



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL

PEDRO VICTOR VIANA COUTINHO DE OLIVEIRA FARIAS

AS CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DOS PRIMEIROS FILMES DE STANLEY KUBRICK

Caruaru
2023

PEDRO VICTOR VIANA COUTINHO DE OLIVEIRA FARIAS

**AS CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DOS PRIMEIROS FILMES DE STANLEY
KUBRICK**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Comunicação Social da
Universidade Federal de Pernambuco, Centro
Acadêmico do Agreste, como requisito parcial
para obtenção do Título de Bacharel em
Comunicação Social.

Orientador: Rodrigo Miranda Barbosa

**Caruaru
2023**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Farias, Pedro Victor Viana Coutinho de Oliveira .

A recepção crítica dos primeiros filmes de longa-metragem do diretor Stanley Kubrick / Pedro Victor Viana Coutinho de Oliveira Farias. - Caruaru, 2023.
94 p. : il., tab.

Orientador(a): Rodrigo Miranda Barbosa
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2023.

1. Stanley Kubrick . 2. Crítica Cinematográfica . 3. Cinema . 4. Hollywood clássica . I. Barbosa, Rodrigo Miranda . (Orientação). II. Título.

050 CDD (22.ed.)

Pedro Victor Viana Coutinho de Oliveira Farias

**AS CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DOS PRIMEIROS FILMES DE STANLEY
KUBRICK**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Comunicação Social da
Universidade Federal de Pernambuco, Centro
Acadêmico do Agreste, como requisito parcial
para obtenção do Título de Bacharel em
Comunicação Social.

Aprovado em: 27/04/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Rodrigo Miranda Barbosa - Orientador

Prof. Amanda Mansur Custódio Nogueira - Avaliadora interna

Prof. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho - Avaliador interno

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus familiares por todo o apoio durante minha jornada, em especial a minha mãe Sandra Virginia, meu pai Antonio Fabio, e meus avós Lerinalva Viana e José Coutinho. Meus agradecimentos também são para alguns professores que me marcaram durante faculdade e me ajudaram na minha jornada dentro do curso, são eles por ordem alfabética: Amanda Mansur, Eduardo Cesar Maia, Gustavo Alonso, Iomana Rocha e Rodrigo Miranda Barbosa. Em especial a Rodrigo Miranda Barbosa, meu orientador que tanto me ajudou na pesquisa e a Iomana Rocha, que foi minha primeira orientadora e também teve grande papel nesse projeto. Agradeço aos meus amigos de faculdade pela companhia durante a jornada: Bianca, Clara, Heberton, Johany, Nilson e Wagner. Também agradeço a Rafaela Matias pelas conversas sobre esse trabalho. Por fim, também agradeço ao grande diretor Kubrick, pois sem ele esse trabalho obviamente não existiria.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a recepção crítica dos primeiros filmes de longa-metragem do diretor Stanley Kubrick, que correspondem ao período entre 1953 a 1960. A pesquisa tem como objetivo geral uma análise de conteúdo qualitativa das críticas feitas por jornais e revistas norte-americanas dos cinco primeiros filmes de Kubrick, juntamente da época de seu lançamento. A justificativa do trabalho se faz primeiramente por analisar o começo de carreira do diretor, um período pouco estudado e analisado de sua obra, além de um resgate histórico das críticas, com o objetivo de entender o que elas falavam sobre as obras de Kubrick. Três capítulos de referencial teórico foram feitos para sustentar a análise. A história do cinema americano aborda os detalhes técnicos e de produção da Hollywood clássica. O capítulo de crítica cinematográfica introduz ao leitor sobre aspectos técnicos do que é uma crítica. E por fim o capítulo de Stanley Kubrick funciona como uma apresentação ao diretor e aos seus filmes. Para que o objetivo do trabalho pudesse ser alcançado, a metodologia utilizada foi sustentada por três partes, uma pesquisa documental, pesquisa bibliográfica e uma análise de conteúdo qualitativa. Para a análise, primeiro foram apresentados alguns dados gerais sobre as críticas e depois as críticas de determinado filme foram analisadas separadamente. Por fim, obtiveram-se a conclusão de que as críticas dos dois primeiros filmes do diretor Stanley Kubrick foram majoritariamente negativas, enquanto que seus três filmes subsequentes tiveram repercussões mais positivas.

Palavras-Chave: Stanley Kubrick; Crítica Cinematográfica; Cinema; Hollywood Clássica.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the critical reception of Stanley Kubrick's first feature films, which correspond to the period between 1953 to 1960. The general objective of the research is a qualitative content analysis of the criticism made by North American newspapers and magazines of the first five Kubrick's films, precisely at the time of their release. The justification of the work is done firstly by analyzing the beginning of the director's career, a period little studied and analyzed in his work, in addition to a historical rescue of the critics, with the objective of understanding what they said about Kubrick's works. Three chapters of theoretical reference were made to support the analysis. The History of American Cinema covers the technical and production details of classic Hollywood. The film review chapter introduces the reader to the technical aspects of what a review is. Finally, the Stanley Kubrick chapter serves as an introduction to the director and his films. To achieve the objective of the work, the methodology used was supported by three parts, a documental research, bibliographical research and a qualitative content analysis. For the analysis, first some general data about the reviews were presented and then the reviews of a certain film were analyzed separately. Finally, we reached the conclusion that the reviews of the first two films by director Stanley Kubrick were mostly negative, while his three subsequent films had more positive repercussions.

Keywords: Stanley Kubrick; Film Review; Cinema; Classic Hollywood.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Foto de Kubrick	44
Figura 2 –	Crítica do <i>Harrison's Reports</i> (1960)	61
Figura 3 –	Crítica da <i>Motion Picture Exhibitor</i> (1955)	65
Figura 4 –	Crítica do <i>Film Bulletin</i> (1956)	69

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 –	Críticas encontradas dos cinco primeiros filmes de Stanley Kubrick	56
Gráfico 2 –	As avaliações de <i>Medo e Desejo</i> (1953)	64
Gráfico 3 –	As avaliações de <i>A Morte Passou por Perto</i> (1955)	68
Gráfico 4 –	As avaliações de <i>O Grande Golpe</i> (1956)	72
Gráfico 5 –	As avaliações de <i>Glória Feita de Sangue</i> (1957)	76
Gráfico 6 –	As avaliações de <i>Spartacus</i> (1960)	80
Gráfico 7 –	Resultado Geral das Críticas Encontradas	83

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	OBJETIVO GERAL.....	12
1.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
1.3	JUSTIFICATIVA.....	13
2	HISTÓRIA DO CINEMA AMERICANO.....	15
2.1	O CINEMA CLÁSSICO DE HOLLYWOOD.....	19
2.1.1	Os aspectos técnicos e estilísticos da Hollywood clássica.....	21
2.1.2	O sistema de estúdio da Hollywood clássica.....	29
3	CRÍTICA CINEMATOGRAFICA.....	35
3.1	A forma da crítica cinematográfica.....	37
3.2	As diferenças entre crítica cinematográfica e análise fílmica.....	40
4	STANLEY KUBRICK.....	44
5	METODOLOGIA.....	50
5.1	PESQUISA BIBLIOGRÁFICA.....	50
5.2	PESQUISA DOCUMENTAL.....	51
5.3	MÉTODO DA ANÁLISE DE CONTEÚDO.....	52
5.4	COLETA DE DADOS.....	55
5.5	ANÁLISE DOS DADOS.....	57
5.6	LIMITAÇÕES DA METODOLOGIA.....	57
6	ANÁLISE - AS CRÍTICAS DOS PRIMEIROS FILMES DE STANLEY KUBRICK.....	59
6.1	AS CRÍTICAS DE MEDO E DESEJO.....	61
6.2	AS CRÍTICAS DE A MORTE PASSOU POR PERTO.....	64
6.3	AS CRÍTICAS DE O GRANDE GOLPE.....	68
6.4	AS CRÍTICAS DE GLÓRIA FEITA DE SANGUE.....	72
6.5	AS CRÍTICAS DE SPARTACUS.....	76
7	CONCLUSÃO.....	82
	REFERÊNCIAS.....	86

1 INTRODUÇÃO

Embora os irmãos Lumière tenham sido popularizados como os criadores do cinema em 1895, sabe-se que sua história não é linear, uniforme ou aconteceu em apenas um lugar. Diversos aparelhos e técnicas surgiram antes do cinematógrafo, como as Lanternas mágicas ainda no século XVII e de outros aparelhos ópticos, como o de Thomas A. Edison que criou em 1893 o quinetoscópio, outro aparelho capaz de reproduzir imagens em movimento, assim como o dos irmãos Lumière (COSTA, 2006).

Apesar disso, a inauguração do cinematógrafo realizada pelos Lumière no *Grand Café* em Paris no ano de 1895 acabou sendo considerado por muitos como o primeiro evento de cinema, ou seu movimento inicial. Com o passar do tempo, o cinema foi ganhando cada vez mais público e relevância na sociedade, principalmente graças ao aprofundamento narrativo dos filmes e a técnicas novas de filmagem (COSTA, 2006).

O cinema se caracteriza tanto por uma produção voltada para o mercado, como uma indústria, tanto para um conteúdo autoral e artístico, do diretor envolvido na obra. A primeira vez que essa definição de cinema de autor foi utilizada foi na revista de cinema francesa “*Cahiers du Cinema*”, escrita por François Truffaut (1954), ele vai dizer que autor no cinema é aquele que exprime sua visão no filme, o seu ponto de vista, em todos os sentidos, tantos narrativos, como técnicos, artístico, envolvendo a *mise-en-scene*¹, e sendo assim, cada diretor (ou autor) vai ter o seu próprio estilo (COSTA, 2006).

Quando se fala em autoria no cinema, alguns nomes vêm à tona, como Alfred Hitchcock, Federico Fellini, Orson Welles e entre esses nomes está o de Stanley Kubrick. Considerado um dos maiores diretores da história pela revista *Sight and Sound* (SIGHT & SOUND, 2002), Kubrick é o responsável por filmes que marcaram época no cinema, pelos mais diversos fatores, seja pelo seu estilo técnico, como no seu longa *Barry Lyndon* (1975) que utilizou lentes adaptadas da NASA² para a gravação de cenas noturnas sem luzes artificiais (THE TELEGRAPH, 2016), ou pelas polêmicas que seus filmes traziam à tona. *Laranja Mecânica* (1971) por exemplo, chegou a ser banido em diversos países, incluindo o Reino Unido, pelo seu conteúdo violento (THE GUARDIAN, 2000).

Além de *Laranja Mecânica* (1971), filmes como *2001: uma Odisseia no Espaço* (1968), *O Iluminado* (1980) e *Doutor Fantástico* (1964) são aclamados por críticos de

¹ *mise en scène* é tudo aquilo que aparece no enquadramento, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, etc. - acesso: <https://www.significados.com.br/mise-en-scene/>

² Sigla em Inglês que significa ‘Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço’, sendo uma agência espacial do governo dos Estados Unidos da América.

cinema, pelo público e por outros grandes diretores e diretoras, como Steven Spielberg³, que diz que Kubrick sempre o desafiou e o ajudou a fazer filmes melhores, além de elogiar o diretor afirmando que todos os aspectos técnicos de seus filmes são perfeitos.⁴(CINEMA ART, 2008).

Apesar da grande repercussão do diretor e de uma “aura de perfeccionismo” a qual algumas pessoas (críticos, diretores e diretoras) se referem a ele, pouco se comenta a respeito do início de sua carreira. Além de seus quatro primeiros filmes serem suas quatro piores bilheterias da carreira (INDIEWIRE, 2020), o próprio diretor chegou a esconder as cópias do seu primeiro filme por mais de 30 anos (DUNCAN, 1999). Já o seu quinto filme, *Spartacus* (1960), embora tenha sido uma superprodução de mais de 12 milhões de dólares (SATURDAY REVIEW, 1960), marcou também por ser o primeiro e único longa-metragem em que Kubrick foi “contratado” dentro de uma política de estúdio para realizar o seu trabalho, fato nunca mais repetido em toda sua carreira.

É por isso que a presente pesquisa analisa justamente o início da carreira de Kubrick, porém através de uma perspectiva das críticas cinematográficas de jornais e revistas da época de lançamento dos filmes. O foco aqui é analisar estes textos por meio de uma análise de conteúdo qualitativa e interpretar o que essas críticas comentavam do jovem⁵ Kubrick e seus filmes. Nossa hipótese é de que os primeiros cinco filmes de Kubrick não tiveram uma boa repercussão pela crítica e por isso que esses filmes acabaram sendo esquecidos dentro da filmografia do diretor, principalmente se comparados com seus outros filmes. Somado a isso, ocorre um resgate histórico de críticas da década de 1950, ancoradas em uma abordagem de pesquisa documental e bibliográfica.

É por isso então que o presente projeto visa analisar: como foram tratados os cinco primeiros filmes da carreira do diretor Stanley Kubrick pela crítica norte-americana na época de lançamento?

O estudo se justifica primeiro pela grande relevância que Stanley Kubrick tem para o cinema e principalmente por analisar uma etapa de sua carreira pouco comentada e com filmes em sua grande maioria pouco assistidos. Além disso, a redescoberta histórica de críticas antigas, ajuda em uma reconstrução do sentido da carreira do diretor e pode ajudar outros estudos semelhantes no futuro.

³ Diretor norte-americano indicado nove vezes ao Oscar de melhor direção, tendo vencido o prêmio duas vezes.

⁴ Declaração tirada de uma entrevista para o DVD do filme “*De Olhos bem Fechados*” (1999).

⁵ Stanley Kubrick tinha 25 anos de idade quando seu primeiro longa-metragem, *Medo e Desejo* (1953), foi lançado.

Para o estudo funcionar, o seu objetivo geral é produzir uma análise de conteúdo qualitativa das críticas feitas por jornais e revistas norte-americanas dos primeiros cinco filmes de Kubrick, que correspondem ao período entre 1953 a 1960.

O objetivo geral será alcançado a partir de alguns objetivos específicos. Buscar e reunir todas as críticas de jornais e revistas norte-americanas disponíveis dos primeiros filmes do Kubrick foi o primeiro passo a ser feito, e depois foram separados de acordo com a metodologia da análise de conteúdo. Após isso, uma revisão bibliográfica sobre crítica de cinema e linguagem cinematográfica se fez necessário. Diante disso, uma apresentação sobre quem foi Stanley Kubrick e como são os seus primeiros filmes é importante para situar o leitor no objeto de estudo, principalmente para aqueles que não conhecem as obras. E por fim, a análise propriamente dita para chegar em um resultado final da pesquisa.

Para a divisão dos capítulos, a primeira seção será sobre história do cinema, isso acontece pois uma contextualização sobre o início e o que é cinema se fez necessária, junto com a contextualização do período em que os primeiros filmes do Kubrick foram lançados, que é a Hollywood clássica.

A partir disso, é que o capítulo de crítica cinematográfica acontece, seu objetivo é contextualizar o leitor com uma breve história da crítica e explicar as suas características para analisar um filme. O último capítulo será sobre Stanley Kubrick, explicando como foi a vida e a carreira do diretor, dando destaque principalmente para os seus cinco primeiros filmes, que são o foco das críticas a serem estudadas pelo projeto. Somente após todas essas etapas serem realizadas, é que o capítulo da análise será desenvolvido, onde o conteúdo das críticas serão esmiuçados sob a metodologia da análise de conteúdo qualitativa, para poder entender a repercussão que os primeiros filmes do Kubrick tiveram nesses textos.

1.1 OBJETIVO GERAL

Produzir uma análise de conteúdo qualitativa das críticas feitas por jornais e revistas norte-americanas dos primeiros cinco filmes do diretor Stanley Kubrick, que correspondem ao período entre 1953 a 1960.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Buscar e reunir todas as críticas de jornais e revistas norte-americanas disponíveis dos primeiros filmes do Kubrick.
- Separar os textos de acordo com a metodologia escolhida.
- Revisar e analisar a bibliografia sobre história do cinema.
- Revisar e analisar a bibliografia sobre cinema clássico norte-americano.
- Revisar e analisar a bibliografia sobre crítica cinematográfica.
- Introduzir ao leitor quem foi Stanley Kubrick e apresentar os filmes selecionados.
- Produzir uma análise de conteúdo qualitativa sobre as críticas selecionadas.

1.3 JUSTIFICATIVA

O começo da carreira do diretor Stanley Kubrick é geralmente pouco comentado entre críticos e cinéfilos. Embora seja reconhecido por vários críticos por possuir uma aura de genialidade e perfeccionismo em seus filmes (REVISTA CULT, 2010), seu começo de carreira é ignorado. Isso coloca em dúvida de como foi a repercussão de seus primeiros filmes.

É por isso que a presente pesquisa, busca entender como se deu a repercussão do início da carreira do diretor, tomando como base a crítica cinematográfica dos Estados Unidos, na época de lançamento dos filmes. A escolha desses veículos de imprensa não foi ao acaso, isso se deve primeiro a grande quantidade de documentos arquivados nessa época, tornando plausível uma pesquisa, e pelo fato de ser o país de lançamento original dos filmes. Assim sendo, a pesquisa também acaba fazendo uma redescoberta histórica de tais críticas, sendo importante para a própria história da crítica, para a análise da carreira de Kubrick e para a própria memória do cinema.

