

# iscte

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

Os novos espaços da crítica cinematográfica no contexto da digitalização: o caso de *À Pala de Walsh*

Beatriz Carrilho Fernandes

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Investigador Integrado  
CIES-Iscte – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia

Coorientadora:

Professora Doutora Marta Pinho Alves, Professora Adjunta  
Instituto Politécnico de Setúbal - Escola Superior de Educação

Outubro, 2022



SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS

---

Departamento de Sociologia

Os novos espaços da crítica cinematográfica no contexto da digitalização: o caso de *À Pala de Walsh*

Beatriz Carrilho Fernandes

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Investigador Integrado

CIES-Iscte – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia

Coorientadora:

Professora Doutora Marta Pinho Alves, Professora Adjunta

Instituto Politécnico de Setúbal - Escola Superior de Educação

Outubro, 2022

## **AGRADECIMENTOS**

A dissertação de mestrado aqui apresentada resulta de uma jornada gratificante que, apesar de essencialmente solitária, se desenhou com a presença de figuras fundamentais, a quem expresso os meus agradecimentos.

Ao Professor José Soares Neves, pelo seu entusiasmo, interesse e disposição em, prontamente, ter aceitado contribuir para a presente investigação, assumindo o papel de orientador.

Agradecer à Professora Marta Pinho Alves, que já na licenciatura me havia orientado na realização da monografia. Estou-lhe grata, uma vez mais, pela disponibilidade e apoio, desta vez enquanto coorientadora. Por ter contribuído para que as minhas inquietações e incertezas fossem cessadas, pelas estimáveis sugestões, correções, discussões e reflexões. Pelos enriquecedores ensinamentos e por ter sido fundamental para o meu desenvolvimento intelectual e cultural. Manifesto, deste modo, a admiração e a amizade.

Ao Carlos Natálio, João Araújo, Luís Mendonça e Ricardo Vieira Lisboa, pela sua generosidade e pelas valiosas considerações, perspetivas e ideias expressadas nas entrevistas concedidas. Foi extremamente motivador ouvi-los a dialogar e debater ferverosamente sobre as imagens em movimento e a crítica cinematográfica.

Agradeço aos meus colegas e amigos, em especial a Ana Tomé, Carolina Luz, Carolina Silva, Filipa Martins e Joana Sena, pela partilha, incentivo e companheirismo constantes. Não apenas durante este percurso, mas também nos outros desafios das nossas vidas. Tem sido bonita a caminhada de crescer ao vosso lado.

Por fim, aos meus pais, Graça e Marco Fernandes, pelo amor incondicional, pela compreensão e por me permitirem sonhar. Por me terem ensinado a importância do afeto, da empatia, da gratidão, das relações humanas e da criação de raízes. Pelo investimento na minha educação, aprendizagem e pelo estímulo do sentido e pensamento crítico. É, igualmente, por eles e para eles.



## RESUMO

A presente investigação versa sobre os novos espaços da crítica cinematográfica no contexto da digitalização, incidindo sobre o *website À Pala de Walsh*. Pretende refletir-se, numa primeira etapa, sobre o advento da crítica cinematográfica, assim como o seu propósito e relevância. Posteriormente, procura abordar-se o contributo da revista francesa *Cahiers du Cinéma* e dos movimentos cinematográficos para as transformações da crítica, bem como discutir sobre os marcos importantes daquela atividade em Portugal, pós 1974, identificando os seus protagonistas e evidenciado a realidade contemporânea. Depois, pretende explorar-se o surgimento da Web 2.0 como ponto de partida para o desenvolvimento de uma nova ecologia comunicacional, responsável por proporcionar novas potencialidades à crítica cinematográfica: desde a multiplicidade de formatos até à diversidade de produtores.

Metodologicamente, procedeu-se à realização de entrevistas aos editores do *À Pala de Walsh*, de forma a compreender, sob o seu olhar, a génese e dinâmica do projeto. Posteriormente, recorreu-se à análise de conteúdo ao *website*, com o intuito de cruzar a visão dos editores com a perspetiva e interpretação do leitor. Considerando os resultados, conclui-se que o *À Pala de Walsh* se assume como uma alternativa aos meios de comunicação social, destacando-se pela produção de uma crítica cinematográfica aprofundada, apoiada em referências que permitem refletir sobre as imagens em movimento. Dirigindo-se a um público de nicho e procurando representar o cinema de autor, o *À Pala de Walsh* aproveita o cariz livre da Web 2.0, evitando, deste modo, constrangimentos editoriais inerentes à indústria jornalística.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica; Digitalização; Web 2.0; *À Pala de Walsh*



## ABSTRACT

The present investigation deals with the new spaces of film criticism in the context of digitalization, focusing on the *website À Pala de Walsh*. It intends to reflect, in a first stage, on the advent of film criticism, as well as its purpose and relevance. Then, it seeks to approach the contribution of the French magazine *Cahiers du Cinéma* and the cinematic movements in the transformations of criticism, as well as to discuss the important milestones of that activity in Portugal, after 1974, identifying its protagonists and highlighting the contemporary reality. Afterwards, it explores the emergence of Web 2.0 as a starting point for the development of a new communication ecology, responsible for providing new potentialities to film criticism: from the multiplicity of formats to the diversity of producers.

Methodologically, *À Pala de Walsh* editors were interviewed in order to understand, from their point of view, the genesis and dynamic of the project. Then, content analysis of the *website* was performed in an effort to cross the editors vision with the readers interpretation. Considering the results, we conclude that *À Pala de Walsh* assumes itself as an alternative to the *media*, standing out for an in-depth film criticism production, supported by references that allow us to reflect about the moving images. Aiming at a niche audience and seeking to represent *arthouse* cinema, *À Pala de Walsh* takes advantage of the free nature of Web 2.0, thus avoiding editorial constraints inherent to the journalism industry.

Keywords: Film criticism; Digitalization; Web 2.0; *À Pala de Walsh*



## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS .....	iii
RESUMO .....	v
ABSTRACT .....	vii
INTRODUÇÃO .....	1
1. A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA.....	5
1.1. O advento da crítica cinematográfica .....	5
1.2. A crítica especializada: uma narrativa descritiva, analítica, interpretativa e avaliativa .....	8
1.3. <i>Cahiers du Cinéma</i> e o eclodir de novas cinematografias.....	13
1.4. <i>Cinéfilo</i> e outras: as publicações cinematográficas no contexto português pós 1974 .....	17
2. MUDANÇA DE PARADIGMA: EMERGÊNCIA DA WEB 2.0.....	23
3. METODOLOGIA .....	31
3.1. Estudo de caso.....	31
4. A SINGULARIDADE DO <i>À PALA DE WALSH</i> : UMA REFLEXÃO COMO ATO DE RESISTÊNCIA .....	35
4.1. <i>À Pala de Walsh</i> sob o olhar dos editores .....	35
4.2. <i>À Pala de Walsh</i> sob o olhar do leitor .....	43
CONCLUSÃO .....	53
BIBLIOGRAFIA.....	55
WEBGRAFIA .....	58
FONTES.....	60
ANEXO.....	61



## INTRODUÇÃO

O cinema é uma das diversas manifestações artísticas representadas, refletidas e disseminadas no âmbito do jornalismo. Recuando aos primórdios da atividade cinematográfica, esta apresentou-se como uma forma de arte crescente que, através das suas mutações no que diz respeito aos modos de produção, difusão e receção, foi conquistando espaço na imprensa e, gradualmente, contribuindo para a criação de uma cultura cinematográfica e cinéfila (Lourenço & Centeno, 2019). Desde jornais generalistas até revistas especializadas, o cinema é, desde o seu surgimento até ao presente, alvo de abordagem e objeto de estudo através dos diversos géneros jornalísticos como a notícia, a reportagem ou a crítica.

A crítica cinematográfica, dimensão a ser explorada na presente investigação, é produzida por jornalistas, investigadores, programadores ou cineastas e publicada nos meios de comunicação para os quais colaboram, assumindo a mediação entre os filmes e os espetadores. Neste contexto, Bourdieu (1984) debate-se sobre o campo cultural, contribuindo com a introdução do conceito intermediários culturais. O sociólogo francês pressupõe que a cultura é formada por intervenientes - para além dos produtores - cujo propósito é a articulação entre a produção e a receção, acrescentando, desta forma, valor ao processo cultural. O intermediário cultural assumiria, assim, parte integrante do papel de divulgador, enquanto a produção estaria, naturalmente, a cargo dos autores e a receção seria assegurada pelo público. Bovone (1997) aborda, igualmente, o conceito, explicitando que os intermediários culturais são “poderosos transmissores de cultura, entregues à elaboração e re-elaboração de significados” (p.114).

As transformações tecnológicas possibilitam a renovação de diversos setores da sociedade e, na conjuntura da crítica cinematográfica, o contexto não foi distinto. No início do século XXI, o surgimento da Web 2.0 conduziu à emergência de novas formas de comunicação, que originaram uma disrupção para com a realidade e conjuntura até então existentes. Caracterizadas pelo dinamismo, a interatividade, o imediatismo e a rapidez, as plataformas introduzidas pela segunda geração da rede permitem aos seus utilizadores a partilha e participação livre e independente, possibilitando a atenuação das barreiras entre emissor e recetor (Jenkins, 2006) e a sobreposição da comunicação bilateral em relação à unilateral.

Neste contexto, a crítica cinematográfica foi, gradualmente, sendo apropriada enquanto atividade passível de ser praticada por cidadãos comuns que, desprovidos de conhecimento cinematográfico especializado, procuram publicar, classificar e disseminar as suas perspetivas sobre obras fílmicas. Criando, posteriormente, espaço para o diálogo com os restantes utilizadores, surgem, igualmente, novos comentários e avaliações, denotando-se, assim, que o

cinéfilo assume, simultaneamente, o papel de recetor e produtor. Para além da partilha por parte de cidadãos comuns, a digitalização permitiu, igualmente, que académicos não vinculados a jornais generalistas ou revistas especializadas, construíssem espaços de partilha alternativos aos reconhecidos e dominantes, exercendo, deste modo, a atividade profissional da crítica especializada no ciberespaço.

Deste modo, o presente estudo tem como objetivo compreender os novos espaços da crítica cinematográfica no contexto da digitalização, debruçando-se sobre o *website* especializado *À Pala de Walsh*. Partindo da questão de partida: “De que forma se caracteriza o website *À Pala de Walsh*?”, procurará compreender-se as particularidades do projeto – as suas características, intervenientes e objetivos. Recorre-se à metodologia de estudo de caso e às técnicas de entrevista, realizadas aos editores Carlos Natálio, João Araújo, Luís Mendonça e Ricardo Vieira Lisboa, e à análise de conteúdo do *website*. Neste sentido, importa realçar que as declarações dos entrevistados serão pontuadas, interligadas e cruzadas com a componente conceptual da investigação, assente na revisão da literatura - que se apresentará a partir do capítulo 1. A proposta de reflexão apresentada revela-se pertinente por se tratar de uma abordagem pouco explorada. Até então, o estudo realizado acerca da crítica cinematográfica no contexto da digitalização centra-se, em traços gerais, na perda de relevância da crítica cinematográfica jornalística e da extinção da figura de autoridade associada ao jornalista. Neste sentido, a presente investigação visa compreender que a Web 2.0 se assumiu como um espaço a ser integrado por críticos profissionais, que optam por atuar em circuitos distintos dos convencionais, funcionando à sua margem.

Para além da presente introdução e da conclusão, esta investigação é constituída por quatro capítulos. O primeiro, denominado “a crítica cinematográfica”, encontra-se dividido em quatro subcapítulos. O primeiro subcapítulo tem como por objetivo situar a emergência e breve desenvolvimento da crítica cinematográfica, enquanto o segundo detém como propósito refletir sobre o seu cariz descrito, analítico, interpretativo e avaliativo, procurando abordar a sua função, propósito e dinâmicas. Por sua vez, o terceiro subcapítulo dedica-se ao destaque à revista francesa *Cahiers du Cinéma*, bem como ao surgimento de movimentos cinematográficos, que contribuíram para o crescimento da crítica e para a formação de um novo olhar sobre as imagens em movimento. Por fim, o quarto subcapítulo propõe explorar a crítica cinematográfica no contexto português pós 1974 – período a partir do qual as indústrias culturais, em Portugal, se manifestaram -, identificando os seus protagonistas e as suas publicações especializadas relevantes, refletindo, ainda, sobre a realidade contemporânea. Posteriormente, o segundo capítulo procura explicar o surgimento da Web 2.0 como um

paradigma através do qual a comunicação e, particularmente, a crítica cinematográfica visualiza novas possibilidades e potencialidades de produção. O capítulo três consiste na contextualização acerca da metodologia utilizada e, por fim, o quarto – dividido em dois subcapítulos – procura apresentar os resultados da investigação. Numa primeira fase, a partir da caracterização do *website* sob o olhar dos editores, refletido nas entrevistas concedidas e, posteriormente, a partir de uma breve análise de conteúdo ao *website*, que tem como objetivo cruzar as perspetivas dos produtores e do leitor.



# 1. A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

## 1.1. O advento da crítica cinematográfica

O pensamento crítico surge da necessidade de equilíbrio entre o produzir uma obra de arte e o espaço da reflexão dessa obra. Nós devemos às obras - enquanto sociedade, um todo, uma comunidade - pensar sobre aquilo que nos estão a propor. E os críticos funcionam, muitas vezes, como mediadores desse pensamento. [Entrevista a Carlos Natálio, 17 de fevereiro de 2022].<sup>1</sup>

Paralelamente ao surgimento das imagens em movimento, a crítica iniciava o seu percurso perante uma manifestação artística por explorar. Aumont & Marie (2004) apontam, numa primeira instância, para a colaboração dos cronistas que, presentes nas primeiras sessões do Cinematógrafo, narravam e teciam observações sobre as projeções realizadas, estimulando, deste modo, a sua capacidade de perceber o objeto fílmico. Restringindo-nos à produção escrita, a crítica cinematográfica surgiu em 1904, a partir da publicação do *The Optical Lantern and Cinematograph Journal* (Roe, 2019). De forma natural, a absoluta novidade do cinema significou que a atenção, admiração e entusiasmo da crítica fossem canalizados para a construção e partilha de perspetivas exteriores ao exercício de interpretação e análise – como a conhecemos contemporaneamente. Neste sentido, segundo o mesmo autor, a abordagem aplicada por aquela publicação focava-se, sobretudo, nas potencialidades e possibilidades técnicas das imagens em movimento (e dos seus equipamentos), na realização de entrevistas a profissionais do meio e, numa lógica de publicidade e promoção, procedia à divulgação das projeções a serem estreadas pelas mais diversas empresas cinematográficas e à redação de breves descrições dos respetivos enredos.

Esta não seria uma realidade exclusiva aos Estados Unidos da América, mas transversal aos países europeus. De acordo com Frey (2014), as imagens em movimento foram acompanhadas, naquele período, na Alemanha, por publicações como *Der Kinematograph* (1907); em Inglaterra, a partir de *The Bioscope* (1908); ou em França, como o *Ciné-Journal* (1908). Orientadas com o propósito de servir e guiar a indústria (produtores, exibidores e estúdios), contribuindo para o seu desempenho e desenvolvimento, muitas das publicações encontravam-se, inclusive, filiadas a determinadas empresas cinematográficas (Bordwell, 1991). Comemoravam-se, assim, “avanços em câmaras e projetores, divulgavam-se notícias de disputas de patentes e entregavam-se relatórios comerciais sobre fabricantes e empresas de

---

<sup>1</sup> Daqui em diante, sempre que nos referirmos a Natálio (2022), estaremos a fazer alusão a declarações recolhidas a partir entrevista realizada.

filmes concorrentes”<sup>2</sup> (Frey, 2014, p.28). Em Portugal, a primeira publicação, intitulada *Cine-Revista*, surge em 1912. Embora, como menciona Barroso (2008), o estabelecimento progressivo de uma cultura cinematográfica em Portugal tenha sido gerado a partir do exercício da produção escrita sobre os filmes, a crítica desempenhou, até aos anos 1960, uma dimensão muito performativa e funcional (Vieira Lisboa, 2022)<sup>3</sup>, orientando o consumo cinematográfico dos espetadores, sem oferecer reflexões maiores.

Em 1907, o surgimento da publicação *The Moving Picture World* ocasionou transformações no contexto da produção escrita sobre o cinema. Proclamando a sua independência em relação aos estúdios, aquela revista prometia a adoção da imparcialidade na sua forma de abordagem, não compactuando com a crítica publicitária e desvinculando-se da promoção empresarial (Roe, 2019). Tecendo, simultaneamente, breves e extensos comentários sobre os filmes, a *The Moving Picture World* evidenciava-se, igualmente, pela abundância e variedade de informações, bem como pelo facto dos seus destinatários não serem apenas os profissionais da indústria, mas os públicos de cinema. Integrava as estreias, percecionava as construções narrativas dos filmes, destacava a vida pessoal e privada das celebridades, bem como a atribuição de prémios, não descurando “conversas sérias sobre o estado e a evolução do cinema” (Roe, 2019).<sup>4</sup> A partir destes moldes, a *The Moving Picture World* contribuiu para a alteração do rumo de exibição e receção das imagens em movimento, influenciando as publicações que, futuramente, emergiriam.

De acordo com Bordwell (1991), entre os anos 1910 – 1920, registou-se uma crescente criação de publicações sobre as imagens em movimento. Este período coincidiu com a ascensão e valorização do cinema como arte (Geada, 1987), uma vez que este obedece à lógica de não abdicar das duas dimensões: por um lado, o entretenimento, por outro, a educação, que permite “pensar sobre as imagens, a linguagem, a vida e a realidade” (Natálio, 2022). Durante este período, o visionamento dos filmes e a posterior reflexão coletiva, promovida pelos cineclubes, assumiu, igualmente, um papel preponderante na formação do pensamento crítico sobre o cinema, criando-se, assim, comunidades cinéfilas - sobretudo em cidades como Paris, Berlim e Nova Iorque (Lourenço, 2022; Keathley, 2006). Paralelamente, o reconhecimento e legitimação do cinema como manifestação artística possibilitou a representação da crítica cinematográfica não apenas em publicações especializadas, mas também em jornais generalistas.

---

<sup>2</sup> Tradução da autora.

<sup>3</sup> Entrevista a Ricardo Vieira Lisboa, 18 de maio de 2022.

Daqui em diante, sempre que nos referirmos a Vieira Lisboa (2022), estaremos a fazer alusão a declarações recolhidas a partir da entrevista realizada.

<sup>4</sup> Tradução da autora.

