



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CINEMA E AUDIOVISUAL**

**A CRÍTICA FRANCESA E SEU *AFFAIR* COM O FILM NOIR  
A INVENÇÃO E A CONSAGRAÇÃO**

**HEITOR MONTIPÓ LOPES**

Foz do Iguaçu

2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CINEMA E AUDIOVISUAL**

## **A CRÍTICA FRANCESA E SEU *AFFAIR* COM O FILM NOIR**

### **A INVENÇÃO E A CONSAGRAÇÃO**

**HEITOR MONTIPÓ LOPES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dinaldo Sepúlveda Filho

Foz do Iguaçu

2023

HEITOR MONTIPÓ LOPES

**A CRÍTICA FRANCESA E SEU AFFAIR COM O FILM NOIR:**

**A INVENÇÃO E A CONSAGRAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador (a): Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Filho

UNILA

---

Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca

UNILA

---

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho

UNILA

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## AGRADECIMENTOS

Estudar cinema sempre foi uma grande paixão minha, poder me aprofundar e até mesmo viver a partir dessa arte que tanto me encanta sempre foi um grande sonho para mim. Dentro da universidade pude expandir meus horizontes, me envolvi em projetos e nem imaginava que poderia relaxar. Foram tantas pessoas que participaram dessa minha jornada, mas é bem claro para mim algumas que estiveram próximas de mim do começo ao fim.

Primeiramente gostaria de agradecer a minha mãe Renata Paula Silveira Montipó de Figueiredo Lopes, que antes mesmo de eu entrar na UNILA já apoiava meu sonho e vibrava comigo a cada resultado positivo. Ela me encorajou a sair de nossa cidade e ir viver a mais de 1000 km de distância, foi minha conselheira e para além da ajuda financeira, foi uma base forte para que eu pudesse continuar na luta sempre de cabeça erguida. Também estenderei minha gratidão para o resto de minha família, minha avó, meus tios e tias que sempre estiveram torcendo por mim.

Agora agradeço a pessoa mais especial que encontrei desde que cheguei em Foz do Iguaçu, minha companheira e namorada Andressa Caniza Borges. Ela que por ser minha veterana esteve sempre por dentro do curso, entendia tudo o que eu passava e eu entendia tudo que ela passava. Sempre estivemos um ao lado do outro, nos apoiando e consolando, não consigo nem imaginar como seria essa jornada sem ela, e prefiro nem imaginar. Não tenho nem como agradecer pelo o bem que ela me fez e ainda faz. Ainda assim, também agradeço muito a família dela, seus pais, irmãos, avós, tia, tios, primos e agregados, todos me acolheram com muito carinho e fizeram parte de dezenas de ótimos momentos que passei nos últimos anos.

Nesses últimos 5 anos fiz diversas amizades, e sou grato por todas, mas devo destacar meus colegas de casa, aqueles que desde 2019 dividem apartamento comigo e fazem parte do meu dia a dia. Agradeço muito a Victor Gimenes, Estevam Marin e Juan Carlos, meus irmãos universitários, que também foram pessoas indispensáveis nesse processo todo. Também agradeço meu orientador Dinaldo Sepúlveda, por todos os conselhos e dicas indispensáveis.

## RESUMO

Esta monografia tem o objetivo de investigar a afinidade da crítica francesa com o desenvolvimento do *film noir*, compreender de que forma os textos críticos escritos por Roger Tailleur, Raymond Borde, Nino Frank, Jacques Rivette e François Chalais contribuíram no delinear do *noir* e o consagraram na história cinematográfica. Para isso será analisada a crítica como uma prática que não apenas avalia obras, mas que cria novas ideias a partir do que é visto, tendo como fim entender o crítico como um apaixonado pelo cinema, que busca em seu texto conciliar a emoção e a razão. Importante investigar como se dá a comunicação entre quem escreve um texto e quem o lê, como o pensamento é transmitido na organização textual. Também é necessário perceber o espaço de convivência da crítica, o ambiente da cinefilia e qual o impacto que essa comunidade apreciadora tem na formação do olhar sensorial. Utilizando de uma metodologia de análise comparativa de textos críticos feitos na França durante o final da década de 1940 e começo da de 1960, é possível observar os estilos dos escritores e das revistas para as quais trabalham (como *Cahiers du Cinéma*, *de L'Écran Français* e *Positif*). Como resultado, obter um maior entendimento da intimidade entre a crítica francesa e o *noir*, visando compreender como o ofício foi capaz de inventar e consagrar as obras pertencentes ao conjunto em um lugar de destaque na história da cinematografia mundial.

**Palavras chave:** *film noir*; crítica; cinema; cinefilia francesa; invenção;

## RESUMEN

Esta monografía tiene como objetivo investigar la afinidad de la crítica francesa con el desarrollo del *film noir*, comprendiendo cómo los textos críticos escritos por Roger Taillieur, Raymond Borde, Nino Frank, Jacques Rivette y François Chalais contribuyeron al perfil del *film noir* y lo consagraron en la historia del cine. Para ello, se analizará la crítica como una práctica que no sólo evalúa obras, sino que crea nuevas ideas a partir de lo que ve, con el objetivo de entender al crítico como un amante del cine, que busca en su texto conciliar emoción y razón. . Es importante investigar cómo se produce la comunicación entre quienes escriben un texto y quienes lo leen, cómo se transmite el pensamiento en la organización textual. También es necesario comprender el espacio de convivencia de la crítica, el entorno de la cinefilia y el impacto que esta comunidad apreciativa tiene en la formación de la mirada sensorial. Utilizando una metodología de análisis comparativo de textos críticos escritos en Francia a finales de los años 40 y principios de los 60, es posible observar los estilos de los escritores y las revistas para las que trabajan (como *Cahiers du Cinéma*, de *L'Écran Français* y *Positif*). Como resultado, obtener una mayor comprensión de la intimidad entre la crítica francesa y el *film noir*, con el objetivo de comprender cómo el oficio fue capaz de inventar y consagrar las obras pertenecientes al conjunto en un lugar destacado en la historia de la cinematografía mundial.

**Palabras clave:** *film noir*; crítica; cine; cinefilia francesa; invención.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2. PARTE 1: DA CRÍTICA DE ARTE À CRÍTICA DE CINEMA .....</b>	<b>14</b>
2.1. OS DESAFIOS E PRINCÍPIOS NA CONDIÇÃO CRÍTICA .....	14
2.2. O CRÍTICO COMO AGENTE DE LEGITIMAÇÃO CULTURAL .....	17
<b>3. PARTE 2: UM AFFAIR DISTANTE .....</b>	<b>24</b>
3.1. INVENÇÃO E CONSUMAÇÃO .....	24
3.2. AMOR E TRAIÇÃO .....	31
3.3. ESPECTATORIALIDADE E FORMAS .....	41
3.4. CINEFILIA E CRÍTICA .....	50
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>60</b>
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>63</b>
<b>6. FILMOGRAFIA .....</b>	<b>66</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O *film noir* foi um fenômeno cinematográfico nascido nos EUA no final da segunda guerra mundial, que teve seu auge na década de 1940 até metade da década de 1950, com filmes que marcaram uma geração e definiram referências e padrões para as gerações futuras. Ainda assim, apesar de ter seu lugar tão consagrado na história, até hoje não existe um consenso geral de algumas particularidades sobre ele, alguns chamam de gênero, outros de estilo, existem aqueles que o caracterizam como um movimento, e também encontramos teóricos que acreditam simplesmente em uma causalidade natural. Verificamos essa pluralidade de olhares em Silver (2017), Ortegosa (2010), Esquenazi (2013) e entre outros, com cada um trazendo uma base e uma teorização ímpar sobre o *noir*.

No artigo “Film Noir” da RUA (2010), é apresentada um pouco desta inquietação, teorizando sobre a dificuldade de definição dos filmes e como a distribuição e recepção deste pelo mundo gerou resultados diversos que intensificaram tal indecisão.

Há uma grande dúvida em torno de como o *film noir* deve ser caracterizado. É um gênero, uma tendência de produção, um movimento, um estilo? Esse questionamento sobre essa concepção ocorre, dentre outros motivos, devido ao fato de que, na época em que os filmes desse *gênero* eram produzidos – década de 1940, majoritariamente –, ainda não havia a denominação *film noir*. Esse termo foi surgir apenas na década de 1950 e foi cunhado por críticos franceses; como alguns filmes *noir* foram produzidos no período da guerra, houve um entrave para que essas produções chegassem rapidamente aos mercados europeus, o que acabou conduzindo a uma leva grande – porém bem posterior às datas de estreia nos Estados Unidos – de filmes com as características *noir*. Quando essa leva chegou à França, alguns críticos, vendo vários desses filmes de uma vez, acabaram encontrando características em comum e, então, cunhando o termo *noir*. (RUA, 2010).

De qualquer maneira, entendemos que o *noir* gera uma agitação no meio cultural e cinematográfico francês e estadunidense, principalmente durante a década de 1950 e 1960, uma abertura para discussões que vão além de fronteiras, uma provocação intelectual e teórica que não ficou presa aos Estados Unidos, tendo alcançado um espaço de debate e formulação da França.

Esta aproximação intercontinental já é perceptível quando se debate a influência do cinema francês, mais precisamente o realismo poético, junto do *film noir*

americano. Vincendeau (1992) escreve o texto "Noir is also a french word" em que elabora uma relação de conexões íntimas e indiretas entre os filmes produzidos na França durante a década de 30 e os dos Estados Unidos na década de 40. O teórico ainda diz que as produções de ambos os espaços criaram uma feição por signos (arma, o chapéu fedora, o dinheiro), o sombrio do meio urbano, rostos pálidos e por uma narrativa que apresenta um futuro sem esperança. A aproximação é ainda mais visível quando percebemos a semelhança visual entre filmes franceses como *Pépé le moko* (1937) (figura 1) e *Le jour se lève* (1939) (figura 2) e estadunidenses como *Out of the past* (1947) (figura 3) e *The big sleep* (1946) (figura 4).

### Uma identidade visual compartilhada

figura 1



figura 2



figura 3



figura 4



Fonte: fotograma de *Pépé le moko*; *Le jour se leve*; *Out of the past* e *The big sleep*

O que se apresenta é a existência de uma aproximação visual, temática e plural do *noir* com a sociedade e a cultura francesa.

Um olhar menos tendencioso e mais profundo para o cinema francês da década de 1930 revela fortes ligações intertextuais com o cinema noir americano, através de carreiras de cineastas, reformulações cinematográficas e referências culturais mais difusas. (VINCENDEAU, 1992, p. 50, tradução nossa).<sup>1</sup>

A aproximação dos filmes norte-americanos produzidos nessa época com a Cinefilia da França foi tão grande que o próprio nome '*film noir*' veio desse contato internacional. O termo foi utilizado pela primeira vez em um artigo publicado em 28 de agosto de 1946 no número 61 do *L'Écran français*, escrito por Nino Frank, quando o mesmo diz "esses filmes 'noir' não têm mais nada em comum com o tipo usual de fitas policiais" (FRANK, 1946), levantando uma problematização sobre o que seriam essas novas produções e como elas se diferenciavam do que já havia sido feito.

<sup>1</sup> "A less biased and deeper look at French cinema of the 1930s reveals strong intertextual links with American film noir, through filmmakers' careers, cinematic reformulations, and more diffuse cultural references"

Depois, na década de 50, os críticos Raymond Borde e Etienne Chaumeton escreveram o livro “Panorama do film noir”, um dos primeiros a debater essas novas obras e a teorizar sobre o que estava nascendo. Neste trabalho, é elaborada a ideia de que na França, por conta de o movimento surrealista ter tido uma forte presença na década de 1920, o espectador francês da década de 40 e 50 já possuía uma familiaridade com o estilo. Assim, quando o *film noir* surge, Borde e Chaumeton (2002) comentam que os novos filmes estadunidenses partilhavam de características oníricas e místicas por conta da névoa e o tom urbano criminal que as obras possuíam, eles ainda afirmam que “Os surrealistas tiveram sempre um amor para filmes criminais” (BORDE et al, 2002, p. XI). Nesse sentido, podemos entender um dos motivos iniciais de o público francês ter tido uma identificação mais fácil com o *noir*, diferente do que aconteceu nos Estados Unidos.

Os franceses inventaram o filme noir americano, e o fizeram porque as condições locais os predispunham a ver filmes de uma certa maneira. Ao contrário dos Estados Unidos, a França tinha uma próspera cultura cinematográfica composta de jornais e cineclubes que tratavam o cinema como arte e não como entretenimento comercial. A França também estava emergindo do que chamava de *les années noires* - os anos sombrios da ocupação - e sua geração mais jovem estava especialmente atraída pelo jazz americano e pelo esfumado, ambiente cansado do mundo na maioria dos suspenses de Bogart. (BORDE et al., 2002, p. IX, tradução nossa)<sup>2</sup>

Tal cenário pode ser justificado através do texto “A crítica americana”, de Michel Ciment. Nele o crítico francês comenta uma falta de cultura crítica dos norte-americanos, já que “nos Estados Unidos de antes da guerra, o cinema não era visto como fenômeno cultural, ao contrário do que aconteceu na França nos anos 20 (em torno da revista *Cinéma*)” (CIMENT, 1985, p. 46). Ele ainda teoriza sobre como a crítica cinematográfica deles ficou isolada em Nova York, com os profissionais ignorando algumas produções feitas no Oeste, assim, poucos jornalistas e críticos direcionaram olhares para o *film noir*, “a preferência era pelos filmes humanistas, centrados nos conflitos, e pelas adaptações de obras literárias consagradas, em vez de westerns, melodramas, policiais e musicais.” (CIMENT, 1985, p. 47)

---

<sup>2</sup>“the French invented the American film noir, and they did so because local conditions predisposed them to view movies in a certain way. Unlike America, France had a thriving film culture made up of journals and ciné clubs that treated film as art rather than commercial entertainment. France was also emerging from what it called *les années noires*- the dark years of the occupation - and his younger generation was especially drawn to American jazz and the smoky, world-weary ambience of most Bogart thrillers.”

Além disso, Jean-Pierre Esquenazi (2013) teoriza sobre a antecipação da percepção dos franceses sobre as produções americanas que formariam o *noir*, em relação à percepção da própria cinefilia dos Estados Unidos. Para ele o *noir* seria “um gênero cinematográfico americano que teria sido identificado apenas pela crítica francesa 25 anos antes de os americanos tomarem conhecimento de sua existência” (ESQUENAZI, 2013).

Nesse sentido, entendemos que a crítica francesa teve uma relação rara com o cinema *noir*, foram produzidos olhares que não eram feitos em outros espaços ou tempos. Por esse motivo, o que esta pesquisa almeja investigar são os textos críticos de uma parte da crítica francesa e compreender como eles foram responsáveis por inventar e consagrar o *film noir* dentro da perspectiva histórica que ele tem hoje, uma investigação sobre os alcances da imaginação crítica e sua potencialização cultural. Busca-se entender a crítica principalmente como um veículo que serve junto ao cinema e a cultura, que participa como um agente cultural na ressignificação de obras ou de conjuntos de obras na história do cinema a partir dessa relação específica entre a cinefilia francesa e o *noir*, compreender a crítica como um processo de criação e expansão, e não só de juízo estético das obras

Para nossa análise foram selecionadas algumas figuras chaves da cinefila francesa da época. Começando pelo já citado Raymond Borde, que desempenha um lugar inicial na relação da crítica francesa com o *film noir* por ter sido um dos precursores dos debates e reflexões, um crítico que através de seu pensamento conseguiu dialogar com o público e exprimir uma relação entre crítico e espectador que potencializou os olhares que eram lançados sobre o *noir*. Para analisarmos essas construções teóricas e críticas elaboradas dentro de seu livro “Panorama du film noir”, usaremos fragmentos de seus textos críticos que revelem essa ideia de crítica, como por exemplo quando ele diz que “a vocação do *film noir* tem sido criar um sentimento de mal-estar” (BORDE, 2002, p. 13) ou “é oferecida ao público uma imagem altamente simbólica do meio criminoso, de assassinos atraentes” (BORDE, 2002, p. 12). Esses trechos são uma parte do que iremos tratar no capítulo “Espectatorialidade e formas”, percebendo como Borde aproximou o *noir* do público geral, exercendo uma comunicação inventiva, quase artística, visando o papel da crítica nessa comunicação entre arte e público, e do crítico como parte de um grupo de espectadores.

Também seguimos estudando Nino Frank, que além de ser uma grande referência nos estudos que iremos tratar, se apresenta como um agente mais independente, tendo sido o primeiro a usar o termo *noir*, com um olhar que o destacou dos outros. Investigamos a maneira como o crítico de origem italiana se expressou e colaborou para a construção da identidade do *film noir* como tal, analisando principalmente o seu artigo publicado em 1946.

Nino Frank, um dos primeiros a falar de "film noir", e que posteriormente conseguiu diagnosticar alguns dos traços básicos da série, ainda assim escreveu, a propósito de *The Maltese Falcon* e *Murder, My Sweet*: "[esses filmes] pertencem ao que se convencionou chamar de gênero policial, e que a partir de agora seria melhor chamar de 'histórias de aventuras criminais' ou, melhor ainda, de 'psicologia criminal'". Crítica, a que faltou, diga-se de passagem, o distanciamento necessário. (BORDE et al., 2002, p. 1, tradução nossa).<sup>3</sup>

Frank é visto nesta pesquisa como uma amostra de um crítico criador, do crítico como um inventor, que parte da matéria do filme e que identifica e suscita o surgimento de algo novo. Em seu artigo de 1946 ele diz que nas novas narrativas policiais “a questão essencial não é mais descobrir quem cometeu o crime, mas ver como o protagonista se comportará” (FRANK, 1946), aqui vemos como o crítico coloca o *film noir* em um novo parâmetro, como se fosse algo diferente das narrativas de antigamente, cria um novo status dentro da cultura cinematográfica. Nesse sentido buscaremos estudar Frank e seu processo de invenção a partir do *noir*, da crítica como um processo de consagração, entender como e até que ponto seu texto se faz um marco na consagração do *film noir* dentro da história.

Além desses dois precursores no que diz respeito a analisar o *film noir*, é importante compreender os reflexos dessa iniciação dentro de ciclos mais específicos, de natureza cinéfila e jornalística dentro da França. Para cumprir esse objetivo, essa pesquisa buscou Roger TAILLEUR como um crítico que se alinhava mais a revista *Positif* e François CHALAIS e Jacques RIVETTE, que possuíam laços mais próximos à *Cahiers du Cinema*. A ideia aqui não é necessariamente rivalizar os dois espaços, mas perceber como o debate sobre o *noir* se aflorou em cada nicho, como os críticos se assemelham ou se diferenciam na abordagem e reflexão.

---

<sup>3</sup>“Nino Frank, one of the first to speak of "film noir", and who later managed to diagnose some of the series' basic traits, still wrote, regarding *The Maltese Falcon* and *Murder, My Sweet*: "[these films] belong to what it was conventionally called a detective genre, and from now on it would be better to call 'criminal adventure stories' or, better yet, 'criminal psychology'". Criticism, which lacked, by the way, the necessary distance.”

Partindo dessas figuras podemos perceber primeiramente como a cinefilia se relaciona na crítica, como o espaço possibilitou, no caso da França, um ambiente de debates múltiplos, seguindo a visão de Yves São Paulo.