Junto a isso, destaca-se o ineditismo da pesquisa. Durante a pesquisa, foram realizadas diversas buscas por sites agregadores de artigos, projetos, monografias, e pesquisas com as palavras-chaves envolvendo Stanley Kubrick e crítica cinematográfica, e nenhum trabalho parecido sobre o assunto foi encontrado.

Somado a todos esses fatores, se faz justificável o projeto, com a intenção de analisar o conteúdo das críticas norte americanas dos primeiros filmes do diretor.

A pesquisa portanto se faz necessária para diversas áreas do saber, tais como o cinema, pois analisa o início da construção de um grande diretor que faz parte da sua história. Da comunicação, pois analisa a sua mensagem por meios de veículos comunicacionais. E até de uma história das mídias, que traz à tona críticas que estavam guardadas e esquecidas do

público. Portanto, o estudo funciona como um movimento de análise da carreira inicial do Kubrick, buscando assim entender a sua construção nos jornais selecionados e pode auxiliar no desenvolvimento de novas pesquisas do campo do cinema, como a redescoberta de materiais antigos e de momentos de diretores e artistas famosos que não são muito comentados ou até mesmo ignorados.

2 HISTÓRIA DO CINEMA AMERICANO

Entender a história do cinema é fundamental para contextualizar e ajudar o leitor no entendimento da pesquisa. Entretanto, essa história foi recortada especificamente para os Estados Unidos da América. Isso acontece, pois tanto os filmes iniciais de Stanley Kubrick foram gravados no país, como também as críticas que iremos analisar são norte-americanas. Sendo assim, neste capítulo serão explicados os detalhes do primeiro cinema e sobre algumas definições sobre o cinema.

A história do cinema não é linear e concisa, na verdade, diversos experimentos e técnicas diferentes acabaram se fundindo naquilo que veio a se chamar "cinema". Costa (2006, p.18) afirma que “Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar.”

O ano de 1895 ficou marcado pela primeira exibição do cinematógrafo - aparelho produzido pelos irmãos Lumière que reproduzia imagens em movimento - no *Grand Café*, em Paris, sendo considerado por muitos como o ponto fundador do cinema. Entretanto, sua origem ocorreu muito tempo antes, no século XVII, com as chamadas Lanternas Mágicas, que reproduziam grandes shows para a população na época. Segundo Costa (2005):

Os primeiros filmes foram influenciados pelos espetáculos de lanterna mágica...Esses espetáculos descreviam viagens a terras distantes, histórias populares ou canções e misturavam filmes com projeção de imagens coloridas das placas das lanternas mágicas. (COSTA, 2005, p.46).

No período do final do século XIX, vários pesquisadores e empresários estavam atrás da técnica da imagem em movimento. É por isso que antes de 1895 com os Lumière, alguns outros nomes e seus aparelhos tecnológicos ficaram conhecidos, como Thomas A. Edison, que registrou nos EUA a patente do seu quinetoscópio (COSTA, 2006).

Com isso, percebe-se que os Lumière não foram os criadores do cinema, embora tenham se popularizado por isso. Isso aconteceu por uma série de fatores. Segundo Costa (2005), o cinematógrafo era de fácil locomoção, pequeno e de uso bastante simplificado, o que o diferenciava do sistema de projeção de Edison, que pesava mais de quinhentos quilos e precisava de energia elétrica. Junto a isso, a máquina dos Lumière “podia ser transportada facilmente e assim filmar assuntos mais interessantes que os de estúdio, encontrados nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso complicado.” (COSTA, 2005, p.43).

Saindo da Europa e adentrando nos Estados Unidos, a versão dos cafés se chamavam *Vaudevilles*, que eram:

Uma espécie de teatro de variedades em que se podia beber e conversar, que tinham se originado dos salões de curiosidades...as apresentações podiam incluir atrações variadas: performances de acrobacia, declarações de poesia, encenações dramáticas, exibição de animais amestrados e sessões de lanterna mágica. (COSTA, 2006, p. 19-20)

Esse tipo de estabelecimento, o teatro de variedades, foi fundamental para popularização do cinema em seu início, pois era uma opção de entretenimento bastante atrativa para as famílias de classe média da época.

Os primeiros anos do cinema vão ser categorizados pelo pesquisador Tom Gunning (1990a e 1998) como “cinema de atrações”, que pode ser definido como:

Gunning propôs que o gesto essencial do primeiro cinema não era a habilidade imperfeita de contar histórias, mas, sim, chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intenção exibicionista. Nesse cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial. (COSTA, 2006, p.24).

Esses filmes, que eram exibidos nos *Vaudevilles*, eram obras bastante simples e que não possuíam certas características que vieram a se tornar marca do cinema. “Eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa” (COSTA, 2006, p.20). Esses filmes eram curtos, muitos deles não chegavam a um minuto de duração inclusive.

O período do cinema de atrações ocorreu entre 1895 e 1907, mas com uma leve divisão em 1903, pois a partir desse ano, “Esses filmes já eram pequenas ficções que possuíam uma estrutura narrativa mínima e refletiam muitas mudanças” (COSTA, 2005, p.31). Um exemplo de filme dessa segunda fase é o *The Great Train Robbery*, de 1903.

É durante os primeiros anos desse cinema de atrações nos Estados Unidos, que as vendas dos filmes eram realizadas de maneira individual, onde cada rolo de filmagem era considerado um filme, cabendo então para o dono do estabelecimento que realizou a compra, escolher como vai exibir essas filmagens (COSTA, 2006).

Entretanto, essa forma de negócio vai mudar a partir de 1905, quando começam a surgir os distribuidores: “empresários que compram filmes das produtoras e os alugam aos exibidores. Isso faz aumentar a disponibilidade de filmes e diminui o custo de exibição” (COSTA, 2006, p.27). É a partir disso, que o cinema começa a se configurar como uma atividade industrial, a trazer mais lucros e a ter mais unidade narrativa, já que antes cada rolo de filmagem era exibido de acordo com o comprador.

Somado a esse aspecto, os *Vaudevilles* não eram mais o único meio de se assistir a aqueles filmes. Surgem no início do século os *Nickelodeons*, que eram grandes armazéns que

realizavam exclusivamente as exhibições desses filmes. O surgimento desses estabelecimentos está relacionado com a nova forma de distribuição da época, que fez aumentar a disponibilidade de filmes e diminuiu o custo de exibição, o que levou à expansão explosiva dos *Nickelodeons* nos EUA (COSTA, 2006).

Os *Nickelodeons* fizeram a audiência do cinema crescer, principalmente das populações com menos poder econômico. Tim Wu (2012) explica que os *Nickelodeons* não tinham grande reputação e cita um artigo da *Movie Picture World* (1990) para descrevê-lo:

Eu teria me sentido mais confortável a bordo de um trem de transporte de gado do que onde eu estava. Havia quinhentos cheiros combinados em um. Uma jovem desmaiou e teve que ser carregada para fora do teatro. Eu posso perdoar isso, tudo bem, pois pessoas com nariz sensíveis não devem visitar cortiços (BOWSER, 1990,p.3-4, *apud* TIM WU, 2012, p.66).

Apesar da situação descrita pelo jornal, o fato econômico foi o maior responsável pelo sucesso dos *Nickelodeons*. É o que explica Machado (1997), que complementa que apesar de uma baixa qualidade do local, o preço do ingresso era muito barato, apenas um níquel, sendo essa a inspiração para o próprio nome.

Costa (2006) explica que o período seguinte ao “cinema de atrações” ficou conhecido como “O cinema de transição”. Esse período se configura entre os anos 1907 a 1913-15. Ela complementa dizendo: “De 1907 a 1913, o cinema pouco a pouco organiza-se de forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição dos filmes, e transforma-se na primeira mídia de massa da história.” (COSTA, 2006, p.37). Essa forma industrial acontece em decorrência da expansão dos exibidores e dos *Nickelodeons*.

O mercado Norte-americano no entanto, não produzia a maioria dos filmes nesse período do cinema, mesmo em seu próprio país. “Em 1907, empresas francesas como a Companhia *Gaumont* e a *Pathé* controlavam o mercado norte-americano: dos 1.200 lançamentos feitos, apenas 400 tinham sido produzidos nos EUA” (COSTA. 2006, p.38). Além disso, a dominância da *Pathé* sobre os estúdios norte-americanos se davam também em quesitos artísticos, Tim Wu (2012, p.65) explica que a *Pathé* “Criou o primeiro filme longa metragem...inventou o noticiário cinematográfico e os duradouros gêneros de comédia, os enredos de fuga e perseguição e o melodrama”.

Entretanto, essa situação começa a mudar no final de 1908, com a criação da *Motion Pictures Patents Company* MPPC⁶. A MPPC foi liderada pelas empresas americanas *Edison* e *Biograph* e tentava monopolizar o cinema norte-americano. Junto com algumas outras

⁶ MPPC - Motion Pictures Patents Company - Era um órgão regulador da atividade cinematográfica nos Estados Unidos (MACHADO, 1997. p.51).

empresas, elas “conseguiram limitar o número de empresas estrangeiras que podiam se juntar ao grupo e importar filmes, com o objetivo de assegurar uma parcela maior do mercado para os filmes americanos” (COSTA, 2006, p.39). Além disso, foram estabelecidos novos preços e novas janelas de lançamentos para os filmes, além de submeter a interesses do governo e dos costumes da época.

Com a crescente demanda de filmes, o período de transição também será responsável por uma maior especialização do cinema, é o que diz Costa (2006), que explica como as funções técnicas do cinema começaram a aparecer, como forma de racionalização do processo industrial filmico. Algumas dessas funções eram: direção, roteiristas, iluminação, figurino, etc. E todos eram comandados pela figura do produtor.

O avanço técnico vai se relacionar com um avanço nos próprios filmes, que se tornam mais complexos em todos os sentidos, comparado com o cinema de atrações:

O período de transição, entre 1907 e 1913-1915, verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem no sentido de tornar mais claras para o espectador as ações narrativas. Com atuações menos afetadas e o uso mais frequente de intertítulos, são criados personagens mais verossímeis, mais próximos da literatura e do teatro realistas do que os personagens histrionicos do cinema de atrações. O uso mais frequente da montagem e a diminuição da distância entre a câmera e os atores diferenciam o período de transição do cinema de atrações. (COSTA, 2006 p, 41).

A partir da expansão de público, das influências da MPPC e de uma especialização na técnica de filmagem e produção, os filmes foram ganhando cada vez mais importância e destaque na sociedade e se distanciando de outras artes. Costa (2006) comenta que no final do período de transição, o cinema começou a ganhar mais respeitabilidade do público, se dirigindo assim para teatros luxuosos.

O período de transição vai terminar com a consolidação do sistema técnico e artístico de se fazer cinema. Os longas metragem começam a se tornar padrão na indústria e as obras a ficarem cada vez mais complexas:

Em 1917, a maioria dos estúdios norte-americanos já se localizava em Hollywood e a duração dos filmes tinha aumentado de um rolo para 60 ou 90 minutos. Eram os chamados longas metragens (*feature films*). Os cineastas já conseguiam dominar as convenções formais que haviam sido experimentadas no período anterior. (COSTA, 2006, p.49).

Embora esse sistema de longa metragem tenha sido influenciado pelo cinema europeu, que desenvolveu esse tipo de produção primeiro, o cinema norte-americano o absorveu completamente. É o que afirma Costa (2006):

A transição para os longas-metragens codificou as técnicas que os cineastas tinham experimentado no período de transição. A montagem analítica, o corte para os close-ups, a alternância, a continuidade de olhar e direção, o contracampo, tudo isso se tornou parte de um padrão (Pearson 1996, pp. 41-42). Em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias. Aliás, agora, o cinema era a mídia mais importante do século XX. (COSTA, 2006, p.50)

Com o do cinema de transição do cinema norte-americano, surge o cinema Hollywoodiano, ou como ficou conhecido, O cinema clássico hollywoodiano. Período que durou até meados da década de 1960, sendo assim, englobando os primeiros filmes de Stanley Kubrick. Por isso que, no próximo subcapítulo, serão explicadas suas características técnicas e de produção.

2.1 O CINEMA CLÁSSICO DE HOLLYWOOD

Após o final do período de transição do cinema norte americano, surge o “Cinema clássico de Hollywood”, que também foi chamado comumente de “A Era de Ouro de Hollywood”. O cinema clássico representa um período entre 1917 até meados da década de 1960.

A caracterização desse período como “clássico”, segundo Bordwell (2005), ganhou força a partir de uma explicação do crítico francês André Bazin em 1939, que declarou Hollywood como uma “arte clássica” Bazin afirmou que:

O cinema Norte Americano é uma arte clássica, e porque não admirar o que há de mais admirável nele, não apenas o talento dos diretores, mas a engenhosidade do sistema, a riqueza e o vigor da tradição e a fertilização quando em contato com novos elementos (BAZIN, 1968, p.143 e 154, *apud* BORDWELL, 2005. p.3, tradução nossa).

Avançando sobre a definição de cinema clássico, Bordwell (2005) explica que a definição desse período como clássico é canônica porque responde a semelhanças artísticas e também representa funções históricas. A partir disso, o presente subcapítulo também se manterá fixado nas bases de cinema clássico apresentadas por Bordwell e outros escritos complementares.

Foi durante essas décadas, que o cinema norte-americano, com produção em especial em Hollywood-Califórnia, se tornou o mais importante e dominante cinema do mundo, além de local com a maior produção nos Estados Unidos. Em 1922, 84% da produção cinematográfica norte-americana aconteceram em Hollywood (KOSZARKI, 2012).

Com esses dados, é capaz de afirmar que o cinema hollywoodiano e o cinema produzido nos Estados Unidos são praticamente sinônimos, conquistando grandes números de bilheteria e tendo seus filmes distribuídos para dezenas de países. Os filmes de Hollywood representavam na década de 1930 65% de todos os filmes produzidos mundialmente, o que mostra o seu impacto (SCHATZ, 2012).

Embora, no entanto, a denominação de cinema clássico se faça presente ao longo de um pouco mais de quatro décadas, isso não representa que o cinema hollywoodiano se tornou completamente estático e não apresentou inovações e mudanças em sua forma. O surgimento do som, as cores nos filmes, mudanças nas formas de produção, diferentes tipos de filmes, são alguns desses aspectos que serão explicados ao longo deste capítulo.

Estudar, apresentar e explicar o cinema clássico hollywoodiano se faz necessário nesse projeto de pesquisa principalmente por uma questão de contexto histórico. Stanley Kubrick, diretor dos filmes que terão suas críticas analisadas, teve o início de sua carreira na década de 1950, ou seja, dentro desse contexto do cinema americano. A partir disso, conhecer como funcionava a indústria cinematográfica do período, se torna também necessário para conhecer melhor o trabalho do diretor.

O cinema clássico de Hollywood é marcado por diversas características similares. Essas características, no entanto, não são completamente restritivas e controladoras, mas sim limitantes de certas inovações individuais (BORDWELL, 2005). Diversas normas são utilizadas dentro do processo criativo de uma realização de um filme, porém, segundo Bordwell (2005), nenhum filme hollywoodiano apresenta todas essas características, mas sim a utilização de algumas normas, causando um equilíbrio entre os filmes.

Isso significa que os diretores e realizadores dos filmes tinham liberdade para realizar certas mudanças, não sendo meros copiadores. Entretanto, essa liberdade tinha um limite, que era estabelecido dentro de um “cercado” de regras. Essas regras eram caracterizadas tanto por aspectos narrativos, como que tipo de história contar, ou por aspectos técnicos, como questões envolvendo escolhas de planos, por exemplo.

Além disso, havia uma dinâmica bem definida no modo de produção hollywoodiano. Os estúdios ao longo dos anos e das décadas, foram se aprimorando em sua técnica de fazer filmes, buscando sempre por mais qualidade e mais velocidade na produção desses filmes.

A escolha de 1917 como momento inicial do cinema clássico de Hollywood é explicada por Bordwell (2005):

A maioria dos filmes americanos a partir desse momento, começaram a ter narrativas similares, e sistemas espaciais e temporais. Ao mesmo tempo, o

modo de produção de estúdio começou a ficar organizado, com divisão detalhada de trabalho, com roteiros de continuidade e com hierarquias de gerenciamento que se tornou o principal procedimento de filmagem. (BORDWELL, 2005, p.9, tradução nossa).

Para facilitar o entendimento dos diversos elementos do cinema clássico hollywoodiano, vamos dividir a explicação em duas partes. Primeiro para explicar aspectos e inovações técnicas, assim como características artísticas do período. No segundo subcapítulo, será explicado os elementos de produção, como o funcionamento dos estúdios e suas diferenças com o passar dos anos.

2.1.1 Aspectos Técnicos e Estilísticos da Hollywood Clássica

O período da Hollywood clássica apresenta diversas características fundamentais para o seu entendimento. Viteck (2009, p.27) lista essas características: “Clareza, a homogeneidade, a linearidade do tempo e dos fatos, a coerência narrativa e o grande impacto dramático.” Além desses pontos, outros de fundamental importância serão explicados, tais como: Linhas de ação (ou linhas narrativas); Romance heterossexual; Relação de causa e efeito; Títulos; Repetição de informações; Espaço; Filmes *noir*; Autoria; Utilização do som e por fim a utilização das cores.

