



PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO

VINÍCIUS OLIVEIRA ROCHA

**A CRÍTICA DE CINEMA COMO GÊNERO DISCURSIVO JORNALÍSTICO:
UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DE BACURAU**

SÃO CRISTÓVÃO – SE
2023

VINÍCIUS OLIVEIRA ROCHA

**A CRÍTICA DE CINEMA COMO GÊNERO DISCURSIVO JORNALÍSTICO:
UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DE BACURAU**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, na linha de pesquisa Cultura, Economia e Políticas da Comunicação, sob orientação da Prof.^a Dra. Sonia Aguiar Lopes.

AGRADECIMENTOS

É como diz João Cabral de Melo Neto: “um galo sozinho não tece uma manhã”. Ao final dessa trajetória do mestrado, reforço minha certeza de jamais chegaria aqui sem aqueles e aquelas que me deram força, que acreditaram em mim (muitas vezes mais do que eu mesmo acreditei) e estenderam a mão quando precisei para continuar nessa jornada.

Antes de tudo, sou grato ao Senhor por tantas vezes cuidar de mim, mesmo quando tudo era mais difícil ou desanimador e eu não tinha dimensão desse cuidado. Sou grato a Ele por a cada dia confirmar os sonhos que tem para mim e sei que, sem Sua vontade, não teria chegado onde cheguei. A Ele toda honra e glória, bem como toda a gratidão.

À minha família, em especial aos meus pais e minha irmã Aninha. Os últimos anos têm sido de lutas e estar longe fisicamente de vocês nunca foi e nunca será fácil, mas me sentir cuidado mesmo à distância me impediu de desistir mais vezes do que seria capaz de contar. Amo muito, muito, muito vocês. Obrigado por serem a melhor família que eu poderia ter.

A Lari, meu amor, minha melhor amiga e companheira. Quantas vezes você me ajudou e me sustentou? Quantas vezes acreditou no meu potencial e se orgulhou de mim? É lindo ver que esse orgulho é recíproco e que tudo de lindo que já vivemos ainda é pouco diante do que temos para viver. Obrigado por tudo, amor, inclusive por eu ter encontrado um lar em sua família através de você. Te devo muito desse trabalho e quero que sempre veja em mim minha enorme gratidão. Te amo! Nosso amor é tão bonito e tão sincero quanto festa de São João.

Aos amigos e amigas que o Jornalismo deu, seja na graduação ou agora durante o mestrado, mesmo com todos os obstáculos e dificuldades que vivenciamos por causa da pandemia. São muitos nomes para lembrar e agradecer – vocês sabem que os amo e sou grato e orgulhoso por vê-los conquistando tanta coisa – mas não posso deixar de mencionar nominalmente meus irmãos e parceiros Emerson e Dudu, que caminham ininterruptamente comigo nesses quase sete anos (sete anos! É muito tempo). O sorriso é inevitável quando lembro não só das nossas gaiatices, mas também que estamos sempre aqui uns pelos outros. Amo muito vocês dois.

Às tantas outras amizades para além do Jornalismo, seja na igreja, na UFS, dos meus dias em Itapetinga ou de tantas outras partes do país. Assim como nos agradecimentos do TCC, volto a citar Emicida: quem tem um amigo tem tudo!

Aos professores e professoras do PPGCOM e DCOS que tanto me ensinaram nesses anos. Mesmo com as limitações impostas pela pandemia, carrego a gratidão por tudo que

aprendi no Jornalismo e sei que continuarei a aprender. Não posso deixar de agradecer também à CAPES pela bolsa que me sustentou e possibilitou a continuidade da minha pesquisa durante a maior parte do mestrado.

Por fim, agradeço imensamente à minha orientadora Sonia Aguiar pelo tanto que me ensinou nesses anos de orientação, desde quando entrei no PIBIC até agora. Um ciclo se encerra, mas carrego tantos ensinamentos e uma visão de mundo que valoriza a ciência e a pesquisa e me permite explorar tantas possibilidades dentro do Jornalismo. Para onde quer que eu vá a partir de agora, levarei comigo inúmeros frutos de conhecimento que você semeou.

Há muito mais pelo que agradecer, mas fica a certeza de que guardo em mim cada nome, cada ação, cada ensinamento, cada risada e cada lágrima desses dois anos. O mundo é um lugar difícil, mas fica um pouco mais fácil quando decidimos partilhar nossa caminhada com quem está à nossa volta para assim irmos muito mais longe do que poderíamos imaginar.

“Para o bem ou para o mal, é o comentarista quem tem a última palavra.”

Vladimir Nabokov, *Pale Fire*

RESUMO

O presente trabalho busca abordar a crítica cinematográfica enquanto um gênero discursivo jornalístico e como suas construções discursivas, junto aos repertórios e referenciais possuídos pelo crítico (incluindo-se os geoculturais), buscam legitimar a posição dele no seu processo de análise dos filmes. Para isso, determinou-se como objeto de pesquisa um conjunto de críticas do filme *Bacurau* (2019) escritas em português, inglês e francês. A literatura adotada traçou, inicialmente, um percurso histórico da crítica enquanto uma atividade profissional, apresentando os principais marcos e transformações vivenciadas por ela a nível internacional e nacional, além de abordar os novos desafios e embates enfrentados pelos críticos no ambiente digital. Em seguida, apresenta-se uma discussão que correlaciona a Ordem do Discurso, tal qual apresentada por Michel Foucault, com os processos de construção do discurso crítico. Para a análise das críticas, a metodologia foi construída com base na Análise Temática, a partir de coleta de dados e análise dos conteúdos identificados, separadamente, em críticas produzidas nos três idiomas previamente selecionados. Os resultados mostram que a maioria dos críticos enxerga em *Bacurau* temáticas geográficas e políticas, atrelando-as aos seus diferenciados repertórios culturais e cinematográficos, o que os leva a fazer conexões entre o filme e obras filmicas de outros diretores e gêneros cinematográficos, com ênfase ao faroeste. Ao mesmo tempo, as subjetividades desses críticos emergiram dos discursos produzidos a respeito do filme, permitindo identificar diferenças substanciais nas suas análises, a depender de seus referenciais geoculturais, enquanto seus repertórios ajudaram a traçar elementos comuns à formação do crítico e à produção de seu discurso, mesmo em diferentes locais do mundo.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica; Ordem do Discurso; Bacurau; Kleber Mendonça Filho; Análise Temática.

ABSTRACT

The present work seeks to address film criticism as a journalistic discursive genre and how its discursive constructions, along with the repertoires and references possessed by the critic (including geocultural ones), seek to legitimize his position in his process of film analysis. For this, a set of reviews of the film *Bacurau* (2019) written in Portuguese, English and French was determined as the research object. The adopted literature initially traced a historical path of criticism, presenting the main milestones and transformations experienced by it at an international and national level, and also bringing the challenges and clashes faced by critics in the digital environment. Then, a proposal was brought to correlate the Order of Discourse, as presented by Michel Foucault, with the construction processes of critical discourse. For the analysis of the reviews, the methodology was constructed based on the Thematic Analysis, and the collection and analysis of the contents identified in these criticisms sought first to work them separately by language and then comparatively. The results show that most critics see geographical and political themes in *Bacurau*, linking them to their cinematographic and cultural repertoires, allowing them to make connections between the film and film works by other directors and cinematographic genres such as the western. At the same time, the subjectivities of these critics emerged from the discourses produced about the film, allowing to identify substantial differences in their analyzes depending on their geocultural references, while their repertoires helped to outline common elements to the formation of the critic and the production of his discourse even in different parts of the world.

Keywords: Film criticism; Order of Discourse; Bacurau; Kleber Mendonça Filho; Thematic Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A população de Bacurau conduz o corpo da matriarca Carmelita em cortejo	58
Figura 2 – Tema Diretores e seus subtemas	69
Figura 3 – Tema Gêneros e movimentos cinematográficos e seus subtemas.....	71
Figura 4 – Tema Linguagem cinematográfica e seus subtemas	73
Figura 5 – Tema Geografia e seus subtemas	76
Figura 6 – Tema Sociopolítica e seus subtemas.....	78
Figura 7 – Tema História e seus subtemas	81
Figura 8 – Tema Geografia e seus subtemas	83
Figura 9 – Tema Sociopolítica e seus subtemas.....	85
Figura 10 – Tema Gêneros e movimentos cinematográficos e seus subtemas.....	88
Figura 11 – Tema Diretores e seus subtemas.....	89
Figura 12 – Tema Filmes e seus subtemas	91
Figura 13 – Tema Sociopolítica e seus subtemas.....	94
Figura 14 – Tema Geografia e seus subtemas	97
Figura 15 – Tema Gêneros e movimentos cinematográficos e seus subtemas.....	98
Figura 16 – Tema Diretores e seus subtemas	99
Figura 17 – Tema Filmes e seus subtemas	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Instituições interpretativas da crítica de cinema	19
Tabela 2 – Críticas em português por categorias dos veículos	62
Tabela 3 – Críticas em inglês por categorias dos veículos	63
Tabela 4 – Críticas em francês por categorias dos veículos	63
Tabela 5 – Ocupações dos(as) autores(as) das críticas em português.....	64
Tabela 6 – Ocupações dos(as) autores(as) das críticas em inglês.....	66
Tabela 7 – Ocupações dos(as) autores(as) das críticas em francês.....	67
Tabela 8 – Temas comuns aos três idiomas e seus subtemas.....	103

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. “NINGUÉM HÁ DE ME CALAR”: OS CAMINHOS DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA	16
2.1. A crítica cinematográfica como gênero discursivo	16
2.2. Percursos históricos da crítica cinematográfica.....	20
2.2.1 A crítica cinematográfica internacional.....	21
2.2.2 A crítica cinematográfica no Brasil	26
2.2.3 Desafios da crítica cinematográfica na internet	34
3. A ORDEM DO DISCURSO DA CRÍTICA E OS PROCEDIMENTOS DE LEGITIMAÇÃO DO CRÍTICO.....	42
3.1 A crítica como comentário e o crítico como autor	42
3.2. A credibilidade da crítica e a construção da legitimidade profissional do crítico.....	47
4. A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE <i>BACURAU</i> : ANÁLISES E DISCUSSÕES.....	55
4.1. O sujeito criador e sua obra	55
4.2. As críticas e os críticos de <i>Bacurau</i>	61
4.3. Análise Temática: um caminho metodológico para as críticas	67
4.3.1. Críticas em português.....	69
4.3.2. Críticas em inglês	83
4.3.3. Críticas escritas em francês	93
4.4. Referenciais que convergem e divergem: uma análise comparativa das críticas	102
5. CONCLUSÃO.....	108
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
APÊNDICE – LISTA DE CRÍTICAS DE <i>BACURAU</i> E SEUS RESPECTIVOS LINKS	116

1. INTRODUÇÃO

A crítica cinematográfica nasceu quase junto com o cinema: apenas um ano separa o surgimento de ambos. Assim, a evolução do texto crítico é diretamente influenciada pela evolução do próprio cinema, de forma que na primeira metade do século XX a crítica possuía pouco valor em si, sendo limitada à forma de crônica e a uma análise mais descritiva dos filmes.

Contudo, esse panorama muda a partir dos anos 1940 e 1950, quando o surgimento de novos movimentos cinematográficos e as reformulações no meio jornalístico impactam a crítica, que passa a assumir uma posição de maior prestígio e autoridade frente às análises das obras filmicas. Mas apesar dessas conquistas e do seu período “áureo” (geralmente definido entre as décadas de 1950 e 1970), a crítica sempre se viu em meio a disputas quanto à sua posição, disputas estas ainda presentes conforme se vem observando com a migração desses profissionais para a internet, em face da crise do jornalismo impresso e das possibilidades trazidas pelo meio digital.

Entretanto, mesmo em meio a essas disputas, pode-se perceber como os críticos asseguram para si estratégias que visam legitimar seu discurso crítico, de modo a enfrentar um cenário em que essa ocupação é tantas vezes desvalorizada. Diante disso, esta pesquisa visa analisar as características deste discurso, apontando os referenciais que o constroem – incluindo-se os geoculturais. Por isso, elegeu-se como *corpus* um conjunto de críticas escritas em três idiomas – português, inglês e francês – sobre o filme brasileiro *Bacurau*, codirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

A escolha por este filme é decorrente de uma trajetória de pesquisa centrada nas Geografias da Comunicação e no Jornalismo Regional, construída desde o começo da graduação, quando participei do projeto de iniciação científica “Geografias dos grupos de mídia da Região Nordeste”, entre os anos de 2017 e 2019. O caminho trilhado neste projeto, junto com meus interesses no Jornalismo Cultural, ajudou a lançar as bases do meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Aqui eu renasço, desfiz uma farsa: Uma análise do jornalismo cultural regional através das revistas nordestinas *Cumbuca* e *Continente*”, defendido em 2020.

A experiência de assistir *Bacurau* ainda durante os primeiros passos da escrita do meu TCC revelou-se uma feliz coincidência, pois foi possível identificar no filme alguns dos conceitos que seriam mais caros à minha monografia, como a “Invenção do Nordeste”, proposta pelo historiador da cultura Albuquerque Júnior (2011). Ao trazer uma narrativa situada num sertão que foge a diversos estereótipos – o messianismo, a subserviência ao coronelismo, o

empobrecimento, a ignorância intelectual, a seca e outros –, o filme conseguiu criar um rico diálogo com os aspectos da comunicação regional que eu investigava à época. Além disso, por ser uma produção pernambucana, tanto o filme quanto Kleber Mendonça Filho estiveram presentes em edições da revista *Continente* que analisei para o meu TCC.

Pouco tempo após o lançamento do filme, foi publicado na *Folha de São Paulo* o artigo “‘Bacurau’ é testemunho da extinção de vida inteligente na esquerda brasileira”, assinado pelo jornalista e sociólogo Demétrio Magnoli. Neste texto, ele compara o filme desfavoravelmente às obras de Glauber Rocha no Cinema Novo, como *O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro* (1969), afirmando que o longa de Kleber Mendonça Filho retoma o teorema político do terceiro-mundismo que Glauber Rocha fixou no cinema brasileiro, “como se um muro tivesse caído e o mito de Cuba ainda brilhasse ali na esquina”.

Em resposta a este artigo, o crítico Inácio Araújo escreveu uma réplica, intitulada “Críticos dizem que ‘Bacurau’ é um filme de propaganda; e daí?”, rebatendo a afirmação de Magnoli de que o filme busca meramente repetir um discurso pronunciado pelos filmes de Glauber Rocha. Ele enxerga valor no filme, que foi capaz de ser objeto de um artigo escrito por um autor como Magnoli, que normalmente não trata de cinema, e atesta que *Bacurau* é um filme sobre resistência e de resistência “contra entrega do Brasil a estrangeiros (assassinos ou não), contra o neorracismo, contra a supremacia suposta das pessoas do Sudeste sobre as do Nordeste”.

Como tréplica, Magnoli escreveu o artigo “Em ‘Bacurau’, cinema deixa interesse público, segregando-se na bolha do Partido”, onde rebate o argumento de Araújo de que o filme é tão peça de propaganda política quanto *O Nascimento de uma Nação* e *O Encouraçado Potemkin* e, tal qual essas duas produções, possui seus méritos na parte técnica; Magnoli afirma também ser capaz de apontar as inovações estéticas e técnicas dos dois clássicos, mas sobre *Bacurau*, afirma que o filme é “cinemão convencional, o ‘pretinho básico’, tão careta quanto os jovens que, no largo São Francisco, marcharam contra a guitarra elétrica (e, portanto, o imperialismo) em julho de 1967”.

Esse embate entre os dois autores foi um dos meus principais motivadores para dar início a esta pesquisa, pois ilustra como *Bacurau* proporcionou diversas interpretações a partir de múltiplas lentes. O envolvimento de Inácio Araújo, um dos mais renomados críticos brasileiros, na discussão me motivou a aproximar o filme da crítica cinematográfica, apontando para o meu duplo interesse no jornalismo cultural e regional, o que me fez enxergar nas críticas escritas a respeito da obra como um objeto ideal de análise.

Assim, esta pesquisa elabora a seguinte pergunta de partida: quais discursos são produzidos pelas críticas quando se analisa o modo como elas são orientadas pelos repertórios e referenciais possuídos pelos críticos? Esta pergunta pode ser considerada o objetivo geral da pesquisa, ao passo que os objetivos específicos podem ser definidos através das seguintes perguntas: Quais elementos norteiam a crítica cinematográfica e como se deu seu percurso histórico? Como a crítica constrói seus discursos e de que maneiras são estabelecidas sua legitimidade e a credibilidade do crítico? E como as subjetividades e referenciais desses críticos impactam na sua análise de uma obra filmica, tomando como estudo de caso as críticas de *Bacurau*?

O primeiro capítulo, intitulado “‘Ninguém há de me calar’: os caminhos da crítica cinematográfica”, apresenta uma contextualização das principais características do ofício de crítico de cinema, a estabelecendo antes de tudo como um gênero discursivo que é orientado em dois sentidos: o público e o cinema. Para construir a categorização dos diferentes modelos de crítica (ênfatisando a crítica jornalística como a adotada para esta pesquisa e justificando essa escolha) e as maneiras pela qual ela é orientada ao público e ao cinema, este trabalho valeu-se principalmente dos pressupostos de Bordwell (1991) e Barreto (2005), amparando-se também em Altmann (2008), Ballerini (2015) e Basso (2006).

Em seguida, o capítulo traçou um percurso histórico da crítica cinematográfica, primeiro a nível internacional e depois nacional. Internacionalmente, foi construída uma linha do tempo que remonta desde os primórdios da crítica no fim do século XIX, cobrindo as primeiras etapas do seu desenvolvimento para enfim focar no seu dito período áureo entre os anos 1950 e 1970 – correlacionando com movimentos cinematográficos como o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e a Nova Hollywood – e alcançando os primeiros indícios de “crise” a partir dos anos 1980. Como referencial teórico, foram trabalhadas as pesquisas de Barreto (2005), Braga (2013) Bordwell (1991) e Frey (2015).

Já a trajetória da crítica nacional contempla as diferentes etapas do seu desenvolvimento, buscando expandir os registros históricos para além do eixo Rio-São Paulo e indicar as particularidades e fatores em comum que ocorriam nas demais regiões do país. Além disso, as influências estrangeiras, posturas ideológicas no que se referia à relação com o cinema nacional e as transformações e desafios da crítica frente às mudanças sociopolíticas e culturais do jornalismo e do país também foram contempladas através do arcabouço teórico levantado, que inclui autores como Carmelo (2019), Carneiro, Silva e Alpendre (2019), Carvalho (2019), Dib e Joaquim (2019), Freitas (2019), Gontijo e Barroso (2019), Lunardelli (2019), Pinto (2019) e Salgado (2019).

A apresentação desses percursos vivenciados pela crítica no Brasil e no exterior, bem como os principais desafios enfrentados por ela ao longo do tempo, permitiu por fim abordar os embates vivenciados por essa crítica no ambiente digital, diante da perspectiva de um cenário de crise e perda de “autoridade” do crítico profissional por conta do surgimento de novos agentes e as mudanças no perfil da produção e do consumo das críticas. Não há uma perspectiva uniforme no que se refere a esse embate e o lugar da crítica nesse ambiente; é possível encontrar críticos que adotam um tom fatalista para essas mudanças e a perda da sua legitimidade profissional, ao passo que outros veem como bons olhos as possibilidades que esses novos espaços e agentes trazem, condenando essa retórica “apocalíptica” de crise e fim da crítica. Para essa discussão, foram trazidas as contribuições de Ballerini (2015), Carmelo (2019), Carvalho (2019), Faughnder (2017), Frey (2015) e Teixeira Neto (2020).

No segundo capítulo, “A ordem do discurso da crítica e os procedimentos de legitimação do crítico”, foram abordados os procedimentos e estratégias costumeiramente adotados pelos críticos de modo a garantirem sua posição de autoridade para debater e analisar obras fílmicas, assegurando a credibilidade de suas críticas. Para isso, foi utilizado como principal referencial teórico o trabalho de Foucault (2001)¹ acerca da Ordem do Discurso, que diz respeito à forma como toda produção de discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por determinados procedimentos. Partindo dessa premissa, buscou-se enquadrar a crítica cinematográfica dentro da perspectiva dos dispositivos comunicacionais e de controle do discurso, o que possibilitou aplicar os procedimentos levantados por Foucault para traçar paralelos à forma como os críticos se legitimam e se reafirmam.

Uma vez estabelecida essa correlação entre esses procedimentos e as estratégias adotadas pelos críticos, discorreu-se sobre o quão tênues são as prerrogativas sobre quem pode produzir a crítica, visto que ela não deriva de uma formação profissional e/ou acadêmica formal, institucionalizada. Além disso, foi também trazida de volta a perspectiva da “crise” que a crítica enfrenta em meio à ascensão de novos agentes e espaços de produção e circulação, de modo a apontar que tal “crise” não é recente tampouco inédita, mas de fato é inerente à própria condição de ser da crítica, além de não interferir na sua produção nem na legitimação e prestígio dos agentes que tradicionalmente a produzem. Autores trabalhados no primeiro capítulo, como Barreto (2005), Carmelo (2019), Frey (2015) e Teixeira Neto (2020), foram retomados para embasar a discussão.

¹ Originalmente publicado em 1970.

Por fim, o terceiro capítulo, “A crítica cinematográfica de *Bacurau*: análises e discussões”, trouxe inicialmente uma breve exposição da carreira de Kleber Mendonça Filho enquanto crítico e cineasta, culminando com seus longas metragens lançados durante a década de 2010, o último dos quais foi *Bacurau*. A trama do filme, sua trajetória de prêmios (em especial no Festival de Cannes, em 2019) e as motivações por trás da escolha do filme como objeto das críticas analisadas também foram apresentados, trazendo um breve aporte teórico de alguns autores (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; SAURI, 2021), bem como falas do próprio Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Em seguida, apresenta-se o *corpus* das 52 críticas selecionadas, que foram agrupadas em três conjuntos de acordo com os idiomas – 22 críticas em português, 18 em inglês e 12 em francês. Foi dada especial atenção às ocupações profissionais dos críticos, reforçando a proposta desta pesquisa de se trabalhar com a crítica cinematográfica jornalística. Para a análise deste *corpus*, a metodologia adotada foi a Análise Temática, tendo em vista a flexibilidade deste modelo e sua capacidade de sistematização e descrição dos conteúdos coletados, conforme apontam Braun e Clarke (apud RESES e MENDES, 2021).

Com a configuração do *corpus* e os procedimentos metodológicos adotados, partiu-se para a coleta dos dados. Essa coleta foi feita separadamente, de acordo com os conjuntos de cada idioma, e as leituras e releituras das críticas possibilitaram a emergência de um conjunto de temas recorrentes nos textos – como diretores, gêneros e movimentos cinematográficos, geografia, história, sociopolítica, e outros – para as análises feitas ao filme, os quais variaram de acordo com cada conjunto de críticas, embora também fossem notados diversos elementos em comum independentemente dos idiomas.

Devido a essas divergências e convergências, foi feita por fim uma análise comparativa entre esses conjuntos, o que possibilitou verificar em que medida os discursos críticos desses eram atravessados por subjetividades e referenciais, fossem estes geográficos, socioculturais, políticos ou outros. Essa análise comparativa também permitiu observar como os temas e subtemas identificados previamente muitas vezes se sobrepõem, indicando que esses referenciais e repertórios não existem isoladamente durante a construção do discurso crítico. Assim, a análise do *corpus* elucida as estratégias, repertórios e procedimentos adotados pelos críticos para que suas análises sejam credíveis e legítimas, destacando particularidades e também processos em comum que críticos de diferentes partes do mundo adotam ao analisarem uma mesma obra.

Entre os principais resultados desta análise destacam-se a prevalência de referenciais sociopolíticos nas análises dos críticos, que notaram a capacidade de *Bacurau* em dialogar com

o cenário político que o Brasil atravessava à época com o governo de Jair Bolsonaro, embora o filme tenha sido concebido alguns anos antes de sua chegada ao poder. Da mesma forma, estes críticos também frisaram os referenciais geográficos como fundamentais à obra, devido ao seu contexto narrativo situado no sertão nordestino. Contudo, o peso dos referenciais geográficos foi mais evidente entre as críticas em português, o que pode ser explicado pelo fator de proximidade que os críticos brasileiros possuem em relação ao contexto da obra em comparação com os profissionais estrangeiros, que precisaram lançar mão de referenciais específicos de seus países que correspondessem às particularidades observadas no longa-metragem, visando à compreensão pelos públicos locais.

Para a análise dessas temáticas (e outras que eventualmente emergiram), os críticos dispuseram de uma série de repertórios ligados aos seus conhecimentos cinematográficos, destrinchando os aspectos técnicos e narrativos do filme para emitirem seus juízos de valor, e também traçando paralelos com outras obras e filmografias. Em particular, destacam-se o gênero do faroeste como aquele mais identificado em *Bacurau*, bem como referências diretas e indiretas ao diretor John Carpenter e sua filmografia, embora outros gêneros e diretores fossem apontados.

Diante disso, as distinções e semelhanças entre as críticas permitiram observar as diferentes maneiras pelas quais o discurso crítico (e mais especificamente o discurso crítico jornalístico) se estrutura, configurando sua legitimidade e a autoridade do profissional que o pronuncia, de modo que sua análise fílmica seja prestigiada. Embora a proposta de uma análise mais voltada ao Jornalismo Regional tenha sido relegada, em função dos direcionamentos que emergiram da pesquisa e que apontaram para maior ênfase na crítica e na Ordem do Discurso, é possível observar não só como a Geografia desponta como um eixo temático relevante nas críticas a *Bacurau*, como também os críticos são atravessados por uma série de referenciais (incluindo os geográficos) que moldam suas subjetividades e norteiam as análises de uma obra, juntamente com critérios técnicos e profissionais inerentes à função do crítico.

2. “NINGUÉM HÁ DE ME CALAR”: OS CAMINHOS DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Este capítulo apresenta uma revisão conceitual da crítica cinematográfica a partir de diversas correntes e perspectivas, bem como seu percurso histórico desde o seu surgimento, no final do século XIX, nos contextos nacional e internacional, de modo a identificar as suas principais características e transformações. Para tanto, foi feita, inicialmente, uma caracterização da crítica como gênero discursivo, com ênfase na operação desse discurso em dois sentidos: o público e o próprio cinema. Autores como Bordwell (1991) e Barreto (2005) foram utilizados para ajudar a categorizar a crítica em relação a esses dois sentidos.

Já o percurso histórico realizado pela crítica foi dividido em dois caminhos: aquele ocorrido a nível internacional (com ênfase na França, Inglaterra e EUA), destacando as mudanças realizadas a partir da década de 1950; e aquele ocorrido no Brasil, destacando-se o eixo Rio-São Paulo e alguns estados das demais regiões. O objetivo, neste caso, foi apontar como, apesar das dimensões continentais do país, houve processos comuns em diferentes partes do seu território, como a formação de cineclubes, os embates entre apoiadores e detratores do cinema nacional, a resistência política durante as ditaduras e o cenário de precarização e restrição no jornalismo impresso a partir dos anos 1980.

2.1. A crítica cinematográfica como gênero discursivo

Em termos gerais, a análise crítica de obras de arte (na qual se inclui a crítica de cinema) é um dos formatos mais conhecidos do gênero jornalístico opinativo. Porém, a crítica jornalística de cinema é considerada como um gênero discursivo jornalístico (GOMES, 2005) híbrido de informação e opinião, vinculado ao jornalismo cultural (CARVALHO, 2013). Embora o estilo da redação seja livre, observa-se uma clara diferença entre os textos argumentativos de inspiração literária (mais comuns em revistas culturais e sites/ blogs de cinéfilos) e as críticas escritas por jornalistas na imprensa diária, que carregam em si a circunstância de atualidade 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, numa espécie de “balanço contábil” (BRAGA, 2013, p. 64-65).

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

Inicialmente, defendia-se que a crítica se configurava como uma análise especializada das obras de arte, muitas vezes de caráter acadêmico ou realizado por intelectuais convidados e aptos a abordarem um determinado tema. Quando era o jornalista que passava a exercer essa função de analista, usava-se a palavra resenha (adaptado do termo norte-americano “*review*”) para seu texto. Por outro viés teórico, alguns autores defendem a resenha como orientadora dos leitores para o consumo ou não de um dado produto cultural, enquanto que a crítica teria um caráter de análise mais aprofundada através de um julgamento estético da obra. No entanto, essa distinção é hoje bastante questionada, pois em muitos casos o jornalista que escreve sobre determinado assunto cultural (música, literatura, cinema, etc.) é ele próprio um especialista na questão, raras vezes escrevendo em outras sessões dos jornais ou revistas. Por isso, convém utilizar a expressão genérica “crítico” para se referir ao profissional que expõe sua avaliação sobre as obras de arte nos meios de comunicação. (CARVALHO, 2013, p. 231)

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

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

Barreto (2005, p. 58-61) argumenta que a crítica é orientada em dois sentidos: um em relação ao leitor e outro que diz respeito à produção cinematográfica. No primeiro caso, a autora identifica cinco tendências: a de informar, a de orientar, a de ensinar, a de compartilhar e a de entreter. A *informação* diz respeito ao fato de que, antes de se aprofundar na abordagem de um filme, o crítico fornece alguns 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*².

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, propondo-se a refinar o gosto do público em geral, colaborando para o seu desenvolvimento cultural e contribuindo para a sua formação cinematográfica.

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

Além da relação com o leitor, a crítica também é orientada pelo próprio cinema. 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

² Termo em inglês que significa “estragar”. Geralmente é utilizado para se referir ao ato de revelar pontos importantes da trama de uma obra audiovisual, como reviravoltas no enredo, o final da história ou aparições surpresa de algum artista famoso, “estragando” a experiência do espectador que ainda não assistiu a obra.

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.

Outra forma de categorização é proposta por Bordwell (1991, p.19-22), para quem a crítica de cinema é realizada dentro de três “macroinstituições”: jornalismo, escrita ensaística e academia. Cada uma dessas macroinstituições possui suas próprias “subinstituições”, tanto formais quanto informais. A Tabela 1 adapta e atualiza a proposta de Bordwell, definindo os formatos de publicação e as subinstituições que os compõem.

Tabela 1 – Instituições interpretativas da crítica de cinema

	Formato de publicação	Instituições formais	Instituições informais
Crítica jornalística	Jornais e semanários populares (ex.: <i>New York Times</i> , <i>Folha de São Paulo</i>)	Colunas remuneradas em jornais, semanários e portais online	Redes invisíveis (redes de conhecidos, mentores, discípulos, etc.)
	Televisão e programas de rádio		
	Portais de notícia online	Emprego em portais online	Redes sociais (Instagram, Twitter, Facebook, Letterboxd)
	Portais de entretenimento		
	Podcasts	Associações profissionais (ex.: New York Filme Critic's Circle, ABRACCINE)	
Canais do Youtube			
Crítica ensaística	Mensais especializados, intelectuais ou trimestrais (ex.: <i>Cahiers du Cinéma</i> , <i>Sight and Sound</i> , <i>Illustrissima</i> , <i>Cult</i>)	Emprego em mensais e portais online	Redes sociais
	Portais online	Galerias, museus, etc.	Redes invisíveis
	Canais do Youtube ou Vimeo	Faculdades ou universidades	
Crítica acadêmica	Canais do Youtube ou Vimeo	Faculdades ou universidades	"Escolas" (grupos de praticantes de uma determinada teoria ou método; ex, crítica de autor, crítica feminista)
		Centros e agências governamentais	
	Revistas e periódicos acadêmicos (ex.: <i>Cinema Journal</i> , <i>REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual</i>)	Associações acadêmicas	Redes invisíveis
		Conferências, convenções, congressos, seminários, simpósios, etc.	

Fonte: Traduzido e adaptado de Bordwell (1991, p. 20)

O percurso histórico das críticas ensaística e acadêmica serão brevemente expostas no tópico 2.2.1. Contudo, para esta dissertação, foram consideradas no *corpus* da pesquisa apenas críticas jornalísticas, não só por ser o modelo dominante da crítica cinematográfica, mas também porque coaduna com a discussão proposta sobre a constituição e legitimação do crítico enquanto um exercício profissional e não diletante.

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

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

2.2. Percursos históricos da crítica cinematográfica

Os primórdios da crítica cinematográfica mesclam-se com o próprio advento do cinema, já que 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. Porém, seriam necessárias décadas até que tanto o cinema quanto a crítica desenvolvessem suas linguagens e especificidades. De acordo com a literatura aqui adotada, o período áureo da crítica cinematográfica teve início nos anos 1950, com o surgimento de revistas como a *Cahiers Du Cinéma*³. A partir daí, o crítico passou a deter uma posição prestigiada e privilegiada em relação à obra fílmica, com diversos nomes destacando-se, como os franceses André Bazin e François Truffaut (ambos diretamente envolvidos com a *Cahiers*), o estadunidense Roger Ebert e os brasileiros Paulo Emilio Sales Gomes e Glauber Rocha.

³ Editada na França desde mar. 1951. Disponível em: <https://www.cahiersducinema.com/>

Contudo, essa posição que os críticos alcançaram tem sofrido diversas transformações – quando não reveses –, muito por conta da decadência do jornalismo impresso, da precarização do trabalho jornalístico e das complexidades do ambiente digital, como visto no tópico 2.3.2. Ballerini (2015) destaca que mudanças significativas vêm sendo observadas no jornalismo desde a passagem do século XIX para o XX. Com as especialidades jornalísticas mais consolidadas, o jornalismo tornou-se menos opinativo e mais focado em reportagens e notícias, com consequências para o jornalismo cultural, que passou a privilegiar o entretenimento e o consumo de bens culturais. Além disso, dramaturgos, poetas e músicos que antes atuavam como colaboradores assíduos da escrita crítica foram progressivamente substituídos por jornalistas profissionais cuja atuação era focada na cobertura cultural.

A despeito das mudanças estruturais pelas quais passou, o jornalismo cultural ainda tem na crítica um dos seus maiores referenciais, ao mesmo tempo em que a noção do que deva ser tratado nessa modalidade tem mudado com o tempo. Basso (2006) define de que forma essa mudança vem sendo operada:

Historicamente, o Jornalismo Cultural se desenvolveu a partir da ideia da produção voltada para a cultura erudita tendendo a mostrar a cultura como algo 'superior', sofisticado e formal, operando a 'estética burguesa', com repertórios restritos, destinados a uma minoria de conhecedores, logrando certo prestígio dentro deste público. No entanto, essa visão tem-se ajustado ao longo do tempo a um espectro mais variado em que a cultura passa a ter uma visão mais integradora. Dessa maneira, tende a superar o prisma da dicotomia entre os campos da produção simbólica; de elite e de massa ou, ainda, erudita e popular. (BASSO, 2006, p. 7)

2.2.1 A crítica cinematográfica internacional

A fase de profissionalização e modernização do jornalismo na passagem do século XIX para o XX coincide com os primeiros desenvolvimentos do cinema e, conseqüentemente, com o surgimento da crítica cinematográfica na imprensa. Já em 1896, o escritor russo Maximo Gorky escreveu no jornal *Nizhegorodski listok*, sob o pseudônimo de I. M. Pacatus, um relato da própria experiência ao assistir a um filme dos irmãos Lumière na cidade de Nizhni-Novgorod. Além de descrever o que viu na tela, o escritor também emitiu juízos de valor sobre a obra, daí ser considerada como a primeira peça de crítica jornalística cinematográfica (BRAGA, 2013, p. 56).