Neste contexto, Metz (1982) descreve a cinefilia como o amor ao cinema, ideia convergente com a de Valck & Hagener (2005), que aludem ao “fenómeno universal de que a experiência cinematográfica evoca sensações particulares de intenso prazer, resultando numa forte ligação com o cinema, muitas vezes descrita como uma relação de amor”<sup>5</sup> (p.11). Neste sentido, a cinefilia encontrava-se imbuída não apenas na forma de ver os filmes, mas também na experiência de falar ou escrever sobre os mesmos, disseminando, posteriormente, os discursos construídos em torno destes (Baecque, 2003). Assumindo-se, assim, como uma cultura particular, a cinefilia retrata, de acordo com o mesmo autor, uma forma de viver as imagens em movimento. Por sua vez, Mendonça (2016) refere a necessidade intrínseca do crítico cinéfilo na criação de comunidades, que variam entre a composição de “uma equipa de rodagem que produza um filme, uma redação que componha uma revista ou um jornal, ou uma equipa de programadores que abra uma sala de cinema” (p.80).

Ainda assim, nos anos 1930 e 1940, continuava por cumprir a abordagem sobre o cinema a partir da sua singularidade e linguagem particular. Os parâmetros e critérios empregados para proceder à crítica cinematográfica eram análogos aos da crítica produzida nas outras manifestações artísticas: a leitura e avaliação exclusiva de elementos como o enredo, cenografia e género narrativo (Lentz, 1973), negligenciando componentes como o enquadramento, iluminação, montagem ou os movimentos de câmara. Deste modo, de acordo com o mesmo autor, apesar de haver uma “fidelidade à arte cinematográfica (...) não existia uma ideia clara do seu carácter intrínseco” (p.70)<sup>6</sup>. Este seria um cenário interrompido, nos anos 1950, a partir do surgimento dos *Cahiers du Cinéma* que, na percepção do crítico de cinema Canby (1985), contribuiu, sobretudo, para ensinar o espectador a ver e perceber elementos nos filmes que, até então, não compreendiam. No subcapítulo 1.3, desenvolveremos sobre a relevância da publicação francesa para o contexto crítico e cinematográfico. Até lá, no próximo subcapítulo, e a partir desta breve introdução, abordar-se-á, mais a fundo, a crítica cinematográfica – a sua dinâmica, funções e objetivos, bem como os seus protagonistas.

---

<sup>5</sup> Tradução da autora.

<sup>6</sup> Tradução da autora.

## **1.2. A crítica especializada: uma narrativa descritiva, analítica, interpretativa e avaliativa**

Caracterizada como o discurso que se produz sobre uma obra cinematográfica, a crítica detém, segundo Aumont & Marie (2004), três funcionalidades primordiais: informar, avaliar e promover. De acordo com Cardoso e Cunha (2017), esta assenta em duas funções intrínsecas e essenciais, que exercem uma complementaridade e coexistência entre si, sendo, por essa razão, indissociáveis: a interpretação e a avaliação. Se a componente interpretativa tem como propósito a extração ou produção de significados a partir da obra fílmica, demonstrando como esta foi percebida – procurando, assim, a sua desconstrução –, a componente avaliativa pressupõe a atribuição de uma classificação e/ou formulação de juízos de valor, permitindo, deste modo, demonstrar o respetivo nível de apreciação.

Neste sentido, para o mesmo autor, o recurso exclusivo ou prioritário ao elemento avaliativo, renegando a vertente interpretativa, produziria resultados negativos para o exercício crítico, uma vez que “a avaliação só por si facilmente decai em guia de consumo do entretenimento” (Cardoso e Cunha, 2013, p.153). Esta seria uma condição contraditória à existência e ao objetivo da crítica, pois esta foi uma das responsáveis pela valorização do sentido estético das imagens em movimento, tendo, igualmente, desempenhado “um papel fulcral na elevação do cinema à sua consideração como arte, a par do teatro, da pintura ou literatura” (Cardoso e Cunha, 2017, p.49). Assim, “o cinema torna-se uma arte a partir do momento em que é objeto de um discurso crítico (...) e, simultaneamente, a crítica torna-se possível, e é até exigida, a partir do momento em que o cinema é reconhecido como arte” (Cardoso e Cunha, 2017, p.49). Carlos Natálio elucida sobre a sua relevância:

No fundo, é esta espécie de colocação múltipla das nossas impressões digitais sobre as obras. É também isto que as faz sobreviver e viver, aquilo que as expande ao longo dos anos. Se ninguém as vir, elas desaparecem. Até diria mais, se as virmos, mas não houver nenhum tipo de reflexão, elas acabam por morrer, em certo sentido, pela presença desta espécie de visão não reflexiva (Natálio, 2022).

Apresentando uma visão antagónica, Carroll (2009) privilegia a componente avaliativa da crítica cinematográfica, argumentando que os seus restantes elementos – descrição, contextualização, elucidação, interpretação e análise - são desenvolvidos com o objetivo de suportar, estruturar e alcançar a sua função basilar: a produção de avaliação sobre a obra cinematográfica. Ainda assim, o mesmo autor refere que o papel da crítica não tem que ver com

a classificação quantitativa dos objetos fílmicos, mas com a construção de argumentos que permitam sustentar os juízos de valor e concluir, assim, sobre a qualidade e valor da obra.

Embora a crítica cinematográfica seja abordada e entendida como um todo, esta pode ser categorizada e distinguida, segundo Bordwell (1991), em três modalidades: a crítica jornalística – produzida por jornalistas e representada em jornais generalistas -, a crítica ensaística – construída por intelectuais e disseminada em publicações periódicas especializadas – e a crítica académica – redigida por académicos e difundida em revistas académicas. Por sua vez, Cardoso e Cunha (2017) categoriza e diferencia a crítica a partir de uma perspectiva com um menor grau de derivações. Elenca, neste sentido, as suas duas modalidades: a recensão crítica (*film review*) e o ensaio crítico (*critical essay*). A recensão crítica, associada à produção jornalística, caracteriza-se, sobretudo, pelo seu carácter descritivo, informativo e factual (Aumont & Marie, 2004), focando-se em elucidar os leitores sobre o enredo do filme e fornecer um breve contexto sobre a obra no que ao género cinematográfico, atores e cineasta diz respeito (Bordwell, 1991). Relativamente ao momento de produção e publicação, a recensão é, usualmente, construída e disseminada no dia de estreia (ou anterior), com o propósito de dirigir-se a “um leitor que desconhece o filme a que ela se refere (...) e a um eventual espetador” (Cardoso e Cunha, 2017 p.36). Orientada pelo critério de notoriedade, pode, igualmente, debruçar-se sobre obras apresentadas em festivais de cinema ou nomeadas para prémios no mesmo âmbito. Como complementação da descrição, a recensão é composta pela avaliação, através da qual são atribuídas classificações – como estrelas ou pontuações - que, através da sua dimensão persuasiva, poderão conduzir o leitor e espetador a assistir àquele filme (Bordwell, 1991). Neste sentido, ainda que a crítica cinematográfica jornalística corresponda ao critério de atualidade, esta não oferece a profundidade, reflexão, desconstrução e argumentação presentes no ensaio crítico – como se discutirá adiante - cingindo-se, assim, à urgência, velocidade, imediatismo e promoção inerentes à indústria jornalística e cultural.

Neste contexto, apesar de atribuir qualidade de escrita e crítica aos órgãos de comunicação social, Mendonça (2022) considera que a crítica praticada por aqueles, marcadamente produtora de “textos avulsos, de pegar e deitar fora”, é “muito quantitativa – mesmo com momentos fabulosos, pontuais, de ótima literatura crítica”<sup>7</sup>. Embora esteja inserida na conjuntura em que “o jornalismo cultural é quase inexistente ou cada vez mais reduzido”, este é o tipo de crítica que vinga (Mendonça, 2022). Em consonância com Cardoso e Cunha (2017), Mendonça (2022)

---

<sup>7</sup> Entrevista a Luís Mendonça, 17 de fevereiro de 2022.

Daqui em diante, sempre que nos referirmos a Mendonça (2022), estaremos a fazer alusão a declarações recolhidas a partir entrevista realizada.

considera que a valorização excessiva da função de avaliação e quantificação conduz a crítica à orientação para o consumo, percebendo-a como um cardápio, produtora de “uma utilização descartável dos objetos” e desprezando “o próprio pensamento sobre o cinema e a experiência de partilha”. Apresentando uma visão convergente, Natálio (2022) sublinha que “a lógica de pensar um filme, perceber quais são os argumentos, o leitor do texto dialogar com esses argumentos, no sentido de percebê-los e concordar (ou não) com os mesmos” enriquece mais “do que saber o porquê daquela sentença, daquele filme estar entre os “maus” ou os “bons”.

Por sua vez, o ensaio crítico, associado à redação por parte de académicos, caracteriza-se, sobretudo, pelo seu carácter analítico e interpretativo (Aumont & Marie, 2004), traçando um olhar crítico sobre as obras cinematográficas a partir de conjunturas históricas, culturais, sociais e políticas, articulando-as com significações sociológicas, psicológicas, filosóficas, estéticas ou de outras disciplinas no campo das ciências sociais (Cardoso e Cunha, 2017; Lourenço & Centeno, 2019). Contrariamente à recensão crítica, no ensaio não existem constrangimentos e condicionalismos temporais e, neste sentido, Natálio (2022) destaca a intemporalidade permitida na “crítica a partir do amator, daquele que ama e não está constrangido e apertado pela questão económica”. Possibilita que existam, por exemplo, clássicos da história do cinema que, contemporaneamente, são ainda objeto de estudo por parte da crítica, uma vez que são vistos, pela primeira vez, pelos espetadores. Nesta perspetiva, “uma obra é verdadeiramente inesgotável”, sendo que “é essa espécie de diálogo invisível, que se produz, por um lado, entre as obras e os textos e, depois, entre os textos e os leitores” que possibilita a intemporalidade (Natálio, 2022). Durante este processo, as obras são enriquecidas pelas discussões realizadas em torno das mesmas, uma vez que são fomentadas e partilhadas as interpretações e perspetivas particulares e individuais do crítico - a partir da sua experiência sensorial de visionamento – sobrepondo-se ao olhar exclusivo do sentido atribuído à construção da obra por parte do realizador. Deste modo:

O ensaio crítico não se situa no consumo, no cinema como lazer das massas, mas no cinema enquanto forma de arte e expressão cultural (...) nesta situação, a experiência do cinema, isto é, a experiência de ver um filme, está muito para além do entretenimento que distrai, desvia a atenção das chamadas agruras da vida, para se elevar a um esforço de pensamento que procura aclarar as significações últimas da condição humana” (Cardoso e Cunha, 2017, pp. 41-42).

Por outro lado, enquanto na recensão crítica o objeto cinematográfico é descrito e avaliado unicamente pela sua singularidade, no ensaio crítico a obra poderá ser colocada em perspetiva e em contextualização com o género cinematográfico, a temática abordada ou com outras obras

produzidas pelo mesmo cineasta (Bordwell, 1991) – procedendo-se, desta forma, ao cruzamento de informações, incidindo sobre divergências e convergências técnicas, estéticas e narrativas. Após os momentos de descrição, análise e interpretação, o ensaio crítico pressupõe, igualmente, a avaliação, a partir da qual o crítico extrapola a atribuição de uma classificação – como as já referidas estrelas ou pontuações –, formulando juízos de valor aprofundados e sustentados, guiados pelo “carácter distintivo e pessoal do gosto” (Natálio, 2017, p.72). Neste sentido, Mendonça (2022) considera que “o crítico cumpre-se na função de adiar permanentemente o juízo”, pois a sua função é criar um “espaço aberto para podermos pensar através das imagens e do leitor poder produzir também o seu universo crítico a partir do que vê”. Assim, a crítica tem como propósito “tornar o leitor crítico”, sem, “forçosamente, convencê-lo de qualquer coisa” (Mendonça, 2022).

Em *A Análise do Filme*, Aumont e Marie (2004) argumentam sobre a inexistência de um método universal, de uma grelha ou modelo pré-determinado e construído que possibilite a análise das obras cinematográficas. Apresentam, ainda assim, a sua proposta de análise, a ser realizada a partir de três instrumentos: descritivos, citacionais e documentais. O primeiro cinge-se ao foco na narração e realização (procedendo, por exemplo, à decomposição dos planos ou sequências); o segundo, situando-se no intermédio, enquadra-se no recurso a excertos do filme (recorrendo-se, por exemplo, a fotogramas); e, por fim, o terceiro distingue-se pela aplicação de fontes exteriores, a partir da procura de elementos prévios à produção da obra cinematográfica (como o seu argumento ou orçamento), bem como componentes posteriores à sua difusão (como a cobertura crítica do filme ou o seu sucesso comercial).

Por sua vez, em *Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)*, Penafria (2009) propõe analisar uma obra a partir da sua decomposição, que se divide em dois momentos: em primeira instância, a desconstrução e, posteriormente, a significação e interpretação dos elementos representados. A desconstrução implica a descrição pormenorizada e detalhada dos elementos, enquanto a significação envolveria uma interpretação decorrente da desconstrução dos elementos - partindo, assim, para o estabelecimento de relações entre estes, procurando esclarecer as razões pelas quais a obra é detentora de determinadas características. Assim, o processo de decomposição deve ser orientado por três componentes: a imagética e visual, analisando unidades como o enquadramento, a composição e o ângulo; a componente sonora como, por exemplo, o *on* e *off*; e, ainda, a componente estrutural fílmica, como os planos, as cenas e as sequências (Penafria, 2009). Neste sentido, a decomposição da obra consoante as unidades mencionadas assumir-se-ia como elementar no exercício da crítica cinematográfica, uma vez que permitiria extrapolar o cariz temático e narrativo da obra, pois “embora a

interpretação do conteúdo possa ser útil quanto ao contexto cultural, político e social de um filme, não nos permite distinguir um filme de um livro ou de uma peça de teatro” (Penafria, 2009, p.3). Estas seriam, assim, características encontradas no ensaio crítico: a apropriação da linguagem cinematográfica e a articulação de ideias; bem como a construção de diálogo com os elementos representados e com a proposta do realizador, tendo em vista a produção e formulação de um pensamento e discurso sobre a obra.

Embora a crítica cinematográfica seja categorizada e distinguida em duas modalidades, cada uma com as suas particularidades, dinâmicas e protagonistas, Santos Silva (2015) refere que, contemporaneamente, a divisão entre críticos académicos e críticos jornalistas tende a ser cada vez mais ténue. A emergência da crise financeira no sector dos *media* e, conseqüentemente, as transformações editoriais, conduziu à redação do ensaio crítico por parte de críticos jornalistas que, dotados de conhecimento na área, adquirem o estatuto de especialistas através da prática e experiência gradual, colaborando com revistas especializadas académicas. Paralelamente, existem críticos académicos que, ocasionalmente, escrevem para meios de comunicação social, adaptando a sua escrita ao formato jornalístico. Neste contexto, a conjuntura contemporânea caracteriza-se a partir da colaboração frequente entre académicos e jornalistas, resultando, assim, na associação da crítica especializada e dos seus profissionais.

Em síntese, as capacidades e funções da crítica centram-se, sobretudo, sobre a sua capacidade de prolongar o objeto fílmico (Natálio, 2022), procurando analisar as suas diversas dimensões: a descrição, a análise, a interpretação e a avaliação, bem como sobre os seus elementos: a narrativa, a imagem, o som e a estrutura. Esta pressupõe um discurso específico, orientado pelos códigos de linguagem cinematográfica e a sua lógica discursiva, pela subjetividade e julgamento do crítico, bem como, na sua extensão, por reflexões culturais, políticas e sociais. No subcapítulo seguinte, veremos como, a partir destas nuances da crítica, os *Cahiers du Cinéma* alteraram o contexto do exercício e espírito crítico, moldando um discurso que ficaria para a história do cinema.

### 1.3. *Cahiers du Cinéma* e o eclodir de novas cinematografias

A crítica já não era apenas um instrumento para determinar a vida teatral de um filme, para simplesmente regurgitar informação sobre os mais recentes brinquedos no mercado, ou para uma celebração de figuras-chave da indústria - agora a crítica cinematográfica era um instrumento para mudar a própria forma de arte.<sup>8</sup>

[Roe, *Critiquing The Critic: The Evolution & Function Of Film Criticism*, 2019]

Finda a II Guerra Mundial, os anos 1950 emergiram como um período de efervescência cultural, a partir do qual a crítica cinematográfica alcançou um reconhecimento e notoriedade sem precedentes. Em 1951, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca fundaram os *Cahiers du Cinéma*, revista francesa que protagonizou um papel elementar enquanto cânone da crítica cinematográfica, assumindo-se, igualmente, como fulcral, na conjuntura das imagens em movimento na qualidade de expressão artística (Bordwell, 1991). A partir de uma narrativa descritiva, analítica, interpretativa e avaliativa, os *Cahiers du Cinéma* propunham debater o cinema a partir da contemporaneidade e modernidade, retratando-o a partir da sua singularidade e insurgindo-se contra a ideia do mesmo como um prolongamento de outras manifestações culturais - espelhando, deste modo, não apenas a sua cinefilia, mas sobretudo o seu espírito crítico e irreverente (Bickerton, 2011).

Refletindo sobre a génese dos *Cahiers du Cinéma*, importa recuperar a conjuntura cinematográfica vigente à época. Entre os anos 1940 e 1950, surgiram, nos países europeus, vanguardas artísticas que desafiaram os códigos de linguagem cinematográficos padronizados de Hollywood. A indústria norte-americana, que atravessava, naquele período, uma crise, mas que dominara o meio audiovisual desde os anos 1920, era responsável por “exercer uma espécie de hegemonia cultural universal, assente na sua poderosa (...) produção simbólica” (Sousa, 2006, p.71) e na sua “enorme máquina industrial que triturava qualquer expressão individual” (Aumont & Marie, 2004, p.34). Neste contexto, destacaram-se as vanguardas Neorrealismo Italiano, originária de Itália, Nouvelle Vague, oriunda de França, bem como, posteriormente, na década de 1960, o Novo Cinema Alemão, proveniente da Alemanha (Bickerton, 2011) e o Cinema Novo, em Portugal. Estas revelaram nomes de cineastas como Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Alexander Kluge e Paulo Rocha, respetivamente, sobressaindo, ainda, os relevantes Ingmar Bergman, Yasujiro Ozu ou Andrei Tarkovksy que, embora exteriores às correntes mencionadas, se evidenciaram enquanto realizadores de referência pertencentes ao

---

<sup>8</sup> Tradução da autora.

cinema de autor, assumindo-se como objeto de análise da crítica por parte dos *Cahiers du Cinéma*.

Os movimentos cinematográficos emergiram a partir da expressão de preocupações ideológicas, técnicas e estéticas, assentes no experimentalismo, na disrupção para com os cânones estabelecidos pela cultura dominante e no recurso ao cinema como instrumento de educação e consciencialização individual, social e política (Braudy & Cohen, 2009). Movidos pela convicção de que se encontrava por descobrir e explorar um cinema alternativo ao convencional, as novas cinematografias assumiram-se como um ato de resistência cultural, insurgindo-se contra a produção e industrialização massiva das obras, sujeitas à uniformização e à representação de lugares-comuns. O espírito inovador dos cineastas era sinónimo de autonomia artística e controlo absoluto sobre as obras (Aumont & Marie, 2004), libertando-se, assim, das amarras inerentes ao propósito de maximização de lucro, produzindo, em contrapartida, obras fílmicas independentemente do valor comercial que advinha das suas criações.