A primeira característica dos filmes hollywoodianos do período, diz respeito a sua linha de ação. Segundo Bordwell (2005), “o filme clássico segue duas linhas de ação, que estão causalmente ligadas aos mesmo grupo de personagem.”(BORDWELL, 2005, p.16, tradução nossa). Geralmente, uma dessas linhas de ação, ou também podendo ser chamadas de linhas narrativas, será de um romance heterossexual envolvendo os protagonistas. Bordwell (2005) complementa que a cada cem filmes, oitenta e cinco apresentam o romance heterossexual como uma de suas principais linhas de narrativa⁷.

Isso significa que o romance é uma das características mais essenciais nos filmes clássicos, mesmo que esse não seja o gênero de um filme. Em *Casablanca* (1942), por exemplo, temos uma situação dramática na narrativa envolvendo o contexto da segunda guerra mundial, onde alguns personagens estão tentando fugir da Europa. Enquanto essa linha de narrativa ocorre, um romance interligado com a trama entre os protagonistas, homem e mulher, acontece.

As linhas narrativas terão progressão a partir de um dos principais elementos do cinema clássico, a relação de causa e efeito. Segundo Bordwell (2005), essa relação consegue

⁷ 85 filmes a cada 100 entre os filmes estudados por Bordwell para sua pesquisa.

transmitir uma sensação de progressão para história, cada ação resulta em uma resposta e assim sucessivamente, até que se chegue ao clímax do filme. Essa relação de causa e efeito, acaba criando como resposta uma sequência linear e que segue uma lógica. Em *Glória Feita de Sangue* (1957) de Stanley Kubrick, temos no começo do filme uma ofensiva coordenada pelo exército que falha em sua missão, com isso, três soldados são punidos para servirem de exemplo, o que leva a uma relação de causa e efeito até o seu ápice, no cumprimento do resultado do julgamento ao final do filme.

Motivação é outro aspecto da narrativa presente na Hollywood clássica. Segundo Bordwell (2005), a motivação é o que vai justificar a história do filme. Essas motivações podem ser realistas, composicional ou intertextual. Embora cada uma delas seja diferente, elas cumprem o mesmo papel, de dar sentido à trama. Um exemplo simples é imaginar que em um filme *noir*, o policial irá investigar um crime, pois essa é uma motivação realista, já que esse é o seu trabalho. Já na motivação intertextual, é a relação com algo que supera as motivações do cinema, como um acontecimento histórico. E por fim, a motivação composicional, como uma lógica dentro de si mesma. Bordwell (2005) exemplifica esse tipo de motivação falando que um objeto roubado por um personagem precisa ter uma explicação dentro da própria narrativa.

As motivações trazem para os filmes clássicos, um aspecto de coerência, que é essencial para seu funcionamento. Nos filmes Hollywoodianos desse período, a motivação acaba sustentando os funcionamentos psicológicos, objetivos de personagens, os romances e muitos outros aspectos da trama (BORDWELL, 2005). A narrativa dos filmes clássicos geralmente se relaciona com a motivação composicional. De acordo com Bordwell (2005) esse tipo de narrativa faz com que a história siga de uma maneira específica.

Existem algumas formas divergentes de como analisar a narrativa nos filmes da Hollywood clássica. Bordwell (2005) explica que alguns teóricos consideram a narrativa hollywoodiana “invisível”, ou seja, o filme funciona de tal forma que não se percebe os aspectos técnicos da obra, tais como a montagem e o trabalho de câmera. Já outros teóricos, como Sternberg, explicam que a narrativa clássica passa por fases dentro do próprio filme, começando mais comunicativa e auto consciente no começo e ao longo do filme isso vai diminuindo.

Os títulos dos filmes são outra característica importante no cinema clássico. Segundo Bordwell “os títulos muito provavelmente irão nomear ou descrever o personagem principal” (BORDWELL, 2005, p.24, tradução nossa). Isso significa que a forma de contar a história, ou seja, a narrativa, já é iniciada antes dos créditos iniciais, pois já informa uma mensagem do

que está por vir. Um exemplo disso é o filme *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick, que tem o protagonista com o mesmo nome do título.

A maior parte da construção narrativa contida nos filmes hollywoodianos, segundo Bordwell (2005) se deve a interação entre personagens. Entretanto, Bordwell (2005) logo em seguida complementa que outras formas visuais ajudam a constituir a narrativa dentro desses filmes, tais como, manchetes de jornais, repórteres de jornais, rádio, transmissões de televisão, livros, posters, etc. Eles eram utilizados dentro da narrativa para que pudessem explicar ou chamar a atenção para algum acontecimento, que depois viria a ser importante na obra.

Outra questão importante das narrativas dos filmes Hollywoodianos clássicos, é a repetição de informações. Segundo Bordwell (2005), um evento ou informação se torna importante na narrativa se mencionada três vezes, em um momentos diferentes. Isso acontecia com o intuito de abranger os mais diversos tipos de audiência, sejam aquelas pessoas mais inteligentes, ou as menos inteligentes, para que todos pudessem acompanhar a narrativa do filme.

A narrativa nos filmes Hollywoodianos, também precisa ser crível e aberta a hipóteses. Bordwell (2005) afirma que os filmes não podem ser completamente fechados e precisam permitir que o telespectador formule hipóteses sobre o que vai acontecer na próxima cena, ou com o decorrer do filme. Isso significa que os filmes hollywoodianos tentam transmitir suspense e uma tensão para o espectador, de acordo com a finalidade do filme.

Tempo no cinema clássico é um dos aspectos mais importantes entre suas características. A partir da explicação de Bordwell (2005) podemos entender que a progressão da história acontece a partir de uma sequência linear 1-2-3, ou seja, início, meio e fim, tendo como única exceção certos *Flashbacks*⁸ utilizados para explicar ou exhibir algo na trama. Bordwell (2005) continua explicando que todo filme Hollywoodiano apresenta uma introdução, ou abertura, e a partir desse ponto, a história segue em progressão.

Uma questão que relaciona o tempo e a narração no cinema clássico é mostrar apenas o que for importante para a história. Bordwell (2005) explica que aquilo que acontece entre os eventos importantes de um filme, é simplesmente omitido. Por exemplo, se um personagem tem uma reunião para a próxima semana, o filme irá avançar no tempo e já exhibir essa cena em seguida, ao invés de gravar cada momento que aconteceu nesse intervalo de tempo. Uma consequência desse tipo de aspecto narrativo, é uma maior dinâmica e importância sobre o

⁸ "*Flashback*" é um termo em inglês que significa quando um filme quebra sua ordem narrativa linear, e mostra algum acontecimento que aconteceu no passado.

que está acontecendo em tela, o que resulta em uma maior atenção do telespectador para com o filme.

Uma das características mais importantes envolvendo o tempo no cinema clássico é a utilização de *deadlines*, que significa em português, prazos ou limites de tempo. Segundo Bordwell (2005), os personagens estabelecem um limite de tempo para que algum acontecimento importante aconteça, para que seja possível perceber que existe uma relação de causa e efeito. Bordwell (2005) complementa que o “resgate do último minuto”⁹ é a evidência mais clara da importância narrativa dos *Deadlines*¹⁰.

Por fim, outro aspecto importante que envolve o tempo no cinema clássico é a continuidade. A partir da explicação de Bordwell (2005), entende-se que o cinema hollywoodiano segue uma continuidade de tempo. Isso significa que mesmo realizando uma gravação de uma cena por diversos ângulos e movimentações diferentes, a edição faz parecer que toda ação é uma continuidade da outra. Esse tipo de técnica também ajuda a facilitar na compreensão do telespectador com o que está acontecendo em tela.

O espaço nos filmes clássicos hollywoodianos se interliga com a noção de planos¹¹ narrativos (ou cena). Bordwell (2005) argumenta que nesses filmes, o espaço¹² é apresentado de duas formas, a primeira¹³ com longas tomadas para estabelecer em que local a cena está acontecendo, como uma forma de contextualização, ou a segunda forma, onde a cena começa em um espaço pequeno e vai crescendo até estabilizar o ambiente.

A indicação do espaço nos filmes hollywoodianos é seguida pela indicação do personagem. Segundo Bordwell (2005) o formato de revelação dos cinema clássico acontece da seguinte maneira: “Primeiro se indica o lugar, depois o tempo e em seguida a ação do personagem” (BORDWELL, 2005, p.65, tradução nossa). O autor continua sua explicação sobre a relação entre espaço e personagem, “a cena clássica deve imediatamente revelar duas coisas sobre o personagem: sua posição espacial e seu estado de espírito” (BORDWELL, 2005, p.65, tradução nossa).

Sendo assim, percebe-se que o espaço não é apenas um plano de fundo dentro da narrativa clássica, ele ajuda a indicar quem são os personagens, o que eles pensam e quais

⁹ Resgate de último minuto aqui explicado por Bordwell pode ser entendido como aqueles acontecimentos extravagantes que precisam ser realizados a tempo, ou algo terrível pode acontecer. Alguns exemplos sobre isso: um relógio de uma bomba que caso chegue ao zero irá detonar, o fechamento de uma loja, o último trem do dia, o prazo para entrega de um documento e tantas outras situações.

¹⁰ Segundo Bordwell, mais de 75% dos filmes analisados em seu estudo, contem pelo menos algum tipo de *Deadline* em sua narrativa. (BORDWELL, 1985, p.45).

¹¹ Tomada aqui pode ser entendida como o ato de gravar. Uma tomada narrativa, utilizar a câmera para gravar uma cena que irá para o filme. Em inglês, o termo usado é *shot*.

¹² O espaço aqui pode ser entendido como o lugar onde o filme ou uma cena acontece.

¹³ Segundo Bordwell (1985) o método mais utilizado entre os dois, foi o primeiro (p.64).

suas situações naquele momento da história. “A narrativa clássica do espaço visa assim a orientação: a cinematografia é endereçada ao telespectador” (BORDWELL, 2005, p.55, tradução nossa). Percebe-se que todos esses aspectos interligados ajudam o telespectador a “entrar” na obra e compreender todos os seus aspectos, de maneira similar a realidade.

Existem algumas situações dentro do cinema clássico que fogem de sua esquematização, ou até mesmo de seu “livro de regras”, uma dessas exceções, é a do filme *noir*. Embora o termo, ou definição sobre o que é filme *noir* sempre tenha trazido discussões e debates, Mascarello (2006) explica que o termo foi criado na França durante o pós segunda guerra e depois aceito e utilizado nos Estados Unidos. A explicação continua no que diz respeito às características desses filmes, tais como a temática de crimes, denúncia de valores éticos, desconfiança entre o masculino e o feminino, uma atmosfera cruel e uma psicologia de personagens fatalista e pessimista.

A partir dessas características, já se percebe algumas mudanças em relação ao paradigma do cinema clássico Hollywoodiano. Segundo Bordwell (2005) quatro aspectos principais dos filmes *noir* desafiam o cinema clássico, são eles: 1- um ataque à causalidade psicológica; 2- um desafio ao romance heterossexual; 3- Um confronto contra o final feliz; 4 - Uma crítica à técnica clássica. Todos esses aspectos fazem dos filmes *noir* uma exceção a regra em comparação a vigência dos outros filmes do período, embora fizesse bastante sucesso principalmente na década de 1940 e 1950, ficando atrelado a uma imagem de “filmes de policiais”.

Vale salientar, que dois filmes de Stanley Kubrick - que terão suas críticas analisadas nos capítulos de análise - podem ser caracterizados como *noir*. São eles: *A Morte Passou por Perto* (1955) e *O Grande Golpe* (1956), indicando assim uma contracorrente em relação às características estabelecidas pelo sistema clássico, pelo menos o caso específico desses dois filmes.

Mas uma importante exceção ao cinema clássico, são os autores de filmes, ou o cinema de autor. Segundo Bernardet (1994) o termo “autor” já era usado no cinema desde a década de 1920, porém é a partir da *política dos autores* feita na década de 1950 na França pelo *Cahier du Cinema* que esse termo ganha destaque. A partir das explicações de Bernardet (1994) podemos entender que o autor do cinema é centrado na figura do diretor, como por exemplo alguns nomes: Orson Welles, Alfred Hitchcock e Roberto Rossellini.

Podemos entender, de acordo com Bernardet (1994), a noção de autor no cinema como um diretor ou diretora que possui uma identidade técnica e visual, como alguém que repete suas características em seus filmes, ou que repete os mesmos temas em seus filmes. Assim,

podemos considerar os autores a parte do modelo estabelecido pela Hollywood clássica, mesmo que eles estivessem dentro dessa realidade, como é o caso de Alfred Hitchcock ou de Stanley Kubrick.

Além das características narrativas dos filmes, inovações tecnológicas ao longo das décadas aconteceram e trouxeram mudanças tanto para os filmes em si, quanto para a forma em como eles eram feitos. A primeira mudança impactante é em relação aos filmes sonoros. Neale e Hanson (2012) afirmam que as procuras por inovações técnicas na área do som em Hollywood eram significativas em meados da década de 1920 e almejavam dois objetivos, 1- gravar e reproduzir um som de alta qualidade; 2- Facilitar a produção de filmes sem as limitações existentes de som. Essa informação já ajuda a compreender que o surgimento do som, não foi algo espontâneo ou aleatório dentro do cinema, mas sim um resultado de diversos estudos e inovações tecnológicas.

Entretanto, a questão sonora sofreu uma grande transformação em 1926, quando o até então pequeno estúdio *Warner Bros* inaugurou o *Vitaphone*, um sistema no qual era possível que se colocasse o som dentro dos filmes. Um ano depois, veio o lançamento do primeiro filme falado da história, *The Jazz Singer* (1927), que embora não sendo completamente falado, continha cenas em que se podia escutar a voz do protagonista (MEMÓRIA.EBC, 2012). Bordwell (2005) complementa que pouco tempo depois do *Vitaphone*, os outros estúdios de cinema de Hollywood também passaram a ter suas máquinas sonoras.

Embora os filmes sonoros tenham se popularizado muito rapidamente e se tornaram padrão na indústria de cinema, sua inovação não representou uma revolução no cinema clássico. É isso o que explica Bordwell (2005), que afirma que o som foi inserido dentro de um sistema constituído que era o estilo clássico. Apesar da afirmação de Bordwell (2005), várias práticas e aspectos dos filmes foram modificados com o som.

Outra questão importante é a trilha sonora, agora incluída dentro do próprio filme. Kalinak (2012) explica que a criação da trilha sonora para os filmes foi encaixada dentro do modo de produção Hollywoodiana, como mais uma etapa de seu processo, durando entre quatro a seis semanas para ser finalizada. Em suas características, também estão o fato de que a trilha agora era intermitente, e não mais continua em comparação aos filmes mudos (KALINAK, 2012).

O som também alterou diversos aspectos nas narrativas dos filmes. É isso o que explica Kalinak (2012), que discorre sobre a relação entre música e emoção. Para Kalinak (2012), a música ajudava na caracterização, moldava ideias abstratas, externalizava pensamentos e criava emoções e atmosferas. A questão da atmosfera pode também ser

entendida como uma forma de ajudar a narrativa de um filme : “a música foi chamada para criar um clima às vezes apenas vagamente sugerido pelas imagens e, assim, preparar o espectador para uma resposta intensificada ao desenvolvimento da narrativa” (KALINAK, 2012, p.270, tradução nossa).

Uma forma de entender bem o que Kalinak (2012) explica sobre a criação de atmosfera, é sobre a diferença entre gêneros cinematográficos. Um filme de suspense terá um tipo de música e trilha sonora, focado em criar um ambiente de tensão e mistério. Já um filme de comédia, terá outro tipo de música, completamente diferente, que buscará trazer um ambiente mais leve, engraçado e dinâmico.

Uma outra diferença significativa que o som trouxe, comparado ao período mudo, foi a criação da dublagem. Outros países de língua não inglesa não entendiam o conteúdo dos filmes norte-americanos, com isso os produtores pensaram em regravar algumas cenas com a adição do idioma local (NEALE, 2012). Vitenck (2009) complementa explicando que essa mudança acabou fazendo com que Hollywood perdesse parte do público de língua não inglesa, por causa de uma desaprovação de uma legenda ou da dublagem.

Mesmo com tantas mudanças, Bordwell (2005) chega a explicação final sobre o porque o som não representou uma ruptura no paradigma do cinema clássico.

A relação do estilo mudo de Hollywood com o seu estilo sonoro: diferenças de dispositivos estilísticos (voz, comprimento de plano, ritmo de corte, mobilidade de câmara) mas similitude fundamental de sistemas (coerência de causalidade, espaço e tempo). A transição do silêncio para o som foi um medidor de encontrar equivalentes funcionais: novas técnicas surgiram, mas serviram a propósitos formais constantes. Uma técnica pode substituir totalmente a anterior: com a introdução do som, os intertítulos dos diálogos deixaram o paradigma clássico. (BORDWELL, 1985, p.542, tradução nossa).