Desde o seu surgimento, em 1895, até por volta de 1910, o cinema viveu sua fase embrionária, ainda sem um desenvolvimento narrativo próprio. De 1910 em diante, pioneiros como D.W. Griffith garantiram que os primeiros procedimentos técnicos e a organização lógico-

narrativa dos planos começassem a ser articulados, dando assim origem à linguagem cinematográfica como a conhecemos (BARRETO, 2005, p. 20-21).

No final da década de 1910 começam a surgir tentativas isoladas de conceituar o cinema como arte, incluindo-se aí as primeiras revistas especializadas (*Ciné-club*), associações (como a *Film Society* em Londres), cineclubes e cinematecas. Essa época coincide com o apogeu do cinema mudo (entre 1918 e 1929) e do seu desenvolvimento técnico, industrial e linguístico. A Europa torna-se o centro das pesquisas e experiências cinematográficas, enquanto Hollywood assume a supremacia econômica ao desenvolver o sistema de grandes estúdios (BARRETO, 2005, p. 21).

Na década de 1920, o cinema percorreu uma trajetória de legitimação, deixando aos poucos de ser visto como mero entretenimento e diversão para se firmar como arte. Surgiram então as primeiras propostas teóricas e estéticas avançadas, a partir de nomes como Jean Epstein (na França) e Sergei Eisenstein (na União Soviética). Foi nesse contexto que o cinema passou a ser inserido nas seções culturais de jornais e revistas. Ao longo da década de 1930 consolidou-se a tendência formativa da teoria cinematográfica, ao mesmo tempo em que a introdução do som deu início à chamada “Idade de Ouro” de Hollywood, que se estendeu até a década de 1950 (idem, p. 22-23).

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

O desenvolvimento da crítica cinematográfica caminhou junto com o reconhecimento do cinema como um fenômeno da indústria cultural; quanto mais filmes lançados, mais espaço era dado para os textos de cunho analítico (BRAGA, 2013, p. 56-57). Já segundo Bordwell (1991, p. 21), a crítica cinematográfica nasceu das resenhas e os precursores do “crítico de cinema” eram jornalistas encarregados de discutir, diariamente ou semanalmente, a produção contemporânea da indústria cinematográfica. O revisor/crítico podia ser tanto um jornalista profissional quanto um intelectual *freelancer*, como Siegfried Krakauer, James Agee ou Graham Greene. Já durante as décadas de 1910 e 1920 surgiram também revistas cinematográficas dirigidas ao público cinéfilo que publicavam ensaios.

Foi somente no final da década de 1940 que a crítica de cinema passou a encontrar um cenário mais fértil para a sua produção, diante das mudanças pelas quais o próprio cinema passava. Era a época do pós-guerra (mundial), do neorealismo italiano – o qual surgiu como uma revolução estética, com sua proposta de um cinema rodado nas ruas com atores não profissionais, no qual destacaram-se diretores como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. Também na Itália, diversos críticos promoveram um trabalho de atualização e revisão do método crítico, que se refletiu em outros países.

Nessa mesma época, surgiu na França a Teoria Revisionista de André Bazin, um dos fundadores da consagrada revista *Cahiers Du Cinema*, publicada até hoje. Nela foram estabelecidas as bases para a corrente crítica chamada de “Política dos Autores”. Seu principal marco foi o de superar o impressionismo das críticas que eram publicadas até então e analisar o caráter específico da composição visual e plástica do cinema (BARRETO, 2005, p. 25). Tratava-se de uma crítica que se considerava tão criadora quanto os próprios cineastas, por ter sido ela quem descobriu diversos autores e consolidou a qualidade dos seus trabalhos, como atestam os casos de diretores como Alfred Hitchcock e Ingmar Bergman (CARMELO, 2019, p. 436).

A crítica cinematográfica adentrou a década de 1950 significativamente alterada em termos de estrutura e estética, não apenas em decorrência das já referidas mudanças no meio cinematográfico, mas também das no meio jornalístico. O jornalismo opinativo que dominou a primeira metade do século, de influência francesa, foi gradualmente sendo substituído pelo modelo americano, mais informativo e onde o fato/notícia e opinião eram separados um do outro, sendo apoiado numa linguagem mais objetiva.

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

Antes da década de 1950, o fato de o cinema não ser respeitado como arte nos EUA fazia com que muitos dos críticos de cinema não fossem respeitados como tal, o que os levava a exercerem trabalhos paralelos para garantirem seu sustento. Com essas mudanças e a “sofisticação” do cinema, uma das consequências foi justamente a legitimação da crítica, levando a um avanço teórico, técnico e conceitual dos textos. Algumas direções básicas da

crítica podiam ser observadas: em relação ao público, uma função didática; em relação à própria crítica, uma preocupação de organização e reflexão sobre sua própria função social; e com relação ao cinema, uma função analítica (BARRETO, 2005, p. 32;34).

A crítica foi gradativamente dividindo-se em duas formas: um tipo de crítica “elevada”, dedicada a análises mais aprofundadas e reflexivas e que seria produzida por intelectuais; e uma “ligeira”, marcada pelo teor ainda informativo e superficial e produzida por jornalistas especializados. Com o tempo, a crítica “elevada” distanciou-se dos grandes jornais para ocupar espaços próprios e de nicho (idem, p. 37). Bordwell (1991, p. 21) afirma que muitas novas escolas de teoria e interpretação do cinema emergiram de revistas como a *Cahiers, Cinéthique, Sight and Sound* e *Film Culture*. Antes dos anos 1970, embora instituições acadêmicas voltadas ao cinema como o British Film Institute (BFI) tivessem sua relevância, muitas das tendências nos campos da interpretação e análise cinematográfica desenvolveram-se fora da academia.

Porém, à medida que cursos de cinema começaram a ser criados no ensino superior, associações profissionais foram surgindo, como a *Society for Education in Film and Television* (SEFT), na Inglaterra, e a *Society for Cinema Studies* (SCS), nos EUA. Durante a década de 1970, periódicos educacionais e acadêmicos como *Screen* (publicado pela SEFT), *Cinema Journal* (publicado pela SCS) e *The Journal of the University Film Association* passaram a se concentrar cada vez mais na teoria e na crítica. “A academicização da publicação cinematográfica criou uma base institucional em expansão para a crítica interpretativa” (BORDWELL, 1991, p. 21).

Paralelamente a esse desenvolvimento da crítica acadêmica e ensaística, a crítica jornalística vivia seus “anos dourados”, especialmente nos EUA. Frey (2015, p. 102) 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 (que será o foco do tópico 3.2).

Muitos relatos referentes a esse período revelam não apenas críticos de cinema fortes e influentes, mas também um respeito geral elevado pela cultura cinematográfica, que se tornou uma atividade espetacular e participativa. Nomes como 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”⁴ (FREY, 2015, p. 104).

De acordo com James Wolcott (apud FREY, 2015, p. 104), 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 os filmes e tomava suas notas. Outro nome citado pelo autor, o historiador Raymond J. Haberski, afirma que “por um momento relativamente breve, os filmes eram importantes para uma população que lia críticos de cinema e acreditava que discutir filmes era significativo”⁵.

Porém, a popularização dos *blockbusters*⁶ 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 afirmam 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. Uma das parcerias mais notórias e duradouras na TV foi a de Roger Ebert e Gene Siskel – ambos já com larga experiência no jornalismo impresso. De 1975 a 1999, ano da morte de Siskel, ambos os críticos usavam um sistema de classificação próprio para os filmes: polegares para cima (*thumbs up*) indicavam uma avaliação positiva e para baixo (*thumbs down*) indicavam um parecer negativo. Não raramente ambos discordavam entre si, com um oferecendo *thumbs up* e o outro *thumbs down* para um mesmo filme⁷.

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

⁴ “a general invigoration of the intellectual debate over popular culture.” (tradução livre)

⁵ “for a relatively brief moment, movies did matter to a population that read movie critics and believed discussing movies was significant.” (HABERSKI apud FREY, 2015, p. 105) (tradução livre)

⁶ Termo cunhado na década de 1970 para filmes que ressoavam culturalmente para além das salas de cinema. Hoje refere-se às produções dos grandes estúdios estadunidenses que alcançam amplas audiências e bilheterias multimilionárias, como os filmes do Universo Cinematográfico Marvel, do Universo Estendido da DC ou a franquia Harry Potter (Fonte: <https://cinpop.com.br/saiba-quais-foram-os-10-primeiros-blockbusters-da-historia-de-hollywood-324131/>).

⁷ Fontes: <https://www.rogerebert.com/chazs-blog/intro-to-our-2022-celebration-of-roger> e <https://thetvdb.com/series/siskel-and-ebert-at-the-movies>.

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 apud FREY, 2015, p. 108)⁸

Segundo os detratores dos críticos de cinema na televisão, a hegemonia destes mudou as regras do jogo da crítica. Eles haviam sido absorvidos pela máquina de Hollywood, priorizando clipes de filmes que funcionavam como propaganda gratuita para os estúdios. Sua influência residia não no que diziam, mas no que mostravam, e isso os tornaria queridos pelos executivos de marketing. Contudo, Frey (2015, p. 109) observa que a retórica desses detratores era de muitas maneiras previsível, por estar diretamente relacionada ao temor a cada surgimento de novas mídias, sejam elas o telégrafo, rádio ou *smartphones*. Essa discussão será melhor explorada no tópico 2.2.3, voltado à migração dos críticos para o ambiente virtual a partir dos anos 1990 e os conflitos decorrentes.

2.2.2 A crítica cinematográfica no Brasil

Apesar das similaridades com o cenário internacional, o percurso da crítica cinematográfica no Brasil possui algumas particularidades, em face de eventos históricos como a Ditadura Militar, movimentos como o Cinema Novo e os conflitos entre a tutela do Estado e o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica autônoma. Tais questões geraram embates entre os críticos que apoiavam o cinema nacional e os que o desprezavam; além disso, as dimensões continentais do país refletiram-se em certas particularidades, embora processos similares ocorressem em diferentes estados simultaneamente (ou em curtos lapsos de tempo), bem como diversas trocas entre críticos de origens diferentes. Estes fatores justificam porque é tão importante para esta pesquisa expandir este percurso histórico para além do eixo Rio-São Paulo.

As primeiras sessões de cinema no Brasil foram realizadas na então capital federal, Rio de Janeiro, a partir do dia 8 de julho de 1896. Tratava-se de uma iniciativa do belga Henri Paillie, que realizou as sessões, antes restritas à elite carioca local, num espaço fechado na rua do Ouvidor. Essas sessões duraram cerca de duas semanas e apresentaram oito filmetes de aproximadamente um minuto cada (SALGADO, 2019, p. 296).

⁸ “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.” (tradução livre)

No mesmo ano, houve a primeira exibição do cinematógrafo em Porto Alegre, cuja imprensa notoriamente desenvolvida (havia 15 jornais para uma população de então 70 mil habitantes) foi contemplada com apresentações prévias do cinematógrafo e desenvolveu-se junto com as exibições (LUNARDELLI, 2019, p. 321). Um ano depois, seria a vez de Manaus receber a sua primeira sessão de cinema, no Teatro Amazonas. Impulsionada pelo Ciclo da Borracha, a cidade já contava com luz elétrica, telefone, imprensa e telégrafo (SOUZA apud FREITAS, 2019, p. 30).

No decorrer dos anos seguintes, a imprensa daria gradativo espaço a essa nova forma de arte. Em Recife, os jornais informavam sobre as sessões ao ar livre na Rua da Imperatriz, em 1900, e a exibição de *Viagem à Lua* no Teatro de Santa Izabel, em 1903 (DIB e JOAQUIM, 2019, p. 264). Em 1910, Porto Alegre, cuja população havia quase dobrado em um período de menos de 15 anos, tinha no cinema a principal forma de lazer; logo os jornais abriam seções voltadas para publicar notícias a respeito – como o “Mundo Cinematográfico”, do *Correio do Povo*, “Theatros e Cinematógrafos”, do *Diário*, e “O Cinematographo”, de *O Independente* (LUNARDELLI, 201, p. 321).

Contudo, nem sempre a imprensa reservava espaço ao cinema para falar bem dele. Em 1919, o jornalista baiano Sílio Boccanera Júnior foi pioneiro ao lançar o livro *Os cinemas da Bahia – 1897/1918*, no qual catalogou cada um dos cinemas instalados em Salvador nas duas décadas anteriores, descrevendo os históricos e detalhes. Contudo, seu objetivo foi demarcar a “decadência dos espetáculos de então como manifestações para as massas, sem grandes pretensões e maiores ambições, especialmente porque ele tomava partido na briga do cinema *versus* teatro, conferindo destacado valor para este último” (CARVALHO, 2019, p. 51).

O que se viu, a partir de então, foi uma tendência crescente não apenas de os jornais cobrirem as novidades referentes aos filmes que chegavam ao país, mas também de surgimento de novos veículos voltados exclusivamente ao cinema. A primeira publicação independente sobre cinema no Brasil foi a *Revista Cinematographica*, lançada em 1913 e que oferecia um guia de programação das salas do Rio de Janeiro, além de se aprofundar nas informações dos filmes em cartaz. Outras revistas da época publicadas na então capital nacional incluem *A Fita* (1913), *Revista dos Cinesmas* (1917), *Palcos e Telas* (1918) e *Cine Revista* (1919).

Em 1920, surge em Salvador a primeira publicação voltada para o jornalismo cultural na Bahia: a revista *Artes & Artistas*, que era financiada pelas distribuidoras de filmes estrangeiros e que daria maior ênfase às produções hollywoodianas. Outras publicações especializadas em cinema da época incluem *A Cena Muda* e *Cinearte*, enquanto publicações

mais gerais – como *Tom Mix, A Renascença, A Bahia Chic, Revista da Bahia, Bahia Ilustrada* e outras – abrem espaço para o cinema em suas páginas (CARVALHO, 2019, p. 52).

Muitas dessas publicações tiveram curta duração e dependiam da informação e material provenientes das distribuidoras, o que acabava contendo o caráter crítico delas. Porém, isso muda com o surgimento, em 1926, da *Cinearte*, na qual os críticos não apenas diziam se um filme era bom ou não, mas também analisavam diversas áreas da produção cinematográfica, desde o roteiro até a montagem. Havia nela também um espaço de destaque para os filmes brasileiros, com colunas como “Filmagem Brasileira”, “Cinema Brasileiro” e “Cinema no Brasil” (SALGADO, 2019, p. 299-302).

Já São Paulo tem na Semana de Arte Moderna um marco para a produção da crítica de cinema na cidade e no estado. Dela saiu a revista *Klaxon*, na qual o escritor Mário de Andrade já escrevia textos sobre cinema, evidenciando sua paixão por diretores como Charlie Chaplin e Erich Von Stroheim. Andrade também teve textos publicados em jornais como *Diário Nacional, Diário de São Paulo, Folha da Manhã* e veículos do Diários Associados. Embora esses textos estivessem próximos do que se convencionava por crítica de cinema, o tom deles era mais próximo de uma conversa informal com os leitores (CARNEIRO, SILVA e ALPENDRE, 2019, p. 343-344).

Enquanto isso, em Recife, a maior parte dos textos jornalísticos voltados para cinema na época comportava pouco ou nenhum caráter opinativo, com muitos deles sequer trazendo a assinatura de seus autores e sendo derivados do material publicitário das distribuidoras estadunidenses. Isso, contudo, mudou com o surgimento do Ciclo do Recife (1923-1931): a repercussão de vários dos filmes lançados, como *Aitaré da praia* (1925) e *A filha do advogado* (1926), levou diversos jornalistas especializados em outras áreas a escrever sobre essas produções locais. Havia certa polarização nessa cobertura, com alguns críticos enaltecendo as obras e outros sendo seus detratores e as acusando de serem rudimentares. Curiosamente, coube a uma mulher, Heloísa Chagas, atuar como mediadora entre os dois lados, num raro exemplo de uma figura feminina atuando num ambiente tão masculino e machista como a crítica (DIB e JOAQUIM, 2019, p. 265).

Na passagem entre as décadas de 1920 e 1930, começam a despontar os primeiros nomes relevantes da crítica cinematográfica brasileira. No Rio de Janeiro tem-se Mário Nunes, outrora crítico teatral e que passou a trabalhar nos jornais *A Batalha* e *Jornal do Brasil*; Edmundo Lys, criador do “Bonequinho” do jornal *O Globo*, que serve como uma forma de cotação dos filmes;

Alex Viany⁹, que escrevia para a revista *o Cruzeiro*, era defensor do neorealismo italiano e criou o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro; e Antônio Moniz Vianna, que assumiu como crítico do *Correio da Manhã* a partir de 1946, representando a transição entre a crítica focada no gênero e aquela mais focada no diretor em si, influenciada pela *Cahiers du Cinema* (SALGADO, 2019, p. 306-307). Em São Paulo, alguns críticos que se destacam à época são Paulo Duarte (*Diário Nacional*), Canuto Mendes de Almeida (*Diário de São Paulo*), João Raymundo Ribeiro (*Correio Paulistano*), Jorge Martins Rodrigues (*Diário da Noite*) e o poeta modernista Guilherme de Almeida (*O Estado de S. Paulo*) (CARNEIRO, SILVA e ALPENDRE, 2019, p. 344-345).

Mas a expansão da crítica cinematográfica não se restringiu a essas duas maiores cidades do país, proliferando também em outras metrópoles regionais, como Salvador, Recife, Porto Alegre e Manaus, entre outras. Na capital baiana emergiu, no final da década de 1920, aquele que é considerado o mais importante crítico da história da Bahia: Walter da Silveira, que começou a escrever para jornais em 1928, com apenas 13 anos. A fase inicial da sua carreira é marcada por seu encantamento pela indústria do cinema, especialmente a estadunidense e a francesa, expresso em comentários rápidos, curiosidades, notas de divulgação de algum filme.

Mas aos poucos Silveira torna-se um pesquisador ativo, com acesso a revistas e a estudos estrangeiros, a críticos internacionais e a informações sobre os grandes festivais de cinema no exterior. Assim, adentra a década de 1940 com um pensamento e escrita mais evoluídos, tendo como marco sua conferência “Cinema – arte contemporânea”, feita a convite da União de Estudantes da Bahia (UEB), além de publicar os artigos “Esta é a hora do cinema nacional” e “Valor do cinema como arte” no *Diário de Notícias* em 1943.

Enquanto isso, no Rio Grande do Sul, também ganham destaque alguns nomes cruciais para a crítica cinematográfica gaúcha, como o russo Jacob Koutzii, que emigrou para o Brasil na infância e assinava seus textos com o pseudônimo de Plínio Moraes, escrevendo entre 1936 e 1941 para diversos veículos, como o *Diário de Notícias*, *Folha da Tarde* e *Revista do Globo*. Além dele, destaca-se Paulo Fontoura Gastal, que recebeu a alcunha de “Bazin dos Pampas” e no pós-guerra criou um cineclube apoiado por Plínio Moraes e diversos intelectuais, jornalistas e artistas. Além disso, também trabalhou como editor no *Correio do Povo* por mais de 30 anos, foi delegado regional do Instituto Nacional de Cinema, representante da Embrafilme e coordenador do Festival de Cinema de Gramado (LUNARDELLI, 2019, p. 324-325).

⁹ Pseudônimo de Almiro Viviani Fialho (1918-1992), também cineasta, produtor, roteirista e autor dos livros *Introdução ao cinema brasileiro* e *O processo do cinema novo*.

Cineclubes como o fundado por Fontoura Gastal proliferam a partir dos anos 1930, intimamente ligados ao crescente consumo de filmes e ao próprio trabalho dos críticos. Em Pernambuco, destacam-se o Clube de Cinema, fundado por Aloysio Branco em 1937, e o Cine Siri, fundado por Jota Soares e Pedro Salgado em 1940 e que depois passou a se chamar Museu do Cinema (DIB e JOAQUIM, 2019, p. 268). Na Manaus de meados dos anos 1950, surgiram dois grupos fundamentais para a cena cultural da cidade: o Clube da Madrugada e o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC). O Clube reunia agitadores culturais e era composto por escritores, artistas plásticos, jornalistas e intelectuais, muitos dos quais viriam a formar o GEC. Este, por sua vez, era focado em cinefilia, cineclubismo e na preservação e no registro cinematográficos. Alguns nomes que atuavam nestes grupos eram: Ivens Lima, Cosme Alves Neto, Luiz Ruas, Joaquim Marinho, Helena Albernaz e Cilene Marinho (FREITAS, 2019, p. 32-33).

Em 1950, Walter da Silveira tornou-se um dos principais fundadores do Clube de Cinema da Bahia (CCB), que trouxe para a região diretores que já faziam sucesso mundial à época, além de resgatar obras clássicas para torná-las mais conhecidas pelo público baiano. O CCB foi um marco do pensamento cinematográfico baiano, possibilitando a muitos jovens e intelectuais uma nova visão de obras que fugiam do modelo norte-americano, gerando assim novas experiências do cinema. Alguns dos principais nomes que surgem da atuação do CCB incluem Glauber Rocha, Orlando Senna, Hamilton Correia, Geraldo Portela, Paulo Baladão, Alberto Silva e outros (CARVALHO, 2019, p. 60-61).

Seguindo as tendências observadas em outros países, o período do pós-Guerra representa um florescimento e consolidação da atividade crítica. A efervescência cultural de São Paulo, entre o final dos anos 1940 e começo de 1950, leva os jornais e revistas a darem mais espaço às reportagens, entrevistas, comentários e críticos de cinema; logo, o número de pessoas escrevendo sobre esse tema aumenta consideravelmente. A partir daí, é possível identificar duas tendências opostas na crítica cinematográfica: uma “nacionalista”, mais alinhada ideologicamente à esquerda e que defendia e priorizava o cinema brasileiro; e uma “universalista”, que não se preocupava tanto nessa defesa do cinema nacional, enxergando-o dentro do contexto global cinematográfico da época (CARNEIRO, SILVA e ALPENDRE, 2019, p. 348-349).

Um dos principais nomes envolvidos neste embate entre essas duas correntes (e também um dos mais influentes críticos e pensadores de cinema da história deste país) é Paulo Emilio Sales Gomes. Após o fim do Estado Novo e da II Guerra, ele viaja à França, onde tem contato com a Política dos Autores formulada por André Bazin, bem como com Henri Langlois,

fundador da Cinemateca Francesa. Ao retornar para o Brasil, em 1954, Paulo Emilio torna-se um dos fundadores da Cinemateca Brasileira, além de começar a escrever no *Suplemento Literário*, do *Estado de S. Paulo*. Em 1960, ele publica o artigo “Uma Situação Colonial”, em que discute a situação do cinema brasileiro a partir da ótica de um subdesenvolvimento intrínseco às grandes produções sociais e culturais. Por essas posturas aguerridas, Paulo Emilio torna-se um dos nomes fundamentais e maiores apoiadores do Cinema Novo (idem, p. 358-359).

Posturas semelhantes são observadas na Bahia, onde Walter da Silveira fazia sua defesa do cinema nacional desde os anos 1940, publicando textos como “Esta é a hora do cinema nacional” e “Valor do cinema como arte”, conforme mencionado anteriormente. Do CCB que ele ajudou a fundar na década seguinte emerge um Ciclo de Cinema da Bahia, gerando uma produção local de diversos filmes, entre 1959 e 1964, que constituiriam uma parte importante do Cinema Novo, especialmente pelo envolvimento de Glauber Rocha (CARVALHO, 2019, p. 62-65).

Em Manaus, os filmes do Cinema Novo eram ovacionados pelos membros do GEC – junto aos de movimentos cinematográficos estrangeiros como o neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa –, ao passo que outros subgêneros nacionais como as chanchadas eram desprestigiados (FREITAS, 2019, p. 34). Essa ruptura entre o Cinema Novo e as chanchadas e outros gêneros produzidos no país até então também é notada nos textos de críticos como o carioca Alex Viany, apreciador do neorealismo italiano. Posturas como a de Viany ou a de seu contemporâneo e conterrâneo Antônio Moniz Vianna – que representa a transição entre a crítica focada no gênero e aquela focada na figura do diretor – refletem o impacto e a influência que a *Cahiers Du Cinéma* e a Nova Hollywood exercem sobre a crítica nacional (SALGADO, 2019, p. 307-308).

É nesse período que a sede do poder político central brasileiro é transferida do Rio de Janeiro para a região Centro-Oeste do país, onde seria inaugurada a nova capital federal. O primeiro cinema oficial de Brasília nasceu junto com a cidade, no dia 22 de abril de 1960: o Cine Brasília, que ainda é o último cinema de rua da cidade em funcionamento¹⁰ e onde até hoje acontecem as exhibições do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (BARROSO e GONTIJO, 2019, p. 89). Este Festival, aliás, nasceu do sonho de Paulo Emilio Sales Gomes, após ser convidado a conhecer a nova capital e criar o curso de cinema na Universidade de

¹⁰ Mantido pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (ver em: <https://www.cultura.df.gov.br/cinebrasilgia/>).

Brasília (UnB). Mesmo com a implantação da ditadura militar a partir de 1964 e o enfraquecimento deste curso, Paulo Emilio ajudou a criar a Semana do Cinema Brasileiro, lançando as sementes para a criação do Festival a partir de 1965 (idem, p. 90-93).

No Rio de Janeiro, os anos 1950 e 1960 representam o período mais fértil da crítica carioca, com diversos nomes influenciados pelo trabalho de Antonio Moniz Vianna, incluindo Ely Azeredo, José Carlos Avellar, Sérgio Augusto e José Lino Grunewald. Esses profissionais começam a acompanhar inclusive os festivais internacionais, como o de Berlim, coberto por Avellar pela primeira vez em 1966 e regularmente da década de 1980 até sua morte, em 2016. Em 1984, Avellar e outros críticos fundaram a Associação dos Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ), a primeira entidade oficial de críticos do país, já que a Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), embora existente desde 1962, não era formalizada (SALGADO, 2019, p. 309; PINTO, 2019, p. 401).

Em 1966, o grupo Estado cria o vespertino *Jornal da Tarde* com o objetivo de levar um jornalismo mais leve e jovem para as bancas. O vespertino torna-se referência para um público que busca nas suas críticas uma orientação básica para ver filmes, conforme a opinião do crítico fosse positiva ou não. Passa então a prevalecer um modelo de crítica que define a relevância de um filme pela quantidade de estrelas (ou qualquer outro modelo de tipificação) que lhe conferem. Num primeiro momento os principais nomes do jornal são Mauricio Capovilla, editor de cinema, e Rogério Sganzerla, conhecido também pela sua carreira de diretor. Em 1968 o JT abre espaço para Rubens Ewald Filho, que se tornou conhecido a nível nacional pela sua cobertura do Oscar entre 1985 e 2018, o que foi apenas parte da sua transição para a televisão, em decorrência do seu texto direto e limpo (CARNEIRO, SILVA e ALPENDRE, 2019, p. 362-363).

Apesar da efervescência cultural dos anos 1960-70, a repressão política, seguida da “modernização” econômica, vai aos poucos afetando a atividade cinematográfica no país e, conseqüentemente, a vida dos críticos, de forma diferenciada em cada região. Embora Manaus estivesse a milhares de quilômetros do eixo Rio-São Paulo e da efervescência e centralidade cultural das duas cidades, ainda conseguia contar com um certo nível de atualidade na sua cobertura cultural, através da revista *Cinéfilo*, publicada entre 1968 e 1969. Isso foi possível graças a dois dos seus colaboradores, Cosme Alves Neto e Márcio Souza, que na época moravam na Região Sudeste e atuavam como correspondentes para a revista (FREITAS, 2019, p. 37). Alves Neto, que nesta época tornou-se curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, chegava a esconder cópias de filmes considerados

subversivos pelo regime militar, além de realizar sessões clandestinas destes filmes “proibidos”, o que o levou a ser preso pela ditadura em 1964 e em 1969 (FREITAS, 2019, p. 40-41).

Já em Porto Alegre, despontaram nomes como Hiron “Goida” Goidanich e Hélio Nascimento, além de Enéas de Souza, este fruto da convergência da vida intelectual no Instituto de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Além disso, há de se destacar Jefferson Barros e Luiz Carlos Merten, que se mudou para São Paulo em 1989, após o fechamento do jornal *Diário do Sul*, (LUNARDELLI, 2019, p. 326-329) e se tornaria um crítico renomado d’*O Estado de S.Paulo*.

As últimas décadas têm sido marcadas pela “passagem de manto” entre diferentes gerações de críticos. Por exemplo, na Bahia novos nomes despontaram após a morte de Walter da Silveira, em 1970, muitos dos quais foram seus pupilos. Destacam-se José Umberto Dias, Guido Araújo, André Setaro e Augusto Berbet de Castro, aos quais mais tarde se juntam Adalberto Meireles, João Carlos Sampaio e Adolfo Gomes (CARVALHO, 2019, p. 74-84). Já Pernambuco viu seu quadro de críticos renovar-se a partir dos anos 1980, com o surgimento de figuras como Ernesto Barros, Marco Polo Guimarães e Alexandre Figuerôa. Este último teve como um de seus alunos Kleber Mendonça Filho (DIB e JOAQUIM, 2019, p. 277-282), nome fundamental para esta pesquisa e cuja carreira será melhor detalhada no cap. 4, visto que além do trabalho como crítico, que exerceu entre os anos 1990 e 2000, agora segue como diretor, tendo dirigido *Bacurau*, cujas críticas compõem o *corpus* deste trabalho.

Em Brasília, os dois principais jornais da cidade, *Correio Braziliense* e *Jornal de Brasília (JBr)*, definiram a partir dos anos 1980 espaços para a publicação de críticas dos filmes que também passariam na televisão –, além do surgimento de publicações especificamente voltadas ao cinema, como as revistas *Humanidades* e *Filme Cultura*. Na década seguinte, o *JBr* investe significativamente no caderno cultural, ampliando tanto seu tamanho quanto a equipe. Contudo, com a chegada dos anos 2000, ocorre um processo de encolhimento das editorias de cultura nos dois jornais, com o cinema e outras artes dando lugar a matérias de comportamento e moda, bem como a uma produção jornalística de tom mais sensacionalista (BARROSO e GONTIJO, 2019, p. 104-106).

Juntamente à crise dos meios impressos, a crítica cinematográfica vem se distanciando dos veículos jornalísticos e migrando para o ambiente virtual (ver tópico 2.2.3), no qual muitas vezes falta remuneração e anunciantes, entre outras formas de suporte financeiro. Além disso, ocorrem embates em torno da “autoridade” do crítico e o surgimento de novas vozes e espaços de discussão, conforme será apontado no tópico 3.2, mas para muitos desses profissionais ainda

é um cenário melhor do que aquele oferecido pelos grandes jornais nas últimas décadas para a cobertura cultural.

Espaços para cultura e entretenimento são substituídos por notícias sobre celebridades, factoides e novela. Mesmo assim, a atividade crítica persiste, imagino, porque ainda é importante balizar a produção cinematográfica que sai nas salas e orientar o espectador, e porque a crítica de cinema traz algum tipo de “prestígio”. (MARCONDES apud BARROSO e GONTIJO, 2019, p. 108).

Assim, vê-se que a crítica cinematográfica produzida no Brasil dispõe de um percurso complexo e que, embora em consonância com as diversas dinâmicas desta atividade ocorridas ao redor do mundo, não deixa de ter suas particularidades, muitas das quais atravessadas pelos marcos históricos e geográficos que constituíram este país. Suas dimensões continentais, inclusive, ajudam a explicar porque se demorou tantos anos para se criar alguma entidade que pudesse agregar os críticos brasileiros e seus interesses. Apesar de diversos esforços isolados ao longo dos anos, apenas em 2011 foi possível fundar a Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema (PINTO, 2019, p. 399).

A despeito de particularidades regionais, o que se percebe também são muitos processos comuns às produções críticas de diferentes partes do país. Do caráter embrionário e amadurecimento na primeira metade do século, passando pelo contato com a Teoria dos Autores e os movimentos cinematográficos europeus, as lutas contra a censura nos regimes ditatoriais e a subvalorização do cinema nacional, culminando na precarização do jornalismo impresso e o advento do ambiente digital (com seus benefícios e malefícios), a crítica de cinema brasileira não existe sem suas evoluções e contradições, prestígios e obstáculos.

2.2.3 Desafios da crítica cinematográfica na internet

A partir da segunda metade da década de 1990, com o advento da internet, começaram a ser dados os primeiros passos do jornalismo rumo ao ambiente digital, incluindo-se aí a editoria de cultura. Ballerini (2015) destaca que 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 internet democratizou o acesso à crítica, porém não à crítica profissional. Hoje qualquer um pode se achar crítico e escrever qualquer coisa. O profissionalismo está se esvaindo, porque qualquer um pode se autodenominar

crítico. Esta é uma desvantagem da internet: quem está fazendo um trabalho sério fica misturado a quem não está. (MILANI apud CARMELO, 2019, p. 427)

Exemplos de portais e sites criados a partir do final dos anos 1990 com este processo de migração incluem: *Contracampo* (1998), *AdoroCinema* (2000), *Críticos.com.br* (2002) e *Carmattos* (2009), no Rio de Janeiro (SALGADO, 2019, p. 312-313); *Omelete* (2000), *Cineclick* (2000), *Cineweb* (2000) e *Preview* (2009), em São Paulo (CARNEIRO, SILVA e ALPENDRE, 2019, p. 374); *Papo de Cinema* (2011), no Rio Grande do Sul (LUNARDELLI, 2019, p. 332); *Cine Set* (2012), no Amazonas (FREITAS, 2019, p. 47); *Clica em Cinema* e o site *Clica Brasília* – ambos ligados ao *JBr*, com o último depois tornando-se *Kinópolis* – *Alucináticos*, *Cenas de Cinema* e *Candango*, no Distrito Federal (GONTIJO e BARROSO, 2019, p. 109-110); *Cineinsite*, *Ponto C de Cinema* e *Coisa de Cinema*, na Bahia (CARVALHO, 2019, p. 83-84). Em Pernambuco, tirando o *CinemaEscrito.com* (2007) e *O Grito* (2008), a maioria dos blogs de críticas já encerrou suas atividades, segundo Dib e Joaquim (2019, p. 285-286): *Cinemascope* (1998-2010), *Kinema* (1998-2004), *Kinemail* (2002-2014), *CineReporter.com.br* (2003-2012), e *Luzia – Crítica de Cinema* (2007-2015).

A dinâmica das redes sociais e a popularização de *smartphones* e *tablets* levou a novas formas de se consumir cultura. Ao mesmo tempo 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: 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, enumerando as vantagens que a Internet oferece ao texto crítico, 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 apud CARVALHO, 2019).

