
A crítica cinematográfica e a Estética da Recepção

Luís Geraldo Rocha*

RESUMO

Este artigo analisa o processo de produção de uma crítica cinematográfica a partir dos conceitos da Estética da Recepção, de Hans Robert-Jauss. Alicerçado nessa perspectiva fenomenológica, foi constatado que a recepção de uma obra cinematográfica por parte de um crítico está sujeita a imprecisões e equívocos, devido às circunstâncias de apreciação da obra. Em contrapartida, esses possíveis equívocos podem ser avaliados sob uma ótica diferenciada com o passar dos anos, a partir de uma revisão crítica amparada por conceitos distintos. O artigo também aborda as transformações pelas quais a maneira de produção de críticas cinematográficas passou durante a década de 1960 e o reflexo dessas mudanças no cinema brasileiro.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica; Estética da Recepção; Cinema Brasileiro.

*Pesquisador e jornalista. Graduado pela Universidade Sagrado Coração e Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista

ABSTRACT

This article analyzes the process of producing a cinematographic critique based on Hans Robert-Jauss' concepts of the Reception Aesthetics. Based on this phenomenological perspective, it was verified that the reception of a cinematographic work by a critic is subject to inaccuracies and mistakes, due to the circumstances of appreciation of the work. On the other hand, these possible misunderstandings can be evaluated in a different perspective over the years, based on a critical review supported by different concepts. The article also deals with the transformations in which the way of producing cinematographic critics passed during the 1960s and the reflection of these changes in Brazilian cinema.

Key-words: Film critic; Aesthetics of the Reception; Brazilian Cinema.

INTRODUÇÃO

Em tempos não tão remotos aos dias de hoje, o trabalho de realizar críticas cinematográficas detinha uma profunda influência. O principal portavoza dessa crítica cinematográfica era somente o sujeito que desempenhava a função de crítico em veículos da grande mídia. Seus textos eram difundidos, na maioria das vezes, nas páginas dos jornais impressos, reservados no caderno cultural do periódico. Esse cenário contribuiu para o surgimento de um hábito que estimulava os leitores a conferirem um intenso valor simbólico à crítica jornalística. Esse processo ocorria devido à escassez de espaços que propunham-se a divulgar informações sobre cinema. Conseqüentemente, o futuro espectador recorria à crítica cinematográfica a fim de obter referências e dados sobre o suposto filme a ser visto. Dessa maneira, o crítico de cinema constituía-se como um mediador entre a obra cinematográfica e o público, sendo portador de um *status* influente, cuja inserção de suas ideias penetravam no leitor devido ao prestígio do qual dispunha. As avaliações contidas nas páginas dos jornais, lidas preliminarmente pelo público do respectivo filme, muitas vezes exerceram influência na trajetória de sucesso ou fracasso de público de uma produção cinematográfica.

Peter Biskind (2009) demonstra como a crítica acompanhava o lançamento dos filmes nos Estados Unidos, até a primeira metade do século XX:

Críticos de jornais e revistas tinham muito mais influência naquela época do que hoje. Os filmes eram lançados aos poucos, lentamente, primeiro em Nova York e

Los Angeles, progredindo para o interior em ritmo suave, como ondas num lago e, portanto, seu sucesso dependia das críticas e do boca a boca favorável, além dos anúncios nos jornais. (BISKIND, 2009, p.41).

Ainda que se considere se tratar de um contexto norte-americano – por sinal, muito distinto da realidade brasileira, é possível notar a força articuladora da imprensa na primeira metade do século XX através da citação de Biskind. O planejamento mercadológico estruturava-se de modo a fazer com que os possíveis prejuízos financeiros dos estúdios fossem minimizados a partir de críticas negativas e a recusa do público. Do mesmo modo, o êxito da produção se mantinha por meio de elogios ao filme, em questão.