Por isso, percebe-se que a diferença do cinema mudo sonoro foi primordialmente uma diferença de aparatos tecnológicos, ou dispositivos técnicos, com pequenas mudanças no paradigma, mas que não alteraram completamente a sua fórmula. Outra mudança notável, que veio a acontecer alguns anos depois da introdução do som, foi a cor no cinema.

A utilização das cores do cinema não apresenta uma datação exata quando comparado à introdução do som. Higgins (2012) explica que atividades de colorização à mão aconteciam desde dos experimentos do popularmente chamado pré-cinemas, com as lanternas mágicas, e que tiveram também experimentações ocorridas durante a década de 1900, utilizada pela empresa francesa *Pathé*. Entretanto, Higgins (2012) continua sua explicação afirmando que essa técnica de pintura à mão que acontecia era extremamente cara e representava uma

extravagância na produção. Tudo isso veio a mudar, no entanto, na década de 1930 com a *Technicolor*.

A *Technicolor* foi uma empresa norte-americana fundada em 1915 e que desde sua criação, almejava a plena reprodução das cores nos filmes hollywoodianos (HIGGINS, 2012). Em seus primeiros anos, a empresa conseguiu fazer algumas inovações em relação a colorização, mas foi a partir de 1932 que ela se consolidou na indústria. Neste ano, foi criado a “*three-color Technicolor*”, uma câmera que resumidamente consistia em “A *Three-color*” câmera realizava a exposição de 3 negativos, cada um deles realizando uma porção do espectro” (HIGGINS, 2012, p.298, tradução nossa).

A partir da utilização dessa nova câmera, as experimentações começaram em Hollywood. Segundo Bordwell (2005) a *Walt Disney* realizou a primeira experimentação *Technicolor* em 1932, com a animação *Flowers and Trees*. Conseguindo bastante sucesso e sendo produzido por cada vez mais filmes, a *Technicolor* se estabeleceu como uma grande empresa em Hollywood, sendo inclusive acusada por Bordwell (2005) por ter estabelecido um monopólio das cores até o início da década de 1950.

A cor no cinema resultou também em algumas mudanças em sua produção. Bordwell (2005) vai explicar que o orçamento de um filme era inflado caso preferisse utilizar cores, além de de consumir mais tempo de produção:

Em 1936, a *Technicolor* poderia aumentar um orçamento de um filme de 100,000 dólares para 300,000 dólares, uma quantidade gigantesca durante a época da depressão. Um filme *Technicolor* consumia mais tempo, requeria mais eletricidade e não podia recorrer às bibliotecas dos estúdios de filmagem. (BORDWELL, 2005, p.594, tradução nossa).

A questão do custo para filmar em *Technicolor* pode ser vista nos primeiros filmes de Stanley Kubrick. Dos seus cinco primeiros filmes, apenas *Spartacus* (1960), o quinto, teve a presença de cores em sua cinematografia, até por se tratar de um filme de grande orçamento, enquanto seus outros quatro longas, não possuíam cores (DUNCAN, 2003). Além de maiores custos e prazos mais demorados, filmar com *Technicolor* também causou outras dificuldades para a indústria de cinema:

Para fazer um filme *Technicolor*, um produtor tinha que alugar câmeras, contratar um cameraman da *Technicolor* (chamado eventualmente de ‘engenheiro óptico de câmera’), usar a maquiagem da *Technicolor* e ter o filme processado e finalizado pela *Technicolor*. O produtor também deveria aceitar um ‘consultor de cor’, que deveria informar que cores deveriam ser usadas no set, nos figurinos e na maquiagem. (BORDWELL, 2005, p.594, tradução nossa).

A padronização da cor no cinema, embora tenha modificado algumas práticas em comparação ao período sem cores, também não representou uma mudança no paradigma do cinema clássico. Segundo Bordwell (2005), os filmes em cores se tornaram muito parecidos com os filmes sem cor, trazendo apenas algumas mudanças, como as câmeras de três tiras, uma mudança na iluminação e um pouco estoque de filmes.

A partir de todos esses aspectos explicados neste capítulo, é possível entender a maioria dos aspectos de um filme clássico hollywoodiano. Porém, para que esses filmes fossem realizados de tal maneira e apresentando tais técnicas e inovações tecnológicas, foi preciso um grande aparato de produção, que foram personificados nos estúdios de Hollywood, que será explicada no próximo capítulo.

2.1.2 O Sistema de Estúdio da Hollywood Clássica

Ao longo de toda a história do cinema americano, diversos sistemas de produção estiveram em vigor. Esses sistemas, foram realizados através de estúdios, o que acabou por popularizar a expressão '*studio system*', para se referir às técnicas de produção utilizadas. Durante o período do cinema clássico, alguns dos estúdios de maior relevância foram: *Paramount, Universal, Warner Bros, RKO, Fox, MGM e Columbia*. Junto, esses oito estúdios foram responsáveis por 90% das bilheterias no final da década de 1930 nos Estados Unidos (SCHATZ, 2012).

Apesar de algumas particularidades de cada estúdios, eles possuíam grandes similaridades, sendo possível se referir a um *studio system* de fato. A utilização desses estúdios tem relação com o modo de produção capitalista. É isso o que explica Staiger (2005), que diz que:

As produções hollywoodianas estão relacionadas ao modo de produção capitalista, o que justifica uma produção de massa. Além disso, extensivas análises revelam sutilezas em que a organização pode ser explicada e detalhada, e suas práticas podem buscar uma estabilidade e uniformidade no estilo dos filmes. (STAIGER, 2005, p.97, tradução nossa).

A partir dessa explicação, podemos entender que a denominação de “indústria de cinema Hollywoodiana” pode ser definida como tal, apesar de se tratar de uma arte, como o cinema. Pois visa o lucro, apresenta divisão e especialização de trabalho e uniformidade técnica.

Dentre essa discussão entre indústria e arte, a Escola de Frankfurt vai se utilizar do cinema como um de seus exemplos da denominada "indústria cultural", o processo de

elaboração de produtos culturais. Ortiz (1985) vai explicar que Adorno e Horkheimer consideram que a indústria cultural tem como característica a padronização:

A indústria cultural elimina as diferenças, uniformizando a vida segundo os padrões da uniformidade técnica...a padronização atinge portanto os diversos ramos da cultura e compõe a variedade de filmes como *westerns* ou os policiais. (ORTIZ, 1985, p.11).

Podemos portanto perceber que de fato as padronizações fazem parte do modo de fazer industrial do cinema hollywoodiano, visando sempre um aumento dos lucros.

Ao longo do período do cinema clássico, o *studio system* sofreu modificações sempre visando uma melhor performance de tempo, uma melhor qualidade dos filmes e na maximização de lucros. Entretanto, esses diferentes tipos de sistemas tiveram certas similaridades. Segundo Staiger (2005) todos os sistemas continham uma divisão de trabalho detalhada, foram eles: *Director system*; *Director-unit system*; *central producer system*; *producer-unit system*; *package-unit system*. Ao longo do capítulo, no entanto, apenas o *central producer*; *producer-unit* e o *package-unit* serão explicados, pois eles se inserem dentro do período da “Era de ouro Hollywoodiana”.

O sistema de produção chamado *central producer* tem sua datação marcada como um pouco antes do cinema clássico, em 1914, mas conseguiu se manter estabilizado durante os seus primeiros anos. Esse sistema tinha como objetivo maximizar lucros e melhorar a qualidade dos filmes, contendo como sua principal característica o controle da produção pelo produtor, que se diferenciava da equipe de direção (STAIGER, 2005).

Os produtores tinham como base de seu trabalho, o roteiro. Segundo Staiger (2005), a partir de um roteiro de filmagem e um roteiro de continuidade, eles conseguiam saber exatamente o que haveria no filme, quanto ele custaria e quando e como eles conseguiram todos os itens para realização da filmagem. Staiger (2005) complementa explicando que durante esse sistema, os filmes passaram a ter características narrativas de continuidade e verossimilhança e também por aumentar a duração dos filmes, se tornando longas de fatos.

Os longas metragens se tornaram padrão em Hollywood. Em 1939, mais de 90% do dinheiro investido foi para produção de longas (SCHATZ, 2012). Foi por causa dos longas metragens, que os exibidores conseguiram aumentar os preços dos ingressos, é o que explica Staiger (1985), que complementa afirmando que os exibidores se sentiram seguros em realizar tais aumentos sob a justificativa de um aumento de qualidade dos filmes.

Foi durante esse sistema, que a figura do diretor mudou em Hollywood. Staiger (2005) explica que ao invés de ficar responsável por tudo, ele agora se concentraria em dirigir os atores e a equipe de produção. Além disso, a figura do produtor se tornava a principal função

de um filme, organizando uma obra sobre seus aspectos econômicos e de gerenciamento, além de escolher os chefes dos departamentos que iriam trabalhar no filme (STAIGER, 2005).

O *central producer* foi o modelo padrão de Hollywood durante vários anos, quando em 1931 foi substituído pelo *producer-unit system*, que se tornou o padrão da indústria até 1955. O *producer-unit system* consiste em um “grupo de homens que supervisionam entre seis a oito filmes por ano, geralmente cada produtor se concentrava em um tipo específico de filme” (STAIGER, 2005, p.559, tradução nossa). Staiger (2005) complementa que esse novo sistema trouxe maior especialização nos setores superiores de um filme.

Essa divisão do trabalho significou um maior controle sobre a produção, se antes um produtor ficava responsável por dezenas de filmes por ano, agora ele possuía apenas uma parcela do todo. O novo tipo de sistema também ajudava a economizar gastos nas produções dos filmes. Staiger (2005) cita o caso da *Fox Studios*, que ao mudar de sistema, acreditou que pouparia aproximadamente vinte mil dólares por filme.

Além disso, novas funções, mais especializadas e em acordo com as inovações tecnológicas do cinema surgiram nesse sistema. Staiger (2005) cita algumas áreas que ganharam mais especializações, tais como “escrita de roteiro, pesquisa, *casting*, produção de pré-gravação, cinematografia, maquiagem e pesquisa de marketing” (STAIGER, 2005, p.562, tradução nossa). Uma exemplificação dessas mudanças, está na escrita do roteiro, pois a partir da introdução do som, era necessário incluir diálogos em sua formatação.

Um importante aspecto que funcionou durante do *studio system* e ajudou a consolidar esse período, foi o *star system*. O termo *star*, no português estrela, era utilizado para se referir aos grandes atores e atrizes de Hollywood, aqueles que protagonizam os sucessos de bilheteria e sempre estavam nas capas de revistas. Balio (2012) explica que o poder que as estrelas de Hollywood exerciam sobre o marketing era tão grande, que utilizá-las em um filme reduzia em muito o risco de produção.

A partir disso, percebe-se que grande parte do filme estava intrinsecamente ligado à figura da “estrela”. Balio (2012) afirma que roteiro, maquiagem, figurino, iluminação e outros detalhes técnicos eram feitos para engrandecer a figura da atriz ou do ator. Além disso, a distribuição de um filme era completamente afetada pela presença da estrela “Na distribuição, o nome e a imagem da estrela dominavam a propaganda do filme e determinavam o preço do aluguel para o longa” (BALIO, 2012, p.209, tradução nossa).

Schatz (2012) complementa a explicação afirmando que todos os aspectos dos filmes eram influenciados pelas estrelas de Hollywood “Cada companhia construía toda sua produção e estratégia de marketing na figura da sua estrela, na qual dominava a primeira

corrida o mercado e era determinante para a maioria das receitas dos estúdios”(SCHATZ, 2012, p.172, tradução nossa).

Além disso, a figura das chamadas estrelas de cinema, ditavam os aspectos econômicos de um filme. Balio (2012) afirma que durante esse período, o valor de mercado de um filme era denominado pela sua estrela, que influenciava todos os setores de um filme, podendo inclusive fazer com que os distribuidores aumentassem o preço por esse fator.

Embora as estrelas de Hollywood tivessem muita importância dentro dos filmes, isso não se configurava para seus contratos. Balio (2012) explica que as atrizes e atores de Hollywood estavam presas dentro de contratos que duravam sete anos, e a cada seis meses suas performances eram analisadas, para caso seu trabalho pudesse continuar ou ser interrompido. Além disso, eles não tinham escolhas sobre quais projetos realizar, não poderiam deixar o estúdio antes do fim do contrato, e tinham toda a sua figura pública controlada pelos estúdios. Percebe-se assim, que as ditas estrelas eram peças no tabuleiro econômico de Hollywood e não tinham, em geral, grande liberdade para realizar os seus trabalhos.

Funcionando de maneira subjacente aos grandes estúdios americanos, estava a produção de filmes independentes. Staiger (2005) define a produção independente como sendo “uma pequena companhia com nenhuma relação com um grupo de distribuição” (STAIGER, 2005 p.555, tradução nossa). Staiger (2005) completa afirmando que pequenas empresas realizavam uma produção independente, gerando assim poucos filmes por ano e não conseguindo fornecer conteúdo suficiente para os exibidores.

A falta de um setor de distribuição, por exemplo, explica uma maior dificuldade dos filmes independentes em comparação aos de estúdio, embora muitas produções tenham sido feitas nesse período. As companhias independentes, no entanto, tinham liberdade para escolher qualquer tipo de sistema para a produção de seus filmes e alguns nomes bem conhecidos da indústria se encontravam na produção independente, tais como Samuel Goldwyn e Charles Chaplin (STAIGER, 2012).

Apesar de regras e estabilização na produção, Hollywood precisava se adaptar ao mercado, sempre com a intenção de conseguir mais lucro. Durante a segunda guerra mundial (1939-1945) um terço dos filmes tinha a guerra como foco, além de oferecer uma maior atenção a mercados estrangeiros, que foram os responsáveis pelos maiores lucros da história de Hollywood (SCHATZ, 2012).

Depois do fim da segunda guerra mundial, o cinema passou por uma série de mudanças e gerou algumas crises, o que resultou em um novo tipo de sistema de produção, o

package-unit system, iniciado em 1955. Staiger (2005) explica que o novo sistema apresentava a maioria das características de seu antecessor, porém com uma grande mudança, pois ao invés do produtor realizar seis a oito filmes por ano, ele realizaria um filme de cada vez, conhecido pela expressão *film-by-film*.

A partir da alteração de produção para “filme por filme”, outras mudanças aconteceram. Staiger (2005) explica que, embora a maioria dos realizadores continuassem trabalhando juntos, seus nomes não estavam mais ligados a um estúdio exclusivamente. Somado a isso, ao invés do estúdio possuir todos os equipamentos para realizar as gravações corriqueiramente, eles agora faziam compras ou alugavam os equipamentos de maneira específica, de acordo com o que o filme precisasse.

O final da segunda guerra mundial como ponto antecessor a mudança de sistema de produção de filmes em Hollywood não foi ao acaso. Staiger (2005) afirma que o público norte americano passou a ir menos ao cinema e somado a isso, os mercados estrangeiros passaram a impor algumas restrições para as exhibições de filmes Hollywoodianos, diminuindo assim, o potencial de lucro. Staiger (2005) complementa explicando que a indústria de cinema hollywoodiana precisava ser mais seletiva e produzir menos filmes, com a intenção de aumentar os lucros. Isso ajuda a explicar o porquê de cada filme ser produzido de maneira individual.

Além de outros fatores que explicam a queda de público do cinema, a popularização da televisão foi um dos mais destacados, ganhando força principalmente na década de 1950. Wasko (2012) explica, no entanto, que Hollywood participou ativamente da produção de conteúdo cinematográfico para televisão, ocupando 40% de toda produção televisionada, conseguindo assim, diversificar os seus lucros.

Entretanto, apesar de Hollywood ter encontrado um meio para gerar renda na televisão, o cinema em si acabou perdendo força. Em 1960, mais de 90% dos lares americanos já tinham o aparelho televisivo (HILMES, [19–], p.166, *apud*, WASKO, 2012, p.380), somado a isso, no final de 1957 um terço do conteúdo exibido era composto por filmes antigos (NEW YORK TIMES, 1958, *apud*, WASKO, 2012, p.380).

Outro dado significativo é descrito por Staiger (2012), que cita uma pesquisa governamental de 1950 que informa que famílias com televisão tinham reduzido a sua ida ao cinema em 72%. Isso significa que as pessoas não precisariam necessariamente deixar as suas casas para consumir audiovisual, o que fez a ida ao cinema se tornar mais periódica.

Outra grande mudança que o *package-unit system* trouxe foi sobre o papel do estúdio no interesse do público. Staiger (2005) explica que a figura do diretor, dos atores ou até

mesmo da história era muito mais importante para uma diferenciação de mercado e ocupava muito mais destaque na divulgação de um filme, do que propriamente do estúdio que estava por trás da produção.

Outra alteração causada pelo novo sistema, foi na forma de pagamento. Segundo Staiger (1985), alguns funcionários poderiam demandar uma porcentagem da bilheteria do filme como pagamento, ao invés de um valor fixo como era padrão de outras eras do cinema. Staiger (2005) complementa que alguns nomes de sucesso da indústria, tais como atrizes, atores e diretores, podiam negociar valores maiores na porcentagem de um filme. Com isso, percebe-se que embora o valor investido inicialmente fosse menor por parte do estúdio, em caso de sucesso de bilheteria, muito do valor adquirido seria pago para os seus participantes.

