



A Sublimação do Olhar: Uma Proposta Teórico-Metodológica para A Crítica de Cinema Brasileiro. ¹

Ivan Ferreira da SILVA²

Universidade Federal de Pernambuco – Pernambuco - PE

Resumo

Este artigo resulta das reflexões que norteiam a escrita da monografia de conclusão de curso de pós-graduação em jornalismo e crítica cultural realizado na UFPE. Vem ressaltar a importância da instrumentalização do olhar na busca de uma compreensão maior do signo cinematográfico por parte da crítica especializada a partir das teorias da crítica semiológica e de escritura de Roland Barthes, da teoria de montagem de Sérgio Eisenstein e da teoria do campo artístico de Pierre Bourdieu. Visa contribuir para uma abordagem metodológica do texto fílmico e tem como objeto de estudo a própria reflexão teórica com base nos autores citados acima.

Palavras-chave

Cinema; Crítica; Montagem; Escritura.

1. Introdução

No ofício de crítico de cinema no Brasil, há uma escassez de material bibliográfico que discursse sobre procedimentos metodológicos e fundamentação teórica direcionados exclusivamente a sua prática. A natureza de muitos gêneros que circulam e que são intitulados como críticas estão mais próximos da estrutura da resenha. O profissional da área conta com o seu repertório e sua matriz teórico-cultural associados a um olhar intuitivo e por vezes pouco sistematizado no momento da escrita, voltando-se assim, sobre tudo, para uma análise da narrativa, e muitas vezes em busca de uma verdade absoluta da obra. Isso gera a dificuldade na distinção entre as especificidades de uma crítica de cinema e de outros gêneros como a literatura e o teatro.

Esse artigo aponta a relevância da instrumentalização do olhar na busca de uma compreensão maior do signo cinematográfico por parte da crítica especializada

¹ Trabalho apresentado na Sessão Comunicação Audiovisual (cinema, rádio e televisão) da Altercom – Jornada de Inovações Midiáticas e Alternativas Experimentais, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Pós-Graduação do curso de Comunicação Social da UFPE, e-mail: ban76@hotmail.com.



voltada para o cinema brasileiro pós-retomada. Visa contribuir para uma abordagem teórico-metodológica do texto fílmico, por isso tem como objeto de estudo a própria reflexão teórica que se propõe, e faz referência à crítica semiológica e de escritura (PERRONE-MOISÉS, 2005), aos estudos sobre montagem (EISENSTEIN, 1990) e à teoria do campo artístico (BOURDIEU, 1999).

Na crítica cinematográfica, os princípios teóricos contribuem para a ampliação da recepção, proporcionando uma apreensão de um maior número de fenômenos ligados ao texto fílmico. A literatura específica, direcionada a tal atividade, é bastante escassa. Segundo Andrew (1989), o crítico deve partir de uma fundamentação teórica, mas não tem como objetivo entender o fenômeno do cinema como forma generalizada, visa compreender cada filme como um sistema em que deve ser lançado mão da teoria para analisá-lo. Quanto melhor instrumentalizado, mais o crítico terá a possibilidade de desvendar maior número de filmes.

O crítico, em seu exercício, guarda o compromisso de ser o mediador entre a forma como a realidade é apresentada pelo cinema, e o público, não devendo se limitar a apenas informações adicionais sobre o contexto de lançamento da obra cinematográfica; sobre que profissionais estão envolvidos na realização do filme; sua repercussão; ou às análises de discurso e de conteúdo. Foca-se aqui a importância em saber como o signo cinematográfico se arma na construção de sentidos. Com sua escrita, o crítico deve realizar sua função social de reeducar o olhar do leitor sobre a imagem. Quanto mais desregrado de velhas formas de ver o mundo melhor irá cumprir seu papel.