Com o propósito de expressar as realidades político-sociais e culturais, as novas cinematografias retratavam narrativas compostas por personagens marginais, corpos estranhos que não se enquadravam na sociedade, inseridos em contextos complexos, com os quais o cidadão comum conseguiria partilhar o sentimento de identificação. De acordo com Hillier (1985), Fereydoun Hoveyda escrevia, em 1960, para os *Cahiers du Cinéma*, que o universo particular retratado pelos cineastas pertencentes ao cinema de autor “(...) pertencia a todos: a solidão, a violência, o absurdo da existência, o pecado, a redenção, o amor (p.8)”<sup>9</sup> ou, no caso do Neorrealismo Italiano, a representação acesa do contexto político-social, originário da II Guerra Mundial. Paralelamente, assinalam-se, ainda, elementos formais que diferenciavam as vanguardas: as filmagens em espaços públicos ou em apartamentos comuns, existindo, assim, um afastamento dos grandes estúdios; os baixos orçamentos, distanciando-se, deste modo, das grandes produções; a contratação de atores desconhecidos ou menos reconhecidos por parte do público, relegando a estratégia de *star system*<sup>10</sup>; recurso a câmaras leves, de forma a permitir o manuseamento nos espaços públicos, num retrato que “ostentava uma furiosa procura da poesia e da verdade” (Mazzoleni, 2005, p.119); o ritmo da ação e diálogo, usualmente, mais lentos;

---

<sup>9</sup> Tradução da autora.

<sup>10</sup> Prática de contratação exclusiva e a longo termo de atores e atrizes, produzindo, difundido e popularizando a sua imagem, de forma a retirar proveito do seu estatuto e proliferar a sua notoriedade e figura mediática. Geada (1987) define-o como uma “instituição característica da civilização capitalista: as normas industriais de racionalização e de standardização impregnam a estrela com as virtudes do produto de série destinado ao consumo das massas” (p.61).

narrativas abertas e ambíguas, suscetíveis de múltiplas interpretações (Smith, 1996); bem como experimentações nos processos de edição e montagem, como a introdução do *jump-cut* – corte na edição, no processo de montagem, que pressupõe uma transição brusca entre planos, propondo evidenciar a sua ligação, demonstrando, assim, o artifício da montagem; a quebra da quarta parede; e a quebra da linearidade, a partir da construção de estruturas narrativas não-lineares (Mazzoleni, 2005), apresentando, assim, as cenas de modo não-cronológico, uma vez que, segundo Jean-Luc Godard, “um filme tem de ter um princípio, meio e fim, mas não necessariamente por essa ordem” (apud. *À Pala de Walsh*, 2022)<sup>11</sup>.

É, neste contexto, que a política dos autores assume um papel crucial. Se o universo particular partilhado e retratado pelos cineastas era composto pelos mesmos tópicos, quais as características e elementos capazes de os diferenciar? Seria a partir da *mise-en-scène*, isto é, as escolhas técnicas e estéticas particulares de cada cineasta, como a atenção para com a montagem, os planos, a composição e o ritmo da ação (Bordwell & Thompson, 2003; Stam, 2000). Neste sentido, o cinema de autor possuía como objetivo comunicar e projetar o pensamento, visão, personalidade e estilo cinematográfico do cineasta, elevando-o ao estatuto de um músico, escritor ou pintor (Geada, 1987). Consequentemente, este seria reconhecido a partir de padrões de referência e construiria, assim, a sua singularidade e individualidade, assente na produção de uma composição coerente e consistente transversal à sua filmografia. Deste modo, a política dos autores não valorizava apenas a representação de determinadas narrativas, mas sobretudo a forma como estas eram apresentadas visualmente, a partir da visão do autor e do universo que se propôs a construir (Smith, 1996; Bordwell & Thompson, 2003).

O surgimento de novas correntes cinematográficas conduziu à emergência de novas formas de olhar, analisar, interpretar e avaliar os filmes, do mesmo modo que, numa relação de simbiose, a crítica dos *Cahiers du Cinéma* contribuiu para o surgimento de novas formas de fazer cinema (Bordwell, 1991). Bickerton expõe sobre a influência mútua:

A própria paisagem cinematográfica explica a história dos *Cahiers* - até certo ponto. Sem o neorealismo italiano, o suspense de Hitchcock, as comédias *screwball* de Hawks ou os melodramas saturados de Douglas Sirk, sobre o que os Jovens Turcos<sup>12</sup> se teriam mobilizado? (...) Mas, por sua vez, o que teria sido do neorealismo sem Bazin; Hitchcock sem Truffaut; Ray sem Godard? Nos *Cahiers*, pela primeira vez, o cinema foi refletido e os críticos nutriram uma discussão em torno do mesmo, criando uma cultura que pudesse recebê-lo. Os pronunciamentos que fizeram não só moldaram a

---

<sup>11</sup> Fonte: <https://www.apaladewalsh.com/2022/09/cartas-de-amor-a-jean-luc-godard-ii/>

<sup>12</sup> Termo utilizado para fazer referência aos críticos dos *Cahiers du Cinéma* que, distinguidos pela sua rebelião e carácter revolucionário, pretendiam desafiar, a partir do progresso, o *status-quo*.

história particular da revista, mas esboçaram também uma grande narrativa para o cinema (2011, p.9).<sup>13</sup>

Da mesma forma que os filmes seriam produzidos a partir de um cuidado e atenção para com a *mise-en-scène*, os *Cahiers du Cinéma* debatiam o cinema através da sua decomposição e desconstrução, como proposto por Aumont & Marie (2004) e Penafria (2009); bem como a partir da interpretação e análise assente no contexto social, político e cultural adjacente à obra (Bickerton, 2011; Bordwell, 1991). Os *Cahiers du Cinéma* assumiram-se, assim, como uma extensão e reflexo das vanguardas cinematográficas, como um espaço de partilha para pensar o cinema e como um meio a partir do qual se estimulavam perspetivas críticas fundamentadas. Anteriormente ao surgimento da revista francesa, bem como ao eclodir de novas cinematografias, a crítica cinematográfica, na perceção de Geada (1987), “não ultrapassava o impressionismo mais anedótico” (p.144). Quando emergiram os filmes *O acossado* (*À bout de souffle*, real: Jean-Luc Godard, 1960) e *A Aventura* (*L'avventura*, real: Michelangelo Antonioni, 1960), os críticos não possuíam ferramentas para realizar uma leitura a partir da linguagem cinematográfica, interligando a interpretação e a avaliação dos elementos formais das obras:

Os críticos (...) viam que os filmes eram originais e, às vezes, até gostavam destes. Mas não sabiam dizer porquê. Sentiam que esses filmes quebravam as regras, mas não sabiam quais as regras que os filmes haviam quebrado. Além disso, embora fossem críticos (razão pela qual eram pagos), não ofereciam necessariamente nenhum julgamento (Smith, 2008).

Em síntese, as novas cinematografias e os *Cahiers du Cinéma* possibilitaram a elevação e valorização do cinema como arte, contribuindo para a criação e progresso de uma cultura cinematográfica e cinéfila, composta por indivíduos ativos, críticos, criteriosamente capazes de refletir e dialogar com as obras e construir o seu próprio conhecimento. Neste sentido, do mesmo modo que os movimentos cinematográficos se influenciavam mutuamente, os *Cahiers du Cinéma* assumiram-se como uma referência para a imprensa internacional e nacional. Deste modo, ao longo do próximo capítulo, procurar-se-á explorar a crítica de cinema em Portugal a partir de 1974, identificando, de forma breve, a sua história, os marcos importantes, os seus protagonistas, bem como a sua realidade contemporânea.

---

<sup>13</sup> Tradução da autora.

#### 1.4. *Cinéfilo* e outras: as publicações cinematográficas no contexto português pós 1974

Considerada uma das mais influentes revistas do contexto cinematográfico em Portugal, a *Cinéfilo* surgiu em 1928, enquanto suplemento do jornal *O Século*. Publicada entre 1928 e 1939, viu a sua atividade a ser interrompida naquele ano, retomando em 1973 - e cessando definitivamente em 1974 -, desta vez com a proposta de cobrir não apenas as imagens em movimento, mas também outras manifestações artísticas. Sob a direção do cineasta Fernando Lopes, e do realizador António Pedro Vasconcelos enquanto chefe de redação, a *Cinéfilo* integrou, no seu quadro, críticos como João César Monteiro, Eduardo Geada e Eduardo Prado Coelho. A rede de colaboradores contribuiu, de acordo com Rosário (2022), para a formação da identidade da revista, pois “reuniu sempre um grupo de notáveis que vieram a tornar-se referências nas áreas em que se moviam” (p.3).

Olhando, brevemente, para as suas páginas, a *Cinéfilo* expressava, como salienta Cunha (2014), a promoção crítica de uma cultura cinematográfica moderna. Destacam-se, por exemplo, no contexto internacional, o dossiê<sup>14</sup> dedicado a Ingmar Bergman, a propósito das exposições, em Lisboa, de *A Máscara (Persona, 1966)* e *Lágrimas e Suspiros (Cries and Whispers, 1973)*; a relevância atribuída<sup>15</sup> a François Truffaut, motivada pela estreia de *A Noite Americana (La Nuit Américaine, 1973)*; o olhar sobre *Peregrinação Exemplar (Au Hasard Balthazar, real: Robert Bresson, 1966)*<sup>16</sup>; a exibição de *Amarcord*<sup>17</sup> (real: Federico Fellini, 1973) no Festival de Cannes; ou, ainda, o foco<sup>18</sup> em Nagisa Oshima e o contexto do cinema nipónico, bem como a retrospectiva<sup>19</sup> ao Cinema Russo, na celebração dos 70 anos, assinalando os seus marcos históricos e protagonistas. No contexto nacional, procurando acompanhar as figuras do Cinema Novo e os seus respetivos percursos cinematográficos, evidencia-se, a título exemplificativo, a cobertura ao filme *A Promessa* (real: António de Macedo, 1974)<sup>20</sup>, bem como *O Mal-Amado* (real: Fernando Matos Silva, 1974)<sup>21</sup>, o destaque à figura de Luís Galvão Teles<sup>22</sup> e, ainda, a Alberto Seixas Santos, a propósito da obra *Brandos Costumes (1975)*<sup>23</sup>.

---

<sup>14</sup>Cinéfilo n.º14, 3-9 Janeiro 74.

<sup>15</sup>Cinéfilo n.º16, 17.01.1974.

<sup>16</sup>Cinéfilo n.º29, 20-26 Abril 74.

<sup>17</sup>Cinéfilo n.º33, 25-31 Maio 74.

<sup>18</sup>Cinéfilo n.º26, 30-5 Abril 74.

<sup>19</sup>Cinéfilo n.º22, 2-8 Março 74.

<sup>20</sup>Cinéfilo n.º19, 9-16 Fevereiro 74.

<sup>21</sup>Cinéfilo n.º16, 17.01.1974.

<sup>22</sup>Cinéfilo n.º20, 16-22 Fevereiro 74.

<sup>23</sup>Cinéfilo n.º24, 16-22 Março 74.

Neste sentido, a atitude “irreverente e provocadora” da *Cinéfilo* (Cunha, 2014, p. 259) encontrava-se espelhada, igualmente, nas reflexões e debates sobre assuntos estruturantes da sociedade portuguesa e do contexto cinematográfico. Com o mote “Não à censura”<sup>24</sup>, a *Cinéfilo* discorreu sobre a “Situação do cinema em Portugal na queda do fascismo” e “E o cinema em democracia?”<sup>25</sup>, debruçando-se, ainda, sobre a tendência crescente do cinema amador em contexto nacional<sup>26</sup>. Aquela filosofia e política editorial assumia uma dimensão muito significativa, uma vez que a construção e difusão da sua vincada visão intelectual, formadora e pedagógica visava alcançar um público generalizado, desde os espetadores de cinema até às distribuidoras cinematográficas (Rosário, 2022).

Os espectáculos que cobria, os artistas que entrevistava, as opiniões que publicava, tudo era expressão de um espírito crítico, reflexivo, cosmopolita e sofisticado (...) Por esta razão, a *Cinéfilo* materializa, atestando, o espírito de dois momentos muito concretos e particulares da história cultural e política nacional: o período que antecedeu a Revolução dos Cravos, assim como o próprio 25 de Abril (Rosário, 2022, p.2).

Apesar da natureza reflexiva da *Cinéfilo*, importa referir que no pós 25 de abril de 1974, a crítica cinematográfica perdeu a influência que, nos anos 1960, justificada pelo impacto de publicações como os *Cahiers du Cinéma* e pelo surgimento do Cinema Novo, havia tido (Barroso, 2008). Refletida a partir de elementos técnicos, estéticos e narrativos e de um olhar ensaístico, interpretativo e analítico, a crítica cinematográfica – e as publicações nas quais se encontrava inserida – permitiu, naquele período, a criação e conseqüente estabelecimento de uma cultura cinematográfica e cinéfila em Portugal (Cunha, 2014). De acordo com o mesmo autor, destacaram-se as publicações *Imagem* (1928-1961), que contribuiu para a valorização da corrente cinematográfica neorrealismo, a promoção cinematográfica e o movimento cineclubista; *O Tempo e o Modo* (1963-1983) e a *Celulóide* (1957-1986), que fortaleceram a política dos autores; bem como a *Filme* (1959-1964), defensora da criação de um cinema português.

Ainda assim, a segunda metade da década de 1970 ficou marcada pelo surgimento de diversas publicações periódicas. A partir do levantamento realizado por Duarte (2018), destacam-se, a par da *Cinéfilo: Cinex* (1973-1975), *M Revista de Cinema* (1975 - 1977), *Isto é Cinema* (1978-1978), *Cinema Novo* (1978 - 1985) e *Sete* (1978 - 1994). Para além dos já mencionados António Pedro Vasconcelos, João César Monteiro, Eduardo Prado Coelho e

---

<sup>24</sup>Cinéfilo n.º31, 4-10 Maio 74.

<sup>25</sup>Cinéfilo n.º33, 25-31 Maio 74.

<sup>26</sup>Cinéfilo n.º36, 15-21 Junho 74.

Eduardo Geda, evidenciaram-se, igualmente, nestas publicações, críticos como João Bénard da Costa, Lauro António e João Lopes. Estas figuras integraram, igualmente, algumas das publicações emergentes nos anos 1980: *Jornal de Letras Artes e Ideias* (1981), *Cinematógrafo* (1981 – 1981), *Cinema* (1982-2010) e *A grande ilusão* (1985 – 1996). Destaca-se, ainda, o *Cartaz*, suplemento cultural do jornal Expresso, surgido em 1980, onde se evidenciaram críticos como Jorge Leitão Ramos, Manuel Fonseca e Manuel Cintra Ferreira. A partir deste período, a produção e difusão crítica inerente às publicações sobre cinema instalou-se, em parte, na Cinemateca, que assumiu a responsabilidade na formação do pensamento coletivo sobre o cinema:

(...) o poder de “criticar”, no sentido de validar esteticamente ou certificar criticamente a produção cinematográfica, foi-se transferindo para a Cinemateca Portuguesa que, dotada de autonomia financeira e administrativa depois de 1980, deixou de ser um depósito de filmes e um mero organizador de irregulares ciclos de cinema, passando a organizar importantes retrospectivas de cinema português, a coordenar catálogos dedicados a realizadores e atores, a estimular o estudo dos principais momentos históricos e movimentos estéticos e a história da própria instituição (Cunha, 2014, p.446).

Delimitar o olhar para a crítica cinematográfica no contexto nacional a partir do 25 de abril de 1974 assume preponderância face ao cessar do Estado Novo. O fim do regime político possibilitou, fundamentalmente, o direito à liberdade de expressão e pensamento, significando que “(...) as manifestações culturais até aí reprimidas” (Carmo, 2006, p.2) seriam produzidas e, posteriormente, recebidas pelos públicos. Estabelecendo-se, assim, o surgimento e posterior crescimento das indústrias culturais em Portugal, estas originaram transformações relevantes no panorama jornalístico (Carmelo, 2021), a partir da integração, produção e difusão da cultura nos jornais generalistas, mas sobretudo, nos seus respetivos suplementos culturais (Santos Silva, 2009).

Se, por um lado, a formação de suplementos culturais possibilitou a especialização e a crescente representatividade da cultura – que, de outro modo, seria dificilmente alcançada nas publicações generalistas - por outro, estes obedecem à lógica inerente à mercantilização cultural<sup>27</sup>, operando como um reflexo da indústria. Deste modo, a cultura moldar-se-ia à agenda e à sua promoção, enquanto o cinema se encontraria condicionado pelo carácter quase exclusivo

---

<sup>27</sup> Destaca-se, a este propósito, o contributo de Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos pertencentes à Escola de Frankfurt, críticos da associação entre a cultura e a economia. Consultar: Adorno, T. (2003 [1963]). “Breves considerações acerca da Indústria da Cultura” Em *Sobre a Indústria da Cultura*. Angelus Novus.

de divulgação de estreias cinematográficas e do *marketing* de distribuidoras de cinema (Carmo, 2006; Santos Silva, 2009). Assim, como refere Martins (2021), o cerne da questão não se constitui no facto das transformações mediáticas se refletirem, especificamente, na perda de espaço dedicado à cultura, mas no encorajamento de “um tipo de abordagem dos objetos culturais que desvaloriza os mecanismos críticos” (p.43). Esta foi, aliás, uma preocupação já manifestada pelo crítico e realizador João Lopes (s.d.), aludindo ao carácter abundantemente informativo da crítica cinematográfica contemporânea em contexto nacional, condicionada por interesses económicos. Em convergência com esta visão, Rosenbaum (2010) considera que o cariz promocional afeto aos meios de comunicação social faz com que alguns críticos produzam em contextos diferentes dos convencionais, funcionado à sua margem.

As transformações da paisagem cultural e cinematográfica mediática, que começaram a manifestar-se sobretudo a partir da década de 1980, assente no declínio da imprensa de cinema, vieram a acentuar-se nos anos 1990. Num cenário em que as históricas revistas sobre as imagens em movimento haviam já desaparecido, o surgimento de novas publicações registou-se em número reduzido. Destacam-se a *Arte Sete* (1991-1993) e *Cinema em Português* (1994 - 1994) (Duarte, 2018), produzidas por algumas das figuras previamente mencionadas, às quais se junta Jorge Silva Melo. Em 1990, regista-se o surgimento do generalista *Público* (1990), criador de um suplemento cultural, atualmente denominado *Ípsilon* e, em 1998, surge a *Estreia* que, à semelhança das restantes publicações, que não possuíam um público que as recebesse, extinguiu-se em 2002. A novidade inerente à emergência da Internet despertou a migração dos leitores para um formato que oferecia novas possibilidades - de receção, numa primeira etapa e, posteriormente, de produção, como constataremos adiante.