Staiger (2005) chama a atenção também para explicar que o lucro compartilhado também gerava uma maior participação de todos os participantes do filme na pré-produção. Isso acontecia pois como eles não precisavam mais trabalhar em filmes em sequência, mas sim em filme por filme, tinham então mais tempo para se preparar para produção.

O cinema clássico hollywoodiano e seu *studio system* sempre estiveram em profunda harmonia, atrelada sobretudo ao objetivo de conseguir mais lucro. Sobre isso, Bordwell e Staiger (2005) explicam: "Hollywood faz filmes clássicos para fazer dinheiro. Historicamente, o sistema clássico ocupou um grande papel, senão o principal, na indústria cinematográfica americana e no seu modo de produção." (BORDWELL, D. ; STAIGER, J, 1985, p.608, tradução nossa).

A partir disso, é possível entender que Hollywood, por se tratar de uma indústria, visa sempre o lucro. E uma vez que o sistema clássico entrou em crise com o *package-unit system*, e não conseguia mais atrair mais a grande quantidade de público de outrora, Hollywood acabou por deixar esse sistema de lado e a buscar outras formas de fazer cinema, que vieram em consequência.

3 CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Entender o que é a crítica cinematográfica, suas características técnicas e históricas, é de fundamental importância para o entendimento deste projeto. Para analisar as críticas cinematográficas dos primeiros filmes de Stanley Kubrick, é necessário entender que tipo de material deve ser estudado, para se realizar uma análise das críticas, assim como também para situar o leitor sobre suas características.

A crítica cinematográfica vai ser definida por Aumont (2006, p.68-69) como “O exercício que consiste em examinar uma obra para determinar o seu valor em relação a um fim (a verdade, a beleza, etc)”. Entretanto, a crítica cinematográfica se dá a partir de uma ramificação de uma crítica mais antiga, a literária. Gomes (2006a) explica que os primeiros críticos de arte no século XVIII, que justamente vinham de uma tradição literária, buscavam descobrir o sentido oculto das obras, como se fossem os tradutores da verdade. Sendo assim, os críticos se colocavam acima das pessoas comuns, pois eram os responsáveis por julgar a obra e encontrar o seu real valor.

Já no século XX, a crítica de artes é considerada algo elitista e afastada do leitor comum. Como reação a isso, uma crítica mais direta aparece nos jornais e consegue mais destaque (GOMES, 2006a). Assim, a crítica acaba se vinculando diretamente com o jornalismo.

Saindo do campo de uma crítica de artes mais geral, a crítica de cinema se apresenta como uma ramificação. Santos (2015) cita Manso (2008) para informar que desde 1895, pequenos comentários sobre os primeiros filmes eram feitos por revistas, e explica que já na década de 1910, a revista *Photoplay*, nos Estados Unidos, trazia críticas de filmes.

Os primeiros críticos de cinema buscavam sobretudo definir o cinema como arte e como linguagem, sendo eles: Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried Kracauer, Otis Ferguson, James Agee, Parker Tyler, Graham Greene (BORDWELL, 1991). Mas esse *status* só foi alcançado com a denominação de cinema como arte. Segundo Martins (2006), foi Riccioto Canudo quem cunhou o termo de “sétima arte” para o cinema, que se tornou tão famosa, e veio a sustentar a importância do cinema e de seus estudos.

Apesar da importância de Riccioto Canudo, foi Louis Delluc quem estabeleceu a crítica cinematográfica na forma em que veio a se estabilizar.

Delluc não se valia do método de desmembrar um filme em sequências para abordá-lo nos mínimos detalhes. Sem a ambição de vir a ser “analista”, procurava se deter no aspecto mais marcante de um filme ou de um grupo de

filmes, construindo uma verdadeira história do cinema no seu tempo. (MARTINS, 2006, p.97).

Ao final da segunda guerra mundial, várias revistas ao redor do mundo vão se especializar em cinema e crítica, trazendo novas teorias e formas de como analisar um filme, são elas: *L'Écran français*; *La Revue du cinema*; *Raccords*; *Cahiers du cinéma*; *Positif*; *Cinethique*; *Sequence*; *Sight and Sound*; *Film Quarterly*; *Film Culture* e *Artforum* (BORWELL. 1991).

A crítica ganha assim diferentes formas de compreensão. Bordwell (1991) vai dividir em 3 grandes eixos: 1-As críticas de jornal¹⁴; 2-As críticas ensaísticas¹⁵; 3- As críticas acadêmicas¹⁶. Em um próximo subcapítulo, será explicada de forma mais aprofundada a diferença entre elas, principalmente entre as críticas de jornal e as acadêmicas, podendo ser chamadas também de análise fílmica. Isso se deve porque a crítica ensaística também acontece em jornais e revistas, como a *Cahiers du Cinema* por exemplo, sendo assim tendo mais semelhanças com a crítica jornalística, enquanto a acadêmica, apenas em portais, periódicos e publicações científicas.

Porém, apenas para introduzir brevemente essa questão, Aumont (2006) vai afirmar que a “crítica (veiculada em jornais) possui uma dupla função, a de avaliar um filme e de trazer informações sobre o filme, enquanto a análise tem como por objetivo esclarecer o funcionamento e propor uma interpretação da obra artística.” (AUMONT, 2006). Santos (2015, p.41) complementa explicando que, “o primordial é que esse texto seja reflexivo e aponte elementos que, potencialmente, passariam despercebidos para quem assiste ao filme como forma de entretenimento”.

Em resumo, podemos então entender crítica cinematográfica e análise fílmica como duas vertentes diferentes. A primeira, realizada em revistas e jornais, apresenta uma divisão entre críticas de jornal e críticas ensaísticas. Enquanto a análise será feita em um ambiente científico e universitário. Os pormenores desses tipos de textos serão aprofundados nos próximos subcapítulos.

Para se fazer entender essa diferenciação, no entanto, primeiro precisamos compreender que tipos de características possuem a crítica de cinema. E para além dessa questão, explicar a “forma” da crítica é importante para a própria análise do projeto. Sabendo como essas críticas funcionam, é possível se fazer uma análise completa delas.

¹⁴ Exemplo de crítica de jornal: *The New York Times*.

¹⁵ Exemplo de crítica ensaística: *Cahier du cinema*.

¹⁶ Exemplo de crítica acadêmica: resenha crítica para periódicos científicos.

3.1 A FORMA DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

A crítica cinematográfica vai ser definida como um tipo de texto, ou gênero jornalístico, que apresenta certas características do “mundo das artes”. É isso o que explica Barros (2009), quando afirma que a crítica transita entre essas duas esferas: “o tema que veicula pertence ao mundo das Artes, mas quem o veicula é a esfera jornalística. Ou seja, o crítico de cinema bebe em fontes culturais, nos primórdios da arte, porém, está coagido com os apelos imediatistas do mundo jornalístico” (BARROS, 2009. p. 182).

A crítica também vai aparecer nos jornais em seções de entretenimento, cultura, arte e cinema, é o que explica Barros (2009), que complementa falando que esse espaço é compartilhado com críticas de outras áreas, como a crítica literária ou musical. Isso significa que a crítica, embora tenha certas características específicas - comparando a literária e a cinematográfica, por exemplo - vai ser encarada pelos jornais como uma questão similar.

Seguindo essa explicação, percebe-se que o texto da crítica cinematográfica se faz uso de todos os aparatos utilizados pelo jornalismo e é fruto de um período de tempo específico, a época da publicação. Gomes (2013) explica que o texto da crítica, pode ser assim utilizado como um instrumento de investigação histórica do filme analisado:

O discurso da crítica comum de cinema, embora volátil e imediatista, é também um discurso datado cujo registro histórico encontramos nos jornais, revistas e, mais recentemente, em publicações eletrônicas que dedicam espaços (diários ou semanais) para resenhas e comentários sobre filmes. Nesse sentido, a crítica de cinema pode (e deve) ser vista como um excelente elemento de investigação da compreensão histórica do filme, isto é, de sua recepção. (GOMES, 201, p. 191-192).

A crítica cinematográfica é também um texto de opinião, emitido pela pessoa que está escrevendo. Sendo assim, Barros (2009) explica que esse texto é sempre assinado pelo seu autor, para que apenas ele se responsabilize pelo conteúdo escrito, e não o jornal ou editor.

Embora cada autor tenha suas peculiaridades específicas, todos apresentam certas similaridades e normas no que se diz respeito à escrita da crítica de cinema. Aumont (2004) coloca essas “normas” ou aspectos fundamentais da crítica a partir de três grandes eixos: informar, avaliar e promover. Iremos explicar agora cada uma dessas características que compõem as críticas.

Um dos primeiros aspectos, que está relacionado com o ato de trazer informação ao leitor, é explicar ou descrever o enredo do filme. Gomes (2006a) diz que essa característica é comum a quase todos os escritos, sendo essa sinopse ou descrição do filme um aspecto fundamental dos textos. É uma seção introdutória, que funciona também como contexto

inicial para os leitores, uma introdução. Entretanto, Gomes (2006a) complementa que certos aspectos da trama não podem ser comentados¹⁷, pois são pontos fundamentais da obra, e se ditas, podem acabar afastando o interesse do leitor em assistir ao determinado filme.

Já sobre a avaliação, o crítico irá dispor de uma série de ferramentas argumentativas para “conquistar” o leitor, no sentido de que ele acredite e se deixe influenciar pelo texto. Uma dessas ferramentas, é a da credibilidade, que funciona como um argumento de autoridade. Gomes (2006a) explica que o crítico deve funcionar como um guia informativo, oferecendo dicas e recomendações para além da obra analisada, com o intuito de parecer conhecedor de uma grande quantidade de conhecimento cinéfilo, para que assim, traga credibilidade ao seu conteúdo.

Além disso, na avaliação, Gomes (2006a) explica que o crítico deve envolver o leitor em seu discurso, enfatizando certos aspectos da obra como:

Destacar as qualidades ou defeitos do filme que, a seu juízo, devam causar grande impacto junto ao público. Chamar a atenção para a excelente interpretação de uma nova estrela, para o último filme de um grande astro, para o valor do orçamento de uma película, ou para a descrição arrebatadora de uma sequência e tantas outras estratégias conseguem produzir uma comunicação efetiva com o público leitor, direcionando seu processo interpretativo. (GOMES, 2006a, p.2).

Todas essas argumentações, somadas ao aspecto do conhecimento cinematográfico do autor, são características contidas na maioria das críticas de cinema e funcionam como um instrumento de persuasão, para conquistar o leitor. Mas vale ressaltar que Gomes (2006a) explica que o leitor tem total liberdade para negar a obra, não sendo um mero receptor passivo.

O aspecto emocional ou passional nas críticas de cinema se faz presente e se configura como outro fator importantíssimo para o seu entendimento. Aumont (2004) detalha dois tipos de relação passional do crítico com o filme. A primeira seria a partir de um culto ao autor e das grandes estrelas do cinema, que encontrariam repercussão no grande público, enquanto a outra, é a qual o cinema está ligado à arte, existindo assim uma paixão ao cinema como forma artística.

Entretanto, essa separação muitas vezes não se faz de forma clara e esses aspectos se entrelaçam. Aumont (2004) define essa diferença a partir de jornais voltados para o grande público em oposição às revistas mais especializadas em cinema como arte, como o *Cahiers du Cinéma*. Essa diferença pode ser entendida para os dois tipos de críticas que foram citados

¹⁷ Essa questão acontece principalmente em obras de suspense ou quando existe uma revelação na trama que muda completamente o filme, conhecido como *Plot Twist* (Virada da narrativa).

anteriormente, sendo a primeira para críticas de jornais e a segunda para uma crítica ensaística.

O que é fato, no entanto, é que o crítico de cinema usará de sua argumentação e do seu conhecimento estabelecido de cinema, para induzir o leitor a acreditar naquilo que ele está escrevendo. Como diz Perelman (1996), “o discurso argumentativo deve excitar as paixões, emocionar seus ouvintes, de modo que se determine uma adesão suficientemente intensa” (PERELMAN, 1996, p.52, *apud* GOMES, 2006. p.2).

A emoção evocada do crítico pode ser tanto no viés negativo, quanto no viés positivo. Bordwell (1991) explica essa diferença: “o crítico apresentará suas descrições e julgamentos de modo que provoquem juízos apaixonados, destacando as qualidades emotivas do filme ou demonstrando drasticamente quão absurdo, pretensioso e tosco o filme é” (BORDWELL, 1991, p.36, tradução nossa).

Esses sentimentos são demonstrados através de exemplos práticos. Semelhante ao que foi falado anteriormente, quando o crítico realiza uma sinopse da obra, ele aqui também o faz de uma utilização de momentos específicos do filme. Gomes (2006a) explica que:

O crítico pode selecionar e descrever uma determinada sequência do filme para servir de exemplo ao que pretende demonstrar, como o bom ou mau desempenho de uma atriz ou uma montagem bem feita (GOMES, 2006a. p.2).

Visto que a crítica é um texto de opinião, cada crítico terá um gosto diferente e uma experiência diferente com cada filme. É nesse gosto, adquirido com o passar do tempo, que o crítico cria a sua base, ou seus preconceitos, para saber se gostou ou não de uma obra, por exemplo. Bordwell (1991, p.37) faz essa dedução do gosto do crítico, a partir de um teorema: “Um bom filme tem a propriedade p. Este filme tem (ou carece de) propriedade p. Este filme é bom (ou mau)”.

Essas deduções, são influenciadas por um juízo de valor, mas também de um conhecimento histórico de cinema do crítico, tendo certas peculiaridades de acordo com cada pessoa, sendo assim, não existindo uma verdade absoluta em seu julgamento. Gomes (2006a) explica também que em certos casos, o crítico acaba se utilizando de um argumento de autoridade:

A apelação a nomes de escritores, diretores e teóricos respeitados é fundamental para a coerência e a credibilidade do crítico que se torna, ele próprio, também uma autoridade reconhecida pelos leitores. O crítico pode recorrer a depoimentos de realizadores que funcionam muito bem como apoio retórico ou prova de uma interpretação. (GOMES, 2006a, p.2).

Bordwell vai resumir a estrutura de uma crítica cinematográfica em 4 aspectos principais:

A crítica de cinema é composta por quatro componentes: uma condensação da sinopse, com ênfase em grandes momentos, mas sem revelar o final; informações¹⁸ adicionais sobre o filme (de que gênero, fonte, quem dirige, quem atua, notas de produção, notas de recepção); argumentos feitos de maneira simplificada; um julgamento (bom/ruim, boa tentativa/pretenso desastre, escala de nota de um a quatro estrelas, ou em uma escala de um a dez). (BORDWELL, 1991, p.38. tradução nossa).

Vale salientar, no entanto, que essa estrutura definida por Bordwell (1991), não é uma regra universal. Muitos críticos possuem sua própria estética e formatação de texto, mudando apenas alguns pontos, ou até mesmo a sua estrutura como um todo. Por isso que essa estrutura de Bordwell, não vai se tornar uma regra.

Por fim, vale explicar que uma crítica influencia na recepção de um filme. Embora não existam dados estatísticos que possam afirmar até que ponto um texto afeta um filme, mas em um sentido particular de cada leitor, essa influência é inegável, é o que diz Gomes (2006a). A autora explica:

O que lemos sobre um filme, sobretudo numa crítica de cinema, inevitavelmente influencia nossa abordagem que deles fazemos em seguida. Isto ocorre também porque o leitor já está predisposto a uma determinada forma de recepção da crítica derivada de um convencionalismo do gênero, ou por aquele texto lhe parecer familiar e as expressões utilizadas serem adequadas, enfim, pelo modo como o crítico se dirige ao leitor (GOMES, 2006a, p.3).

Entretanto, como já foi falado, o leitor tem total liberdade de negar ou afirmar os argumentos do texto crítico, que por sua vez, não é um definidor da verdade sobre as interpretações de um filme. Veremos agora a diferença da crítica cinematográfica para análise fílmica.

3.2 AS DIFERENÇAS ENTRE CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E ANÁLISE FÍLMICA

Análise fílmica e crítica cinematográfica são dois conceitos que por vezes são confundidos entre si. Explicar suas diferenças e similaridades se faz importante neste subcapítulo, pois o presente projeto de pesquisa não busca realizar uma análise fílmica dos filmes de Stanley Kubrick. O objetivo da pesquisa, na verdade, trata de analisar as críticas realizadas sobre esses filmes, por isso a importância de separar e explicar esses conceitos.

¹⁸ Essa é mais uma das três características principais de uma crítica cinematográfica descrita por Aumont (2004).

O objetivo principal da análise fílmica é compreender melhor uma obra, nesse caso, o filme analisado. É isso o que diz Aumont (2004) quando explica que um filme é uma obra artística autônoma e por isso apresenta textos em sua estrutura que podem vir a explicar questões narrativas, visuais e sonoras. Sendo assim, o filme é um objeto de estudo complexo e que pode ser estudado profundamente pelos mais diversos aspectos.

A análise fílmica se faz presente principalmente em ambientes acadêmicos, como em universidade e pesquisas científicas, é o que explica Vanoye (2002), que complementa também afirmando que essa atividade se dá no mesmo sentido que outras áreas, como um químico que analisa e estuda a composição da água, por exemplo. A diferença, é que essa análise será através do filme, mas isso não impede que seja estudada apenas por um curso de cinema, já que várias outras áreas também podem se utilizar do filme como ponto de estudo.