A cinefilia compreendida como uma emoção abre espaço para estudar de maneira mais completa como a cinefilia se transforma também num estilo de vida, como uma busca por experimentar novamente esta emoção (SÃO PAULO, 2020, p. 232)

Nesse sentido, estudamos como a cultura cinéfila na França potencializou o aprofundamento sobre o *film noir*. Discutir o nível em que essa cultura teve um papel na afinidade do país com os filmes do conjunto e na elaboração de textos críticos.

Ainda assim, veremos em ‘Amor e traição’, como os críticos Roger Tailleur e Jacques Rivette apresentam uma face da natureza crítica, do profissional como alguém que, para construir uma ideia, vive uma dualidade entre se entregar para o filme e o coloca em crise, conceitos que são discutidos por Douchet (1961) e Blanchot (1950). Vemos essa ideia quando Tailleur (1997, 60) diz que “o Sam Spade do *Falcão Maltes* impõe repentinamente os aspectos essenciais de uma mitologia”, mostrando uma veneração do crítico para o personagem, o colocando como uma figura modelo dentro do *film noir*. Também com Rivette há uma preocupação de retirar o filme de seu lugar seguro, o expandir semanticamente, como quando ele fala sobre *Angel Face* (1952), “*Angel Face* e *The Moon is Blue* são para Preminger o que *Two People* é para Dreyer, o que *The Big Heat* é para Lang e *Woman on the Beach* para Renoir” (RIVETTE, 1954). Aqui Rivette coloca o filme de Preminger em uma posição de comparação com outras filmografias, retira a obra de seu espaço fechado, e coloca em um processo de análise comparativa, algo que iremos analisar como parte no processo crítico.

Todos esses críticos e seus textos, apesar de estarem inseridos em ambientes e tempos específicos, ainda fazem parte de um espaço geral da crítica de cinema, e antes mesmo de investigarmos cada um individualmente, é importante que se compreenda os fundamentos da condição crítica. Para isso, usaremos de alguns ensaios e elaborações teóricas que formam uma concepção mais ampla do que é a crítica e o que ela possibilita, discutiremos primeiramente no subcapítulo ‘Os desafios e princípios da condição crítica’ essas ideias que circulam o ofício da crítica como um todo, em seguida, no capítulo ‘O crítico como agente de legitimação cultural’ investigamos como a natureza da crítica permite que olhemos o profissional como

parte de uma construção cultural, com um olhar que sai do indivíduo, mas que se expande dentro da sociedade. Depois que tivermos compreendido tais conceitos, poderemos aplicá-los nos nossos objetos de pesquisa.

Com isso, almejamos analisar a natureza da crítica, aquilo que define a atitude do crítico frente a uma obra, entendendo como um processo de criação que transita do amor para a traição. Será investigado também como a crítica dos autores estudados formatou seus textos visando uma comunicação com o leitor, como a ponte entre crítico e espectador se faz presente ou não, entender as ferramentas que um crítico pode utilizar, no caso aqui em específico ver como cada membro da cinefila francesa estrutura seu pensamento, seja ele de maneira mais explicativa, poética, interpretativa ou sintomática, como é discutido por David Bordwell (1989) em seu livro “*Making Meaning*”. Por fim, compreender o espaço em que a crítica nasce e circula, estudar a relação da cinéfila e da crítica, perceber como essa interação possibilitou uma maior compreensão do *noir* na França

Uma vez que temos essas esferas bem compreendidas, é perceptível como cada um dos críticos estudados representa um lado do que se entende por crítica cinematográfica, como formaram uma crítica que não só inventou o *film noir*, mas o consagrou dentro da cultura cinematográfica mundial. Assim, compreendendo o alcance e importância que a crítica de cinema teve nesse desenvolvimento, podemos perceber a crítica não só como mediadora entre arte e público, mas também como mecanismo de invenção, revolução e, principalmente, de determinação cultural e histórica.

O objetivo da crítica torna-se, portanto, descobrir por trás dos contrastes superficiais de assunto e tratamento um núcleo estrutural rígido de motivos básicos e recônditos. O padrão formado por esses motivos, que podem ser estilísticos e temáticos, é o que dá à obra de um autor sua estrutura particular, definindo-a internamente e distinguindo uma obra de outra. (BORDWELL, 1989, p. 79, tradução nossa).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “The aim of criticism therefore becomes to discover behind the superficial contrasts of subject and treatment a rigid structural core of basic and recondite motives. The pattern formed by these motifs, which can be stylistic and thematic, is what gives an author's work its particular structure, defining it internally and distinguishing one work from another.”

## 2. PARTE 1: DA CRÍTICA DE ARTE À CRÍTICA DE CINEMA

Antes mesmo de analisarmos precisamente os críticos e textos que compuseram a consolidação do *film noir* em seu lugar de destaque por parte da cinefilia francesa, é preciso debater um pouco sobre as diversas noções, limites, alcances e obrigações que ultrapassam a prática da crítica cinematográfica, estabelecer uma natureza do ofício que é bem visível no campo de estudo a ser analisado, mas que também é visto em um conjunto mais amplo. Entender o que está enraizado na crítica de maneira geral e o que surge quando ela se insere no meio cinematográfico é o ponto inicial desta pesquisa.

### 2.1. OS DESAFIOS E PRINCÍPIOS NA CONDIÇÃO CRÍTICA

A crítica de cinema se forma a partir de uma relação do profissional especializado em frente ao filme, mas antes de exercer sua função, existem questões que compõem uma estrutura que irá ditar a maneira que ele irá articular seu texto. Perceber o crítico como apenas uma pessoa que escreve e desfere opiniões sobre cinema é reduzir a complexidade do pensamento e da prática.

Jean Claude Bernardet (1985) comenta sobre essa percepção em seu texto “Por uma crítica ficcional”, em que escreve sobre seu desgosto da palavra “crítica”, por associar seu trabalho à ideia de imprensa, de o atribuir a função de julgador e a crítica a uma ideia de ressalva. Ele afirma que a crítica se apresenta propriamente quando a palavra se associa “à ideia de crise, de momento crítico. A crítica coloca obras em crise” (BERNARDET, 1985, p. 39).

Ao analisar a crítica de arte durante a histórias, uma figura chega primeiro à mente, a do crítico como uma pessoa que julga e determina valores em um projeto artístico, que determina acertos e erros de quem passou uma boa parte de seu tempo se dedicando a um projeto, o crítico sendo visto como um carrasco da arte.

No próprio filme *Ratatouille* (2007) um dos personagens do filme é um crítico gastronômico, e sua figuração passa pela caracterização de um homem amargo, ranzinza e que é responsável por arruinar a carreira de restaurantes. Ele é visto como um profissional que trabalha contra a arte, um vilão mesmo por boa parte do filme. Essa obra, apesar de fugir um pouco do nicho estudado aqui, faz parte de um imaginário popular e se apresenta de forma fundamental, uma vez que pesquisando a palavra crítico de cinema no Google, uma das primeiras imagens que aparece é a do personagem do filme da Disney. Sendo assim, é natural que esse tipo de associação esteja enraizado na cabeça do público.

A construção de uma imagem do crítico nesse sentido ficou até popular no Brasil em um momento da história através de um boneco (figura 5) que se tornou recorrente na revista O GLOBO, foi uma invenção, que, apesar do tom humorismo, contribui para a formação do profissional como alguém interessado somente em uma classificação de estrelas e afins, o que acarreta em um empobrecimento do potencial da crítica.

Figura 5 - O crítico na Revista O GLOBO



Fonte: Página Cinemarcoblog<sup>5</sup>

No entanto, a ideia do crítico e da pessoa que exerce esse ofício não se resume somente a essa predeterminação. O crítico André Bazin, por exemplo, afirma que “A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte” (BAZIN, 2014, p. 07). É possível então destrinchar

<sup>5</sup> Disponível em: <https://cinemarcoblog.net/2020/12/17/o-bonequinho-vai-ao-cinema-em-o-globo/>, acesso em outubro de 2023

de uma maneira muito mais aprofundada a percepção do crítico em meio a sociedade e a cultura, interligar a prática para além do juízo de valores.

Regina Gomes (2006) traça um panorama que relaciona uma visão inicial da crítica de arte, revelando que no começo “os enciclopedistas viam no crítico um avaliador do gosto, um tradutor de mensagens artísticas e culturais que tinha ao seu cargo a tarefa de decifrar o código secreto da obra” (GOMES, 2006). Esse olhar coloca o crítico em uma posição de operário da obra, como se ele devesse apenas servir de intermédio entre a obra e o leitor, promovendo uma espécie de pedagogia da sensibilidade.

Perceber a crítica nesta posição ainda limita o ofício e a obra de arte, restringe o olhar do crítico frente a seu objeto de estudo, forçando uma articulação meramente objetiva. Essa construção serviu para formar a imagem do crítico por muito tempo, o colocando de maneira distante do espectador e do leitor. Ainda assim, aos poucos “a crítica assume sua função criadora, fornecendo um elo entre os artistas e o público, procurando definir seu território no campo da avaliação, da explicação e da divulgação” (GOMES, 2006).

Somente com uma maior conceptualização do cinema em meio a arte, que a atividade do crítico de cinema começa a ganhar mais relevância, com textos que intercalam não somente o que é visto, mas trazem paralelos multi-artísticos e pessoais do crítico, com a interpolação de sua experiência junto de um conhecimento teórico e analítico.

É possível perceber no meio dos estudos cinematográfico uma ideia de crítica que se assemelhe com o que Giulio Argan (1988) fala em “A crítica de arte”, neste trabalho ele desenvolve um pensamento que reflete sobre a relação entre a arte e a crítica, com a segunda podendo ser um prolongamento da primeira, “um tentáculo com o qual a arte tenta se agarrar a sociedade” (ARGAN, 1988, p. 130). Para Argan, o crítico presta uma função social e cultural com a obra.

(...) na situação atual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legítima a hipótese de uma espécie de carácter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não-imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos. Esta mediação seria, pois, tanto mais necessária quanto se pretende que a arte seja acessível a

toda a sociedade, uma grande parte da qual vê ainda fechado o acesso à fruição e ao consumo dos produtos da cultura, e, especialmente, da arte: a crítica ofereceria assim uma interpretação "justa" ou até mesmo científica das obras de arte, a qual seria válida para todos, sem distinção de classes. (ARGAN, 1988, p. 128)

Assim, é preciso também pensar que o crítico é parte da sociedade na qual influencia, ele antes mesmo de ser um crítico de cinema, por exemplo, é um espectador, um amante do cinema e da arte, e, no fundo de tudo, suas ideias devem vir de encontro com o meio artístico e em prol de um engrandecimento do mesmo. Devemos pensar que “a verdadeira crítica inventa uma obra, como se faria com um tesouro: ela capta, mantém e prolonga sua vitalidade” (DOUCHET, 1961).

Com isso, o crítico trabalha em função da obra, não para ela, se constrói uma ideia a partir do que é vislumbrado na tela, se relaciona com sua experiência particular, produz um perfil textual que chega a princípio como uma extensão daquilo que um filme representa. Essa visão é algo a se buscar evidenciar nesta pesquisa.

## 2.2. O CRÍTICO COMO AGENTE DE LEGITIMAÇÃO CULTURAL

Uma vez que entendemos os diversos dilemas e desafios que o pensamento crítico instaura dentro do ofício, é importante pensar o crítico como parte de um sistema cultural, um membro que participa ativamente da dispersão e produção de ideias, que se relaciona com obras artísticas a fim de servir como um potencializador sintático das mesmas.

Jean Douchet (1961) reforça uma relação de amor entre o crítico e o artista, tendo a obra artística e arte em si como centro de estudos, com os dois profissionais trabalhando em um enriquecimento da técnica, sensibilidade e alcance que a cultura pode propiciar. Nesse sentido, o crítico pode ser visto como um agente cultural, uma pessoa que atua em pró da dispersão, engrandecimento e enriquecimento de uma obra cinematográfica.

Assim, seria muito difícil estudar este efeito em mais de um século de história do cinema. Por isso essa pesquisa teve que se fechar em um recorte mais delimitado, e exemplos não faltariam. Poderíamos investigar a relação da crítica de cinema no

Brasil com os movimentos de Cinema Novo e Cinema Marginal, também poderíamos caminhar para um campo já mais conhecida, como a relação dos Jovens Turcos da *Cahiers du Cinema* com os diretores Alfred Hitchcock e Howard Hawks, ou dos Macmahonistas com seus 4 Ases (Otto Preminger, Fritz Lang, Raoul Walsh e Josefy Losey). Ainda assim, a escolha de análise aqui se direciona para um dos grandes pólos da crítica cinematográfica (França) e para a década de 40 de Hollywood. O interesse é perceber como a cinefilia francesa, seus principais críticos e revistas da era moderna (*Positif*, *Cahier du Cinéma* e *L'Écran Français*) desempenharam uma influência, ou melhor, um direcionamento para a valorização e demarcação do cinema *noir* como ele é visto hoje.

Um dos trabalhos que vai definir um padrão de estudo referente a essas novas produções é feito por membros de uma cinefilia francesa entusiasmada pelo *noir*. Raymond Borde e Etienne Chaumeton elaboram no livro “*A panorama du film noir*” uma série de textos destrinchando as produções norte americanas que começaram a chegar na França após a segunda guerra, propondo uma elaboração mais específica e estimulante sobre essas obras e artistas da época.

Nisso percebemos que a história do *noir* e da crítica francesa já traçam caminhos próximos desde o início, e tal relação não iria afrouxar. Além de Borde e Chaumeton, outros franceses entusiastas do *noir* demonstraram uma dedicação para a consolidação artística do mesmo, sendo alguns deles Roger Tailleur, Nino Frank, Jacques Rivette e também François Chalais.

Cada um destes foi responsável por contribuir de alguma forma na consagração do *film noir*, seja escrevendo ensaios para a *Positif* ou para a *Cahiers du Cinéma*, publicando livros sobre o assunto ou críticas de filmes mais pontuais. É claro que não foi somente a cinefilia francesa que exerceu um estudo sobre o *noir*, existem grandes teóricos e críticos nos Estados Unidos e em outros lugares que contribuíram com análise e críticas também (Alain Silver é um exemplo), mas a questão aqui é perceber essa aproximação de uma cinefilia que mesmo distante da origem do produto, nutriu uma apreciação e devoção, compreender como a crítica se desenvolveu e operou nesse contexto.

Tendo em mente que o objetivo desta pesquisa é examinar a relação desses dois campos, é importante exercer um parâmetro de como estudar essa aproximação. Para isso, é fundamental perceber algumas bases do pensamento crítico e analítico.

O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da "criatividade analítica" são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 15)

Assim como Goliot-Lété e Vanoye (2009) exemplificam, a análise tem como base este comprometimento com o filme, partindo dele e retornando a ele. Sendo assim, a crítica se associa à análise ao trabalhar com aquilo que o filme oferece, sua matéria visual e sonora, e há diversas maneiras de traçar a construção de um pensamento. Jacques Aumont e Michel Marie (2019) enumeram uma série de maneiras de como tratar uma obra, e definindo no processo aquilo que define um pensamento analítico o cinema.

Em alguns casos é possível encontrar uma distinção entre as definições de crítico e analista. É natural a categorização de um como um profissional que mais descreve e decompõe o filme e outro como um investigador teórico. Porém, nesta pesquisa tal distinção não se aplica, de acordo com Aumont e Marie (2019, p. 21 - 33) "crítica é um ato analítico" e "a análise, que consiste em «desfazer» o filme para refazê-lo num plano mais abstrato, é propícia à superação da oposição forma/conteúdo, pois aquilo que revela relaciona-se com ambos".

Sendo assim, vemos que o processo de analisar uma obra se mescla com o ofício da crítica, os dois buscam estender o filme para além de sua forma original. Colocar a obra em crise e estimular debates por meio da técnica e do conteúdo. Há uma distinção empírica dentro do meio profissional, mas para a investigação aqui em questão, se destaca a proximidade entre os valores e princípios de ambas as abordagens, permitindo que vejamos elas como partes semelhantes de um todo.

A análise é interminável e como tudo o resto, termina. (...) quando uma análise encontra a sua estrutura, não pode sentir-se obrigada a uma qualquer exaustividade inacessível. Mais uma vez, importantes são a coerência e a pertinência da análise, além da sua novidade. A tarefa analítica não tem fim (pode-se sempre retomá-la, prolongá-la, afiná-la), mas mantém-se sempre bastante breve à luz do que é uma obra de imagem em movimento e do que

esta contém virtualmente. A análise é sempre infinita, mesmo quando finda. (AUMONT; MARIE, 2019. p. 274).

É necessário também a investigação das ideias de David Bordwell (1989) no seu livro “Making Meaning”, no qual ele traça um panorama geral da crítica de cinema como um todo, exemplificando como cada época elaborou e fez prevalecer uma forma de crítica, dando destaque para análise de um cunho, cultural, explicativa, sintomática e mais. O que Bordwell (1989) faz é investigar diversas formas de exercer o ofício da crítica, e este trabalho é fundamental para nossa investigação, uma vez que podemos traçar diversos perfis textuais, percebendo como cada membro da cinefilia francesa constrói seu pensamento, entender o perfil de um texto crítico e como ele se relaciona intimamente com as ideias de seu autor. Ao estudar a crítica cinematográfica devemos ter sempre em mente a forma como o crítico se direciona com o leitor, como suas ideias são transmitidas, técnicas de linguagem, argumentação e o que é privilegiado na relação da imagem.

Douchet (1961) comenta que o desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbrante participante. Não é interessante para o crítico expor grandes ideias se não atrair alguém para as ler, a crítica possui estratégias, são esses tipos de estratégias que iremos analisar, pontuando sempre as condições e contextos que circulam a existência e princípio por trás das intenções.

A crítica passiva se contenta em apenas vislumbrar aquilo que é mostrado, de enumerar e qualificar elementos na tela, é necessário que a crítica de mova, se articule pessoalmente e politicamente, que construa discursos e que se aproxime do leitor. Ao falar de uma crítica ativa nos aproximamos de Jean Claude Bernardet (2019), que comenta a necessidade de uma consciência crítica que almeja algum tipo de intervenção cultural, que deseja não ser somente um fragmento no campo jornalístico e cinematográfico, mas se tornar agente cultural.

A crítica cinematográfica precisa ter consciência do quadro político-ideológico do órgão que a veicula. Consciência do público leitor a quem se dirige e da relação que pretende estabelecer com ele. Mas consciência também do seguinte: o objeto filme de que trata o texto também é uma produção, e a crítica precisa ter consciência - e consciência distanciada - da instância de produção/criação desse objeto filme. Isso é indispensável se ela quiser ter um diálogo fecundo com essa instância. Talvez a crítica que se queira apenas análise e avaliação não precise dessa ampla consciência crítica. (BERNARDET in SILVA, 2019, P. 12)

Vemos também no prefácio de “Trajetória da crítica de cinema no Brasil”, o crítico Jean Claude Bernardet fala da importância dessa consciência para a crítica que pretende ser parte de um sistema que forma e constrói ideais, que não só presenciou fenômenos e momentos do cinema, mas que participa ativamente de suas consolidações.