2. Contribuições da teoria de montagem para a crítica

Cinema é teia de signos armada em seus engendros. Seu alinhavo multiplica infintas redes interpretativas. Sua tez é urdida pelas demais artes, mas é através do princípio da montagem que ela se estrutura. Para Eisenstein (1990), tal princípio baseado no conflito, no choque, na tensão entre os elementos constituintes de uma obra é comum a todas as expressões artísticas. Esses elementos perdem seu sentido individual para a construção de um terceiro referente. Partindo desse pressuposto, a montagem é comum a todo fenômeno cinematográfico e compreendê-la é operar o entendimento do filme através da relação existente entre todos os elementos presentes (som, enquadramento, interpretação, direção de arte, etc.). A teoria da montagem



cinematográfica de Sergei Eisenstein, deixando à parte suas tipologias específicas presentes nos filmes mais formalistas, nos atenta à importância da orquestração dos elementos dentro e entre os planos cinematográficos no processo de construção de sentido. No vasto conjunto de abordagens, linhas teóricas e pensadores que se dedicaram à compreensão do filme, este artigo destaca a importância operacional dos conceitos de montagem na prática da crítica cinematográfica. Através desse conceito, é possível entender como se dá os arranjos feitos entre códigos - fotografia, trilha sonora, dramaturgia, direção de arte - em função de uma intencionalidade estética e de como esses elementos se diluem e equalizam numa única unidade.

Quando Eisenstein discutira o conceito de montagem como o específico fílmico (EISENSTEIN, 1990) suas reflexões não só deram conta dos filmes mais formalistas, mas de todo eixo da realização cinematográfica. As reflexões mais densas sobre a montagem servem como instrumento de análise e observação do texto fílmico tanto em sua opacidade como em sua transparência (ANDREW, 1989; XAVIER, 2005). O conceito que o cineasta mais tarde amadurecera definiria a montagem a partir do princípio de conflito que permeia toda a natureza e a arte.

No início, o que predominava era o procedimento da montagem como forma de organização dos planos e o efeito causado por tal organização. Mais tarde, a definição ampliada da montagem passou a ser considerada como:

“Princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração... colocação de dois ou mais elementos fílmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerados isoladamente, não produz” (AUMONT, 1995: 62).

Este posicionamento revelou que, na realidade, tal princípio estava presente em todo e qualquer filme tanto no conjunto de planos como no próprio plano. O processo de neutralização, de construção multisensorial e atrações é um mecanismo em que todos os elementos formais perdem o seu sentido particular e se nivelam num monismo de conjunto (EISENSTEIN, 1990), aderindo a um sentido que resulta dessa inter-relação.

A teoria de Eisenstein contribui com o discurso crítico na possibilidade de observar a relação de pequenas unidades do filme na construção de um sentido maior. Nesta análise, conta-se com a formação ampliada do crítico em que haja conhecimento das unidades formais presentes no filme para entender como estas se equalizam. Vale ressaltar que esse trabalho não postula que o sentido esteja na forma do filme, não é



defendida aqui nenhuma metafísica da imagem e nem se atribui a ela o poder de gerar um efeito específico no espectador. Sendo utópica a apreensão de uma possível “verdade” da obra, cabe ao crítico a compreensão de qual estrutura base surge o fenômeno fílmico; a partir de que sintaxe o filme evoca discussões e apreciações, desviando assim de uma crítica conteudista que se nivela com as demais artes narrativas pela descrição do enredo – até porque mesmo as artes narrativas a partir do século XIX não são mais alcançadas por discursos que ignoram sua materialidade.

3. Bourdieu e os interstícios formais no campo artístico

O reconhecimento dos interstícios existentes entre criação e contextualização ratifica as contribuições possíveis de uma abordagem externalista para o exercício do crítico de cinema.

Com a sofisticação das indústrias culturais, os processos que envolvem a realização do filme, neste século, estão cada vez mais segmentados e ao mesmo tempo imbricados. O mercado nacional vem se concentrando em grupos de artistas, profissionais de cinema, produtores e distribuidores que, observados, revelam uma lógica interna nas suas produções artísticas. O emaranhamento dos processos de criação, produção, circulação e consumo de filmes fica mais acentuado. A troca de capital simbólico e a presença de agentes legitimadores por um lado, tende a interferir nas escolhas artísticas e, por outro, a direcionar o olhar da crítica de cinema. O campo artístico (Bourdieu, 1999) cria suas próprias regras, e seu poder legitimador se dilui nas suas escolhas estéticas. Segundo Bourdieu:

“A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em dado estado do CAMPO CULTURAL e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração” (BOURDIEU, 1999:154).

Tomar conhecimento desse processo é filtrar o olhar na análise do filme em suas dimensões estéticas, narrativas e identitárias, porque cada campo artístico desenvolve sua própria proposta estilística. São novos indícios para a elaboração de uma crítica que pretende entender o fenômeno cinematográfico em sua totalidade. E é nessa teia formal que cada campo engendra identidades, valores estéticos e ideológicos



organizados pelo diretor – figura que geralmente é associada à orquestração de todo processo cinematográfico.