A análise fílmica não é simplesmente uma análise técnica do filme. Vanoye (2002) explica que a ideia é desconstruir o filme para perceber detalhes que não são vistos pelo espectador comum. Isso acaba refletindo em duas características desse tipo de trabalho, a primeira de um distanciamento do analista com a obra e a segunda da repetição ao assistir aos filmes, observando e analisando os mínimos detalhes.

Entretanto, a atividade de analisar os filmes pode acabar trazendo uma série de dificuldades ao analista. A primeira, explicada por Aumont (2004) é a de que não existe um método de análise universal. Isso acaba dificultando o projeto científico por não haver uma base sólida, embora o autor explique que existem sim algumas características essenciais, embora não seja uma fórmula pronta.

Outra questão, levantada por Vanoye (2002), é sobre a tentativa da análise de superar o filme. Segundo o autor, a criação da análise deve ser estabelecida dentro dos limites do próprio filme e não extrapolando o material base. Ele complementa afirmando que não se deve tentar construir um novo filme na análise, pois o filme seria o “ponto de partida e o ponto de chegada” (p.15).

Descrever simplesmente o filme em uma análise também vai ser um outro fator de dificuldade apontado por Vanoye (2002). Segundo o autor, vários analistas se contentam apenas em descrever aquilo que está acontecendo em tela e não acabam examinando o filme, assim como em qualquer outra atividade científica acadêmica, por exemplo.

Em suma, o analista de filmes precisa exercer uma série de funções para atingir os seus objetivos na análise. Vanoye (2002) vai listar algumas delas, como sendo: racionalmente ativo, apresentar um olhar observador e técnico para com o filme, estabelecer hipóteses, se distanciar emocionalmente da obra e por fim exercer uma atividade científica.

Aumont (2004) complementa esses aspectos afirmando que uma análise filmica é um projeto interminável e que no filme sempre haverá mais aspectos a serem analisados. Além de que, para ele, o analista deve ser um profundo conhecedor da história e da teoria do cinema, para que não os repita. Isso também é um aspecto importante para que o analista não ache que ele, ou o filme, criaram algo novo, sendo que já havia sido previamente feito.

Algumas características da análise permitem que se compreenda claramente a sua diferença com a crítica. Como já foi explicado no subcapítulo anterior, a atividade da crítica apresenta como base três funções principais explicadas por Aumont (2004), são elas informar, avaliar e promover. Os detalhes específicos sobre essas e outras características já foram explicados anteriormente, porém se faz necessário aqui recorrer a essas informações para entender suas diferenças com a análise.

É bem verdade que dentro da própria crítica de cinema, existem duas vertentes, como já foi citado anteriormente. Uma dessas vertentes é a criada pelo *Cahiers du Cinema* na França, onde para Gomes (2006b) acaba por produzir críticas de modo ensaístico e com grande qualidade na forma do texto. Mas o estilo de crítica que interessa nesse caso é a qual está sendo diferenciada da análise filmica, é a crítica cinematográfica.

Por ser vinculada ao jornal, a crítica de cinema acaba adquirindo certos aspectos típicos do jornalismo. Bordwell (1991) explica que elas eram feitas em jornais diários ou publicações semanais e tinham ramificações em programas de rádio e televisão¹⁹. Gomes (2006b) complementa afirmando que esses textos tinham uma baixa qualidade de escrita, culpando ou uma má formação jornalística ou as próprias exigências do jornal.

Aumont (2004) explica que a atividade do crítico é muitas vezes passional e que tenta sempre explicar o motivo dessa sua paixão em seus textos para o público, enquanto a análise, até por estar presente em um contexto universitário, é mais neutra e científica possível, embora o autor deixa claro que apesar disso, sempre vai haver uma questão pessoal, principalmente durante a escolha de determinado filme para analisar.

Essa passagem do texto de Aumont (2004) vai explicar primordialmente a diferença entre os dois tipos de textos:

O crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento. Ele propõe escrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e dessa forma oferecer uma interpretação. (AUMONT. 2004, p.14).

¹⁹ Como o texto de Bordwell foi escrito em 1991, ele ainda não tinha considerado a escrita de críticas pela internet e por redes sociais, algo que se tornou bastante popular durante o século XXI.

Para complementar essa explicação, Gomes (2006b) irá diferenciar a crítica da análise.

O crítico, por sua vez, vai se distinguir do analista, por expressar um juízo de valor sobre a obra. O analista não tem nenhuma obrigação de criticar seu objeto de estudo chegando a um julgamento, já para o crítico tal julgamento é constitutivo de sua atividade discursiva. Enfim, o crítico pode ser um analista, mas o analista não pode ser um crítico. É este limite que define as funções de cada um. (GOMES. 2006b, p.4).

Uma das grandes diferenças, portanto, é de que a crítica de cinema está vinculada ao processo do jornalismo. Sendo assim, precisa-se vender e atrair o público para leitura, enquanto na análise, isso não acontece, pois é geralmente vinculada em ambientes acadêmicos. Muitos críticos de cinema acabam se levando pela emoção, como apontado por Vanoye (2002) e acabam escrevendo os seus textos logo após assistir a obra, enquanto os analistas precisam rever a película por diversas vezes, com o objetivo de se encontrar os mínimos detalhes e se afastar emocionalmente da obra.

Penafria (2009) explica que o texto crítico e utiliza de certos jargões linguísticos que os fazem ser utilizados pelos mais diversos filmes:

O {...} Consideramos que a atribuição de um juízo de valor deverá ser suportada por uma decomposição do filme em causa. E a nosso ver, a crítica de cinema encontra-se algo afastada dessa atividade que poderia servir-lhe de suporte e dar-lhe uma maior consistência de discurso: a análise. Não raro, a crítica de cinema utiliza frases feitas que poderiam ser aplicadas a outros filmes que não os criticados. O mais das vezes, a crítica coloca de lado as características singulares e especificidades de cada um dos filmes. O discurso crítico encontra-se carregado de adjetivos que, no nosso entender, poderiam ser aplicados a filmes indiferenciados. (PENAFRIA, 2009, p.2, *apud*, SANTOS, 2015, p.44).

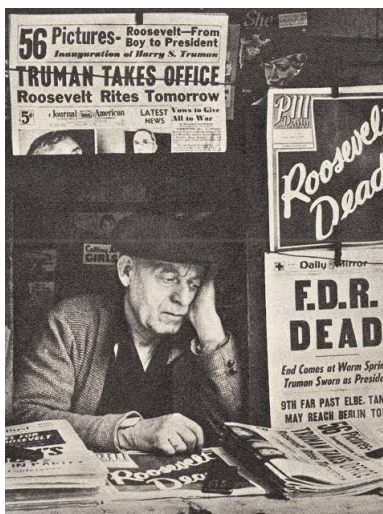
Sendo assim, as críticas que serão analisadas por esse projeto de pesquisa são de jornais norte-americanos. Essas críticas, emitem um julgamento, trazem informações ao leitor e tentam persuadir, ou não, o público a assistir determinado filme. Somado a isso, fica claro então a proposta da pesquisa, de analisar essas críticas de jornais e não algum outro tipo de texto ou até mesmo uma análise fílmica das obras de Stanley Kubrick. Que terá a sua figura explicada e seus filmes contextualizados no próximo capítulo.

4 STANLEY KUBRICK

Stanley Kubrick nasceu no dia 26 de julho de 1928, nos Estados Unidos, em Nova York. Filho de um médico, Jacques L. Kubrick, o jovem sempre teve boas condições financeiras na vida. Quando criança, Kubrick apresentava no colégio duas características que vinham a se tornar marca na sua carreira: a falta de habilidade na socialização e uma grande competência de escrita (DUNCAN, 2003).

Aos 13 anos de idade, Kubrick ganhou de aniversário do pai uma câmera fotográfica, que estimulou a criatividade artística e visual do até então adolescente, chegando a atuar como fotógrafo oficial de sua escola (CIMENT, 2014). Kubrick não fez nenhuma faculdade ou curso superior depois do colégio. Por causa da habilidade com a câmera, Kubrick acabou sendo contratado pela revista *Look* em 1945, principalmente por causa de uma icônica foto tirada por ele sobre a morte do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, em 1945 (CIMENT, 2014). Vejamos a foto na figura 1:

Figura 1: Foto de Kubrick



Fonte: Schwartzman (2018).

Depois de trabalhar por quatro anos na revista, Kubrick, decidiu dar um novo passo em sua vida profissional, indo para o cinema. Ele lia bastante e frequentemente ia a sessões de cinema, principalmente pela aproximação do cinema com a fotografia. Foi então em 1950 que Kubrick fez seu primeiro trabalho no audiovisual, o curta documentário chamado *Day of the Fight*, que conta a história de um boxeador (DUNCAN, 2003).

O filme praticamente não deu retorno financeiro, Ciment (2014) afirma que o estúdio RKO comprou os direitos do filme por 4000 dólares, o que significou apenas 100 dólares a mais que seu custo de produção. Entretanto, o documentário conseguiu ser uma boa porta de

entrada para Kubrick no audiovisual, pois segundo Duncan (2003, p.23-25): “*Day of the Fight* é extraordinariamente bem conseguido para um primeiro filme. Com uma fotografia e enquadramentos soberbos, há traços estilísticos que demonstram, retrospectivamente, que Kubrick se fizera um realizador completo”.

Depois, o diretor realiza o seu segundo curta documentário, *The Flying Padre*, em 1952, que narra a história de um reverendo que andava de avião, pois suas paróquias eram muito distantes entre si. Diferentemente do curta anterior, *The Flying Padre* não rendeu a Kubrick nenhum dólar, mas foi a prova, segundo o próprio Kubrick, que ele poderia seguir na carreira de diretor de cinema (DUNCAN, 2003).

É nesse contexto, que Kubrick vai realizar o seu primeiro longa metragem, em 1953 chamado *Medo e Desejo*²⁰. Na história, quatro soldados perdidos descobrem que estão atrás das linhas inimigas e que precisam passar por elas para voltar para casa. O diretor conseguiu o orçamento para realizar o filme através de empréstimos e ajuda de familiares ricos, juntando nove mil dólares. Entretanto, o dinheiro não era o suficiente para produção e o filme passou por sérios problemas técnicos, principalmente por causa do áudio (DUNCAN, 2003).

O diretor odiou o seu primeiro longa-metragem. Duncan (2003) afirma que Kubrick escondeu as cópias do filme depois de seu lançamento e uma nova versão só foi achada décadas depois, no ano de 1991. Nas palavras do próprio diretor: “*Medo e Desejo* era um filme que não prestava, era muito inibido. Percebia-se facilmente que era um esforço intelectual, mas que tinha sido feito de maneira muito imperfeita, pobre e ineficaz.”(GINA, 1999, *apud*, DUNCAN, 2003, p.27).

No mesmo ano, foi lançado um curta documentário chamado *The Seafarers*, dirigido por Stanley Kubrick, que conta a história de uma união de trabalhadores nos Estados Unidos. No entanto, o filme se destaca por ser o último curta do diretor e por ser seu primeiro trabalho com a utilização de cores. Destaca-se também o fato de Kubrick ter sido contratado pela *Seafarers International Union* para realização do curta, o que fez Kubrick não ter muita liberdade para sua realização, seguindo apenas o que lhe era ordenado (DUNCAN, 2003).

O segundo longa metragem de Kubrick foi *A Morte Passou por Perto*²¹, lançado em 1955, é um filme *noir* com elementos de drama que acompanha a relação entre um boxeador frustrado e uma dançarina noturna que estão fugindo do dono da boate onde a mulher trabalha. O roteiro do filme era original do próprio Kubrick. Entretanto, *A Morte Passou por Perto* (1955) se tornou o último filme em que isso aconteceu, pois todos os outros roteiros,

²⁰ Título original: *Fear and Desire*.

²¹ Título original: *Killer 's Kiss*.

embora continuassem a ser escritos por Kubrick²², foram adaptados de livros. Isso se deu porque Kubrick considerava os seus personagens fracos e gostaria de uma base mais sólida em seus projetos (DUNCAN, 2003).

*O Grande Golpe*²³ (1956) foi o terceiro longa do diretor e marcou uma nova fase em sua carreira. Kubrick se juntou com o produtor James B. Harris e ambos fundaram a produtora *Harris-Kubrick Pictures Corporation*, em 1955. Por causa dessa parceria, Kubrick conseguiu ter mais estabilidade financeira e conseguia focar apenas nos aspectos de roteiro e direção, enquanto Harris cuidava de todos os aspectos do filme, incluindo a parte econômica. Por causa da produtora, os dois acabaram comprando os direitos de adaptação de alguns livros, incluindo *Clean Break*, de *Lyonel White*, que foi a base para *O Grande Golpe* (DUNCAN, 2003).

Graças a Harris, ele poderia ter bastante liberdade de criação e seguir o seu próprio ritmo, enquanto vários outros diretores estavam presos ao estilo do estúdio de cinema, nas palavras de James B. Harris: “A minha filosofia é que uma vez escolhido um parceiro, vivemos e morremos com ele. E assim será” (COLBERT, 1999, *apud*, DUNCAN, 2003, p.37).

O Grande Golpe (1956) é outro filme *noir* de Stanley Kubrick na trama, um grupo de pessoas de diferentes classes sociais e estilos diferentes se juntam para roubar dois milhões de dólares. O filme foi indicado ao prêmio *BAFTA*²⁴, o que fez Kubrick e Harris acharem que tinham conseguido um lugar de destaque em Hollywood, mas o resultado de bilheteria, embora maior que seus dois filmes anteriores, ainda era baixo para os padrões americanos. (DUNCAN, 2003).

Paul Duncan (2003) vai definir *Glória Feita de Sangue* (1957)²⁵, quarto filme de Kubrick, como a primeira obra prima do diretor. Apesar dessa afirmação, o longa passou por diversos problemas em sua distribuição, principalmente em alguns países europeus, como sendo proibido na França até o ano de 1974 e sendo retirado do festival de cinema de Berlin (DUNCAN, 2003).

O motivo para tanta polêmica, é que *Glória Feita de Sangue* (1957) tem uma mensagem anti-guerra e anti-poder militar. A história é ambientada na primeira guerra mundial, onde um grupo de soldados desobedecem ordens de seus comandantes e são colocados para julgamento e depois a morte. O filme apresenta uma dualidade entre o poder

²² A única exceção é *Spartacus*, que não foi escrito por Kubrick.

²³ Título original: *The Killing*.

²⁴ Sigla para: *British Academy Film Awards*. É uma premiação anual feita para o cinema e televisão.

²⁵ Título original: *Paths of Glory*.

militar em seu topo e os soldados que estão na base da guerra, fazendo uma clara comparação de quem está certo e quem está errado na história. Entretanto, mesmo com essas polêmicas, anos depois o filme realmente conseguiu atingir um status de clássico do cinema, como afirmou Duncan (2003). No ano de 2022, por exemplo, o filme ocupa o lugar de número 61 entre os filmes mais bem avaliados da história pelo site IMDB²⁶ (IMDB, 2022).

O ator principal do filme de guerra é Kirk Douglas, que podemos considerar como a primeira estrela de cinema com quem Kubrick trabalhou. Douglas estaria alguns anos depois atuando na produção de alto orçamento *Spartacus*, na qual ele também era um dos produtores. As gravações começaram em 1959, sob a direção de Anthony Mann, entretanto, Kirk Douglas estava extremamente insatisfeito e o demitiu, ligando em seguida para Kubrick, com quem tinha trabalhado em *Glória Feita de Sangue* (1957). Kubrick aceitou de imediato, afinal ele receberia 150 mil dólares pelo seu trabalho, além da oportunidade de dirigir um dos filmes mais caros de Hollywood até então, com orçamento de mais de seis²⁷ milhões de dólares (DUNCAN, 2003).

A história do filme é bem conhecida e já foi recontada várias vezes não só no cinema, mas em outras formas de arte. Nela, Spartacus é um escravo do império romano, que se revolta contra o status quo da época e inicia uma revolução contra o império em busca da liberdade e o fim da escravidão.

Spartacus (1960) veio a ser, no entanto, uma lição para a carreira de Kubrick, na qual ele nunca se esqueceu. Ele era um diretor contratado dentro da política dos estúdios de Hollywood, como explicado anteriormente. O diretor era apenas um funcionário para realizar o seu trabalho e estava dentro da divisão de tarefas dos estúdios norte-americanos, além de estar abaixo dos produtores, no qual Kirk Douglas era um deles. Kubrick se sentiu frustrado com o resultado do filme, apesar de *Spartacus* (1960) ter ganhado 4 prêmios do Oscar e ter arrecadado mais bilheteria do que todos os seus outros filmes somados, tendo conseguido mais de 60 milhões de dólares (THE NUMBERS, 2022).

Os cinco primeiros filmes de Kubrick marcam a sua época nos Estados Unidos, após as gravações de *Spartacus* (1960) terminarem, o diretor foi morar na Inglaterra, onde filma os seus próximos oito longas e acaba por falecer no dia 7 de março de 1999. Os filmes britânicos de Kubrick, acabaram por serem seus filmes de maior prestígio e polêmicos, foram eles:

²⁶ IMD é uma sigla para: *Internet Movie Database*. É um site sobre cinema, televisão e música que possui um sistema de avaliação para os usuários.