Já os mais céticos e pessimistas falam de uma crise generalizada do jornalismo e da crítica. Afirmam que os críticos não exercem mais influência sobre os leitores, que não têm

mais poder para formatar e direcionar o gosto do público ou identificar quais as verdadeiras obras de arte em meio a um mar de mediocridade e filmes ruins, devido ao fato de que a internet está saturada de opiniões e pessoas não-qualificadas que agora também detêm o espaço de mediação com o público a respeito daquela obra (CARVALHO, 2019).

É inegável, portanto, que a presença da crítica de cinema na internet 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 (apud CARVALHO, 2019): de um lado, o pressuposto de autoridade, onde o crítico tem seu *status* consolidado e lugar de fala conquistado; e o de democracia, que ousa questionar qual o direito que o crítico tem sobre a obra analisada, estimulando assim o campo do debate entre o profissional e seus leitores, bem como a inserção de novos agentes sociais que buscam falar e analisar o cinema.

Esses novos agentes podem ser 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).

Para Frey (2015, p. 128-129), há quatro principais categorias de crítica na era digital: a) críticas de cinema *online* dos meios impressos tradicionais e críticas produzidas especificamente para a web no contexto institucional de uma revista ou jornal, como o *New York Times*; b) sites que, apesar de inicialmente desenvolvidos para produzir conteúdo sobre cinema, também disponibilizam fóruns para usuários comentarem, incluindo nesse grupo o *Internet Movie Database (IMDb)*, *Ain't It Cool News* e *Deadline Hollywood*; c) mídias sociais usadas por críticos e outros agentes como um meio de avaliar os filmes, como o *Facebook* e o *Twitter*; além daquelas especificamente voltadas para o cinema, como *Letterboxd* e *Filmow*; d) os sites agregadores, que reúnem uma variada gama de pontos de vista de críticos e usam algoritmos para classificar filmes, como *Rotten Tomatoes* e *Metacritic*.

O *RottenTomatoes* foi fundado em 1998 por Senh Duong e parceiros. Hoje é o agregador de críticas mais famoso da internet, constantemente usado como referência para se medir a qualidade dos filmes lançados (FAUGHNDER, 2017). Ele utiliza um sistema de pontuação denominado *Tomatometer*, que corresponde à porcentagem de críticas positivas de um filme ou programa de TV. Se pelo menos 60% das críticas são positivas, a produção recebe um tomate fresco (*fresh*) para representar sua aprovação; e se a porcentagem é menor que 60%, um tomate podre (*rotten*) é usado como símbolo. Além disso, há o selo *certified fresh*, concedido à produções que possuem uma pontuação consistente de 75% ou mais no *Tomatometer*, sob determinadas condições¹¹.

Porém, há algumas ressalvas ao site. Uma delas diz respeito à quantidade de portais e sites não tão conhecidos que são considerados para as críticas dos filmes e séries. Outra ressalva está ligada à subjetividade com a qual a equipe pode interpretar uma crítica considerada ambígua para considerá-la *fresh* ou *rotten*, o que pode levar a erros de interpretação (FAUGHNDER, 2017). Por isso, muitos preferem utilizar outro agregador como referência: o *Metacritic*. Criado em 2001, o site utiliza como sistema de pontuação o *Metascore*, o qual é elaborado em uma média ponderada das críticas selecionadas. Aquelas entre 0 a 39 recebem nota vermelha (negativa), as entre 40 e 60 recebem nota amarela (mista) e as acima de 61 recebem nota verde (positiva), com o selo *Must-See* sendo dado às que recebem notas entre 81 e 100¹².

Contudo, apesar de possuir um sistema considerado “mais equilibrado” e “confiável” do que o *RottenTomatoes*, o *Metacritic* também não é isento de questionamentos. Um deles é dirigido ao fato de que o agregador “padroniza” diferentes sistemas de pontuação dos sites, priorizando seus próprios critérios com base na influência, destaque e confiabilidade destes sites¹³. Um reflexo de como essa padronização pode alterar a avaliação original de uma crítica está em como o *Metascore* converte a escala A-F (muito utilizada em países anglófonos, onde A representa a maior nota e F a menor) para sua escala 0-100, de modo que um B- equivaleria a uma nota 67. Em entrevista concedida ao jornal britânico *The Guardian* em 2008, o então editor da seção de videogames do site, Marc Doyle, justificou que a maioria dos sites agregados utilizava uma escala completa (como 0-100 ou 0-5), e que qualquer conversão deveria levar em conta sua nota mais baixa como 0 e a mais alta como 100¹⁴.

¹¹ Fonte: <https://www.rottentomatoes.com/about>. Acesso em: 05 jul. 2022.

¹² Fonte: <https://www.metacritic.com/about-metascores>. Acesso em: 05 jul. 2022.

¹³ Fonte: <https://www.dailydot.com/parsec/metacritic-scores-game-sales-gdc-2015/>. Acesso em: 05 jul. 2022.

¹⁴ Ver: <https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2008/jan/17/interviewtheartofmetacriti>. Acesso em: 05 jul. 2022.

A despeito dessas controvérsias, agregadores como o *RottenTomatoes* e *Metacritic* ainda são muito utilizados como referenciais para avaliar a qualidade de um filme, refletindo um mundo onde as pessoas preferem ler pontuações agregadas a resenhas e críticas completas (FAUGHNDER, 2017). A internet deu aos consumidores desses conteúdos voltados para cinema a possibilidade de comparar, comentar e contestar as críticas produzidas. Enquanto nos agregadores há um espaço para a comparação entre os juízos dos críticos profissionais e entre os deles e os do público, o uso extenso das redes sociais pode servir para socializar impressões sobre as obras em circulação. Assim, avaliações, juízos e análises continuam sendo a força motriz e elemento caracterizador da cinefilia (TEIXEIRA NETO, 2020, p. 101), visto que mesmo com o surgimento de novos espaços de produção da crítica e de novos agentes, não se perde de vista o interesse e a centralidade em torno dos juízos de valor feitos e compartilhados a respeito das obras filmicas consumidas pelos cinéfilos.

Muitos críticos já estabelecidos enxergam de maneira ambivalente este cenário de ampliação e proliferação dos debates acerca dos filmes. Alguns veem essa “democratização” de maneira positiva, como Marcelo Muller, que afirmou em entrevista a Carmelo (2019, p. 428): “Se a minha geração precisasse esperar oportunidades no impresso para se legitimar como críticos, nós não teríamos nos tornado críticos de cinema. (...) Com a internet, existe a possibilidade de começar logo no campo desejado”.

Já outros são mais resistentes, em decorrência da perda de autoridade do crítico como um detentor de um conhecimento especializado, como Cássio Sterling Carlos:

Nós sempre tivemos os nossos críticos favoritos, que líamos com frequência, seja para concordar ou discordar. Mas a quantidade de autores aumentou de maneira absurda. Antes, seguíamos os veículos. Hoje, a crítica funciona apenas como espelho narcisístico. Os leitores passam a ler alguém apenas para validar o próprio gosto. O que acontece nesta selva é a iniciativa de seguir apenas a própria turma. Perde-se a diversidade. (CARLOS apud CARMELO, 2019, p. 429)

O próprio Marcelo Muller reconhece que há desafios para a comunicação em ambos os lados, tanto para o crítico quanto para o leitor.

Antes, o crítico da *Folha* era uma autoridade, mas isso se perdeu. Talvez por isso todos hoje deem as suas opiniões. Quando perdemos um pouco de relevância, não é porque o leitor não encontra autoridade nos críticos, mas porque ele não está mais disposto a estabelecer um diálogo. (MULLER apud CARMELO, 2019, p. 429)

O autor salienta 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.

Apesar desse ambiente de degradação do debate, há quem creia que essa interatividade se tornou essencial. Francisco Russo, criador do portal *AdoroCinema*, avalia que é importante que o crítico não fique dissociado do mundo real, apontando que muitos dos seus colegas ficam fechados em suas próprias bolhas de amigos e contatos, sem terem contato com o público. Mesmo a importância crescente da voz do leitor em detrimento da posição hierárquica do crítico pode ser benéfica, de acordo com ele, pois são frequentes os casos de profissionais que usam a autoridade de que dispõem para manipular a análise. “O mais importante é se ater ao papel da crítica nos dias de hoje. Qual a função do crítico? Apenas indicar a qual filme você deve assistir no fim de semana? (...) A função do crítico é justamente estimular o debate. É difícil e desgastante no cenário atual, mas importante” (RUSSO apud CARMELO, 2019, p. 430-431).

Nem todos, porém, concordam com este ponto de vista, como Tatiana Monassa:

(...) O crítico não precisa ser uma voz de autoridade, mas ele é uma voz especializada, detentor de certo conhecimento. O espaço do crítico e do leitor não podem ser intercambiáveis – cada um tem o seu lugar. Existe um pensamento sobre cinema, o conhecimento técnico, um posicionamento sobre estes temas no mundo, que fazem com que o crítico não seja um espectador comum, por mais cinéfilo que seja. A crítica ocupa a função social de analisar a obra de arte. Isso é mais do que uma profissão, é uma função para a sociedade. Existe uma confusão entre o comentário, que é da ordem da opinião, e a escrita crítica, que é da ordem da produção de conhecimento. Acredito ser prejudicial quando essas duas expressões se confundem. (MONASSA apud CARMELO, 2019, p. 431)

Teixeira Neto (2020, p. 18) 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. Entretanto, muitos preferem decretar o seu fim de maneira trágica e definitiva justamente porque buscam esse nicho de

produção nos mesmos espaços e com as mesmas perspectivas de vinte, trinta, quarenta ou cinquenta anos atrás.

Um exemplo de como essas supostas mudanças não alteram tão drasticamente o *status quo* são as contradições em torno da democracia digital e o suposto vínculo do *RottenTomatoes* com essa retórica. Segundo sua equipe, os potenciais espectadores de cinema que frequentam o site não são orientados pelas opiniões individuais de críticos locais aleatórios ou por discursos hegemônicos autoritários de repercussão nacional. Portanto, através do uso das ferramentas do site, o espectador de cinema teria a possibilidade de participar de uma experiência mais coletiva de cultura cinematográfica (FREY, 2017, trad. TEIXEIRA NETO, p. 22-23). A equipe também defende essa participação democrática devido à inclusão de seções nas páginas individuais dos filmes, nas quais é possível acessar as críticas escritas pelos usuários, que têm o mesmo formato de apresentação dos textos dos críticos, ou seja, são pequenas cápsulas de citação da crítica, com a possibilidade de acesso ao texto integral por um *link*.

Entretanto, Frey rebate as alegações da equipe, constatando que a disposição das críticas dos usuários é subordinada geográfica e quantitativamente aos trabalhos dos críticos, visto que na página principal do filme o *RottenTomatoes* só exhibe dois textos do público após várias citações de profissionais da crítica cinematográfica. Além disso, a distinção das seções reforça a ideia de que os comentaristas leigos não estão na mesma posição dos jornalistas, ou seja, continuam espectadores.

Portanto, o que se vê é que os críticos – críticos profissionais como definem os critérios rigorosos do site concebido pelos seus idealizadores – permanecem no topo de uma relação ainda hierarquizada. Para o autor, o *Rotten Tomatoes* (e outros espaços como o *Twitter* ou o *IMDb*) promove um contínuo treinamento dos discursos e formatos tradicionais da crítica, popularizando-a como uma atividade que pode ser praticada por um público mais amplo. Ainda assim, as mudanças realizadas pelo site são sutis e não põem fim às barreiras à entrada e às condições que tornam a prática da crítica uma profissão (FREY, 2017, trad. TEIXEIRA NETO, p. 28).

Independentemente das vozes discordantes aqui trazidas, é possível chegar a um consenso de que os críticos dispõem ou já dispuseram de uma posição privilegiada no que se refere à análise filmica, 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.

Entre enxergar essas mudanças com um olhar otimista ou pessimista, é possível pensar nelas como possibilidades de se confrontar a crítica e fazê-la olhar para si mesma. O que de fato pode ser considerado crítica em face da diversidade de recursos e vozes atualmente presentes para se falar de filmes? Não é raro olhar para novas tecnologias com desconfiança, preferindo-se apegar-se a antigos modelos que carregam consigo uma “aura de confiabilidade” já registrada. No caso da crítica, antes se podia olhar para o texto escrito como mais “confiável” do que aquele publicado em sites e blogs, mas muitos destes já apresentam há anos uma confirmação do seu valor artístico e acadêmico, recebendo essa aura de confiabilidade. Dessa forma, as dúvidas e ceticismos agora se dirigem a formatos audiovisuais, como canais do Youtube e perfis em redes sociais.

Talvez vejamos dentro de alguns anos esses formatos audiovisuais obtendo seu próprio prestígio junto a uma determinada parcela de críticos e do público que ainda são resistentes a eles. Mas em meio a esse cenário de incertezas e disputas quanto ao lugar da crítica de cinema e o perfil daqueles que a produzem, é possível enxergar algumas características que apontam para uma expressão unitária deste formato, como afirma a crítica Neusa Barbosa:

É uma troca entre gerações diferentes. O que mudou foi a concorrência: é preciso estar atento às novidades, decidir se vai usar vídeo, se vai usar as redes sociais. Mas no que diz respeito à atitude de ver filmes, ler sobre eles e produzir um texto coerente, e que também seja divertido, não acredito que a crítica tenha mudado muito. (BARBOSA apud CARMELO, 2019, p. 435)

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 filmicas feitas por uma diversidade cada vez maior de agentes? São questões a serem respondidas no próximo capítulo, que buscará definir quais procedimentos são adotados pelos críticos para construir a verdade desse discurso.

3. A ORDEM DO DISCURSO DA CRÍTICA E OS PROCEDIMENTOS DE LEGITIMAÇÃO DO CRÍTICO

Este capítulo visa apresentar os embates em torno dos aspectos de legitimação do crítico enquanto profissional. Estabelecida a conceituação básica sobre o que é a crítica e seu percurso histórico a nível internacional e nacional, aqui serão vistos os procedimentos comumente adotados pelos críticos de modo a se resguardarem e a assegurarem seu lugar de fala privilegiado em relação às obras filmicas que intendem analisar, mesmo com as diversas mudanças enfrentadas no decorrer do último século.

Inicialmente, são apresentados os referenciais teórico-metodológicos do livro *A Ordem do Discurso*, de Michel Foucault, detalhando uma série de procedimentos aplicáveis à crítica para que esta seja assegurada como um discurso verdadeiro por intermédio da legitimação e a autoridade dos críticos. Esses procedimentos são enquadrados em dois grupos principais: os *internos* e os de *restrição*. Essa apresentação, correlacionada às suas aplicações na crítica, permite entender como ela se estrutura e se mantém relevante e necessária mesmo diante das já mencionadas “crises”, da emergência de novos agentes e dos embates entre os defensores dos pressupostos de “autoridade” e “democracia”, especialmente no meio digital.

Em seguida, discorre-se sobre o fato de a crítica não derivar de uma formação profissional e/ou acadêmica formal, institucionalizada, o que torna tênues as prerrogativas sobre quem pode produzi-la. Neste percurso reflexivo, enfatiza-se e se justifica, novamente, a prioridade atribuída nesta pesquisa à crítica cinematográfica jornalística, que configura o *corpus* adotado. Também é reiterada a chamada “crise” enfrentada pela crítica veiculada em meios digitais por conta da emergência de novos atores, conforme tratado no tópico 2.2.3, de modo a mostrar que essa crise não é nova e tampouco interfere na produção crítica e no prestígio dos agentes que a produzem, ao contrário do que alardeiam alguns profissionais.

3.1 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 – aqui tomada como análoga à crítica enquanto produtora de discursos. Ao enquadrar a crítica cinematográfica dentro da perspectiva dos dispositivos comunicacionais e de controle do discurso, será possível observar as formas pelas quais ela se legitima e se reafirma, tanto no contexto da produção cinematográfica quanto nos meios de comunicação.

De acordo com Foucault (2001, p. 8), 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. Esses procedimentos 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 trabalho 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*: não se tem o direito de dizer tudo, não se pode falar de tudo em qualquer circunstância e nem todo mundo pode falar de qualquer coisa. Dois tipos de interdições dignas de nota são 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 um seletivo grupo possui o direito de produzir aquele discurso). 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 porque se luta.

Outro procedimento externo é o de *separação* ou *rejeição*, que pode ser melhor explicado através da oposição entre razão e loucura. Desde a Idade Média e ao longo de séculos, o louco era aquele cujo discurso não podia circular junto com os outros, cuja palavra era considerada nula e desprovida de verdade ou importância. O louco também podia ser alguém de “estranhos poderes” (FOUCAULT, 2001, p. 11), capaz de dizer uma verdade escondida ou pronunciar o futuro. Em ambos os casos, porém, a palavra do louco não era ouvida e sim rejeitada (interditada); fosse excluída ou investida de alguma razão, ela não existia.

Por fim, há o procedimento da *vontade da verdade*, surgido ainda na Grécia Antiga: era o discurso verdadeiro pelo qual se “tinha respeito e terror” (idem, p. 15), ao qual era preciso se submeter, pois era pronunciado por quem era de direito e conforme o ritual requerido. 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. 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* – procedimentos 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)

Foucault 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 “desnivelamento entre os discursos” remete às diferenças entre críticas produzidas por críticos já reconhecidos e as de blogs, canais e perfis em redes sociais. Tal desnivelamento é expresso nas disputas entre os que defendem a internet como um espaço de democratização da produção crítica e os que defendem sua autoridade para produzirem esses discursos críticos. Independentemente dessas disputas, é perceptível que a crítica cinematográfica pode ser enquadrada como um tipo de comentário. Se entendemos o cinema como uma prática discursiva em si mesma – estruturada pelos aspectos da sua linguagem, seus valores estéticos e técnicos – então é possível afirmar que todo filme é um “texto original” (a cargo de um “sujeito criador”) e as críticas produzidas a respeito dele funcionam como comentários que visam desbravar e analisar seus múltiplos sentidos.

Lembremos que em suas primeiras décadas o cinema ainda estava descobrindo e aperfeiçoando sua própria linguagem, o que era refletido na crítica, a qual muitas vezes consistia em breves impressões a respeito da obra filmica observada. O desenvolvimento do cinema e da crítica caminharam juntos, esta última se adaptando às mudanças na linguagem do primeiro e se estabelecendo como uma mediadora entre o filme e o público.

Segundo Teixeira Neto (2020, p. 31), 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 filmicos, como se cada crítica permitisse o surgimento de obras diversas a partir da mesma obra cinematográfica original (como será visto no tópico 3.2): “peças audiovisuais que surgem por força de perspectivas diferentes acerca de um mesmo objeto espectralmente vivenciado por sujeitos variados” (CARMONA apud TEIXEIRA NETO, 2020, p. 31).

Essa percepção do sujeito-crítico como produtor de conteúdo 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”.

Muitos fatores corroboram para a legitimação da crítica, mas um dos principais certamente é o próprio profissional que a escreve, seja ele um intelectual com trajetória nas artes e “gabaritado” para falar a respeito delas ou um jornalista graduado que trabalhe na redação de um veículo. A crítica, tanto olhada isoladamente quanto no âmbito do jornalismo cultural, é um domínio para o qual a autoria é um dos requisitos de validação da verdade a respeito do discurso produzido sobre a obra analisada.

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, p. 30). Na crítica cinematográfica, a disciplina poderia se enquadrar como modelos ou fórmulas facilmente identificadas em

diferentes textos críticos, como na sua própria estrutura (o modelo híbrido de informação e opinião, por exemplo), bem como os meios pelos quais a crítica é capaz de extrair novos significados e interpretações do filme – dos quais este pode até mesmo não ser consciente, enquanto texto original.

Entretanto, uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa, nem o conjunto de tudo o que pode ser aceito. Para haver disciplina é preciso existir a possibilidade de formular indefinidamente proposições novas, e no interior de seus limites ela reconhece proposições verdadeiras e falsas que precisam preencher exigências complexas e pesadas para então pertencer ao conjunto daquela disciplina (FOUCAULT, 2001, p. 33-34). 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 (o caráter de “primeiras impressões” que predominava na primeira metade do século XX, por exemplo) não necessariamente funciona atualmente.

Por fim, existem os procedimentos de *restrição*. Eles buscam determinar as condições de funcionamento dos discursos, de imposição de regras aos indivíduos que os pronunciam e assim não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. De acordo com Foucault, ninguém entrará na ordem do discurso se não for qualificado e atender certas exigências; “nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem (...) à disposição de cada sujeito que fala” (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 massa. Além disso, a não exigência de uma formação profissional (ver tópico 3.2) 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.

É importante lembrar que desde suas primeiras projeções o cinema foi progressivamente se constituindo como um campo de conhecimento, ou seja, uma *disciplina* portadora dos seus próprios discursos. Ao abordar a *disciplina* como sistematizadora de uma ordem discursiva, Foucault (2001, p. 34-35) traz o exemplo do geneticista Gregor Mendel, cujos estudos sobre hereditariedade não foram aceitos pelo campo da Biologia do século XVII e levaram tempo até

serem reconhecidos como verdadeiros. Isso se deu porque Mendel trouxe um objeto biológico totalmente novo, através de uma filtragem jamais utilizada até então. Ele dizia a verdade, mas seu discurso não era coerente com o discurso biológico “verdadeiro” da época, e só após uma mudança de escala e do surgimento de um novo plano de objetos na ciência biológica é que suas proposições fossem aceitas e consideradas como verdadeiramente científicas.

O caso de Mendel nos leva às seguintes perguntas: a) o que é “verdadeiro” segundo a crítica atualmente? E b) o que é feito com quem não se encaixa “no verdadeiro” do discurso crítico? Conforme afirmado no tópico 2.2.3, é comum se olhar para novas tecnologias com desconfiança, conforme visto atualmente com a transição de uma crítica outrora textual para uma de cunho audiovisual, embora o texto escrito ainda goze de maior prestígio e confiabilidade. Além disso, há também o embate em relação à formação do crítico e como ela orienta sua legitimidade, de modo que ele possua autoridade reconhecida para proferir um discurso de verdade (a crítica) que seja aceito como verdadeiro (o que será melhor abordado no tópico 3.2).

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 ela¹⁵.

3.2. A credibilidade da crítica e a construção da legitimidade profissional do crítico

Vimos no tópico anterior 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 cineasta e, atualmente, como o crítico espectador cinéfilo com amplo acesso aos meios digitais e domínio das suas ferramentas de busca de informação e da sua linguagem.

¹⁵ Por uma decisão pessoal, não abordei outras teorias da crítica, por se tratar de um universo muito extenso que não caberia na proposta deste trabalho. Assim, escolhi centrar na Análise do Discurso foucaultiana para relacioná-la à crítica e trazer uma nova abordagem a essa discussão.

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. Vale citar que, no Brasil, as últimas décadas foram marcadas pela criação de diversos cursos superiores em Cinema e Audiovisual e não se pode ignorar a importância destes para a formação de uma nova geração de críticos, este não foi o foco do trabalho¹⁶.

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” ou “não gostei”, o que lhe exige uma formação ampla, muito além da paixão pela “sétima arte”.

Por outro lado, essa não-obrigatoriedade de formação especializada acaba incorrendo em certos desafios. Segundo Carmelo (2019, p. 428), os críticos de cinema podem vir de diversas áreas, como o jornalismo, o cinema, as artes ou até áreas pouco relacionadas. 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, e que geralmente é acatada pelos leitores. Neste sentido, para Altmann (2008, p. 618), a não obrigatoriedade de formação profissional ou de teorias que forneçam respaldo ao trabalho dos críticos poderia ser vista mais como uma vantagem do que como uma deficiência, pois a ausência de método abriu espaço inédito para reflexão que não se restringia ao crítico, mas se estendia e formava o próprio espectador. Já Santos (2010, p. 32) afirma que os críticos executam diversos procedimentos para provarem ou justificarem suas opiniões sobre um filme, incluindo a utilização de quadros históricos do cinema, comparação de obras fílmicas ou descrição de sequências do filme. Tais formas de argumentar conferem ao crítico maior confiabilidade perante o leitor.

¹⁶ Os primeiros cursos superiores de Cinema consolidados no país surgiram na Universidade de Brasília (UnB), Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Federal Fluminense (UFF). A partir da década de 1990, com o reaquecimento do cinema nacional e o desenvolvimento de novas tecnologias, iniciou-se uma expansão no meio acadêmico, com o surgimento de novos cursos. Dentre as universidades que contam com graduação em Cinema, incluem-se a Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), Universidade Federal de Sergipe (UFS) e outras. Ver: <http://www.forcine.org.br/site/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

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

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

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 no tópico 2.2.3, ao se discutir o cenário muitas vezes conflituoso em torno da produção do discurso crítico na internet. Da mesma forma, no tópico 2.2.1, foi mostrado como nos EUA houve 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 Richard Corliss, da *Time*, 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” (FREY, 2015, p. 108)¹⁷.

Retóricas apocalípticas como essa de Corliss eram comuns antes que a internet se tornasse uma nova ameaça à autoridade 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 uma nostalgia romantizada, principalmente em relação ao chamado “período áureo” da crítica, convencionado entre os anos 1950 e 1970.

¹⁷ “‘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.” (tradução livre)

Frey (2015) toma como maior exemplo a figura de Pauline Kael (1919-2001), considerada como 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 e tipo de influência que todos os demais críticos deveriam exercer ou aspirar a exercer, de modo a transformar em sucessos filmes que estavam destinados a fracassarem (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, o surgimento dos críticos de televisão e a crise do meio impresso.

Contudo, Frey (2015, p. 112) afirma que muitas dessas afirmações engrandecedoras sobre Kael e outros críticos de prestígio devem ser postas sob escrutínio. Ao contrário de teorias como a do *gatekeeper* (“guardião”), na qual o crítico molda a recepção do filme pelo leitor – ou pelo menos fornece as pré-condições ou o ponto de partida para a visualização posterior deste último –, o que se percebe é que essa suposta influência é muitas vezes superestimada. Por exemplo, estudos que correlacionam a recepção crítica de um filme e sua bilheteria indicam que críticas negativas pouco ou nenhum poder têm para tornar aquele filme um fracasso financeiro e vice-versa.

Se os críticos não conseguem moldar a recepção do filme pelo público, o que então os legitima? Frey (2015, p. 114) 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 fornecer 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 área da arte 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 vinculadas a ele 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.

Como afirmado no tópico 2.1, essas observações de Bordwell o levaram a enquadrar a crítica cinematográfica em três grandes modelos institucionais: a crítica jornalística, a crítica ensaística e a crítica acadêmica, e essa pesquisa optou por priorizar a jornalística, para coadunar com as discussões sobre legitimação da crítica como uma atividade profissional. Por fazer parte da rotina de produção de um veículo que faz a cobertura jornalística de cinema, a crítica cinematográfica jornalística guia-se por uma ideia de acontecimento (atualidade) que se dá pela agenda das estreias da semana no circuito cinematográfico, pela cobertura da programação de eventos como convenções, festivais, premiações e por lançamentos para consumo doméstico (TEIXEIRA NETO, 2020).

Um exemplo de crítico que exerceu seu trabalho dentro do modelo institucional da crítica jornalística foi o próprio diretor de *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho. Ele foi aluno do renomado crítico pernambucano Alexandre Figueirôa e, a convite deste, escreveu um texto sobre o diretor Ed Wood para o *Jornal do Commercio*, de Recife, a partir do qual passou a colaborar regularmente para o veículo, até ser efetivado como repórter, em 1993. Desde o início, Mendonça Filho chamou a atenção com pautas audaciosas, como a entrevista que fez via fax em 1994 com os irmãos Coen, quando estes se encontravam no Rio de Janeiro para divulgar seu mais recente filme, *Na Roda da Fortuna*. Em 1998, Mendonça Filho começou a publicar seus textos no *CinemaScopio*, o primeiro site em Pernambuco com dedicação exclusiva ao cinema, e a partir do ano 2000 começou a cobrir o Festival de Cannes (DIB e JOAQUIM, 2019, p. 281). Em 2010, encerrou a carreira de crítico para se dedicar exclusivamente à direção, embora já dirigisse curtas-metragens desde os anos 1990.

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 (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 citações.

Segundo Braga (apud TEIXEIRA NETO, 2020), 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, embora no tópico 2.2.3 tenham sido apresentadas outras posições que indicam que essa não é uma visão unânime. 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 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, p. 25-26).

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 (apud TEIXEIRA NETO, 2020, p. 29-30) 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 espetatorial primeira, esclarece a autora. O que se deseja alcançar com a crítica não é o filme do diretor, mas o resultado da experiência espetatorial 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, tem-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, e para isso têm que, em níveis variados, 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 às daquelas da sua atuação em veículos de comunicação tradicionais (TEIXEIRA NETO, 2020, p. 236).

Tais 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), “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”¹⁸. 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 desta pesquisa, especialmente no tópico 3.1.

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

¹⁸ “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.” (tradução livre)

respeito do discurso cinematográfico e o crítico como um autor, ambos inseridos dentro de um sistema de procedimentos de restrição, é possível entender as formas pelas quais a crítica busca se validar.

Novamente, porém, a questão não é se a crítica deve se resguardar de pessoas não-habilitadas para exercê-la ou 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, o crítico 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 imbrincada 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.

4. A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE *BACURAU*: ANÁLISES E DISCUSSÕES

Tomando como base os referenciais teóricos apresentados nos capítulos anteriores, este capítulo debruça-se sobre o *corpus* desta pesquisa, a saber, um conjunto de críticas escritas sobre o filme *Bacurau* em três idiomas: português, inglês e francês. A escolha desses idiomas deu-se pelos marcos temporais adotados para a coleta destas críticas, tomando como ponto de partida o lançamento do filme no Festival de Cannes, em maio de 2019, e seu lançamento comercial no Brasil e na França, no final de agosto do mesmo ano, e em países anglófonos (EUA, Inglaterra e Canadá) no começo de 2020. Além disso, foi levada em conta a participação de uma empresa francesa como co-distribuidora do filme, bem como a nacionalidade de Emilie Lasclaux, produtora do filme e esposa do diretor Kleber Mendonça Filho

Antes de adentrar especificamente a coleta dos dados e os resultados e discussões, optou-se por fazer uma breve apresentação da carreira de Kleber Mendonça Filho, devido à sua ocupação híbrida como crítico e diretor até 2010, quando passa a se dedicar à direção de longas-metragens: *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau*, lançados entre 2013 e 2019. Em seguida, será apresentado o *corpus* composto pelas críticas selecionadas, com especial atenção aos autores e autoras dessas críticas, suas nacionalidades e ocupações, coadunando com a proposta levantada para este trabalho de se trabalhar com críticas cinematográficas jornalísticas.

A essa apresentação segue a definição dos procedimentos metodológicos adotados – da coleta de dados à Análise Temática –, e por fim, a discussão dos resultados obtidos. Cabe esclarecer que a decisão de analisar separadamente as críticas de cada idioma objetivou identificar quais temas e discursos emergem de cada contexto cultural em que os textos foram produzidos, visando entender como críticos de diferentes referenciais geográficos e idiomáticos analisam uma mesma obra, e como são atravessados por esses referenciais e suas próprias subjetividades.

4.1. O sujeito criador e sua obra

Kleber Mendonça Filho nasceu em Recife, em 1968, e morou na cidade até 1982, quando se mudou com a mãe para a Inglaterra, onde residiu até 1986, quando voltaram ao Brasil. Após cursar Jornalismo na Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), passou um ano sem exercer a profissão, até fazer um curso com o crítico Alexandre Figueirôa, que o convidou para ingressar o *Jornal do Commercio*, no qual trabalhou por 13 anos, e a partir de 1999 começou a cobrir o Festival de Cannes (MENDONÇA FILHO apud NASCIMENTO e VERAS, 2019).

Paralelamente à carreira como crítico, Mendonça Filho já começava a dar seus primeiros passos como diretor, inicialmente focado em curtas-metragens e em narrar histórias ambientadas em espaços urbanos de Recife, o que representava um diferencial no cinema brasileiro à época, conforme ele explica:

Quando entrei na universidade, e até 2002, com *Cidade de Deus*, o cinema brasileiro era medido e pesado por tudo que foi feito no Cinema Novo. Esperava-se que eu, um jovem que não sabia de nada, fizesse um filme do Cinema Novo, porque, se eu não fizesse, ia ser tachado, ia ser cobrado, e o que eu fizesse não ia ter valor. Quando fiz *Enjaulado*, que estreou no *Cine Ceará* em 1997, a primeira crítica que saiu foi de um cara dizendo que era um absurdo um realizador do Nordeste, “uma região tão forte em folclore”, fazer um filme de paulista, dentro de um apartamento. Ou seja, isso era o Cinema Novo ensinando a esse cara a como reagir a um filme brasileiro. Então, é muito curioso que, nesses 20 anos, eu só fiz o contrário do que se esperava na época. E aí esse contrário virou, aos poucos, a norma. Hoje, você vê *Divino amor*, *Permanência*, *País do desejo*, *Febre do rato*. Nenhum problema em ser da cidade. Isso acabou. É muito curioso ver que o início da grande produção pernambucana era, de certa forma, inovadora e refrescante, mas ainda obedecia às obrigações do cinema brasileiro da época. *Baile perfumado* (1996), *Sertão e cangaço*. *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Sertão e cangaço*. São filmes muito bons, mas ainda obedeciam a isso. Aos poucos, a produção foi mudando. E quando a produção mudou, o que a gente faz? Faz *Bacurau*, que é um filme no Sertão e com cangaço. (MENDONÇA FILHO apud NASCIMENTO e VERAS, 2019)

Após *Enjaulado*, vieram os curtas-metragens *A Menina de Algodão* (2003), *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005) e *Recife Frio* (2009), este último estruturado como um falso documentário e cuja história mostrava a cidade de Recife sendo inexplicavelmente atingida por bruscas quedas de temperatura. Um ano antes deste, o diretor já havia lançado o documentário *Crítico*, com entrevistas realizadas em festivais e coletivas de imprensa com diversos críticos, atores/atrizes e diretores de cinema, entre 1998 e 2007, no Brasil, EUA e Europa.

Conforme exposto anteriormente no tópico 3.2, em 2010 Kleber Mendonça Filho encerrou suas atividades como crítico de cinema e passou a se dedicar exclusivamente ao trabalho como diretor. Em 2012, no Festival de Rotterdam, lançou seu primeiro longa-metragem de ficção, *O Som ao Redor*. Assim como seus curtas, o filme é ambientado em Recife e narra a história de uma vizinhança de classe média que tem sua rotina alterada pela chegada de uma milícia. Sucesso de crítica, o longa chegou nos cinemas brasileiros em 1 de fevereiro de 2013 e foi indicado como representante brasileiro à categoria de Melhor Filme Internacional do Oscar de 2014 (COSTA, 2013), além de ocupar a 15ª posição na lista dos 100 Melhores Filmes Brasileiros de Todos os Tempos da Abraccine (DIB, 2015).