No Brasil, as articulações da crítica cinematográfica se mantinham restritas ao eixo Rio de Janeiro, que até a década de 1950 era a capital do país, e conseqüentemente seu pólo cultural, e São Paulo, cidade economicamente mais pujante do Brasil. De acordo com Maria Rita Galvão (1981, p.228), as análises de cinema, produzidas no país até os anos 1950, eram fundamentalmente impressionistas. Segundo a autora, era comum dividir o filme em camadas e, na análise, enfocá-las uma de cada vez sem a preocupação de interrelacioná-las: fotografia, direção, interpretação. Não se tratava propriamente de analisar, mas sim de julgar, ou simplesmente adjetivar, cada um desses aspectos, sendo o julgamento final uma média dos resultados parciais obtidos.

A partir dessa mesma época, inicia-se um processo de renovação da crítica brasileira e esse método impressionista de analisar um filme acabou sendo, gradativamente, substituído. A *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, foi um dos principais espaços intelectuais onde esse processo inovador se difundiu. Xavier (2014) revela como os articulistas da revista enfrentavam a questão:

No início dos debates, prevalecia a ideia, entre seus vários articuladores, de que o valor de um filme está em conexão direta com a sua exploração dos recursos do próprio cinema. A questão central são as formas do realismo, e não o debate que opõe o cinema narrativo e experimental [...]. A revisão da teoria da montagem se especifica melhor como um debate sobre figuras de estilo: comenta-se a recusa do campo/contracampo e da decupagem clássica, com menções a William Wyler e Antonioni. Porém, somente na década de 1960 que as teorias de Bazin irão transpor-se concretamente na crítica de cinema brasileira. (XAVIER, 2010, p.391).

As décadas de 1950 e 1960 se mostraram como um cenário promissor para a construção de novas relações sociais no Brasil. Conseqüentemente, o cinema tornou-se reflexo do país, em constante mutação nesse período. Muitos intelectuais foram os tradutores dessa transformação, diretores e críticos de cinema, imbuídos por ideais marxistas passaram a trabalhar para a conscientização da população em um

momento, considerado por muitos, como pré-revolucionário. Dentro deste contexto, surgem os primeiros exemplares do movimento Cinema Novo¹, cujos filmes tentavam responder ao questionamento de uma realidade social em transformação. Bernardet (1978) relata como se deu o deslocamento da visão do cinema comercial para o cinema conscientizador e como os críticos de cinema da época reformularam o conceito de crítica cinematográfica:

[...] É importante o processo que se notabilizou pela transição da ideia do cinema enquanto arte para sua conversão em agente transformador social. O cinema não possuía mais a função de espetáculo e sim de agente mobilizador de novos valores². Abriam-se novos horizontes para uma cultura “participante” que não permitia mais o culto da arte. A cultura participante que se abriu através desse novo quadro, fez com que o crítico cinematográfico passasse, então, a tentar estabelecer as relações existentes entre o filme e a sociedade da qual ele surge e à qual ele se dirige. (BERNARDET, 1978, p.43).

Desse modo, a crítica de cinema brasileira assumiu uma postura da qual é a principal força articuladora entre o cinema e a sociedade em que estava inserida, algo inexistente até a década de 1950. As análises amparadas no tom impressionista do crítico perante a obra seriam substituídas por ensaios que refletissem a sociedade brasileira através do cinema. Em um curto período de tempo, novos intelectuais adentraram nesse novo paradigma de crítica cinematográfica, impulsionados pela instabilidade política brasileira dos anos 1960. Dessa forma, os críticos de cinema dessa época aderem ao perfil do engajamento político. Bernardet (1978)

1 *Rio, 40 Graus*, lançado em 1955 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é considerado o marco inicial do movimento. Sidney Ferreira Leite (2005) lembra que a obra contava com forte influência do movimento neorrealista italiano e realizava uma contundente crítica aos valores sociais da época. O autor ainda aponta a importância do filme: [...] *Rio 40 Graus* foi a produção mais emblemática desse período, porque, entre outras qualidades, conseguiu sintetizar as diversas propostas de renovação do cinema nacional. Ele pode ser caracterizado como um divisor de águas no cinema brasileiro. A película foi [...] produzida por uma cooperativa que reuniu atores, técnicos e o diretor, e lançada no cinema em 1955. O diretor desenvolveu paralelamente às atividades cinematográficas, intenso engajamento político, escrevendo artigos na revista *Fundamentos*, periódico que reunia intelectuais comunistas, e participando de congressos que se realizaram no país sobre cinema nacional.