Em 1996, no ensaio “The Decay of Cinema”, Susan Sontag discorreu sobre as mutações e transições inerentes à indústria cinematográfica, proclamando não a morte do cinema, mas da cinefilia. A cinefilia que, outrora, havia sido construída e celebrada em cineclubes e em publicações como aquelas previamente citadas, esfumava-se enquanto manifestação culturalmente predominante, responsável pela elevação artística do cinema. Em defesa da preservação da experiência cinematográfica de visionamento na sala escura – singular e irreproduzível - Sontag (1996) rejeita a prática de deslocação de exibição das obras na tela grande para o pequeno ecrã, alertando, ainda, para a “era dos filmes hiperindustriais” e a perda de relevância do cinema de autor. Neste contexto, embora como menciona Valek & Hagerer (2005), a ideia de cinefilia tenha sido construída com base na valorização do meio cinematográfico e a conseqüente presença dos cinéfilos nas salas de cinema e/ou cineclubes, parece-nos relevante considerar que a emergência de novas formas de circulação e receção das

imagens em movimento não significou a morte deste amor. Do mesmo modo, o surgimento de novos espaços e meios passíveis de receção e produção escrita sobre cinema, que viriam, eminentemente, a substituir as revistas especializadas em formato físico, não conduziu ao cessar da cinefilia – conhece, pois, novos contornos, metamorfoseando-se.

Neste sentido, até então, o século XXI caracteriza-se, sobretudo, pela emergência de *websites* e publicações *online* de acesso gratuito - à exceção das adaptações realizadas a partir de publicações estrangeiras para o contexto português, como a francesa *Premiere* (1999-2011), a norte-americana *Total Film* (2011-2011) e a britânica *Empire* (2011-2014), que cessaram, por completo, a sua atividade, depois do seu desaparecimento no formato impresso. Homogéneas entre si, estas focavam-se, sobretudo, na conjuntura de Hollywood e na produção de conteúdo informativo e expositivo (Lourenço & Centeno, 2019). Presentemente, evidenciam-se a *Take Cinema Magazine* (2007) e a *Metropolis* (2012), que se estabeleceram, simultaneamente, como revistas digitais e *websites*. A *Metropolis* destaca-se por ser composta por críticos profissionais, como Vasco Baptista Marques, Sérgio Dias Branco e Rui Pedro Tendinha, enquanto a *Take Cinema Magazine* assume a particularidade, desde 2013, de reservar e dedicar cada número da revista a uma temática diferente. Fê-lo, por exemplo, ao debruçar-se sobre cineastas nova-iorquinos e filmes cuja história incluísse a cidade de Nova Iorque<sup>28</sup>, como a trilogia *O Padrinho* (*The Godfather*, real: Francis Ford Coppola, 1972 | 1974 | 1990), *Taxi Driver* (real: Martin Scorsese, 1976) e *Era uma Vez na América* (*Once Upon a Time in America*, real: Sergio Leone, 1984); ao abordar a filmografia do realizador Stanley Kubrick<sup>29</sup>, incidindo, por exemplo, sobre *Lolita* (*Lolita*, 1962), *2001 - Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) ou *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, 1975); ou ao perspetivar a evolução do filme distópico<sup>30</sup>, a partir de obras como *Alphaville* (*Alphaville*, Jean-Luc Godard, 1965), *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, real: Stanley Kubrick, 1971) ou *Stalker* (*Stalker*, real: Andrei Tarkovsky, 1979).

Finalmente, estabelecendo-se, inicialmente, como *blogues* e assumindo-se, presentemente, como *websites*, ressalta-se - para além do objeto de estudo *À Pala de Walsh* – os *C7nema* (2002) e *Sétima Arte* (2008). Constituídos, sobretudo, por cinéfilos, estes encontraram na rede, à semelhança dos previamente mencionados, um espaço propício para a criação e difusão do exercício da escrita sobre cinema. Deste modo, o próximo capítulo aproximar-se-á da questão de investigação da presente dissertação, procurando explorar o paradigma comunicacional

---

<sup>28</sup> Take Cinema Magazine (Ano 8 | n° 38).

<sup>29</sup> Take Cinema Magazine (Ano 7 | n° 34).

<sup>30</sup> Take Cinema Magazine (Ano 11 | n° 51).

contemporâneo - proporcionado pela emergência da Web 2.0 - e abordar as novas potencialidades de produção da crítica cinematográfica nesta conjuntura.

## 2. MUDANÇA DE PARADIGMA: EMERGÊNCIA DA WEB 2.0

Na viragem para o século XXI, a Web 2.0 surge como um novo modelo de *internet*, que permitiu a emergência de uma ecologia comunicacional distinta da reconhecida e vigente até então. Proporcionando uma rutura com a Web 1.0 e, por conseguinte, com a forma como o utilizador atuava na rede, a Web 2.0 permitiu a substituição do modelo estático anterior pela interatividade e dinamismo (Schäfer, 2011), assente na crescente distribuição de informação, sustentada na alteração da condição do utilizador. A partir da Web 2.0, o utilizador que, outrora, se encontrava privado da criação e difusão de conteúdos – dinâmica que se encontrava reservada a um número restrito de indivíduos – teria a possibilidade de estender o papel de recetor, assumindo, simultaneamente, o de produtor.

Neste contexto, cunhada por Henry Jenkins (2006), a noção de cultura participativa pressupõe a potencialidade de criação e divulgação generalizada de conteúdos a partir da rede, isento de entraves e condicionalismos de expressão artística e alicerçado no forte sentido de comunidade e colaboração. De acordo com o mesmo autor, aquela conjuntura encontra-se inserida na lógica de que a comunicação, outrora hierarquicamente rígida, na qual a sociedade, passiva, assumia a condição de consumidor, e os meios de comunicação social desempenhavam um papel ativo, seria alvo de transformações. Contemporaneamente, o modelo de comunicação revela-se descentralizado, sendo desenvolvido a partir da produção de ‘muitos para muitos’, ultrapassando a centralidade existente no relacionamento pautado pela comunicação de ‘um para muitos’ (Castells, 2007).

Apresentando uma visão antagónica e divergente, Schäfer (2011) alerta para a generalizada simplificação do fenómeno da democratização associado à construção e participação coletiva em rede. Contrapondo-se à perspetiva dominante e consensual, associada a “uma retórica da comunidade”, enfatizando aspetos de união, igualdade, produção coletiva e tomada de decisão democrática” (idem, p.37), o autor demarca-se da conceção de cultura participativa como promotora do progresso social e da estruturação das relações de poder. Neste sentido, a problematização levantada pelo mesmo autor invoca que existe uma sobrevalorização da capacidade de produção e colaboração em rede, negando referir-se ao fenómeno da Web 2.0 como uma revolução mediática. Neste sentido, como salienta Pinho Alves (2017), a retórica popular disseminada em torno da cultura participativa incide sobre a ideia de que a cultura amadora, emergente a partir da rede, coloca em causa as indústrias culturais e dos *media*. Trata-se, pois, de um processo onde se destaca a capacidade de produção de novos interesses e necessidades, bem como a potencialidade de “atuar sobre aquelas, conduzindo-as, assim, à

redefinição da sua oferta e da relação estabelecida com os destinatários” (*idem*, p.148). Neste sentido, reconhecendo as potencialidades da cultura amadora, Schäfer (2011) defende que esta não substitui as indústrias culturais e dos *media*, assume-se, pois, como uma extensão das mesmas, existindo uma articulação entre estas duas esferas – sendo que as primeiras beneficiarão comercialmente da construção e participação dos indivíduos em rede. Apesar das potencialidades inerentes à Web 2.0 e à cultura participativa, as indústrias culturais assumem, ainda, um poderio superior, uma vez que são movidas pela maximização de lucro e pelos seus interesses económicos (Pinho Alves, 2017).

De acordo com a mesma autora, a infoinclusão e infoexclusão - e a consequente acessibilidade à rede – contribuiu para a formulação de reflexões no campo da Internet e para a perspetivação da redução da ‘divisão digital’ existente (Pinho Alves, 2017, p.147). No entanto, contemporaneamente, o debate centraliza-se em refletir sobre a aplicação, por parte dos utilizadores da rede, das suas condições enquanto recetores e produtores, compreendendo a “distância entre aqueles que participam efetivamente na rede como criadores de conteúdos ou, pelo menos, como difusores e editores dos mesmos, e aqueles que mantêm com a informação veiculada na rede a mesma relação que tinham com os dados fornecidos pelos media tradicionais, a de meros recetores” (*idem*, p.148). Neste contexto, de acordo com Schäfer (2011), a definição, produção e divulgação de conteúdos encontra-se, ainda, reservada a um grupo restrito de indivíduos, a coletivos minoritários, inseridos na reconhecida cultura dominante - colocando, deste modo, em causa, a democratização consensualmente apontada à cultura participativa. Em consonância, a propósito do processo de metamorfose digital, Martins (2021) recusa situar-se na retórica de simplificação da produção e difusão na Web 2.0, descrevendo “um mundo em rede, tendencialmente rizomático, sem hierarquia aparente, que empresta a cada indivíduo uma, por vezes, ilusória sensação de soberania e participação individual” (p.45).

Pierre Lévy debruçar-se-ia sobre o ciberespaço – termo cunhado por William Gibson, em 1982 – caracterizando-o como um espaço imaterial, presente nas redes digitais *online*, capaz de criar as suas comunidades. Estas são compostas por coletivos de indivíduos que, estabelecendo uma relação a partir da colaboração e partilha de conhecimento entre si, procuram a expressão e construção de discursos particulares. Trata-se, assim, de um espaço virtual, que possibilita a universalização, uma vez que ultrapassa a dispersão geográfica e os obstáculos físicos, ambicionando a ubiquidade, a telepresença e a extinção da noção de lugar:

É o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (Lévy, 1999, p.17).

Apesar da relevância atribuída à virtualização, importa salientar que a sua emergência e popularização não significou a extinção ou substituição da presença física, mas a sua coexistência e complementação. Neste sentido, a Web 2.0 possibilita a integração de redes de contacto construídas a partir do contexto *offline*, usufruindo das potencialidades do *online*, mas permite, igualmente, a criação de novas relações sociais, a partir do *online*, estendendo-se, posteriormente, à presença física (Rodrigues, 2006). As comunidades virtuais, aliás, não divergem, na sua essência, das comunidades *offline*, uma vez que partilham a preservação do seu objetivo primordial: a construção de conhecimento e a reflexão sobre os respetivos interesses particulares. Registam-se, apenas, processos de comunicação distintos.

Dedicando-nos aos processos de comunicação, importa orientar o olhar para os meios que vão ao encontro das características que, até então, têm sido elencadas – os *websites* e *blogues*. Constituindo-se como espaços fragmentados, orientados para públicos heterogêneos, (Rodrigues, 2006) partilham, no entanto, a mesma finalidade: a integração dos utilizadores em comunidades e a possibilidade de produção livre e autónoma. Uma vez que este seria um cenário impraticável nos meios de comunicação social, motivada pela ausência de autoridade do cidadão comum (Jenkins, 2006), os utilizadores da rede recorrem, deste modo, ao espaço virtual, evitando constrangimentos editoriais e económicos, produzindo a partir de uma escala amadora. Ainda assim, se previamente, se referia a importância da coexistência entre a virtualização e a presença física, neste contexto, também se justifica a complementação entre o jornalismo e as plataformas digitais (Rodrigues, 2006).

A segmentação inerente à Web 2.0 significou que também os públicos de cinema construíram e encontraram na rede um espaço propício para exercer a atividade da crítica cinematográfica. Nesta conjuntura, o cinéfilo migrou para as plataformas *online* (Valck & Hagner, 2005), como os *websites*, *blogues*, até às redes sociais, como o Facebook, Twitter ou Letterboxd (Natálio, 2017), formulando juízos de valor e criando um diálogo com os restantes cinéfilos, cumprindo, deste modo, com a função original da crítica: “incentivar um debate estético amplo e horizontal, sem opiniões impostas de cima para baixo” (Carreiro, 2009, p.8). Ludibriando a estrutura hierárquica convencional, a crítica debruça-se, contemporaneamente,

sobre uma conjuntura de transição na qual, sob a forma de resistência cultural, encontra no *online* vozes alternativas. Nesta perspectiva, “o cine-amor ganha hoje novas formas” (Mendonça, 2022, p.104)<sup>31</sup>, a partir da construção e crescimento de “uma cultura global de partilha e de fervente culto aos filmes” (Mendonça, 2022, p.104), num contexto em que, embora a crítica produzida pela imprensa assuma, ainda, a função formadora, a sua representatividade e preponderância decresceram (Natálio, 2022).

Traçando diferenciações no que à produção escrita na imprensa e na conjuntura *online* diz respeito, ressaltam, de forma imediata, elementos formais como a dimensão e a acessibilidade. Como destaca Vieira Lisboa (2022), o jornal oferece um menor espaço para a redação da crítica, que se encontra restringida ao número de páginas e caracteres; por outro lado, as publicações em formato impresso encontram-se associadas a uma menor possibilidade de acesso, uma vez que detêm um custo monetário associado, contrariamente ao conteúdo gratuito produzido em rede. Ainda no que diz respeito à acessibilidade, evidencia-se, por um lado, “um certo esquecimento analógico” (Vieira Lisboa, 2022) associado aos jornais, uma vez que os textos se encontram agregados a edições específicas; e, por outro, como refere Araújo (2022)<sup>32</sup>, assinalam-se as transformações que emergiram em relação à forma como o espetador se relaciona com os filmes, assente na possibilidade, inerente à Web, de interligar o exercício de leitura de uma crítica e, posteriormente, partir para o visionamento de um filme (ou vice-versa). Aquela característica possibilita a construção do percurso cinematográfico, por parte do espetador, de forma autónoma e independente, permitindo que não seja programado pelas estreias na sala de cinema (Araújo, 2022). Neste sentido, de acordo com Pinho Alves (2017), embora o vídeo analógico e, posteriormente, o digital DVD, tivessem, já, apresentado e possibilitado novas formas de receção, acesso e fruição das obras cinematográficas, a Web 2.0 prolongou e expandiu essa potencialidade:

Filmes de várias cinematografias nacionais que, no período antecedente, eram apenas vistos nos seus países de origem, objetos cinematográficos raros, antes difíceis de obter, ou novos trabalhos independentes e/ou experimentais, que previamente não tinham espaço de exibição ou ficavam circunscritos a locais muito marginais e a um público limitado, tornaram-se disponíveis para qualquer indivíduo com ligação à *internet* (p.80).

---

<sup>31</sup> Daqui em diante, sempre que nos referirmos a Mendonça (2022), procedendo à inclusão do número de páginas, estaremos a fazer alusão ao seu contributo em *Crítica e Cinefilia na Nuvem Digital: Segundo Nascimento ou Segunda Morte?* Em Cunha, P. & Penafria, M. (Eds.) *Crítica do Cinema: Percursos e Práticas*, 97 – 111. LabCom.

<sup>32</sup> Entrevista a João Araújo, 18 de maio de 2022. Daqui em diante, sempre que nos referirmos a Araújo (2022), estaremos a fazer alusão a declarações recolhidas a partir da entrevista realizada.

Além da relação espectador-filme, a emergência dos formatos de distribuição digital, como as plataformas *streaming* ou o compartilhamento através de ficheiros *torrent*, possibilitam a preservação da memória do objeto cinematográfico. Neste sentido, o crítico acede, revê e recupera cenas, sequências e diálogos - dinâmicas que se revelam incompatíveis com a experiência não recuperável de visionamento na sala de cinema (Vieira Lisboa, 2022). Como fundamenta Araújo (2022), outra das características essenciais no exercício da crítica na conjuntura *online* prende-se com a multiplicidade de ferramentas a integrar o processo de produção escrita - potencialidade aliada ao hibridismo:

Hoje a escrita híbrida da cinefilia varia entre a “micro-crítica”, os poucos caracteres de um *twitter*, os *posts* de blogues, os *updates* de *facebook*, os *podcasts*, os ensaios audiovisuais ou outras combinações de vídeo e texto (...) A escrita sobre cinema mais interessante é então aquela que aproveita essa permeabilidade de fronteiras, de campos de saber, de épocas na história do cinema, produzindo formas híbridas de escrita ou expressão audiovisual, capazes de gerar novas ideias sobre o cinema (Natálio, 2017, p.76).

Neste sentido, comparando os diferentes momentos da história do cinema, Mendonça (2022) traça as diferenças devidas entre a contemporaneidade e outrora:

Onde fazer esta pedagogia crítica? Se na geração *Cahiers du cinéma*, mítica revista que moldou o cânone e a própria práxis do cinema moderno, eram os cineclubes e a Cinemateca, na nova democracia digital são os fóruns de partilha de filmes (em ficheiros *torrent* ou em *streaming*); se outrora, nesses tempos áureos da cinefilia, eram as revistas e *fanzines* cinéfilas, hoje são os *sites*, blogues e *tumblrs*; se outrora se colecionavam postais e recortes de jornal com as estrelas favoritas, hoje são as imagens *gif* que redimem o movimento e o sentido de duração próprios do cinema (p. 98).

Importa, neste contexto, perceber a crítica cinematográfica produzida a partir da Web 2.0, distinguindo-a em duas modalidades: a crítica semiamadora e a crítica profissional. A primeira, essencialmente de cariz informal e ligeiro, é produzida por cidadãos comuns, desprovidos de conhecimento cinematográfico ou jornalístico, embora, enquanto cinéfilos, procurem contribuir para o enriquecimento e reflexão coletiva sobre as imagens em movimento. A segunda, fundamentalmente qualificada, é composta por coletivos de indivíduos possuidores de formação académica – assumindo a função de investigadores, programadores ou realizadores – e conhecedores das dimensões e elementos inerentes à crítica cinematográfica que vêm sendo elencados. Para estes, o contexto *online* assume-se como um circuito alternativo aos meios de comunicação social, espaços nos quais não possuem interesse em atuar, motivado pelos constrangimentos editoriais já mencionados (Tryon, 2009; Santos Silva, 2015; Carreiro, 2009).

Deste modo, a possibilidade de produção generalizada da crítica cinematográfica conduz à emergência de uma aparente democratização, proporcionando o surgimento de uma pluralidade de protagonistas e, conseqüentemente, de múltiplas abordagens, olhares e formatos. Ainda assim, a separação entre as duas modalidades é obrigatória:

Toda a gente vê e gosta de filmes, quanto mais não seja no nível muito imediato, de exprimir algo que acabou de ver. E, essa ideia da popularidade do cinema, de expressão imediata, pode confundir-se com uma espécie de aspiração, ainda que, muitas vezes, inconsciente, à ideia do crítico. Apesar de tudo, existe uma distância. O crítico de cinema, normalmente, é alguém absolutamente obcecado – no bom sentido -, habitado pelo cinema, em que, nessa casa imaginária, moram todo o tipo de habitantes, e é, a partir dessa casa, que o crítico produz, constrói o seu olhar e expressa a sua voz. Esse olhar, muitas vezes, é um olhar chocante para quem vê um ou dois filmes por semana e, de repente, apenas gosta de dizer o que acabou de ver (Natálio, 2022).

