e se legitima de modo a se manter relevante, independentemente das transformações pelas quais vem passando desde os seus primórdios.



## REFERÊNCIAS

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

BALLERINI, F. **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, R. C. **Crítica ordinária – a crítica de cinema na imprensa brasileira**. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

BORDWELL, D. **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. Harvard University Press, 1991.

BRAGA, C. **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, B. Uma introdução à crítica de cinema na internet. In: SILVA, P. H. **Trajetória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte: Letramento; Abbraccine, 2019. p. 420-437.

CARMONA, R. **Cómo se comenta um texto fílmico**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

CARVALHO, R. **A crítica de cinema em tempos de mídia digital**. XV ENECULT – Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador – BA, 01-03 ago. 2019.

CARVALHO, R. 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.



CORLISS, R. **All thumbs up**: or, is there a future for film criticism?. Film Comment. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/richard-corliss-all-thumbs-or-is-there-a-future-for-film-criticism/>. Acesso em: 19 out. 2023.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso** – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 7. ed. Tradução: SAMPAIO, L. F. de A. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FREY, M. The anxiety of influence: the “golden age” of criticism, the rise of the TV pundit, and the memory of Pauline Kael. In: FREY, M. **The permanent crisis of film criticism**: the anxiety of authority. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015. p. 101-124.

GOMES, R. **A função retórica da crítica de cinema**: análise das resenhas de *Central do Brasil*. BOCC. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-retorica-cinema.html>. Acesso em: 13 nov. 2021.

LAMAS, C. T. P. Análise discursiva de filmes brasileiros e críticas da mídia: considerações metodológicas. **RuMores**, v. 17, n. 33, jan.-jun. 2023.

LOURENÇO, J.; CENTENO, M. J. A cobertura jornalística do cinema: gêneros e discursos jornalísticos nos media portugueses em 2019. **Media & Jornalismo**, v. 21, n. 38, 2021. p. 223-239. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/mj/article/view/8683/7164>. Acesso em: 04 ago. 2023.

NOGUEIRA, C. Anotações sobre a crítica brasileira de cinema na internet. In: CAJAÍBA, L. C.; REZENDE, M. **Escritica** – O lugar e o papel do pensamento crítico agora. Salvador: EGBA, 2014.

PIZA, D. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2013.

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



TEIXEIRA NETO, W. de M. **A vídeo-crítica de cinema no Brasil: práticas em curso no YouTube. 2020.** Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

Data de recebimento: 09/08/2023

Data de aprovação: 18/10/2023