2 Essa maneira de encarar o cinema, refletida na crítica cinematográfica, é de autoria do teórico e crítico de cinema francês André Bazin. Xavier (2014) afirma que a questão central dessa crítica é a da “vocalização realista” do cinema, não propriamente como veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como forma de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisível, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas. Tal “cinema de situações em bloco”, sem análise prévia exigida pelo cinema clássico, traduz o ideal da “compreensão bazinianas”: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente até que se processe. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si.

define as razões para que a camada intelectual do país se afiliasse a esse tipo de iniciativa:

Há uma participação sempre maior do povo na vida política do país. Certos grupos que se mantinham alheios à vida política e se limitavam às suas atividades profissionais, veem-se obrigados a se pronunciar, a tomar atitudes, porque a situação social vigente ameaça cada vez mais as suas atividades, porque se sentem ameaçados na sua subsistência. É natural que essa nova atitude política acabe por influenciar as atividades profissionais – até que se chegue a um ponto em que essas atividades estejam tão impregnadas de atitude política, que já não se possa considerar realmente profissionais atividades que não reflitam também a tomada de posição política; até que se considere como mau profissional quem não adotar posição política. (BERNARDET, 1978, p.48).

A crítica cinematográfica brasileira que arvoreceu nas década de 1950 foi marcada por um intenso comprometimento de seus autores com a realidade social, estabelecendo um novo meio de analisar o cinema. Através da conjunção entre o cinema e a sociedade, o crítico de cinema tomava uma postura extremamente crítica frente à sociedade brasileira. Politização esta que se fazia presente em seus textos sobre os filmes nacionais que avaliava. Estes filmes, por sua vez, também contavam com uma forte teor político. Dessa forma, pode-se dizer que a transformação ocorrida no paradigma da crítica cinematográfica brasileira dos anos 1950, e, conseqüentemente, do cinema do país, ocorreu paralelamente. Nesse processo, críticos e cineastas estavam em perfeita consonância com as demandas políticas e sociais do Brasil e refletiram isso em seus trabalhos. Isso originou a crítica cinematográfica cuja fórmula não mais se concentrava em meras descrições impressionistas, mas sim em acompanhar e estimular a produção de um cinema brasileiro consciente em retratar os problemas pelos quais o Brasil passava durante a década de 1960.

1. 1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

A crítica cinematográfica compreende uma visão sobre um filme, a partir da decodificação da obra por parte do sujeito que se posiciona como crítico de cinema. O texto provindo dessa relação configura a ponte entre o espectador e o filme. Jean-Claude Bernardet mostra como o processo do trabalho do crítico de cinema acontece:

[...] uma atividade contemplativa. Tentativa de 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 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 de arrefecimento das emoções que permita dar um aspecto lógico à exposição das emoções. [...]. A verbalização tem como função última fazer sentir ao 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, 1978, p.33).

Para que a crítica cinematográfica ocorra, é necessário uma profunda interpretação do crítico para com o filme. Esse processo pode ser compreendido dentro dos pressupostos da *Estética da Recepção*, teoria criada por Hans Robert Jauss, em 1967 na Universidade de Constança, na Alemanha. Neste processo, desloca-se o papel central do autor e o receptor que cumpre um papel ativo no momento da recepção. (ZILBERMAN, 1989, p.17). Desta forma, o leitor se torna a chave mais importante em seu relacionamento com a obra, constituindo novas formas e sentidos para ela.

Jauss afirma que uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, ou seja, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS, 1979, p.46). Isto quer dizer que a arte possui poder emancipatório sob o indivíduo através desses dois processos que ocorrem em via de mão dupla, denominado *Experiência Estética*, na qual o leitor apenas gostará de uma arte se conseguir entendê-la – parte do processo em que se encontra a fruição compreensiva - e só compreenderá o que aprecia- compreensão fruidora -, ambos os processos simultâneos, que resgatam e valorizam a experiência estética, produzindo, assim um efeito para a obra. (ZILBERMAN, 1989, p.53).