Se, por um lado, a emergência da Web 2.0 revolucionou a crítica no que diz respeito ao seu modo de produção e difusão, por outro, o seu crescimento contribuiu para a gradual perda de relevância. Como menciona Araújo (2022), previamente ao surgimento da rede, a crítica cinematográfica assumia um papel elementar para os públicos de cinema que, assíduos leitores das poucas figuras de autoridade existentes e pertencentes a jornais generalistas, suplementos culturais ou revistas especializadas, acompanhavam as produções escritas. Não só pela sua função de guia, de “delegação comercial” – influenciado a decisão de ver (ou não) a obra cinematográfica -, mas também como “uma espécie de curadoria em relação ao cinema” (Araújo, 2022). Contemporaneamente, o cenário da crítica encontra-se associado à dispersão, uma vez que, contrariamente à imprensa, na qual existe um número reduzido de profissionais a moldar o discurso, no *online* a multiplicidade de vozes dificulta a existência de preponderância generalizada. Apresentando uma opinião convergente, Vieira Lisboa (2022) perspetiva a imprensa em declínio, sob a ausência de “nomes agregadores, cuja opinião é seguida de forma quase religiosa, e de um meio com uma grande difusão verdadeiramente popular e transversal na sociedade”. Neste sentido, perante a paisagem digital, Vieira Lisboa (2022) assume que “a pretensão de que podem ajudar, verdadeiramente, um filme a ter sucesso ou insucesso comercial” desapareceu.

Em consonância, Mendonça (2022) - que havia, já, manifestado a sua visão crítica relativamente à produção escrita avulsa - perspetiva o panorama da crítica cinematográfica como constituído por uma comunidade que se encontra “em vias de extinção” e que se debate com o “apocalipse” da ausência do “contra campo da crítica – indissociável da própria criação” e, em sentido contrário, da presença de “imagens que são acriticamente recebidas”. Parece, no

entanto, um paradoxo argumentar-se que, perante uma conjuntura de maior acessibilidade de produção e difusão da crítica cinematográfica – a partir de circuitos, plataformas e intervenientes diversos - a sua relevância venha a decrescer. Porém, de acordo com Natálio (2022), assiste-se, contemporaneamente, a uma “perda de espaço de reflexão”, uma vez que “o impacto do ponto de vista e mobilização da sociedade e dos debates transformou-se muito”. Responsabiliza o excessivo enfoque na vertente do entretenimento, em dinâmicas e objetos que procuram distrair os espetadores – como as plataformas de *streaming* e as redes sociais -, que se encontram permeáveis à dimensão de imediatez, provocando, assim, a ausência de análise. Ainda assim, o editor e crítico considera que esta não é uma realidade exclusiva ao contexto cinematográfico, mas generalizado à cultura como um todo - leitura crítica que nos obrigaria a uma reflexão profunda.

O público geral vai diminuindo, como vai diminuindo o número de pessoas que lê livros. Nesse sentido, sou catastrofista, não sei exatamente se nós, daqui a uns tempos, vamos deixar de considerar a literatura e o cinema como artes e iremos encontrar outras coisas que sejam suficientemente interessantes e que nos coloquem, sobretudo, a pensar (Natálio, 2022).



### 3. METODOLOGIA

#### 3.1. Estudo de caso

De forma a fundamentar o tópico a ser investigado e analisar o objeto de estudo, pressupõe-se a adoção e aplicação de uma estratégia metodológica e de técnicas de recolha de dados. Com o intuito de compreender os novos espaços da crítica cinematográfica no contexto da digitalização, optou-se por restringir o objeto de estudo ao *website À Pala de Walsh*, identificando-se um estudo de caso. Esta é uma abordagem metodológica que tem como propósito compreender e investigar, aprofundadamente, uma organização, um indivíduo, um grupo ou, como neste caso, um *website*, com o intuito de extrair a unicidade, individualidade, singularidade e particularidades do objeto de estudo a ser investigado (Bryman, 2012).

O *À Pala de Walsh*, surgido em 2012, é um *website* que visa refletir e expressar pensamentos sobre o cinema, a partir da produção de críticas, crónicas e entrevistas. Optar por estudar o *website* teve que ver, sobretudo, com quatro elementos: o carácter amador e independente do projeto; a composição de uma equipa munida de conhecimento cinematográfico especializado, constituída por membros investigadores, programadores, jornalistas e realizadores; o reconhecimento e representatividade do cinema de autor; e a sua notoriedade e relevância enquanto meio produtor de uma crítica cinematográfica afastada da formalidade da produzida nos meios de comunicação social - apresentando-se, assim, num formato não-canónico.

Recorrendo ao paradigma qualitativo, Bryman (2012) salienta a importância do investigador em colocar-se no lugar do objeto empírico a ser investigado e, consequentemente, compreender e interpretar o contexto a ser estudado. Deste modo, a construção do conhecimento prático permite a sustentação da temática teórica a ser investigada. Como forma de recolha de dados, optou-se por recorrer à realização de entrevistas, restringindo o foco de análise à perspetiva dos editores do *À Pala do Walsh*. Uma vez que o questionamento, presente nas entrevistas, “permite que os entrevistadores compreendam os modos através dos quais os participantes da pesquisa veem seu mundo social”<sup>33</sup> (Bryman, 2012, p.473), conhecer as perspetivas dos próprios demonstrou ser a estratégia metodológica adequada para responder aos objetivos propostos. Deste modo, refletir, em primeira instância, sobre as suas interpretações em relação à função e relevância da crítica contemporaneamente, mas sobretudo, traçar e caracterizar as dinâmicas e propósitos do próprio *website*, possibilitou a identificação de

---

<sup>33</sup> Tradução da autora.

elementos que permitem a reflexão em torno da temática estudada. As entrevistas realizadas definem-se como semiestruturadas, de acordo com a categorização de Bryman:

O pesquisador tem uma lista de perguntas ou tópicos muito específicos a serem abordados - frequentemente referido como guião de entrevista - mas o entrevistado tem uma grande margem de manobra na forma de responder. As perguntas podem não seguir exatamente a forma delineada e perguntas que não estão incluídas no guião podem ser feitas à medida que o entrevistador vai captando as respostas dos entrevistados. Mas, de um modo geral, todas as perguntas serão feitas e uma formulação semelhante será utilizada de entrevistado para entrevistado (2012, p.471).<sup>34</sup>

Numa segunda fase da investigação, surge a técnica de análise de conteúdo. Segundo Quivy & Campenhoudt, esta é uma estratégia metodológica utilizada e valorizada na investigação, uma vez que “oferece a possibilidade de tratar de forma metódica informações e testemunhos que apresentam um certo grau de profundidade e de complexidade” (2005, p.227), servindo como fontes “a partir das quais o investigador tenta construir um conhecimento” (idem, p.226). Segundo Bardin (1977), a análise de conteúdo é composta por três fases: (1) a pré-análise, que alude à sistematização das ideias iniciais, (2) a exploração do material recolhido e, finalmente, (3) o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

Neste contexto, a partir da análise de conteúdo ao *website À Pala de Walsh*, pretende-se realizar uma leitura sobre a sua política editorial. Numa segunda etapa, o material recolhido será cruzado com as considerações dos editores, expressadas nas entrevistas. Através do recurso às duas técnicas de recolha de dados, expectasse que a presente investigação agregue a visão dos produtores e leitores, construindo um diálogo entre a intenção dos editores e, por outro lado, a tradução e interpretação que invocam no leitor – identificando, neste processo, convergências e divergências. Neste sentido, definiram-se cinco categorias de análise: o tipo de crítica produzida; a presença (ou ausência) da contemporaneidade e, simultaneamente, da intemporalidade; a representatividade do cinema comercial e cinema de autor; tipo de público(s); e o diálogo com o leitor.

Partindo da conceção de que o advento da Web 2.0 introduziu mutações nos diversos domínios da sociedade, através da oferta de plataformas como *websites*, *blogues* e redes sociais, em que a cultura e o cinema não foram a exceção, a hipótese levantada é a de que a crítica cinematográfica produzida pela comunidade *À Pala de Walsh* se assume como uma alternativa

---

<sup>34</sup> Tradução da autora.

à produção característica dos meios de comunicação social. Partindo para o seguinte capítulo, serão tratados os resultados da investigação.



## 4. A SINGULARIDADE DO *À PALA DE WALSH*: UMA REFLEXÃO COMO ATO DE RESISTÊNCIA

### 4.1. *À Pala de Walsh* sob o olhar dos editores

Alguém disse que escrever sobre música é como dançar sobre arquitectura. Escrever sobre cinema não é tarefa menos absurda. Construir um texto, palavra sobre palavra, acerca de mortos que vemos bem vivos, de estranhos que vemos chorar diante de nós e se riem do outro lado do mundo, de olhos que não vemos de todo (mas sabemos estarem por trás daquilo tudo). De passados que nunca foram e futuros que nunca hão-de vir, presentes enganosos. Mais vale contar números e estrelinhas, coleccionar trailers e as novidades de ontem. Nós não. Cometemos a imprudência dos que esculpem sobre teatro e pintam sobre literatura. Escrevemos sobre cinema.  
[*À Pala de Walsh*. Quem somos].

Comemorando 10 anos de existência em 2022, o *À Pala de Walsh* nasceu a 15 de julho de 2012 e foi-se estabelecendo como um *website* que propõe contribuir para a reflexão sobre as imagens em movimento, a partir da construção de um pensamento coletivo. Numa lógica de cinefilia, Mendonça (2022) enfatiza que “o cinema vive muito da comunidade (...) de ver um filme e este continuar em nós e entre nós, em sucessivos atos de comunicação, de amor às imagens”. Em consonância, Natálio (2022) considera que “as teias que unem a cinefilia não têm só a ver com os filmes, mas com a forma como os filmes interagem com as pessoas e a forma como as pessoas interagem com outras pessoas através dos filmes”. Considerado pelos *Cahiers du Cinéma* como o *website* mais importante de Portugal<sup>35</sup>, o *À Pala de Walsh* é constituído por colaboradores – denominados *walshianos* – que assumem a função de investigadores, programadores, jornalistas e realizadores, permitindo, deste modo, a existência de uma multiplicidade de formações, vozes, olhares e perspetivas. Foi fundado numa lógica amadora – gostar da atividade crítica e produzi-la gratuitamente – com um “sentimento de pertença e esperança de uma comunidade *online*, digital, livre, com outros postos que não a tal crítica *mainstream*, do papel, dos jornais, mais comercial” (Mendonça, 2022). O nome *À Pala de Walsh* conjuga a expressão “à pala” – aludindo ao carácter amador do projeto, a partir da criação que não envolve uma remuneração – com a figura de Raoul Walsh, cineasta norte-americano que usava uma pala para tapar um dos olhos.

Recuemos à génese do projeto. A ideia do *À Pala de Walsh* surgiu a partir de João Lameira, um dos fundadores e um dos primeiros editores do *website* durante os seus anos iniciais. O

---

<sup>35</sup> Fonte: <https://www.apaladewalsh.com/2015/12/cahiers-du-cinema-a-pala-de-walsh-est-le-plus-important-site-du-portugal/>

intuito seria identificar um conjunto de pessoas que, possuidoras dos seus *blogues* pessoais, estivessem dispostas a reunir-se para, coletivamente, criarem um *website*. Neste sentido, em 2010/2011, no seguimento do Festival de Cinema IndieLisboa, existiu um acordo para que um grupo restrito de cinéfilos visualizasse os mesmos filmes e, posteriormente, publicasse sobre estes nos respetivos *blogues*, partilhando, deste modo, entre si, as suas produções escritas do Festival. Foi, nesse momento, que houve a consciencialização de que havia “um conjunto de pessoas que tinham uma relação através do cinema e da escrita sobre o cinema” (Vieira Lisboa, 2022). Deste modo, o núcleo fundador estabeleceu-se com João Lameira, Carlos Natálio, Luís Mendonça e Ricardo Vieira Lisboa – assinalando-se, posteriormente, em 2017, a saída de João Lameira e a entrada, enquanto editor, de João Araújo – estendendo, de forma natural, a sua rede de colaboradores. Este foi um processo que se revelou simples, uma vez que havia a capacidade de identificar “quem estava cinefiliado, filiado com esse olhar, essa forma de ver e viver o cinema” (Mendonça, 2022).

Neste sentido, ainda que assumissem a satisfação com a blogosfera, optar por construir um *website* constituir-se-ia como um “outro patamar”. Deste modo, partir para a sua estruturação como se de um meio de comunicação social se tratasse assumiu-se como uma necessidade, optando, neste contexto, por recorrer, como referência, ao livro de estilo do Público. A partir de então, foi definida e acordada uma uniformidade e unidade no que diz respeito à forma, ao modo como as citações e referências seriam realizadas e apresentadas, o espaço reservado à imagem, a sua relação com o texto, bem como a ortografia (Mendonça, 2022; Vieira Lisboa, 2022). Apoiando-se no livro de estilo que, desde a sua génese, não sofreu mutações, os editores do *website* procedem à revisão dos textos recebidos, intervindo nos mesmos, quando necessário, como a correção de erros ou a reformulação de frases repetidas ou inteligíveis, a diminuição de parágrafos e a inclusão de imagens (Vieira Lisboa, 2022).

À semelhança do livro de estilo que, durante os seus 10 anos de existência, não foi alvo de alterações, a estrutura do *À Pala de Walsh* manteve-se idêntica, não só no que à forma diz respeito, mas também em relação ao conteúdo. Neste sentido, destacam-se as rubricas e moldura editorial do *website*, que “habitam um espaço que não é de uma retrospectiva nostálgica do cinema, mas também não é o espaço apenas da atualidade” (Natálio, 2022). Neste sentido, são produzidas críticas sobre filmes contemporâneos, recentemente estreados, mas são, igualmente, exploradas outras categorias, como as crónicas, que propõem alargar essa visão além-contemporaneidade. Deste modo, tendo como propósito “dinamizar e encaixar diferentes formas de escrever sobre o cinema” (Araújo, 2022), incluindo, também, o audiovisual, a partir do vídeo e da imagem, as secções do *À Pala de Walsh* procuram refletir uma postura

comunicacional equilibrada, disposta a oferecer uma multiplicidade de abordagens. Em algumas ocasiões, surge uma componente lúdica, em outras, provocadora, ou ainda, mais profundas e ensaísticas, procurando “fugir às gavetas convencionais, tradicionais do jornalismo cultural” (Mendonça, 2022).

As rubricas do *website* são as seguintes: ‘Dossier’, da qual fazem parte as produções escritas mais densas, “em que quando alguém os lê, tem de se sentar numa cadeira mais confortável e passar mais minutos à frente do ecrã, porque há um lado mais vertical, um conteúdo mais pesado – apesar de atravessar, sempre, esta postura provocadora” (Mendonça, 2022); ‘Críticas’, onde se encontram as produções escritas sobre os filmes, onde é realizada a “marcação cerrada” e na qual, neste contexto, a lógica de funcionamento das suas subsecções se alterou significativamente após o eminente desaparecimento do formato DVD e o surgimento das plataformas de *streaming*: “Há uma baralhação entre o “Sem sala” e o “Cinema em casa” porque, neste momento, o cinema que estreia “Em sala” é, muitas vezes, em *streaming*, antigamente o em *streaming* era “Sem sala” e o “Cinema em casa” eram apenas os DVD’s” (Mendonça, 2022). Em *Cinema 2.0: Modalidades de produção cinematográfica do tempo do digital*, Pinho Alves (2017) aludiu a estas mutações, referindo que as estreias de filmes, outrora exibidas, num primeiro momento, exclusivamente na sala de cinema, veem, contemporaneamente, a sua esfera de visionamento em primeira mão a ser partilhada com outros meios. Presentemente, o seu lançamento ocorre, simultaneamente, em diversos circuitos, que variam desde a sala de cinema, o DVD, a Web – englobando os canais de *video-on-demand* (VOD) – ou, ainda, a televisão por cabo.

Por sua vez, a rubrica ‘Em Foco’ reflete sobre tópicos do quotidiano relacionados com o cinema, abordando-os de um modo imediato, enquanto as ‘Crónicas’ têm como objetivo ser um espaço que possibilita uma maior subjetividade e abertura, na qual os colaboradores não se encontram agrilhoados à atividade da crítica, permitindo-lhes abordar, simultaneamente, diversos assuntos “e atravessar diferentes paisagens gráficas e estéticas” (Mendonça, 2022); O ‘Contra-Campo’ propõe a componente lúdica referida previamente, uma “brincadeira cinéfila, de divertimento intelectual” (Mendonça, 2022), que aposta na participação de realizadores, fotógrafos, críticos, programadores ou académicos. Destaca-se, por exemplo, a subsecção ‘Steal A Still’, que propõe a escolha, por parte dos convidados, de *frames* de filmes ou, ainda, a ‘Vai e Vem’ que, segundo a mesma lógica, trata-se uma troca, entre dois convidados, de *stills* (Araújo, 2022); Posteriormente, existem as ‘Entrevistas’, que privilegiam o discurso e a comunicação direta; os ‘Festivais’, a partir da qual se realiza a sua cobertura e crítica de filmes; E, por fim, a ‘Ação’, caracterizada por ser “um impulso, um apelo, sairmos dos computadores

e das salas de cinema, tentarmos alertar para qualquer situação que tem de ser encarada, que não é assim tão filosófica ou intelectual, é mesmo uma questão mais premente” (Mendonça, 2022).

A programação do *website* é realizada mensalmente, por parte dos editores, tendo em vista a gestão das rubricas existentes e a disponibilidade dos colaboradores para aquele mês. No que diz respeito, por exemplo, à subsecção ‘Em sala’, pertencente à secção ‘Críticas’ – considerada a “coluna vertebral” do *website* (Mendonça, 2022) – existe um grupo de autores que se encontra responsável por acompanhar as estreias, sendo que a função dos editores é proceder, em conjunto com os colaboradores, à distribuição dos filmes pelos mesmos, procurando ir ao encontro dos interesses de cada um. Por vezes, surge o caso de algum dos autores que, geralmente, acompanha as estreias, não ter disponibilidade para marcar presença exatamente no período em que o filme estreia e, quando assim o é, o texto é produzido mais tarde. Também pode ocorrer não existir a disponibilidade por parte do autor para escrever uma crítica densa e desenvolta em relação ao filme e, para esse cenário, existe a subsecção ‘Comprimidos cinéfilos’, pertencente à secção ‘Em Foco’, que tem como por objetivo apresentar uma “visão mais curta” sobre as obras, constituindo-se como um resumo das estreias mensais (Araújo, 2022). Em ‘Crónicas’, o processo é semelhante: existe um núcleo responsável pela sua produção e a periodicidade de publicação diverge consoante a disponibilidade do autor. Porventura, se o colaborador perder a disponibilidade, são realizados ajustes para definir outra pessoa que se dedique àquela rubrica, adaptando o modelo da crónica. Assim, os editores procuram que haja um conforto e gosto não só em relação às rubricas, como à própria escrita: “Tentamos ajustar as pessoas de modo a continuarem a ter gosto por escrever, a ter uma atividade regular. No fundo, há muita liberdade para os autores escolherem sobre o que querem escrever. E, nós, editores, encaixamos nas categorias que vamos desenvolvendo” (Araújo, 2022).