Em 2016, o diretor lançou seu segundo longa, *Aquarius*, também rodado em Recife, que conta a história de Clara (Sonia Braga), uma mulher de 65 anos que se recusa a vender seu apartamento para uma construtora e passa a ser assediada por isso. O filme fez sua estreia oficial no Festival de Cannes, em 17 de maio de 2016, e concorreu à categoria da Palma de Ouro, a mais importante do Festival (GENESTRETI, 2016). Durante o evento, a equipe e elenco de *Aquarius* exibiram cartazes em protesto ao *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff.

Meses depois, o Ministério da Justiça anunciou que o filme não seria recomendado para menores de 18 anos, o que gerou muitas controvérsias, já que muitos julgaram que a escolha dessa classificação indicativa foi uma retaliação aos protestos feitos em Cannes (TAPLEY et al, 2016). No ano seguinte, o longa, a despeito da sua aclamação crítica e sucesso comercial, foi preterido como candidato do Brasil à categoria de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar, uma decisão enxergada pelo próprio Kleber Mendonça Filho como reflexo da então situação política do Brasil.

Três anos depois de *Aquarius*, Mendonça Filho codirigiu *Bacurau* com Juliano Dornelles (diretor de arte de seus filmes anteriores e diretor do curta-metragem *Mens Sana in Corpore Sano*). O filme também estreou no Festival de Cannes, em 15 de maio de 2019, concorrendo em duas categorias: a Palma de Ouro (tal qual seu antecessor) e o Prêmio do Júri (a terceira mais importante após a Palma e o Grand Prix). Ao vencer o Prêmio do Júri, tornou-se o primeiro filme brasileiro a ganhar nesta categoria. Além disso, obteve vitórias em outras premiações, como o Festival de Cine de Lima, Montréal Festival of New Cinema, Vienna International Film Festival, Munich Film Festival, Sydney Film Festival, Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte e outros¹⁹.

A trama de *Bacurau* é ambientada em um futuro próximo e distópico, numa comunidade fictícia homônima supostamente situada no sertão pernambucano, o que representa um deslocamento em relação à paisagem urbana de Recife das produções anteriores de Mendonça Filho. Nos primeiros minutos do filme, os habitantes de Bacurau enterram sua matriarca, Carmelita (Lia de Itamaracá), falecida aos 94 anos. Dentre seus habitantes destacam-se: Teresa (Barbara Colen), neta de Carmelita; Plínio (Wilson Rabelo), pai de Teresa e professor e líder local; Domingas (Sonia Braga), médica local; Acácio/Pacote (Thomás Aquino), ex-pistoleiro; Lunga (Silvero Pereira), bandido e “cangaceiro” que desafia as normas binárias de gênero; e diversos outros.

¹⁹ Ver em: < <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/bacurau/>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

Pouco tempo depois do enterro (Figura 1), eventos estranhos começam a acontecer: o caminhão-tanque é metralhado, a cidade some do mapa, um misterioso *drone* em forma de disco voador é visto e um massacre acontece numa fazenda próxima. Os moradores logo percebem que estão sendo alvos de algum ataque, e quando é revelada a identidade de seus algozes – um grupo de mercenários estadunidenses liderados por um alemão chamado Michael (Udo Kier) e apoiados pelo prefeito local, Tony Jr. (Thardelly Lima) –, inicia-se um embate sangrento entre as duas forças.

Figura 1 – A população de Bacurau conduz o corpo da matriarca Carmelita em cortejo



Fonte: *Bacurau* (2019). Vitrine Filmes

A opção pelas críticas de *Bacurau* como *corpus* desta pesquisa foi motivada pela multiplicidade de discussões e temáticas emergentes do filme em si, conforme notadas durante as vezes em que o assisti e que se encontravam em consonância com meus objetos de pesquisa durante a graduação. Por exemplo, de acordo com Sauri (2021), tanto os mercenários quanto seus “contratantes locais” (Tony Jr.) ilustram o que o teórico pós-colonial Aníbal Quijano aborda como a “ordem social colonial”, de forma que, enquanto invasores, eles refletem seus antepassados colonizadores da Europa Ocidental tanto quanto os habitantes de Bacurau refletem seus ancestrais ameríndios e africanos.

Os diretores de *Bacurau* buscaram deixar esse discurso ainda mais perceptível ao proporem uma alteração das dinâmicas raciais do sertão nordestino:

Há um outro elemento importante. Não falamos muito sobre isso em nossas entrevistas, mas o sertão brasileiro é, na verdade, extremamente branco. Para muitos, mesmo para muitos brasileiros que vivem no Sul, é surpreendente descobrir o quão brancas são as serras do Nordeste. Estávamos prontos para

filmar em uma cidade majoritariamente branca com seus habitantes maravilhosos, mas então durante a exploração da área nos deparamos com um quilombo [...].

Imediatamente percebemos uma separação muito clara entre a cidade que servia de nossa base, e que era cerca de 90% branca, e o quilombo, que era inteiramente negro. As duas comunidades não se misturavam de forma alguma. A partir daí, a ideia não declarada, mas absolutamente crucial para o nosso filme, foi a de que Bacurau é uma espécie de “quilombo remixado”: uma comunidade negra, um lugar histórico de resistência, mas com alguns brancos, indígenas, trans e outros habitantes.

A matriarca que morre no filme é então a matriarca do quilombo — embora nunca usemos especificamente essa palavra. (MENDONÇA FILHO apud BITTENCOURT, 2019)²⁰.

Para dar vida à comunidade e à história, Mendonça Filho e Dornelles apropriaram-se da linguagem do cinema dos Estados Unidos e seus gêneros cinematográficos – em especial, do faroeste, da ficção científica, do suspense e do terror. É possível perceber referências claras a diversos diretores estadunidenses, como John Carpenter (homenageado diretamente com o uso de sua canção “Night” e o nome da escola local, “João Carpinteiro”), Sam Peckinpah, Brian DePalma e outros. Contudo, a intenção dos diretores era subverter signos típicos desses gêneros, especialmente do faroeste.

[Juliano Dornelles] Começamos a falar de *Bacurau* por volta de 2009, quando vimos alguns documentários etnográficos feitos no Brasil. Alguns deles são muito, muito interessantes, mas a maioria não é. A maioria repete um olhar paternalista sobre o tipo de pessoas que vivem em comunidades distantes e o quão exóticas elas são. Queríamos fazer um filme no qual os aldeões surpreendessem as pessoas que vêm da cidade grande.

[Mendonça Filho] Há esse [estereótipo] de aldeões serem assassinos puros, ignorantes, psicóticos. Fizemos deles os heróis do filme, e isso é bastante incomum no cinema brasileiro. Claro, fizemos isso dentro da estrutura de um faroeste clássico: acontece em uma única rua com casas e uma igreja e uma escola. Os aldeões encontram-se sendo atacados por um bando de forasteiros.

[Dornelles] Mas em nosso filme, os invasores não são índios, como nos westerns clássicos. Não concordamos com isso porque simplesmente não é verdade. (BUDER, 2019)²¹

²⁰ “There is another important element. We haven’t spoken much about this in our interviews, but the Brazilian *sertão* is actually extremely white. For many, even for many Brazilians living in the South, it’s surprising to learn just how white the Northeast midlands are. We were ready to film in a mostly white town with its wonderful inhabitants, but then during scouting we came across a *quilombo* (...). We immediately noticed a very clear separation between the city that served as our base, and which was about 90 percent white, and the *quilombo*, which was entirely black. The two communities did not mix in any way. From then on, the unstated but absolutely crucial idea for our film was that Bacurau is a type of a “remixed *quilombo*”: a black community, a historical place of resistance, but with some white, indigenous, trans, and other inhabitants. The matriarch who passes away in the film is then the matriarch of the *quilombo*—although we never specifically use this word.” (tradução livre)

²¹ [Juliano Dornelles: Yes. We started to talk about *Bacurau* around 2009, when we saw some ethnographic documentaries made in Brazil. Some of them are very, very interesting, but most aren’t. Most repeat a patronizing gaze about the kind of people that live in faraway communities, and how exotic they are. We wanted to make a film where villagers are going to surprise people that come from the big city.

Em diversos aspectos, os diretores propõem uma subversão ou ressignificação dos signos e discursos comumente associados ao Nordeste. O discurso regionalista que ajudou a construir a região entre o final do século XIX e início de XX amparou-se em determinados elementos e referenciais que pudessem tornar a região “real” e “palpável”, como o cangaço, o messianismo e o coronelismo. Não são escolhas aleatórias; partem dos interesses em jogo, tanto no espaço interno da região quanto nas suas relações com as outras regiões.

Para Albuquerque Júnior (2011, p. 61), o discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, tampouco mascara a verdade da região; ele institui essa verdade. Assim, para o autor, o Nordeste “é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país” (idem, p. 62). Estas consciências regionais emergem não de indivíduos específicos, mas de fontes diversas, pontos múltiplos, que se encaixam e se unificam conforme as necessidades.

Essas figuras, signos, temas que são destacados para preencher a imagem da região, impõem-se como verdades pela repetição, o que lhes dá consistência interna e faz com que tal arquivo de imagens e textos possa ser agenciado e vir a compor discursos que partem de paradigmas teóricos os mais diferenciados. Vamos encontrar as mesmas imagens e os mesmos enunciados sobre o Nordeste em formulações naturalistas, positivistas, culturalistas, marxistas, estruturalistas, etc (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 62)

Para o autor, é preciso então se desfazer dessa ideia de uma única “nordestinidade”, o que só será feito através da descontinuidade da prevalência de elementos como miséria, injustiça social, fanatismo, coronelismo, machismo, folclore e outros tantos utilizados para se definir e categorizar toda a região. “É preciso questionar as lentes com que os nordestinos são vistos e se veem e com que enunciados os nordestinos são falados e se falam” (idem, p. 353).

Bacurau apresenta uma série de quebras de expectativas em relação ao que se espera de uma obra situada no sertão nordestino, como a não-binariedade de Lunga, a figura de Carmelita como a matriarca da comunidade e a insujeição da população ao poder local de Tony Jr. e aos mercenários. Além disso, a igreja, ao invés de representar a religiosidade e o beatismo, aparece fechada durante todo o filme, sendo usada como depósito. Os personagens consomem drogas psicotrópicas, a prostituição é legalizada, tecnologias são difundidas entre os moradores (ao

Mendonça Filho: There's this [stereotype] about villagers being inbred, ignorant, psychotic killers. We made them the heroes in the film, and that's quite unusual in Brazilian cinema. Of course, we did this within the structure of a classic Western: it takes place on a single street with houses and a church and a school. The villagers find themselves being attacked by a band of outsiders.

Dornelles: But in our film, the invaders aren't Indians, as in the classic Westerns. We don't agree with this because it's simply not true.] (tradução livre)

ponto de o objeto voador ser rapidamente identificado como um *drone* por um dos personagens) e diversas outras atitudes e situações são naturalizadas, desarmando o espectador que espera ver um sertão arcaico, conservador e retrógrado tal qual aquele moldado no imaginário coletivo.

Os jovens de Bacurau não têm barriga-d'água, não andam pelados e de pés descalços. A nova geração de nordestinos conquistou, ainda que de maneira precária, acesso à internet, a roupas de marcas esportivas e a quinquilharias chinesas. A mudança também se vê nos moradores mais velhos. O celular parece ocupar o mesmo espaço que se vê nas grandes cidades. Os fuxicos, que antes corriam nas conversas de calçada, agora estão nos grupos de WhatsApp.

O filme não tem a pretensão de negar os problemas de saúde, água e fome que existem no Nordeste. Afinal, as mesmas mazelas são encontradas em qualquer periferia das grandes cidades do Sul e do Sudeste. O que Bacurau propicia é a desmistificação do nordestino como um sujeito miserável e vítima de massa de manobra nas mãos de políticos paternalistas. (ALMEIDA JÚNIOR, 2019).

Assim, observa-se uma multiplicidade de análises e interpretações possíveis a partir de *Bacurau*, de modo que os próximos passos desta pesquisa consistem em analisar quais discursos são produzidos pelas críticas cinematográficas feitas sobre o filme e quais temáticas e análises são privilegiadas nesses discursos. Por isso, os próximos tópicos abordarão quais críticas foram selecionadas, os perfis de seus(as) autores(as) e os procedimentos metodológicos adotados para a análise dessas críticas.

4.2. As críticas e os críticos de *Bacurau*

A construção do *corpus* desta pesquisa teve início já durante a elaboração do projeto submetido à seleção do Mestrado. Naquele momento, foram selecionadas previamente diversas críticas cinematográficas de *Bacurau*, atentando-se a três marcos temporais distintos: maio de 2019 (quando o filme foi lançado no festival de Cannes, na França); setembro do mesmo ano (quando o filme foi lançado comercialmente no Brasil e na França); e março de 2020 (quando o filme entrou no circuito de exibição dos EUA).

As críticas encontradas foram extraídas de diversos sites, fossem eles versões online de veículos impressos (jornais e revistas), portais exclusivos de cinema ou de cultura pop, além de agregadores de críticas como o brasileiro *AdoroCinema* e os estadunidenses *RottenTomatoes* e *Metacritic*. Para a seleção das críticas em português, buscou-se contemplar materiais de veículos e portais de todas as regiões do Brasil, uma vez que a proposta da pesquisa é estudar os atravessamentos dos referenciais geográficos nos discursos produzidos pelos críticos.

Quanto às críticas escritas em língua estrangeira, inicialmente foram escolhidas apenas aquelas publicadas em inglês, idioma predominante nos agregadores e portais buscados.

Contudo, após alerta da orientadora, foram feitas buscas complementares por críticas em francês, pelos seguintes motivos: (1) o lançamento de *Bacurau* no Festival de Cannes, um dos mais prestigiados do mundo e sediado na cidade francesa de mesmo nome; e (2) o fato de o filme ser coproduzido por Emilie Lasclaux (produtora francesa e esposa do diretor Kleber Mendonça Filho) e co-distribuído pela empresa francesa SBS Production. Assim, as críticas internacionais coletadas passaram a ser divididas em dois grupos: um referente às críticas em francês e outro às críticas em inglês – estas últimas subdivididas de acordo com a nacionalidade do veículo, fosse ele estadunidense, britânico ou canadense.

Devido às controvérsias que muitas vezes cercam os agregadores de crítica (conforme exposto nos tópicos 2.3 e 3.2), eles foram utilizados com moderação; a prioridade foi dada a uma busca direta por essas críticas, especialmente as brasileiras (visto que os agregadores privilegiam críticas escritas em inglês). Quanto às francesas, várias delas foram retiradas do agregador *Allociné*, atual proprietário do *AdoroCinema*.

Foi possível perceber que os sites se dividiam em três grupos distintos: veículos jornalísticos, portais/sites/blogs de cinema e portais/sites/blogs de entretenimento. Assim, as categorias criadas foram: (a) **Veículos jornalísticos nacionais**; (b) **Portais/blogs/sites de cinema nacionais**; (c) **Portais/blogs/sites de entretenimento nacionais**. Vale ressaltar que, como este trabalho visa analisar as críticas agrupando-as por idiomas, elas já serão apresentadas separadamente, conforme mostrado nas tabelas 1, 2 e 3:

Tabela 2 – Críticas em português por categorias dos veículos

Veículos jornalísticos em português	Portais/blogs/sites de cinema em português	Portais/blogs/sites de entretenimento em português
Estado da Arte	Carmattos	AdoroCinema
G1	Cinema em Cena	Cine Click
Folha de São Paulo	Cineweb	CanalTech
Continente	Cineplayers	CinePOP
Diário de Pernambuco	Criticos.Com.Br	Cinema com Rapadura
Jornal Correio	Papo de Cinema	Observatório do Cinema
Portal Correio		Omelete
Veja		

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Tabela 3 – Críticas em inglês por categorias dos veículos

Veículos jornalísticos em inglês	Portais/blogs/sites de cinema em inglês	Portais/blogs/sites de entretenimento em inglês
The Guardian	Cinevue	Screen Rant
Time Out	Original Cin	AV Club
The Austin Chronicle	Roger Ebert	The Hollywood Reporter
The Boston Globe	The Film Stage	Indiewire
Vanity Fair		Paste Magazine
		Polygon
		Slant
		The Wrap
		Variety

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Tabela 4 – Críticas em francês por categorias dos veículos

Veículos jornalísticos em francês	Portais/blogs/sites de cinema em francês	Portais/blogs/sites de entretenimento em francês
FranceInfo:	Bande à Part	aVoir-aLire
La Croix	Cahiers du Cinéma	Culturo Poing
Libération	Cinema Teaser	Écran Large
L'Obs	Critikat	Premiere

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Ao todo, foram selecionadas 52 críticas para o *corpus* desta pesquisa, distribuídas entre: 17 veículos jornalísticos (8 em português, 5 em inglês e 4 em francês); 14 portais/blogs/sites de cinema (6 em português, 4 em inglês e em francês); e 20 portais/blogs/sites de entretenimento (7 em português, 9 em inglês e 4 em francês). Importante pontuar que o site *Críticos.Com.Br* teve duas críticas publicadas sobre *Bacurau*, o que resultou no total de 51 veículos na coleta.

A etapa seguinte consistiu na catalogação dos(as) autores(as) das críticas, igualmente divididos de acordo com o idioma. Em seguida, foram estabelecidos indicadores de inserção profissional (“veículo/portal”) e de “ocupação”, com o acréscimo da categoria “nacionalidade” para os críticos estrangeiros. O objetivo dessa categorização foi identificar em quais áreas esses críticos atuam, uma vez que um dos referenciais teóricos da pesquisa é o percurso histórico do crítico de cinema e as ocupações profissionais às quais mais costumam ser associados.

Alguns desses profissionais indicam suas ocupações nos próprios sites, enquanto as de outros só puderam ser identificadas mediante busca de seus perfis em redes sociais, como o Instagram e o LinkedIn. Além disso, ao se tomar a Análise do Discurso com base em Michel Foucault como um dos referenciais teóricos da pesquisa, considerou-se relevante a caracterização dos sujeitos dos discursos, no caso, o crítico como autor ou como comentarista, em contraponto ao “sujeito criador” da obra sobre a qual o discurso crítico é construído (neste caso, Mendonça Filho e Dornelles). Ao todo foram identificados 22 autores de críticas em português (Tabela 4 – entre os quais apenas quatro mulheres); 16 em inglês (Tabela 5 – quatro mulheres) e 13 em francês (Tabela 6 – duas mulheres).

Tabela 5 – Ocupações dos(as) autores(as) das críticas em português

Autor(a)	Veículo/portal/site/blog	Ocupação
Bruno Carmelo	AdoroCinema	Crítico de cinema e professor
Caio Lopes	Observatório do Cinema	Crítico de cinema
Carlos Alberto Mattos	Carmattos	Jornalista, escritor, pesquisador e crítico de cinema
Cesar Soto	G1	Jornalista
Daniel Reininger	CineClick	Jornalista, crítico de cinema, gerente de conteúdo, gerente de projetos
Emmanuel Bento	Diário de Pernambuco	Jornalista
Francisco Carbone	Cineplayers	Jornalista e crítico de cinema
Inácio Araújo	Folha de São Paulo	Crítico de cinema e escritor
Isabela Boscov	Veja	Jornalista e crítica de cinema
Luiz Fernando Gallego	Criticos.Com.Br	Psicanalista e crítico de cinema
Marcelo Hessel	Omelete	Jornalista e crítico de cinema
Marcelo Muller	Papo de Cinema	Jornalista e crítico de cinema
Maria Caú	Criticos.Com.Br	Escritora, professora e crítica de cinema
Marianne Morisawa	Continente	Jornalista
Miguel Forlin	Estado da Arte	Crítico e professor de cinema
Neusa Barbosa	Cineweb	Jornalista
Pablo Villaça	Cinema em Cena	Crítico de cinema
Pedro Sobreiro	CinePop	Jornalista
Renato Félix	Portal Correio	Jornalista e crítico de cinema
Roberto Harfush Midlej	Jornal Correio	Jornalista
Sihan Félix	CanalTech	Crítico de cinema e professor
Vinícius Volcof	Cinema com Rapadura	Produtor audiovisual e crítico de cinema

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Embora haja pouquíssimos cursos específicos de formação em crítica cinematográfica em instituições de ensino superior²² no Brasil, ela é enxergada tanto como formação quanto como atividade com a qual esses profissionais se ocupam (ver Tabela 5). A maioria dos críticos é graduada em Jornalismo, evidenciando mais uma vez a associação entre esta área e a produção do discurso crítico, enquanto um grupo minoritário também enfatiza sua trajetória como escritor. Contudo, muitas vezes a produção autoral é diretamente atrelada à relação desses profissionais com o cinema, como é o caso de Inácio Araújo, da *Folha de São Paulo*, que publicou os livros “Hitchcock, o mestre do medo” e “Cinema, o mundo em movimento” (embora também tenha escrito os romances “Casa de meninas” e “Uma chance na vida”²³). Apenas dois dos 22 críticos possuem atividades ou formações não necessariamente ligadas ao cinema, jornalismo ou literatura: Daniel Reininger, do *CineClick*, apresenta-se em seu perfil como gerente de conteúdos e projetos (embora inclua o jornalismo e a crítica de cinema), e Luiz Fernando Gallego, do *Criticos.Com.Br*, é também psicanalista, além de crítico.

A crítica de cinema é listada como a principal ocupação pela maioria dos profissionais responsáveis pelos textos em inglês (ver Tabela 6), inclusive havendo uma baixa prevalência de nomes que se afirmem jornalistas, como ocorre entre os críticos brasileiros. É importante também notar que uma quantidade expressiva desses(as) autores(as) intitulam-se como escritores(as) freelancers, o que sugere que trabalham como profissionais autônomos para mais de um veículo, sem vínculo empregatício. Além disso, vale destacar que, embora a maioria dos críticos seja nativa de países anglófonos, Giovanni Marchini Camia, que escreve para a *The Film Stage*, é italiano.

²² Um rápido levantamento em buscadores indica que a maioria dos cursos do tipo é na modalidade remota, ofertados por sites, portais e instituições diretamente ligadas a cinema, bem como críticos dotados de determinada experiência e trajetória. Uma exceção encontrada foi o curso ofertado pela faculdade Casper Líbero (<https://cursos.casperlibero.edu.br/produto/critica-de-cinema-e-series-4/>) e ministrado por Cássio Sterling Carlos, o qual já foi mencionado no capítulo teórico desta pesquisa. Há de se notar, contudo, que esses cursos geralmente têm curta duração, não sendo estruturados como um curso superior tal qual Jornalismo ou Cinema e Audiovisual.

²³ Ver <https://www2.ufrj.br/cinemaemfoco/edicoes/cinema-em-foco-2013/inacio-araujo/#:~:text=In%C3%A1cio%20Ara%C3%BAjo%20%C3%A9%20cr%C3%ADtico%20de,ed.>

Tabela 6 – Ocupações dos(as) autores(as) das críticas em inglês

Autor(a)	Veículo/portal/site/blog	Nacionalidade	Ocupação
Martyn Conterio	Cinevue	Britânico	Escritor freelancer
Peter Bradshaw	The Guardian	Britânico	Escritor e crítico de cinema
Phil de Semlyen	Time Out	Britânico	Redator e editor
Liam Lacey	Original Cin	Canadense	Escritor e crítico de cinema
Wendy Ide	Screen Rant	Britânica	Crítica de cinema
Katie Rife	The AV Club	Estadunidense	Jornalista e crítica de cinema
Stephen Dalton	Hollywood Reporter	Britânico	Escritor freelancer e crítico de cinema
David Ehrlich	Indiewire	Estadunidense	Crítico de cinema
Natalia Keogan	Paste Magazine	Estadunidense	Escritora freelancer e crítica de cinema
Andy Crump	Polygon	Estadunidense	Crítico de cultura pop
Monica Castillo	Roger Ebert	Estadunidense	Escritora freelancer e crítica de cinema
Simon C. Mac	Slant	Estadunidense	Crítico de cinema e música
Richard Whittaker	The Austin Chronicle	Britânico	Crítico de cinema
Ty Burr	The Boston Globe	Estadunidense	Crítico de cinema
Giovanni Marchini Camia	The Film Stage	Italiano	Escritor, editor e crítico de cinema
Steve Pond	The Wrap	Estadunidense	Jornalista e crítico de cinema
K. Austin Collins	Vanity Fair	Estadunidense	Crítico de cinema
Peter Debruge	Variety	Estadunidense	Crítico de cinema

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

Assim como entre os profissionais brasileiros, o Jornalismo também é apontado como um importante referencial profissional para os(as) autores(as) franceses (Tabela 7), embora seja possível identificar algumas exceções, como Jean-Claude Rasiengas, do *La Croix*, que também se intitula como crítico literário, Vincent Nicolet e Jean-François Drickelli, ambos redatores no *Culture Poing* (Nicolet também é editor, enquanto Drickelli é ator), e Camille Bui, que trabalha como professora na Universidade de Sorbonne e foi professora nas universidades de Montreal e Paris.

Tabela 7 – Ocupações dos(as) autores(as) das críticas em francês

Autor(a)	Veículo/portal/site/blog	Nacionalidade	Ocupação
Julien Dugois	aVoir-aLire	Francês	Crítico de cinema
Isabelle Danel	Bande a Part	Francesa	Jornalista e crítica de cinema
Camille Bui	Cahiers Du Cinéma	Francesa	Crítica de cinema, professora e escritora
Aurélien Allin	Cinema Teaser	Francês	Jornalista e colunista de cinema
Josué Morel	Critikat	Francês	Editor
Vincent Nicolet	Culturo Poing	Francês	Redator e editor
Jean-François Drickelli	Culturo Poing	Francês	Redator e ator
Simon Riaux	Écran Large	Francês	Jornalista
Jacky Bornet	France Info Culture	Francês	Jornalista
Jean-Claude Raspiengeas	La Croix	Francês	Jornalista e crítico literário
Marius Chapuis	Libération	Francês	Jornalista
Nicolas Schaller	L'Obs	Francês	Jornalista
Frédéric Foubert	Premiere	Francês	Crítico de cinema

Fonte: elaboração própria com base em dados coletados em 2022.

A análise possibilitou identificar como, independentemente dos referenciais geográficos e linguísticos desses críticos, eles ocupam um espaço solidamente estabelecido para a produção do discurso crítico, amparando-se, dentre outros procedimentos, na formação e ocupação que exercem. Por isso, era esperado ver que a maioria deles(as) elegeria o Jornalismo como a principal ocupação com a qual trabalham, o que corrobora a escolha pela crítica cinematográfica jornalística como objeto de estudo desta pesquisa.

4.3. Análise Temática: um caminho metodológico para as críticas

A última etapa deste protocolo metodológico foi estabelecer eixos temáticos para a análise qualitativa das críticas. Para isso, foi utilizada como metodologia a Análise Temática (AT), que é conhecida por ser um método qualitativo que, de acordo com Braun e Clarke (apud RESES e MENDES, 2021, p. 15), pode ser adotado para “identificar, analisar, interpretar e relatar padrões, isto é, temas, dentro de dados”, sistematizando e descrevendo de forma detalhada um conjunto de conteúdos, também permitindo ao pesquisador que interprete diferentes aspectos do tema da pesquisa.

Na AT, o tema é um padrão que capta algo significativo sobre os dados e/ou questão de pesquisa, indicando um grupo de ideias repetidas que permite aos investigadores responderem à questão do estudo. Ele contém “códigos que têm um ponto de referência comum e tem um elevado grau de generalização que unifica as ideias relativas ao tema de investigação” (idem, p. 16). Braun e Clarke (apud RESES e MENDES, 2021, p. 20-21) dividem a AT em seis fases, sintetizadas a seguir:

1. **Familiarização com os dados:** o investigador deve ler e reler seus dados, além de anotar quaisquer observações analíticas iniciais, que podem ser retomadas mais tarde em fases posteriores da análise.
2. **Criação de códigos iniciais:** criam-se rótulos rigorosos para características importantes dos dados; os códigos não apenas devem ser um método de redução de dados, mas também precisam captar uma leitura semântica e conceitual desses dados.
3. **Procura de temas:** o investigador vai analisar os códigos e considerar de que modos diferentes códigos podem ser combinados para formar os temas.
4. **Revisão dos temas:** verifica-se quais temas funcionam em relação aos códigos e ao conjunto de dados. Pode ser necessário agrupar, dividir ou até excluir temas, os quais, após serem aperfeiçoados, devem representar os dados e possuir relação entre si.
5. **Definição e nomeação dos temas:** o investigador escreve uma análise detalhada de cada tema, buscando identificar se ele contém subtemas.
6. **Elaboração do relatório:** aqui deve ser fornecida evidência suficiente dos temas nos dados, além de ser construído o argumento na relação com a questão da investigação. Para isso, será preciso considerar os temas separadamente, bem como cada um em relação aos demais.

Essas seis fases, portanto, serão adotadas na construção dos procedimentos metodológicos que garantirão a extração dos dados do *corpus* desta pesquisa. Conforme exposto anteriormente, essa coleta será dividida de acordo com os idiomas das críticas selecionadas, de modo que os resultados consistirão em uma análise comparativa dos eixos temáticos identificados por grupo.

Estes eixos serão elaborados a partir das leituras dessas críticas e compostos por subtemas, os quais correspondem aos códigos propostos pela Análise Temática. Como esse processo de codificação e coleta não visava uma mera análise quantitativa, a validação dos temas foi feita mediante os seguintes critérios: 1) eles deviam conter mais de cinco subtemas; e 2) esses subtemas não deveriam ser observados isoladamente, ou seja, deveriam possuir

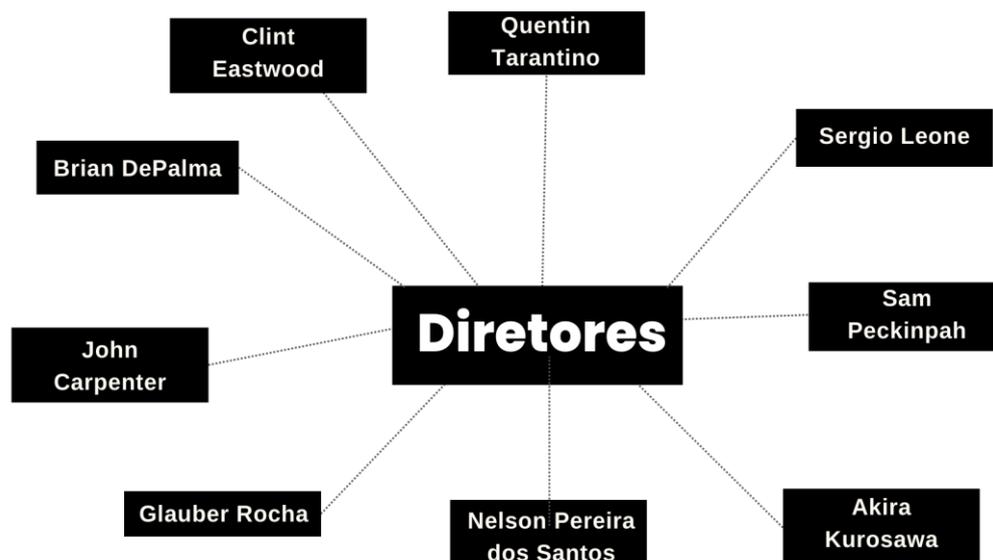
relação não apenas com os demais subtemas daquele eixo temático, mas também com os dos outros eixos temáticos.

4.3.1. Críticas em português

A construção dos eixos temáticos e dos seus respectivos subtemas consistiu nas leituras das críticas, com subsequentes releituras para destacar as passagens que fossem mais relevantes. Com isso, a análise das 22 críticas em português selecionadas para o *corpus* desta pesquisa possibilitou a identificação de 82 subtemas, os quais foram agrupados em 6 temas: **(a) Diretores; (b) Gêneros e movimentos cinematográficos; (c) Linguagem cinematográfica; (d) Geografia; (e) Sociopolítica; e (f) História.**

A criação do tema **Diretores** (Figura 2) derivou das observações recorrentes dos críticos em relação às referências a outros cineastas adotadas por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles em *Bacurau*. Por exemplo, Pablo Villaça, do *Cinema em Cena*, aponta que o filme possui uma estrutura coesa na qual “elementos conflitantes se complementam perfeitamente, equilibrando-se entre John Carpenter e Glauber Rocha” (VILLAÇA, 2019). A influência de Carpenter também é percebida por Marcelo Hessel em sua crítica para o *Omelete*, junto com outros nomes como Sergio Leone, Brian DePalma e Sam Peckinpah (HESSEL, 2019); o mesmo faz Marianne Morisawa, escrevendo para a *Continente*, que, além desses diretores mencionados, também cita Akira Kurosawa como uma referência.

Figura 2 – Tema Diretores e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em português (2022).

Críticos como Emmanuel Bento (*Diário de Pernambuco*), César Soto (*GI*) e Pedro Sobreiro (*Cinepop*) associam o filme a Quentin Tarantino e seu estilo de direção. Sobreiro até se refere à violência do longa como “tarantinesca”. Já Francisco Carbone, do *Cineplayers*, observa que o filme faz parte de uma tradição que aponta para o caráter inerentemente político do cinema brasileiro, remontando às obras de diretores como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha (apesar de Mendonça Filho ter tentado não repetir os cânones do Cinema Novo, como declarou na entrevista citada no tópico 4.1 desta dissertação).

Enquanto a maioria dos críticos avalia positivamente as inspirações desses diretores, Miguel Forlin, em sua crítica para o *Estado da Arte*, afirma que Mendonça Filho e Dornelles “manipulam e instrumentalizam elementos cinematográficos, retirando-os dos seus locais de origem, mas recolocando-os em um cenário no qual eles nunca adquirem um significado próprio ou próximo da sua dimensão original” (FORLIN, 2019). Para ele, os diretores reúnem esses critérios e referências cinematográficas de forma arbitrária, como o foco duplo popularizado pelos filmes de DePalma ou a trilha sonora que referencia Carpenter até mesmo diretamente (com o uso da sua canção *Night*). As repaginações que esses dois diretores estadunidenses fazem de cineastas como Alfred Hitchcock e Howard Hawks “são exatamente as integrações criativas que Kleber e Juliano não fazem da obra dos cineastas que dizem admirar” (FORLIN, 2019).