Os críticos tomam como certo que os gêneros cinematográficos se apropriam de gêneros já existentes em outras mídias. A tomada de decisão da indústria e a avaliação crítica de qualquer novo gênero de filme devem ser simplificadas pela existência anterior desse mesmo gênero em outras arenas criativas. (ALTMAN, 2000, p. 55)

Quando analisamos o que Rick Altman (2000) discute sobre gêneros cinematográficos e a sua relação com a crítica, é possível criarmos paralelos para entender o “surgimento” do *noir*, apesar de o mesmo não ser considerado de forma unânime um gênero cinematográfico, como já foi mostrado aqui por meio do artigo “Film Noir” (2010). Ainda assim, o que Altman (2000) diz é como a formação de um gênero dentro da indústria se faz por meio de um processo de derivação, de transformações nas produções fílmicas que aos poucos formam algo novo. O Teórico partilha de um olhar prospectivo sobre o gênero, propõe uma caminhada na indústria cinematográfica que tem seu olhar no futuro, identifica os gêneros antes mesmo deles serem formados, por meio de cartazes, críticas e notícias publicitárias. Como aconteceu com o musical, que antes de ser visto dessa forma foi intitulado como filme cantado ou filme musicado. Assim, o sentido de conjunto nas obras se consolidava muito depois, mas a adjetivação e identificação desse destino passa a ser vista antes, se priorizava o debate antes mesmo de uma definição concreta, a crítica como método aplicado, adjetivando aquilo que era visto até o ponto que o adjetivo se tornasse substantivo. Com isso o debate cinematográfico não cessa, mas chega a consolidação de algo novo, a percepção de um conjunto de identidades mais claras.

Por meio deste olhar, podemos encontrar alguns paralelos dentro da construção do *noir* pela crítica francesa. Quando os filmes chegaram na França, não vinham com o rótulo de *film noir*, a investigação e adjetivação da crítica se desenvolveu no tempo presente, por meio da série de obras que lhes era apresentada, e a crítica vai encontrar essas obras e antes de querer as rotular como gênero, movimento ou estilo, vai discutir os fundamentos, técnicas e características novas que ali vê. Por meio disso, Nino Frank (1946) foi capaz de analisar em um

conjunto de obras, semelhanças suficientes para as categorizar como “Aventuras criminais, ou, melhor ainda, psicologia criminal”. Frank projeta o *noir* antes mesmo dele ser visto como tal, propõe um olhar por meio de uma análise do que se tem ali presente e provoca a percepção de um novo olhar sobre aquelas obras.

O que interessa para essa pesquisa é como que surge algo novo no cinema a partir da teorização e especulação crítica, seja um gênero, um estilo ou movimento, e como a crítica se intersecciona nesse processo, como a natureza do ofício se faz crucial nessas transformações dentro da indústria cultural e na sua imagem projetada.

Essa ideia é um dos caminhos principais desta pesquisa, uma vez que entendemos que o *noir* foi “inventado” pela crítica francesa, como é postulado no artigo “L’invention française du film noir” de Esquenazi (2013). Vemos que é possível compreender algumas figuras da crítica francesa como agentes culturais que direcionaram através de seus textos e articulações linguísticas, uma formulação do que se entenderia como o *noir*. Figuras como Frank, Tailleur, Borde, Rivette e Chalais entram na história como um ponto de virada, o que falta agora é perceber como esse processo se deu possível, como a crítica pode exercer este alcance na cultura cinematográfica.

Com isso, vemos a necessidade de mapear o lugar da crítica de cinema no tempo e espaço, fazer uma arqueologia da crítica, revisar textos de portais de autores famosos, escavar as raízes de pensamentos e compreender sua origem. Compreender um sistema que molda e constrói pensamentos, mas que principalmente propaga ideias sobre o cinema e a cultura. Devemos olhar o pensamento crítico não só como um campo de validação de uma obra, mas de um lugar em que se produz conhecimento e que se exige uma consciência cultural mais ampla e ativa.

Mauro Souza Ventura (2015, p. 39), no livro “A crítica e o campo do jornalismo: ruptura e continuidade”, comenta sobre como “o jornalismo cultural está situado no interior do campo de difusão”, da produção de bens simbólicos dentro de uma sociedade, com a crítica inclusa no meio, se mantendo uma rede de relações diretas com as instâncias de reprodução e consagração, da produção e legitimação de ideias. A partir disso, compreende-se a crítica como forma de intermédio dessas ações em meio ao ambiente histórico cultural cinematográfico, um veículo que não

mais será só uma passagem entre a obra e o público, mas parte de um processo de criação, no qual novos limites e recortes interpretativos podem ser estipulados.

Por este motivo, examinaremos diversos formatos de crítica dentro dos estudos da cinefilia francesa para com o *film noir*, indo de artigos mais amplos que trabalham um conjunto de filmes, até textos que se dedicam a uma obra em específico, tendo contato tanto com um perfil de crítica mais acadêmica como jornalística, perceber formatos de textos que se inclinam mais para discussões de cunho estilísticos e outros com um foco mais sócio cultural, textos mais românticos e poéticos, e outros mais técnicos e analíticos. Um exemplo disso é quando vemos os textos de Jacques Rivette em contraponto com o de Raymond Borde, enquanto o primeiro discute o *film noir* por meio das escolhas de encenação e como elas refletem o olhar do diretor, o segundo vai perceber o *film noir* como um objeto que se comunica com a sociedade na qual está inserido. Esse tipo de comparação será mais desenvolvida e ficará mais evidente no subcapítulo “Espectatorialidade e formas”.

De qualquer maneira, é fundamental perceber quais características se restringem ao nicho estudado e quais são mais gerais. A condição crítica e tudo que a cerca levanta diversas vertentes, escolhas e preferências entre diversos teóricos e teóricas sobre o papel da crítica, alguns destes pontos possivelmente nem sejam possíveis de encontrar definições e afirmações concretas. Ainda assim, é importante que debatemos algumas naturezas centrais do ofício da crítica cinematográfica e seu lugar na história do cinema.

Estabelecer este estudo mais específico de uma parte da crítica cinematográfica é um primeiro passo para uma compreensão de uma estrutura maior que a rodeia, falar sobre crítica é falar sobre cinema, sobre espectatorialidade, sobre comunicação, influência e produção. Encontramos um conjunto que se expande, como Regina Gomes (2006, p. 7) comenta ao dizer que “o discurso crítico se manifesta como exercício de intertextualidade, como tecido em rede pelo qual se vê clareza, descrição, análise, juízos, retórica argumentativa, subjetividade, criação e invenção”.

Nos próximos capítulos, iremos nos aprofundar em algumas teorias sobre a crítica cinematográfica e como elas se relacionam com os agentes culturais que iremos estudar, perceberemos as ferramentas que o crítico tem a sua disposição,

desafio que ele deve superar na produção e principalmente a construção de uma consciência crítica.

Creio que a crítica cinematográfica deve ser compreendida como participante do fato cinematográfico e não uma simples observadora. O mesmo deve acontecer com o crítico (...) crítico deve ter uma interpretação, uma opinião sincera e engajada, de tal maneira que o leitor possa realmente ter elementos para também fazer o seu julgamento (FONSECA, 1962, p. 17)

Veremos que a natureza do ofício crítico se manifesta em diversas camadas na busca de uma expressão textual que não só avalie obras, mas que as ressignifique e as potencialize, expandindo por fim o mundo do cinema e seus significados.

### 3. PARTE 2: UM *AFFAIR* DISTANTE

Agora que já foi esclarecido uma parte da natureza da crítica e como ela se relaciona dentro de uma estrutura cultural, é possível investigar como a aproximação entre a crítica francesa e o *film noir* se fez tão forte. Nos próximos apartados serão interligadas diversas teorias e textos críticos, almejando uma compreensão geral das etapas que levaram ao desenvolvimento semântico sobre os filmes estadunidenses em questão.

Passaremos por um estudo abordando a criação de uma ideia fílmica, a maneira que se faz comunicação e construção desta, o ambiente em que ela acaba circulando e o processo final de consagração dentro do meio cultural que um pensamento generalizado pode acarretar.

#### 3.1. INVENÇÃO E CONSUMAÇÃO

Quando pensamos na aproximação do *noir* com a crítica francesa, o primeiro nome sempre é Nino Frank. O crítico de origem italiana chega à França e logo se aproxima dos cineclubes e passa a escrever para o jornal *L'Écran*. Sua atuação se apresenta perto de um momento pós-guerra, uma época em que muitas produções norte-americanas ficaram sem serem exibidas na Europa. Por esse motivo, a França

não acompanhou simultaneamente o lançamento das primeiras películas do *noir*. Somente em 1946, depois do fim da guerra, que a França conheceu obras como *The maltese falcon* (1941), *Murder, my sweet* (1944), *Laura* (1944) e *Double Indemnity* (1944).

Imediatamente após a guerra, os cinéfilos parisienses foram visitados por grandes revelações. A segunda metade de 1946 testemunhou uma invasão americana: Paris sediou as estreias de *Citizen Kane*, *Double Indemnity*, *Murder My Sweet*, *The Maltese Falcon*, *Phantom Lady*, *How Green Was My Valley*, *The Little Foxes*, *The Western*, *The Magnificent Ambersons* e muitos outros filmes. Esse acesso repentino à riqueza acumulada da produção de Hollywood na década de 1940 teve um impacto de longo alcance na crítica francesa. (BORDWELL, 1989, p. 60, tradução nossa).<sup>6</sup>

De acordo com Eddie Muller (2023), em seu artigo “Nino Frank e a fascinação pelo noir”, por conta do desligamento da França com as produções de Hollywood, o contato com os novos filmes foi muito repentino, o que despertou uma curiosidade nessa nova formação. Esse olhar distante permitiu que membros da cinefilia francesa encontrassem uma percepção diferente nos filmes que se tornaram símbolos do *noir*. Ainda assim, a ideia do pós-guerra, permitiu uma percepção da tragédia dentro das obras, as diferenciando de narrativas policiais mais clássicas.

Dentro deste contexto, Nino Frank publica em 1946 um artigo chamado “Um novo gênero de detetive: a aventura criminal”, no qual o crítico estipula uma associação compartilhada entre quatro filmes recém lançados (*The maltese falcon*; *Double Indemnity*, *Laura* e *Murder, my sweet*). Aqui é onde Frank dá início ao termo *film noir*, ao classificar estes filmes não mais como parte de uma série de filmes criminais que haviam sido lançados anteriormente, ele os define como um novo gênero, parte de uma psicologia criminal.

Assim, esses filmes "*noir*" não têm mais nada em comum com o tipo usual de fitas policiais. Histórias claramente psicológicas, a ação, violenta ou frenética, importa menos que os rostos, o comportamento, as palavras – portanto a verdade dos personagens, essa “terceira dimensão” de que por acaso falei aqui. E isso é um grande avanço: depois de filmes como esses, os personagens das habituais tiras policiais parecem marionetes. Ora, não há nada a que o espectador de hoje seja mais sensível do que esta marca da vida, da "experiência", e, porque não, de certas atrocidades que existem de

---

<sup>6</sup> “Immediately after the war, Parisian filmgoers were visited by great revelations. The second half of 1946 witnessed an American invasion: Paris hosted the premieres of *Citizen Kane*, *Double Indemnity*, *Murder My Sweet*, *The Maltese Falcon*, *Phantom Lady*, *How Green Was My Valley*, *The Little Foxes*, *The Western*, *The Magnificent Ambersons* and many other films. This sudden access to the accumulated wealth of Hollywood production in the 1940s had a far-reaching impact on French criticism.”

facto e que nunca serviram para esconder; a luta pela vida não é uma invenção atual. (FRANK, 1946, tradução nossa)<sup>7</sup>

Frank (1946) coloca um novo ponto na história do cinema, separa os filmes policiais em antes e depois do *noir*, estabelece um parâmetro para futuras obras. Sua percepção para estes filmes recém lançados demonstra um posicionamento ativo do crítico, um que busca se aprofundar na obra, um anseio por atravessar a superfície do que é apresentado. Em um fragmento de seu artigo ele diz que “o jogo de um rosto em *Laura* ou *Double Indemnity* – pode ser triste dizer, mas convenhamos – nos toca muito mais do que a eloquência fotogênica de um ou o treinamento hábil do outro.” (FRANK, 1946). Com essa fala, Frank se diferencia de outros críticos da época, como George Sadoul, que segundo Eddie Muller (2023) via *Double indemnity* como um filme inferior.

Em um artigo intitulado “Grande saison de noir”, ele também usou a dicotomia “noir-rose” comum no discurso crítico francês. Ele argumentou que o pessimismo parecia ser o novo conformismo e, condenando a *Double indemnity* com elogios fracos, ele o compara desfavoravelmente a *The Thin Man*. (MULLER, 2023, tradução nossa)<sup>8</sup>

Frank vai definir uma nova cultura cinematográfica, utilizando-se da condição da crítica como método de criação, de invenção. Essa característica é trabalhada de forma mais aprofundada por Jean-Pierre Esquenazi (2013) no artigo “A invenção francesa do film noir”. Nessa produção, o teórico trabalha a presença tanto de Nino Frank como de Jean-Pierre Chartier como agentes que possibilitaram a criação do mito do *noir*.

No contexto crítico da década de 1945, era óbvio que nem Frank nem Chartier queriam “inventar” um gênero. Ambos querem informar sobre notícias cinematográficas, mas também, e provavelmente acima de tudo, “pregar uma peça” no campo da crítica, para usar uma expressão de Pierre Bourdieu. Lembre-se que a efervescência da atividade crítica durante este período é notável. Posições constantemente se chocam, alianças vêm e vão,

---

<sup>7</sup> “Ainsi, ces films « noirs » n’ont plus rien de commun avec les cassettes policières habituelles. Dans les histoires évidemment psychologiques, l’action, violente ou frénétique, compte moins que les visages, les comportements, les mots – donc la vérité des personnages, cette « troisième dimension » dont il m’est arrivé de parler ici. Et c’est un grand pas en avant : après des films comme ceux-là, les personnages des habituelles bandes policières ressemblent à des marionnettes. Or, il n’y a rien à quoi le spectateur d’aujourd’hui soit plus sensible que cette marque de la vie, de « l’expérience », et, pourquoi pas, de certaines atrocités qui existent réellement et qu’on n’a jamais utilisées pour cacher ; la lutte pour la vie n’est pas une invention actuelle.”

<sup>8</sup> “In an article titled “Grande saison de noir,” he also used the “noir-rose” dichotomy common in French critical discourse. He argued that pessimism seemed to be the new conformism and, damning *Double Indemnity* with faint praise, he compared it unfavorably to *The Thin Man*”

diários vêm e vão. Neste concerto, Frank e Chartier se posicionam (ESQUENAZI, 2013, tradução nossa)<sup>9</sup>

Para o teórico, Frank faz uma espécie de taxonomia dos filmes apresentados, ele os reúne dentro de uma percepção central e cria um vínculo entre obras distantes, ele percebe semelhanças que vão além da narrativa, encontra uma profundidade mais íntima nos trabalhos que permite a criação de algo novo. Esquenazi (2013) chega a considerar a atitude de Frank como a demonstração de uma crítica pura, no sentido que o crítico exerce o ofício da crítica da maneira que deve ser feita, servindo ao filme como um admirador distante. O teórico vai finalizar sua síntese de pensamento afirmando que tanto o texto de Frank como o de Chartier executam as três formas de operação que o ato crítico exige, classificando, interpretando e se posicionando.

A sua originalidade reside, evidentemente, na forma como classificam os filmes de que falam: Frank e Chartier "inventam" a categoria do film noir, o primeiro a distinguir estes filmes dos vulgares filmes de polícia, o segundo a assinalar a sua decadência moral ao opô-los ao filme francês negro (ESQUENAZI, 2013, tradução nossa).<sup>10</sup>

Uma vez que entendemos que Nino Frank se deu como parte da formação da cultura envolta do *noir*, é interessante que analisemos de que maneira a construção de suas ideias possibilitaram isso. Quando retornamos o olhar para o artigo “Reflexões sobre a crítica cinematográfica” de Regina Gomes (2006, p.7), podemos compreender melhor o que ela afirma ao dizer que “o discurso crítico se manifesta como exercício de intertextualidade, como tecido em rede pelo qual se vê clareza, descrição, análise, juízos, retórica argumentativa, subjetividade, criação e invenção”.

Partindo disso, chegamos na percepção da retórica como método, um assunto trabalhado por David Bordwell (1989), em que para o estudioso o processo de construção da retórica é algo compartilhado por todas as áreas da crítica, seja ele de um âmbito acadêmico, jornalístico ou teórico, o que se vê é que a construção do pensamento crítico não se dá somente pela identificação de algo no filme, mas passa

---

<sup>9</sup> “In the critical context of the 1945s, it was obvious that neither Frank nor Chartier wanted to "invent" a genre. Both want to report on cinematographic news, but also, and probably above all, “play a trick” in the field of criticism, to use an expression by Pierre Bourdieu. Remember that the effervescence of critical activity during this period is remarkable. Positions constantly clash, alliances come and go, diaries come and go. In this concert, Frank and Chartier position themselves”

<sup>10</sup> “Their originality lies, evidently, in the way they classify the films they talk about: Frank and Chartier "invent" the category of film noir, the first distinguishing these films from ordinary police films, the second highlighting their moral decadence at the same time. oppose them to the black French film”

também pela construção argumentativa, por um processo que busca persuadir o leitor, o fazer entrar em contato com o discurso apresentado e o tornar plausível para que o lê.

A crítica, ao contrário do 'leitor' comum, age de acordo com as convenções estabelecidas por uma instituição interpretativa e emprega habilidades de resolução de problemas para chegar a uma interpretação. Falta esboçar mais uma etapa da atividade do crítico: a montagem dos argumentos interpretativos. (BORDWELL, 1989, p. 49, tradução nossa)<sup>11</sup>

Para Bordwell (1989) a estipulação de uma ideia em um texto crítico passa por uma negociação com a intuição do público.

Quando o crítico personifica a câmera ou afirma que o ambiente de um personagem revela uma condição psicológica, ele está usando um procedimento inferencial como garantia para a conclusão. O retórico normalmente faz com que certos movimentos interpretativos pareçam logicamente inevitáveis transformando campos semânticos em significados ocultos, esquemas e heurísticas em premissas tácitas, inferências em pontos argumentativos e conclusões e o filme modelo no próprio filme. (BORDWELL, 1989, p. 223, tradução nossa).<sup>12</sup>

Esses elementos podem ser facilmente encontrados no artigo publicado por Nino Frank (1946). No fragmento a seguir, Frank fala sobre como *Laura* se diferencia dos outros 3 filmes que analisa.

Otto Preminger e seus colaboradores tentaram renovar a fórmula introduzindo um agradável estudo de cenários e rostos, artifícios de narração, um personagem banal, mas encantador como escritor perverso e, sobretudo, por atribuir uma vida sentimental ao seu detetive. Isso torna, em resumo, um filme desprovido de originalidade, mas perfeitamente relaxante e, para ser sincero, bem-sucedido. (FRANK, 1946, tradução nossa).<sup>13</sup>

Neste trecho, Frank molda seu pensamento sobre a construção sentimental do detetive partindo de uma relação formal que o filme estabelece na narrativa, o crítico não só pontua um olhar direcionado, mas o relaciona dentro de uma estrutura linguística da obra. Outro exemplo de persuasão é visto aqui:

Filmes admiráveis como *How green is my valley* ou *The little foxes*, admiráveis e profundamente enfadonhos, de um gênero nitidamente

<sup>11</sup> "The critic, unlike the ordinary 'reader', acts in accordance with the conventions established by an interpretive institution and employs problem-solving skills to arrive at an interpretation. One more stage of the critic's activity remains to be outlined: the assembly of interpretative arguments."

<sup>12</sup> "When the critic personifies the camera or claims that a character's environment reveals a psychological condition, he is using an inferential procedure as a guarantee for the conclusion. The rhetorician typically makes certain interpretive moves seem logically inevitable by transforming semantic fields into hidden meanings, schemas and heuristics into tacit premises, inferences into argumentative points and conclusions, and the model film into the film itself."

