

# Walter da Silveira: entre a crítica de cinema e a análise filmica

**Rafael Oliveira Carvalho\***

## **Resumo**

*Embora a crítica cinematográfica e a análise filmica possuam ambas suas distinções teórico-metodológicas, pretende-se observar de que forma essas duas fronteiras se interconectam. Com base em um corpus de análise que engloba alguns textos do crítico de cinema baiano Walter da Silveira, propõe-se uma observação sobre as funções, atribuições e particularidades que as duas vertentes analíticas carregam, buscando, assim, identificar o teor interpretativo de cada um.*

**Palavras-chave:** *Crítica de cinema. Análise filmica. Walter da Silveira.*

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre pela mesma instituição. Membro do Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem (GRIM). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).



## Introdução

De forma mais ampla, existem dois tipos de utilização do juízo crítico aplicado à apreciação das obras filmicas: os críticos de cinema propriamente ditos, relacionados ao trabalho jornalístico no campo do jornalismo cultural, cujos textos são veiculados em diversos meios de comunicação, e os acadêmicos, que utilizam as ferramentas da análise fílmica para estudar uma obra do cinema partindo de determinados pressupostos teórico-metodológicos (CARVALHO, 2002). Embora ambos possuam suas distinções, é correto dizer que todo crítico deve ter uma visão analítica das obras do cinema e que, por sua vez, o analista precisa lançar um olhar crítico sobre a obra estudada.

Segundo Aumont e Marie (2004, p. 14), “o crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento”. Partindo dessas considerações, os autores fazem um esforço para separar as duas funções: o crítico se assemelha mais à figura do cinéfilo que avalia a obra, expondo suas opiniões com argumentos, enquanto o analista, no campo científico, ao produzir conhecimento, descreve meticulosamente o objeto estudado a fim de testar algumas hipóteses.

No entanto, nada impede que essas duas vertentes possam estar presentes num mesmo texto. Gomes (2006, p. 7) observa: “Se a crítica de cinema tem uma função mediadora entre a obra e o leitor, ela assume seu papel de informar e paralelamente de formar”. Assim, o pressuposto defendido por Aumont e Marie de que a análise fílmica produz conhecimento (mesmo que os autores estejam falando de conhecimento científico) também pode ser encontrado nas críticas de cinema quando são bem embasadas, aprofundadas e defendidas. Podemos, portanto, falar não em uma crítica-análise, mas, antes, de um caráter analítico a ser encontrado nas críticas cinematográficas.

Vários autores (PIZA, 2006; CHAUI, 2006; COELHO, 2007; etc.) apontam um estado de crise que a crítica de cinema enfrenta atualmente, pois elas já não possuem o mesmo nível de influência de antes, e os textos se dedicam cada vez mais a valorizar as celebridades e menos os produtos em si. Dessa forma, os textos críticos com caráter mais aprofundado são encontrados num outro momento histórico em que os profissionais possuíam maior espaço e credibilidade, além de prezarem por abordagens mais amplas sobre os filmes. Bordwell (1991) chega a defender que os tempos áureos da crítica centrada na interpretação, essa que ocupava grande espaço nos jornais diários ou nos periódicos dedicados ao cinema, já acabaram.

A fim de buscar identificar as possíveis imbricações que a análise fílmica e a crítica cinematográfica possam ter num mesmo produto de apreciação do cinema, utilizamos como objeto de estudo algumas críticas feitas pelo ensaísta e crítico baiano Walter da Silveira (SILVEIRA, 2006), que desenvolveu uma larga atividade na área especialmente entre as décadas de 1940 e 1960. Embora não fosse formado em jornalismo (era advogado de formação, profissão que exerceu durante toda sua vida), Silveira escrevia para diversos periódicos da Bahia e, porventura, de outros Estados.