É possível constatar que esse repertório de influências de outros diretores constrói uma dualidade curiosa em *Bacurau*: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles apropriam-se de referências majoritariamente estadunidenses para construir um filme no qual os vilões são em sua maioria estadunidenses, o que pode ser interpretado como “uma bela paródia do cinema de gênero, ou então como uma condução artificial por parte dos diretores, dependendo do grau de consciência e controle que se atribua à dupla” (CARMELO, 2019). Além disso, o fato de a maior parte dos diretores listados como referência terem trabalhado com gêneros como o faroeste e suspense possibilita enxergar um outro aspecto do filme, conforme aponta o segundo tema identificado (Figura 3):

Este tema foi proposto pela diversidade de análises que apontam *Bacurau* como um “filme de gênero”, ou seja, como um longa-metragem que articula e passeia por diversos gêneros cinematográficos. Carlos Alberto Mattos, do *Carmattos*, afirma que o filme transita entre a ficção científica, o realismo fantástico, o *western* (faroeste) e a fábula política para manipular “valores brutos como a morte de inocentes, o sadismo, o cinismo, o instinto de sobrevivência e a catarse” (MATTOS, 2019). Já para Pablo Villaça, em sua crítica ao *Cinema em Cena*, há uma notória fluidez na forma como a narrativa

[...] salta de um gênero a outro, de um tema a outro e de uma alegoria a outra de uma maneira que deveria resultar em caos, mas acaba por criar uma estrutura coesa na qual elementos conflitantes se complementam perfeitamente, equilibrando-se entre John Carpenter e Glauber Rocha, entre o naturalismo e o fantástico e entre o horror e a (quase) ficção-científica. (VILLAÇA, 2019)

Figura 3 – Tema Gêneros e movimentos cinematográficos e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em português (2022).

Segundo Morisawa (2019), o cinema de gênero sempre fez parte da carreira de Kleber Mendonça Filho, como em seu primeiro curta, *Enjaulado* (1997), que já trabalhava referências de Brian DePalma e John Carpenter, enquanto *A Menina do Algodão* (2003) e *Vinil Verde* (2004) incorporavam elementos do terror e *Recife Frio*, da ficção científica. Mesmo *O Som ao Redor* e *Aquarius* já bebiam em alguma medida da fonte do terror e do thriller. Contudo, *Bacurau* marca a ruptura do cineasta com o espaço urbano predominante até então em sua filmografia para se deslocar para o interior e tornar possíveis suas articulações com o faroeste, embora se trate de um faroeste que “subverte as noções de que a gente simples do interior é vítima indefesa” (MORISAWA, 2019).

A prevalência de menções a diretores como Sam Peckinpah, Sergio Leone e Clint Eastwood ajuda a demonstrar que, dentre os diversos gêneros cinematográficos trabalhados em *Bacurau*, o faroeste é o predominante. Marcelo Muller, do *Papo de Cinema*, avalia o filme como um repositório das influências cinematográficas de Mendonça Filho e Dornelles: “lugar-cinema onde pulsa a intensidade do faroeste, gênero norte-americano por excelência, aqui

devidamente sorvido, processado e regurgitado na tela com sabor de feijão de corda” (MULLER, 2019). Contudo, o crítico diferencia o longa-metragem de outros movimentos do cinema nacional que se apropriaram do faroeste (como o *nordestern* e o filme de cangaço²⁴), por nele ser utilizada a base mítica dos *cowboys* para a criação de uma narrativa intensa e socialmente enraizada. Essa visão é reforçada por Bento (2019), o qual pontua que, na medida em que o filme se aproxima do faroeste, cria intrigantes conexões com a realidade: a glamourização das armas, a relativização da violência descabida e a comemoração ao acertar um “alvo” humano.

Por outro lado, Forlin (2019) avalia que o gênero outrora foi apropriado por nomes como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos para representar a mitologia nacional de sua época, mas ganha em *Bacurau* “uma representação pueril, que se caracteriza quase que exclusivamente pelo confronto dos moradores contra os forasteiros, se mostrando conformada em copiar preguiçosamente um modelo estrangeiro” (FORLIN, 2019).

Esse amplo leque de gêneros cinematográficos trabalhados em *Bacurau* é justificado pelos diretores que, em entrevista (BUDER, 2019), explicaram o porquê de agregar influências estrangeiras à obra:

[Mendonça Filho]: O cinema brasileiro tem uma história de realismo social e comédias, mas não é muito íntimo do cinema de gênero – sabe, thrillers, faroestes, filmes de terror, ficção científica. Eu queria trazer isso para a mesa dos brasileiros. Somos apaixonados pelo cinema americano dos anos 70, e também pelos faroestes italianos dos anos 60 e 70.

A sequência dos créditos de abertura é muito parecida com alguns dos filmes de John Carpenter – *Starman* e *The Thing*. Aproximamo-nos da América do Sul. Estabelecemos a **geografia**, que é uma forma clássica de abrir um filme. A partir daí, apresentamos os personagens e a vila. A primeira meia hora do filme está muito na veia do realismo social, mas depois o filme começa a borrar as linhas. Os elementos do gênero entram e começam a bagunçar tudo. Você vê um disco voador. Os cavalos entram. O caminhão-pipa chega com buracos de bala e, em seguida, o filme muda de marcha e segue para outras áreas do cinema de gênero²⁵. (BUDER, 2019 – grifo adicionado).

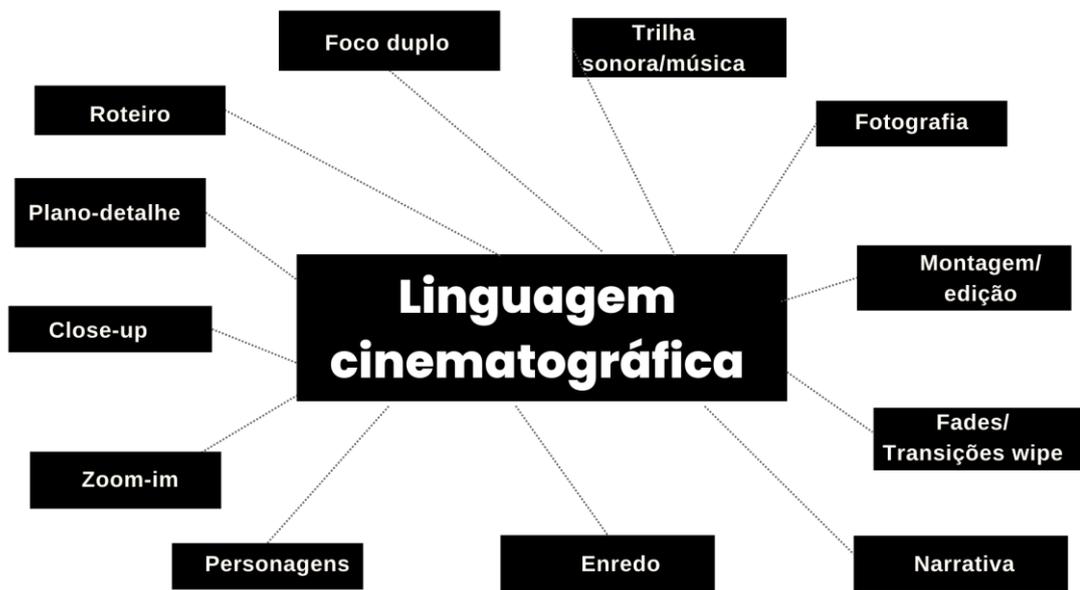
²⁴ *Nordestern* é uma junção de “Nordeste” e “western” e se refere a um conjunto de obras cinematográficas produzidas majoritariamente entre os anos 1920 e 1960 em cenários do Nordeste brasileiro, que bebem diretamente da influência do faroeste, tendo como temática principal o cangaço (RODRIGUES, 2013).

²⁵ “Brazilian cinema has a history of social realism and comedies, but it's not very intimate with genre cinema — you know, thrillers, Westerns, horror films, sci-fi. I wanted to bring that to the table for Brazilians. We are very much in love with American cinema from the '70s, and also Italian Westerns from the '60s and '70s. The opening credit sequence is very much in the style of some of the films by John Carpenter — *Starman* and *The Thing*. We zoom into South America. We establish the geography, which is a classic way to open a film. From then on, we introduce the characters and the village. The first half-hour of the film is very much in the vein of social realism, but then the film begins to blur the lines. The genre elements come in and start to mess everything up. You see a flying saucer. The horses come in. The water truck comes in with bullet holes, and then the film switches gear and goes off into some other areas of genre filmmaking.” [Tradução livre]

Já Caio Lopes, ao escrever para o *Observatório do Cinema*, estabelece que esse mix de gêneros, no fim das contas, contribui para que o filme não se limite especificamente a quaisquer um desses gêneros cinematográficos, reforçando acima de tudo “sua origem brasileira, como se Brasil fosse uma ampla categoria cinematográfica em si, criando assim sua própria intertextualidade” (LOPES, 2019).

A possibilidade de construir uma obra amparada em diversas referências - seja em termos de gêneros quanto dos diretores já mencionados - não seria possível sem a utilização de diversos recursos técnicos e narrativos concernentes à **linguagem cinematográfica** (Figura 4), o que explica a construção desta como o terceiro tema extraído das críticas:

Figura 4 – Tema **Linguagem cinematográfica** e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em português (2022).

Um dos aspectos mais observados em relação a *Bacurau* é a natureza imprevisível de sua história. Carmelo (2019) afirma que o filme está a todo tempo se transformando, brincando com as expectativas do público e ressignificando as imagens mostradas anteriormente; “ao espectador, cabe acompanhar a narrativa como quem tateia um caminho às escuras: aos poucos, sem certezas, aberto às inevitáveis surpresas que virão”.

O crítico pontua que, enquanto *O Som ao Redor* e *Aquarius* possuíam atos claramente definidos (inclusive com o uso de letreiros), em *Bacurau* essa definição é menos nítida, embora seja possível distinguir a abordagem de cada ato: o primeiro pautado pelo realismo social típico de produções cinematográficas brasileiras; o segundo descambando para uma espécie de *trash*

e filme B, com a inserção do núcleo dos mercenários estadunidenses; e um terceiro que funde essas duas esferas estilísticas dos atos anteriores (cinema naturalista e cinema de gênero) ao trazer a vitória violenta e catártica dos moradores de Bacurau sobre os mercenários. A utilização dos próprios gêneros cinematográficos como marcadores dos atos da narrativa do filme reforça a concepção do tema anterior.

A cidade de Bacurau, aliás, recebe uma atenção particular por parte dos críticos. Villaça (2019) aponta que um dos poucos tropeços do filme é introduzir Teresa (Bárbara Colen) de modo tão destacado em seus primeiros minutos, já que isso leva o público a crer que ela será a protagonista quando, na verdade, ela assumirá um papel periférico logo depois. De acordo com o crítico, “o problema nesta estratégia é adiar sem necessidade a compreensão do espectador de que o protagonismo aqui pertence à própria Bacurau e ao seu espírito de resistência histórico”.

De fato, ainda que alguns nomes do elenco sejam elogiados por suas atuações, como Silvero Pereira, Thomás Aquino, Sonia Braga e Udo Kier (estes dois últimos sendo destacados como os nomes mais conhecidos internacionalmente), é possível observar um consenso entre os críticos de que a personagem principal do filme é a própria cidade de Bacurau, contando com a expressiva participação de atores e atrizes não-profissionais para dar vida aos moradores e moradoras. Apesar dessa opção narrativa pelo protagonismo coletivo e da cidade ter sido em sua maior parte elogiada, Mattos (2019) considera que “o excesso de personagens, nem todos plenamente justificados na dramaturgia, resulta num retrato de cidade nordestina que, por contraditório que seja, lembra algumas antigas novelas de TV”.

Já Forlin (2019) amplia a crítica de Villaça (2019):

Inicialmente, parece haver a intenção de definir uma ou mais personagens e trazer à tona os seus dramas individuais, as especificidades que as tornam pessoas únicas, mas, uma vez que também há o objetivo de retratá-las como um coletivo representativo do Brasil na guerra contra as forças de fora, Kleber e Juliano permanecem na confusão, e um grupo de personagens, que sempre se define pela reunião de individualidades, termina por ser um conjunto de seres humanos esvaziados, um material cinematográfico banal que os criadores podem manipular de acordo com as exigências da história.

(...) Não parece existir um interesse real por aquelas figuras, apenas um interesse distanciado, muito mais voltado ao que elas podem representar do que ao que elas realmente são, sentem e pensam. Quem são os moradores de Bacurau? Pelo filme, não sabemos, pois só temos a imagem de homens e mulheres se reunindo para vencer uma guerra. Quem são os estrangeiros? Também não sabemos, pois só vemos homens e mulheres se unindo para participar de um jogo doentio. (FORLIN, 2019).

Conforme apontado no capítulo 2, as escolhas estéticas e/ou de estilo são as bases de qualquer produção cinematográfica e, por extensão, também podem se configurar como bases

de uma crítica. Por isso, é notório que muitos críticos apontem e analisem os elementos técnicos do filme (e os profissionais responsáveis). Por exemplo, a direção de fotografia de Pedro Sotero é elogiada tanto por saber transmitir o incômodo do clima sertanejo e do calor, quanto pelo trabalho de iluminação em cenas noturnas, conforme apontam Sobreiro (2019) e Carbone (2019).

Já a montagem de Eduardo Serrano também é bastante aclamada por não apenas ditar o ritmo do filme (que é o trabalho primordial da montagem), mas também “permitir que ele seja minucioso com seus personagens e com seus planos sem jamais perder a agilidade” (CARBONE, 2019). Além disso, Serrano consegue criar um trabalho distinto que traz diversos recursos como fusões, cortinas e *fades* para pontuar as transições - muitas delas incomuns - entre as sequências, sempre com bastante fluidez (VILLAÇA, 2019; FELIX, 2019). Já Hessel (2019) enfatiza que o filme não tem pudor de usar “recursos visuais estilizados como as transições *wipe* de Star Wars, o foco duplo de Brian De Palma, os *zoom-in* forçados do faroeste italiano e os close-up extremos de Sam Peckinpah”, demonstrando assim como o repertório de influências de Mendonça Filho e Dornelles também é enxergado na construção estética da obra.

Além disso, a trilha sonora – seja original ou licenciada – foi considerada vital para a construção da atmosfera do filme, além de remeter às influências trazidas pelos diretores. Para Felix (2019), os compositores Mateus Alves e Thomas Alves Souza criam uma trilha sonora que não busca interferir para guiar as emoções do espectador, mas intensificar o senso de urgência da obra, de modo que “os sons dos sintetizadores, dessa maneira, dão o alerta do mal que, por mais que seja tecnologicamente mais avançado, acertadamente não tem a alma dos moradores”.

O uso da canção *Não identificado*, de Gal Costa, na cena inicial – que consiste numa tomada do planeta Terra visto do espaço antes de a câmera apontar em Bacurau – já confere ares de ficção científica à obra (MATTOS, 2019), enquanto o fatídico encontro entre Domingas (Braga) e Michael (Kier) é acompanhado de *True*, da banda inglesa Spandau Ballet, com direito ao verso *with a thrill in my head and a pill on my tongue*²⁶, que, segundo Muller (2019), sublinha diversas passagens do filme. Já Carmelo (2019) destaca a presença da música *Requiem para Matraga*, de Geraldo Vandré, na cena final, em que o verso “se alguém tem que morrer, que seja para melhorar” sustenta “o preceito revolucionário segundo o qual, para se construir algo, é preciso destruir o sistema preexistente”, o que parece ser a mensagem final deixada após o violento conflito entre os moradores de Bacurau e seus algozes.

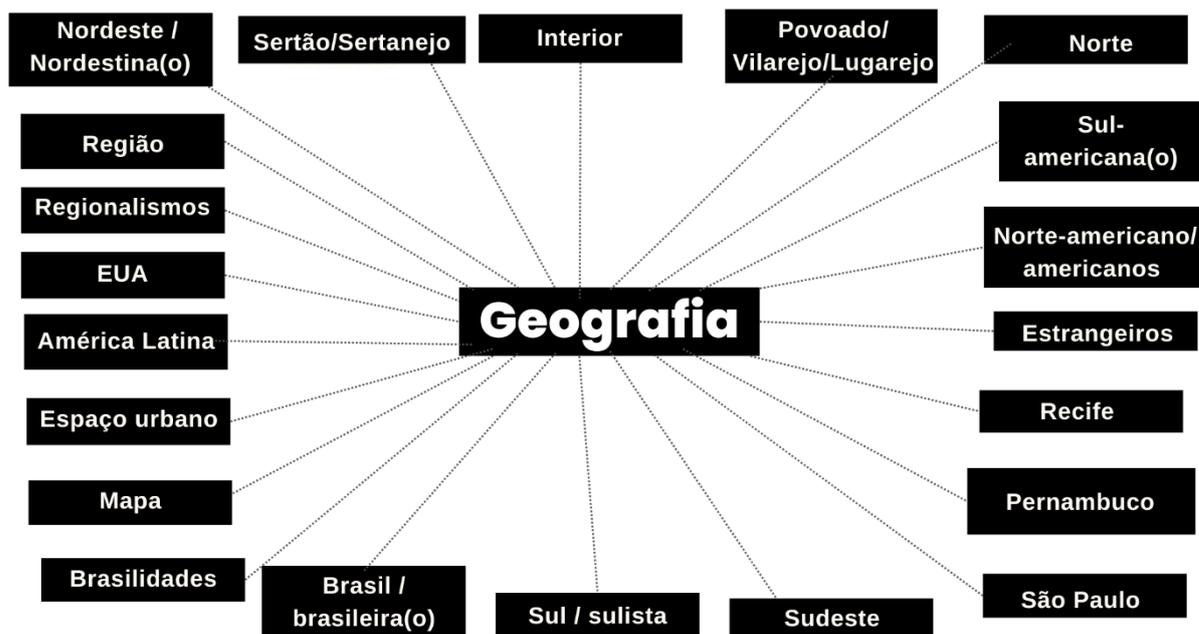
²⁶ “com uma emoção na minha cabeça e uma pílula na minha língua.” (tradução livre)

Nem todos os críticos, contudo, foram receptivos às referências para as quais essas canções apontam:

O uso de canções ligadas a uma fase heroica e criativa do cinema brasileiro, o Cinema Novo, se faz ouvir desde o início: “Objeto Não identificado”, de Caetano, na voz de Gal Costa, era usado no desfecho de “Brasil ano 2000”, de Walter Lima Jr, que, rodado em 1969, também se passava num então futuro igualmente desvalido para nossa nação – ainda que com menor grau de ameaças como as elencadas agora – e é a canção que abre Bacurau; “Réquiem para Matraga”, lindíssima composição de Geraldo Vandré, também encerrava “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” na versão de Roberto Santos, 1965; e a fortíssima “Bichos da Noite” é de Sérgio Ricardo, compositor da trilha emblemática de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, e cuja letra, de Joaquim Cardozo, originalmente de sua peça/poema “Coronel de Macambira”, cita bacurau, o pássaro. A lembrança destes filmes não é propícia ao filme em questão, embora a cena do cortejo fúnebre de Carmelita, com ajuda desta última canção, seja um dos bons momentos do filme. (GALLEGO, 2019)

Embora alguns contestem o propósito da inserção dessas músicas e a apropriação de outras referências (como a canção *Night*, de John Carpenter, que reforça ainda mais a influência do diretor na obra), elas se firmam como recursos que potencializam os discursos construídos no longa e interpretados pela crítica. A menção a artistas nordestinos como Gal Costa, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Joaquim Cardozo ilustra, inclusive, uma especificidade geográfica que é inerente a uma obra como *Bacurau*, o que será melhor destrinchado no próximo tema.

Figura 5 – Tema Geografia e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em português (2022).

Como visto, **Geografia** (Figura 5) é o tema mais referenciado pelas críticas, correspondendo a cerca de 25% do total de subtemas identificados. Diversos críticos enfatizaram o fato de *Bacurau* ser uma obra ambientada no sertão nordestino, como Sobreiro (2019), segundo quem o filme “abraça sua natureza exótica ao mesclar o calor e as dificuldades do Sertão com a adrenalina dos filmes de ação”; ou Bento (2019), para quem o filme é “um conto épico sobre o Sertão, uma espécie de Canudos futurística que expõe como carne viva na janela as nossas desigualdades regionais e sociais”. Já Vinícius Volcof, do *Cinema com Rapadura*, afirma que a trama do filme

[...] parece buscar produzir, assim, um efeito de inversão das forças que disputam o imaginário social e a construção da nossa percepção ideológica, fortalecendo uma narrativa local, sul-americana, brasileira e nordestina em detrimento à colonização dos hábitos e da cultura produzida pelos países do Norte, com seu estilo de vida centrado no consumo e histórias de super-heróis. Ao mesmo tempo, advoga ainda pela grandeza da região e das tradições do Norte-Nordeste do nosso país, através de closes-in em figuras anônimas, da fauna e flora local e de costumes estranhos à vida nas grandes cidades. (VOLCOF, 2019)

A ambientação de *Bacurau* no interior de Pernambuco representa um deslocamento em relação ao restante da filmografia de Kleber Mendonça Filho. Para Inácio Araújo, da *Folha de S. Paulo*, os longas-metragens anteriores do diretor falavam de um Nordeste que troca o engenho pela orla do Recife (*O Som ao Redor*), a tradição e a memória pela especulação imobiliária (*Aquarius*), enquanto *Bacurau* representa uma guinada ao sertão profundo para trocar o realismo pela “alegoria do subdesenvolvimento”, termo cunhado por Ismail Xavier (ARAÚJO, 2019).

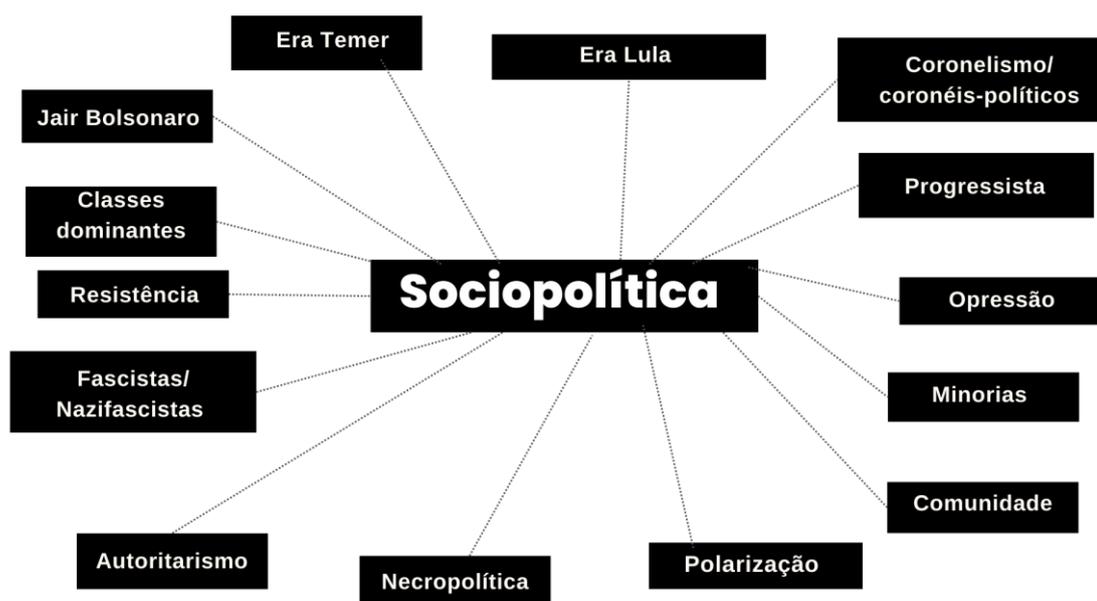
Já Morisawa (2019) considera esse deslocamento do espaço urbano para o interior necessário, pois a ideia era fazer um *western*, porém subvertendo o senso comum de que a “gente simples do interior é vítima indefesa”. Segundo a crítica, “a invasão desta vez é estrangeira, de senhores de engenho paulistanos, cariocas e americanos que veem pouco valor nas vidas dos habitantes primitivos dali, um mosaico de pessoas sem recursos financeiros, mas cheias de caráter” (MORISAWA, 2019).

Segundo Muller (2019), Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles criam um “produto brasileiro de exportação”, adicionando elementos regionais em narrativas mercadologicamente dominantes, ou seja, “utilizando componentes, intensidades e variações caros aos ‘gringos’, porém dotando-os de brasilidades”. O autor também cita que no filme dialogam heranças que, então fortemente conciliadas, atestam a força do povo nordestino, em contraponto aos

personagens sudestinos, que, mesmo orgulhosos de serem de uma região mais rica, ainda assim são humilhados pelos mercenários estrangeiros.

Essa posição é reafirmada por Villaça (2019), ao observar que o filme se passa num Brasil oficialmente dividido entre Norte e Sul, como mostram as cenas na TV de execuções públicas e a presença dos personagens sudestinos, os quais “pouco mais são do que peões de uma estratégia de dominância, manifestando aparente orgulho de onde vieram, mas mostrando-se mais do que dispostos a entregar nosso patrimônio aos estrangeiros”. Essa dicotomia de referenciais geográficos antagônicos ou contrastantes, independentemente da escala – Norte-Nordeste vs. Sul-Sudeste; América Latina vs. América do Norte-Europa; Terceiro Mundo vs. Primeiro Mundo –, sobressai-se como uma das principais temáticas do filme. Por isso, é indissociável pensar este tema do próximo a ser trabalhado, **Sociopolítica** (Figura 6):

Figura 6 – Tema Sociopolítica e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em português (2022)

A referência mais imediata para o tema **Sociopolítica** (Figura 6), e que justificou de início a sua criação, foi a constante associação feita pelos críticos entre a trama e o contexto político do Brasil à época do lançamento e da temporada de exibição do filme. Segundo Villaça (2019), tanto *O Som ao Redor* quanto *Aquarius* teciam comentários ácidos à emergente classe média brasileira, “diminuída da sua autopercepção de ‘elite’” em meio a um período de inclusão social. *Bacurau*, por outro lado, foi lançado durante o primeiro ano do mandato de Jair Bolsonaro, alguém que, segundo o crítico do *Cinema em Cena*, “enxerga minorias como

inimigas que merecem a sarjeta e o cassetete”. Essa mudança de cenário no país leva Kleber Mendonça Filho “a apostar na radicalização como única possibilidade viável. Antes, a raiva era subtexto; agora, discurso” (VILLAÇA, 2019).

Muller (2019) reforça esse posicionamento, afirmando que em *O Som ao Redor* Mendonça Filho “refletiu o passado escravagista em quem ainda vive do seu lucro histórico” e em *Aquarius* condenou “o futuro construído sob os escombros”. Contudo, a presença de Juliano Dornelles como codiretor e não mais apenas como diretor de arte permite que *Bacurau* seja “uma exacerbação raivosa das potencialidades unidas dos dois autores, alegorias políticas porque simplesmente entendem que o cinema nasce do conflito natural da sociedade em seu tempo corrente”. Já Araújo (2019) considera que o Mendonça Filho

[...] troca a sutileza pela clareza alegórica da era Temer e depois. Aqui, o Brasil é um país invadido por estrangeiros associados a brasileiros. Quem quiser salvar a alma terá que enfrentar esse desafio. (...) O ataque direto (ainda que pela alegoria), a alusão a um país que se quer pacífico, mas se revela sanguinário, são novidades, como a ausência de meios-tons. “Bacurau” é um filme feito com raiva, deixa a observação das contradições para mergulhar no conflito moderno e primitivo que o filme encena. As armas mudaram; o espírito, nem tanto. (ARAÚJO, 2019).

A correlação mais imediata feita a partir da temática sociopolítica de *Bacurau* foi com o governo de Jair Bolsonaro, que estava no primeiro ano de mandato quando do lançamento do filme. Bento (2019) lembra que o Nordeste se tornou um contraponto ao restante do Brasil por não ter dado a maioria dos seus votos à extrema-direita nas eleições de 2018. Isabela Boscov, em sua crítica à *Veja*, salienta outros pontos que reforçam essa correlação: as declarações grosseiras de Bolsonaro a respeito do Nordeste, seu entusiasmo pueril por Donald Trump, seus ataques ao cinema nacional e até as deficiências do eventual acordo em torno da base de Alcântara.

César Soto, escrevendo para o *GI*, afirma que o filme usa do sentimento de “nós contra eles”, característico de um país tão dividido e polarizado, para unir não apenas os personagens, mas o público. Já Morisawa (2019) lembra que a ideia inicial do filme surgiu ainda em 2009 (o que é relatado pelos próprios diretores, conforme indicado no tópico 4.1), enquanto sua produção terminou em maio de 2018, um ano antes da vitória em Cannes e cinco meses antes das eleições. Ainda assim, o longa “parece tanto um retrato do clima distópico do Brasil sob Jair Bolsonaro quanto um chamado às armas, à resistência”.

Essa resistência, aliada à união da comunidade de Bacurau, é o que preserva sua integridade frente aos inimigos e mazelas que os assolam no decorrer da narrativa, conforme aponta Neusa Barbosa, do *Cineweb*. Ao revisitar o filme, a crítica apontou como a “tosquice

alucinada” dos mercenários estadunidenses pareciam estranhamente mais reais diante dos momentos de instabilidade no Brasil e no mundo. Volcof (2019) afirma que a crítica do filme é expressivamente direcionada às “regiões (globais ou nacionais) com maior concentração de renda, como às regiões ao Sul do país e os norte-americanos, marcados não apenas por seus hábitos de consumo, mas também pela empáfia e desinteresse que dispensa às mazelas dos mais pobres”.

Em contraste, determinadas críticas avaliam a obra como infantil ou vazia no seu discurso político. Para Forlin (2019), o filme sacrifica décadas de evolução no cinema brasileiro, retrocedendo até os tempos do Cinema Novo (sem, contudo, jamais se igualar ao nível dos filmes desta época), porque “relevante é transmitir a mensagem, colocar um comentário político depois que o filme termina, ouvir os uivos empolgados de parte do público e, se possível, fazer com que todos os espectadores saiam da sessão querendo iniciar uma revolução e combater o inimigo”.

Já Boscov (2019), ainda que tenha tecido elogios, afirma que seria interessante rever o filme “em um futuro em que as suas referências diretas tivessem já se perdido: é provável que a força com que os diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles filmam permanesse inteira – mas que sua visão redutiva ficasse um tanto mais exposta”. Além disso, ela também afirma que

[...] não há razão em atribuir a todos a ignorância de alguns para assim reiterar o divisionismo que pautou a política da última década – nem tampouco em incriminar os suspeitos de sempre (Sul e Sudeste, a Lava-Jato, o imperialismo americano, o baixo clero político etc.), deixando passar incólumes os clãs regionais que usam o Nordeste como seu feudo. A lógica de Bacurau, no fundo, é idêntica à do outro extremo, e tão desalentadora quanto ela: para que um lado se construa, é preciso destruir o outro lado – e com ira e violência. (BOSCOV, 2019)

Por fim, Gallego (2019) considera insatisfatório o roteiro do filme, ainda que seja possível concordar com as mensagens trazidas.

Além do proselitismo, o filme incorre no político-panfletário distorcido quando se escuta o nome de “Marisa Letícia”, obviamente associado ao da ex-primeira dama falecida de causas naturais, ao lado do nome “Marielle”, a vereadora que morreu numa emboscada covarde, brutalmente assassinada. Parece que as convicções dos roteiristas precisam ser explicadas de modo óbvio, bem explícito e excessivamente didático. Sutileza zero. Pode servir como discurso, mas não serve tão bem à dramaturgia.

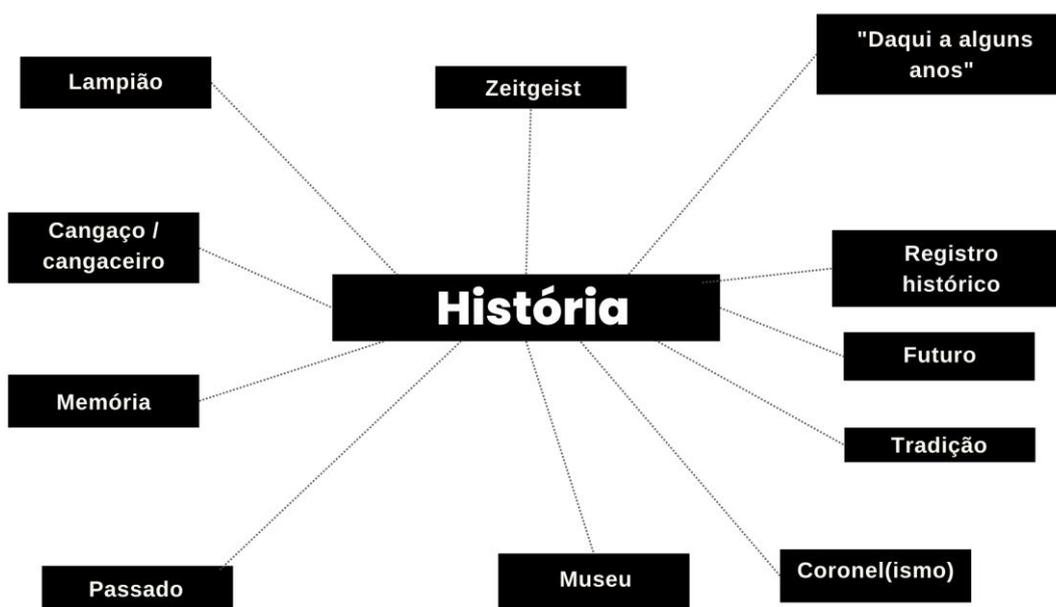
(...) Sim, também tememos em que o Brasil possa se tornar – ou já está se transformando - mas na realização de um filme bem dirigido visualmente caberia esperarmos um pouco mais de criatividade e menos maniqueísmo didático sob o álibi de cinema de gênero. (...) Não é apenas porque

concordamos com o ideário de um filme que ele se torna satisfatório. E um ideário louvável não faz, por si só, um bom roteiro. (GALLEGO, 2019)

Por outro lado, Hessel (2019) aponta que, embora *Bacurau* pudesse seguir o caminho mais fácil – o de ser um filme pura e simplesmente politizado e de protesto –, ele se desvia desse caminho logo cedo. Para o crítico, em nenhum momento o longa “deixa de ser um suspense narrativo para se tornar um filme-ensaio ou de panfleto, descolado de si”.

Em todo caso, a variedade de subtemas identificados nas críticas ilustra que os elementos sociopolíticos são cruciais a *Bacurau*, seja para promoção de um discurso indireto ou pontuado pelos referenciais geográficos e cinematográficos do filme. O discurso sociopolítico promovido pela obra também é amparado por intermédio de outro eixo temático de grande relevância para a crítica, a **História** (Figura 7), conforme apresentado a seguir:

Figura 7 – Tema História e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em português (2022).

De acordo com os críticos, a **História** permeia a própria essência da comunidade de Bacurau, bem como as origens dos seus conflitos com as ameaças externas que buscam destruí-la. Bento (2019) afirma que uma das capacidades mais potentes da arte é a de ser “o espírito de uma época, o sinal de um tempo, um registro histórico”. Esse *zeitgeist* é uma característica comum da filmografia de Kleber Mendonça Filho, o qual, de acordo com Ismail Xavier (apud

MORISAWA, 2019), tem como uma das marcas do seu cinema a congregação entre o passado e o presente, ou melhor, a presença do passado no presente.