Embora o *À Pala de Walsh* seja caracterizado pelo seu carácter livre, existe uma rigidez na grelha, que propõe a existência de uma lógica e coerência editorial estabelecida e justificada relativamente ao objeto da crítica, que permita que o *timing* no qual a produção escrita é produzida estabeleça uma relação com o leitor:

Acontece, por exemplo, uma das pessoas da equipa dizer que quer muito escrever sobre “E Tudo o Vento Levou”. Nós questionamos: “Porquê agora? Em que contexto?”. Porque, no fundo, do ponto de vista editorial, qual é o interesse de ter, agora, um texto de “E Tudo o Vento Levou”? E, então, dizemos: “Das duas, uma: Ou escreves, ficamos com o texto guardado e, se o filme passar na televisão, no Cineclube, na Cinemateca, é o momento certo.” Porque há um vínculo e há uma forma das pessoas poderem ver o

filme e sentirem que aquele texto tem uma certa utilidade no seu quotidiano cinéfilo. Outra forma, que já aconteceu, é: “Queres muito escrever sobre “E Tudo o Vento Levou”? Então, nós estamos a preparar um dossier que, por acaso, é sobre cinema clássico americano. Encaixa bem (Vieira Lisboa, 2022).

A rigidez que atravessa o *website* no que à sua lógica editorial diz respeito é transversal à construção e crescimento da rede de colaboradores. Trata-se de um grupo limitado e fechado - mas que cumpre com a regularidade requerida - que possibilita que os leitores acompanhem, de modo contínuo e particular, as produções escritas do(s) autor(es). Esta política vai ao encontro da conceção de Natálio (2022), que enfatiza a importância de criar uma empatia com o crítico, um lugar de “identidade, identificação de um olhar e de uma voz”. Como ficara subentendido, o núcleo do *À Pala de Walsh* tem sofrido mutações, registando, neste momento, 24 colaboradores “diferentes, que têm maneiras diferentes de escrever, com estilos, olhares e vocabulários diferentes” (Vieira Lisboa, 2022). Estes enquadram-se no que seria descrito como o perfil académico, embora, como salienta Mendonça (2022), não sejam “cinéfilos academizados”, uma vez que o *À Pala de Walsh* emergiu anteriormente à sua entrada na academia. Gradualmente, alguns dos autores abandonaram o projeto por ausência de disponibilidade, por falta de disposição em escrever sobre cinema, iniciando percursos no campo da realização, por exemplo, ou ainda, devido a mudanças na vida privada e pessoal. Apesar das conjunturas diversas inerentes a cada colaborador, desde aqueles que não vivem em Portugal, aqueles que habitando em Portugal, não privam, presencialmente, com outros colaboradores, por viverem em localidades diferentes, ou ainda, o caso daqueles que, inseridos num contexto académico particular, têm uma relação circunstancial, casual com o cinema (Mendonça, 2022) existe uma unidade que, partilhada pelos colaboradores, atravessa o *website*.

E que unidade é esta? Em primeiro lugar, o amor pelo cinema, que sustentou a base para a criação da comunidade cinéfila – encontrando-se, neste momento, mais clara e evidente em comparação com a génese do *website* (Natálio, 2022). Posteriormente, destaca-se o objetivo de cobrir e equilibrar a abordagem em relação a uma variedade de filmes e heterogeneidade de géneros, negando a criação de pré-conceitos em relação, por exemplo, a determinados cineastas. A este propósito, Vieira Lisboa (2022) enfatiza: “Levamos a sério o terror, as comédias ou a ficção científica e gostamos de elevá-las, se quisermos, ao mesmo patamar que o cinema *arthouse*, independente, de autor (...) Têm, para nós, a mesma importância, riqueza e interesse”. Visão partilhada por Carlos Natálio, que considera a existência do espírito livre, aberto e crítico no exercício de visionamento de qualquer filme como fundamental:

(...) Se, de repente, desgostarmos de um determinado autor de um filme, não quer dizer que não possamos vir a gostar desse mesmo autor mais tarde, da mesma forma que não é porque gostamos de James Bond que não podemos gostar de John Ford, ou porque gostamos de John Ford que não podemos gostar de um filme de super-heróis, um *blockbuster* que nos tenha chamado a atenção. Precisamente porque o gostar vai sempre para além do filme extraordinário ou horrível. É encontrar naquelas imagens algo que comunique connosco, e nós temos que expressar essa comunicação. Portanto, há que fugir a esta lógica muito rigorosa da conceção autoral ou museológica do cinema ou da conceção do cinema apenas fechado no cinema contemporâneo ou em determinados autores. A política editorial acaba por ser feita, é evidente que nós temos a liberdade de gostar de determinados autores e não gostar de outros e justificar essas amizades e inimizades, mas é tudo muito anárquico, no bom sentido (Natálio, 2022).

Por sua vez, Luís Mendonça aborda a perceção exterior relativa ao *À Pala de Walsh*, manifestando a sua incompreensão no que diz respeito à existência de entraves, que impossibilitam uma proximidade do *website* e respetivos editores para com a indústria da distribuição comercial:

Nós temos contacto com alguns *players* do mercado e percebemos que os distribuidores de um certo cinema mais de autor batem, muitas vezes, à porta, e mais intensamente. Os outros, mais comerciais, nem sabem quem nós somos. Portanto, passamos de uma coisa para a outra, é o 80 ao 8. É difícil, não consigo perceber o porquê desse muro. Para nós, não é evidente. Nós escrevemos sobre James Bond ou James Cameron com o mesmo fervor com que escrevemos sobre Godard ou sobre Apichatpong (Mendonça, 2022).

Do mesmo modo que os editores do *À Pala de Walsh* afirmam escrever sobre James Bond ou James Cameron com o mesmo fervor com que escrevem sobre Godard ou sobre Apichatpong, propondo, deste modo, a valorização e preservação da variedade cinematográfica, o público do *website* é, segundo os seus editores, caracterizado pela diversidade. São identificados, em primeira instância, como cinéfilos - partilhando o gosto pelas imagens em movimento -, conhecedores do cinema e leitores frequentes da crítica cinematográfica (Vieira Lisboa, 2022), que nutrem curiosidade em conhecer, a partir da produção escrita do *website*, filmes desconhecidos (Araújo, 2022). Posteriormente, divergem desde realizadores, investigadores académicos e instituições como a Cinemateca e casas de distribuição de cinema, que começaram a convidar a comunidade para marcar presença em eventos, destacando-se, deste modo, o associativismo do *website* em relação aos movimentos de cineclubes (Mendonça, 2022). Posteriormente, existem casos de públicos distintos e particulares, que dependem das rubricas estabelecidas e das crónicas produzidas:

Durante um certo período, nós tivemos uma crónica sobre cinema português, mais especificamente, casos esquisitos da história do cinema português, episódios insólitos, pessoas das quais nunca se ouviu falar, mais ou menos esquecidas, mas que foram importantes naquela altura. Essa crónica, em particular, tinha um conjunto de pessoas muito específico que a lia e que eu imagino que não lesse mais nada no *site*. Agora, com a crónica do José Bogalheiro, também sinto que há um público muito particular porque ele foi, durante muitos anos, Professor do Conservatório, da Escola Superior de Teatro e Cinema, e tendo sido professor de diversas gerações de estudantes, percebo que haja, ali, um conjunto de pessoas que o segue e se interessam pelo que ele escreve. Noto que há grupos diferentes de leitores (Vieira Lisboa, 2022).

Constituindo-se por grupos diferentes de leitores, o *website* iniciou o seu percurso sendo reconhecido por um público mais jovem e, atualmente, assiste-se a um crescimento do público mais velho (Mendonça, 2022). Analisando a sua repercussão internacional, não apenas por leitores e cinéfilos portugueses o *À Pala de Walsh* se constitui. Destaca-se a comunidade brasileira, motivada pela partilha da língua portuguesa, pela produção escrita sobre o cinema brasileiro e/ou português, mas também pelas estreias e lançamentos que ocorrem, em algumas ocasiões, primeiramente em Portugal, encontrando-se, durante largos meses, indisponíveis no Brasil (Vieira Lisboa, 2022); assim como leitores oriundos de países como a Letónia, Lituânia e Roménia, justificado pela existência da crónica dedicada ao Cinema de Leste (Araújo, 2022).

Apesar da existência de um público significativo e consolidado, existe uma potencialidade inerente à digitalização e à Web 2.0 que não consta como prioridade para o *À Pala de Walsh*: o diálogo com os leitores (Araújo, 2022). Embora haja uma valorização dos públicos que os acompanham, a eventual proximidade com os mesmos, bem como a sua existência e dimensão, não se configuram como a razão pela qual a crítica é produzida, não influenciando, deste modo, as dinâmicas do *website*. Assumindo o posto de indispensável e vital, é o gosto pela escrita e pelo cinema, bem como pela comunicação que se constrói a partir da experiência de visionamento das obras, que constitui os colaboradores enquanto indivíduos (Natálio, 2022) e assume uma função “intimista, curativa e auto-psicanalítica” (Vieira Lisboa, 2022).

De que forma poderá ser caracterizada a escrita do *À Pala de Walsh*? Trata-se de uma crítica “aprofundada, justificada e complexa” (Araújo, 2022), que recorre à linguagem cinematográfica, especializada, técnica, produzindo “referências mais obscuras, menos imediatas” (Araújo, 2022). Em comparação com os órgãos de comunicação social, que

escrevem para um público comum, leigo, generalizado, o *modus operandi* é diferente. Num exercício de comparação, Vieira Lisboa (2022) frisou as diferenças editoriais experienciadas pela colaboradora do *À Pala de Walsh* e, simultaneamente, jornalista do Diário de Notícias, Inês Lourenço, já que o enquadramento, vocabulário e linguagem utilizados nos dois meios são muito distintos.

Tempo e espaço são, igualmente, características mencionadas pelo núcleo *À Pala de Walsh*, que distinguem o *website* dos meios de comunicação social. Mendonça (2022) menciona a intemporalidade inerente à crítica produzida pelo *website*, não existindo a urgência de ir, necessariamente, ao encontro da agenda mediática, usufruindo da possibilidade de escrever sobre filmes que se encontram em diferentes momentos, desde os contemporâneos até aos clássicos (Araújo, 2022). A ausência de urgência permite que haja, por parte dos colaboradores, um processo de procura por fontes mais exigentes e digeridas e, conseqüentemente, uma maturação de ideias e reflexões. Constituiu-se, igualmente, como benéfico para os próprios realizadores que, através das críticas, possuem a possibilidade de perspetivar o seu próprio processo criativo (Mendonça, 2022). Paralelamente, a oferta de um maior espaço, inerente ao digital, permite ao *À Pala de Walsh* a produção de textos mais extensos, não se encontrando constrangidos aos limites estabelecidos pela imprensa.

Por fim, destacam-se as missões primordiais do *website*: servir como referência e catálogo cinematográfico, cumprindo “a função de passar os filmes em função de determinados olhares e sugestões que nos constituem enquanto cultura, pois esta capacidade que temos de ligar as experiências umas às outras fundem aquilo que somos” (Natálio, 2022). Neste sentido, o *À Pala de Walsh* escapa ao critério algorítmico das plataformas, como a *Netflix*, que “procura prolongar a mesma experiência num objeto diferente” (Natálio, 2022), enquadrando-se na aleatoriedade, ao possibilitar o encontro e a descoberta. Simultaneamente, afastando-se dos elementos quantitativos no que à expressão de avaliações diz respeito – como os *ratings* –, o *À Pala de Walsh* preserva a função original da crítica: a mediação cultural. Distancia-se, assim, da “(...) crítica digital avulsa, “cinefágica” (...), que participa numa trituração progressiva da memória cinéfila em fragmentos vistosos, fazendo da história do cinema um acumulado de *spots* publicitários” (Mendonça, 2022, p.100).

Finalmente, destaca-se o estimular do encontro e a partilha presencial e física, a partir da organização de ciclos, palestras e conferências, promovendo, assim, a prática de deslocação até às salas como parte integrante da experiência de visionamento de filmes. Em retrospectiva e de olhos postos no futuro, a ambição dos editores é elevar o patamar no qual o *website* se encontra

neste momento. Será, com certeza, uma tarefa desafiante, já que, ao seu olhar, o *À Pala de Walsh* foi, é, e será sempre um espaço de resistência.

#### 4.2. *À Pala de Walsh* sob o olhar do leitor

Recorrendo à Web 2.0 como um espaço de produção e difusão coletiva de considerações sobre as imagens em movimento, importa realizar uma leitura sobre o contexto – além-*website* - no qual os editores do *À Pala de Walsh* operam. Percecionados como indivíduos pertencentes à cultura dominante, os editores possuem formações e percursos profissionais que justificam, não apenas a leitura, entendimento e produção escrita e crítica realizada por si, mas também a aceitação, receção e notoriedade atribuída por parte dos leitores. Colaborando em instituições académicas e culturais – sobretudo na área do cinema -, os editores do *À Pala de Walsh* integram e atuam na rede perante o reconhecimento dos seus pares, contribuindo, deste modo, para a conceção de que a cultura participativa se encontra, ainda, reservada a coletivos minoritários, possuidores de características particulares.

A formação académica identifica-se, em primeira instância, como um elemento comum entre os seus editores. Carlos Natálio é licenciado em Direito e em Cinema e mestre e doutor em Ciências da Comunicação, Luís Mendonça licenciado em Comunicação Social e mestre e Doutor em Ciências da Comunicação. Por sua vez, Ricardo Vieira Lisboa é licenciado e mestre em Matemática Aplicada e Computação, bem como mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, enquanto João Araújo, licenciado em Economia, se destaca como o único que, na sua formação, não integrou as áreas da Comunicação e do Cinema. A posse de formação académica nas referidas áreas assume-se como um elemento, à partida, já diferenciador, uma vez que lhes proporcionou o ganho de instrumentos e competências no exercício da escrita.

Posteriormente, salienta-se a existência dos respetivos blogues pessoais. A sua criação – anterior ao surgimento do *À Pala de Walsh* – possibilitou-lhes colocar em prática os seus conhecimentos, adquirir experiência no contexto da blogosfera e, em certa medida, retirar-se do anonimato, dirigindo-se a um tipo de público e alcançando reconhecimento no meio. Carlos Natálio criou o blog “Ordet”, Luís Mendonça fundou o “CINEdrio”, bem como a página web “Dossier Arkadin”, enquanto Ricardo Vieira Lisboa escrevia para o “Breath Away” e João Lameira para os blogues “Numa paragem do 28” e “O Alvo Sentado”.

Ainda no domínio da escrita, destaca-se a sua influência na produção de comunicações e de literatura científica - apresentação em conferências, participação em colóquios, redação e publicação de artigos e contribuição de capítulos para obras - nas áreas do cinema

contemporâneo, educação para o cinema, filosofia do cinema, cinema português, fotografia, filosofia da imagem e restauro. Neste sentido, a investigação e docência integra, igualmente, a carreira de alguns dos editores. Carlos Natálio é investigador na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, instituição na qual leciona a licenciatura em Cinema, assumindo, paralelamente, o papel de investigador integrado no Instituto de Comunicação da Nova (ICNOVA). Luís Mendonça é, igualmente, investigador integrado no ICNOVA e leciona na área do Cinema e da Fotografia, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) e no Instituto Português de Fotografia (IFP). Por sua vez, Ricardo Vieira Lisboa assume a mesma função, esporadicamente, em instituições como a FCSH e a Faculdade de Letras (FLUL).

Extrapolando a esfera mais teórica, os editores do *À Pala de Walsh* manifestam a capacidade de entrar no circuito da produção e do saber-fazer, a partir de criações e experimentações artísticas audiovisuais. Luís Mendonça e Ricardo Vieira Lisboa produziram vídeo-ensaios e curtas-metragens, como *Lugar/Vazio* (2010) ou “9/10” (2020), respetivamente, exibidos em festivais de cinema, enquanto João Araújo editou um filme-concerto a partir da filmografia do realizador japonês Yasujiro Ozu, apresentado ao vivo em vários pontos do país.

Como referido inicialmente, de forma breve, os editores encontram-se vinculados a instituições culturais e cinematográficas, significando que existem redes de contacto profissionais estabelecidas. Carlos Natálio assumiu a função de *copyrighter*, programador e auxiliar de exposições de cinema na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, instituição na qual Luís Mendonça desempenha a função de programador e Ricardo Vieira Lisboa a de curador. Ricardo Vieira Lisboa colabora, ainda, com a Casa do Cinema - Fundação de Serralves, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Cinema Nimas. Paralelamente, associam-se a outras instituições, como a Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), na qual Carlos Natálio assume o cargo de Vice-Presidente, e o Cineclubes Octopus, no qual João Araújo integra a Direção.

Finalmente, a participação ativa nos Festivais de Cinema assume-se, igualmente, como uma atividade que possibilita, aos editores do *website*, a envolvimento no contexto cinematográfico e a proximidade com os seus intervenientes. Carlos Natálio, Ricardo Vieira Lisboa e Luís Mendonça integram e integraram, respetivamente, as mais variadas funções no IndieLisboa, desde comité de seleção, programação, produção de conteúdos, dinamização de sessões e ciclos e planeamento de debates e mesas-redondas. João Araújo, por sua vez, colaborou com o Festival Porto/Post/Doc, na organização e programação, e colabora com o Festival Curtas de Vila do Conde, como membro do comité de seleção, na moderação de conversas com os realizadores e na coordenação editorial. A integração dos editores em Festivais que, reconhecidamente, se

encontram reservados à preservação e difusão de obras cinematográficas excluídas dos circuitos de produção e exibição comerciais, pressupõe que haja uma predisposição para o visionamento e discussão sobre o cinema de autor e independente – como discutiremos mais adiante.

Descrito pelos editores e produtores da crítica cinematográfica como um espaço de resistência, o *À Pala de Walsh* é percebido, a partir da análise de conteúdo ao *website*, igualmente como um meio alternativo a outros circuitos existentes, rumando contra a corrente num contexto no qual a crítica de cinema assume um papel de menor preponderância. Partindo da observação do mesmo e cruzando-a com as entrevistas, foram identificadas convergências e divergências que se pretendem explorar neste subcapítulo. Destacam-se cinco pontos essenciais, referidos pelos entrevistados, que serão discutidos: a percepção da crítica produzida, cumprindo com a adoção da linguagem e de referências cinematográficas; a coerência na representação da intemporalidade e contemporaneidade a partir das obras analisadas; o equilíbrio na abordagem entre o cinema de autor e o cinema comercial; a caracterização do público como heterogêneo; e, por fim, a ausência de diálogo com o leitor.