As críticas e artigos que escreveu em vários veículos, bem como suas atividades em torno da propagação do pensamento cinematográfico, como cineclubista, professor e grande incentivador da cinematografia brasileira e baiana, tornaram-no figura referenciada como profissional que detinha certo conhecimento acumulado sobre o cinema, uma espécie de mentor intelectual de toda uma geração de pessoas. Nas palavras de Setaro (2010, p. 52), “a partir de Walter, os baianos começaram a considerar o cinema autêntico veículo da expressão artística”.

Um agitador cultural, portanto, que prezava a formação e a conscientização do público diante da sétima arte. Propomos, então, uma observação sobre as funções e atribuições dos textos de Walter da Silveira, inserindo-os nas discussões e particularidades da crítica de cinema e da análise fílmica.

### **Entre a crítica e a análise**

Para se pensar no trabalho crítico de Walter da Silveira é importante enxergá-lo como uma ponte entre esta e a análise fílmica, vistas hoje como horizontes teórico-metodológicos distintos, com objetivos, público-alvo e pressupostos diferentes. De qualquer forma, é uma maneira de estudar as escolhas e recorrências que marcam o estilo do crítico baiano, sua escrita argumentativa e a metodologia de avaliação dos filmes.

Embora se diga comumente que o crítico é um analista da obra artística – e muitas vezes iremos tratar do texto crítico como uma “análise do filme” –, o campo da análise fílmica ganha legitimidade no âmbito da pesquisa acadêmica, enquanto a crítica estaria circunscrita aos veículos de comunicação em uma perspectiva jornalística. Segundo Aumont e Marie (2004, p. 11), a instância analítica está presente na atitude do todo aquele que pretende tomar o filme com mais atenção:

O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do

filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação. [...] A análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta e a todo espectador minimamente consciente. Em particular deve ficar claro que um bom crítico é sempre, mais ou menos, um analista, mesmo que potencialmente, e que uma de suas qualidades é precisamente a atenção para os detalhes, associada a uma forte capacidade interpretativa.

No entanto, ao pensar de forma mais específica, os autores tomam a análise fílmica por sua composição teórica no campo acadêmico, cujo objetivo está em pensar uma obra de cinema em seu pormenor, tentando apreciá-la e compreendê-la melhor partindo do estudo minimalista de um ou mais de seus aspectos. É assim que Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15) definem essa atividade:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar matérias que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento.

Os autores partem de um pressuposto “criador” assumido pelo analista, uma vez que ele consegue tomar o filme para si, realizando ressignificações a partir do que a obra lhe oferece, embora deixam claro que se trata de uma criação assumida pelo analista como uma espécie de ficção, de reconstrução (ou interpretação) do que foi visto, refletido e concluído a partir da análise<sup>1</sup>. No entanto, seria preciso retornar à obra original, correspondendo esta à verdadeira realidade, pois “o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANNOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15). Deve-se atentar para não se chegar a outra obra diferente daquela sob perspectiva, o que nos remete

1 No âmbito da crítica, esse viés inventivo também existe como liberdade criativa, aquilo que alguns autores chamam de “crítica de invenção”. Ela recusaria a seguir um método restritivo de análise, mesmo que os defensores dessa crítica fizessem parte de um grupo que compartilhasse os mesmos ideais. Segundo Billard (1966 *apud* FIGUEIRÓA, 2004, p. 60) a crítica de invenção seria uma “espécie de canto verbal no qual não se trata de criticar no sentido primitivo do termo, que implica uma espécie de análise, mas de restituir por uma arte da escrita a forma da emoção que se sentiu e comunicá-la numa paráfrase lírica, um equivalente literário que colocará o leitor no estado em que se encontra o crítico diante do filme”. Michel Mardore (1973 *apud* FIGUEIRÓA, 2004, p. 60) acrescenta também que ela serve de “trampolim para uma reflexão de terceiro ou quarto grau”.

aos limites do trabalho analítico. Além dessa ideia chamada “interpretação selvagem”, Vanoye e Goliot-Lété (1994) apontam outros perigos e fraquezas de algumas análises: a tendência para descrever mais o filme do que analisá-lo de fato, ou mesmo partir para a análise sem uma descrição que deixe claro o que se constitui como objeto de observação; sair do filme para buscar reflexões outras que estejam mais conectadas a fabulações pessoais; tentar defender hipóteses falsas ou frágeis demais; ou, ainda, concentrar-se em pressupostos, hipóteses e citações de outras fontes que trabalham com a mesma obra fílmica sem se arvorar a fazer suas próprias considerações.