Essa posição é reforçada por Volcof (2019), segundo o qual o filme instiga a uma desconfortável reflexão sobre nosso conturbado tempo atual, “encontrando na experiência e na tradição, ou seja, naquilo que é para muitos considerado como ‘passado’, a esperança de um futuro comum, possível e diverso”. A relação entre o ontem e o amanhã também é observada por Felix (2019), partindo da reação descabida de Domingas (Braga) durante o funeral da matriarca Carmelita (Lia de Itamaracá):

Aquela senhora [Carmelita], falecida aos 94 anos de idade e conhecida por todos da comunidade, carrega não somente o peso de uma vida, mas o peso de ser a própria História. Sua morte (...) não é a morte de uma pessoa. Ali se inicia o declínio e do declínio se iniciará a revolução. (...) Em uma raiva contida sem tamanho, Domingas parece gritar em desespero tanto a morte da História – como se Carmelita fosse proibida de morrer – quanto todo mal que o passado pode carregar.

Essa ligação com a importância da memória é exposta repetidamente durante as pouco mais de duas horas de *Bacurau*. Seja pelo grau de respeito que os mais velhos possuem, seja por sutilmente repetir planos do pequeno museu do povoado, há uma reverência quase que religiosa a tudo o que é ligado a tempos idos. Ao mesmo tempo, o que passou só passou porque há um vislumbre do amanhã. Para sedimentar essa preocupação com o futuro, os diretores não poupam em utilizar escolas como alegorias: se, no início, no meio da estrada, uma (escola) é mostrada em ruínas, a da comunidade tem um valor que vai além da simbologia. (FELIX, 2019)

Nessa articulação entre passado, presente e futuro, o cangaço emerge como um dos signos mais importantes para essa atemporalidade com a qual o filme interage. Para Morisawa (2019), as fotos expostas no museu local de Lampião e seu bando mortos aludem a um passado em que a resistência foi esmagada e se contrapõem à vitória dos moradores contra as forças externas. Contudo, ao final do filme são os mercenários estrangeiros que são mortos e decapitados, indicando que dessa vez foi a resistência que venceu.

Os signos referentes ao cangaço também se manifestam através da figura de Lunga (Pereira), que incorpora a ambiguidade do cangaceiro - bandido para uns, herói para outros - e ao mesmo tempo ressignifica esse imaginário para o século XXI, adotando um visual de gênero indefinido e fluido. A composição do personagem é uma das muitas formas pelas quais *Bacurau* subverte as tradições comumente associadas ao Nordeste, distanciando-se da figura típica do homem e da mulher nordestinos - ambos caracterizados por traços masculinos, herdados do meio rural e das atividades agrícolas e pecuárias (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 224). O filme desequilibra esse discurso machista e patriarcal através da construção da identidade de

Lunga, a qual é “contrastante e instável, em uma fronteira porosa entre símbolos tidos como masculinos e como femininos” (BASTOS e GONÇALVES, 2020, p. 241).

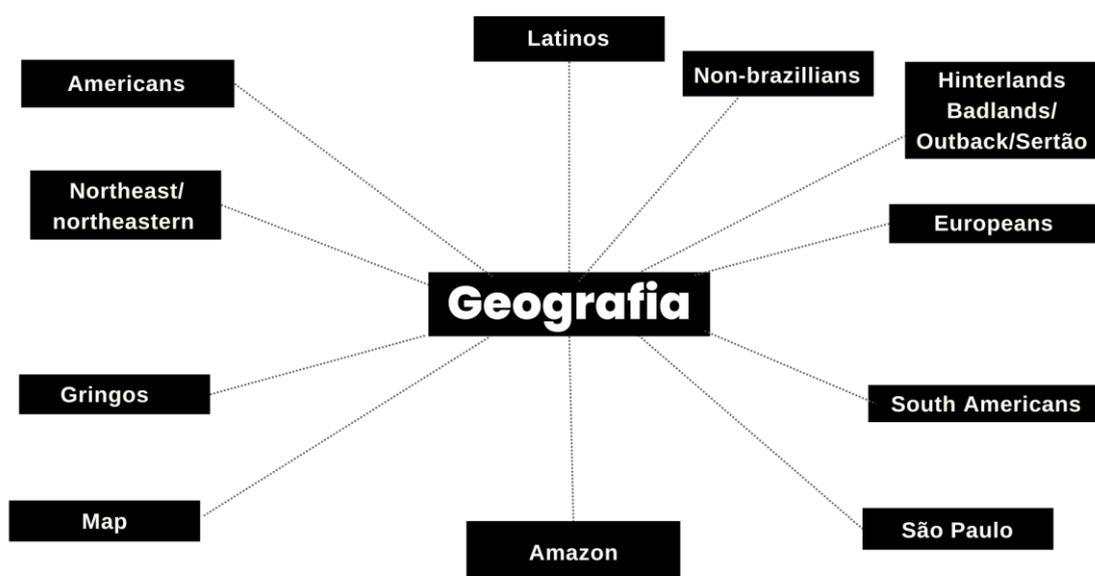
Tais ressignificações e subversões do passado só são possíveis por intermédio do caminho da memória: o museu, que é ignorado tanto pelos personagens sudestinos quanto pelos estadunidenses, é motivo do orgulho local por guardar a História de luta e resistência, e oferece “(...) um caminho de sobrevivência, liberdade e dignidade” (MORISAWA, 2019). Para Hessel (2019), o filme toma o caminho inverso das obras que apostam no discurso da falta de memória do brasileiro; segundo o crítico, é a celebração da memória coletiva que permite que os habitantes de Bacurau se insurjam contra o apagamento ao qual são submetidos.

4.3.2. Críticas em inglês

A análise das 18 críticas em inglês selecionadas para o *corpus* desta pesquisa possibilitou a identificação de 65 subtemas, os quais foram agrupados em cinco temas, quatro dos quais coincidentes com os identificados nas críticas em português: **(a) Geografia**; **(b) Sociopolítica**; **(c) Gêneros e movimentos cinematográficos**; **(d) Diretores**; e **(e) Filmes**.

O tema **Geografia** (Figura 8) novamente mostrou-se presente entre as críticas em inglês, porém com uma recorrência significativamente menor do que entre as críticas em português (11 subtemas contra os 22 vistos anteriormente).

Figura 8 – Tema Geografia e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em inglês (2022).

Referenciais geográficos concernentes à ambientação da história no sertão nordestino foram abordados pelos críticos, mas chama a atenção para a diferença de termos utilizados. A falta de uma tradução específica para “sertão”²⁷ em inglês faz com que esses críticos adotem outros, como *hinterlands*²⁸, *badlands*²⁹ e *outback*³⁰, além da própria palavra “sertão”, que a despeito de nomearem espacialidades específicas de outros países (principalmente no caso de *outback*), representam regiões com características biológicas, climáticas e físicas semelhantes.

Este caso ilustra uma outra questão levantada por alguns dos críticos: como uma história repleta de especificidades e particularidades (a começar pela sua ambientação) pode ser compreendida por públicos siuados fora dos referenciais geográficos na qual foi produzida? Escrevendo para o *The Hollywood Reporter*, Stephen Dalton afirma que o filme, ao abordar o folclore local e as tensões regionais, acaba perdendo parte do seu sentido na tradução para o público não-brasileiro. “Following its world premiere in competition at Cannes, this offbeat genre hybrid will likely be a tougher sell in overseas markets than Mendonca Filho’s previous work”³¹ (DALTON, 2019).

Essa constatação é reforçada por outros críticos, como Giovanni Marchini Camia, do *The Film Stage*, que alega ter perdido alguns dos pontos mais delicados da trama, visto que a narrativa é carregada com ricas alusões culturais e referências históricas que dificilmente podem ser captadas por espectadores não-brasileiros. Contudo, o crítico não viu essa falta de contexto como prejudicial à sua apreciação pelo filme: “In fact, it only fed into the confusion that is essential to the narrative’s construction”³² (CAMIA, 2019). Para Wendy Ide, do *Screendaily*, ainda que detalhes como o significado do título do filme possam ser perdidos pelo público

²⁷ Há diversas explicações possíveis para o surgimento da palavra “sertão”, incluindo-se a possibilidade de ser um diminutivo de “desertão”, termo que foi dado pelos portugueses às áreas despovoadas da África Equatorial e que, por sua vez, era derivado do latim *desertus* (interior, coração das terras). Contudo, com o lançamento em 1902 do livro “Os Sertões”, de Euclides da Cunha - cujo enfoque paisagístico central era o domínio do semiárido do Nordeste brasileiro -, a palavra “sertão” passou a ser fortemente associada àquela paisagem (ANTONIO FILHO, 2011).

²⁸ Em alemão, significa “a terra de trás” de uma cidade ou porto, podendo ser utilizada de forma mais geral para se referir a uma região mais afastada das grandes áreas urbanizadas e/ou situadas no interior. Ver: <https://www.aulete.com.br/hinterl%C3%A2ndia>. Acesso em: 28 dez. 2022.

²⁹ Trata-se de uma área seca, sem plantas e com grandes rochas desgastadas pelo clima em formas estranhas. Nos EUA, é mais comumente encontrada nos estados de Dakota e Nebraska. Ver: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/badlands>. Acesso em: 28 dez. 2022.

³⁰ Refere-se às regiões na Austrália mais afastadas das zonas urbanas, especialmente as áreas mais desérticas no centro do país. Ver: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/outback>. Acesso em: 28 dez. 2022.

³¹ “Após sua estreia mundial na competição em Cannes, este híbrido de gênero excêntrico provavelmente será mais difícil de vender nos mercados estrangeiros do que os trabalhos anteriores de Mendonça Filho”. (tradução livre).

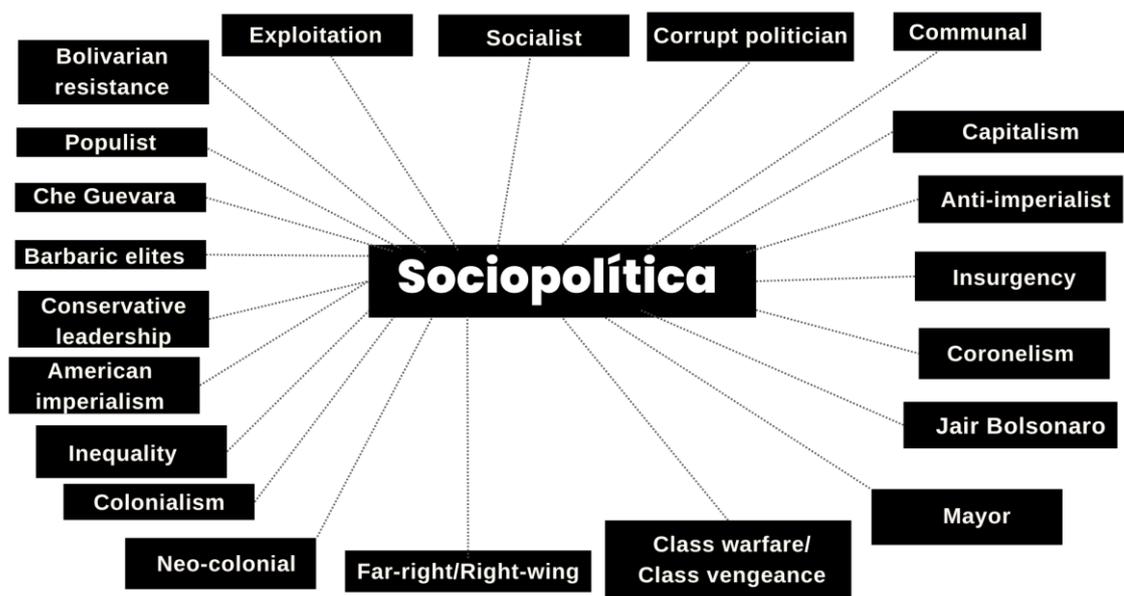
³² “Na verdade, apenas alimentou a confusão que é essencial para a construção da narrativa.” (tradução livre).

estrangeiro, será possível captar o tema mais universal, que é “o senso de rebelião espirituosa dos impotentes contra aqueles que visam explorá-los, talvez até mesmo destruí-los”³³ (IDE, 2019).

É possível observar que muitos dos críticos ancoram-se mais em referenciais geográficos nacionais e internacionais que lhes são familiares do que nos contextos locais do filme para construir relações de sentido entre a obra e suas críticas. Por exemplo, Natalia Keogan, da *Paste Magazine*, explica que a falta de acesso à água pelos moradores de Bacurau reflete as tentativas reais de privatização da água ocorrida em outros países latinos, como Bolívia e Colômbia. Já outros críticos detiveram-se sobre o antagonismo dos mercenários estadunidenses, que refletem, de acordo com Dalton (2019), a longa tradição brasileira da crítica anti-estadunidense.

Assim, o que se vê é que as referências ao Nordeste e ao sertão surgem mais para fins de contextualização, mas é nítido que não há aqui o mesmo peso que foi dado pelas críticas em português, o que pode se justificar pelo distanciamento geográfico e cultural desses críticos. Há, portanto, uma preponderância de referenciais geográficos que situam o filme dentro de um contexto relacionado principalmente à posição do Brasil dentro da América Latina e em suas relações com os EUA e a Europa, o que será mais explorado no próximo tema (Figura 9).

Figura 9 – Tema Sociopolítica e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em inglês (2022).

³³ “(...) the sense of spirited rebellion by the powerless against those who aim to exploit them, perhaps even destroy them.” (tradução livre).

A predominância de subtemas em **Sociopolítica** (21 contra 14 em português) indica a principal orientação dos discursos produzidos pelos críticos anglófonos em suas análises de *Bacurau*. A própria constituição da comunidade de Bacurau já é, na concepção desses críticos, uma afirmação política: segundo Katie Rife, do *AV Club*, o vilarejo remoto “é o tipo de paraíso socialista (...) onde ninguém tem muito, mas cada um reparte o que tem, e cada um contribui de acordo com suas possibilidades”³⁴. Essa visão é reforçada por Sam C. Mac, do *Slant*, que alega que os diretores retratam a vida em Bacurau como uma existência comunitária quase utópica, “onde pessoas em vários estados de nudez se sentem completamente à vontade na companhia umas das outras”³⁵.

Para alguns críticos, os conflitos de classe – especialmente no âmbito do governo de Jair Bolsonaro e das históricas ligações entre Brasil e Estados Unidos – são um tema majoritário na obra. Ide (2019) pontua que o filme “é um comentário de confronto estimulante sobre a direção que o país está tomando na era Bolsonaro”, com “suas divisões sociais brutalmente estriadas e uma violência latente, ambas escritas no DNA histórico da região e borbulhando na vida cotidiana”³⁶. Para Camia (2019), as alegorias de uma história sobre o governo brasileiro vendendo seus cidadãos mais pobres a americanos sedentos de sangue serão evidentes para todos que saibam que o país já foi governado por uma ditadura militar apoiada pelos EUA.

Já Phil de Semlyen, escrevendo para o *Time Out*, discorre sobre o elemento futurístico do filme – que é situado num mundo onde os ricos podem pagar para matar os pobres como caçadores de grandes jogos sem muito risco –, afirmando que este serve como alegoria para o consumismo norte-americano e a irresponsabilidade do Estado brasileiro. Essa mentalidade de “jogo” praticada pelo núcleo de mercenários também ajuda a revelar a interseção entre o capitalismo e o terror colonial (RIFE, 2020).

Embora *Bacurau* se diferencie dos filmes anteriores de Kleber Mendonça Filho no tocante a certas discussões e temáticas, o longa reafirma seu compromisso em repreender a administração central do Brasil à época e suas tentativas deliberadas de apagar a cultura e o patrimônio do país (MAC, 2019). Já Martin Conteryo, do *Cinevue*, escreve que a obra “é mais um dos estudos fascinantes de Mendonça Filho sobre a dinâmica da comunidade e dos pequenos

³⁴ “ (...) is the type of socialist paradise (...) where no one has much, but everyone shares what they have, and all contribute according to their abilities.” (tradução livre).

³⁵ “ (...) where people in various states of undress are completely at ease in each other’s company.” (tradução livre).

³⁶ “With its brutally striated social divisions and a simmering violence, both written into the historical DNA of the region and bubbling over into everyday life, the film is a bracingly confrontational commentary on the direction the country is taking in the Bolsonaro era.” (tradução livre).

audaciosos que se opõem aos interesses do grande capital e desejam arrastá-los para um futuro do qual não querem fazer parte”³⁷.

What impresses, in the end, are the tensions between what’s constant—the community, its rituals, its complex but humane sense of social order—and the political abrasions the film subjects them to, humiliations that necessarily attract all manner of comparison to Brazil’s current political situation while also, bit by bit, defying those analogies through insistent strangeness. (COLLINS, 2020)³⁸

Assim, na avaliação dos críticos anglófonos, a sociopolítica emerge como um tema central em *Bacurau*, seja no aspecto local – os conflitos entre os moradores e Tony Jr. – ou majoritariamente no aspecto nacional e internacional. Os autores dessas críticas apontam como o filme dialoga não apenas com o então governo de Jair Bolsonaro, mas também com as relações históricas construídas entre o Brasil e os EUA e a Europa. Porém, essas demarcações são feitas evidenciando também o caráter de resistência e insurgência que o filme demonstra, conforme afirma Monica Castillo, em sua crítica para o *Roger Ebert*:

The movie is potent with rage from end-to-end. It's mad from loss, mad at the failed government official (a pointed message considering the current heated state of Brazil's conservative leadership), mad at the brutality that is brought to their doorstep by well-healed outsiders. Yet, there is strength and power in numbers, and there is a reverberating message throughout the film of community and solidarity in the face of so much oppression. It's a message that needs no translation, and one we may catch in more movies protesting inequality. (CASTILLO, 2020)³⁹

A articulação entre diferentes **Gêneros e movimentos cinematográficos** (Figura 10) também foi objeto de análise entre os críticos anglófonos. Segundo Rife (2020), o filme distribui aos poucos detalhes dos elementos de ficção científica distópica em sua história, antes de imergir no gênero da ação em seu clímax. Segundo a crítica, a mudança de tom na obra acontece com a entrada do núcleo de mercenários comandados por Michael, cujo intérprete, Udo Kier,

³⁷ “(...) is another of Mendonça Filho’s fascinating studies in the dynamics of the community and plucky little people standing up to big business interests who wish to drag them into a future they want no part of.” (tradução livre)

³⁸ “O que impressiona, no final das contas, são as tensões entre o que é constante - a comunidade, seus rituais, seu senso de ordem social complexa, mas humana - e as abrasões políticas a que o filme os submete, humilhações que necessariamente atraem todo tipo de comparação com a atual situação política do Brasil, mas também, pouco a pouco, desafiando essas analogias por insistente estranheza.” (tradução livre)

³⁹ “O filme é potente com raiva de ponta a ponta. Está furioso com a perda, furioso com o funcionário do governo fracassado (uma mensagem direta considerando o atual estado aquecido da liderança conservadora do Brasil), furioso com a brutalidade que é trazida à sua porta por forasteiros bem curados. No entanto, há força e poder nos números, e há uma mensagem reverberante ao longo do filme de comunidade e solidariedade diante de tanta opressão. É uma mensagem que não precisa de tradução e que podemos captar em mais filmes que protestam contra a desigualdade.” (tradução livre)

ator alemão que se tornou um ícone dos filmes B⁴⁰ de terror. Essa discrepância de tom também foi apontada por Liam Lacey, em sua crítica para o *Original Cin*: segundo ele, a primeira hora de *Bacurau* remete ao livro *Cem Anos de Solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Marquez e considerado um dos pilares do realismo mágico latino-americano. Já a segunda metade corresponde ao clássico tropo das cidades sitiadas por invasores externos, recorrente no faroeste.

Figura 10 – Tema Gêneros e movimentos cinematográficos e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em inglês (2022).

O faroeste, aliás, é novamente abordado como o gênero predominante dentre todos aqueles apresentados em *Bacurau*, ainda que conjugado com outros gêneros ou personificado em algum de seus subgêneros. Por exemplo, Collins (2020) afirma que o filme “é uma engenhosa mistura de westerns estadunidenses com a obra satírica e política que varreu o cinema brasileiro na década de 1960”⁴¹, classificando-o como um *weird western*, “aquele modo Frankenstein de contar histórias em que o heroísmo mítico e tropos visuais do faroeste se misturam com algum outro gênero (...)”⁴².

⁴⁰ Termo normalmente associado a filmes de baixo orçamento, com temas fantásticos e apelativos, os quais eram exibidos em cinemas modestos ou lançados diretamente em vídeo. Ver: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-sao-filmes-b/>.

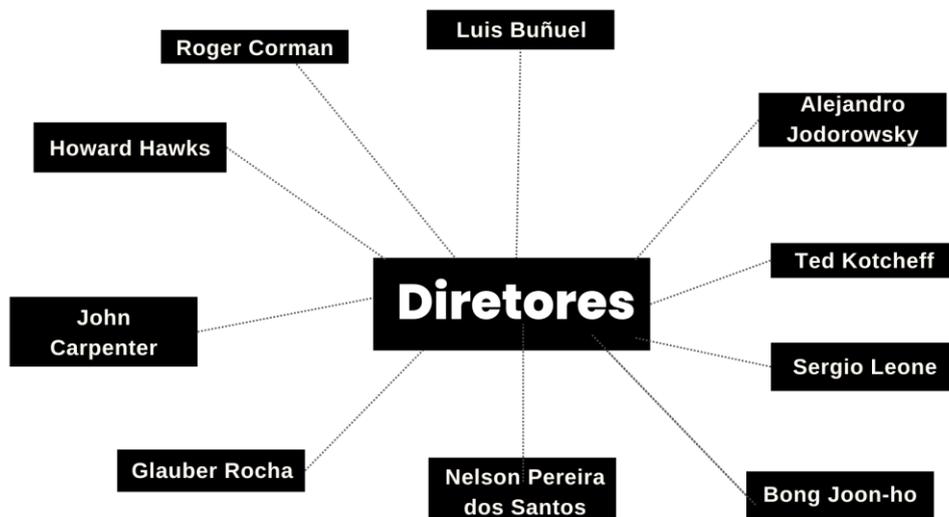
⁴¹ “is an ingenious mashup of American westerns and the satirical and political work that swept Brazilian cinema in the 1960s.” (tradução livre).

⁴² “that Frankenstein mode of storytelling in which the mythic heroics and visual tropes of the western get mixed with some other genre (...)” (tradução livre)

Para Ide (2019), o filme dá um toque distinto a gêneros clássicos, com óbvias referências ao faroeste, bem como aos filmes brasileiros de cangaço dos anos 1950 e 1960. Já segundo Richard Whittaker, do *The Austin Chronicle*, o filme assemelha-se a um *spaguetti western*⁴³ em seu desfecho sangrento, brincando com a ideia de camponeses aprendendo a ser soldados nas mãos de guerreiros, “mas também é uma subversão dessa ideia e traz elementos das antigas convenções de terror sobre assassinos sedentos de sangue em lugares remotos”⁴⁴.

Portanto, embora os críticos reconheçam que os elementos do faroeste se sobressaíam aos de outros gêneros na obra, esses elementos nunca são apresentados isoladamente ou fora de contexto e das referências adotadas. Essa diversidade de gêneros e movimentos cinematográficos é apontada como um dos aspectos mais fortes do filme, e é reforçada pelos temas seguintes: diretores (Figura 11) e filmes (Figura 12).

Figura 11 – Tema Diretores e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em inglês (2022).

⁴³ Subgênero do faroeste estadunidense que surgiu em sua fase de decadência, entre os anos 1950 e 1960. O nome remete ao fato de a maioria desses filmes ser produzida na Itália, mas com conotação depreciativa por representar a inferiorização desses filmes europeus. Essa inferiorização era muitas vezes feita pela própria crítica, que temia que um gênero “americano” fosse contaminado; contudo, os filmes foram um enorme sucesso de público. Dentre as principais características do *spaguetti western*, destacam-se: o nível maior de violência em relação às contrapartes estadunidenses; diálogos mais escassos; a trilha sonora como elemento de condução da narrativa; e personagens moralmente mais complexos e próximos do anti-heroísmo. Ver: <http://jornalismojunior.com.br/faroeste-ao-sugo-o-nascimento-e-a-morte-do-spaggetti-western/>

⁴⁴ “But it’s also a subversion of that idea, and brings in elements of the old horror conventions about bloodthirsty killers in remote places.” (tradução livre)

Assim como entre as críticas em português, as menções aos **Diretores** constituem parte do repertório dos críticos em seus processos de análise de *Bacurau*. Collins (2020), ao descrever o filme como um híbrido de faroeste e “a obra satírica e política que varreu o cinema brasileiro na década de 1960”, cita como referências Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, dois dos principais nomes do Cinema Novo (o qual foi um dos subtemas identificados no tema anterior). Já as menções a diretores como Luis Buñuel e Alejandro Jodorowsky, conhecidos pelos seus filmes surrealistas, foram feitas por conta dos aspectos peculiares, psicodélicos e até mesmo violentos da narrativa (WHITTAKER, 2019).

Contudo, o principal nome apontado como referência para o filme é, novamente, o de John Carpenter. Para Camia (2019), Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles têm uma dívida considerável com Carpenter, mas se revelam um caso de “alunos superando o mestre” em termos de ambição. Já Semlyen (2019) afirma que o filme une as batidas de suspense das obras de Carpenter com os elementos de faroeste, sagacidade mordaz e comentários políticos.

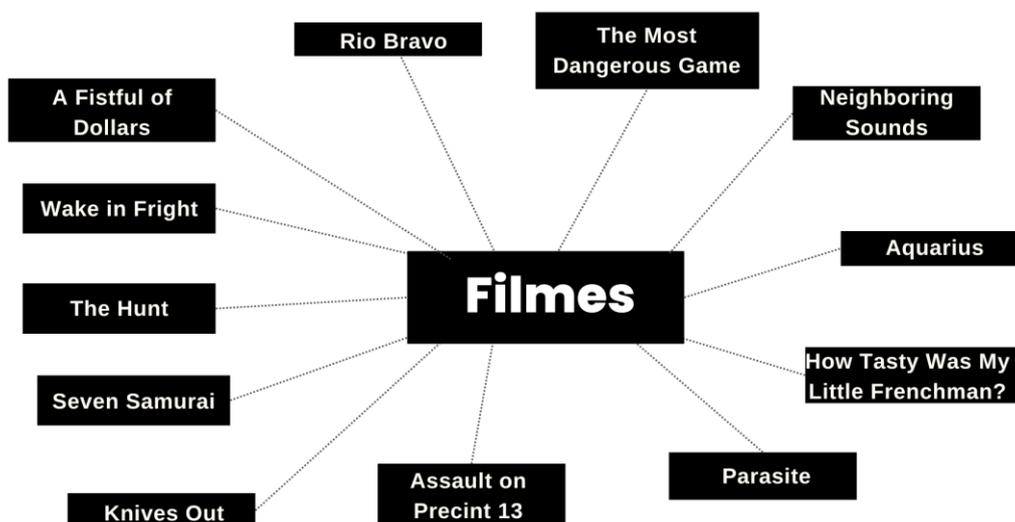
Andy Crump, em sua crítica para o *Polygon*, vai ainda mais longe, intitulando-a como *Bacurau is the best John Carpenter movie Carpenter didn't actually make* (“*Bacurau* é o melhor filme de John Carpenter que Carpenter não fez”). Ele destaca que entre as homenagens feitas pela dupla de diretores a Carpenter estão o nome da escola local (João Carpinteiro), bem como o uso da música *Night* na trilha sonora. Entretanto, tais referências e tributos não limitam o trabalho de Mendonça Filho e Dornelles, os quais, segundo o crítico, “têm estilo, talento e senso de propósito”. De acordo com Crump (2019), “há uma urgência na direção dos cineastas brasileiros e, com ela, uma aposta pessoal no material. Esta não é uma homenagem pela homenagem, e não é sobre John Carpenter, por si só. É sobre o Brasil, o sertão e o colonialismo”⁴⁵.

A despeito da massiva quantidade de alusões a John Carpenter como uma importante influência no filme, um fato destacou-se na análise das críticas em inglês: quase nunca esses diretores eram mencionados separadamente de algumas de suas obras, diferente do que se observou nas críticas em português. Diante disso, foi possível constatar que, ainda que houvesse uma quantidade suficiente de diretores mencionados para se criar esse eixo temático, apenas Carpenter possuiu peso suficiente para ser apresentado como um subtema sem necessariamente ser vinculado a algum de seus filmes (embora houvesse menção a algumas das suas obras). Por

⁴⁵ “There’s an urgency to the Brazilian filmmakers’ direction, and with it, a personal stake in the material. This isn’t homage for homage’s sake, and it isn’t about John Carpenter, per se. It’s about Brazil, the *sertão*, and colonialism.” (tradução livre)

isso, considerou-se necessário identificar um quinto e último eixo temático das críticas em inglês: **Filmes** (Figura 12).

Figura 12 – Tema **Filmes** e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em inglês (2022).

As obras de diferentes cineastas mencionadas pelos críticos em seus textos ajudam a reforçar não só as referências cinematográficas já identificadas nos eixos temáticos anteriores, mas também a construção dos discursos geográficos e sociopolíticos pretendidos por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. De imediato, é válido mencionar as citações aos filmes anteriores de Mendonça Filho não só para fins comparativos, mas também para se observar quais elementos são mais recorrentes em sua filmografia.

Em sua crítica para o *Indiewire*, David Ehrlich aponta acuradamente as semelhanças e diferenças entre os três longas assinados por Mendonça Filho:

Muito parecido com o revelador “O Som ao Redor” de 2012, por exemplo, “Bacurau” é um retrato paciente e extenso de uma comunidade brasileira enquanto ela luta para se defender contra o espectro sombrio da modernidade. E assim como o inabalável “Aquarius” de 2016, “Bacurau” gira em torno de uma mulher teimosa e inamovível que se recusa a abrir mão de seu lugar no mundo – que não permitirá que nosso desejo cego pelo futuro enterre seus laços significativos com o passado.

Em alguns aspectos, porém, “Bacurau” marca uma espécie de afastamento de seu diretor (...). Enquanto “O Som ao Redor” se baseia na acústica para armar o século 21 contra seus personagens, este filme opta por armas reais. E enquanto “Aquarius” é um estudo de personagem fundamentado sobre uma jornalista aposentada que se recusa a vender seu apartamento em Recife para uma incorporadora predatória, “Bacurau” é um faroeste gloriosamente

demente (e levemente psicodélico) que começa no espaço sideral e termina com Udo Kier sendo caçado por um fantasma (...). Então... sim, talvez também seja uma ligeira mudança de ritmo. (EHRlich, 2019)⁴⁶

Os conflitos de classe que já haviam sido identificados como um motor da narrativa de *Bacurau* também podem ser encontrados em outras dessas obras citadas. Castillo (2020) insere o filme dentro de uma tendência de obras que tratavam de questões como classe e desigualdade, citando como outros exemplos *Entre Facas e Segredos* (de Rian Johnson) e *Parasita* (de Bong Joon-Ho), ambos de 2019. No primeiro, a morte do patriarca de uma rica família expunha o classismo e a xenofobia de seus integrantes quando a enfermeira particular dele torna-se a principal suspeita⁴⁷; enquanto no segundo - vencedor da Palma de Ouro em Cannes, o mais importante prêmio do Festival, e do Oscar de Melhor Filme -, uma família sul-coreana empobrecida articula um engenhoso plano para se infiltrar na rotina de uma família mais rica⁴⁸.

Whittaker (2019) traz também como referência o filme *A Caçada*, de 2020 (dir.: Craig Zobel), onde um grupo de 12 estranhos se vê sendo caçado num jogo sádico por um outro grupo, formado por membros da elite econômica e social⁴⁹. Segundo o crítico, tanto esse filme quanto *Bacurau* parecem beber do longa-metragem *Zaroff, o Caçador de Vidas*, de 1932 (dir.: Ernest B. Schoedsack), baseado no conto homônimo de Richard Connell, no qual um nobre russo, Conde Zaroff, prende um grupo de pessoas em sua ilha particular e começa a caçá-las até a morte⁵⁰.

Com as constantes menções a John Carpenter como uma influência significativa para Mendonça Filho e Dornelles, o filme mais referenciado do diretor foi *Assalto à 13ª DP*, de 1976, no qual um grupo de pessoas - entre policiais e criminosos - veem-se forçados a enfrentar uma perigosa gangue que ameaça invadir a delegacia para matá-los⁵¹. De acordo com Crump (2020),

⁴⁶ Tradução livre para: “Much like 2012’s revelatory “Neighboring Sounds,” for example, “Bacurau” is a patient and sprawling portrait of a Brazilian community as it struggles to defend itself against the dark specter of modernity. And much like 2016’s unshakeable “Aquarius,” “Bacurau” hinges on an immovably stubborn woman who refuses to relinquish her place in the world — who won’t allow our blind lust for the future to bury her meaningful ties to the past.

In some respects, however, “Bacurau” marks something of a departure for its director (...). Whereas “Neighboring Sounds” relies on acoustics to weaponize the 21st century against its characters, this film opts for actual weapons. And while ‘Aquarius’ is a grounded character study about a retired journalist who refuses to sell her Recife apartment to a predatory development company, “Bacurau” is a gloriously demented (and lightly psychedelic) Western that starts in outer space, ends with Udo Kier being hunted by a ghost(...). So... yeah, maybe it’s also a slight change of pace.”

⁴⁷ Ver: <https://www.imdb.com/title/tt8946378/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

⁴⁸ Ver: https://www.imdb.com/title/tt6751668/?ref=nm_sr_srg_0. Acesso em: 04 jan. 2023.

⁴⁹ Ver: <https://www.imdb.com/title/tt8244784/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

⁵⁰ Ver: <https://www.nytimes.com/1932/11/21/archives/leslie-banks-in-a-fantastic-tale-of-a-mad-russian-hunter-ann.html>. Acesso em: 04 jan. 2023.

⁵¹ Ver: https://www.imdb.com/title/tt0074156/?ref=nm_sr_srg_2. Acesso em: 04 jan. 2023.

Bacurau é como uma versão moderna deste filme, com alguns acenos diretos como o assassinato de crianças.

Por fim, diversos filmes de faroeste e ação são aludidos como inspirações ou portando temáticas semelhantes a *Bacurau*. Castillo (2020) afirma que o filme é uma variação colorida de *Os Sete Samurais*, de 1954 (dir.: Akira Kurosawa), mas uma onde não há poderosos guerreiros vindo em socorro de uma comunidade indefesa: “em vez disso, os aldeões devem lutar por suas vidas contra as forças invasoras e os políticos egoístas que os traem”⁵². Já Martin Conteryo, em sua crítica para o *Cinevue*, compara o filme a *Onde Começa o Inferno*, de 1959 (dir.: Howard Hawks), que também tratava de um pequeno grupo de heróis protegendo sua cidade de invasores⁵³; porém, segundo ele, em *Bacurau* “os heróis estão viajando na ayahuasca”⁵⁴.

Assim, a gama de referências a outros filmes revela uma outra forma dos críticos exibirem seus repertórios, possibilitando que façam comparações que corroboram para as suas análises - positivas, mistas ou negativas - de *Bacurau*. A construção desses repertórios está intimamente ligada aos eixos temáticos dos **Diretores e Gêneros e Movimentos Cinematográficos**, mas também se relaciona com temas que não são exclusivos do universo cinematográfico, como as questões geográficas e sociopolíticas apontadas como relevantes ao filme.