<sup>13</sup> "Otto Preminger et ses collaborateurs ont tenté de renouveler la formule en introduisant une agréable étude de scènes et de visages, des dispositifs de narration, un personnage banal mais charmant d'écrivain pervers et, surtout, en attribuant une vie sentimentale à son détective. Cela fait, en somme, un film dépourvu d'originalité, mais parfaitement reposant et, pour être honnête, réussi."

ultrapassado: de um lado a encenação com letras maiúsculas, a beleza fotográfica, o paternalismo nos tracking shots é um tédio destilado preciosamente pelo Câmera; por outro lado, o teatro filmado em todo o seu esplendor, possibilitado por uma lente especial, um balé à porta fechada, magnificamente filmado, prodigiosamente animado, que acompanhamos bocejando. Ambos desprovidos de vida, de verdade, de espessura, de encanto, de ar, de autêntico dinamismo – desta “terceira dimensão” o que me interessa... Trompe-l'oeil e teatro filmado, essas duas fórmulas antitéticas e de 48 anos se juntam; eles nos mostram, infelizmente! Que grandes homens, como John Ford e William Wyler, já são objetos de museu. (FRANK, 1946, tradução nossa).<sup>14</sup>

Nesse momento, Frank rivaliza dois momentos da história do cinema, utiliza de uma análise comparativa para revelar uma maior valorização e um ideia de inovação que o *film noir* propôs, ele justifica sua preferência ao comparar articulações formais de cena, molda o pensamento de que algo novo está nascendo naquele momento, que o passado foi “superado”.

Dessa forma, o artigo de Frank não só inventa um olhar, mas também trabalha dentro de uma articulação que almeja o convencimento do leitor para este olhar. O processo da retórica, assim, se apresenta de forma completa aqui, isso incluindo até mesmo a ideia da divulgação, da promoção de um pensamento e o estímulo para uma nova maneira de enxergar o *noir*.

Isso nos auxilia chegar em um dos objetivos dessa pesquisa, de compreender o crítico como agente cultural, como parte de uma estrutura que ressignifica, consagra e potencializa uma obra ou conjunto. Essas ideias são discutidas por Mauro Souza Ventura (2015), no livro “A crítica e o campo do jornalismo: ruptura e continuidade”, ele afirma que “o jornalismo cultural está situado no interior do campo da difusão, e que este, por sua vez, mantém relação direta com as instâncias de reprodução e de consagração” (VENTURA, 2015, p.39), isso é relacionado também com as ideias de Bourdieu (2007, p.119), que pensa que “as formas de reconhecimento ‘não passam de formas diversas de cooptação cujo valor depende da posição dos cooperantes na hierarquia da consagração’”.

---

<sup>14</sup> “Des films admirables comme *How green is my Valley* ou *The little foxes* admirables et profondément ennuyeux, d'un genre clairement dépassé : d'un côté la mise en scène en majuscules, la beauté photographique, le paternalisme dans les travellings est un ennui distillé précieusement pour l'appareil photo ; de l'autre, le théâtre filmé dans toute sa splendeur, rendu possible par un objectif spécial, un ballet à huis clos, magnifiquement filmé, prodigieusement animé, que l'on suit en bâillant. Dépourvus tous deux de vie, de vérité, d'épaisseur, de charme, d'air, de dynamisme authentique, c'est cette « troisième dimension » qui m'intéresse... Trompe-l'oeil et théâtre filmé, ces deux formules antithétiques et 48 ans se réunir; ils nous le montrent, hélas ! Que de grands hommes, comme John Ford et William Wyler, sont déjà des objets de musée.”

Agentes pertencentes a uma esfera sócio cultural infringem um contato no meio artístico, suas opiniões encadeiam um processo de ressignificação e de transformação perceptível. Por esse motivo, “a consagração cultural submete os objetos, as pessoas e as situações sob sua alçada, a uma espécie de promoção ontológica que faz lembrar uma transubstanciação” (BOURDIEU, 2007, p. 150). O foco de análise não se modifica ao olhar popular, como também adquire um novo status, como é o caso das obras do *noir* que temos a investigar aqui, que passaram de filmes B de Hollywood, para obras com profundidades plásticas, sociais e até políticas.

O crítico, por estar dentro do âmbito do jornalismo cultural e possuir uma posição de influência dentro de uma hierarquia social, pode ser visto como agente capaz de atribuir um status de determinação cultural. De acordo com Bourdieu, a sociedade se instaura dentro de um ciclo de trocas simbólicas, seja de conhecimento ou de bens, com a produção de conteúdo e o debate deste estando inseridos nessa articulação. Assim, a crítica de cinema, como a de arte em geral, ocupa um espaço de “autoridade” na propagação e fundamentação cultural, possuindo até uma certa responsabilidade e dever. Entendemos que a teorização de Bourdieu (2007), sobre a estrutura destas trocas simbólicas, se conecta com o que é estudado aqui por repensar o processo no qual um conteúdo ou obra passa a ter um lugar de determinação, discute como esta aproximação se faz e o impacto que acarreta no tempo histórico, visando as transformações dentro da percepção cultural e cinematográfica.

Dessa forma, há uma complementação com o que Bourdieu (2007) elabora e com o que Bordwell (1989) propõe para a crítica, com a ideia da invenção e a criação na síntese de pensamento analítico sobre um filme, e conceito de esta transpassar em seguida uma estrutura de consumação e legitimação. O crítico primeiro é um inventor e em seguida alguém que redefine o lugar do seu objeto de análise dentro da sociedade com a qual ele se comunica, utilizando-se sempre da sua posição de agente cultural na hierarquia do campo de reprodução e consagração.

No âmbito específico da chamada crítica cultural (...) os argumentos de Bourdieu encontram fértil aplicação. Em especial, no que se refere às posições ocupadas pelos agentes (jornalistas, críticos e especialistas) no interior dos campos de produção, reprodução, consagração e difusão de bens simbólicos. De acordo com Bourdieu, há uma relação direta entre a tomada de posição de um agente e a posição por ele ocupada no campo. (VENTURA, 2015, p.41)

Podemos então concluir no caso analisado, que Nino Frank se encaixa dentro da cinefilia e crítica francesa como um agente de transformação cultural, que seu artigo publicado em 1946, devido ao seu status no campo jornalístico e através da sua construção argumentativa e inventiva por meio de uma retórica argumentativa, adquire um alcance mais expansivo, se torna um exemplo da crítica como forma de criação e ressignificação cultural.

A percepção deste status dentro da crítica francesa em relação ao estudo do *film noir*, é o primeiro passo para uma maior compreensão da conexão íntima que esses dois nichos distantes compartilharam. Para podermos nos aprofundar ainda mais nessa relação, é preciso adentrar em uma percepção mais romântica e trágica do ofício da crítica de cinema.

### 3.2. AMOR E TRAIÇÃO

Como foi falado anteriormente, o ato de criticar um filme coloca o escritor frente a alguns embates pessoais e profissionais, neste segmento serão tratadas especificamente duas ideias, uma trabalhada por Jean Douchet e outra por Maurice Blanchot, as relacionando como parte da natureza que a crítica francesa abordou o estudo do *noir*, mais especificamente o trabalho de nomes como Roger Tailleur e Jacques Rivette. O primeiro teórico que iremos investigar é o autor do texto “A arte de amar”, Jean Douchet, que coloca o crítico como um amante que busca conciliar a emoção e a lucidez dentro da produção textual. Já o segundo, Maurice Blanchot, escreveu o ensaio “A condição crítica”, em que examina a traição que o crítico efetua ao abrir uma obra de arte para o mundo. Esses dois trabalhos são essenciais para compreender a natureza moral que o crítico enfrenta frente ao filme.

Douchet (1961) afirma que “a crítica é a arte de amar. Ela é o fruto de uma paixão que não se deixa devorar por si mesma, mas aspira ao controle de uma vigilante lucidez. Ela consiste em uma pesquisa incansável da harmonia no interior da dupla paixão-lucidez”. Com isso, ele coloca em questão duas coisas que a crítica não deve ser, não podendo se entregar totalmente para a emoção, mas também não deve ser puramente racional.

Em alguns casos é comum encontrar textos críticos que são puramente descritivos, que traduzem em palavras aquilo que está na tela, buscando ser o mais objetivo e imparcial. Porém, a crítica não pode e nem deve ser neutra, de acordo com Douchet, já que parte de um pensamento de um indivíduo, é impossível excluir a subjetividade da pessoa que escreve, é preciso que a crítica seja vista como fruto de um olhar, um olhar que mergulha e se encanta por aquilo que vê.

Dentre os críticos franceses que iremos analisar nesta pesquisa, um se destaca pela paixão frente ao *film noir*. Roger Tailleur é descrito por Antoine Baecque (2010) em seu livro “Cinefilia” como um jovem louco pelo *noir*, o mesmo fala que “a escrita de Roger Tailleur, correndo cerca de trezentos textos e quinze anos, reivindica intensamente sua subjetividade” (BAECQUE, 2010, p.271). Para Baecque (2010), Tailleur se apresenta como um crítico que reivindica seu amor na crítica, que se entrega na criação de ideias e reivindicações de obras, atores e artistas.

Tailleur fala de seus cineastas de cabeceira como de amigos, de atores e atrizes como amores intensos paulatinamente transformados em amigos, dirigindo-se ao seu leitor como se este fosse um protegido, um íntimo que ainda teria alguma coisa a aprender antes de poder se medir com a tela (BAECQUE, 2010, p.271)

Baecque (2010) ainda vai teorizar por meio de uma das críticas de Tailleur que iremos analisar, sobre o filme *Ride the pink horse* (1947). O teórico encontra na crítica de Tailleur a construção de um olhar direcionado, da invenção de uma ideia.

Tailleur constrói sua análise em torno de dois temas, "os únicos profundos e constantes no film noir americano": "a tragédia que exige o esmagamento do homem pelos deuses" e "a ancoragem social, tanto é verdade que o objeto único da tentação, o dinheiro, é o que alicerça sua hierarquia (BAECQUE, 2010, p. 256).

Waintrop (1997) é outro que vai perceber no crítico francês como símbolo de um olhar de devoção e entrega ao cinema, ele cita que dentro dos textos de Tailleur é possível “reencontrar um crítico apaixonado e de imenso saber” e “que recusa separar os ‘autores’ do resto da máquina cinematográfica e do cinema de outros aspectos da produção cultural” (WAINTRIP, 1997).

Nesse sentido, é perceptível ver Tailleur e seu estudo do *noir* de maneira alinhada ao que Douchet (1961) percebia como uma crítica ideal, de textos que carregam um olhar único vindo de alguém que se entrega aos múltiplos sentidos de uma obra audiovisual, mas que não se detém somente ao que está na tela. Vemos

um exemplo disso no fragmento de uma crítica do mesmo para o filme *Ride the pink horse* (1947).

Mas a tragédia requer o esmagamento do homem pela luta, dos deuses divinos. Aqui são os deuses que estão em unidades inimigas, Ishtam e Zozobra, cujo antagonismo esconde, sob novos símbolos divinos, a antiquíssima luta entre o bem e o mal. Este tema, paralelo aos seres de carne do filme, é talvez o único tema profundo permanente do filme noir americano. Foi amplamente explicado nos diálogos de *La Dame de Shanghai*. Encontramo-lo aqui, sem extensões místicas, mas solidamente ancorado na realidade social, da qual é inseparável, tanto é verdade que o único objeto de tentação, o dinheiro, é também o que funda a hierarquia nesta Companhia. (TAILLEUR, 1977, p. 206, tradução nossa).<sup>15</sup>

Neste trecho há algumas características que já foram discutidas aqui. Primeiramente, Tailleleur ao se referir ao filme, vai buscar um conhecimento externo a obra, busca uma analogia com deuses e poder, integra um olhar que não só acrescenta uma amplitude maior do que a obra expressa, mas também cria uma percepção. O crítico francês não se fecha em uma descrição avaliativa do que observa, mas utiliza o que vê e comunica com o que percebe como espectador, utiliza de seu conhecimento de mundo e da sua bagagem como crítico para sintetizar uma nova ideia. Ainda assim, o que existe no trecho também é como Tailleleur (1997) parte do filme *Ride the pink horse*, mas no processo de construção textual, interliga a obra com um conjunto do *noir*. Essa atitude possibilita uma associação que enriquece não só a obra em si, como também o *noir* como um todo ao fazer tal conexão. Entende-se aqui que o crítico vai naturalmente se colocar como um aliado da obra, vai criar um olhar, um que não limita o sentido da mesma, mas que agrega e enriquece.

A invenção é vista como parte fundamental da crítica como método. Douchet (1961) observa que a verdadeira crítica inventa uma obra, mantendo a vitalidade da mesma, mas também prolongando sua vida. Um dos papéis da crítica se trata de expandir a arte e seus significados, mas para isso é preciso que o analista deixe seu lado de amante permear o texto, que suas ideias rompam com uma superficialidade textual, indo além da descrição visual.

---

<sup>15</sup> “Mais la tragédie exige l'écrasement de l'homme par la lutte des dieux divins. Voici les dieux qui se trouvent dans les unités ennemies, Ishtam et Zozobra, dont l'antagonisme cache, sous de nouveaux symboles divins, la lutte séculaire entre le bien et le mal. Ce thème, parallèle aux êtres de chair du film, est peut-être le seul thème profond du film noir américain. Cela a été amplement expliqué dans les dialogues de *La Dame de Shanghai*. On le retrouve ici, sans prolongements mystiques, mais solidement ancré dans la réalité sociale, dont il est indissociable, si bien que le seul objet de tentation, l'argent, est aussi ce qui fonde la hiérarchie dans cette Compagnie.”

Ainda assim, a crítica não se trata puramente de um olhar individual, não é cabível que o crítico justifique sua visão baseado somente em seu gosto. A crítica é de fato uma opinião, mas uma opinião fundamentada, e os fundamentos são encontrados nas estruturas que moldam um filme, na história da arte e do cinema como linguagem. Por isso, o crítico, ao formar uma análise crítica, deve ter seu momento de lucidez, como afirma Douchet (1961), precisa distanciar o seu olhar e investigar elementos no filme que sustentem sua percepção, elementos que serão percebidos principalmente por uma articulação argumentativa utilizando a linguagem cinematográfica, falando sobre a montagem, edição, decupagem, direção de arte, atuação, som e entre outros fatores que rodeiam uma obra audiovisual.

Novamente encontramos Tailleur como um crítico que compreende a crítica como um processo de amor para com o filme, mas que ainda obedece alguns limites e distanciamentos. Esse parâmetro fica claro quando Baecque (2010) investiga o texto “Humphrey Bogart, de solitude et de nuit”, uma produção em que o crítico francês, Roger Tailleur, elabora ideias e uma carta de admiração ao grande astro do *film noir*.

O crítico chama essa análise de uma "admiração refletida", o que acaba sendo uma perfeita definição da forma de amor pelos atores americanos na cinefilia francesa dos anos 1950. Tailleur vê-se dessa forma "possuído" pelo corpo e as maneiras de Bogart, mas ainda assim consegue impor um distanciamento a essa paixão a fim de estudá-la (BAECQUE, 2010, p. 262)

Na investigação, fica evidente que o crítico consegue exercer uma construção sensível, mas que ainda dialoga com um processo racional e analítico fundamentado nas ferramentas e instrumentos cinematográficos.

Dessa forma, “a crítica não é nada além de uma tentativa de comunhão entre duas sensibilidades, a do autor e a do amador, na e pela obra, na e pela arte específica dessa obra” (DOUCHET, 1961). O objeto fílmico é criado para o mundo e para as pessoas que vivem nele, e o crítico não se distancia desse direcionamento, da mesma forma que o filme chega até ele, ele deve chegar até o filme, se aprofundar intelectual e sensivelmente, não buscar uma experiência necessariamente, mas se abrir para a possibilidade de a receber, deixar com que a obra o domine antes de a tentar domar.

A crítica produz uma totalidade – o filme unificado sob uma descrição que organiza os aspectos do filme que ela escolheu e pesou com valores semânticos. Ao construir uma interpretação, o crítico, em certo sentido,

reconstruiu o texto. A crítica pode chegar a conclusões sobre muitas coisas – a natureza da arte, as fontes da virtude ou da opressão – mas, na medida em que afirma estar interpretando um filme, ela produz um modelo de filme. (BORDWELL, 1989, p.158, tradução nossa).<sup>16</sup>

O que Bordwell (1989) comenta é parte da consciência do crítico e do que discutimos até aqui, de durante uma análise não se deve buscar traduzir um filme, procurar respostas ou algo do tipo, é preciso que se entregue a aquilo que o filme te toca, não compreender o que está na tela, mas o que se percebe através da tela.

Susan Sontag (2020, p.38) é outra teórica que vai se alinhar nesse tipo de pensamento sobre a crítica. Em seu texto intitulado “Contra a interpretação”, ela estipula a ideia de que “Uma obra de arte vista como obra de arte é uma experiência, não uma declaração nem uma resposta a uma pergunta”. Para ela um texto crítico que se restrinja a querer traduzir aquilo que se vê, está mais preocupado em dominar a arte, em a tornar submissa.

A crítica não é uma análise do que se vê, mas de uma construção mental sobre aquilo que se vê (falaremos mais sobre isso quando analisarmos o crítico como espectador). Douchet (1961) considera que a crítica só é praticada com nobreza quando atinge sua primeira vocação, tornando-se uma arte propriamente.

Considerar a crítica uma arte é uma discussão que não entraremos aqui, mas o que fica dessa frase é de olhar a crítica como criadora de sentido, como conjunção daquilo que se vê daquilo que se sente.

A sensibilidade do crítico em suas relações com o mundo faz com que ele se empenhe inteiramente, diante da obra, diante do mundo. Uma crítica trai tanto, ou mais, seu autor quanto o artista, a obra e a arte à qual ela se refere. Daí que a crítica é costumeiramente tão incompreendida quanto a arte. (DOUCHET, 1961, tradução nossa).<sup>17</sup>

Aqui encontramos outra palavra que participa ativamente no ofício da crítica, a traição. Para nos aprofundarmos no assunto, será necessário deixar Jean Douchet de lado um pouco e ir ao encontro com um pensamento diferente, mas não distante,

<sup>16</sup> “The critic produces a totality – the film unified under a description that organizes the aspects of the film that she has chosen and weighed with semantic values. By constructing an interpretation, the critic, in a sense, reconstructed the text. Criticism can reach conclusions about many things – the nature of art, the sources of virtue or oppression – but insofar as it claims to be interpreting a film, it produces a model of a film.”

<sup>17</sup> “La sensibilité du critique dans ses relations avec le monde le rend pleinement engagé dans l'œuvre, dans le monde. Une critique trahit son auteur autant, sinon plus, que l'artiste, l'œuvre et l'art auquel elle se réfère. C'est pourquoi la critique est généralement aussi mal comprise que l'art.”

com Maurice Blanchot. Em um de seus textos mais famosos, intitulado “A condição crítica”, Blanchot (1950) disserta sobre a ideia do crítico como uma pessoa que, para exercer seu ofício e se relacionar com uma obra de arte, deve antes de tudo trair.

A traição elaborada pelo escritor se trata da forma como o analista expõe a arte para o mundo, a retirando do fechamento em que foi concebida. Para ele, o papel da crítica é “atrair as obras para fora de si mesmas, fora desse ponto de descrição fascinante em que elas se formam e gostariam de se fechar, abrigadas de toda curiosidade pública. Mas, no fim, é preciso que elas se tornem impuras” (BLANCHOT, 1950). Nisso é como se Blanchot tratasse que um artista, quando cria um produto, ele cria uma obra completa, fechada em si mesma, o que o crítico vai fazer, em função de permitir um engrandecimento do objeto de apreciação, é o entregar para o mundo, o destrinchar para além da descrição e permitir que a arte chegue ao mundo e o mundo chegue a arte.