Em outro momento, os autores também dirão que analisar um filme “não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12). Depreende-se daí o caráter minucioso da atividade analítica, a fim de buscar suas significações e interpretações. Dessa forma, o analista, pelas liberdades, maior tempo gasto com a visualização do filme, pela escolha de elementos mais restritos da obra e pelos pormenores em que se concentra, seria capaz de chegar a inferências mais amplas e mais bem embasadas teoricamente.

Além disso, Vanoye e Goliot-Lété (1994) acrescentam que a análise também trabalha o próprio analista, uma vez que estão em jogo na interpretação as questões, hipóteses e métodos que o sujeito-pesquisador escolhe como relevantes ou dignos do estudo que ele mesmo conduz. Os autores distinguem o analista do espectador dito “normal” por meio de algumas posturas que aqueles primeiros assumem na sua investigação. Assim o analista, também chamado de “espectador-analista” ou “espectador desejanter”, por desejar, conscientemente, compreender melhor o filme estudado (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 18), possui as seguintes atitudes:

- é conscientemente ativo e racional;
- olha, ouve, observa, examina o filme tecnicamente à procura de indícios;
- submete o filme a seus procedimentos de análise e às suas hipóteses;
- precisa se distanciar do objeto fílmico;
- pensa o filme como pertencente ao campo da reflexão e da intelectualidade.

Os autores alertam que essa separação não pode ser feita de forma radical, uma vez que antes de assumir a postura de analista, este precisou de um primeiro contato, às vezes espontâneo, com a obra, sob uma perspectiva de espectador comum, momento em que ele conjectura suas

primeiras hipóteses e reflexões sobre o filme. Somente depois, sob um processo de análise mais rígido e minucioso, que essas impressões devem ser estudadas por meio de uma postura analítica que subentende os pré-requisitos acima listados. Nesse contraponto de posturas diante do filme, o analista difere do simples espectador, principalmente por querer dominar o filme, ao contrário do segundo, que se deixa dominar pela obra. É como uma forma de subjugar a obra analisada.

A ideia normalmente admitida e moralmente tranquilizadora pretende que a qualidade do trabalho seja mais ou menos proporcional à amplitude e à intensidade do esforço fornecido pelo analista contra o filme, tendo em vista ‘persegui-lo, brutalizá-lo e até rompê-lo um pouco’. Tudo acontece como se a relação entre o analista e o filme devesse ser necessariamente uma relação de força, de luta. Se o filme me hipnotiza e domina, eu, analista, vou, como reação, criticar o filme, ou melhor, atacar o filme; em suma, vingar-me do filme para finalmente dominar. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 19)

De qualquer forma, o trabalho de viés claramente científico do analista (que o distingue do simples prazer de ver o filme), com a finalidade de encontrar respostas a inflexões feitas anteriormente sobre dada obra fílmica, possui suas distinções com a atividade crítica.

Dentre as especificidades da crítica de cinema, cita-se o discurso “cinéfilo” como o que os críticos mais utilizam, o que os autores chamam de “cinefilia analítica” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 12), pressupondo aí certa cultura cinéfila. Nesse sentido, a crítica estaria mais relacionada a uma abordagem amorosa e militante em prol do bom cinema, defendendo as obras e autores que consideram mais relevantes e valorosos, enquanto não vê restrições em rechaçar aqueles que não julgam merecedores de atenção e apreço. Essa é a crítica que toma partido, assumindo uma forma de militância cultural, o que se distancia daquele caráter do analista. Assim, além de informar e avaliar a obra, também serve para promovê-la ou afastá-la do público, em especial aquela crítica que se encontra nos veículos de comunicação diários ou semanais. No entanto, os autores alertam para a necessidade de o crítico assumir uma postura de discernimento e reflexão para fazer suas considerações e chegar à conclusão valorativa sobre as obras, o que não se faz arbitrariamente.