O diálogo que aflora entre a obra e o espectador durante a Experiência Estética garante sua historicidade ao passar por constantes transmutações sociais e culturais, desde a criação até a sua atualidade. As várias gerações que se utilizam de critérios de julgamentos diversos para qualificar a obra acabam por elevá-la de um *status* a outro. Tais critérios trazem à tona um saber prévio, designado por Jauss como *horizonte de expectativas*, ou seja, a intersubjetividade de cada sujeito, composta por referências, lembranças e conhecimentos particulares de cada receptor.

1.2 A KATHARSIS NO PROCESSO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Um dos pressupostos da *Estética da Recepção* é o processo de recriação da obra. O conceito empregado por Jauss para essa recriação é o da poética, que surge a partir do contato do receptor com a obra e novos sentidos são produzidos na interpretação, fazendo nascer novas perspectivas através de outros olhares. Aplicaremos esse conceito para designar o trabalho da crítica cinematográfica, uma vez que o autor trabalha em um novo produto (poética) em virtude do filme.

A recepção de uma obra acontece efetivamente quando a interpretação do filme pelo crítico aconteceu e foi tornada pública através dos meios de difusão de informações. Desta forma, a obra alcança sua existência e função social. Ao assistir a um filme, o sujeito absorve ao máximo todos os elementos que o filme tinha a lhe oferecer: suas mensagens, suas metáforas, seus simbolismos, ensinamentos. Dessa forma, dificilmente o crítico sairá incólume da sala de cinema. O prazer estético realizou-se através da identificação. Entretanto, outro conceito proposto por Jauss³, abarca-se neste processo de identificação, a *katharsis*. O autor define *katharsis* como a concretização de um processo que leva o espectador a assumir novas formas de comportamento social e com o prazer efetivo resultante da recepção de uma obra verbal e que motiva “tanto uma transformação de suas [do recebedor] convicções, quanto a libertação de sua mente”. (apud ZILBERMAN, 1989). A *katharsis* corresponde ao prazer liberado pelo tocante da obra dentro de nossa psique. É o estado catatônico provocado pela identificação e admiração ocasionado pela obra, causando uma liberdade julgadora. A *katharsis* também ocorre de modo coletivo, através do compartilhamento das emoções do público diante de uma obra de arte. Dessa forma, um filme visto no cinema - cuja emoção o crítico compartilha com outras pessoas e, em casa, sozinho - através de serviços de *streaming*⁴ ou DVD, também podem influenciar a liberdade julgadora da obra.

3 O termo originou-se com Aristóteles, na Grécia Antiga, quando o filósofo desenvolveu os fundamentos estéticos da poesia, da música e do teatro, em seus escritos que ficaram conhecidos como Poética e transformaram-se na base interpretativa e crítica da literatura Ocidental. Aristóteles refere-se à *katharsis* dentro do contexto do teatro grego, descrevendo a reação da plateia frente ao espetáculo. O filósofo afirma que a encenação dos atores, fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam a purgação. Essa purgação ou alívio é apresentada pelos indivíduos presentes na plateia. A interação entre os atores e plateia é flagrante e contundente, tendo a tragédia grega um profundo significado concomitantemente religioso, psicológico, mental e social. O membro da plateia absolutamente não assiste à peça trágica, mas sim participa sensorial e emocionalmente dela, ou melhor, vive a tragédia vinculada pelos personagens. (ARISTÓTELES, 2011, p.59).

4 De acordo com Mariana Coutinho (2013), “a tecnologia *streaming* é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer *download*, o que torna mais rápido o acesso aos