Nesse processo, Blanchot (1950) também questiona a crítica que só descreve um filme, comenta que esse tratamento superficial não quebra a cápsula que a obra se envolve, é preciso que o crítico se aprofunde mais, que se relacione intimamente e profundamente antes mesmo de a trair.

A potência crítica pertence ao dia naquilo que esse tem de fugidio, de instantâneo; ela tem a versatilidade do dia que passa, mas isso significa também que ela é movimento e devir, e seu papel é dissolver a solenidade e o caráter abrupto e fechado das obras, entregando-as à reflexão da vida, que, como sabemos, felizmente, não respeita nada (BLANCHOT, 1950, tradução nossa).<sup>18</sup>

Ao trazer a obra de arte frente ao mundo ela ganha novos sentidos, se torna vulnerável, mas se abre para um engrandecimento poético e até político. A arte é feita para o mundo, e o crítico é um dos vetores que permite essa mediação, é importante ver que um filme, assim como qualquer outra obra de arte, vai ganhar novos olhares dependendo do tempo e espaço em que for inserido. O realizador concebe o filme de uma maneira, mas uma vez que a arte é lançada na sociedade ela é independente, e está disposta a ser analisada.

---

<sup>18</sup> “Le pouvoir critique appartient au jour en ce sens qu’il est éphémère, instantané ; il a la versatilité du jour qui passe, mais cela signifie aussi qu’il est mouvement et devenir, et son rôle est de dissoudre la solennité et le caractère abrupt et fermé des œuvres, en les livrant au reflet de la vie, qui, comme on le sait, heureusement, ne respecte rien”

Podemos ver o crítico como questionador, como sujeito que vai se aproximar da obra para a questionar, para a colocar a crise e a assim a trabalhar de maneira mais íntima e crítica, na figura de Jacques Rivette, mais precisamente a uma crítica feita para a *Cahiers du Cinema* do *film noir Angel face* (1952), dirigido por Otto Preminger. A obra em questão trata sobre um apego obsessivo de uma filha pelo pai, e a inveja desta com a sua madrasta, o que a leva a seduzir seu motorista particular na tentativa de matar a nova amante de seu pai. Na crítica, Rivette (1954) vai rivalizar com Preminger, mas não no sentido de diminuir o diretor, mas buscando ir além do que possa se pensar que o artista havia pretendido dizer.

Preminger vê no roteiro principalmente uma oportunidade de criar certos personagens, estudando-os com atenção minuciosa, observando suas reações uns aos outros e, finalmente, extraindo deles gestos, atitudes e reflexos particulares - que são a razão de ser de seu filme, e seu verdadeiro sujeito.

Não é que o tema lhe seja indiferente. Agora vou elogiar de fato: Preminger não é um daqueles que podem virar a mão para qualquer coisa; é fácil ver no que ele está interessado aqui, pela alternância de passagens bem-sucedidas com outras de serena estranheza. É difícil imaginar uma exegese de Preminger a partir de um estudo comparativo das anedotas, mais fácil vê-la funcionando através de um estudo de certas constantes que seriam menos elementos narrativos do que obsessões do autor que sabe quais temas lhe convém. (...) Gosto mais de uma ideia diferente do cinema, mas também penso que o que Preminger está tentando fazer seja claramente compreendido e sutil o suficiente para prender a atenção. Prefiro a concepção possivelmente mais ingênua da velha escola de Hawks, Hitchcock ou Lang, que primeiro acredita em seus temas e depois constrói a força de sua arte sobre essa convicção. Preminger acredita primeiro na encenação, na criação de um complexo preciso de cenários e personagens, uma rede de relações, uma arquitetura de conexões, um complexo animado que parece suspenso no espaço.

(...) Tais são as contingências da encenação, e tal é o exemplo que Preminger parece oferecer, de uma fé na própria prática de sua arte que lhe permite, de outra maneira, descobrir sua maior profundidade. Pois eu não gostaria que você imaginasse que este é o experimento de algum esteta abstrato. (RIVETTE, 1954, tradução nossa).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> "Preminger voit dans le scénario surtout l'occasion de créer certains personnages, de les étudier avec une attention minutieuse, d'observer leurs réactions les uns envers les autres et, enfin, d'en extraire des gestes, des attitudes et des réflexes particuliers - qui sont la raison d'être de son film, et son véritable sujet.

Ce n'est pas que le sujet lui soit indifférent. Maintenant, je vais vraiment faire l'éloge : Preminger n'est pas de ceux qui peuvent mettre la main sur n'importe quoi ; On devine facilement ce qui l'intéresse ici, par l'alternance de passages réussis et de passages d'une tranquille étrangeté. Il est difficile d'imaginer une exégèse de Preminger basée sur une étude comparée des anecdotes, il est plus facile de la voir fonctionner à travers une étude de certaines constantes qui seraient moins des éléments narratifs que des obsessions de l'auteur qui sait quels thèmes lui conviennent. (...) J'aime davantage une idée différente du cinéma, mais je pense aussi que ce que Preminger essaie de faire est suffisamment clair et subtil pour retenir l'attention. Je préfère la conception old-school, peut-être plus naïve, de Hawks, Hitchcock ou Lang, qui croient d'abord en leurs sujets et construisent ensuite la force de leur art sur cette conviction. Preminger croit d'abord à la mise en scène, à la création d'un complexe précis de

Rivette , em seu texto, exerce um olhar que estipula uma percepção sobre o filme, mas principalmente sobre o diretor, já que ele é um crítico que se alinha mais para um pensamento focado no “cinema de autor”<sup>20</sup>, valorizando as escolhas cênicas que o cineasta faz nas obras. O que nos interessa ver aqui é como ele vai além do que está na imagem do filme em questão, ele fala de Preminger como se soubesse o que o autor pensou, mas é óbvio que ele não sabe, e Rivette não tenta buscar essa confirmação, mas trabalhar aquilo que ele percebe no filme junto daquilo que está no filme, o crítico francês seduz a obra, a aproxima de sua visão, a questiona e a relaciona junto de sua experiência.

Blanchot (1950) considera que a tarefa crítica se dá de forma antagônica à obra de arte, como se fosse em um movimento contrário ao que a obra deseja. O crítico é persuasivo, cria um vínculo de atração com o filme, para depois o destrinchar e o expor.

Ainda assim, é analisado pelo escritor que esse processo de traição não é tão simples, que o crítico não exerce um domínio total no controle do encantamento que recebe de uma obra. Blanchot (1950) vai dizer que ao mesmo tempo que o crítico tem intenções com a arte, que a arte tem intenções com o espectador e com o analista.

A interpretação mais fiel é a mais infiel, pois ela abre a obra inteiramente à verdade do dia comum, enquanto para a própria obra trata-se de manter-se fora do que é verdadeiro, de escapar à verdade. Por isso, o crítico que se dedica excessivamente à intimidade da arte passa, no fim, à obscuridade da arte e nega a si mesmo. (BLANCHOT, 1950, tradução nossa).<sup>21</sup>

Nesse sentido, um dos cuidados que o crítico deve ter é de não se perder na obra, de se entregar totalmente ao encanto emanado. Aqui Blanchot (1950) vai afirmar que é o momento em que o crítico e a obra se confundem, não se diferenciam mais, formando o que “chamamos de consciência criadora aceita perder-se no olhar

---

décors et de personnages, d'un réseau de relations, d'une architecture de connexions, d'un complexe animé qui semble suspendu dans l'espace.

(...) Telles sont les contingences de la mise en scène, et tel est l'exemple que semble offrir Preminger, d'une foi dans la pratique même de son art qui lui permet, d'une autre manière, d'en découvrir la plus grande profondeur. Car je ne voudrais pas que vous imaginez qu'il s'agit là de l'expérience d'un esthète abstrait.”

<sup>20</sup> Termo fundamentado a partir das ideias de Astruc (1948) que pensava a câmera como um caneta, sendo o cineasta um autor, um escritor que conduz a identidade total do filme por meio da encenação das cenas.

<sup>21</sup> “L'interprétation la plus fidèle est la plus infidèle, car elle ouvre entièrement l'œuvre à la vérité du jour commun, alors que pour l'œuvre elle-même il s'agit de rester en dehors du vrai, d'échapper à la vérité. Ainsi, le critique qui se consacre excessivement à l'intimité de l'art finit par tomber dans l'obscurité de l'art et se renie lui-même.”

superficial do dia e afirma-se cúmplice da preocupação que a ignora” (BLANCHOT, 1950).

Examinando essa natureza da crítica, do processo como uma resistência à sedução, de uma postura que equilibra o amor e a traição. É possível que, através disso, entendamos ainda mais o porquê do *film noir* ser um objeto de interesse tão grande para a crítica. Nessa ideia podemos ver a crítica como um ato de crime, e do crítico como um criminoso, seria lógico até mesmo ter um crítico como protagonista de um *film noir*. No romance “Um crime delicado” de Sérgio Sant’anna (1997) temos aí um vislumbre desse cenário, com a história de um crítico que se envolveu no assassinato de um jovem, ele não tem certeza do que ocorreu, mas passa a duvidar da sua moral, não sabendo se é o vilão ou a vítima de sua própria narrativa.

Quando olhamos para o trabalho da teórica Maria Ortegosa (2010) intitulado “Cinema noir: espelho e fotografia”, vemos que ela traz uma definição do homem dentro do *noir* que está em constante crise com a imagem e sua representação.

O espelhismo é recorrente nos filmes noir. Além de remeter a um universo de aparências, onde as certezas desapareceram, estabelece diversos sentidos. O homem noir vive sem referenciais, dividido, em busca da identidade. Na tentativa de recompor sua imagem encontra os estilhaços do espelho. A totalidade não se constrói. As imagens lhe escapam. Vive-se num universo mental, que assinala a crise da representação. Não se pode mais confiar nos olhos. Abre-se um abismo entre a visão das coisas e sua aparência. O espelho ocupa o lugar dessa ausência. Metaforiza a janela que lhe devolve uma imagem interior. (ORTEGOSA, 1020, p.22)

Nesta definição, ela percebe o protagonista do *noir* como alguém que vive em mundo que provoca os seus sentidos, que instaura uma relação mental e de conflito no olhar, que causa uma desconfiança naquilo que se vê e uma maior segurança naquilo que se sente. Essas características, se ligam completamente com as ideias de crítica que trabalhamos até aqui, do crítico como alguém que vai além da superfície, que se entrega espiritualmente e mentalmente a obra. O protagonista do *noir* poderia ser facilmente um crítico de cinema, seus paralelos vão além de semelhanças estéticas e visuais, partilham uma natureza em comum, vivem em um âmbito em que o amor e a traição estruturam seus universos.

No *film noir* um dos elementos que mais vemos é do amor como ponte para a tragédia, um investigador se apaixona por uma *femme fatal*, e esse amor o deixa cego e pode o levar a morte, já a mulher exerce uma aproximação do detetive através

do romance e uma vez que obtém o que quer, o trai. Ainda que resumindo bastante esse lado letal do *noir*, é uma ideia que circula diversos filmes do conjunto, como, por exemplo, no clássico *The maltese falcon* (1941) ou em *Out of the past* (1947)

Após a análise entre os dois teóricos centrais que estudamos neste segmento, ficou claro que a relação de um crítico com o filme é similar à que ocorre entre um detetive e uma amante em um *film noir*, a única questão ficaria se o crítico seria mais próximo do detetive que se apaixona ou da *femme fatale* que trai, já que ambas as ideias são parte do processo de investigação frente a uma obra. Talvez seja por isso que de todos os gêneros, estilos e eras no cinema, o *noir* tenha tanto vínculo com a crítica especializada, mais especificamente a francesa. Essa relação torna menos misteriosa a aproximação entre o *noir* e o pensamento crítico, fazendo a afinidade entre os dois meios mais clara e lógica.

Fica evidente que a partir das discussões trazidas, tanto por Douchet (1961) como por Blanchot (1950), estabelecemos um outro parâmetro desta pesquisa, da relação entre amor e traição que o crítico vai possuir, e como isso permitiu que a cinefilia francesa se aproximasse e pudesse investigar o *noir* de forma especial e íntima. É perceptível que ambos os teóricos se interligam através de uma busca por um crítico que não se detenha somente em passar pela superfície da arte, mas de um profissional que se afunde e retire da arte aquilo que o mundo precisa, que abra a arte para o mundo e deixe que esta cresça.

Essa é uma das características principais do ofício da crítica, de perceber o crítico não só como um mediador entre obra e sociedade, mas como alguém que vai exercer uma agência cultural e uma promoção de sensibilidades e de contato íntimos e aprofundados com a arte. Perceber o crítico, como alguém que ama e trai a arte tendo em vista a criação de um olhar e a consequente expansão da mesma, possibilitando que a arte atinja novos parâmetros e uma possível consagração em um âmbito cultural e histórico.

Ainda assim, uma vez que entendemos uma parte natural do processo crítico, é importante compreender como esse olhar vai ser comunicado e relacionado. Regina Gomes (2006) vai dizer que “a crítica assume sua função mediadora, de fornecer um elo entre os artistas e o público, procurando definir seu território no campo da avaliação, da explicação e da divulgação”. Já analisamos a postura do crítico frente a

obra e frente a suas emoções com a mesma, mas agora é preciso investigar como a crítica se direciona ao espectador/leitor, como é feita a comunicação do crítico tanto consigo mesmo, como com as pessoas que irão acessar suas ideias, pensar o crítico não só como investigador e sintetizador, mas como comunicador e influenciador sócio cultural.

### 3.3. ESPECTATORIALIDADE E FORMAS

Em seu livro “Trajetória crítica” Jean Claude Bernardet discorre um pouco sobre como ele percebe a relação entre o crítico e o espectador cinematográfico, a conexão entre um processo de análise crítica e sintetizadora das emoções em perspectiva com um leitor distante, investigando o quanto cada um se aproxima um do outro e o que torna essas pontes possíveis. Para Bernardet (2001, p. 48) um bom crítico é um escritor no qual o leitor pode reconhecer em seus escritos como o autor se move com sensibilidade pelo mundo da arte, pela harmonia de gostos, podendo o crítico proporcionar uma maior penetração sensível no mundo artístico complexo.

Para conseguir isso, passividade diante a obra, ou melhor, uma atividade contemplativa. Tentar reviver, através da obra, uma espécie de experiência existencial ou ontológica do autor. Esse reviver seria uma série de emoções obtidas pela intuição e sensibilidade do crítico. A obra boa é aquela que estimula profundamente o crítico sensível. O texto é a verbalização das emoções, verbalização esta que pode ser obtida ainda sob o impacto da obra, e mesmo durante a própria projeção do filme, sob o impacto de outras emoções que criem um clima favorável à reconstituição das emoções provocadas pela obra, ou num momento à reconstituição das emoções provocadas pela obra, ou num momento de arrefecimento das emoções que permita dar um aspecto lógico à exposição das emoções. (...) A verbalização tem como função última fazer sentir o leitor que o crítico atingiu a experiência do criador, e dar-lhe a impressão que ele próprio se aproxima desta experiência através do texto crítico. O crítico se torna um sacerdote que abre ao leitor-espectador os arcanos da obra mistério. O leitor-espectador deve reencontrar no crítico a sua própria atitude, só que ampliada. O crítico é um prolongamento/lente de aumento do leitor-espectador. (BERNARDET, 2011, p. 48 - 49).

Seguindo essa interpretação do pesquisador brasileiro em relação a crítica, podemos caminhar nos estudos referente a cinefilia francesa e o cinema *noir* por uma ótica de comunicação sensível entre os críticos e os leitores. Já estudamos como a crítica exerce uma natureza de criação, como a prática possibilita adjetivações que

reinventam um panorama cultural, também já investigamos o conflito entre o amor e a traição que o escritor enfrenta quando deve trabalhar uma obra. Contudo, não seriam possíveis uma invenção e uma consagração do *film noir*, se todas essas ideias não chegassem ao público, não basta somente compreender a essência da crítica e do ofício crítico, é necessário entendermos como ela se relaciona em um meio que envolve tanto aquele que produz o conteúdo textual, como também aqueles que acessam esse material de alguma maneira.

Dessa forma, aqui investigaremos como alguns membros da cinefilia francesa que trabalhamos até aqui comunicaram suas ideias dentro de seus textos, como suas análises críticas foram feitas, o que cada um deixou prevalecer, mas também principalmente perceber como a própria espectralidade do crítico se envolve no processo.

O estilo constitui um dos principais meios para o crítico converter-se num personagem ou numa celebridade reconhecida pelos leitores. Enfim, a crítica de cinema tem um discurso altamente estilizado baseado em convenções que definem as fronteiras, tanto para a criação, como para a recepção do discurso (GOMES, 2006)

De acordo com Regina Gomes (2006) o crítico cria uma espécie de identidade por meio de seus textos, identidades estas que refletem uma série de escolhas na hora de abordar a construção de uma produção crítica. Bordwell (1989, p. 118), por exemplo, discorre que um crítico humanista se especializa na percepção de temas humanistas implícitos dentro de um cânone; já críticos mais modernos se atentaram a um olhar mais modernista; os críticos mais teóricos se interessam em uma teorização por meio de doutrinas, problemas e questões dentro do meio crítico. Por fim, o pesquisador norte americano comenta também de críticos mais sintomáticos, que se envolvem em um linguajar mais robusto em meio a obras que formam um cinema “dominante”.

Entendemos então a existência de diversas seções no meio da crítica, cada uma com seus métodos e estilos. Aqui iremos focar em Raymond Borde e em Jacques Rivette, investigaremos textos de ambos sobre *film noir* para ter um olhar de como cada um constrói uma ideia sobre uma película.

Começando por Borde, podemos ver principalmente seus textos no livro “Panorama do film noir”, no qual ele não só elabora uma sequência de análises sobre filmes que consolidaram o *noir*, mas também forma uma personalidade na sua construção sintática e textual, é possível ver o estilo do escritor ao discutir alguns

trabalhos, entender o que ele dá preferência, quais elementos ele favorece em sua crítica e qual marca está sempre presente. Iniciamos nossa investigação com um fragmento em que ele comenta sobre *Strangers on a train* (1951), filme de Alfred Hitchcock que flerta muito com o *noir* e suas convenções.