Em convergência com a visão dos editores, o *À Pala de Walsh* assume a função de produtor de uma crítica cinematográfica que analisa e explora as suas diversas dimensões, como a descrição, a análise, a interpretação e a avaliação, aludindo aos seus diversos elementos, como a narrativa, a imagem, o som e a estrutura. Neste sentido, é aprofundada e sustentada por referências ao gênero ou movimento cinematográfico, à temática abordada ou à restante filmografia daquele cineasta, recorrendo, simultaneamente, à linguagem cinematográfica e à apropriação de termos técnicos, destinados a um público específico. A título exemplificativo, em “Belfast: mais do que uma memória, uma forma de mitificação”, Ricardo Vieira Lisboa abordou o filme *Belfast* (real: Keneth Branagh, 2021), apoiando-se, inicialmente, em obras como *My Winnipeg* (real: Guy Maddin, 2007), *Of Time and the City* (real: Terence Davies, 2008) e *Porto da Minha Infância* (real: Manoel de Oliveira, 2001) para recuperar a temática que as une: a “evocação das suas memórias de infância e juventude” (Vieira Lisboa, 2022). A articulação e expressão de ideias foi desenvolvida com base no recurso à linguagem audiovisual, através da qual Ricardo Vieira Lisboa destaca a “alternância entre a cor e o preto-e-branco”, os planos de drone, o plano contra-picado, a “montagem acelerada e rítmica”, os enquadramentos, bem como a referenciação ao conceito narrativo “diegese”.

Por sua vez, em “Guy Gilles em três filmes: uma “ausência repetida” na história a Nouvelle Vague”, Bárbara Janicas incide sobre o cineasta Gilles, contextualizando sobre a vanguarda cinematográfica Nouvelle Vague e posicionando a filmografia do realizador na mesma corrente, identificando alguns dos seus protagonistas. Explora, simultaneamente, as suas três

primeiras longas-metragens (*L'Amour à la mer* (1965), *Au Pan coupé* (1968) e *Le Clair de terre* (1970), que se articulam a partir da interligação “entre os sentimentos de melancolia do passado, sensualidade do presente e incerteza face ao futuro” (Janicas, 2022). Destaca técnicas como a *voz off*, alude ao conceito de *mise-en-scène*, salienta a particularidade da alternância entre a cor e o preto-e-branco “para marcar as rupturas espaço-temporais ou a oscilação entre estados de consciência incompatíveis”, “os planos curtos e incisivos (...) a montagem sincopada (...) que desempenha um papel ativo na desconstrução da loquacidade” (Janicas, 2022). bem como a deslocação da câmara – *travelling* – que possui o propósito de acompanhar a personagem.

Miguel Patrício, em “Passion: a pior década da vida”, parte do argumento do filme de Ryūsuke Hamaguchi para refletir sobre as mudanças universais inerentes à transição para a vida adulta, nomeadamente em atingir os 30 anos de idade. Trata-se de um período em que “não nos reconhecemos nos adultos que desejamos (ou nos forçamos a) ser, nem podemos propriamente regressar à era de encanto e irresponsabilidade da adolescência”, retratado numa obra em que “a amizade e o amor percorridos em diálogos confrontacionais estão debaixo de fogo, cercados por uma idade crítica que procura desesperadamente a transparência das emoções” (Patrício, 2022). O crítico descreve, assim, a sua perceção sobre a realidade de alcançar os 30 anos, ressaltando as devidas distâncias e diferenças no que à conjuntural social, económica e cultural entre Portugal e Japão (país originário do cineasta Hamaguchi) diz respeito. Por fim, apoia a sua leitura através da menção a noções como campo/contracampo, descrevendo planos longos e enquadramentos cuidados.

Destaca-se, ainda, a crítica “28½”: da alquimia da montagem”, na qual Duarte Mata ressalta a relevância da montagem numa obra cinematográfica, responsável pela “selecção e ordenamento dos planos, assim como a manipulação da alternância e duração de cada parte do fluxo de imagens criado, sempre tendo em vista a criação de ritmo e da procura de uma força expressiva inexistente nos diversos fotogramas isolados” (Mata, 2022). Destaca alguns planos, como os planos de conjunto, *two shots*, médio e um fechado – revelando as intenções e objetivos do cineasta em captá-los: “Ambas são cenas semelhantes, mas uma está mais editada, desviando a atenção da audiência para diferentes aspectos naquele diálogo (a comunicação gestual da personagem, a expressão facial (...)) enquanto a outra é mais relaxada e democrática, permitindo ao espectador escolher onde quer focar a sua atenção” (Mata, 2022). Menciona, ainda, cortes elípticos, *reaction shots*, bem como o efeito Kuleshov – referente à construção do 3º sentido, a partir do qual, no processo de montagem, mais especificamente, na sequência de planos, o espectador constrói e atribui significados e mensagens à cena apresentada; e recorre à conversa entre Hitchcock e Truffaut, em 1962 - na qual Hitchcock realiza a distinção entre o efeito

“suspense” e “surpresa” - para se apropriar das noções e interligá-las com algumas cenas da obra analisada.

Os filmes mencionados, a título exemplificativo, conduzem-nos até à segunda convergência: o *À Pala de Walsh* habita “um espaço que não é de retrospectiva nostálgica do cinema, mas também não é o espaço apenas da atualidade” (Natálio, 2022). Atravessando o período entre 3 de janeiro a 2 de junho de 2022 – compreendendo um espaço temporal de seis meses – foram produzidas 51 críticas, das quais 31 integrariam o espaço da atualidade: cinco filmes foram realizados em 2022, 23 obras produzidas em 2021, 1 em 2020 e, por fim, duas em 2019. Por conseguinte, as 20 críticas restantes debruçaram-se sobre produções cinematográficas realizadas num espaço temporal alargado, percorrendo a década de 1930, 1950, 1970, 1990, até o início dos anos 2000. São exemplo: *Piedosa Mentira* (Sans Lendemain, real: Max Ophüls, 1939), *As Estátuas Também Morrem* (*Les statues meurent aussi*, real: Chris Marker, Alain Resnais e Ghislain Cloquet, 1953), *A Profecia* (*Prophecy*, real: John Frankenheimer, 1979), *Conto de Verão* (*Conte d’été*, real: Éric Rohmer, 1996) ou *Reprise* (*Reprise*, real: Joachim Trier, 2006).

Recorrendo, uma vez mais, às críticas produzidas no período assinalado, partimos para a discussão sobre a perceção de equilíbrio, segundo o olhar dos editores, no que à representatividade do cinema de autor e cinema comercial diz respeito. Dos 51 filmes analisados, identificam-se quatro que, de forma imediata, são reconhecíveis como comerciais: *West Side Story* (*West Side Story*, real: Steven Spielberg, 2021), *Homem-Aranha: Sem Volta a Casa* (*Spider-Man: No Way Home*, real: Jon Watts, 2021), *The Batman* (*The Batman*, real: Matt Reeves, 2022) e *Top Gun: Maverick* (*Top Gun: Maverick*, real: Joseph Kosinski, 2022). Posteriormente, juntam-se mais quatro, perfazendo um total de 8 filmes comerciais, resultando em apenas 15% da produção escrita. Por outro lado, destacam-se as abordagens a obras de cineastas marcadamente autorais, que partilham e retratam as características enunciadas pela política dos autores. São estes: *Memória* (*Memoria*, real: Apichatpong Weerasethakul, 2021), *A Pior Pessoa do Mundo* (*Verdens Verste Menneske*, real: Joachim Trier, 2021), *Conduz o meu carro* (*Doraibu mai kê*, real: Ryusuke Hamaguchi, 2021), *Perante o Teu Rosto* (*Dangsin-eolgul-apeseo*, real: Hong Sang-Soo, 2021), *Apresentação* (*Introduction*, real: Hong Sang-Soo, 2021) e *A Mulher é o Futuro do Homem* (*Yeojaneun namjaui miraeda*, real: Hong Sang-Soo, 2004). Tratam-se de filmes estreados e premiados em Festivais de Cinema, como o Festival Internacional de Cinema de Cannes, bem como o Festival Internacional de Cinema de Berlim.

Neste sentido, expandindo a leitura analítica em relação ao cinema representado no *À Pala de Walsh*, optámos por recuperar os filmes elegidos pela comunidade para apresentar e refletir

no ciclo de celebração dos 10 anos do *website*, acolhido pela Cinemateca Portuguesa, entre 11 e 15 de julho de 2022. Num processo coletivo, a equipa procedeu à escolha de cinco filmes, a serem exibidos durante as cinco sessões nos cinco dias, sendo que, posteriormente ao seu visionamento, existiria um espaço de discussão para debater sobre estes. Na sessão inaugural, Natálio (2022) divulgara que o critério para a escolha daquele conjunto tinha que ver com a vontade de agregar filmes contemporâneos e clássicos, bem como atravessar cinefilias diferentes.

Na primeira sessão, que contou com a presença de Bernardo Vaz de Castro, Carlos Natálio e Inês Lourenço, o filme escolhido foi *Vampiro* (*Vampyr*, real: Carl Theodor Dreyer, 1932). Numa conversa que navegou entre a história do cinema sonoro e a história do cinema fantástico, destacou-se *Vampyr* como uma obra que surgiu na conjuntura em que começaram a surgir produções independentes que, desprovidas de pressões industriais, recorriam à inovação. Deste modo, fugindo às convenções vigentes do cinema de género de vampiro, *Vampyr* não foi um filme aclamado à época (Lourenço, 2022), destacando-se Dreyer pela sua singularidade enquanto autor, não cedendo à comercialidade do mercado.

Na segunda sessão, que contou com a participação de Duarte Mata, Ricardo Gross e Susana Bessa, o filme escolhido foi *Thief* (real: Michael Mann, 1981). Posicionado Mann como um realizador que integra o cinema da Nova Hollywood, Ricardo Gross destacou a criatividade do cineasta que, ao longo da sua filmografia, sempre assumiu a sua autonomia, detendo o controlo sobre a sua produção. Embora recorra a certos elementos da indústria norte-americana, os seus filmes são introduzidos por Ricardo Gross como reservados a nichos, ressaltando, ainda, os aspetos que mais aprecia em Mann, assim como na Nova Hollywood:

(...) o tipo de herói ou anti-herói, a sua visão sobre a sociedade, um certo desencanto, uma visão pessimista do capitalismo, o dinheiro como algo que alimenta um desejo, que nos cria a necessidade de nos comprometermos (...) numa escalada em que quanto mais dinheiro, mais coisas desejamos e mais presos vamos ficando (...) É um cinema que tem a ver, psicologicamente, com as inquietações que as pessoas têm numa idade adulta. O cinema da Nova Hollywood, mesmo quando fazia filmes de género, tinha a capacidade de interpelar o espetador sobre preocupações, questões existenciais, que atormentam a generalidade das pessoas (2022, 20:32 – 21:33).

Na terceira sessão, que contou com a participação de Luís Mendonça, Daniela Rôla e José Bértolo, o filme escolhido foi *O Cais das Brumas* (*Le Quai des Brumes*, real: Marcel Carné, 1938). Durante a sessão, foi realizado um enquadramento sobre Carné e a obra em questão, a partir do contexto do Realismo Poético, vanguarda cinematográfica que emergiu em França, na

década 30 do século XX. Como enfatizou José Bértolo (2022), este foi um movimento artístico contestado pelos cineastas da Nouvelle Vague, que exigiam a preponderância do papel do realizador, extrapolando a maior envolvimento por parte do argumentista e dos contos literários – característica fundamental no Realismo Poético. *O Cais das Brumas* reflete a importância atribuída ao argumento, expressando o tom pessimista, dramático e melancólico, decorrente do contexto social vivido por personagens à margem da sociedade – influenciando, mais tarde, o Neorealismo Italiano.

Na quarta sessão, que contou com a participação de João Araújo, Teresa Vieira e Ana Cabral Martins, o filme escolhido foi *D'est* (real: Chantal Akerman, 1993). De acordo com Araújo (2022), optar por esta obra reflete uma das funções do *À Pala de Walsh*: divulgar o cinema de autor. Ana Cabral Martins, posicionando *D'est* como um “filme completamente anti-hollywoodiano” (2022, 20:55 – 21:10), é reforçada por Teresa Vieira, que destaca o seu estilo minimalista e o ritmo lento. Por fim, salientando a captação de cenas ordinárias, Teresa Vieira deixa a reflexão:

É engraçado como não conseguimos lidar com o mundano e precisamos de artifícios para estar duas horas a ver pessoas que estão em constante ação (...) constantemente em movimento. E, quando estão paradas, estão a fazer micro-expressões. É interessantíssimo como nós, quando estamos neste contexto, de sala de cinema, não conseguimos lidar com uma ida a uma estação de comboios (...) Isso só beneficia o filme. Coloca-nos na posição do outro (2022, 25:55 – 26:47).

Por fim, na quinta e última sessão, que contou com a participação de José Manuel Costa (Diretor da Cinemateca), Ricardo Vieira Lisboa, Bárbara Janicas e Miguel Patrício, o filme escolhido foi *A vida de O'haru* (Saikaku ichidai onna, real: Kenji Mizoguchi, 1952). Durante a sessão, discutiram-se a contextualização da obra, bem como a trajetória do cineasta até ao reconhecimento como um dos grandes realizadores japoneses. Bárbara Janicas partilha a admiração do realizador e crítico Jacques Rivette em relação a Mizoguchi, espelhada, em 1958, numa edição dos *Cahiers du Cinéma* e Miguel Patrício descreve a sua singularidade enquanto autor, apelidando-o de mestre da *mise-en-scène*. Patrício salienta, ainda, a ideia de Mizoguchi ser considerado “o realizador do feminino por excelência” (2022, 37:50 – 37:55) que, em *A vida de O'haru*, demonstra a representação da mulher nos seus diferentes papéis sociais.

Em síntese, a celebração do 10º aniversário do *À Pala de Walsh* pretendia representar e refletir o *website* como comunidade e projeto e, neste sentido, Duarte Marta sublinhava, na sessão em que participara, o ecleticismo, a “heterogeneidade de gostos, sensibilidades, multiplicidades de estilo, variedade de olhares” (2022, 8:07 – 8:13) inerentes à mesma. Neste

sentido, recuperando a intenção declarada por Luís Mendonça no que à coerência de representação e abordagem do cinema comercial e cinema de autor diz respeito, considera-se, a partir dos elementos discutidos, que esta não se traduz. Os filmes e cineastas elegidos nas críticas e no ciclo organizado obedeciam à diversidade de géneros, narrativas, estéticas e técnicas – cumprindo, assim, com a pluralidade e particularidade de interesses no núcleo *À Pala de Walsh*; no entanto, de forma mais ou menos evidente, a generalidade daquelas obras e dos realizadores enquadram-se no cinema de autor – existindo, assim, uma unidade e homogeneidade de olhar inerente à comunidade relativamente a este cinema. A este respeito, recuperamos, por fim, o artigo da RTP, intitulado “*Sites de cinema: Estamos bem servidos?*”, no qual o *À Pala de Walsh*, entre outros adjetivos, é associado a um elitismo cinéfilo, assumidamente confirmado por parte dos editores:

Em Portugal, quem segue o cinema de autor, é impossível não ter ainda tropeçado neste *site* que reúne críticos conhecidos, programadores e académicos. *À Pala de Walsh* não tem medo de ser provocador, desalinhado e saudosista. Quem por ele navegar, também poderá sentir algum elitismo cinéfilo, coisa assumida pelos editores, Ricardo Vieira Lisboa, Carlos Natálio, Luís Mendonça e João Araújo (Tendinha, 2021).

Partindo para a conceção, sob o ponto de vista dos editores, de um público-espetador-leitor heterogéneo e diverso, a linha de pensamento adotada no processo de análise assemelha-se à desenvolvida acima. Embora existam inclinações e interesses singulares, atravessando géneros, narrativas, estéticas e técnicas cinematográficas diferentes – e, por consequência, como apontou Vieira Lisboa (2022), haja determinadas preferências em relação a rubricas particulares - considera-se que existe uma uniformização e coerência no conjunto de público que acompanha o *website*. Deste modo, este encontra-se conectado pelo gosto em relação a um cinema menos comercial, de autor e independente, existindo, assim, públicos heterogéneos dentro de um coletivo homogéneo.

Por fim, explorando a ausência de diálogo com o leitor, referida por Araújo (2022), foi possível, através da análise ao *website*, constatar essa realidade. Ainda assim, apesar do não aproveitamento da potencialidade inerente ao ciberespaço, ressaltam-se as comunicações que, exteriormente ao digital, são estabelecidas, a partir das suas relações interpessoais. Existem, deste modo, referências ao *À Pala de Walsh* com os seus pares – investigadores, jornalistas e programadores – com quem colaboram frequentemente na produção escrita, na organização e dinamização de ciclos, palestras ou conferências. Neste sentido, Tryon (2009) salienta três características inerentes ao formato *blog* – que se estende ao *website* –, presentes no *À Pala de*

*Walsh*: a periodicidade regular de publicações; produção e comprometimento crítico; bem como a existência de vinculações. Os vínculos têm que ver, precisamente, com a deslocação dos diálogos e debates até ao contexto de Festivais de Cinema ou outros circuitos relacionados às imagens em movimento.

Finalmente, no exercício de posicionar o *À Pala de Walsh* no panorama da crítica cinematográfica contemporânea e refletindo sobre as suas pretensões, consideramos que a produção escrita do *website* se enquadra naquela modalidade que Bordwell (1991) domina por crítica ensaística, marcadamente analítica e interpretativa. Construída por intelectuais e disseminada como integrante de uma publicação especializada, o *À Pala de Walsh* posiciona-se no espaço intermédio entre a esfera do jornalismo e a esfera da academia. Neste sentido, navegando na conjuntura da crítica cinematográfica no *online*, e considerando a oferta existente presentemente, o *website* eleva-se a um patamar invulgar. Por um lado, diferencia-se dos meios de comunicação social, como o Público, o Expresso e Diário de Notícias - produtores de uma crítica marcadamente descritiva, informativa e factual; por outro, afasta-se de plataformas como a Comunidade, Cultura e Arte, que celebram a efervescência inerente à cultura participativa e à debatida democratização emergente a partir da Web 2.0. Esta convida aquilo que Tryon (2009), Santos Silva (2015) e Carreiro (2009) definiram como críticos semiamadores - cinéfilos que, embora desprovidos de experiência e qualificação para o exercício da crítica, contribuem para a formação de pensamento sobre o cinema. Em síntese, o *À Pala de Walsh* procura extrair as potencialidades do *online*, moldando-as ao seu objetivo de ação: se, por um lado, intervém a favor da defesa da Web 2.0 como espaço que possibilita a produção livre e criativa, sem obedecer a critérios e constrangimentos editoriais, por outro, procura preservar a legitimidade e credibilidade no exercício da crítica cinematográfica, integrando, na sua equipa, um conjunto muito restrito de colaboradores, comprovadamente capazes de corresponder à exigência e especialização do projeto. Deste modo, finalmente, cruzadas convergências e, apesar de assinaladas, igualmente, divergências, discutindo sobre elementos que são alvo de visões e perspetivas dissonantes, terminamos com a ideia principal, que ressoa na comunidade *À Pala de Walsh* e da qual se comunga: o *À Pala de Walsh* foi, é e será sempre um espaço de resistência.