Outra marca do crítico que o diferencia do analista é que, ao falar diretamente com um público mais amplo, aquele que tem acesso aos textos através dos meios de comunicação, ele se torna um “pedagogo do

prazer estético” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 12), cuja função é partilhar com aquele público suas avaliações e argumentos sobre as obras fílmicas. Por outro lado, a análise não deve se deter nas condições e meios de produção artística, ou professar juízos de valor, estando mais relacionada a uma atividade descritiva – embora Vanoye e Goliot-Lété (1994) já tenha alertado para o perigo da análise somente descrever o filme e não pontuar suas considerações e achados próprios sobre o filme. Também o analista não se atém ao critério da atualidade tido como um dos princípios valorizados pelos veículos jornalísticos, podendo escolher filmes de todas as épocas da história do cinema.

Ao mesmo tempo, Aumont e Marie (2004) encontram maior aproximação do crítico com o analista quando o primeiro escreve em uma publicação mensal. Além de geralmente ser especializado e reconhecido na área do cinema, e não somente um jornalista profissional, possui maior espaço para uma abordagem mais aprofundada uma vez que as informações e avaliações mais rápidas já foram feitas pelos veículos diários, embora nem sempre encontre espaço suficiente para um estudo mais completo das obras.

O crítico de uma publicação mensal tem a tarefa ingrata e sempre renovada de multiplicar as informações sobre as cinematografias pouco conhecidas e abordar os filmes mais confidenciais – por serem mais difíceis – de que raramente fala o crítico de um diário. A parte reservada à análise mais profunda de uma obra, que é também uma de suas vocações, é na maioria das vezes reduzida ao mínimo. (AUMONT; MARIE, 2004, p. 13)

Há também autores que veem a importância, em benefício da crítica de cinema, desta se acerrar de pressupostos da análise fílmica (como a decomposição mais detalhada do texto fílmico) a fim de enriquecer seu próprio caráter valorativo. Penafria (2009), ao criticar os lugares-comuns a que recorre a crítica contemporânea realizada em veículos portugueses, alerta para a necessidade de esses dois campos entrarem em um diálogo maior. Aponta, então, um caminho de aprofundamento para que a crítica cinematográfica ganhe mais consistência e, conseqüentemente, respaldo:

Consideramos que a atribuição de um juízo de valor deverá ser suportada por uma decomposição do filme em causa. E a nosso ver, a crítica de cinema encontra-se algo afastada dessa actividade que poderia servir-lhe de suporte e dar-lhe uma maior consistência de discurso: a análise. (PENAFRIA, 2009, p. 3)



## A crítica de Walter da Silveira em perspectiva

Apesar dos lugares e objetivos distintos que assumem, críticos e analistas podem partilhar características comuns. É na intersecção possível entre essas duas esferas de produção textual que podemos pensar o trabalho de Walter da Silveira, sendo o discurso e a postura como crítico de cinema marcadamente mais evidentes e reconhecidos em seu trabalho. O que se pretende aqui é refletir quais princípios da análise fílmica podem ser encontrados nos textos de Silveira e como eles contribuem para enriquecer a discussão sobre as obras do cinema e a própria arte cinematográfica em si.

A aproximação que Aumont e Marie (2004) estabelecem entre o analista e o crítico dos veículos mensais pode ser identificado a Silveira por este não ser um jornalista contratado fielmente de nenhum periódico para o qual escreveu, tampouco um crítico diário, tendo seus textos publicados a intervalos irregulares em cada veículo, sem a preocupação de lançar informações e opiniões ligeiras para consumo cotidiano (exceto em sua primeira fase de produção, marcadamente de caráter informativo), detendo-se mais nas discussões aprofundadas sobre as obras.