Tecnicamente, *Strangers on a Train* não é um filme experimental como *Rope*. A direção deste filme em preto e branco é sóbria e de uma segurança exemplar. Não desprovida de elegância, essa clareza de definição é encontrada literalmente em cada tomada. Vejamos a sequência inicial: a câmera desce em frente à porta de um táxi que acabou de parar perto de uma estação, enquadra os sapatos de um viajante, que segue no meio da multidão, encontrando os pés de um segundo viajante no caminho. Um vaivém começa, até o momento em que o sapato de Bruno bate no de Haines na carruagem e uma conversa é iniciada. Banal em si, este procedimento é recriado por uma mão de mestre. Há a mesma certeza na criação das sequências dos trens; na discussão na loja de discos onde a Sra. Haines trabalha (as cabines de vidro lembram a caixa em *O Caso Paradine*); nas reuniões esnobes em Washington; no campeonato de tênis disparado da maneira mais brilhante, sem nenhum dos truques tradicionais. É a sequência do assassinato no parque de diversões que constitui o maior sucesso de Hitchcock, porém, com seu corte rápido entre imagens estranhas. Os barquinhos cheios de casais apaixonados deslizando pelos túneis mal iluminados e as tentativas de Bruno de se aproximar pelo parque de diversões adiam a inelutável tragédia de um segundo para o outro: aquela paralisante imagem subaquática do estrangulamento, refletida e deformada nos óculos da vítima, caído na grama. Você não pode ir além disso em termos de suspense. (BORDE; 2002, p. 108, tradução nossa).<sup>22</sup>

Quando lemos o texto de Borde, uma coisa é facilmente perceptível, ele se comunica de forma acessível e clara, e faz questão de fazer isso, de deixar nítido para o espectador sobre o que ele está falando, não só dá adjetivos diretos como bom ou ruim para o filme, mas reconstrói as cenas em palavras, engaja seu leitor em reviver o filme com ele, repassa os enquadramentos da obra em detalhes, e em meio a essa reconstrução da cena vai embutindo seu olhar, sua opinião. A crítica aqui não entra

---

<sup>22</sup> “Technically, *Strangers on a Train* is not an experimental film like *Rope*. The direction of this black and white film is sober and with exemplary security. Not devoid of elegance, this clarity of definition is found literally in every shot. Let's look at the opening sequence: the camera descends in front of the door of a taxi that has just stopped near a station, frames the shoes of a traveler, who continues through the crowd, meeting the feet of a second traveler on the way. A back-and-forth begins, until Bruno's shoe hits Haines's in the carriage and a conversation begins. Banal in itself, this procedure is recreated by a master hand. There is the same certainty in the creation of the train sequences; in the argument in the record store where Mrs. Haines works (the glass booths recall the cashier in *The Paradine Affair*); at the snobbish gatherings in Washington; in the tennis championship shot in the most brilliant way, without any of the traditional tricks. It is the amusement park murder sequence that constitutes Hitchcock's greatest success, however, with its rapid cutting between strange images. The little boats full of couples in love gliding through the dimly lit tunnels and Bruno's attempts to get closer through the amusement park postpone the ineluctable tragedy from one second to the next: that paralyzing underwater image of the strangulation, reflected and deformed in the victim's glasses, fallen in the grass. You can't go any further than that in terms of suspense.”

simplesmente como um processo de determinação, mas de formulação, criação, teorização e envolvimento afetivo e sensível com o leitor.

O leitor de uma crítica de cinema se deixa levar pela quantidade de detalhes e indicações oferecidas pelos críticos que funcionam como dados purificados, algo para além das palavras. (...) A atividade da crítica, portanto, utiliza manobras interpretativas aparentemente lógicas, convertendo inferências em conclusões, modelos heurísticos em premissas tácitas. No entanto, é necessário que o público admita essas premissas como aceitáveis para o estabelecimento do acordo, (...) (GOMES, 2006)

Um outro caso que podemos analisar é quando o crítico comenta sobre *The big heat* (1952) de Fritz Lang, uma obra referência dentro do *noir*.

*The Big Heat* (1952) é um filme policial. Mas por meio de sua atmosfera tensa, alguns detalhes inusitados, a instabilidade das relações entre os personagens e a violência de algumas cenas, ele reaproveita os artifícios do clássico film noir. Trabalhando com os roteiros mais banais, Fritz Lang conseguiu desenvolver seu tema favorito: a solidão humana em um mundo de ferro. (BORDE, 2002, p. 101, tradução nossa).<sup>23</sup>

Neste pequeno trecho é curioso ver como Borde identifica elementos e os coloca em uma ordem que culmina em uma ideia central dele sobre o filme, ele identifica o trabalho como um filme policial, analisa a ambientação, os personagens e as cenas, em seguida resgata um panorama histórico do estilo e o engloba em um conjunto. Por fim, cita o diretor e formula sua tese, seu pensamento final. Borde não é um crítico que se deixa perder em seu texto, é objetivo, é didático até, mas sem se limitar, constrói sua ideia, mas faz de uma maneira que o leitor não se disperse na leitura, que chegue até o ponto final seguindo seu raciocínio linguístico. Não é sobre dizer que Borde não foi um crítico que se entregou ao amor pelo cinema em seus textos e deixou as palavras se perderem nas emoções, é sobre reconhecer sua função na cinefilia francesa como alguém que não só vai pensar o *noir*, mas um agente que quer ter certeza de que sua lógica de pensamento esteja em comunicação com o mundo e com o espectador.

VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ (2009, p. 13) comentam que “o desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante”. Nesse sentido, Borde vai ser o crítico dentro de nossa pesquisa que melhor vai aproximar o filme da realidade do espectador, que vai trazer uma crítica e uma análise fílmica mais

<sup>23</sup> “The Big Heat (1952) is a crime film. But through its tense atmosphere, some unusual details, the instability of relationships between the characters and the violence of some scenes, it reuses the devices of classic film noir. Working with the most banal scripts, Fritz Lang managed to develop his favorite theme: human loneliness in a world of iron.”

tangente da realidade. Seu livro “Panorama do film noir” se tornou referência nos estudos do estilo principalmente pela forma como suas ideias se comunicavam com o universo real, sua percepção crítica foi de encontro para o *film noir* em vista de diminuir as distâncias entre obra e público.

Em sua pesquisa um dos principais pontos que adotou ao investigar o *noir* é sobre uma natureza onírica nos filmes, para ele a atmosfera da névoa em meio às cidades, os personagens enigmáticos e o tom fatal compunham parte de uma nova realidade cinematográfica que despertava uma curiosidade e um interesse no espectador acostumado com um cinema surrealista.

O film noir clássico ou histórico representou para Borde e Chaumeton uma mistura de realismo social e onirismo, um tratamento erótico da violência e um sentimento de desorientação psicológica, como se os valores capitalistas e puritanos estivessem sendo sistematicamente invertidos. Apesar de suas contradições e concessões (e apesar do fato de ser quase exclusivamente um fenômeno masculino branco), o film noir parecia oferecer uma "moralidade" romântica e aproximadamente surrealista, que se expressava por meio de uma propensão marcante para o amor fou, uma espécie de anarquia de esquerda e uma simpatia por solitários, párias e criminosos (BORDE, 2002, p. XIX, tradução nossa).<sup>24</sup>

Vemos como o crítico francês se propunha em seus textos a aproximar o mundo real junto das obras, trazer o paralelo da violência com os filmes, da sensualidade e até mesmo do movimento surrealista em paralelo com a recepção positiva do *film noir* por parte dos franceses como já falamos em capítulos anteriores.

No film noir é-se obrigado a criar uma atmosfera de sexualidade latente, nebulosa e polimorfa, que, como nos testes projetivos, cada indivíduo pode povoar com seus próprios desejos e “estrutura” como bem entender. Sobre esse assunto, um cinéfilo francês - já que a fórmula também tem seus conhecedores fora da América - escreveu que “há uma ciência de dissimular a carne e de organizar as dobras de um vestido que é mais evocativo do que o desestabilizado mais provocante. ” Este é o requinte supremo de um erotismo que não ousa dizer o seu nome. (BORDE, 2002, p. 145, tradução nossa).<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> “Classical or historical film noir represented for Borde and Chaumeton a mixture of social realism and onirism, an erotic treatment of violence and a feeling of psychological disorientation, as if capitalist and puritan values were being systematically inverted. Despite its contradictions and compromises (and despite the fact that it was almost exclusively a white male phenomenon), film noir seemed to offer a romantic and roughly surrealistic "morality" that expressed itself through a marked propensity for amour fou, a kind of left-wing anarchy and a sympathy for loners, outcasts and criminals”

<sup>25</sup> “Film noir is obliged to create an atmosphere of latent, nebulous and polymorphous sexuality, which, as in projective tests, each individual can populate with their own desires and “structure” as they see fit. On this subject, a French film buff - since the formula also has its connoisseurs outside of America - wrote that “there is a science of disguising the flesh and organizing the folds of a dress that is more evocative than the most provocative dis-habille .” This is the supreme refinement of an eroticism that does not dare to speak its name”

Fica evidente que o *film noir* não teria sua riqueza e reconhecimento histórico se não fosse por críticos como Borde, que encaravam os filmes com a ideia de os aproximar do mundo, de provocar questões para o espectador, desmistificar aquilo que estava na tela e colocar em uma roda de discussão cinéfila. Poderíamos dizer que Borde se alinha a um crítico que trabalha a obra em relação com o universo em que ela é inserida, uma espécie de crítico histórico cultural, um agente que não nega sua experiência empírica com a realidade na hora de adentrar no filme, traz para suas análises os resquícios de um conhecimento prévio, e através de seu jogo de palavras e conhecimento cinematográfico, consegue compor ideias que servem tanto para a obra como para o mundo em que ela pertence.

Porém, como falamos no começo deste capítulo, há mais de uma maneira de se transmitir uma ideia, mais de uma forma de trazer o filme para o toque sensível do público. Analisaremos agora uma nova abordagem crítica que também fez parte da significação e consumação do *film noir*.

Ao analisar Borde guiamos nosso olhar para como o crítico relaciona o filme com a realidade, mas dentro de nosso recorte da cinefilia francesa temos agentes que vão discutir o filme por meio de um recorte mais íntimo e pessoal, falamos principalmente dos “jovens turcos”, mais precisamente aqui de Jacques Rivette, que vão ser escritores mais alinhados a ideia da “política dos autores”<sup>26</sup>, essa abordagem se aproxima de um formalismo textual que investiga a forma e o estilo do filme através das técnicas audiovisuais propostas pelos diretores.

Da mesma forma que Borde se apresenta como parte fundamental da consumação do *noir* na história, os “jovens ” também têm um papel de relevância, levando os debates cinéfilos sobre o *film noir* para formulações mais estruturalistas.

Vejamos, por exemplo, o filme *Angel Face* (1952) o qual recebeu comentários críticos tanto de Borde como de Rivette. O primeiro disse o seguinte:

*Angel Face* (1952) confirma a maestria e a sutileza de Otto Preminger no que diz respeito à análise psicológica. O já banal tema ora lembra *Deixe-a para o Céu* e, outras vezes, nas cenas do julgamento, *The postman always rings twice*. Mas a precisão da montagem, a mise-en-scène e a direção dos atores atingem uma clareza de definição totalmente clássica.

Preminger conseguiu dar aos seus personagens aquela margem de indecisão, até mesmo de indiferença, que confere a certos episódios decisivos de nossas vidas uma aparência banal e superficial. No entanto, por trás dessas aparências, um drama implacável é trazido à tona. Anjinho teimoso e perverso, com os olhos obstinadamente fixos no seu próprio segredo, Jean Simmons parece ter escapado de um dos quadros de Leonor

---

<sup>26</sup> Idem pag. 37

Fini. Robert Mitchum transmite perfeitamente o masoquismo clarividente do homem forte e blasé. Infinidamente atraído pelo "poder sobre a vida ou a morte que um rosto tem sob seu comando", ele põe muita vontade inconsciente em morrer com sua amante. (BORDE, 2002, p. 105, tradução nossa).<sup>27</sup>

Enquanto isso, encontramos nos textos de Rivette, formulações como:

Mas neste filme onde feitiços formais como os de *Laura* ou *Whirlpool* são proibidos, o verdadeiro problema não é tanto tornar crível uma história inacreditável, mas encontrar, para além da verossimilhança dramática ou narrativa, uma verdade puramente cinematográfica.

Preminger acredita primeiro na encenação, na criação de um complexo preciso de cenários e personagens, uma rede de relações, uma arquitetura de conexões, um complexo animado que parece suspenso no espaço.

Se Preminger tivesse que ser definido em uma palavra, seria realmente melhor ser *metteur en scene*, embora aqui seu histórico de direção de palco pareça tê-lo influenciado pouco. (RIVETTE, 1954, tradução nossa).<sup>28</sup>

Neste compilado temos algumas características que até aproximam o estilo de Borge com o de Rivette, mas o que mais se destaca é como cada um se relaciona com o filme, ou melhor, a partir do que cada um se relaciona dentro do filme.

Enquanto Borge vai ser um autor que aproxima elementos extra narrativos, como quando trabalha a ideia da análise psicológica no filme, ou identifica uma tradição clássica, ou como debate emocionante os personagens e suas extensões dramáticas. Rivette vai se ater a um olhar formal sobre o filme, trabalha aquilo que diz respeito as escolhas feitas pelo o diretor, seu texto se direciona mais para uma síntese de pensamento sobre o diretor a partir do filme, como se em sua análise o

---

<sup>27</sup> "Angel Face (1952) confirms Otto Preminger's mastery and subtlety when it comes to psychological analysis. The already banal theme is sometimes reminiscent of Leave Her to Heaven and, at other times, in the trial scenes, The Postman Always Rings Twice. But the precision of the editing, the mise-en-scène and the direction of the actors achieve an entirely classical clarity of definition.

Preminger managed to give his characters that edge of indecision, even indifference, that gives certain decisive episodes in our lives a banal and superficial appearance. However, behind these appearances, an unrelenting drama is brought to light. Stubborn and perverse little angel, with her eyes obstinately fixed on her own secret, Jean Simmons seems to have escaped from one of Leonor Fini's paintings. Robert Mitchum perfectly conveys the clairvoyant masochism of the blasé strongman. Infinitely attracted by "the power over life or death that a face has at its command", he puts a lot of unconscious desire into dying with his lover."

<sup>28</sup> "Preminger réduit son art à l'essentiel, qui était artistiquement réalisé il y a peu grâce aux charmes de l'image et à l'architecture opaque du scénario et de la mise en scène. Ici, les éléments du cinéma sont presque dépouillés.

Mais dans ce film où les sortilèges formels comme ceux de *Laura* ou de *Whirlpool* sont interdits, le vrai problème n'est pas tant de rendre crédible une histoire invraisemblable, mais de trouver, au-delà de la vraisemblance dramatique ou narrative, une vérité purement cinématographique.

Preminger croit d'abord à la mise en scène, à la création d'un complexe précis de décors et de personnages, d'un réseau de relations, d'une architecture de connexions, d'un complexe animé qui semble suspendu dans l'espace.

S'il fallait définir Preminger en un mot, il vaudrait en fait mieux être metteur en scène, même si ici son expérience de régisseur semble l'avoir peu influencé."

filme fosse o meio para chegar a uma ideia final. Ambos possuem como objetivo final o trabalho de uma síntese de pensamento a partir do que assistiram, contudo, cada um se utiliza de elementos construtores diferentes, o que os leva tanto a resultados diferentes, como a estilos de críticas diferentes.

A multiplicidade de formações na crítica é uma das características que torna esse estilo de construção textual tão rico e instigantes, é o que faz dela uma ferramenta tão essencial para o cinema, já que dificilmente encontramos textos que repetem as mesmas ideias, sempre novos olhares estão surgindo a partir de elementos diversos, seja estes vindo de dentro do filme ou de fora dele. Essa comparação entre como Borde e Rivette contribuíram à sua maneira para o *noir* se encaixa em uma elaboração feita por Bordwell (1989).

É verdade que a interpretação não precisa ser tão grosseira. Se o objetivo real da crítica é usar o texto como uma forma de justapor e explorar campos semânticos de maneira especulativa, ela pode muito bem ser sensível a diferenças nas pistas que a convidam a criar nuances dentro e entre os campos semânticos (BORDWELL, 1989, p. 275, tradução nossa).<sup>29</sup>

O crítico pode expandir o objeto de estudo para incluir o gênero do filme, seu público, seu período, seu “regime discursivo” – o agregado a ser empurrado pela mesma peneira de significados contraditórios, esquemas de personificação, trocadilhos, redescritões associativas e outros enfeites. (BORDWELL, 1989, p. 280, tradução nossa).<sup>30</sup>

O que começamos a perceber aqui é como a crítica não necessariamente pede um formalismo único, mas que o objetivo seja sempre a comunicação de ideias, seja entre crítico e filme, crítico e leitor ou leitor e filme. A crítica francesa, neste ponto, empenhou um papel fundamental e plural nessa diversificação de abordagens e sensibilidades para com as obras de *films noir*, aqui vimos apenas Raymond Borde e Jacques Rivette, e apenas nestes dois agentes já foi possível identificar uma série de particularidade de estilos textuais que permitiram sínteses e formulações únicas. Contudo, esse estudo poderia se estender para ainda mais críticos do meio, perceber que uma série de fatores vai distinguir e até aproximar os diversos agentes, seja por trabalharem em uma mesma revista, por serem de uma mesma época, mesma idade ou por fazerem parte de um grupo cinéfilo em comum.

---

<sup>29</sup> “True, the interpretation need not be so crude. If the real aim of criticism is to use text as a way to juxtapose and explore semantic fields speculatively, it may well be sensitive to differences in cues that invite it to create nuances within and between semantic fields.”

<sup>30</sup> “The critic can expand the object of study to include the film's genre, its audience, its period, its “discursive regime” – the aggregate to be pushed through the same sieve of contradictory meanings, personification schemes, puns, associative redescrptions, and whatnot.”

De qualquer maneira, por meio do estudo feito neste capítulo é possível compreendermos que a crítica, seja ela sendo trabalhada de forma conteudistas ou formal, seja por um olhar que conecte o filme ao meio sócio históricos, ou por uma visão que se adentre na própria técnica da obra, o importante é que as ideias que surjam desse trabalhos sejam bem comunicadas ao público, que haja a princípio a ligação entre obra e crítico, depois entre crítico e sua sensibilidade artística, depois entre a sensibilidade e o texto e por fim entre o texto e o leitor. Isso é dito por Tito Cardoso (2013) “A plausibilidade da interpretação crítica de um filme, mede-se pela sua verossimilhança aos olhos do receptor”.

Se forma assim, um ciclo que promove não só a película, mas os reflexos que uma obra gera em um indivíduo e em um meio sócio cultural. Por este motivo que o *film noir* conseguiu ser estimulado dentro da cultura francesa, saindo de um contexto do oeste americano e chegando nas mentes do público parisiense.

A crítica quando se faz como meio comunicacional da sensibilidade artística, constrói pontes que ultrapassam limites geográficos e culturais, atingindo a formação de uma nova comunidade apreciadora.

O leitor da crítica de cinema alimenta-se de um conjunto de interpretações situadas historicamente, das interpretações indutivas das críticas e deixa-se contaminar pelo modo orgânico que o crítico fornece em seus textos, contudo sem deixar de carregar suas experiências e suas próprias interpretações. (GOMES, 2006).

Agora que compreendemos a necessidade da crítica de direcionar e de comunicar seu discurso para um público específico, é hora de investigar o ambiente em que essas críticas circulam e se maturam. No próximo segmento temos a análise da natureza dessa comunidade apreciadora de cinema, percebendo como a popularização de uma cultura cinematográfica e da formação de um meio cinéfilo da França na era moderna contribuíram para a consumação de uma cultura crítica especializada. Será assim possível perceber como a formação desses pensamentos se ligaram com a legitimação do *film noir*, entendendo como o trabalho aglutinado de mentes pensadoras sobre o cinema, sejam elas antagônicas ou não, estimularam uma produção de ideias sobre o estilo que nos levou a percepção que temos hoje.

### 3.4. CINEFILIA E CRÍTICA

Fizemos um mapeamento da natureza, dos valores, desafios e formatos que uma parcela da crítica francesa se relacionou na hora de discutir o *film noir*. No entanto, para ficar ainda mais claro todas as camadas que permitiram a França se tornar um espaço de apreço destes filmes estadunidenses, é importante abordar uma outra face do meio crítico cinematográfico francês. Falamos agora sobre o meio cinéfilo, que se destacou no país durante a década de 50.