²⁷ Temos aqui uma divergência de fontes. Enquanto Duncan (2003) afirma que o filme custou seis milhões de dólares, outros textos como a crítica do *Saturday Review* (1960) dizem que o filme custou 12 milhões de dólares.

Lolita (1962), *Dr. Strangelove*²⁸ (1964), *2001 A Space Odyssey*²⁹ (1968), *A Clockwork Orange*³⁰ (1971); *Barry Lyndon* (1975); *The Shining*³¹ (1980); *Full Metal Jacket*³² (1987) e por fim *Eyes Wide Shut*³³ (1999).

Com a exceção de *Barry Lyndon* (1975), todos os outros filmes do diretor conseguiram expressivos números de bilheteria, embora nenhum deles tenha sido o filme de maior destaque no ano de seu lançamento em termos dos valores arrecadados. *O Iluminado* (1980), por exemplo, “conseguiu 47 milhões de dólares apenas nas primeiras de distribuição, sendo a maior arrecadação de todos os filmes de Kubrick” (CIMENT, 2014).

Muitos dos filmes de Kubrick, no entanto, dividem as opiniões de quem assiste, principalmente pelas suas temáticas polêmicas, como no longa *Laranja Mecânica* (1971), que dentre outras cenas, apresenta sequências de violência extrema, ou como no próprio filme é descrito “ultraviolência”. Essa divisão também aconteceu muito com os críticos, onde muitos criticaram negativamente os filmes de Kubrick.

Ciment (2014) diz que apesar da grande divisão que os filmes traziam em seu lançamento, com o passar do tempo essas críticas eram esquecidas por causa do prestígio adquirido. Ele complementa mostrando em seu livro “Conversas com Kubrick” (2014) algumas manchetes de jornais sobre o filme *2001 uma odisseia no espaço* (1968): “Um filme de uma falta de imaginação instrumental” (Pauline Kael, *Harper's Magazine*); “Uma enorme decepção” (Stanley Kauffmann, *The New Republic*); “Incrivelmente enfadonho” (Renata Adler, *The New York Times*) (p.45).

Para complementar, Ciment (2014) nos conta que em 1978 na Bélgica, foi realizada uma pesquisa mundial organizada pela Cinemateca Real, feitas por cineastas, críticos e historiadores, com a intenção de achar os filmes mais importantes do cinema americano. O nome de Kubrick aparece 138 vezes, sendo o diretor pós segunda guerra mundial que mais aparecia. Isso prova que apesar de várias polêmicas que quase todos os seus filmes da fase britânica tiveram, os filmes de Kubrick sobreviveram ao julgamento e se tornaram clássicos do cinema. Em 2022, novamente no site agregador de notas IMDB, entre os 250 filmes mais bem avaliados, sete são filmes do diretor, sendo seis deles da fase britânica, a exceção é *Glória Feita de Sangue* (1957) (IMDB, 2022).

²⁸ Tradução do nome do filme no Brasil: Dr. Fantástico.

²⁹ Tradução do nome do filme no Brasil: 2001 Uma Odisseia no Espaço.

³⁰ Tradução do nome do filme no Brasil: Laranja Mecânica.

³¹ Tradução do nome do filme no Brasil: O Iluminado.

³² Tradução do nome do filme no Brasil: Nascido para Matar.

³³ Tradução do nome do filme no Brasil: De Olhos Bem Fechados.

Kubrick não era um personagem que oferecia muitas entrevistas, de personalidade tímida e bastante recluso, falou poucas vezes em sua carreira, sendo geralmente em momentos próximos ao lançamento de um novo filme. Apesar disso, o diretor falou em algumas oportunidades que não se importava muito com as críticas, como em uma entrevista realizada por Michel Ciment (2014, p.115) em 1972 onde ele diz “Frequentemente é bem difícil de entender o que os críticos dizem”. E outra vez em 1976, novamente para o próprio Michel Ciment (2014):

Notei que muitos críticos, depois de alguns anos, tem uma determinada ideia dos cineastas e se agarram a ela. É difícil compreender a psicologia de grupo dos críticos de cinema. Pensando bem, o último filme que a imprensa britânica avaliou de modo realmente positivo foi Dr. Fantástico" (CIMENT. 2014, p.140).

Os filmes da fase britânica de Kubrick, são os que receberam maior destaque dos críticos e do público, seja de modo positivo ou negativo. Entretanto, seus primeiros filmes, como já falado anteriormente, geralmente passam despercebidos. O que a crítica especializada em cinema fala sobre eles? Quais são seus aspectos negativos ou suas virtudes? Quais características do cinema de Kubrick foram marcantes já em seus primeiros filmes? É por isso que essa pesquisa busca analisar como se deram essas críticas dos primeiros cinco filmes do Kubrick, ou sua fase no cinema norte-americano, justamente pelos jornais dos Estados Unidos.

5 METODOLOGIA

Neste capítulo de metodologia, vamos discutir e explicar quais os métodos e técnicas foram utilizadas para que a pesquisa pudesse ser realizada. Os métodos de pesquisas utilizados no projeto foram: a) Pesquisa bibliográfica; b) Pesquisa documental; c) Análise de conteúdo. Ao longo deste capítulo, todos esses métodos serão explicados e relacionados de acordo com o objetivo do trabalho. Depois, explicaremos como conseguimos os nossos materiais e como fizemos a limpeza dos dados para que a análise pudesse de fato começar.

5.1 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Duarte e Barros (2005, p.54) vão definir a pesquisa bibliográfica como “um conjunto de procedimentos para identificar, selecionar, localizar e obter documentos de interesse para realização de trabalhos acadêmicos e de pesquisa, bem como técnicas de leitura e transcrição de dados que permitem recuperá-los quando necessário”. Lakatos e Marconi (1995) complementam falando que a pesquisa bibliográfica coloca o pesquisador em contato direto com tudo aquilo que já foi escrito sobre determinado assunto.

As pesquisas bibliográficas deste projeto foram realizadas de acordo com algumas técnicas de pesquisa. Macedo (1994) afirma que “um rol de palavras-chaves ou uma lista de termos mais gerais ou específicos relacionados ao assunto, possa servir como guia de levantamento de dados”. Sendo assim, algumas palavras chaves como “crítica cinematográfica” “Stanley Kubrick” “Linguagem do cinema” “Crítica cinematográfica americana” foram pesquisadas para encontrar os materiais que ofereceram sustentação teórica a pesquisa.

Depois de feita essa grande pesquisa, alguns cortes aconteceram, apenas os textos que se relacionem com a temática ou que tenham informações importantes foram utilizados na monografia. Essas ditas informações importantes, foram encontradas através de fichamentos, que são anotações das leituras realizadas em fichas (DUARTE E BARROS, 2005). Além da leitura, “é importante ficar atento aos dados que venham reforçar, justificar ou ilustrar as ideias e os posicionamentos que se quer apresentar” (MACEDO, 1994 p.40).

Os textos que foram utilizados como as principais bases para a pesquisa foram de: Mascarello (2006); Machado (1997); Costa (2005); Tim Wu (2012); Bernardet (1994); Bordwell (2005) e Bordwell (1991); Koszarski (2012); Schatz (2012); Viteck (2009); Neale e Hanson (2012); Kalinak (2012); Neale (2012); Higgs (2012); Staiger (2012) e Staiger (2005);

Balio (2012); Wasko (2012); Aumont (2006) e Aumont (2004); Gomes (2006a), Gomes (2006b) e Gomes (2013); Santos (2015); Martins (2006); Barros (2009); Vanoye (2002); Duncan (2003); Ciment (2013). Além de outros materiais complementares.

5.2 PESQUISA DOCUMENTAL

Embora a pesquisa documental não seja muito utilizada na comunicação, o recurso da análise documental costuma a ser utilizado no resgate de meios de comunicação, personagens ou período, tendo como as fontes mais comuns acervos de impresso como jornais e revistas (DUARTE E BARROS, 2005). A análise documental “compreende, a identificação, a verificação, e a apreciação de documentos para determinado fim” (DUARTE E BARROS, 2005 p. 271). Duarte e Barros (2005) complementam também que na maioria das vezes esse tipo de pesquisa é qualitativa por verificar o teor e o conteúdo do material analisado.

Segundo Duarte e Barros (2005), as fontes da análise documental geralmente são de origem secundária, pois são informações encontradas em jornais, revistas, arquivos, etc. Duarte e Barros (2005) também vão falar a respeito de onde encontrar as fontes, podendo ser de maneira presencial, como bibliotecas, centros de pesquisa, museus, etc. Além disso, com a internet, é possível ter acesso a documentos históricos em sites de arquivos ou até mesmo nos próprios sites de jornais, por exemplo.

Na nossa pesquisa, a análise documental se faz de grande importância. O primeiro motivo se deve ao próprio objeto de estudo, que são as críticas de jornais e revistas da década de 50 dos filmes do Stanley Kubrick. Esse material se configura como uma fonte secundária e que só pode ser pesquisado em sites, para quem não mora nos Estados Unidos.

Nessa abordagem, “muitas vezes a consulta aos acervos pode estimular aspectos ou ângulos de abordagem não previstos na fase de elaboração do projeto” (DUARTE E BARROS, 2005 p. 274). Isso acontece pois apenas no momento de leitura e análise do arquivo é que se tem real noção de seu conteúdo, podendo ser totalmente diferente do planejado. Duarte e Barros (2005) vão explicar que não é apenas o objeto específico que interessa, mas também o seu contexto. No exemplo da pesquisa proposta, não adianta de nada analisar as críticas sem um contexto do cinema, das revistas e até mesmo do diretor Stanley Kubrick.

Segundo Duarte e Barros (2005), a Técnica da análise documental utiliza os sistemas informativos de busca podendo ser online ou presencial. A pesquisa foi feita em sites como

*archive.org*³⁴, a seção de documentos do Google e pelos próprios sites dos jornais e revistas, como por exemplo do jornal *New York Times*. Essa busca foi realizada através de palavras chaves e pelas datas de publicação dos jornais e revistas, com o intuito de encontrar as críticas. Depois da busca ter sido realizada e o material selecionado, é que a análise de conteúdo crítica dos documentos começa (DUARTE E BARROS, 2005).

É a partir desse momento que a análise documental vai se relacionar com a análise de conteúdo. Pimentel (2001) vai relacionar essas duas técnicas:

Organizar o material significa processar a leitura segundo critérios da análise de conteúdo, comportando algumas técnicas, tais como fichamento, levantamento quantitativo e qualitativo de termos e assuntos recorrentes, criando códigos para facilitar o controle e o manuseio (PIMENTEL, 2001 p.182).

Assim sendo, Duarte e Barros (2005, p.276) dizem que , “a caracterização e a descrição do documento somam-se a anotações e os comentários pessoais elaborados no momento do exame detalhado do material”. Duarte e Barros (2005) complementam citando Pimentel (2001) dizendo que o tratamento de dados, ao utilizar técnicas de análise de conteúdo para decifrar o núcleo de informação de cada texto, acaba consentindo em um processo de decodificação, interpretação e inferência dos dados. É por esses motivos que o projeto se utiliza tanto da análise de conteúdo, como da pesquisa documental, que deram o suporte para execução do projeto, além da pesquisa bibliográfica.

5.3 MÉTODO DA ANÁLISE DE CONTEÚDO

Lakatos e Marconi (2002) citam Ander Egg (1978), que define a análise de conteúdo como a técnica mais difundida para investigar o conteúdo das comunicações de massa, mediante a classificação, em categorias, dos elementos da comunicação. Lakatos e Marconi (2002) complementam dizendo que “essa técnica permite analisar o conteúdo de livros, revistas, jornais, discursos, películas cinematográficas, propaganda de rádio e televisão, slogans, etc “. (LAKATOS E MARCONI, 2002, p. 129).

A análise de conteúdo é um método muito antigo e que já passou por diferentes situações na área da pesquisa. Ainda no século XVIII ela foi utilizada pela primeira vez na Suíça para analisar coleções de hinos religiosos, com o intuito de descobrir se haviam ideias de heresia contidas nelas (KRIPPENDORFF, 1990). Embora possuísse durante muito tempo

³⁴ *Archives.org* ou *Internet Archives* é um website que funciona como arquivos para os mais diversos tipos de conteúdo, tais como livros e jornais.

um prestígio nos campos de estudo, principalmente durante a segunda guerra mundial para estudar as propagandas nazistas, a análise de conteúdo passou por crises, em especial na década de 1970, principalmente por causa da sua origem positivista, que não permitia uma aproximação crítica-ideológica suficiente dos meios de comunicação de massa (DUARTE E BARROS, 2005). Entretanto, com a popularização da internet na década de 1990, as técnicas de análise de conteúdo voltaram a ter grande interesse por pesquisadores (BAUER, 2002).

No campo da comunicação, a análise de conteúdo se encontrava principalmente em estudos sobre opinião pública e propaganda política (DUARTE E BARROS, 2005). Embora essa seja a origem dos estudos na comunicação, a análise de conteúdo mudou bastante com o passar dos anos e é possível se estudar qualquer meio de comunicação através dela. É por isso que considerando o objeto de estudo da monografia, as críticas cinematográficas veiculadas em jornais e revistas norte-americanas, sendo assim caracterizado como conteúdo jornalístico voltado para a área do cinema, a análise de conteúdo já aparece como método principal de investigação.

Duarte e Barros (2005) vão explicar a partir dos estudos da teórica Laurence Bardin (1988) como funcionam os métodos da análise de conteúdo. As etapas são as seguintes: a) organização da análise; b) codificação; c) categorização; d) a inferência; e) o tratamento informático. Na primeira etapa, a organização, são descritos três passos para a sua realização. Primeiro é a pré-análise, que consiste no planejamento do trabalho (DUARTE E BARROS, 2005).

O material escolhido do trabalho foram as críticas de jornais e revistas norte-americanas dos filmes do diretor Stanley Kubrick entre os anos de 1953 a 1960. Essas críticas não foram escolhidas por acaso. Através da regra da exaustividade, descrita por Bardin (1988), todos os conteúdos encontrados foram considerados para investigação, isso significa que todas as críticas disponíveis dos filmes de Kubrick dos anos de 1953 a 1960 de jornais e revistas norte-americanas foram estudadas.

A análise de conteúdo se divide entre qualitativa e quantitativa. A análise qualitativa é definida por Lakatos e Marconi (2005) como uma análise mais detalhada sobre investigações, hábitos, atitudes e tendências de comportamentos. Outro ponto importante na escolha do método qualitativo ou quantitativo se deve ao número de materiais analisados. Duarte e Barros (2005) vão explicar que se uma grande quantidade de material for analisada, apenas uma pesquisa quantitativa é possível, mas se o foco for por uma análise mais detalhada, com menos material, uma pesquisa qualitativa é a escolha ideal.

Após feita a pré-análise, o próximo passo foi fazer a exploração do material, que é a análise propriamente dita (DUARTE E BARROS, 2005). Depois disso, chega a última etapa, que é o tratamento dos resultados obtidos, onde os resultados brutos são tratados de maneira a serem significativos e válidos (DUARTE E BARROS, 2005), fechando assim a primeira etapa.

A etapa de codificação vai ser definida por Duarte e Barros (2005) como sendo o momento em que os dados brutos se transformam em formas sistemáticas de enumeração, classificação ou agregação. A primeira parte para a realização da codificação, é buscar entender o contexto em que a mensagem está inserida.

Já a segunda etapa da codificação, a enumeração, que se refere “ao modo de quantificação das unidades de registro que levarão ao estabelecimento de índices” (DUARTE E BARROS, 2005 p.295). Isso significa observar com que frequência certas mensagens ou símbolos aparecem e qual o significado deles.

Na pesquisa, o processo de codificação foi realizado através da “folha de codificação”, que é descrita por Duarte e Barros (2005) como sendo o local onde o codificador coloca o seu julgamento. Na folha de codificação destinada ao estudo, foram colocadas demarcações tais como: jornal; título; nome do filme; ano de lançamento; conotação da crítica; conteúdo da crítica; palavras chaves; adjetivos ao diretor; notas; adjetivos as atuações; comentários técnicos e observações.

Depois de feito esse processo de codificação, a próxima etapa foi categorizar o material. “A categorização consiste no trabalho de classificação e reagrupamento das unidades de registro em número reduzido de categorias, com o objetivo de tornar inteligível a massa de dados e sua diversidade” (DUARTE E BARROS, 2005 p.298). Segundo Bardin (1988), os critérios de categorização podem ser semânticos, léxicos, sintáticos, e expressivos. Além disso, Bardin (1988) diz que a categorização deve conter as seguintes características: exclusão mútua, homogeneidade, pertinência, objetividade e fidelidade, e por fim produtividade.

Por fim, no que diz respeito aos interesses da pesquisa do projeto, foram feitas inferências da análise de conteúdo, que é o momento de analisar aspectos implícitos na mensagem analisada (DUARTE E BARROS, 2005). No próximo subcapítulo, explicaremos com todos os detalhes como ocorreu a coleta de dados e a análise dos dados, para finalmente então começar de fato os capítulos das análises.