## CONCLUSÃO

A crítica de cinema assume-se como uma atividade relevante no contexto cinematográfico, atuando como intermediária entre as obras cinematográficas e os públicos, possibilitando o processo de recepção e posterior construção de considerações acerca daquelas. Ao longo da sua história, o pensamento crítico inerente ao exercício de produção escrita sobre as imagens em movimento contribuiu, como explorado ao longo da presente investigação, para a emergência de novas cinematografias, do mesmo modo que, numa relação de simbiose, os filmes emergentes motivaram mutações no modo de analisar o cinema. Neste contexto, a referência internacional situa-se no contexto francês, a partir da publicação *Cahiers du Cinéma*, mas evidenciaram-se, na conjuntura nacional, as revistas *Imagem*, *O Tempo e o Modo*, *Celulóide*, *Filme* e, particularmente, a *Cinéfilo*, como transformadoras da mentalidade intelectual e cinematográfica portuguesa. Estas eram produzidas a partir da redação de uma crítica ensaística, sustentada em referências inerentes às imagens em movimento, procurando dialogar entre a descrição, a análise, a interpretação e a avaliação dos filmes, focando-se, igualmente, nos seus variados elementos, como a narrativa, a imagem, o som e a estrutura. Esta realidade, inerente às revistas especializadas, não procura ir ao encontro dos jornais generalistas, uma vez que, naqueles espaços, a crítica produzida se enquadra na prática da recensão, fundamentalmente informativa e expositiva, numa espécie de exercício de promoção aos filmes.

Apesar das diferenças assinaláveis entre as duas modalidades, a crítica cinematográfica como um todo, atravessou – e atravessa, contemporaneamente – mutações no que à sua prática e espaços de produção diz respeito. A materialidade inerente às publicações de formato físico seria, a partir da emergência da Web 2.0, colocada frente a frente com o fenómeno da digitalização. O surgimento da rede permitiu a produção e circulação da crítica cinematográfica no *online*, possibilitando, a partir do seu cariz livre e independente, o desfasamento das barreiras existentes entre recetor e produtor e a consequente celebração da cultura participativa. O utilizador que, outrora, desempenhava exclusivamente a condição de consumidor, detinha ao seu dispor uma ferramenta que lhe possibilitaria assumir o papel de criador da crítica cinematográfica. Esta nova conjuntura conduziu ao surgimento da crítica semiamadora, dotada pela informalidade e conhecimento não-especializado por parte do cidadão comum, mas também à integração da crítica profissional. Qualificada e praticada por críticos que, previamente, se encontravam inseridos em jornais generalistas ou revistas especializadas, a crítica cinematográfica detinha, a partir de então, um espaço alternativo aos circuitos

dominantes, permitindo, inclusive, evitar constrangimentos e condicionalismos económicos, editoriais, espaciais e temporais inerentes à indústria do jornalismo.

Neste contexto, emergiram os *websites*, constituídos por coletivos dispostos a contribuir para a produção do pensamento crítico sobre cinema, evidenciando-se o *À Pala de Walsh* como um meio relevante no contexto da crítica cinematográfica contemporânea portuguesa. Composto por um conjunto de investigadores, realizadores, programadores e jornalistas, construiu-se - tendo por base a ideia de cinefilia - a partir da lógica amadora, procurando conquistar um espaço que permitisse distanciar-se dos meios de comunicação social. A comunidade pretende, fundamentalmente, desassociar-se da crítica avulsa e imediata inerente aos *media* e associar-se à produção escrita densa, ensaística e reflexiva. Procuram, igualmente, evitar a programação da agenda mediática, focando-se na intemporalidade, na ausência de restrições de espaço e, ainda associado às diferenciações em relação aos reconhecidos meios dominantes, reflete-se a representatividade e relevância atribuída ao cinema de autor. Enquanto produtores de uma crítica especializada e assumindo papéis relevantes no campo da realização, programação e investigação, o seu público é composto por cinéfilos, conhecedores das imagens em movimento, por leitores assíduos da crítica de cinema, destacando-se, ainda, o acompanhamento por parte das instituições culturais para as quais colaboram. Como propósito do *website*, o *À Pala de Walsh* propõe cumprir com a mediação cultural inerente à atividade da crítica cinematográfica, procurando, igualmente, servir como referência e catálogo cinematográfico, exercendo, deste modo, a sua influência nos espetadores e leitores. Ressalta-se, ainda, a particularidade de, apesar da comunidade se ter construído e moldado no contexto digital, os seus editores detêm como objetivo salvaguardar o encontro e a presença física. Deste modo, propondo uma coexistência e complementação entre o contexto *online* e *offline*, celebra-se a prática de deslocação até às salas de cinema e a organização de palestras e ciclos, que possibilitem a fomentação e discussão do pensamento crítico sobre o cinema.

Por fim, como nota final, realçamos, uma vez mais, que o *À Pala de Walsh* integra a rede usufruindo das potencialidades do digital, adaptando-as ao seu propósito enquanto coletivo produtor da crítica cinematográfica. Por um lado, distingue-se dos jornais generalistas, que procuram abordar a crítica a partir de uma perspetiva promocional e, por outro, pretendem manter a autoridade, credibilidade e legitimidade do seu núcleo de colaboradores - inseridos em contextos culturalmente reconhecidos -, renegando a integração de membros desprovidos de conhecimento especializado. Pelos motivos apresentados, o *À Pala de Walsh* assume-se, assim, perante a paisagem da crítica cinematográfica contemporânea, como reiterado pelos seus editores e apoiado na leitura do *website*, como um espaço de resistência.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. (2003 [1963]). Breves considerações acerca da Indústria da Cultura. Em Sobre a Indústria da Cultura. Angelus Novus.
- Alves, M. P. (2017). Cinema 2.0: Modalidades de Produção Cinemática do Tempo do Digital. LabCom.
- Aumont, J. & Marie, M. (2004 [1988]). A Análise do Filme. Edições Texto & Grafia.
- Baecque, A. D. (2003). La Cinéphilie: Invention d'un regard, Histoire d'une culture (1944-1968). Librairie Arthème Fayard
- Bardin, L. (1977). Análise de Conteúdo. Edições 70.
- Barroso, E.P. (2008). A Locomotiva dos Sonhos: Crítica, Cinema e Arte Contemporânea. Universidade Fernando Pessoa.
- Bickerton, E. (2011 [2009]). A Short History of *Cahiers du Cinéma*. Verso.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2003 [1994]). Film History: An Introduction. McGraw Hill.
- Bordwell, D. (1991 [1989]). Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Harvard University Press.
- Bovone, L. (1997). Os Novos Intermediários Culturais: Considerações sobre a Cultura Pós - Moderna. Em Fortuna, C. (org). Cidades, Cultura e Globalização. 103-118.
- Bourdieu, P. (1984). Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste. Harvard University Press.
- Braudy, L. & Cohen, M. (2009 [2004]). Film Theory & Criticism. Oxford University Press.
- Bryman, A. (2012 [2001]). Social Research Methods. Oxford University Press.
- Cardoso e Cunha, T. (2013). Avaliação e Interpretação na Crítica de Cinema. Em Baptista, T. & Martins, A. (Eds.) Atas do II Encontro Anual da AIM, 152-159. AIM.
- Cardoso e Cunha, T. (2017). Particularidades da Crítica de Cinema. Em Cunha, P. & Penafria, M. (Eds.) Crítica do Cinema: Reflexões sobre um Discurso, 35-51. LabCom.
- Carmelo, L. (2021). Jornalismo Cultural, uma Panóptica do Nosso Tempo. Em Lourenço, J. & Lopes, Comunicação, Cultura e Jornalismo Cultural, 111-137. NIP-C@M & UAL.
- Carmo, T. M. (2006). Evolução Portuguesa do Jornalismo Cultural. OBSERVARE – Janus. 2-6. Universidade Autónoma de Lisboa.
- Carreiro, R. (2009). História de uma Crise: A Crítica de Cinema na Esfera Pública Virtual. Contemporânea, 7(2), 1-15.
- Carroll, N. (2009). On Criticism. Routledge.
- Castells, M. (2007). Communication, Power and Counter-Power in the Network Society.

- International Journal of Communication, 238-266. University of Southern California.
- Cunha, P. (2014). O Novo Cinema Português: Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980) [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra]. Repositório Universidade Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/27043>
- Duarte, J. F. (2018). Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas. Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960) [Relatório de Estágio, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/114328>
- Frey, M. (2014). The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority. Amsterdam University Press.
- Geadá, E. (1987). O Cinema Espectáculo. Edições 70.
- Hillier, J. (1985). *Cahiers du Cinema: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Harvard University Press.
- Jenkins, H. (2006). Convergence Culture: Where the Old and New Media Collide. New York University Press.
- Keathley, C. (2006). Cinephilia and History, or The Wind in the Trees. Indiana University Press.
- Lentz, T. M. (1973). Search for Cinema: Film Criticism in the '30s and '40s. *Journal of the University Film Association*, 25(4), 69-71.
- Lévy, P. (1999 [1997]). Cibercultura. Editora 34.
- Lourenço, J. & Centeno, M. (2019). A Evolução da Imprensa sobre Cinema em Portugal: Da Ditadura aos Primeiros Anos da Democracia. *Media & Jornalismo*, 19(35), 149-164.
- Lourenço, J. (2022). Jornalismo de Cinema em Portugal: uma análise à imprensa, rádio, televisão e meios *online* em 2019. [Tese de Doutoramento, Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE-IUL]. Repositório do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa <http://hdl.handle.net/10071/26154>
- Martins, C. (2021). Um Salto na Rede - Fronteiras e Transições da Crítica Cultural Contemporânea num Contexto Mediático em Mudança. Em Lourenço, J. & P. Lopes (Eds.), *Comunicação, Cultura e Jornalismo Cultural*, 36-50. NIP-C@M & UAL.
- Mazzoleni, A. (2005 [2002]). O ABC da Linguagem Cinematográfica. Edições Cine-Clube de Avanca.
- Mendonça, L. (2016). Crítica e Cinefilia – Dos *Cahiers* amarelos à nova democracia digital. *Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas* (24), 79-81.
- Mendonça, L. (2022). Crítica e Cinefilia na Nuvem Digital: Segundo Nascimento ou Segunda

- Morte? Em Cunha, P. & Penafria, M. (Eds.) *Crítica do Cinema: Percursos e Práticas*, 97 – 111. LabCom.
- Metz, C. (1982 [1977]). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. MacMillan Press.
- Natálio, C. (2017). O Gosto, o Cânone e o Aforismo – (Ainda) Problemas da Crítica de Cinema. Em Cunha, P. & Penafria, M. (Eds.) *Crítica do Cinema: Reflexões sobre um Discurso*, 69-80. LabCom.
- Penafria, M. (2009). *Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM.
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. (2005 [1995]). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.
- Rodrigues, C. (2006). *Blogs e a Fragmentação do Espaço Público*. LabCom.
- Rosário, F. (2022). *A segunda vida da Revista Cinéfilo (1973 – 1974)*.
- Rosenbaum, J. (2010). *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. University of Chicago Press.
- Schäfer, M. T. (2011). *Bastard Culture! How User Participation Transforms Cultural Production*. Amsterdam University Press.
- Silva, D. S. (2015). *Cultural Journalism in a Digital Environment New Models, Practices and Possibilities* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa]. Repositório Universidade NOVA. <http://hdl.handle.net/10362/17022>
- Silva, D.S. (2009). *Tendências do Jornalismo Cultural em Portugal*. Atas do VI Congresso SOPCOM / VIII Lusocom, 91-106.
- Smith, G. N. (1996). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press.
- Sousa, J.P. (2006 [2004]). *Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media*. Universidade Fernando Pessoa.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Blackwell.
- Tryon, C. (2009) *Reinventing Cinema. Movies in the Age of Movie Convergence*. Rutgers University Press.
- Valck, M.D. & Hagener, M. (2005). *Cinephilia Movies, Love and Memory*. Amsterdam University Press

## WEBGRAFIA

À Pala de Walsh. Quem somos. Consultado a 10 de outubro de 2022.

<https://www.apaladewalsh.com/quemsomos/>

À Pala de Walsh. (2015, dezembro 17). Cahiers du cinéma: “À Pala de Walsh est le plus important site du Portugal”. <https://www.apaladewalsh.com/2015/12/cahiers-du-cinema-a-pala-de-walsh-est-le-plus-important-site-du-portugal/>

À Pala de Walsh. (2022, julho 13). 10 Anos "À pala": Thief de Michael Mann [Video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=byAuoQjIIAA&ab\\_channel=%C3%80PaladeWalsh](https://www.youtube.com/watch?v=byAuoQjIIAA&ab_channel=%C3%80PaladeWalsh)

À Pala de Walsh. (2022, julho 13). 10 Anos "À pala": Vampyr de Carl Th. Dreyer. [Video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=ZQMA2Tu3w7g&ab\\_channel=%C3%80PaladeWals](https://www.youtube.com/watch?v=ZQMA2Tu3w7g&ab_channel=%C3%80PaladeWals)

[h](#)

À Pala de Walsh. (2022, julho 20). 10 Anos "À pala": Le Quai des Brumes de Marcel Carné [Video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=MtqtbSKEenk&ab\\_channel=%C3%80PaladeWalsh](https://www.youtube.com/watch?v=MtqtbSKEenk&ab_channel=%C3%80PaladeWalsh)

À Pala de Walsh. (2022, julho 21). 10 Anos "À pala": D'Est de Chantal Akerman [Video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=x3QviQmfxgE&ab\\_channel=%C3%80PaladeWalsh](https://www.youtube.com/watch?v=x3QviQmfxgE&ab_channel=%C3%80PaladeWalsh)

À Pala de Walsh. (2022, julho 22). 10 Anos "À pala": A Vida de O'Haru [Video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=-r-I6zeJaiA&ab\\_channel=%C3%80PaladeWalsh](https://www.youtube.com/watch?v=-r-I6zeJaiA&ab_channel=%C3%80PaladeWalsh)

À Pala de Walsh (2022, setembro 20). Cartas de amor a Jean-Luc Godard (II).

<https://www.apaladewalsh.com/2022/09/cartas-de-amor-a-jean-luc-godard-ii/>

Canby, V. (1985, setembro). Film View; From the Cahiers Critics, an Enduring Legacy. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1985/09/15/arts/film-view-from-the-cahiers-critics-an-enduring-legacy.html>

Janicas, B. (2022, abril 5). Guy Gilles em três filmes: uma “ausência repetida” na história da Nouvelle Vague. À Pala de Walsh. <https://www.apaladewalsh.com/2022/04/guy-gilles-em-tres-filmes-uma-ausencia-repetida-na-historia-da-nouvelle-vague/>

Lisboa, R.V. (2022, fevereiro 23). “Belfast”: mais do que uma memória, uma forma de mitificação. À Pala de Walsh. <https://www.apaladewalsh.com/2022/02/belfast-mais-do-que-uma-memoria-uma-forma-de-mitificacao/>

Lopes, J. (s.d.). 35 anos de crítica cinematográfica. Rua Larga: revista da Universidade de

Coimbra. Consultado a 15 de outubro de 2022.

[https://www.uc.pt/rualarga/anteriores/23/23\\_13](https://www.uc.pt/rualarga/anteriores/23/23_13)

Mata, D. (2022, fevereiro 14). “28½”: da alquimia da montagem. À Pala de Walsh.

<https://www.apaladewalsh.com/2022/02/28%C2%BD-da-alquimia-da-montagem/>

Patrício, M. (2022, março 15). “Passion: a pior década da vida”. À Pala de Walsh.

<https://www.apaladewalsh.com/2022/03/passion-a-pior-decada-da-vida/>

Roe, M. (2019, maio). Critiquing The Critic: The Evolution & Function Of Film Criticism. Film Quarterly.

<https://www.filminquiry.com/evolution-film-criticism/?fbclid=IwAR0XEWf7ikK10F4Bv3dIQSpLoGNPvbBuzamyR9ua57WeV8yliZt0PAadIO0>

Smith, G. N. (2008, setembro). The Rise and Fall of Film Criticism. Film Quarterly.

<https://filmquarterly.org/2008/09/01/the-rise-and-fall-of-film-criticism/>

Sontag, S. (1996, fevereiro). The Decay of Cinema. The New York Times.

<https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>

Tendinha, R.P. (2021, abril 16). *Sites de cinema: Estamos bem servidos?* RTP.

<https://media.rtp.pt/antena3/ler/sites-de-cinema-estamos-bem-servidos/>

## **FONTES**

Cinéfilo (1974, abril, 20-26). N.º 29.

Cinéfilo (1974, abril, 30-5). N.º 26.

Cinéfilo (1974, fevereiro, 16 – 22). N.º 20.

Cinéfilo (1974, fevereiro, 9-16). N.º 19.

Cinéfilo (1974, janeiro, 17). N.º 16.

Cinéfilo (1974, junho, 15-21). N.º 36.

Cinéfilo (1974, maio, 25-31). N.º 33.

Cinéfilo (1974, maio, 4-10). N.º 31.

Cinéfilo (1974, março, 16-22). N.º 24.

Cinéfilo (1974, março, 2-8). N.º 22.

Cinéfilo. (1974, janeiro, 3-9). N.º 14.

Take Cinema Magazine (2014, janeiro 18). Ano 7 | N.º 34.

Take Cinema Magazine (2015, março 8). Ano 8 | N.º 38.

Take Cinema Magazine (2019, novembro 11). Ano 11 | N.º 51.

## ANEXO

### Guião de entrevistas

**Entrevistas realizadas a Carlos Natálio, João Araújo, Luís Mendonça e Ricardo Vieira Lisboa - editores e críticos do *website À Pala de Walsh* - nos dias 17 de fevereiro e 18 de maio de 2022**

1. Qual a função da crítica? Contemporaneamente, qual a importância que lhe atribui?
2. Terá a crítica, enquanto discurso especializado, um papel fundamental para os públicos de cinema?
3. Como surgiu o *website* “À Pala de Walsh”? Qual o objetivo por detrás da sua criação?
4. Como funciona o *website*? De que forma se encontra organizado/estruturado? Porquê a criação das rubricas existentes?
5. De que forma, desde o surgimento até então, o *website* tem sido desenvolvido? Quais foram as mudanças registadas ao longo do tempo?
6. Neste momento, o *website* possui 24 colaboradores. Porquê este número? Qual a sua dinâmica de trabalho?
7. A quem se destina a crítica produzida no *website*, ou seja, para que tipo de público escrevem?
8. Devido ao surgimento e conseqüente crescimento da Web 2.0, o modo como a crítica cinematográfica é produzida, disseminada e rececionada tem vindo a ser alvo de mutações. Quais considera terem sido as maiores mudanças e potencialidades emergentes a partir do contexto da crítica produzida no digital?
9. Como se caracteriza a crítica da comunidade *À Pala de Walsh* e se distingue em relação à produzida em outros circuitos, nomeadamente a dos meios de comunicação social?