À luz da crítica cinematográfica, essa liberdade julgadora se faz presente no texto. Entretanto, podemos nos questionar o período de tempo em que o efeito da *katharsis* estará presente à mente de seu receptor. Teremos duas situações. A primeira pode ser ilustrada quando o crítico escreve sobre o filme logo após assisti-lo, ainda sob o efeito que o filme produziu sobre ele. Ao redigir o texto no auge do júbilo que o filme lhe acometeu, o crítico pode simplesmente esquecer-se ou ocultar equívocos do filme e algo que, em uma segunda revisão da obra, lhe desagradaria ou até mesmo que lhe passou despercebida em virtude de sua excitação inicial com o filme. A segunda enquadra-se o crítico que se deixa, por várias razões, escrever depois de um longo tempo decorrido da sessão. O efeito catártico já não está tão presente em sua mente, podendo fazer sua opinião ser mais branda do que o outro crítico, que escreveu logo após o término da sessão. Nesse segundo contexto, a maturação da obra está mais concreta na mente do crítico, que escreverá sobre a obra de forma mais lúcida. Ao questionarmos a potência da *katharsis* no exercício da crítica cinematográfica, podemos nos indagar até que ponto as críticas publicadas nos jornais ao longo de determinado tempo, contém a opinião mais verossímil daquilo que verdadeiramente o crítico achou da obra, uma vez que não sabemos em que condições esses textos foram escritos. Apesar de estarem presentes, em sua maioria, na seção cultural dos jornais, mais flexíveis do que as outras editorias, geralmente com amplo espaço nos finais de semana (PIZA, 2004). Essa flexibilidade permite ao profissional mais tempo para escrever, o que, em termos teóricos, acaba gerando essa imprecisão relativa à *katharsis*.

Refletiu-se até aqui sobre a *katharsis* daquilo que foi institucionalizado como belo, mas podemos questionar se esse processo ocorre ao que se opõe ao belo, ou seja, ao grotesco, ao perverso, ao feio. Citando o trabalho de Hans Blumenber, Jauss afirma a impossibilidade de prazer estético ante as negatividades objetivas:

O prazer estético pode-se realizar sob a condição de que o sujeito não goze os objetos em sua negatividade flagrante, mas sim a pura função de suas próprias faculdades, afetadas por aquela presença negativa. Isso pressupõe que o sujeito se libere para o exercício de suas afeições, através da “consciência intensificada de sua condição de não afetado”. Por meio deste distanciamento interno, é neutralizado não só o contato direto do autoprazer sentimental, [...] as próprias faculdades afetadas se “despersonalizam”, podendo assim ser fruídas esteticamente pelo sujeito

conteúdos online [...] Os serviços de streaming on-demand possibilitam que o usuário esteja no controle do que vai assistir, quando e onde. Ele acessa os dados ao mesmo tempo em que os recebe, sem a necessidade de esperar um download ou de ocupar espaço em seu HD com o armazenamento de conteúdo. Também é possível controlar a exibição, pausando, avançando ou retrocedendo o vídeo ou a música”. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>> Acesso em: 18 mai 2017.

nuclearmente não afetado, graças a sua liberdade de tomar posição. (JAUSS, 1979, p.69).

Uma avaliação equivocada do filme, realizada pelo crítico, pode ser provocada pela ausência de identificação em relação aos conteúdos presentes na produção. A obra poderia ter a intenção de optar pelo repulsivo, para conquistar seu espectador através da reflexão, acerca daquilo que ela mesma está criticando, ao explorar tais negatividades. Um exemplo pode se centrar em um filme que trate da violência bélica. Ao mostrar cenas em que esses temas são expostos de maneira mais realista possível, é uma possibilidade que o crítico pode, em sua poética, afirmar que tais cenas foram inseridas no longa apenas para chocarem, do que causar uma reflexão mais profunda. O crítico estaria parcialmente certo em sua análise, pois ficou incomodado com o que viu, mas não refletiu as razões de tais cenas estarem ali, chegando à conclusão de que as cenas foram expostas apenas para incomodar o espectador de maneira gratuita. O marco de apreciação da obra e sua intencionalidade não se entrecruzaram. O tom antibelicista do filme se perde nesse contexto. Mas olhemos sob outra ótica. O crítico viu o filme e não gostou das cenas de violência. Porém, entendeu que por trás daquilo há uma mensagem refutando a própria violência, que é explorada.