A ideia de “pedagogo do prazer estético”, apresentada pelos autores, também se encontra no trabalho de Silveira pela sua postura de pensar a crítica como uma forma de servir como ponte segura entre os filmes e o público, diante da necessidade de apresentar os novos e importantes autores do cinema, bem como valorizar as obras de cunho artístico que pouco espaço encontravam nas salas de exibição da região baiana, um dos valores da chamada “cinefilia analítica”. Com essa preocupação, notamos como Silveira tinha predileção por abordar uma produção do cinema mundialmente rica que não possuía espaço de exibição no circuito comercial, tentando fugir das imposições do mercado e valorizando a arte cinematográfica por meio dos grandes nomes que a faziam naquele momento.

Ultrapassa, ainda, o trabalho crítico-analítico desenvolvido nos periódicos, ganhando ecos também na atividade cineclubista desenvolvida com a criação do Clube de Cinema da Bahia e sua importância como fundador e professor do Curso Livre de Cinema da Universidade Federal da Bahia. São essas frentes que perfazem o perfil de militante cinéfilo assumido por Silveira, em que à simples crítica somam-se perspectivas mais abrangentes.

Pode-se encontrar ainda, no pensamento analítico de Silveira, outra de suas marcas: a definição de certas “teses” sobre cada um dos filmes analisados. Em vez de ler os filmes tentando abordar todos os seus pormenores, não deixando escapar os vários aspectos da película (como se

estivesse condicionado a, obrigatoriamente, falar sobre direção, roteiro, atuação e depois sobre os quesitos estéticos, como fotografia, trilha sonora, figurinos, etc.), metodologia muito comum na crítica cinematográfica em geral, Silveira, muitas vezes, apegando-se a uma única posição que formula sobre a obra e com a qual constrói o texto partindo de suas considerações sobre a questão destacada.

Com essa crítica de teses, o escritor baiano consegue deixar bem claro uma dada observação sobre a qual vai deter-se no decorrer do texto. Na crítica do filme dirigido por Elia Kazan (1951), *Uma rua chamada pecado*, por exemplo, há a tese de que a obra possui problemas de forma e conteúdo, principalmente por se aproximar, esteticamente, muito mais do teatro e ter pouca afinidade narrativa com o recurso cinematográfico – tese que Silveira discute em toda a crítica do filme, deixando de lado outras questões que poderiam ter espaço no texto, como a contextualização da obra anterior de Elia Kazan e suas particularidades como realizador cinematográfico. Já em outro exemplo, na crítica do filme dirigido por Gene Kelly e Stanley Donen (1952), *Cantando na chuva*, o autor mostra que, mesmo tratando-se da chegada do recurso sonoro, podendo salvar o cinema da então crise de mercado por que passava, o filme não desvaloriza o cinema mudo e as grandes obras e os diretores do passado; baseando-se nessa questão, realiza a abordagem analítica da obra.

Essa crítica de teses surge como uma constatação do caráter fortemente opinativo (e subjetivo) que Silveira emprega, pois, após demarcar seu ponto de vista, o crítico tenta sustentar sua tese com argumentos vários. Dessa forma, as posições de Silveira fazem-se presentes no texto crítico ao afirmar e defender certas colocações sobre os filmes. Com elas, ajuíza sobre a obra, tomando em consideração o largo conhecimento que possui, na tentativa de convencer o leitor de suas posições. Aqui temos, então, o posicionamento do analista que prefere deter-se em uma questão (ou hipótese) específica do filme a fim de aprofundá-la e daí extrair conclusões mais consistentes sobre algum aspecto do filme.

Por outro lado, podemos observar que algumas outras preocupações aparecem nos textos de Silveira antes mesmo de ele entrar na análise do filme em si: a contextualização da obra do cineasta, sua formação e entrada no universo do cinema, a retomada de fatores históricos, a importância de se discutir e descobrir determinado cineasta-autor já consagrado, a relevância daquela obra para as cinematografias ou para o cinema nacional, o próprio lugar do cinema brasileiro no contexto de sua produção. E tudo isso, na maior parte das vezes, ocupa um grande espaço do texto.