A contextualização do filme atualiza o crítico, amplia seu olhar no que diz respeito à relação e ao posicionamento de uma determinada obra no fenômeno cinematográfico. Por isso, a importância de investigar a cadeia de poderes que envolve o processo de criação, produção e circulação de discursos: esta faz parte de um princípio que rege não só a legitimação dos bens simbólicos, mas a organização de determinados valores estéticos e ideológicos vinculados a grupos que se segmentam na distribuição de formas mais criativas ou mais ordinárias - construções simbólicas compartilhadas por determinado procedimento de criação-produção-circulação. Essas estruturas criam vida através da montagem que revela níveis de elaboração de sentidos, naturezas identitárias e ideológicas nas construções formais presentes nesse ou naquele processo.

Associado à análise formal, a teoria de campo artístico de Bourdieu (1999) amplia a percepção do filme. Na observação do tipo de capital simbólico e social que constitui a *epistème* (FOUCAULT, 1992) em que está inserido tal fenômeno, é possível observar pontos de intercessão entre obras audiovisuais pertencentes à mesma casta. Não é focada aqui a rede e/ou os agentes envolvidos no surgimento do filme, e sim que tipo de estruturas formais são recorrentes a cada campo específico. Cabe ao crítico investigar que estéticas, que traços formais e estilísticos são mais recorrentes em determinados grupos constituídos por atores sociais que se filiam a certos projetos de cinema.

Entende-se que o conjunto de filmes associados a determinadas produtoras possuem em comum uma composição formal que resulta das intencionalidades estéticas do grupo. Saber do capital social e simbólico é ter pistas que nos levam a estrutura do filme. Sabe-se que cada filme é uma ilha, que não há “engendros-modelo” para a evocação do específico fílmico. O fenômeno cinematográfico, como diria Metz *apud* Segre (1974:70), é “*une langage sans langue*”, por não dispor de um sistema semelhante à língua, como observou Saussure na relação *langue/parole*. Mas isso não impede serem estabelecidas relações entre filmes que, aparentemente, se alimentam da mesma placenta, sem contradizerem suas particularidades - sua condição *sui generis*.

A praxiologia de Bourdieu (2003) direcionada a uma reflexão sobre o cinema, não só permite uma apreciação sobre a presença do que ele chama de estrutura estruturante, que atua como instrumento ideológico de construção de mundos e força mantenedora das classes dominantes, como também revela construções formais onde se



materializam de forma eufêmica, posicionamentos estéticos, ideológicos e identitários associados aos grupos que as concebem. A rigor, a própria presença de determinadas montagens é *per si* representação vinculada a certos setores.

4. Novos cenários, novas abordagens

A partir da década de noventa, é adotada uma nova política federal voltada para o cinema que tinha como base a renúncia fiscal (ALMEIDA e BUTCHER, 2003). Surgem a partir da iniciativa privada vários núcleos de produção, distribuição e associação de empresas internacionais. Em torno de cada filme, surge uma constelação formada de artistas e empresários que aderem a algumas legitimações e composições formais para se filiar a um determinado segmento de público. Cada um desses grupos possui uma intencionalidade estética revelada na montagem.

Os paradigmas formais adotados em várias propostas artísticas, de diferentes realizadores, no cinema brasileiro atual, servem a uma lógica de agrupamentos concebida por determinadas castas, núcleos de produção. Daí a necessidade de considerar os campos artísticos e a montagem como elementos norteadores na elaboração da crítica.

O cinema brasileiro, desde a retomada, vem desenvolvendo formas ainda mais complexas, híbridas, plurivocais, articuladas e gerenciadas por grupos que possuem interesses comerciais e estéticos específicos. Vários campos artísticos se formaram com seu poder legitimador, e seus capitais simbólicos e sociais. Essa reunião de profissionais e empreendedores que gira em torno da figura do diretor, se efetiva em torna das produtoras. As películas realizadas por determinados grupos guardam entre si características no que diz respeito a alguns aspectos formais (fotografia, edição, dramaturgia, direção de arte, sonoplastia, etc.), e aos níveis de tensões e estruturas narrativas contidas no roteiro. Isso porque a equipe técnica e os artistas envolvidos no processo tendem a se repetir em cada projeto, atendendo às demandas estéticas e (ou) comerciais pretendidas pelo diretor.