Já percebeu-se os efeitos que a *katharsis* – identificação - podem exercer na crítica cinematográfica. Um processo psíquico que submete o crítico a avaliações antecipadas, e, por isso, inconclusivas. Passíveis de serem questionadas e revisitadas no futuro. Em outra situação exploramos a *katharsis* partindo do pressuposto de que a mesma se dilui com o tempo e tomando como exemplo um crítico que não emite sua opinião ainda sob o efeito dela. Tornando, assim, uma poética mais neutra sob a obra.

No último exemplo do conceito de Hans Robert Jauss, viu-se a ausência de identificação perante obras que exploram signos exteriores ao belo institucionalizado. No primeiro, explorou-se a crítica que pode simplesmente denegar o filme sem procurar os efeitos de sentidos produzidos por tais signos. Em seguida, lançou-se luz à poética que continua denegando a obra, mas que entende os significados da negatividade ali exposta. A *katharsis* é um dos conceitos que mais influem na *Experiência Estética*. Por ser um processo que pode acontecer de forma tanto coletiva, quanto individual, ela vai levar aos mais variados tipos de relação com a obra fílmica, e conseqüentemente, a crítica cinematográfica irá ser o reflexo de cada uma dessas relações.

1.3 HORIZONTE DE EXPECTATIVAS E DISTÂNCIA ESTÉTICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

Após abordar o processo da *katharsis* na *Experiência Estética* da crítica de cinema, irar-se-á desenvolver algumas relações da definição de *horizonte de expectativas* nesta atividade. Lembrando que tal definição já foi esclarecida rapidamente nos parágrafos anteriores. Entretanto, a partir daqui, ela ganha contornos mais precisos.

Atenta-se a descrição de Regina Zilbermann (1989) acerca do termo:

A reconstituição do horizonte possibilita determinar o caráter artístico de uma obra “no modo e no grau de sua ação sobre um certo público” [...] Jauss acredita que o valor decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar. Aqui ele está outra vez bastante próximo dos formalistas ou estruturalistas, porque concorda em que só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito. Situa o valor num elemento móvel: a distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público, que pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer. E torna-o mensurável, pois a “distância estética pode ser historicamente objetivada no espectro das reações do público e do juízo da crítica”. (ZILBERMANN, 1989, p.35).

Assim como a *Experiência Estética*, esse processo de recriação do *horizonte de expectativas* também se dá em via de mão dupla entre obra e receptor. Por um lado, temos o receptor, que possui um arcabouço dos mais variados referenciais ideológicos, sociais e culturais, lembranças e conhecimentos particulares. Características que moldam sua personalidade e, conseqüentemente, sua liberdade julgadora. Esse estado é denominado por Jauss como *horizonte de expectativas*, ou seja, todas as características intrínsecas ao ser-humano que o permitem racionalizar e colocar-se no mundo tal qual ele é. Por outro lado, Jauss coloca uma obra de arte de caráter inovador e transgressor, que se coloca em confronto com o horizonte de expectativas de uma pessoa. Um exemplo desse confronto é a obra de Marcel Duchamp, *A fonte*, que em 1917 exibiu um mictório como obra de arte no Salão da Sociedade Nova-iorquina, a fim de contestar o conservadorismo e elitismo que tomavam conta das artes plásticas durante as primeiras décadas do século XX. (MINK, 2000, p.63-67). A peça é famosa até os dias de hoje e estimula constantemente a questão “o que é arte?”. Em vista de que o *horizonte de expectativas* coletivo está, em tese, direcionado a um conceito de arte convencional, a obra de Marcel Duchamp sempre convida o espectador a questionar sobre a verdadeira essência de uma obra de arte.

Sendo assim, o conceito de Jauss se refere à forma da obra surpreender e transgredir seu receptor. Na medida em que ela mais inova e se mostra mais autêntica, Jauss considera essa obra de valor e qualidade. Por nunca ter visto nada igual anteriormente,

o *horizonte de expectativas* do receptor, em primeira mão, poderá acolher ou renegar a obra. Essa reação acolhedora ou de recusa é o que Jauss denomina de *distância estética*. Estes dois conceitos permitem entrar em contato com a receptividade da obra e suas modificações dentro da realidade em que a mesma está inserida. Em outras palavras, nos permite saber se a obra se conectou com as demais vertentes de pensamento de seu tempo ou se rompeu com elas. Da mesma forma, saber se a produção não foi reconhecida ou se passou a ser reconhecida. Enfim, se agradou ou desagradou. É possível ilustrar a situação com a estreia do clássico do cinema de terror *O Exorcista* nos cinemas norte-americanos em 1973. Biskind (2009) lembra a reação do público e da crítica à época do lançamento do filme:

As pessoas desmaiavam, perdiam os sentidos e entravam em crise histérica. Os exibidores mantinham à mão lixeiras com areia para socorrer pessoas que não conseguiam manter o jantar no estômago. Os espectadores ficaram tão convencidos de que eles ou alguém que conheciam estava possuído pelo diabo que passaram a infernizar a Igreja Católica com pedidos de exorcismos [...] Os críticos se dividiram. Kael detestou o filme, debochou de Blatty por tentar fazer contato com sua falecida mãe, desdenhou suas pretensões sérias para o filme, citou Friedkin em seu aspecto mais Goebbels: “Se é um filme feito por alguém em vez de para alguém, sinto cheiro de arte”. (BISKIND, 2009, p.233. Grifo do autor).

O impacto cultural causado pelo filme se deve ao *horizonte de expectativas* do público diante da história da garota possuída por um demônio, tema poucas vezes explorado no cinema até então. Algo novo que surpreendeu a plateia, provocando a onda de histeria em sua estreia. O filme colocou em xeque a religiosidade das pessoas, a dúvida sobre a existência de forças demoníacas e o embate entre o bem contra o mal. Questões sempre presentes no imaginário coletivo.

Pode-se notar no discurso da crítica de cinema norte-americana Pauline Kael o distanciamento estético da obra. A ironia com que Kael menciona William Petter Blatty, produtor do filme e autor do livro no qual o roteiro foi baseado e William Friedkin, diretor do longa-metragem, denuncia um *horizonte de expectativas* que, ao contrário do público na época da estreia, não se surpreendeu com o filme.

Diante da perspectiva de Jauss e da crítica cinematográfica, o filme virou um clássico devido a sua permeabilidade social. O interesse produzido na obra cinematográfica instiga a cada nova geração, propondo um novo diálogo com este, através da sucessão de questionamentos propostos ao receptor. Para Jauss, esta é o fundamento principal para uma obra de arte.

2. CONCLUSÃO

Identificou-se, no decorrer deste artigo, que o exercício da crítica cinematográfica consiste em lançar visões acerca de um filme através de um texto. Tal exercício sofreu grande mudança na década de 1950, em que os intelectuais passaram a valorizar aspectos realistas das obras, juntamente com a profunda discussão político-social que os diretores brasileiros imprimiam em seus filmes. Era o início do Cinema Novo, que produzia filmes que objetivavam denunciar os problemas do Brasil das décadas de 1950 e 1960.

Constatou-se, também, que a crítica cinematográfica pode garantir um revisionismo da história do cinema. Por meio de três processos presentes na *Experiência Estética*, a *katharsis*, o *horizonte de expectativas* e a *distância estética* podem inferir positiva ou negativamente na trajetória de um filme. Lembrando que o trabalho do crítico de cinema é uma mediação entre a obra e o público, a influência da *katharsis*, se dá quando uma crítica escrita no calor da hora pode não corresponder aos reais juízos de valor de seu espectador. Uma obra inovadora, que não está em consonância com as possíveis anuências do público de uma determinada época, pode se renovar com o passar do tempo. A crítica cinematográfica pode apurar seu *horizonte de expectativas* e, conseqüentemente, a *distância estética* com a obra, diminuirá, fazendo com que o filme incompreendido outrora, alcance novas chances de contato com o público.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajectoria crítica**. São Paulo: Polis, 1978.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp: a arte como contra-arte**. Colônia: Taschen, 2000.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

Saiba mais sobre streaming, a tecnologia que se popularizou na web 2.0. **Tech Tudo: A Tecnologia Descomplicada**. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>>. Acesso: 12 set. 2017.

XAVIER, Ismail. Apresentação. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZILBERMANN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.