Caso o título do filme não coincidissem com o título da própria crítica, o nome da obra só seria reconhecida depois de realizada uma parte da leitura. Somente depois de colocadas algumas dessas questões, o filme é apresentado como ponto central de discussão (para onde aquelas questões suscitadas convergem), primeiramente na sua temática, no enredo, nas questões que aborda, para que somente depois sejam levantados alguns fatores de ordem estética e técnica da produção. Está longe de se afirmar aqui que essa estrutura textual seja uma constante rígida na abordagem crítica que Silveira realiza nos textos, mas, de forma geral, é assim que o texto pode ser visto em seu aspecto constitutivo.

Antes de chegar à análise do filme propriamente, outras questões de ordem contextual são abordadas com certo destaque e aprofundamento por Silveira. Por isso, é importante valorizar também o caráter informativo dos seus textos. Como um crítico que se preocupava com a formação do público para o bom cinema, a opinião não surge aqui como característica única, mas também aliada a um suporte informativo que dá uma visão maior da obra, autor ou assunto em evidência no texto, de forma introdutória.

Na crítica de cinema, a informação diz respeito a determinado dado que o próprio crítico enxerga como importante a ser exposto a fim de enriquecer a sua análise do filme. Está mais relacionado ao tema que o próprio filme suscita do que a uma informação factual de importância jornalística. Por isso, a informação pode ser vista como uma contextualização necessária para a análise do filme.

Essa contextualização pode se dar de algumas formas. Em um texto sobre o filme dirigido por Elia Kazan (1952) *Viva Zapata!*, Silveira se demora bastante no início refletindo sobre as noções de “revolução”, o apreço do cinema e de Hollywood pelo tema das revoluções sociais e, principalmente, demora-se sobre algumas características particulares e o ideário da Revolução Mexicana. Somente depois disso, no quinto parágrafo da crítica, passa a se ocupar do filme em si e de suas distinções artísticas.

Também quando trata do filme nacional dirigido por Lima Barreto (1953), *O cangaceiro*, Silveira chega a pontuar determinadas incongruências cometidas no filme sobre o universo do cangaço (crítica a estilização do figurino dos bandoleiros, a presença de um índio no território do cangaço, a inteligência gramatical e caligráfica do chefe Galdino, etc.). Mais adiante, critica também a falta de profundidade com que o tema foi abordado pelo diretor do filme. Da mesma forma, no texto sobre *Viva Zapata!*, pontua as distorções históricas que o roteirista

realizou no sentido de minimizar e ridicularizar a figura do líder da Revolução Mexicana.

Em outro sentido, o crítico também pode ver a necessidade de citar outros filmes que tenham alguma ligação com aquilo que se quer discutir num texto, seja por questões temáticas, seja por motivos de filmografia, lembrando outros filmes dos mesmos diretores, roteiristas e atores em evidência. Sendo essa uma constante, nota-se como a análise dos filmes não se encerra em si mesma, podendo criar relações com outros elementos exteriores, no mesmo âmbito da sétima arte, ou mesmo com referências a outras instâncias artísticas, como peças de teatros e livros publicados.

## Conclusão

Demarcando seu lugar de destaque e reconhecimento no cenário cultural da Bahia, Walter da Silveira propaga suas marcas estilísticas da escrita crítica de forma contundente. Essas marcas observadas e apontadas acima formam, então, um traço estilístico que o crítico construiu com seu trabalho e sua larga trajetória em prol da arte cinematográfica. São preceitos que formatam uma grade de leitura a ser aplicada aos filmes partindo de suas próprias concepções não somente do cinema como produto de valor, como do papel da própria crítica em si. É preciso pensar também na Bahia como lugar de efervescência cultural, mas que, ainda assim, estava longe dos grandes centros culturais do país que já possuíam uma ligação mais estreita com o fazer artístico e com o pensamento reflexivo.