O mapeamento de possíveis relações entre obras idealizadas pela mesma produtora oferece pistas ao crítico de cinema, uma previsão no tipo de recepção, no tipo de expectativa que se pode ter de um determinado filme. De certa forma, investigar a natureza dos procedimentos estilísticos desses grupos é entender como cada obra individualmente os desenvolve, ou os subverte.



Esse quadro configura para o crítico um repertório que contribui para uma formação mais ampliada através de uma intimidade com o maior número de obras cinematográficas realizadas pela mesma produtora (bem como suas combinações formais, seus sistemas de montagem) e de como essas se estruturam.

Apesar de cada filme fundar suas próprias leis, as estruturas que o compõem estão predispostas e, muitas vezes, são anteriores à própria obra. Elas mudam, se deslocam e se agrupam através do tempo.

Obras vinculadas a determinadas produtoras (como por exemplo, a Globo Filmes, ou a Videofilmes) são envolvidas por um condicionante de mercado, de público ou de objetivos estéticos traçados por tais empresas que impregna uma linha de criação, que apresenta determinadas estruturas de montagem, reveladas na orquestração das unidades presentes no filme como: roteiro, fotografia, direção de arte, interpretação dos atores, som, edição ou montagem técnica. O resultado dessa associação, ora resulta numa obra mais didática e com seqüências e conteúdos mais recorrentes, ora se distancia de uma linguagem mais previsível e comum no cinema, quebrando com um paradigma identificado com o cinema comercial, com a publicidade ou com a teledramaturgia. A montagem, ou seja, a diluição de todos os elementos fílmicos num todo que resulta numa apresentação formal que convida o espectador para a sua compreensão particular, irá variar de acordo com o campo artístico que a engendra.

Toda a constelação de profissionais que se associa em torno da realização do filme (produtores, distribuidores, endossos ligados à classe artística, etc.) contribui ou com as predisposições estéticas dos artistas (um cinema mais autoral, com maior liberdade poética) ou através das pretensões mais comerciais do projeto audiovisual ao qual se filiam.

Cada obra cinematográfica está diretamente ligada à dinâmica das indústrias culturais e, saber sua procedência, é ter um mapeamento de probabilidades estruturais, dando ao crítico maior visibilidade de como determinado filme se apresenta. Mas é claro que tal compreensão irá depender do conhecimento e do repertório do crítico com relação aos elementos da linguagem cinematográfica, quais os que se tornaram já incorporados numa linguagem ordinária, se há combinações mais recorrentes e se não há um desnível entre um elemento e outro na construção proposta.



5. Desafios da crítica de cinema hoje – itinerários entre a estrutura e a escritura

A crítica é também um objeto de linguagem, sendo impossível traduzir o filme por um processo descritivo, de análise de conteúdo ou de discurso. Resta ao autor, depois de entrar em contato com a obra de um cineasta, aproximar-se da sua forma de gerar sentidos através da montagem e confirmar o resultado de suas investigações formais, relacionando o filme com outras obras pertencentes ao mesmo campo artístico.

Mas, como pode se dar essa aproximação? Através de um exercício em que se estabeleça a crítica-escritura. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2005) - autora que desenvolve estudos direcionados, sobre tudo, à crítica literária - a natureza dessa tipologia estaria entre a apresentação dos engendros da obra e a constituição de uma “crítica-metáfora” de suas pulsões. A investigação aqui proposta busca aplicar tais reflexões teóricas no intuito de ampliar os estudos da crítica cinematográfica.

No cinema, o estruturalismo russo – em especial a figura de Sergei Eisenstein - se ocupa de discutir a natureza da sintaxe cinematográfica, evitando reflexões conteudistas em relação ao filme. O cinema é visto como objeto e não como reprodução/apresentação da realidade. O sistema de montagem, no seu sentido amplo, aponta leis gerais que perpassam todo e qualquer filme, um processo de combinação e atração em que o filme se engendra, num conjunto de relações que se arma em cada fenômeno fílmico. A atividade estruturalista na análise de obras cinematográficas estaria concentrada na apreciação dos sistemas de montagem presentes em cada filme. E é nessa base que o crítico tem a oportunidade de “transcriar” a obra e seus mecanismos de produção de sentido. Eis que nasce a crítica que se propõe simulacro do objeto. Mas, é mister afirmar que a atividade crítica consistirá num exercício de aproximação da obra cinematográfica, nunca sendo possível fundir-se com ela, visto que as possibilidades de leitura devem continuar em aberto (SEGRE, 1974). Como afirma este autor:

“O crítico deverá sempre separa elementos que lhe parecem mais significativos, ou, em outras palavras, não conseguirá nunca apreender todas as funções, de todos os elementos da obra (...) poderá obter, depurando seus métodos, vitórias cada vez maiores (...). O ‘modelo’ proposto pelo crítico não poderá ser mais que uma aproximação da obra.” (SEGRE 1974: 51).

A crítica semiológica na sua tradição estruturalista, não se ocupa da revelação da obra, pratica o exercício de aproximação que não intenta “dizer” o filme, mas indicar como ele significa. Para Barthes: “a função da crítica não é, pois, descobrir e explicar o

sentido... Mas descrever o funcionamento do sistema produtor de significação. Não o que a obra significa, mas como a obra chega a significar” (2007: 9).

No cinema, segundo as investigações aqui propostas, o melhor caminho para a crítica chegar mais próxima à forma que o cinema se organiza na intenção de gerar sentido é observar o eixo sintagmático que se dá através da montagem. A crítica-escritura, além de mapear o filme, simultaneamente, libera o olhar do crítico para constituir, conceber seu texto como metáfora da obra que ele tem como referência, ponto de partida, podendo assim desenvolver no seu texto pulsões que remetam ao filme. Oferece os itinerários que conduzem o espectador ao filme sem revelá-lo, insinuando como esse gera significados.

Apreciar o texto fílmico - que tem uma essência tipicamente polissêmica - a partir de um único ponto de vista é privar o espectador de chegar as suas próprias conclusões. Criticar um filme, de certa forma, é não induzir à leitura. É, ao mesmo tempo, um exercício de impessoalidade que deve ter como objetivo uma aproximação da obra, de seu estilo e de seus engendros; e de uma escrita particularizada, metáfora da obra em análise que desenvolve circularidades infindas. “Fazer uma segunda escritura com a primeira escritura da obra, é com efeito abrir caminhos a imprevisíveis trocas, ao jogo infinito dos espelhos.” (BARTHES, 2007: 190).

Devido às especificidades da linguagem cinematográfica, o crítico deve ampliar seu olhar e seu exercício de uma visão apenas polifônica do discurso para assumir o papel epifânico, de transcriador da arte a partir de sua base estrutural. E é nesse tipo de comprometimento que o presente trabalho, apesar de versar contra uma escrita que intenta descrever o filme, ou aprisioná-lo numa possível leitura - que tem como ambição chegar a um possível sentido primeiro do texto - não vê a simples descrição formal como saída para uma crítica que busca a missão de aproximação e (re) apresentação do espectador ao filme. Assim, adota-se uma concepção que não encara, por outro lado, a crítica estruturalista como um fim. Como afirma Perrone-Moisés:

“O projeto crítico de uma metalinguagem (forçosamente reprodutiva e não produtiva) só se aplica a uma crítica estruturalista-semiológica. Nesse tipo de crítica, não pode haver verdadeira intertextualidade, mas tão-somente uma transcrição mais ou menos rigorosa que visa a tomar inteligíveis as estruturas significantes do sistema-objeto, isto é, que visa a tomá-lo legível”. (PERRONE-MOISÉS, 2005: 77).

Nesse tipo de crítica, visa-se tornar transparentes as estruturas significantes, entendendo-as como base de produção de sentidos. Nessa perspectiva, o discurso crítico

deve transcender as explicações de um sentido que estaria sobreposto aos demais e deter-se inicialmente na investigação do sistema-objeto que dá suporte a produção de significações (PERRONE–MOISÉS, 2005).

Porém, como se afirmou anteriormente, a base estruturalista, segundo a concepção adotada por esse artigo, deve ser apenas o início para o conhecimento da obra. É apenas uma das faces da crítica-escritura. Após a leitura dos possíveis arranjos realizados no filme, O autor deveria ter como missão também construir metáfora ambiciosa da obra primeira e oscilar a frequência do seu texto entre a permanência e o devir.