Antes de discutirmos como a cultura da cinefilia influenciou a percepção da crítica francesa sobre o *film noir*, devemos explicar mais o que consistiu e o que consiste esse tipo de cultura cinematográfica. Para isso, iremos recorrer a um dos maiores estudiosos deste campo, Antoine de Baecque, que em seu livro “Cinefilia - invenção de um olhar, história de uma cultura” (2010) discute todo o panorama político, social e de influência que alguns agentes da cinefilia francesa tiveram na reformulação de um consumo e da teorização sobre Cinema, com o incentivo a formação de cineclubes, rodas de debates e entre outras coisas.

Baecque (2010, p. 34) comenta que a reflexão se torna uma marca específica da cinefilia, com sua prática visando um aprofundamento e um maior entendimento sobre o filme e a sua experiência com ele, sendo um processo de abertura para o novo mundo. Para o teórico se tratava de perceber o consumo de filmes e produtos audiovisuais como algo sagrado, algo a ser reverenciado, mas sem deixar de os questionar, de colocar a obra em crise e gerar provocações, o essencial era tratar aquela experiência com o produto como algo transformador, algo que poderia ser mais que apenas imagens animadas, poderia ter um impacto na cultura e nos costumes.

A constituição de um público em torno das imagens animadas, o prolongamento de uma tradição de crítica de arte muito presente na França dos séculos XVIII e XIX, a legitimação cultural de uma produção e uma atividade muito tempo desprezadas, a influência respectiva das correntes de pensamento (futurismo, surrealismo, comunismo, cristianismo, fascismo...), o desabrochar da imprensa especializada, as relações entre cultura de massa e cultura de elite. Todos esses temas estão no cerne dos trabalhos dos pesquisadores voltados para os rituais de visão cinéfila, a implantação das redes de cineclubes entre os anos 1940 e 1960, as revistas de cinema, sua influência, tanto sua política cultural como sua distribuição, ou algumas correntes intelectuais particularmente sensíveis à "pedagogia cinematográfica" (BAECQUE, 2020, p. 34).

Passava a se ter na França a criação e a educação de uma nova forma de perceber o cinema, uma maneira que segundo Baecque (2010, p. 36) cria um “sistema

de organização que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita”. Nisso já vemos um paralelo com o que foi discutido nessa pesquisa, de incitar uma visão que transpasse o objeto, que perceba sua matéria e crie ideias a partir dela, a cinefilia que se desenvolveu na França durante este período foi criando um espaço propício para a evolução e disseminação do pensamento crítico cinematográfico, e principalmente um espaço em que obras serão debatidas, acolhidas e consagradas de maneiras que não poderiam ser feitas em outros meios.

A cinefilia vai se tornando mais que um pano de fundo, uma acolhida, uma legitimação: é uma interpretação que imprime sua inteira reflexividade à história do cinema. Isolado, um filme é pobre; agrupado com alguns de seus irmãos, ganha em densidade; considerado sob o fogo cruzado de uma "recepção cinéfila", esse momento expande seu sentido; propensa a gestos, essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história do cinema. (BAECQUE, 2010, p. 37).

Baecque (2010, p.37) vai fechar seu raciocínio definindo a abordagem cinéfila como intertextual, já que a restauração dessa cultura passa tanto pelo campo da crítica literária, antropologia, sociologia, história política e com a própria cinefilia em si. Dessa forma, vemos como essa prática determina um contorno que ultrapassa a obra que vai se relacionar nas raízes do ser espectador e do meio que ele vive.

Esse tipo de integração não vai acontecer, por exemplo, nos Estados Unidos, como é elaborado por Michel Ciment (1985) em “A Crítica Americana”, no artigo ele conta sobre o atraso na fundamentação de uma cultura crítica no país e como a distância entre o polo jornalístico em Nova York e o centro de produções filmes em Los Angeles gerou um desinteresse por alguns filmes, o que no fim acabou dificultando a criação de uma cultura cinéfila e de um debate mais efervescente sobre as obras produzidas.

Uma vez que compreendemos a base cinematográfica que existia na França e nos Estados Unidos, fica mais claro o porquê no país europeu o *film noir* despertou debates e discussões mais aprofundadas. O *noir* em si vai ser um tipo de produção que inicia diversas provocações temáticas e formais, como é fundamentado por Alain Silver no livro “Film Noir” (2012) em que ele descreve os filmes do estilo seguindo diversas características temáticas que se tornaram recorrentes, como a violência masculina, a criminalidade, o pesadelo fatalista, a corrupção, o amor e as mulheres no *film noir*.

Films Noir é muito mais do que filmes de crimes repletos de violência, como muito bem compreenderam os espectadores contemporâneos. Como ciclo de filmes, eles apoiam-se tanto, se não mais, nos elementos de estilo do que no conteúdo. Em termos narrativos, gravitam de forma mais significativa à volta de temas complexos e não apenas ícones. (SILVER, 2012, p. 15)

Com isso, fica evidente que o estilo precisaria de um espaço que pudesse captar e desenvolver suas diversas camadas, almejava um ambiente que não só partilhasse de um desejo por cinema, mas que possuísse uma cultura em torno do cinema, uma rede de comunicações interpessoais, troca de ideias e uma pluralidade de perfis de crítica para que fossem produzidos textos que trabalhassem tanto o campo temático e conteudista que o *film noir* carregava, como também toda sua estrutura semântica, plástica e figurativa.

Esse cenário foi encontrado perfeitamente na França dos anos 50, em que para além dos cineclubes e sessões de cinema compartilhadas, havia a presença de revistas especializadas com autores críticos que faziam parte do meio cinéfilo, que atuavam ativamente na propagação de ideias e da legitimação de filmes. Entre as principais revistas sobre cinema da época destacamos a *Cahiers du Cinéma* e a *Positif*, ambas iriam debater as obras recém-chegadas em Paris, mas cada uma priorizava um perfil textual diferente.

Esses dois portais da época possuíam, dentre seus redatores, alguns críticos que já investigamos aqui. Por este motivo é possível analisarmos como a identidade de cada revista direcionou o olhar crítico e a forma textual dentro das análises de certos *film noir*, possibilitando um trabalho discursivo e semântico ainda mais plural.

Começando pela *Positif*, segundo Baecque (2010) ela foi uma revista cinéfila criada em 1952. “Funcionava com uma ‘direção colegiada, sem editor-chefe e nem verdadeiro líder carismático, o mais próximo da comunidade de base” (BAECQUE, 2010, p. 257). Baecque (2010, p. 263) diz que o maior desafio da *Positif* durante a época era manter sua identidade ancorada à esquerda. Mesmo se relacionando com os filmes dos Estados Unidos, a revista preza por pensamento mais anticolonialistas, anticlericais, lutando contra a censura e afins. Sendo assim, um portal com princípios bem definidos, mas que ainda batalhava por uma marca particular no meio cinéfilo francês

Sobre o corpo crítico e textual da revista, Bordwell (1989) enxerga uma preferência por uma tradição mais explicativa, o que significa falar sobre uma crítica

que subscreve o modelo de transmissão, abrigando uma teoria do significado mais centrada no objeto. Este modelo trata a unidade formal principalmente como uma manifestação de uma unidade de significado.

Seria como se o crítico elaborasse seu texto partindo do objeto, formando idealizações semânticas a partir da representação do que é visto a tela, esse tipo de postura se diferencia, por exemplo, de uma ideia mais intertextual, que utiliza de conhecimentos externos ao filme para adentrar a obra.

Roger Tailleur foi um dos críticos que mais teve sua imagem associada a *Positif*. Já abordamos algumas características de seus textos no subcapítulo “Amor e Traição”, mas agora podemos ver como sua análise de um *film noir* se identifica com a personalidade da revista.

Todos os planos são lindos. Não só são belos, mas sempre há algo acontecendo: uma descoberta de um ator, um flash fotográfico, uma bela decoração explorada, uma explosão de diálogo, um impulso da câmera, um relançamento da situação, um impulso rítmico, um requinte de encenação (que pode ou não ser o encontro de vários dos elementos anteriores), toda uma moralidade do twist que não se prende ao plano banal da anedota, mas ao da própria substância da narrativa e arte performática. Parece que estamos aqui em presença de um cinema permanente, e até de um programa duplo para entreter os outros e exigir de si mesmo. (TAILLEUR, 1997, p. 179, tradução nossa).<sup>31</sup>

Neste fragmento encontramos uma análise feita por Tailleur sobre um filme estrelado por Paul Newman chamado *Harper* (1966), uma obra de mistério em que um detetive falido investiga um homem desaparecido. No exemplo podemos ver como o crítico direciona sua análise sobre o filme no sentido mais explicativo da revista *Positif*, Tailleur parte de uma investigação que começa na matéria imagética, na composição dos planos, nos impulsos da câmera, na decoração e afins. Vemos que ele tem a sua base discursiva dentro do filme, busca dialogar somente como aquilo que ele percebe na tela interage junto de sua experiência como espectador.

---

<sup>31</sup> “Tous les plans sont beaux. Non seulement ils sont beaux, mais il se passe toujours quelque chose : une découverte d'un acteur, un flash photographique, un beau décor exploré, une explosion de dialogues, un élan de caméra, une relance de la situation, un élan rythmique, un affinement de une mise en scène (qui peut ou non être la rencontre de plusieurs des éléments précédents), toute une morale du twist qui n'est pas liée au plan banal de l'anecdote, mais à la substance même de l'art narratif et performatif. Il semble que nous soyons ici en présence d'un cinéma permanent, et même d'une double programmation pour divertir les autres et exiger de soi.”

Vejamos outro texto de Tailleux, este agora sobre o filme *The Killing* (1956) de Stanley Kubrick, em que o autor vai perceber como as características de encenação do cineasta conduzem um autêntico lirismo nas cenas.

A repetição do processo, como o dos planos, com fotografia por vezes esboçada, no corte final, resulta desta característica capital do filme: a modicidade do orçamento. Kubrick faz mais do que se safar, graças a excelentes atores dirigidos de perto, e a um intenso trabalho de roteiro, obra de um relojoeiro, pode-se dizer, desde as anotações do tempo, os breves flashbacks, sequências simultâneas com diferentes pontos de vista, etc. Ocupam um lugar importante no desenvolvimento da narrativa, menos explorado, porém, do que se poderia esperar. O filme adquire aí, desde os primeiros planos, um sentido muito clínico do pesadelo acordado; é inteiramente uma máquina infernal, uma bomba-relógio que o seu mecanismo inevitavelmente aproxima do clique detonador, cujo tique-taque obceca. Daí a necessidade de todas essas cenas suaves, silenciosas, frias, claramente "subestimadas", cuja descrição pode parecer, à primeira vista, excessiva. (TAILLEUX, 1997, p. 200, tradução nossa).<sup>32</sup>

Novamente percebemos como Tailleux forma suas ideias de dentro para fora, começando por uma percepção precisa e criativa sobre os planos, encenação e afins. Em seguida forma uma construção que transborda os limites da obra. Ele possui uma identidade que segue a linha da revista *Positif*, de se atentar ao objeto fílmico como matéria prima de um pensamento crítico. Essa marca se torna fundamental nos estudos do *film noir*, uma vez que mostra que as técnicas empregadas no filme possuíam uma profundidade e uma poética mais expansiva e complexa.

Agora que compreendemos um pouco sobre o olhar e características que circulavam no meio crítico através agentes da cinefilia na revista *Positif*, é hora de investigarmos como operava sua concorrente da época, a *Cahiers du Cinéma*. Esta revista possui uma presença bem marcante quando se estuda a influência da crítica francesa com o cinema norte americano. Um grande destaque foi como um grupo de redatores chamados "Os Jovens Turcos" (composto por François Truffaut, Jacques Rivette, Jean Luc Godard, Claude Chabrol e entre outros) redefiniu a maneira que o mundo percebia as obras do cineasta Alfred Hitchcock.

---

<sup>32</sup> "La répétition du processus, comme les plans, avec des photographies parfois esquissées, dans le montage final, résulte de cette caractéristique capitale du film : le petit budget. Kubrick s'en sort largement, grâce à d'excellents acteurs dirigés de près et à un travail scénaristique intense, un travail d'horloger pourrait-on dire, de par les notes de temps, les brefs flashbacks, les séquences simultanées avec différents points de vue, etc. Ils occupent une place importante dans l'élaboration du récit, moins explorée cependant qu'on pourrait le croire. Dès les premiers plans, le film acquiert un sens très clinique de cauchemar éveillé ; C'est tout à fait une machine infernale, une bombe à retardement dont le mécanisme se rapproche inévitablement du dé clic détonant, dont le tic-tac obsède. D'où la nécessité de toutes ces scènes douces, silencieuses, froides, clairement « sobres », dont la description peut paraître, à première vue, excessive."

De acordo com Baecque (2010, p. 49) “Hitchcock é inventado pelos jovens turcos”, comentando que os autores conseguiram perceber na obra do cineasta seu próprio retrato, com marcas de estilo que formam um cinema único e identitário. Para Baecque (2010) era como se os cineastas da época não precisassem dos “turcos” para encontrarem um público, necessitavam deles para que seus trabalhos pudessem ser vistos como cinema de fato. Foi desenvolvido neste cenário uma relação de amor que a cinefilia dedicava a seus autores favoritos, uma devoção propriamente.

Essa entrega foi uma das marcas dentro da *Cahiers* na época, Bordwell (1989) vai dizer que os críticos da revista iriam se dedicar principalmente para mostrar como as características estilísticas e dramáticas de um diretor refletia certos padrões sob os temas relacionados às obras. A revista ficaria bem marcada com essa ideia de “Política dos autores”, com textos que iriam se centrar na figura do diretor como um ponto de partida para a formação de uma ideia, buscando padrões, marcas e um estilo que englobasse a filmografia do cineasta.

Por este motivo Bordwell (1989) vai tratar o estilo das críticas da revista como extrínseca, com os redatores gravitando em torno de uma ideia citacional do significado implícito, de maneira que a iconografia acabou encontrando seu lugar nos filmes. Isso significa que para o teórico os críticos da *Cahiers* possuem um estilo de análise que não se detinha ao conteúdo temático dos filmes, não ficavam presos aos significados da imagem, buscavam algo externo, que se relacionasse com o que viam, trabalhando um repertório mais plural de formas artísticas, criando aproximações pessoais e culturais, relacionando o filme com outros trabalhos do diretor ou com conceitos que não necessariamente se limitam ao campo cinematográfico.

Vimos aqui já que esse tipo de trabalho empregado por uma parcela da cinefilia francesa foi associado a ressignificação e consagração da obra de Alfred Hitchcock, mas agora iremos investigar como essas marcas de estilo textual se associaram dentro da análise crítica do *film noir*. Vejamos um dos membros dos “Jovens Turcos” e crítico da *Cahiers du Cinéma* Jacques Rivette e também o crítico francês François Chalais, o qual já teve passagem por uma série de revistas e jornais franceses, como *Le Parisien Libération*, *L'Équipe* e *Carrefour*.

O segundo tem um texto publicado na *Cahiers du Cinéma* que discute o filme *Sunset Boulevard* (1950) do cineasta Billy Wilder. Aqui se encontram alguns trechos da crítica em questão.

A personagem interpretada pela Sra. Swanson é uma loucura. Pessoas malucas em Hollywood são sempre condenadas à morte. "Sunset Boulevard" é a história de uma grande execução.

E não pense que o Sr. Billy Wilder é o carrasco. Não na minha opinião, pelo menos, embora o seu filme tenha provocado alguma indignação... Pelo contrário, penso que o Sr. Wilder está a ser honesto nesta parte difícil. Ele não nos mostra um cinema mudo corroído pelos cancros da obsolescência e do ridículo. Ele faz a sua parte, que foi e ainda é linda; podemos entender o sentimento que essas pessoas zelosas tinham por ele. Ele nos mostra exemplos disso quando a atriz, para seu deleite, projeta trechos de seus filmes antigos. As fotos dela, espalhadas por todas as superfícies planas da casa, nunca fazem você sorrir. Nós os aceitamos. Melhor ainda, às vezes nos arrependemos deles.

(...) É aqui que o caso se torna admirável: *Sunset Boulevard* é, creio eu, o único filme impossível sem a ajuda daquelas mesmas pessoas que o tornaram possível. A presença do senhor Cécil B. de Mille, que desempenha o seu próprio papel de diretor da empresa Paramount, acaba por se justificar. Eu abri minha mente para o Sr. Wilder quando ele estava em Paris e fiquei surpreso ao ver que Hollywood que enterrou a Sra. Swanson e seus colegas foram incongruamente representados pelo único colega da Sra. Swanson que Hollywood nunca soube como enterrar. O Sr. Wilder riu e disse que tinha ouvido tal observação em vários países. (CHALAIS, 1951, tradução nossa).<sup>33</sup>

Ao olhar a maneira que Chalais constrói sua ideia sobre o filme é possível identificar já como o crítico direciona seu olhar com uma proximidade do diretor. Ele traz uma construção e uma discussão sobre a matéria fílmica e como ela está representada na tela, porém, não possui a mesma dinâmica que vimos com Tailleur. O crítico da *Cahiers* vai trabalhar o *film noir* sob uma lógica próxima da “política dos autores”, visando perceber no filme de Wilder marcas de estilo que colaborem para

<sup>33</sup> “Le personnage joué par Mme Swanson est fou. À Hollywood, les fous sont toujours condamnés à mort. *Sunset Boulevard* est l'histoire d'une grande exécution.

Et ne pensez pas que M. Billy Wilder est le bourreau. Pas à mon avis, du moins, même si son film a suscité une certaine indignation... Au contraire, je pense que M. Wilder est honnête dans cette partie difficile. Il ne nous montre pas un cinéma muet rongé par les cancers de l'obsolescence et du ridicule. Il fait sa part, qui était et est toujours belle ; on comprend le sentiment que ces gens zélés avaient pour lui. Il nous en montre des exemples lorsque l'actrice, pour son plus grand plaisir, montre des extraits de ses anciens films. Ses photos, réparties sur toutes les surfaces planes de la maison, ne font jamais sourire. Nous les acceptons. Mieux encore, on les regrette parfois.

(...) C'est là que le cas devient admirable : *Sunset Boulevard* est, je crois, le seul film impossible sans l'aide de ces mêmes personnes qui l'ont rendu possible. La présence de M. Cécil B. de Mille, qui joue son propre rôle de directeur de la société Paramount, finit par se justifier. J'ai ouvert mon esprit à M. Wilder lorsqu'il était à Paris et j'ai été surpris de constater que le Hollywood qui a enterré Mme Swanson et ses collègues était représenté de manière incongrue par le seul collègue de Mme Swanson qu'Hollywood n'a jamais su enterrer. M. Wilder a ri et a déclaré qu'il avait entendu une telle remarque dans plusieurs pays.”

“

um olhar mais geral. Para ele o filme se torna um meio para encontrar uma visão externa, seu texto transborda os limites da imagem e transparece um discurso mais romântico, exibe a paixão que Chalais tem como espectador para com a obra em si e seu realizador.

Esse tipo de perspectiva praticada por alguns agentes da *Cahiers du Cinéma* vai contribuir no estudo sobre o *film noir* em diversos sentidos, sendo eles a legitimação de cineastas que fizeram suas carreiras por meio destes filmes, um descolamento e uma comunicação mais próxima das obras com espectadores reais, retirando o filme de seu ambiente fechado, e por fim sairá disso o resultado de um trabalho analítico sobre o estilo cênico visto no *noir*, com percepções que irão revelar a pluralidade semântica nos filmes.

Vejamos mais um exemplo de crítica, agora voltando a atenção para Jacques Rivette e seu texto sobre *Angel Face* (1952).