Observa-se, no rápido percurso analítico feito neste trabalho, que a crítica de Walter da Silveira aponta um tipo de discurso que possuía forte marca opinativa, com posições muitas vezes taxativas, incisivas e exigentes sobre os filmes, mas que abria portas para um pensamento voltado para a necessidade de olhar criticamente para o produto visto na tela. Seus textos fazem ver um escritor que se interessava pelos produtos fílmicos independentes de suas origens e traços estéticos (seja o produto clássico americano, seja o cinema que frutificava no Brasil, sejam os filmes de autores vindos de países da Europa e Ásia) pela simples predisposição com que se debruçava sobre as obras a fim de analisá-las. A abordagem do filme, sua contribuição como produto artístico, suas temáticas expostas na tela, os conceitos estéticos utilizados para expor determinada visão de mundo, tudo isso valia mais do que a simples defesa de uma corrente de pensamento ou uma escola de cinema de que ele tomava partido, daí algumas surpresas quanto ao posicionamento que ele apresentava sobre certas questões.

Nota-se, então, como essa relação com a análise fílmica está próxima do esforço intelectual de Silveira em prol do cinema, por meio de suas críticas sobre os filmes, publicadas nos diversos veículos de comunicação ao longo de sua vida dedicada ao cinema.

---

**Walter da Silveira:** *between the movies critic and film analysis*

### **Abstract**

*Although the cinematographic critic and the film analysis possess their theoretical-methodological distinctions, it intends to observe that forms these two boundaries interconnect. With base in an analysis that includes some texts of the film critic from Bahia, Walter da Silveira, intends an observation about the functions, attributions and particularities that the two analytical aspects carry, looking for, like this, to identify the interpretative content of each one.*

**Keywords:** *Movies critic. Film analysis. Walter da Silveira.*

---

## **Referências**

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme. 2. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BILLARD, Pierre. Le cinema malade de la critique. Debate com os colaboradores Pierre Billard, Pierre Philippe, Marcel Martin, Giles Jacob. *Cinéma* 66, Paris, n. 102, p. 42-51, jan. 1966.
- BORDWELL, David. Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. USA: Harvard University Press, 1991.
- CANTANDO na chuva. Direção: Gene Kelly e Stanley Donen. Los Angeles: MGM, 1952. 1 DVD (103 min), son., color.
- CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. A crítica da crítica: um estudo da metodologia da crítica jornalística de cinema. 2002. 85 f. Monografia (Especialização em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. Simulacro e poder: uma análise da mídia. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). Rumos da crítica. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas, SP: Papirus 2004.
- GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. *Revista Crítica Cultural*, Santa Catarina, PR, v. 1, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2012.
- MARDORE, Michel. Pour une critique-fiction. Paris: Cerf-7<sup>ème</sup> Art. 1973.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. São Paulo: Vera Cruz, 1953. 1 DVD (105 min), son., p&cb.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO DA SOCIEDADE PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 6., Lisboa, 2009. Disponível em: <[www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf)>. Acesso em: 22 mar. 2014.

PIZA, Daniel. Jornalismo cultural. São Paulo: Contexto, 2006.

SETARO, André. Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico. Organização de Carlos Ribeiro. Salvador: Udufa: 2010. 3 v.

SILVEIRA, Walter da. Walter da Silveira: o eterno e o efêmero. Organização de José Umberto Dias. Salvador: Oiti Produções Culturais. 2006. 4 v.

UMA rua chamada pecado. Direção: Elia Kazan. Los Angeles: Warner Bros, 1951. 1 DVD (122 min), son., p&cb.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VIVA Zapata! Direção: Elia Kazan. Los Angeles: 20th Century Fox, 1952. 1 DVD (113 min), son., p&cb.

Enviado em 4 de abril de 2014.

Aceito em 15 de maio de 2014.