Por fim, essas referências também ajudam a compreender como os repertórios se inserem dentro dos referenciais geográficos nos quais esses críticos estão inscritos, visto que, dentre os filmes identificados, há apenas um brasileiro: *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos. Dito isso, o próximo tópico abordará a análise dos eixos temáticos identificados nas críticas em francês, de modo a observar as especificidades dos seus críticos e também as semelhanças com os textos escritos nos outros idiomas.

4.3.3. Críticas escritas em francês

A análise das 12 críticas em francês selecionadas para o *corpus* desta pesquisa possibilitou a identificação de 57 subtemas, os quais foram agrupados em cinco dos temas já

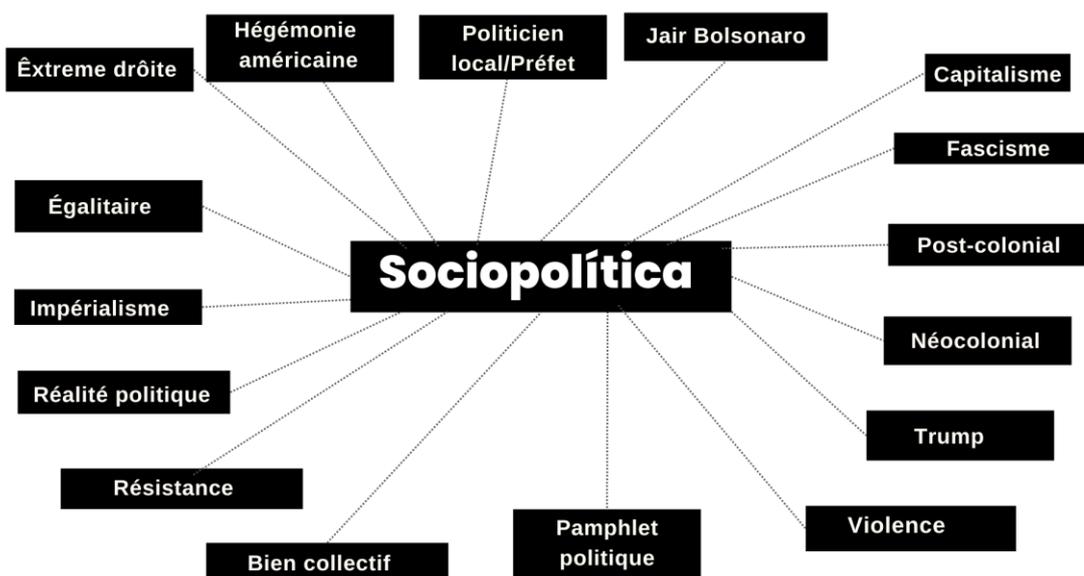
⁵² Tradução livre de: “Instead, the villagers must fight for their lives against encroaching forces and selfish politicians who will sell them out.”

⁵³ Ver: https://www.imdb.com/title/tt0053221/?ref_=nv_sr_srg_0. Acesso em: 04 jan. 2023.

⁵⁴ “(...) the heroes are tripping out on ayahuasca” (tradução livre). A ayahuasca é um chá alucinógeno, muito associado a rituais e à medicina tradicional dos povos amazônicos.

identificados anteriormente: (a) Sociopolítica; (b) Geografia; (c) Gêneros e movimentos cinematográficos; (d) Filmes; e (e) Diretores.

Figura 13 – Tema Sociopolítica e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em francês (2022).

Tal qual observado nas críticas em inglês, **Sociopolítica** foi o tema que contou com a maior predominância de subtemas (16). Para os críticos franceses, *Bacurau* reflete disputas políticas que não ocorrem apenas internamente no Brasil, mas também em suas relações exteriores, especialmente com os EUA. Aurélien Allin, em sua crítica para o *Cinema Teaser*, escreve que o filme carrega uma carga política velada que examina as relações entre as Américas do Sul e do Norte, bem como a deterioração do clima político brasileiro.

BACURAU está muito chateado: aborda o problema da água e da mercantilização das necessidades básicas; ele filma um político descarregando centenas de livros no chão; nos fala da corrupção, da brutalização das massas, da luta de vida ou morte entre ricos e pobres, americanos e brasileiros, monstros e humanos. (ALLIN, 2019)⁵⁵

Essa posição é endossada por Josué Morel, do *Critikat*, para quem *Bacurau* é “uma fábula política bastante superficial sobre a resistência de uma comunidade frente aos ‘invasores’

⁵⁵ “BACURAU est très énervé : il aborde le problème de l’eau et de la marchandisation des biens de première nécessité ; il filme un homme politique décharger des centaines de livres sur le sol ; il nous parle de corruption, d’abrutissement des masses, de lutte à mort entre les riches et les pauvres, des Américains et des Brésiliens, les monstres et les humains.” (tradução livre)

– poder político corrupto, estrangeiros carnívoros guiados pela figura de Udo Kier, etc”⁵⁶, ecoando as tensões políticas no Brasil, cujo ápice foi a chegada ao poder de Jair Bolsonaro. Contudo, ele considera questionável a visão de luta do filme, já que o discurso apresentado, por mais sedutor que seja (enterrar o capitalismo e opor-se ao safári de estrangeiros), é tão literal que mina todo o clima de mistério e confusão que o roteiro tenta inserir.

Julien Dugois, escrevendo para o *aVoir-aLire*, afirma que são óbvias as alegorias da situação atual do Brasil, “que recentemente escolheu um presidente de extrema-direita para fazer frente à ameaça que lhe representa a hegemonia americana”⁵⁷. Além disso, a escolha de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles em colocar o coletivo à frente do individual no trato aos moradores de Bacurau é louvável, mas lamentável, “porque os impede de desenvolver ao mínimo as suas personagens, chegando a fazer desta aldeia um simples espeto de figuras caricaturais”⁵⁸.

Dugois também é crítico da falta de sutileza em torno da representação dos personagens estadunidenses, além de considerar que o uso da violência no clímax do filme o torna uma fábula barroca e por vezes até mesmo infantil. “O discurso moral, que encontra seu espaço em uma cena de matança em um museu, pode parecer didático e convencional, mas, no entanto, a ideia de que a violência é o último baluarte contra a decadência do país deixa um gosto amargo” (DUGOIS, 2019)⁵⁹.

Contudo, Vincent Nicolet e Jean-François Dickeli, do *Culturo Poing*, trazem uma visão diferente. Para eles, a preservação da violência como parte da própria memória de Bacurau (as fotos dos cangaceiros mortos no museu, por exemplo) é um símbolo dessa violência como elemento fundador não apenas da sociedade brasileira, como também da civilização no geral.

Centrados no lugar da violência na sociedade (armas de fogo, uma questão central nos costumes americanos) e suas representações na tela, esses muitos acenos são uma forma de desconfiar do imperialismo, ao mesmo tempo em que assumem a influência que ele pode ter tido na cultura popular (nunca diminuída pelos diretores) e o inconsciente coletivo. (NICOLET e DICKELI, 2019).⁶⁰

⁵⁶ “une fable politique assez sommaire sur la résistance d’une communauté face à des « envahisseurs » – un pouvoir politique corrompu, des étrangers carnassiers guidés par la figure d’Udo Kier, etc.” (tradução livre)

⁵⁷ “qui a récemment fait le choix d’un président d’extrême droite pour contrer la menace que représente à ses yeux l’hégémonie américaine.” (tradução livre)

⁵⁸ “dès lors qu’il leur empêche de développer un minimum leurs personnages, allant jusqu’à faire de ce village une simple brochette de figures caricaturales.” (tradução livre)

⁵⁹ “Le discours moral, qui trouve son espace dans une scène de tuerie dans un musée, peut sembler didactique et convenu, et pourtant, l’idée que la violence soit l’ultime rempart à la déliquescence du pays laisse derrière elle comme un goût amer.” (tradução livre)

⁶⁰ “Centrés autour de la place de la violence dans la société (les armes à feu, question centrale des mœurs états-uniennes) et de ses représentations à l’écran, ces nombreux clins d’œil sont une manière de se méfier de

A despeito das divergências nas interpretações e análises dos críticos quanto aos elementos sociopolíticos de *Bacurau*, mais uma vez é possível constatar a predominância desses elementos dentro da obra e a capacidade de articulação dela com seu contexto, vista a relação que diversos críticos estabeleceram entre o filme e o cenário político que se desenhava em 2019 com o governo Bolsonaro, embora alguns tenham lembrado que ele foi roteirizado e gravado antes das eleições de 2018. Em todo caso, os críticos dispõem de um repertório sociocultural que lhes permitiu estabelecer paralelos entre ficção e realidade, embora nem todos tenham sido receptivos à forma como esses paralelos foram apresentados.

O tema **Geografia** (Figura 14) mais uma vez se faz presente, embora com peso menor do que entre as críticas em português. Tal qual nas críticas em inglês, os referenciais geográficos locais utilizados pelas críticas em francês são minoritários dentre os subtemas, sendo utilizados na maioria das vezes para fins de contextualização em relação a onde a história de *Bacurau* se passa. Em sua crítica para o *Écran Large*, Simon Riaux define o filme da seguinte forma: “Quando a população de Bacurau descobre que sua aldeia desapareceu dos mapas e documentos oficiais, os habitantes dessa área sem litoral do Nordeste brasileiro entendem que terão que defender muito sua terra”⁶¹. A ênfase no sertão como uma “área sem litoral” do Nordeste é ilustrativa de como críticos estrangeiros tendem a ver a região e da disseminação da sua imagem paradisíaca e “exótica” no exterior.

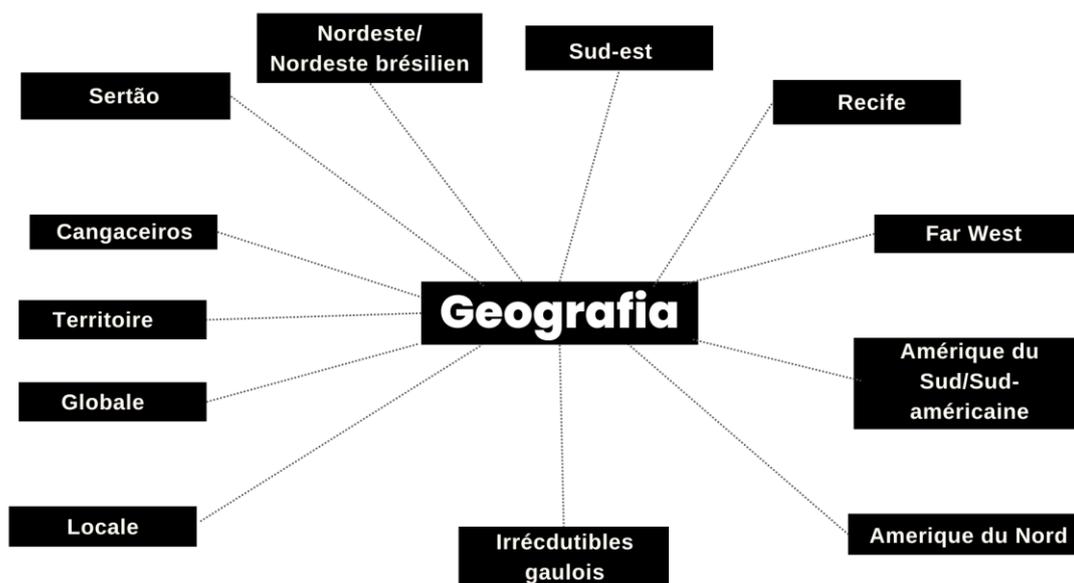
Tal qual em inglês, a ausência de um termo específico em francês para a palavra “sertão” fez com que alguns críticos utilizassem a palavra no seu original em português, como Nicolet e Dickeli (2019), ao detalharem um pouco da sinopse da obra: “Le récit se déroule dans un futur proche, alors que le village de Bacurau dans le *sertão* [grifo meu] brésilien fait le deuil de sa matriarche Carmelita qui vient de s’éteindre à 94 ans. Quelques jours plus tard, les habitants remarquent que Bacurau a disparu de la carte...”⁶².

l’impérialisme tout en assumant l’influence que celui-ci a pu avoir sur la culture populaire (jamais dénigrée par les réalisateurs) et l’inconscient collectif.” (tradução livre)

⁶¹ “Quand la population de *Bacurau* découvre que son village a disparu des cartes et documents officiels, les habitants de cette zone enclavée du Nordeste Brésilien comprennent qu’ils vont devoir défendre chèrement leur terre.” (tradução livre)

⁶² “A história se passa em um futuro próximo, quando a aldeia de Bacurau, no sertão brasileiro, lamenta sua matriarca Carmelita, que acaba de falecer aos 94 anos. Alguns dias depois, moradores percebem que Bacurau sumiu do mapa...” (tradução livre)

Figura 14 – Tema **Geografia** e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em francês (2022).

Os indicadores de localização também podem apontar para os repertórios socioculturais específicos do crítico, tal qual fez Jacky Bornet, do *FranceInfo*., que chega a comparar o espírito comunitário e de resistência dos moradores de Bacurau ao dos personagens gauleses de *Asterix e Obelix*, famoso quadrinho francês, citando “a atitude rebelde de seus habitantes diante de todas as invasões hostis à sua moral e o consumo de uma misteriosa droga digna da do Druida Panoramix”⁶³. Mas, ao fim, os referenciais geográficos predominantes dizem respeito às escalas nacionais e internacionais, como exemplifica Marius Chapuis em sua crítica para o *Libération*, na qual afirma que Bacurau se vê alvo de um ataque que reproduz outras divisões: o Brasil do Sul, rico e ocidentalizado, contra o do Norte; e também América do Norte versus América do Sul.

Tais divisões não apenas ilustram a importância dos referenciais geográficos na construção da obra, mas se conectam ao tema da **Sociopolítica**, reforçando a interconexão entre os temas que já vinha sendo constatada na análise das críticas em português e inglês. Da mesma forma, quando Nicolet e Dickeli afirmam que o universo do filme “tende a remeter aos mitos dos construtores do Velho Oeste”⁶⁴, promovem uma conexão com o próximo eixo temático, **Gêneros e movimentos cinematográficos** (Figura 15).

⁶³ “(...) l’attitude rebelle de ses habitants face à toutes intrusions hostiles à leurs mœurs, la consommation d’une drogue mystérieuse digne de celle du druide Panoramix.” (tradução livre)

⁶⁴ “(...) tout l’univers tend à renvoyer aux mythes des bâtisseurs du Far West.” (tradução livre)

Figura 15 – Tema **Gêneros e movimentos cinematográficos** e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em francês (2022).

Embora esse tema tenha atendido aos critérios estabelecidos (conforme visto ao final do tópico 4.3), é importante pontuar que a quantidade de subtemas aqui é menor do que entre as críticas nos demais idiomas, embora todos eles também se fizessem presentes em português ou inglês. Novamente, prevalecem as referências ao faroeste: Riaux (2022) descreve o filme como “um bordel espetacular, mas incrivelmente estimulante, um faroeste selvagem que cheira a pólvora e sangue”⁶⁵. Já Dugois (2019) considera o uso da encenação do faroeste dentro do filme uma prova irônica da influência estadunidense na cultura brasileira.

Contudo, as menções ao faroeste vêm em sua maioria acompanhadas de referências a outros gêneros, solidificando *Bacurau* como um *film de genre* (filme de gênero). Para Nicolas Schaller, do *L’Obs*, no longa entrecrocamos “o faroeste xamânico, a ficção científica paranóica, o thriller e as lendas em torno dos *cangaceiros*, estes bandidos do folclore brasileiro”⁶⁶. Já Frédéric Foubert, escrevendo para o *Premiere*, afirma que o mundo imaginado por Mendonça Filho e Dornelles é sedutor, pois nele se misturam a memória do Cinema Novo, o cinema de gênero americano, um faroeste “viajado” e ainda há acenos à ficção científica.

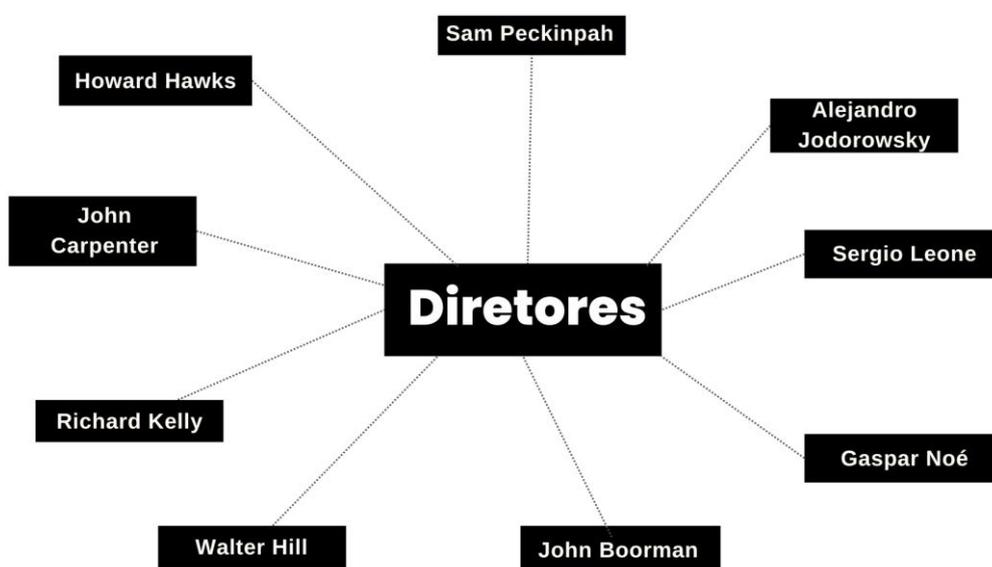
⁶⁵ “(...) un spectaculaire bordel, spectaculaire, mais incroyablement stimulant, un western azimuté qui sent bon la poudre et le sang.” (tradução livre)

⁶⁶ “(...) le western chamannique, la SF parano, le thriller gore et les légendes autour des *cangaceiros*, ces bandits du folklore brésilien.” (tradução livre)

Assim, permanecem firmes as referências aos gêneros e movimentos que já vinham sendo observados, que ajudam a absorver o leque de influências trazidas pela dupla de diretores – e também a observar o próprio repertório dos críticos. Importante pontuar que essas referências não surgem isoladas, o que justifica a criação dos temas seguintes, tal qual ocorreu com as críticas em inglês.

As menções aos **Diretores** (Figura 16) coadunam com gêneros e movimentos cinematográficos usados pelos críticos para analisar *Bacurau*. Referências a diretores conhecidos do faroeste como Howard Hawks, Sam Peckinpah e Sergio Leone reforçam o gênero como aquele mais notável no filme. Sobre este último, a crítica de Nicolet e Dickeli (2019) afirma que o longa opera em modo econômico, sendo “deliberadamente lento, imprimindo um ritmo pulsante, alongando o tempo para criar tensão ou mal-estar” [o que] “nos remete à sombra tutelar de Sergio Leone, brincando com a paciência do espectador antes de recompensá-lo com descargas de adrenalina prazerosas e estonteantes”⁶⁷.

Figura 16 – Tema **Diretores** e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em francês (2022).

Novamente, John Carpenter é apontado como a principal referência para o universo do filme. Allin (2019) considera que Kleber Mendonça Filho nunca escondeu sua paixão pelo

⁶⁷“(…) délibérément lent, imprimant un rythme lancinant, étirant le temps afin de faire naître la tension ou le malaise (...). Il nous renvoie à l’ombre tutélaire de Sergio Leone, jouant avec la patience du spectateur avant de le récompenser au détour de montées d’adrénaline jouissives et estomaquantes.” (tradução livre)

diretor, o qual “expôs abertamente suas angústias e revoltas com as tendências ditatoriais do sistema americano e/ou capitalista”⁶⁸. Já para Riaux (2019), a energia de Mendonça Filho, Dornelles e de seu elenco é tamanha que seu resultado é uma improvável combinação entre os trabalhos de Carpenter e Richard Kelly (diretor de *Donnie Darko* e *Southland Tales - O Fim do Mundo*). De forma semelhante, Foubert (2019) cita tanto Carpenter como uma referência para o cinema de gênero americano quando Alejandro Jodorowsky para o “faroeste viajado”, interligando os dois diretores para classificar os gêneros cinematográficos que atravessam a obra.

Por outro lado, Morel (2019) observa que esses elementos “carpenterianos” surgem mais através de citações diretas ou indiretas (como o uso da canção “*Night*” ou o nome da escola local) do que na própria escrita do filme, pois esse lado “carpenteriano” tropeça no “horizonte grosseiramente satírico” que faz de *Bacurau* uma fábula política. Já Jean-Claude Raspingeas, do *La Croix*, afirma que as referências e homenagens ao diretor soam mais como expectativas criadas pelo público, “dando a este filme muito mais do que oferece, mesmo que sua exuberância colorida abra caminho para uma infinidade de interpretações”⁶⁹.

Em todo caso, as constantes alusões a John Carpenter nos textos críticos aqui trabalhados indicam que este é um caso que vai além de expectativas pessoais depositadas pelo espectador, vista a confessa admiração de Kleber Mendonça Filho pelo seu trabalho. As menções a diversos outros diretores - egressos dos mais variados gêneros – indicam não apenas o repertório de Mendonça Filho e Dornelles na construção da sua linguagem cinematográfica, mas também dos próprios críticos, que fazem paralelos, associações e comparações entre esses diretores, os gêneros que representam e também os **Filmes** (Figura 17) que dirigiram, conforme atesta o quinto e último tema:

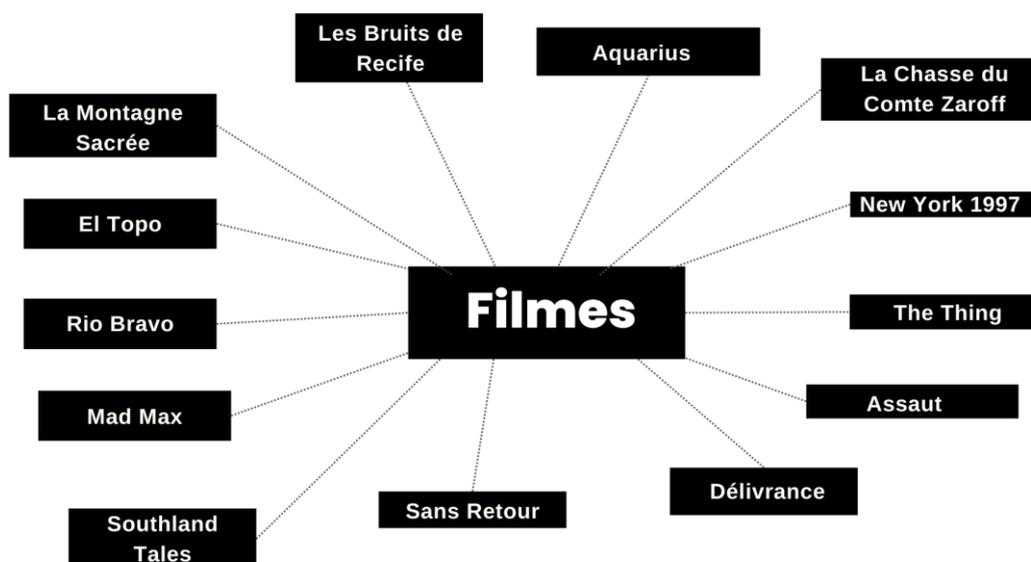
As diferentes obras citadas pelos críticos em seus textos revelam a diversidade de influências e inspirações adotadas por Mendonça Filho e Dornelles, em sua maioria alinhando-se aos diretores e gêneros citados nos temas anteriores. Por exemplo, Bornet (2019) afirma que *Bacurau* desconsidera as convenções, assumindo um tom libertário, “provocando com suas imagens violentas e sangrentas que chocarão os mais sensíveis”⁷⁰, o que o aproxima do cinema de Alejandro Jodorowsky; para isso, compara o filme a duas das obras do diretor chileno-francês, *El Topo* e *A Montanha Sagrada*.

⁶⁸ “exposé sans fard ses angoisses et colères sur les tendances dictatoriales du système américain et/ou capitaliste.” (tradução livre)

⁶⁹ “(...) accorder à ce film bien plus qu’il ne propose, même si sa luxuriance colorée ouvre la voie à une multitude d’interprétations.” (tradução livre)

⁷⁰ “(...) provoquant dans ses images violentes et sanglantes qui choqueront les plus sensibles.” (tradução livre)

Figura 17 – Tema **Filmes** e seus subtemas



Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* em francês (2022).

Da mesma forma, as constantes alusões a John Carpenter vieram quase sempre acompanhadas de citações de algumas de suas obras. Morel (2019) compara a abertura de *Bacurau*, com um plano exibindo o espaço sideral antes de mover-se em direção à Terra, ao começo de *O Enigma de Outro Mundo (The Thing)*, enquanto o conflito central entre moradores e mercenários encontra ecos em *Assalto à 13ª DP (Assaut)*. Já para Nicolet e Dickeli (2019), a figura de Lunga evoca os tipos de personagens vistos em *New York 1997 (Fuga de Nova York)*, cuja trama se passava num (então) futuro distópico em 1997, quando um condenado e herói de guerra (Kurt Russell) recebe a chance de liberdade se retirar o presidente dos EUA de Nova York, a qual foi transformada em uma prisão de segurança máxima⁷¹.

Outros filmes também foram citados pelas semelhanças temáticas. *Zaroff, o Caçador de Vidas (La Chasse Du Cont Zaroff)* já havia recebido diversas menções nas críticas em inglês e o mesmo acontece aqui; Chapuis (2019) afirma que *Bacurau* é como uma versão deste filme no governo Bolsonaro. Já *Sans Retour (O Confronto Final)*, dirigido por Walter Hill, e *Délivrance (Amargo Pesadelo)*, dirigido por John Boorman, são mencionados por Nicolet e Dickeli (2019) por tratarem de grupos forasteiros que se veem sendo caçados por comunidades nativas dos lugares em que estão; contudo, no caso de *Sans Retour*, vale mencionar que os

⁷¹ Ver: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-253/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

protagonistas são membros da Guarda Nacional que são atacados pelos moradores locais⁷², numa espécie de proposta inversa à de *Bacurau*, o que reforça a afirmação de Kleber Mendonça Filho de quebrar o estereótipo de “aldeões assassinos e ignorantes” para transformá-los em heróis do filme⁷³.

As produções anteriores de Kleber Mendonça Filho também são referenciadas pelos críticos para se observar as semelhanças e diferenças entre elas e *Bacurau*. Para Foubert (2019), o filme é sobre território e resistência, tal qual *Aquarius*; contudo, ele o avalia como uma decepção, após a “perfeição voluptuosa” de *Aquarius*. Já Morel (2019) considera ambos os filmes “fábulas políticas esboçadas”, com visões de luta questionáveis. Por outro lado, Nicolet e Dickeli (2019) avaliam que *Bacurau* se aproxima de *O Som ao Redor (Les Bruits de Recife)* por apostar no coletivo, assumindo um caráter coral e multiplicando seus personagens, enquanto *Aquarius* era mais sobre uma heroína solitária lutando contra todos; além disso, a referência a John Carpenter na escola intitulada “João Carpinteiro” já era presente em *O Som ao Redor*. Riaux (2019) aponta que era esperado um novo foco no drama embebido no caldeirão político e social que é o Brasil, tal qual foram esses dois filmes anteriores, mas Schaller (2019) observa que os elementos do cinema de gênero podem ser encontrados (ainda que mais sutilmente) neles.

Entre semelhanças e diferenças, o que se observa é que *Bacurau* apresenta uma notável ruptura em relação ao restante da filmografia de Kleber Mendonça Filho. Contudo, tal ruptura em nada nega o repertório e o leque de influências que o diretor e de seu parceiro Juliano Dornelles já carregam há anos, o que é refletido na variedade de filmes, diretores e gêneros e movimentos cinematográficos aqui listados. Mesmo com uma maior prevalência de críticas negativas aqui do que entre aquelas escritas em português e inglês, é possível ver que a interconexão entre esses temas (e também com aqueles não diretamente ligados ao cinema, como geografia e sociopolítica) ajuda a criar uma tessitura multifacetada de *Bacurau*, costurada através das diferentes análises, percepções e discursos dos críticos.

4.4. Referenciais que convergem e divergem: uma análise comparativa das críticas

Uma vez estabelecida as análises separadas de cada conjunto de críticas, o último passo consiste em fazer uma análise comparativa entre esses conjuntos, de modo a observar no que se assemelham e se distinguem, e em como as especificidades socioculturais e geográficas

⁷² Ver: <https://www.imdb.com/title/tt0083111/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

⁷³ MENDONÇA FILHO apud BUDER (2019).

impactam na produção dos discursos críticos por idioma. Analisar separadamente os conjuntos de críticas de acordo com seus idiomas permitiu observar uma série de detalhes que muito provavelmente seriam perdidos, caso todas as críticas fossem analisadas conjuntamente, como foi feito com a amostra de 30% do *corpus* definida para a etapa de qualificação desta pesquisa. Embora tenha sido um processo muito mais laborioso, os resultados identificados justificam essa abordagem metodológica.

No que se refere às diferenças, a definição dos temas permitiu a aferição destas. Antes de tudo, porém, é válido fazer um adendo: a ausência de alguns temas em um conjunto enquanto eram presentes em outro não necessariamente implicava na ausência de subtemas ligados àquele tema. Por exemplo, há diversas menções a outros filmes nas críticas em português, assim como alguns referenciais históricos e da linguagem cinematográfica foram identificados nas críticas em inglês e francês. Contudo, o não atendimento dos critérios elegidos para a criação e construção dos eixos temáticos – um mínimo de 6 subtemas e/ou a articulação desses subtemas entre si e com os dos outros eixos – levou à escolha de não criar tais eixos nestes casos. Diante disso, apenas quatro temas foram comuns aos três conjuntos de críticas, os quais são apresentados na Tabela 18:

Tabela 8 – Temas comuns aos três idiomas e seus subtemas

Temas/Idiomas	Português	Inglês	Francês
Geografia	21	11	12
Sociopolítica	14	21	16
Gêneros e movimentos cinematográficos	15	12	7
Diretores	9	10	8

Fonte: elaboração própria com base nas críticas sobre *Bacurau* nos três idiomas (2022).

Um dos temas que mais apresentou discrepâncias entre cada conjunto foi o de **Geografia**. Do tema com a maior quantidade de subtemas nas críticas em português, ele perdeu considerável peso entre as críticas em inglês e francês. Parte disso pode ser justificada pela diminuição de referenciais locais nestes dois conjuntos, que se dirigissem diretamente à ambientação de *Bacurau* no sertão do Nordeste brasileiro. É possível perceber, portanto, como o princípio jornalístico de proximidade influencia na construção desses discursos críticos, pois a afinidade cultural dos críticos brasileiros (mesmo aqueles que não residem em Pernambuco ou em outro estado do Nordeste) com o longa lhes permite aprofundar certos aspectos e

discussões que passam despercebidos para os críticos estrangeiros, algo que é até mesmo admitido por eles, conforme observado nos textos de Dalton (2019), Camia (2019) e Ide (2019).

Para compensar esse distanciamento cultural, os críticos estrangeiros lançam mão de outros repertórios, apoiando-se em referenciais geográficos nacionais e internacionais, aos quais conferem maior peso - embora os críticos brasileiros também adotem esses referenciais quando julgam necessário. Ainda assim, eles podem se valer de referenciais locais próximos, como o uso dos termos *hinterlands*, *badlands* e *outback* em inglês para trazer uma tradução o mais próxima possível do significado de *sertão*, ou a menção aos gauleses dos quadrinhos franceses de Asterix e Obelix para dar ao leitor uma compreensão acerca do que se trata a trama de *Bacurau*.

Da mesma forma, essas proximidades e distanciamentos culturais também podem ser observados em outros eixos temáticos. No caso dos **Gêneros e movimentos cinematográficos**, embora o faroeste seja referido em todos os três conjuntos de críticas, apenas entre aquelas em português é possível encontrar menção ao subgênero do *nordestern*; além disso, enquanto citações ao Cinema Novo também são abundantes, o mesmo não pode ser dito do Cinema de Retomada, ausente nas críticas em inglês e francês.

Por outro lado, a ausência do tema **História** nas críticas estrangeiras é uma das diferenças mais notáveis entre estas e as críticas em português - embora, como afirmado anteriormente, alguns subtemas tenham sido identificados isoladamente. De fato, certos subtemas que em português foram enquadrados dentro desse tema acabaram sendo contemplados em temas nos outros idiomas, como *cangaceiro(s)*, que foi considerado subtema da **Geografia** em francês.

Isso ocorre por conta não apenas do contexto no qual esses subtemas são apresentados dentro das críticas, mas também indica que eles nunca são fechados em si mesmos - o que justificou os critérios adotados para a elaboração dos eixos temáticos. Justifica também a adoção da própria Análise Temática como procedimento metodológico, visto que, como já foi apontado, uma das etapas da AT é justamente a consideração dos temas (e subtemas) tanto separadamente quanto em relação aos demais. Essa sobreposição e interconexão entre os subtemas foi observada de modo constante, garantindo que os repertórios adotados pelos críticos nunca sejam utilizados isoladamente ou desconexos entre si, mas estejam em constante correlação ao serem aplicados em determinados contextos e referenciais analisados numa obra cinematográfica. O trecho a seguir, da crítica do *L'Obs*, exemplifica como esses repertórios e referenciais são interconectados e trabalhados conjuntamente:

Quando Bacurau desaparece do GPS e drones em forma de discos voadores começam a sobrevoar a cidade ao som de John Carpenter, outro filme começa. Sangrento, furioso, intransigente. Abram caminho para "Zaroff, o Caçador de Vidas" no país de Bolsonaro, com Udo Kier e atores americanos de segunda classe cujo jogo caricatural mina a sutileza do assunto, mas sustenta seu alcance: o imperialismo cultural e econômico dos Estados Unidos, sua degeneração representada por esta mudança na violenta série B. (...) Há vários anos que os dois homens [Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles] pensavam nesta fábula quase distópica (...) se chocam o faroeste xamânico, a ficção científica paranóica, o thriller *gore* e as lendas em torno dos cangaçeiros, estes bandidos do folclore brasileiro. Não poderia ter vindo em melhor hora do que hoje, em um momento em que Bolsonaro compete com Trump, em que os garimpeiros clandestinos dizem aos povos indígenas com total impunidade, onde a Amazônia está queimando." (SCHALLER, 2019)⁷⁴

No que se refere às semelhanças observadas entre os três conjuntos, os subtemas identificados no tema **Sociopolítica** por idioma permitem constatar que, independentemente da nacionalidade, os críticos estavam atentos à maneira pela qual *Bacurau* dialogou com o caldeirão fervente que era o cenário político e sociocultural do Brasil à época de seu lançamento. Menções a Jair Bolsonaro e sua conduta enquanto presidente foram frequentes, bem como à corrente ideológica da extrema-direita da qual ele se tornou símbolo. Porém, como o filme foi escrito e gravado antes mesmo de Bolsonaro chegar ao poder – fato lembrado por muitos críticos –, também foram frequentes as comparações entre o filme e um quadro mais abrangente vivenciado pelo Brasil em suas relações políticas com os EUA e a Europa, relações essas atravessadas pelo imperialismo e o colonialismo.