6. Modelo de análise

Sobre o corte metodológico dado para a viabilização do exercício dessa crítica-escritura, pode-se afirmar que os procedimentos teórico-metodológicos que norteiam tal abordagem têm como guia a hermenêutica da profundidade (THOMPSON, 1995) e a semiologia (BARTHES, 1996).

A hermenêutica parte do princípio de que “formas simbólicas são produtos contextualizados que em virtude de suas características estruturais têm por capacidade, e têm por objetivo dizer alguma coisa sobre algo.” (THOMPSON, 1995:369). Consequentemente, não aparecem do nada, por isso a importância de compreender sua organização interna e de analisar o contexto em que surgem.

A semiologia foi escolhida por ser um ramo da ciência que tem como objeto o campo dos signos e por ser “disciplina cujo método de trabalho serve para formular hipóteses sobre os sentidos possíveis das mensagens, das formas e das práticas significantes” (CODADO e LOPES, 2005:207). Essa abordagem norteia a análise dos sistemas significantes presentes nas sintaxes cinematográficas levando em conta seu potencial de transformar significados e gerar novas significações.

Na fase de investigação estrutural de uma obra em análise, do filme escolhido pelo crítico, são estabelecidas duas grandes etapas reconhecidas como: a) análise do campo artístico e; b) análise formal - relacionada com a teoria da montagem.

Na análise do campo artístico, é feita uma apreciação sócio-histórica - cuja abordagem tem como base a teoria de Pierre Bourdieu, (1999). Aqui são levantadas informações sobre as filmografias relacionadas à produtora que realizou o filme a ser criticado e sobre a equipe técnica. Posteriormente, são observadas tendências estéticas presentes no filme em questão, as quais são relacionadas com as informações levantadas



na fase anterior. Em seguida, na análise formal, a obra cinematográfica passa por uma investigação em que os dados são apreciados sob o fio condutor da teoria da montagem de Eisenstein (1990), sendo observadas a equalização dos elementos presentes em função de um objetivo proposto pela obra, e possíveis relações entre o objeto fílmico em análise e demais obras associadas à mesma produtora.

Na fase da escrita propriamente dita, já absorvidos os levantamentos necessários para a face estrutural do texto, surge a crítica-escritura que se configura no momento em que o autor se libera da análise formal e inicia sua aventura que se concebe entre o permanente que se arranja no texto fílmico e os fluxos de sua criação.

7. Considerações finais

Um texto que nasça entre os interstícios desses dois exercícios, além de ambicionar cumprir sua missão na mediação entre o espectador e o filme, torna-se objeto de desejo do leitor-espectador. A crítica de cinema no contemporâneo pede novas bases; uma hermenêutica que leve em conta as especificidades do texto fílmico. Na percepção desse artigo, sua imanência se configura através da montagem e é nela que o crítico irá encontrar a estrutura central geradora de sentidos. Entender a montagem é entender o funcionamento de um filme.

O filme é ágora (ou diáspora?) de discursos diversos; o crítico, arauto que tenta se aproximar de suas essências. Seu ofício requer também uma arqueologia que incorpore as condições em que surge o filme, filtrando ainda mais o olhar atento sobre a sétima arte. Para o crítico, discutir sobre o *ethos*, o terreno epistemológico em que se dá a circulação de bens simbólicos nos campos artísticos da indústria do cinema é obter caminhos que o aproximem ainda mais do filme que o profissional escolhe para análise.

Qualquer hermenêutica que negligencie o posicionamento de uma obra cinematográfica no mercado como revelação de seus constituintes e da equalização desses no processo de montagem apresenta um hiato nas suas interpretações. Faz-se necessário uma abordagem metodológica que leve em consideração as variantes diluídas na lógica de mercado e de como essas se configuram através da estrutura de montagem.

O método teórico discutido neste artigo faz parte do conjunto de reflexões realizadas na etapa inicial da monografia de conclusão de curso da pós-graduação em jornalismo e crítica cultural e tem a intenção de contribuir com algumas variantes pertinentes ao ofício do crítico de cinema.



8. Referências bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema – Uma Introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

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

_____. **Elementos da Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CODADO, Henrique e LOPES, Flor Marlene E. **Semiologia e semiótica como ferramentas metodológicas**, IN: DUARTE, Jorge & BARROS, Antonio. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SEGRE, Cesare. **Os signos e a crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. RJ: Vozes, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 2005.

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