Preminger reduz sua arte ao essencial, ao esqueleto que não faz muito tempo foi artisticamente concretizado pelos encantos da imagem e pela arquitetura opaca do roteiro e da mise en scene. Aqui os elementos do cinema são quase desnudos. Em contraste com o tratamento severo tão querido das produções de Selznick ou Metro, *Angel Face* e *The Moon is Blue* são para Preminger o que *Two People* é para Dreyer, o que *The Big Heat* é para Lang e *Woman on the Beach* para Renoir: a prova mais conclusiva do talento, ou da genialidade, de um diretor. (RIVETTE, 1954, tradução nossa).<sup>34</sup>

Assim como Chalais, Rivette externaliza a sua crítica, coloca ela em contato tanto com seus sentimentos individuais, como com outras filmografias, engrandece a obra ao colocá-la em crise. Bordwell (1989, p. 81) comenta como a “política dos autores” traz em si uma forte base romântica da crítica, o que significa pontuar não só a relação emocional e de devoção dos crítico com as obras que investigam, mas um olhar que ultrapassa a imagem, que não se prende nos temas e na técnica, mas que almeja uma síntese do todo, trabalha o filme não como um produto isolado, mas o resultado de um conjunto maior. O estilo empregado dentro da cinefilia da *Cahiers du Cinéma* é essencial porque colabora com a expansão de sentido no cinema, se

---

<sup>34</sup> “Preminger réduit son art à l'essentiel, au squelette qui, il n'y a pas si longtemps, était artistiquement réalisé par les charmes de l'image et l'architecture opaque du scénario et de la mise en scène. Ici les éléments du cinéma sont presque nus. Contrairement au traitement dur si apprécié des productions de Selznick ou de Metro, *Angel Face* et *The Moon is Blue* sont à Preminger ce que *Two People* est à Dreyer, ce que *The Big Heat* est à Lang et *Woman on the Beach* à Renoir : une conclusion des plus concluantes. preuve du talent, ou du génie, d'un réalisateur.”

faz fundamental na consagração do *film noir* por não o tratar com indiferença, e buscar engrandecer os filmes e os cineastas que fizeram parte deste momento na história.

Chegamos ao ponto em que é possível perceber que a cinefilia na França não é uma massa uniforme, nem todos os indivíduos possuem um mesmo método crítico. Em meio a esse ambiente de cultura cinematográfica se desenvolveram núcleos com particularidades e posicionamentos específicos, o que significa no fim um resultado maior na produção de pensamentos a respeito do cinema.

Apesar de se mostrar bem fragmentada a cinefilia francesa, é interessante perceber que apesar das diferenças entre grupos e críticos, todos são conectados por um estímulo único, de se relacionar com os filmes que assistem, de potencializar uma discussão em torno deles. Yves São Paulo (2020) vai discutir a natureza deste meio em seu livro “A metafísica da cinefilia”, para o autor a cinefilia nasce de um contato mais aprofundado entre o espectador e o filme, em que o fluxo de duração temporal dos dois se aproxima, com o espectador podendo carregar a obra em si mesmo após o fim de uma exibição, nasce um vínculo artístico que vai se estender junto do indivíduo.

Para São Paulo (2020, p. 166) “é por meio desta noção de um fluxo de tempo do filme que nos aproximamos de compreender a experiência tida pelo espectador com o filme e a cinefilia enquanto uma emoção”. Esse aprofundamento emocional com o filme por meio da cinefilia, se for permitido pelo indivíduo, passa a tornar seu espírito, tomando lugar dentro de uma memória afetiva. Por este motivo, vimos aqui que alguns críticos se dedicam tanto para legitimar e engrandecer uma obra, eles partilharam de uma experiência cinematográfica tão íntima que aquele filme se tornou parte deles, e agora se sentem na necessidade de mostrar para o mundo o valor real da obra.

A diferença da cinefilia como emoção é se inscrever mais profundamente em meio ao encadeamento de lembranças, fazendo com que a experiência de assistir a um filme permaneça mesmo depois de findado o filme: a cinefilia compreendida como uma emoção abre espaço para estudar de maneira mais completa como a cinefilia se transforma também num estilo de vida, como uma busca por experimentar novamente esta emoção (SÃO PAULO, 2020, p. 232)

Com isso, entendemos que mesmo possuindo suas divisões e segmentações, a cinefilia francesa partilha de um desejo único, de revisitar a emoção profunda que é sentida quando se assiste um filme impactante. Este anseio é o que

move uma rede de conexões que passa por cineclubes, revistas, blogs e espectadores casuais.

A crítica de cinema que se insere e partilha deste tipo de ambiente carrega um potencial ainda maior, é movida por algo a mais, vive o ofício da crítica não só como uma prática, mas uma necessidade. Por esse motivo, a crítica de cinema na França se desenvolveu de forma diferente do que em outros espaços, e também por esta mesma razão que grupos de filmes, tais como o *film noir*, obtiveram uma recepção e uma elaboração de pensamentos mais profundos.

Com tudo isso, entendemos que existia dentro da cinefilia francesa dos anos 50 e 60 uma atmosfera crítica propícia para o desenvolvimento e a disseminação de uma cultura cinematográfica, e que o *film noir*, uma vez ali inserido, foi recebido com uma devoção e um comprometimento dos agentes críticos para que sua natureza fosse vista com o esmero e a complexidade cênica a qual ele realmente pertencia.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos no ponto em que foram analisadas uma série de fragmentos de textos críticos, de diversos autores diferentes, que circularam por revistas e portais de comunicação variados e falando sobre um conjunto de obras do *noir*. Por meio desse contato, conseguimos entender de forma mais clara como se deu a aproximação da crítica francesa de 1950 e 1960 com as produções criminais norte-americana da década de 40 e 50, e no processo também investigando as faces e naturezas que a crítica possui.

Fica evidente que a condição crítica não se resume somente à ideia do crítico como um juiz de valores, de um vilão, de um carrasco que quer reduzir a obra. Pelo contrário, o crítico trabalha em favor da obra, seja falando bem ou mal dela, sua opinião bem articulada chega sempre para agregar valor ao filme.

Escrever sobre cinema era, e continua sendo, uma forma de se aproximar mais do cinema, de aprofundar, de questionar. Como dizia André Bazin, escrever é prolongar ao máximo o impacto de um filme como obra de arte. Ao sair de um filme, é preciso sair "incomodado", ser provocado, seja por

admiração ou rejeição, e a opinião, o comentário, a escrita, fundamentada, claro, estende o entendimento. (SILVA, 2019, p. 127)

É entendido por meio desta pesquisa que a intimidade consolidada entre a crítica francesa e o *noir* passa pela identificação de 4 características fundamentadas ao longo do texto. A crítica deve passar por um processo de retórica, que como é defendido por Bordwell (1989) se trata da sintetização de uma ideia, da construção e da criação de um olhar sobre o filme, uma atividade que agrega um valor de fundação na crítica, da prática como formadora de pensamento. E por meio do lugar que o jornalismo crítico se insere dentro de uma estrutura social de comunicação, é dito por meio de Bourdieu (2007) que o discurso crítico chega por meio de uma voz de autoridade, com a potência de legitimação, de não só agregar conteúdo a uma obra, mas também ressignificar sua posição de aprecio dentro do meio no qual circula. Sendo assim, a crítica carrega uma função de consagração e invenção em meio a arte, e essa característica foi necessária para que o *noir* fosse visto com novos olhares, que ele fosse visto como algo novo e ganhasse um lugar de destaque em meio a história cinematográfica.

Esse processo, porém, carrega em si alguns desafios, os quais vão se relacionar com a aproximação que um crítico tem com o filme durante o processo de análise. Vimos que o contato demanda uma postura que transita entre o amar e o trair, conceitos trabalhados por Douchett (1961) e Blanchot (1950), o que significa que a construção de um pensamento não é imediata, demanda conciliar a paixão e a lucidez, não se entregar para um discurso crítico sem fundamento e base, que leve apenas em consideração a emoção imediata após uma sessão. É necessário na escrita esse equilíbrio, para que no fim o crítico também traia a obra, a retire de seu lugar fechado, a colocando em crise frente ao mundo, e permitindo que se agregue ainda maior valor.

O *noir* foi recebido pela crítica francesa nesses moldes, com os filmes passando por um processo de avaliação, o qual desafiou os críticos, os atraindo, possuindo e os iludindo, exigindo uma resistência no pensamento e na escrita. Essa análise nos leva a pensar até mesmo a figura do crítico como uma figura que poderia pertencer ao universo do *noir*, uma vez que ambos convivem em ambientes de paixão, traição e tentação.

Ainda assim, apesar de a construção crítica feita pelos franceses a partir do *noir* ter sido bem rica, essa ideia precisava de alguma maneira chegar ao público, saindo de uma bolha de pensamento. Vimos que existia uma variedade nessa comunicação, com críticos como Borde que descreviam bem as cenas, se aprofundar em teorias e detalhes para que seu leitor compreendesse bem seu pensamento. Já em Rivette, encontramos a ideia do crítico mais formalista, que parte de uma estrutura visual da obra e que desenvolve sua ideia a partir disso. Entendemos que existem formas variadas de se estimular a sensibilidade do leitor, assim como é dito por Gomes (2006), que o mais importante é fazer com que as ideias cheguem até as pessoas, que a crítica não seja um ponto final na discussão, mas um intermédio entre obra e público, que exerça uma pedagogia da sensibilidade, que toque e provoque o leitor. Com esse caminho, o *noir* passou a ser não só debatido em meios jornalísticos e críticos, como também passou a ser conhecido popularmente.

Uma vez que compreendemos essas 3 partes, passamos a investigar o meio cinéfilo presente na França na década de 50 e como ele se relacionou com a afinidade da crítica francesa com o *noir*. Nisso vimos como a conjunto de mentes pensadoras, de portais, revistas (principalmente *Cahiers du Cinéma* e *Positif*), e críticos, permitiu a existência de uma multiplicidade de abordagens sintáticas sobre as obras que circulavam no país, visto que independente das ideias de cada indivíduo, todos naquele contexto se aproximavam por uma metafísica da cinefilia. Este pensamento defendido por Yves São Paulo (2020) se trata do desejo compartilhado do espectador de reviver uma experiência fílmica, que a comunidade cinéfila na França estimulava um contato mais constante e aprofundado com as obras, como se os filmes não fosse só um entretenimento, passa a ser parte da vida daquelas pessoas. Por esse motivo, uma vez que o *noir* chega para os franceses ele embarca nesse ambiente e começa a ser louvado, apreciado e consequentemente estudado.

Todas essas etapas se fazem presente fortemente no recorte desta pesquisa, e mais importante que isso, se entrelaçam, a invenção está ligada com a cinefilia, a espectadorialidade com a paixão, a cinefilia com a traição e assim vai. Percebemos o porquê de o *noir* ter sido recebido de forma diferente na França em relação ao Estados Unidos nos primeiros anos após seu surgimento. Como foi visto por Ciment (1985), há uma diferença cultural em torno da cinefilia e do ambiente crítico entre esses dois

países, e nisso o *noir* acabou se beneficiando de ter tido contato com uma comunidade preparada para o examinar.

A crítica na França confronta o *noir* com toda sua identidade e valor, ela é necessária para o avanço das obras no tempo. Como diz Bordwell (1989, p. 289) “a arte não progride em linha reta. É desviada porque pretende ser imprevisível em relação às normas vigentes. A crítica pode progredir de maneira semelhante”.

Nesse sentido, a crítica tem o dever de colocar as obras em crise, de as retirar de seu universo fechado, as adjetivar, as julgar, as questionar e até as glorificar. É preciso haver o debate. Silva (2019) comenta que a crítica é testemunho de uma época, e que “Os diretores criam as obras e os críticos, por sua vez, criam os criadores, inserindo-os na cultura e na História” (SILVA, p. 436). Não é só o crítico, nem só o filme que ganha com a crítica, a sociedade cultural como um todo sofre o reflexo do que se discute, novos gêneros surgem, os gostos são redefinidos, os trabalhos artísticos ressignificados e comunidades apreciadoras novas surgem.

Essa pesquisa demarca a relevância e a presença que a crítica francesa teve na formação do *noir*, desde sua identificação até sua consagração. Aqui analisamos 5 críticos importantes que atuaram durante as décadas de 50 e 60, mas em uma extensão deste trabalho poderíamos nos aprofundar ainda mais em novos autores, críticos franceses que discutiam o *noir* até mesmo em décadas mais recentes. Os caminhos ainda estão abertos para compreender melhor o *affair* que se teve entre essas obras trágicas e oníricas e essa comunidade de escritores tão questionadora e provocadora.

Também há o espaço para estudar a crítica neste olhar de invenção e consagração em outros contextos, buscando investigar se esse tipo de intimidade distante aconteceu em outro país com outro grupo de filmes. De qualquer maneira, os estudos para a crítica de cinema e o para o *noir* são bem amplos, e o importante é sempre ter em mente a relevância do debate, e do pensamento bem fundamentado, para que a imagem do crítico não seja reduzida ao carrasco e ao inimigo do cinema, mas que seja visto como um inventor, um apaixonado, um espectador e até mesmo um cinéfilo.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, R. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- ARGAN, Giulio. Tarefa e significado da crítica. In: ARGAN, Giulio. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: editorial Estampa, 1988. p. 127 - 130.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma vanguarda - a caméra-stylo. **L'Écran Français 144**. Paris, março de 1948.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise fílmica**. 1ª edição. Lisboa: Edições Textos & Grafia, 2019.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERNARDET, Jean Claude. Por uma crítica ficcional. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 45, p. 39 - 42, março de 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Trajectoria Crítica**. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- BERNARDET, Jean Claude. Prefácio. In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajectoria da crítica de cinema no Brasil**. 1ª edição. Belo Horizonte: editora Letramento; Abraccine, 2019. p 11 - 12.
- BLANCHOT, Maurice. A condição crítica. **L'Observateur**, Paris, maio de 1950.
- BORDE, Raymond. et al. **A panorama of American film noir: 1941-1953**. San Francisco: City Lights Books, 2002.
- BORDWELL, David. **Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. 1ª edição. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, S. (Org.). **A economia das trocas simbólicas**. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARDOSO, Tito. Avaliação e interpretação na crítica de cinema. In: BATISTA, Thiago; MARTINS, Adriana. **Atas do II encontro anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2013. p. 152 - 159.
- CHALAIS, François. Terminus: Sunset Boulevard. **Cahiers du Cinéma 1**, Paris, abril, 1951
- CIMENT, Michel. A crítica americana. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 45, p. 46 - 47, março de 1985.

DOUCHET, Jean. A arte de amar. **Cahiers du Cinéma** 126, Paris, p. 33 - 37, dezembro de 1961.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. A invenção francesa do filme noir. In: CHENETIER-ALEV, Marion; VIGNAUX, Valérie. **O texto crítico: experimentando o teatro e o cinema nos séculos XX e XXI**. França: editora Imprensa Universitária François-Rabelais, 2013.

FONSECA, José Alberto. A falsa crítica. **Revista cultural cinematográfica**, Belo Horizonte, n. 31, p. 17, março/ abril de 1962.

FRANK, Nino. Un Nouveau genre 'policier': L'Aventure criminelle. **L'Écran Français** 61, Paris, agosto de 1946. Minha tradução.

GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. **Crítica Cultural**, Brasil, v. 1, n. 2, julho/dezembro de 2006.

GOMES, Regina; UCSAL. **Reflexões sobre a crítica cinematográfica**. Disponível em: <http://ri.ucsal.br:8080/jspui/handle/prefix/3735>. Acesso em: 14 maio 2023. Publicado em 2006.

MULLER, Eddie. **Nino Frank, from Dada to Film Noir - 11 The Fascination of Noir**. Disponível em: <https://www.rememberninoofrank.org/nino-frank/the-fascination-of-noir>. Acesso em: 15 maio 2023.

ORTEGOSA, Maria. **Cinema Noir: espelho e fotografia**. 1ª edição. São Paulo: Annablume Editora, 2010.

RIVETTE, Jacques. L'Essentiel. **Cahiers du Cinéma** 32, Paris, p. 42 – 45, fevereiro de 1954.

RUA. **Film Noir**. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/film-noir/>>. Acesso em: 4 out. 2023.

SÃO PAULO, Yves. **A metafísica da cinefilia**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SILVA, Paulo Henrique. **Trajectoria da crítica de cinema no Brasil**. 1ª edição. Belo Horizonte: editora Letramento; Abraccine, 2019, p. 11 - 12.

SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir**. Köln: Taschen, 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TAILLEUR, Roger. Humphrey Bogart, de solitude et de nuit. In: TAILLEUR, Roger. **Viv(r)e le cinéma**. Actes Sud, 1997. p. 55 - 70.

TAILLEUR, Roger. Le Festival du Cinéma Nouveau, suite: Détective privé de Jack Smith. In: TAILLEUR, Roger. **Viv(r)e le cinéma**. Actes Sud, 1997. p. 179 - 186.

TAILLEUR, Roger. Les enfants de Houston: L'Ultimate Razzia de Stanley Kubrick. In: TAILLEUR, Roger. **Viv(r)e le cinéma**. Actes Sud, 1997. p. 199 - 203.

TAILLEUR, Roger. Le cheval rose ou les velléités humaines: Ride the pink horse de Robert Montgomery. In: TAILLEUR, Roger. **Viv(r)e le cinéma**. Actes Sud, 1997. p. 203 - 213.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª edição. Campinas: Papyrus, 2009.

VENTURA, Mauro Souza. **A crítica e o campo do jornalismo: ruptura e continuidade**. 1ª edição. São Paulo: editora UNESP; São Paulo: Cultura acadêmica, 2015.

VINCENDEAU, Ginette. Noir is also a french word: the french antecedents of film noir. In: CAMERON, Ian. **The book of film noir**. New York: Continuum, 1992. p. 49 - 58.

WAINTRAP, E. **Tailleur, l'esprit critique**. Parution des écrits du critique de "Positif" mort en 1985. Roger Tailleur. "Viv(r)e le cinéma", préface de Frédéric Vitoux, édité par l'institut Lumière et Actes Sud, 465 pp., 178 F. Disponible em: [https://www.liberation.fr/culture/1997/11/12/tailleur-l-esprit-critique-parution-des-ecrits-du-critique-de-positif-mort-en-1985-roger-tailleur-vi\\_222148/](https://www.liberation.fr/culture/1997/11/12/tailleur-l-esprit-critique-parution-des-ecrits-du-critique-de-positif-mort-en-1985-roger-tailleur-vi_222148/). Acesso em: 10 out. 2023.

## 6. FILMOGRAFIA

*Pépé le moko* (1937), Julian Duvivier, França

*Le jour se lève* (1939), Marcel Carné, França

*The maltese falcon* (1941), John Huston, Estados Unidos

*Murder, my sweet* (1944), Edward Dmytryk, Estados Unidos

*Laura* (1944), Otto Preminger, Estados Unidos

*Double Indemnity* (1944), Billy Wilder, Estados Unidos

*The big sleep* (1946), Howard Hawks, Estados Unidos

*Ride the pink horse* (1947), Robert Montgomery, Estados Unidos

*Out of the past* (1947), Jacques Tourneur, Estados Unidos

*Sunset Boulevard* (1950), Billy Wilder, Estados Unidos

*Strangers on a train* (1951), Alfred Hitchcock, Estados Unidos

*Angel face* (1952), Otto Preminger, Estados Unidos

*The killing* (1956), Stanley Kubrick, Estados Unidos

*Harper* (1966), Jack Smith, Estados Unidos

*Ratatouille* (2007), Brad Bird, Estados Unidos