Situação parecida foi observada nos eixos temáticos ligados aos temas **Diretores, Filmes e Gêneros e movimentos cinematográficos**. Embora no caso dos **Filmes** esse tema não tenha sido estabelecido para o conjunto das críticas em português, é notório que os críticos anglófonos e francófonos se assemelharam muito em suas escolhas de filmes para analisarem *Bacurau* – sejam os anteriores dirigidos por Kleber Mendonça Filho, clássicos do faroeste ou obras de outros gêneros.

⁷⁴ “Quand Bacurau disparaît des GPS et que des drones en forme de soucoupes volantes se mettent à survoler la ville sur une musique de John Carpenter, un autre film commence. Sanglant, rageur, sans concession. Place aux « Chasses du comte Zaroff » au pays de Bolsonaro avec Udo Kier et des acteurs américains de seconde zone dont le jeu caricatural nuit à la subtilité du propos mais en appuie la portée : c’est l’impérialisme culturel et économique des Etats-Unis et sa dégénérescence que figure ce basculement dans la série B violente, ainsi que la résurgence du militarisme fascisant dans cet “éternel pays d’avenir”. Cela faisait plusieurs années que les deux hommes pensaient à cette fable à peine dystopique, prenant place « dans quelques années », où s’entrechoquent le western chamanique, la SF parano, le thriller *gore* et les légendes autour des *cangaçeiros*, ces bandits du folklore brésilien. Elle ne pouvait mieux tomber qu’aujourd’hui, à l’heure où Bolsonaro rivalise avec Trump, où les *garimpeiros*, ces orpailleurs clandestins, déciment les peuplades indigènes en toute impunité, où l’Amazonie brûle.” (tradução livre)

A classificação de *Bacurau* como um exemplar do “cinema de gênero” é recorrente na grande maioria das críticas, seja para distingui-lo em relação a *O Som ao Redor* e *Aquarius*, seja para apontar e avaliar as referências trazidas pela dupla de diretores, ou para analisar como essas articulações entre diferentes gêneros serve ao discurso do filme (e se o potencializa ou o enfraquece). As menções ao faroeste – embasadas em menções a diretores e filmes marcantes do gênero – foram tão frequentes que, embora a pesquisa não fosse de caráter quantitativo, é possível afirmar que praticamente todas as críticas analisadas citaram o gênero.

Da mesma forma, as menções a John Carpenter reforçam a forte influência de sua filmografia sobre Mendonça Filho e Dornelles para a concepção e direção de *Bacurau*. Ainda que alguns críticos tenham sido menos elogiosos da forma como as referências a Carpenter foram inseridas (FORLIN, 2019; MOREL, 2019), parece haver um consenso de que essas referências foram uma escolha criativa ousada e bem-sucedida, embora longe de serem as únicas. Do faroeste de nomes como Howard Hawks, Sergio Leone e Sam Peckinpah ao Cinema Novo de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, passando pelo surrealismo de Luis Buñuel e Alejandro Jodorowsky e a violência de Quentin Tarantino e o já referido Carpenter, o consenso entre os críticos é de que *Bacurau* é um caldeirão de influências e alusões.

Mas isso conta a favor ou contra o filme? Não há uma única resposta para essa pergunta, já que durante o processo de análise das críticas foi possível observar variados graus de recepção por parte dos autores. Em boa parte dos casos foi possível constatar de imediato se a crítica era positiva, mediana ou negativa com base no sistema de classificação adotado pelos críticos (em sua maioria estrelas ou uma nota numérica); já em outros, tal sistema era inexistente, de modo que apenas a leitura do texto daria essa resposta. Em todo caso, houve aspectos sobre os quais os críticos divergiram mais do que outros (em especial as conotações sociopolíticas e o roteiro). Mas o que se percebeu foi que, embora longe de ser um filme polarizador ou mal avaliado pela crítica, *Bacurau* também possui seus detratores, ou críticos que não se impressionaram pela urgência de sua mensagem.

Curioso notar, porém, que não há grandes divergências entre as críticas negativas (ou menos entusiasmadas) a depender do idioma. Embora a maior parte delas esteja concentrada no conjunto de críticas em francês, os pontos negativos levantados por elas raramente destoam do que foi levantado nas críticas em inglês ou português correspondentes. Ao afirmar que *Bacurau*, mesmo “bonito em estilo e admirável em ambição, (...) nunca chega a ser um todo

satisfatório”⁷⁵, Dalton (2019) não está muito longe de Allin (2019), para quem o filme “se dilui puxando para o passivo-agressivo e admirando a própria travessura, num distanciamento que contrasta um tanto estranhamente com suas intenções muito frontais”⁷⁶, ou de Gallego (2019), que afirma que “não é apenas porque concordamos com o ideário de um filme que ele se torna satisfatório. E um ideário louvável não faz, por si só, um bom roteiro”.

Da mesma forma, as críticas mais positivas convergem entre si à medida em que se observam as diversas semelhanças entre suas análises. Se, para Villaça (2019), é impressionante com a fluidez da narrativa salta de um gênero a outro, essa colocação é reforçada por Crump (2019), para quem o repertório de técnicas de Mendonça Filho e Dornelles mostra a profundidade do seu alcance cinematográfico. Contudo, é o amor por John Carpenter e a capacidade dos diretores em transformar esse amor num cinema exclusivo que faz *Bacurau* brilhar.

Assim, a análise comparativa desses conjuntos de críticas permite apreender que não apenas os subtemas de cada eixo temático são capazes de se comunicar entre si, mas também esses eixos temáticos uns com os outros – inclusive entre diferentes conjuntos. Certos aspectos dos discursos produzidos por *Bacurau* são identificáveis independentemente do referencial geográfico e idiomático do qual o crítico fala, graças aos repertórios gerais que ele constrói – sejam ligados ao cinema em si ou a determinados conhecimentos de mundo.

Porém, outros aspectos são mais ou menos entendidos a depender da proximidade ou distanciamento cultural que aquele crítico tem em relação ao seu objeto de análise. As críticas em português de *Bacurau* não são mais positivas do que as em inglês e francês porque o filme é nacional; contudo, há ausências e presenças nelas que se justificam sim pelos conhecimentos e subjetividades construídos pelos críticos brasileiros, que se refletem nas menções a especificidades geográficas, políticas, históricas e cinematográficas que os críticos estrangeiros não possuem. Da mesma forma, estes buscarão superar esse distanciamento cultural trazendo referenciais próprios que julgam ser equivalentes àqueles trazidos pelo filme, de modo a garantir que seu público possua uma compreensão mais exata de uma obra que, para eles, é estrangeira e que traz certas realidades que não as suas, ainda que carregue elementos e situações identificáveis e universais.

⁷⁵ “Though handsome in style and admirable in ambition, (...) never comes together as a satisfying whole.” (tradução livre)

⁷⁶ “se dilue en tirant vers le passif-agressif et en admirant sa propre malice. Une mise à distance qui tranche un peu étrangement avec ses intentions très frontales.” (tradução livre)

5. CONCLUSÃO

A análise das críticas, primeiro separadamente por idiomas e em seguida comparando-se esses conjuntos, possibilitou o alcance de diversos resultados, sendo o mais expressivo dentre eles a possibilidade de identificar as formas pelas quais o discurso crítico jornalístico é construído, mesmo a partir de diferentes referenciais geoculturais. São práticas discursivas comuns que apontam para uma padronização deste discurso crítico (embora sem rejeitar as subjetividades do crítico e as particularidades de seus repertórios e referenciais), o que reforça a escolha desta pesquisa pela crítica jornalística para coadunar com a discussão sobre a constituição e legitimação do crítico enquanto um exercício profissional e não diletante.

Foi crucial estabelecer primeiramente uma breve conceituação do que é a crítica cinematográfica, trabalhando as definições de Bordwell (1991) e Barreto (2005), para justificar a escolha pela produção dessa crítica no âmbito jornalístico e como ela dialoga tanto com o público que a consome quanto com o cinema que analisa. Além disso, a apresentação do percurso histórico a níveis nacional e internacional dessa crítica possibilitou assinalar os principais marcos e processos vivenciados por ela, sempre entrelaçando-a com a própria evolução do cinema.

Não existiria a *Cahiers Du Cinéma* e a Política dos Autores na França sem o impulso dado pelo neorealismo italiano e Hollywood no pós-guerra; tampouco os aguerridos embates entre críticos brasileiros a favor ou contra o cinema nacional, se não fosse a produção fértil que movimentos como o Cinema Novo nos trouxeram. E, é claro, não haveria a primeira crítica cinematográfica escrita por Maximo Gorki sem as inovações criadas pelos irmãos Lumière e outros visionários que compartilham o título de “pais do cinema”.

A despeito dos embates concernentes à autoridade do crítico no ambiente digital e a legitimidade do discurso que produz sobre uma obra fílmica, vimos que as ditas “crises” que a crítica enfrenta atualmente não são recentes. Da luta por reconhecimento e profissionalização na primeira metade do século XX, passando pela cisão entre os críticos de cinema e TV nos anos 1980 e culminando no atual cenário, é possível tratar essas crises como cíclicas e constituintes da própria identidade da crítica, tal qual afirma Frey (2015).

Ao fazer a análise das críticas, pude ter minhas próprias percepções sobre *Bacurau* alteradas. Embora ele tenha servido de ponto de partida para a proposta desta pesquisa, o percurso da investigação indicou uma tensão nessa proposta – entre o objeto de análise ser as críticas ou o filme em si. Em razão disso, o desenvolvimento da pesquisa e os apontamentos indicados no decorrer do caminho (especialmente durante a etapa da qualificação) ajudaram a

norteá-la para uma análise centrada nas críticas. Contudo, não poderia deixar de lado a importância que o filme teve nesse processo, sobretudo considerando que a escolha inicial por ele não foi aleatória.

Diante disso, a própria figura de Kleber Mendonça Filho ajudou a criar uma “ponte” entre o filme e as críticas, visto o trabalho que exerceu por décadas como crítico antes de se firmar como diretor. O fato de transitar entre as duas funções (inclusive concomitantemente por um tempo, visto que ele já dirigia curtas-metragens durante o período em que trabalhou como crítico) ajudou a observar sua carreira, inclusive de uma perspectiva foucaultiana, já que ele pode ser tanto visto como um Sujeito Criador de obras cinematográficas (e dos discursos que estas carregam) como um Autor que construía comentários – ou seja, novos discursos – a partir destas obras e conferia a esses comentários um indicador de verdade.

Correlacionar a crítica cinematográfica aos pressupostos de Foucault em *A Ordem do Discurso* é um dos resultados mais significativos desta pesquisa. Além de reforçar a aplicabilidade desses pressupostos para as mais diversas áreas e discussões, também ajudou a consolidar a proposta da pesquisa, ao trabalhar a perspectiva dos críticos como autores e da crítica como um comentário. Uma vez que este tem como papel “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), o que se atesta é a possibilidade de se construir indefinidamente novos discursos a partir dos múltiplos sentidos do discurso original (a obra fílmica) que recebem múltiplas interpretações.

A partir do *corpus* de críticas selecionadas, foi possível concluir as formas como essas múltiplas interpretações de uma mesma obra produzem novos discursos, indicando uma vastidão de análises e pontos de vista diferentes sobre *Bacurau*. Daí a importância da adoção da Análise Temática como metodologia para esta pesquisa: sendo um braço da Análise de Conteúdo, ela permitiu sistematizar os eixos temáticos e respectivos subtemas mais relevantes em cada conjunto de críticas, o que possibilitou interpretar diferentes aspectos do tema da pesquisa. Logo, essa configuração e sistematização dos eixos temáticos foi o que possibilitou destrinchar e analisar as múltiplas interpretações desses críticos.

Levando em conta os temas comuns aos três conjuntos de críticas por idioma, é possível constatar que as cargas sociopolítica e geocultural de *Bacurau* são os aspectos mais identificados e trabalhados pelos críticos em suas análises. Para isso, eles contam com um conjunto de repertórios que levam em conta seus conhecimentos sobre o cinema – daí as constantes associações com obras de outros diretores e as identificações das características de diversos gêneros e movimentos cinematográficos que influenciaram o filme –, mas também

seus conhecimentos de mundo, permitindo situar o longa dentro dos contextos em que foi produzido e em que sua história é ambientada, ainda que tais contextos não fizessem parte da realidade desses críticos, como no caso dos anglófonos e francófonos.

É notório que, em diversos casos, os críticos buscaram “traduzir” referenciais e elementos tão específicos da cultura regional Nordestina (e da cultura brasileira) para o seu público local de forma a tornar a obra mais acessível, como exemplificam os diferentes termos utilizados para se referir ao sertão nas críticas em inglês ou a menção feita a Asterix e Obelix por um crítico francês para ilustrar a capacidade de resistência dos moradores de Bacurau aos seus opressores. Casos como esses ajudam a constatar que os repertórios, referenciais e subjetividades desses críticos são fundamentais para a construção dos discursos que elaboram sobre as obras fílmicas, atravessando esses discursos conscientemente ou não.

Ainda assim, tais escolhas particulares dos críticos funcionam dentro de uma estrutura padronizada e pré-definida para a crítica jornalística, na medida em que eles produzem suas argumentações e as direcionam tanto ao público quanto à obra analisada. E nesse aspecto, a atualidade do contexto sócio-histórico, ressaltada por vários críticos, é jornalisticamente relevante. Se para alguns críticos essa estrutura se encontra engessada, o *corpus* aqui adotado permitiu ver que dentro dela ainda é possível emergir interpretações e análises diversas e/ou divergentes, muitas vezes sobre um mesmo tema/subtema – como as conotações políticas explícitas do filme ou as diversas referências a John Carpenter.

Portanto, a identificação desse modelo comum à crítica jornalística – feita através do referencial teórico adotado para a pesquisa – coexiste com as subjetividades do crítico, que busca analisar uma obra valendo-se dos repertórios construídos em sua carreira e até mesmo tentando suplantar as limitações do referencial geocultural de onde fala (como no caso dos críticos estrangeiros para com um filme brasileiro). É nessa coexistência que se estrutura o discurso crítico, o qual (re)interpreta e produz significados a partir do discurso original da obra fílmica – significados esses que muitas vezes sequer foram intencionalmente pensados pelos sujeitos criadores da obra. É essa capacidade de interpretação e produção, dentre outros elementos já trabalhados no decorrer da pesquisa, que constitui a legitimidade da crítica e reforça a autoridade do crítico.

Os resultados aqui obtidos podem indicar novos e promissores caminhos para os estudos acerca da crítica cinematográfica, através da aplicação do pensamento foucaultiano da Ordem do Discurso, ou da Análise Temática, um procedimento metodológico que garante a eficácia da construção de eixos temáticos capazes de apresentarem uma sólida interconectividade e articulação entre si. Não pretendo aqui esgotar a discussão sobre o tema – nenhuma pesquisa

deve ter tal pretensão –, mas a sinergia entre a literatura adotada e os resultados encontrados a partir da metodologia mostra um conjunto de possibilidades que pode dar conta de um campo tão instável (e paradoxalmente tão atraído por regras e fixidez) como o da crítica cinematográfica.

O próprio caráter inédito desta pesquisa, que vincula a Ordem do Discurso foucaultiana com a crítica de cinema, permite uma expansão das discussões acerca do discurso crítico. Essas discussões não precisam se esgotar no *corpus* das críticas de *Bacurau*; pelo contrário, a solidez da pesquisa, comprovada através dos resultados obtidos, garante que os procedimentos metodológicos aqui adotados possam ser aplicados a outras produções cinematográficas e seus respectivos conjuntos de críticas.

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, a partir do *corpus* de críticas e as análises que elas ofereceram sobre *Bacurau*, entender o funcionamento e a dinâmica da produção e construção do discurso crítico. Entre regras, acordos tácitos e estratégias que sustentam o local de fala e a autoridade do crítico, o estudo de caso desta pesquisa permitiu concluir que a crítica de cinema ainda mantém sua relevância enquanto gênero discursivo jornalístico, mesmo diante da retórica apocalíptica que a cerca – e não dá sinais de perdê-la tão cedo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOROCINEMA. **Bacurau**. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-247818/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. – São Paulo : Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)**. 2ª ed. São Paulo : Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros).

ALMEIDA JÚNIOR, José. A resistência pela tradição. *In: Confira as visões divergentes de dois escritores sobre Bacurau*. Estado de Minas. Belo Horizonte, 13 set. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2019/09/13/interna_pensar,1084761/confira-as-visoes-divergentes-de-dois-escritores-sobre-bacurau.shtml. Acesso em: 20 jun. 2022.

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

ANTONIO FILHO, Fadel David. Sobre a palavra “sertão”: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica). **Ciência Geográfica**, Bauru, v. XV, (1): jan./dez. 2011.

ARAÚJO, Inácio. **Críticos dizem que ‘Bacurau’ é um filme de propaganda; e daí?**. Folha de São Paulo, 16 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/criticos-dizem-que-bacurau-e-um-filme-de-propaganda-e-dai.shtml#:~:text=Por%20fim%2C%20%C3%A9%20da%20ordem,contra%20a%20vontade%20de%20matar>. Acesso em: 22 jun. 2022.

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

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

BARROSO, Cecilia; GONTIJO, Yale. Uma cidade nova e seu cinema. *In: SILVA, Paulo Henrique. Trajetória da crítica de cinema no Brasil*. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 89-112.

BASSO, Eliane Fátima Corti. **Jornalismo cultural: uma análise sobre o campo**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação : XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006.

BASTOS, Felipe; GONÇALVES, Eduardo. “Quem nasce em Bacurau é gente?” Gênero e precariedade de vida no filme *Bacurau*. **Revista Digital do LAV** – Santa Maria – vol. 13, n. 2, p. 236–253 – mai./ago. 2020.

BITTENCOURT, Ela. **Interview:** Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. Film Comment, 21 mai. 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-kleber-mendonca-filho-and-juliano-dornelles/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

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

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

BUDER, Emily. **How Split Diopter and Cinemascope Made the Weirdest Western You'll Ever See.** No Film School, 26 set. 2019. Disponível em: <https://nofilmschool.com/bacurau-movie-interview>. Acesso em: 22 jun. 2022.

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

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

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

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

CARVALHO, Rafael. Pilares de uma trajetória crítica: o cinema escrito na Bahia. *In:* SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil.** Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 50-88.

COSTA, Fabiano. **Brasil indica ‘O Som ao Redor’ para tentar vaga no Oscar 2014.** G1. Brasília, 20 set. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/09/brasil-indica-o-som-ao-redor-para-tentar-vaga-no-oscar.html>. Acesso em: 22 jun. 2022.

DIB, André. **Abbraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros.** Abbraccine – Associação Brasileira dos Críticos de Cinema. 27 nov. 2015. Disponível em: <https://abbraccine.org/2015/11/27/abbraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

DIB, André; JOAQUIM, Luiz. Às palavras, às imagens: a crítica em Pernambuco. *In:* SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil.** Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 264-286.

FAUGHNDER, Ryan. **How Rotten Tomatoes became Hollywood's most influential — and feared — website.** Los Angeles Times, 21 jul. 2017. Disponível em:

<https://www.latimes.com/business/hollywood/la-fi-ct-rotten-tomatoes-20170721-htmlstory.html>. Acesso em: 05 jul. 2017.

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

FREITAS, Susy. Crítica cinematográfica no Amazonas: efervescência, descontinuidade e resistência. In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 29-49.

FREY, Mattias. A nova democracia? *RottenTomatoes, Metacritic, Twitter e IMDB*. Trad.: TEIXEIRA NETO, Wanderley de Mattos. **REBECA** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 6, v. 2, jul.-dez. 2017.

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

GENESTRETI, Guilherme. '**Aquarius**', filme com Sonia Braga, é indicado à Palma de Ouro em Cannes. Folha de São Paulo, 14 abr. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1760819-aquarius-com-sonia-braga-e-indicado-no-festival-de-cannes.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2022.

GOMES, Regina. **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.

INTERNET MOVIE DATABASE – IMDB. **Bacurau**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2762506/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

LUNARDELLI, Fatimarlei. Cultura cinematográfica, cinefilia e crítica no Rio Grande do Sul. In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 321-334.

MAGNOLI, Demétrio. '**Bacurau**' é testemunho da extinção de vida inteligente na esquerda brasileira. Folha de São Paulo, 15 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/bacurau-e-testemunho-da-extincao-de-vida-inteligente-na-esquerda-brasileira.shtml#:~:text=A%20mensagem%20ostensiva%20de%20%E2%80%9CBacurau,esquerda%20anacr%C3%B4nica%20primitiva%20e%20mistificadora>. Acesso em: 22 jun. 2022.

MAGNOLI, Demétrio. **Em 'Bacurau', cinema deixa interesse público, segregando-se na bolha do Partido**. Folha de São Paulo, 17 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-bacurau-o-cinema-deixa-de-ter-interesse-publico-segregando-se-na-bolha-do-partido.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2022.

METACRITIC. **Bacurau**. Disponível em: <https://www.metacritic.com/movie/bacurau>. Acesso em: 21 jun. 2022.

NASCIMENTO, Débora; VERAS, Luciana. “Fiz o contrário do que se esperava”. *Continente*, 02 set. 2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperavar--2>. Acesso em: 11 dez. 2022.

PINTO, Ivonete. Organização da crítica no Brasil – apontamentos para uma arqueologia. In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajetória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 397-408.

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

RESES, Gabriela; MENDES, Inês. Uma visão prática da Análise Temática: exemplos na investigação em multimédia em educação. In : COSTA, António Pedro; MOREIRA, António; SÁ, Patrícia. **Reflexões em torno de Metodologias de Investigação** – análise dos dados. UA Editora, Universidade de Aveiro, mar. 2021, p. 13-28.

ROTTENTOMATOES. **Nighthawk**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/bacurau>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SALGADO, Lucas. Rio de Janeiro, cidade de cinema. In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajetória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 296-313.

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

SAURI, Emilio. **Decolonize the Western: Bacurau** and the aesthetics of humiliation. *Post 45*, 08 out. 2021. Disponível em: https://post45.org/2021/08/decolonize-the-western-bacurau-and-the-aesthetics-of-humiliation/#footnote_9_16532. Acesso em: 23 jun. 2022.

TAPLEY, Kristopher, et al. Oscars: controversy erupts over brazilian film ‘Aquarius’. *Variety*, 26 ago. 2016. Disponível em: <http://variety.com/2016/film/in-contention/oscars-controversy-aquarius-brazil-1201845672/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

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

VARJÃO, Thiago de Brito. As mitologias do sertão através do cinema e da literatura. *Letras de Hoje*, v. 53, n. 4, out.-dez. 2018, p. 517-525.

APÊNDICE – LISTA DE CRÍTICAS DE *BACURAU* E SEUS RESPECTIVOS LINKS

1) Críticas em português:

ARAUJO, Inácio. **'Bacurau' é feito com raiva e troca a sutileza pelo ataque direto.** Folha de São Paulo, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bacurau-e-feito-com-raiva-e-troca-a-sutileza-pelo-ataque-direto.shtml?origin=folha>. Acesso em: 24 set. 2020.

BARBOSA, Neusa. **Bacurau.** Cineweb, 08 jul. 2019. Disponível em: https://www.cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=6740. Acesso em: 08 abr. 2022.

BENTO, Emmanuel. **Bacurau é o Nordeste que resiste à barbárie fascista.** Diário de Pernambuco, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/08/critica-bacurau-e-o-nordeste-que-resiste-a-barbarie-fascista.html>. Acesso em: 26 mai. 2021.

BOSCOV, Isabela. **Lógica de 'Bacurau' é tão desalentadora quanto a do extremo oposto.** Veja, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/isabela-boscov/bacurau/>. Acesso em: 07 out. 2020.

CARBONE, Francisco. Objeto politicamente identificado. **Cineplayers**, 17 ago. 2019. Disponível em: <https://www.cineplayers.com/criticas/bacurau>. Acesso em: 08 abr. 2022.

CARMELO, Bruno. Bacurau – a colônia se rebela. **AdoroCinema**, 2019. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-247818/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CAÚ, Maria. **Bacurau.** Criticos.com.br, 29 ago. 2019. Disponível em: criticos.com.br/?p=11659&cat=1. Acesso em: 08 abr. 2022.

FÉLIX, Renato. **Supremacismo branco é pano de fundo em Bacurau.** Portal Correio, 05 set. 2019. Disponível em: <https://portalcorreio.com.br/supremacismo-branco-e-pano-de-fundo-em-bacurau/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

FELIX, Sihan. **Bacurau: a história cobra.** CanalTech, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://canaltech.com.br/cinema/critica-bacurau-a-historia-cobra-148369/>. Acesso em: 07 out. 2020.

FORLIN, Miguel. **A baixeza de Bacurau.** Estado da Arte, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-baixeza-de-bacurau/>. Acesso em: 24 set. 2020.

GALLEGO, Luiz Fernando. **Bacurau.** Criticos.com.br, 29 ago. 2019. Disponível em: <https://criticos.com.br/?p=11599&cat=1>. Acesso em: 08 abr. 2022.

HESSEL, Marcelo. **Bacurau.** Omelete, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/bacurau>. Acesso em: 08 abr. 2022.

LOPES, Caio. **Crítica | Bacurau.** Observatório do Cinema, 23 ago. 2019. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/criticas/criticas-de-filmes/2019/08/critica-bacurau>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MATTOS, Carlos Alberto. **Alegoria do pequeno que resiste**. Carmattos, 25 ago. 2019. Disponível em: <https://carmattos.com/2019/08/25/alegoria-do-pequeno-que-resiste/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MIDDLEJ, Roberto Harfush. **Muito violento e com história inusitada, Bacurau é thriller e western**. Correio*, 29 ago. 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/muito-violento-e-com-historia-inusitada-bacurau-e-thriller-e-western/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

MORISAWA, Mariane. **“Bacurau” e um Brasil distópico**. Continente, 03 jul. 2019. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/-bacurau--e-um-brasil-distopico>. Acesso em: 24 set. 2020.

MULLER, Marcelo. **Bacurau**. Papo de Cinema. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/bacurau/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

REININGER, Daniel. **Bacurau**. Cineclick, 27 ago. 2019. Disponível em: <https://cineclick.uol.com.br/criticas/bacurau>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SOBREIRO, Pedro. **Bacurau – A Grande Chance do Brasil no Oscar 2020**. Cinepop, 16 ago. 2019. Disponível em: <https://cinepop.com.br/critica-bacurau-a-grande-chance-do-brasil-no-oscar-2020-220585/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SOTO, César. **'Bacurau' brinca com gêneros e expectativas em crônica violenta e sarcástica**; G1 já viu. G1, 22 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/08/22/bacurau-brinca-com-generos-e-expectativas-em-cronica-violenta-e-sarcastica-g1-ja-viu>. Acesso em: 26 mai. 2021.

VILLAÇA, Pablo. **Bacurau**. Cinema em Cena, 15 mai. 2019. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8490/bacurau>. Acesso em: 08 abr. 2022.

VOLCOF, Vinícius. **Bacurau (2019): um filme (e um pássaro) que não se apequena**. Cinema com Rapadura, 23 ago. 2019. Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/557452/critica-bacurau-2019-um-filme-e-um-passaro-que-nao-se-apequena/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

2) Críticas em inglês:

BRADSHAW, Peter. **Bacurau review – ultraviolent freakout in Brazil’s outback**. The Guardian, 11 mar. 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2019/may/15/bacurau-review-brazil-outback-western-cannes>. Acesso em: 07 out. 2020.

BURR, Ty. **Brazilian hit 'Bacurau' tells a weird, wonderful tale of perseverance**. The Boston Globe, 26 mar. 2020. Disponível em: <https://www.bostonglobe.com/2020/03/26/arts/brazilian-hit-bacurau-tells-weird-wonderful-tale-perseverance/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

CAMIA, Giovanni Marchini. **Cannes Review: ‘Bacurau’ is a John Carpenter-inspired, politically-fueled revenge fantasy**. The Film Stage, 17 mai. 2019. Disponível em: <https://thefilmstage.com/cannes-review-bacurau-is-a-john-carpenter-inspired-politically-fueled-revenge-fantasy/>. Acesso em: 10 out. 2020.

CASTILLO, Monica. **Bacurau**. Roger Ebert, 06 mar. 2020. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/bacurau-movie-review-2020>. Acesso em: 08 abr. 2022.

COLLINS, K. Austin. **Bloodbath and beyond**: the wondrous western mashup *Bacurau*. Vanity Fair, 06 mar. 2020. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/03/bacurau-review>. Acesso em: 10 out. 2020.

CONTERIO, Martyn. **Film review**: Bacurau. Cinevue, 11 mar. 2020. Disponível em: <https://cine-vue.com/2020/03/cannes-2019-bacurau-review.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

CRUMP, Andy. **Bacurau is the best John Carpenter movie Carpenter didn't actually make**. Polygon, 06 mar. 2020. Disponível em: <https://www.polygon.com/2020/3/6/21167319/bacurau-review-movie-brazilian-thriller-john-carpenter-homage-sonia-braga-udo-kier>. Acesso em: 08 abr. 2022.

DALTON, Stephen. **Bacurau**: Film Review | Cannes 2019. The Hollywood Reporter, 15 mai. 2019. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/bacurau-review-1211067/>. Acesso em: 07 out. 2020.

DEBRUGE, Peter. **Film Review**: Bacurau. Variety, 15 mai. 2019. Disponível em: <https://variety.com/2019/film/reviews/bacarau-review-1203215347/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

EHRlich, David. **'Bacurau' Review**: 'Seven Samurai' Meets 'Hostel' in Delirious Brazilian Western. Indiewire, 15 mai. 2019. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2019/05/bacurau-review-cannes-2019-1202141739/>. Acesso em: 07 out. 2020.

IDE, Wendy. **'Bacurau'**: Cannes review. ScreenRant, 15 mai. 2019. Disponível em: <https://www.screendaily.com/reviews/bacurau-cannes-review/5139446.article>. Acesso em: 08 abr. 2022.

KEOGAN, Natalia. **A Neo-Colonial Horror Story Meets a Liberationist Tale of Revenge in Bacurau**. Paste Magazine, 24 fev. 2020. Disponível em: <https://www.pastemagazine.com/movies/bacurau/a-neo-colonial-horror-story-meets-a-liberationist/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

LACEY, Liam. **Bacurau**: oddball Brazilian western gorefest spins heads, support local theaters. Original Cin, 06 abr. 2020. Disponível em: <https://www.original-cin.ca/posts/2020/4/6/bacurau-oddball-brazilian-western-gorefest-spins-heads-supports-local-theatres>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MAC, Simon C. **Review**: *Bacurau* Tosses a Satiric Grenade at Brazil's Political Machine. Slant, 03 jun. 2019. Disponível em: <https://www.slantmagazine.com/film/review-bacurau-tosses-a-satiric-grenade-into-the-brazilian-political-machine/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

POND, Steve. **'Bacurau' Film Review**: Bloody Brazilian Fever Dream Has More Than Gore on Its Mind. The Wrap, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://www.thewrap.com/bacurau-film-review-bloody-brazilian-fever-dream-has-more-than-gore-on-its-mind/>. Acesso em: 07 out. 2020.

RIFE, Katie. **If you think you know what Bacurau is all about, keep watching**. The AV Club, 04 mar. 2020. Disponível em: <https://www.avclub.com/if-you-think-you-know-what-bacurau-is-all-about-keep-w-1842093574>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SEMLYEN, Phil de. **Bacurau**. Time Out, 16 mai. 2019. Disponível em: <https://www.timeout.com/movies/bacurau>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Whittaker, Richard. **Bacurau**. The Austin Chronicle, 27 mar. 2020. Disponível em: <https://www.austinchronicle.com/events/film/2020-03-20/bacurau/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

3) Críticas em francês:

ALLIN, Aurélien. **Bacurau**: chronique. Cinema Teaser, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.cinematéaser.com/2019/09/74588-bacurau-chronique>. Acesso em: 10 mai. 2022.

BORNET, Jacky. "**Bacurau**", fable futuriste du Brésil, formidable Prix du jury à Cannes. France Info Culture, 24 set. 2019. Disponível em: https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/festival-de-cannes/bacurau-film-bresilien-envoutant-et-formidable-prix-du-jury-a-cannes_3629569.html. Acesso em: 10 mai. 2022.

BUI, Camille. **Vila Global**. Cahiers Du Cinéma (trad. Celso Marconi), 12 out. 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-da-critica-da-revista-cahiers-du-cinema-sobre-bacurau/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

CHAPUIS, Marius. "**Bacurau**", place de résistance. Libération, 24 set. 2021. Disponível em: https://www.liberation.fr/cinema/2019/09/24/bacurau-place-de-resistance_1753298/. Acesso em: 10 mai. 2022.

DANEL, Isabelle. **Bacurau** | Em mode guérilla. Bande a Part, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.bande-a-part.fr/cinema/critique/magazine-de-cinema-bacurau-de-kleber-mendonca-filho-juliano-dornelles-critique/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

DUGOIS, Julien. **Si tu y vas, va en paix**. aVoir-aLire, 26 set. 2019. Disponível em: <https://www.avoir-alire.com/bacurau-la-critique-du-film-40390>. Acesso em: 10 mai. 2022.

FOUBERT, Frédéric. **Bacurau**: Drôle de genre [Critique]. Première, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Bacurau-Drole-de-genre--Critique>. Acesso em: 10 mai. 2022.

MOREL, Josué. **Un tressage en question**. Critikat, 25 set. 2019. Disponível em: <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/bacurau-2/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

NICOLET, Vincent; DICKELI, Jean-François. **Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles** – « Bacurau ». Culturopoing.com, 25 set. 2019. Disponível em: <https://www.culturopoing.com/cinema/sorties-salles-cinema/kleber-mendonca-filho-et-juliano-dornelles-bacurau/20190923>. Acesso em: 10 mai. 2022.

RASPIENGEAS, Jean-Claude. « **Bacurau** », Du grand guignol sous les tropiques. LaCroix, 24 set. 2019. Disponível em: <https://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Bacurau-grand-guignol-tropiques-2019-09-24-1201049691>. Acesso em: 10 mai. 2022.

RIAUX, Simon. **Bacurau**: critique qui tire dans le tas. Écran Large, 17 nov. 2020. Disponível em: <https://www.ecranlarge.com/films/critique/1098621-bacurau-critique-qui-tire-dans-le-tas>. Acesso em: 10 mai. 2022.

SCHALLER, Nicholas. **Bacurau**. L'Obs, 25 set. 2019. Disponível em: <https://www.nouvelobs.com/cinema/20190925.OBS18887/bacurau-ceux-qui-travaillent-les-films-a-voir-ou-pas-cette-semaine.html>. Acesso em: 10 mai. 2022.