5.4 COLETA DOS DADOS

Agora que já explicamos as etapas de como foi realizada a coleta de dados, vamos explicar o processo e os resultados da pesquisa. Primeiramente, realizamos uma pesquisa prévia para identificar se era possível de fato ter acesso a essas críticas cinematográficas. Com isso, encontramos primeiramente algumas críticas dos jornais norte-americanos *Variety* e *The New York Times*, através da seção de arquivos históricos de ambos os sites.

Com esse começo positivo, decidimos dar sequência a pesquisa e fomos procurar críticas em agregadores de avaliações, críticas e notas, tais como os sites *Rotten Tomatoes*³⁵ e o *Metacritic*³⁶. Esses sites, no entanto, acabaram não servindo de muita ajuda, pois a maioria das críticas contidas neles eram datadas do século XXI, enquanto nosso interesse eram as críticas que foram realizadas no período da estreia dos filmes, ou seja, entre 1953 a 1960, a depender do filme. Além disso, os agregadores contêm críticas de vários países, como Inglaterra e França, enquanto a nossa delimitação da pesquisa busca apenas as realizadas nos Estados Unidos.

Apesar desses empecilhos, conseguimos encontrar algumas críticas que se encaixassem nas nossas delimitações nesses sites. Tais como a crítica da revista *Film Culture* (1958) de *Glória Feita de Sangue* (1957) e a crítica da revista *Time* (1960) de *Spartacus* (1960). Apesar desses achados, o número de materiais ainda eram muito baixos. Seguindo a pesquisa, pesquisamos quais os jornais e revistas de cinema que estavam em publicação na década de 1950 e tentamos achar suas edições no site *archives.org*.

Com isso, conseguimos achar várias críticas do jornal *Harrison Report* e da revista *Motion Picture Daily*, ambas extintas, mas que tiveram o seu conteúdo arquivado no site. Depois disso, acabamos procurando um guia de críticas que facilitou a sua busca, no *Film Review Index* (1986), no site *archives.org*. Esse documento continha os nomes de todos os jornais que realizaram críticas de filmes dos mais diversos anos, entre eles os cinco filmes analisados no projeto. Ao todo, 108 críticas tiveram a sua existência confirmada.

Entretanto, esse número de críticas acabou por não se confirmar. Isso aconteceu porque algumas dessas críticas não estavam arquivadas no *archives.org* ou em outros sites, assim como algumas que só eram possíveis de se observar caso realizasse a compra do produto, o que não aconteceu por motivos financeiros. E algumas foram realizadas anos após o

³⁵ É um website americano, agregador de críticas de cinema e televisão. (WIKIPEDIA, 2023).

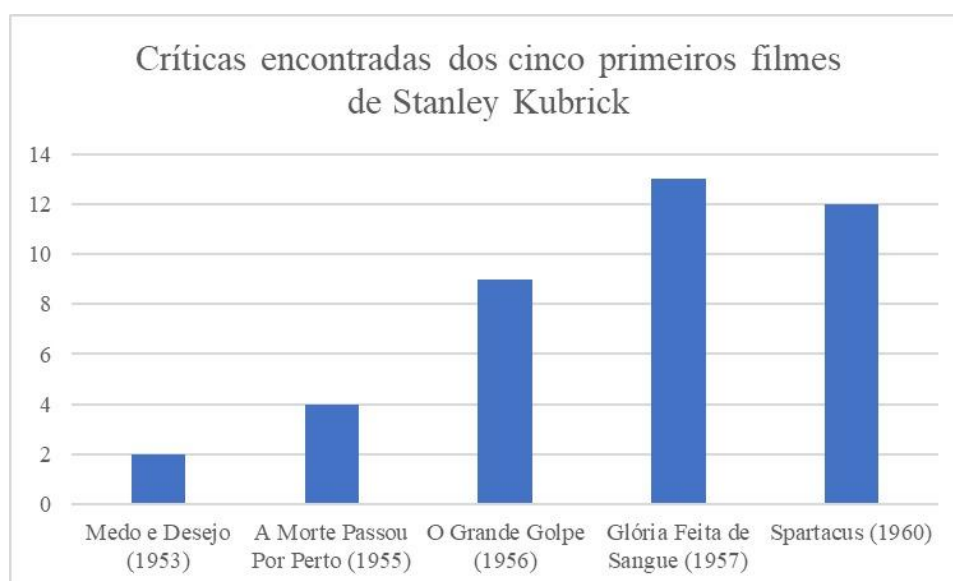
³⁶ É um website americano que reúne críticas de filmes, programas de televisão, DVDs e livros. (WIKIPEDIA, 2023).

lançamento dos filmes, o que não nos interessava. Conseguimos assim superar esses empecilhos e encontramos as outras críticas, em sites próprios das revistas e jornais, pelo *archives.org* ou pelo mecanismo de busca do google.

Ao todo, foram encontradas 53 críticas, que se dividem pelos cinco filmes. Após feita essa etapa, foi realizada uma limpeza de dados através de uma leitura prévia, e se observou que apenas 40 desses textos se caracterizavam realmente como críticas, enquanto os outros se encaixavam como conteúdo patrocinado, artigos, ou até mesmo notícias.

Esses 40 textos, se dividem pelos 5 filmes analisados, resultando na seguinte organização: Filme *Medo e Desejo* (1953) - duas críticas; Filme *A Morte Passou por Perto* (1955) - quatro críticas; Filme *O Grande Golpe* (1956) - nove críticas; Filme *Glória Feita de Sangue* (1957) - 13 críticas; Filme *Spartacus* (1960) - 12 críticas. Vejamos o Gráfico 1 para visualizar de maneira didática o universo de críticas encontradas por filmes:

Gráfico 1: Críticas encontradas dos cinco primeiros filmes de Stanley Kubrick



Fonte: autoria própria.

Essas 40 críticas se encontram em 17 jornais ou revistas. Sendo o jornal *Variety* o único que se repetiu para todos os filmes. Os outros veículos de imprensa foram: *The New York Times* (1953); *Variety* (1953); *Motion Picture Daily* (1955); *Harrison's Reports* (1955); *Variety* (1955); *Motion Picture Exhibitor* (1955); *The New York Times* (1956); *Variety* (1956); *Film Bulletin* (1956); *Motion Picture Exhibitor* (1956); *Newsweek* (1956); *Saturday Review* (1956); *Time* (1956); *Motion Picture Daily* (1956); *Harrison's Reports* (1956); *The New York Times* (1957); *Variety* (1957); *Motion Picture Exhibitor* (1957); *Newsweek* (1957); *Saturday Review* (1957); *Time* (1957); *Motion Picture Daily* (1957); *Harrison's Reports* (1957);

America, a Catholic Review (1958); *Photoplay* (1958); *Film Culture* (1958); *The Village Voice* (1958); *Films in Review* (1958); *The New York Times* (1960); *Variety* (1960); *Motion Picture Exhibitor* (1960); *Newsweek* (1960); *Saturday Review* (1960); *Time* (1960); *Motion Picture Daily* (1960); *Harrison's Reports* (1960); *Film Quarterly* (1960); *The New Republic* (1960); *Redbook* (1961).

5.5 ANÁLISE DOS DADOS

Como já explicamos anteriormente, nossa pesquisa faz uso de uma análise de dados qualitativa. Decidimos também utilizar de alguns gráficos apenas com o intuito de auxiliar na compreensão dos dados das críticas. Partindo para a análise dos dados, criamos as nossas próprias fórmulas de codificação, para agrupar e sistematizar as críticas.

Embora nossas categorias tenham sido criadas especificamente para esse projeto, elas possuem base no referencial teórico de crítica cinematográfica, destacando as principais funções desse tipo de texto e também buscando destacar a figura de Stanley Kubrick.

As categorias foram: *O que falam as críticas sobre o trabalho de direção de Stanley Kubrick*; *Quais críticas chamam a atenção para idade de Stanley Kubrick*; *Como as críticas falam sobre os aspectos técnicos dos filmes (fotografia, arte, design de produção, música, etc)*; *O que as críticas falam sobre as atuações nos filmes*; *Quais críticas podemos classificar com complexas e quais como simples*; *Quais são as avaliações finais das críticas*.

O que esperávamos com essa divisão era encontrar um veredito sobre as opiniões dos autores sobre os filmes. Queríamos saber o que cada crítica escrevia de maneira específica sobre os mais diversos aspectos de um filme, com o objetivo de descobrir o que elas pensavam sobre Kubrick e por consequência sobre os seus filmes.

Cada filme foi analisando individualmente, porém todos apresentam as mesmas categorias de codificação, podendo assim no final chegarmos a um resultado tanto de maneira individual, de acordo com cada filme, tanto de maneira geral, com o conjunto dos cinco filmes.

5.6 LIMITAÇÕES DA METODOLOGIA

Existem limitações acerca deste projeto. A principal delas é sobre a obtenção dos materiais. Por não termos acesso a uma biblioteca ou arquivo nacional físico, por questões financeiras e espaciais, só podemos obter os materiais a partir da pesquisa na internet.

Além disso, algumas críticas que sabemos que existiram não foram possíveis de serem obtidas, seja por aspectos de indisponibilidade online, ou por aspectos financeiros, já que requisitaram um pagamento para acessá-las. Sendo assim, o material final de 40 críticas, poderia ter sido bem maior, resultando em mais dados e mais informações, que poderiam contribuir para um maior entendimento do projeto.

6 ANÁLISE - AS CRÍTICAS DOS PRIMEIROS FILMES DE STANLEY KUBRICK

Como já comentamos no capítulo de metodologia, a análise funcionará tanto de maneira individual, como geral, a partir dos dados de todos os filmes. Sendo assim, vamos apresentar alguns dados gerais primeiro, para depois entrarmos nas especificidades de cada filme.

Primeiramente, um detalhe importante presente nas críticas é sobre o seu veredito, ou melhor, sua falta de um veredito. Esse veredito geralmente ocorre por meio de notas, ao final do texto, que tentam resumir e categorizar o conteúdo da crítica. Essas notas são bem comuns nos principais sites de agregadores de notas, tais como *Metacritic* e *Rotten Tomatoes*. Carreiro (2003) explica que esse sistema de notas se popularizou a partir da década de 1980, com uma sistematização semelhante às escolas, com notas de zero a dez.

Entretanto, nas críticas analisadas, apenas quatro delas contém algum tipo de nota no final da avaliação, sendo duas dessas avaliações feitas pela revista *Motion Picture Exhibitor*, que utilizou de uma nota “B”, o que nos levou a entender que se aproxima do sistema de notas escolares dos colégios dos Estados Unidos.

Sendo assim, é impossível categorizar as críticas apenas por meio dessas notas para dizer se elas são positivas, negativas ou mistas, restando apenas uma análise profunda de seu conteúdo para realizar tal categorização. A partir disso, as críticas que continham mais palavras ou jargões positivos sobre os filmes, foram consideradas críticas positivas. As que continham ambos os aspectos, foram consideradas críticas mistas. E as que tinham mais menções negativas, de críticas negativas.

Outro dado importante encontrado nas análises das críticas é sobre a questão da assinatura. Como foi explicado anteriormente por Barros (2009), as críticas cinematográficas precisam ser assinadas, para que quem escreveu o texto seja o responsabilizado, e não o jornal ou revista. Entretanto, na nossa pesquisa, encontramos que apenas 16 dos 40 textos possuem assinatura, ou seja, 40% do total.

Além disso, apenas o jornal *The New York Times* teve todos os seus textos assinados. E a maioria desses 16 textos assinados foram encontrados nos dois últimos filmes, *Glória Feita de Sangue* (1957) e *Spartacus* (1960), que somados tiveram 14 textos assinados. As explicações para esse fato podem ser por causa tanto de um maior número de críticas, o que leva uma maior probabilidade de se encontrar textos com assinaturas, ou até mesmo uma mudança na forma de escrita, que fez com que se tornasse mais padrão na utilização da assinatura.

Como o nosso foco de analisar as críticas também se relaciona com a figura do diretor Stanley Kubrick, procuramos buscar se esses textos escreviam sobre ele e qual o seu conteúdo caso isso acontecesse. Sendo assim, encontramos que 87,5% das críticas comentam o papel de Kubrick no filme. Somado a essa informação, percebemos que 32,5% das 40 críticas citam de alguma forma a idade de Kubrick, seja positivamente, ou negativamente. Vejamos aqui um exemplo na crítica da revista *TIME* (1956) para o filme *O Grande Golpe* (1956):

Aos 27 anos, o diretor-escritor Stanley Kubrick no seu terceiro filme longa metragem, mostra mais audácia com os diálogos e com a câmera desde que Orson Welles saiu da cidade para uma sessão com os exibidores. (*TIME*, 1956, Tradução nossa).

Outro tópico analisado nas críticas foram as questões técnicas de um filme. Por questões técnicas, decidimos agrupar uma série de características, foram elas: Fotografia; direção de arte; música e trilha sonora; som e design de produção. A explicação a esse agrupamento, se deve ao fato de uma grande variedade de aspectos técnicos contidos em um filme e também porque notamos que esses aspectos, por vezes acabam por ficar em segundo plano nas análises, apesar de sua importância.

Entre os 40 textos, 24 falam sobre aspectos técnicos, ou seja, 60%. Por outro lado, isso também significa que 40% das críticas sequer falam sobre essas características, representando um grande percentual. No entanto, observamos que a maioria dos comentários sobre isso, são de cunho positivo, tendo 17 dessas 24 críticas comentários majoritariamente positivos.

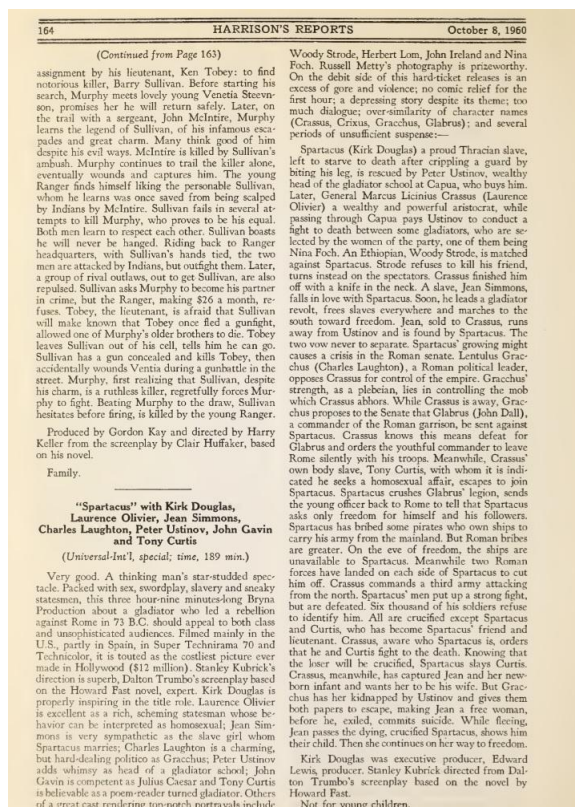
As atuações também representaram um agrupamento no nosso estudo. Das 40 críticas no total, 37 delas, ou 92,5% falam sobre as atuações. O que representa um número bem significativo. Entretanto, dez dessas críticas apenas citam os atores ou seus papéis, numa tentativa de quase exposição do filme. Como o caso da crítica de *A Morte Passou por Perto* (1955) da revista *Motion Picture Exhibitor* (1955) onde há uma grande exposição da trama e sobre o que os personagens fazem, mas em nenhum momento há uma opinião do autor do texto sobre o que ele achou dessas atuações.

Por fim, percebemos que dois grandes grupos de “tipos” de textos se faziam presente nas críticas. Enquanto alguns desses textos eram mais expositivos e mais simples, outros eram mais argumentativos e complexos, ocupando também um espaço maior nas revistas e jornais.

Foi pensando nisso, que decidimos dividir as críticas em duas categorias, as críticas simples e as críticas complexas. Por crítica simples, consideramos todos os textos que apresentam apenas dois parágrafos ou que 50% ou mais do texto é apenas destinado à sinopse. Enquanto por críticas complexas, seria justamente algo superior a isso, como contendo três ou mais parágrafos e que menos de 50% do texto seja destinado à sinopse.

Com isso, a partir das nossas próprias definições, encontramos que 16 , ou 40% das críticas são simples e 24 ou 60% delas são complexas. Um exemplo de crítica simples se encontra no texto do extinto jornal *Harrison Reports* (1960) sobre o filme *Spartacus* (1960), que possui apenas dois parágrafos e um deles é completamente expositivo sobre a trama do filme, entregando a maioria dos acontecimentos da obra. Vejamos a crítica a figura 2.

Figura 2: Crítica do *Harrison's Reports* (1960)



Fonte: *Harrison 's Reports* (1960).

A seguir, iremos analisar esses dados de acordo com cada filme especificamente.

6.1 AS CRÍTICAS DE MEDO E DESEJO

Medo de Desejo (1953) foi o primeiro longa-metragem dirigido por Stanley Kubrick, que também participou da produção, montagem e direção de fotografia. Durante nossas pesquisas, conseguimos ter acesso a apenas duas críticas deste filme, que foram escritas pelos jornais *Variety* (1953) e *The New York Times* (1953).

O baixo número de textos chama a atenção, mas algumas hipóteses prévias ajudam a explicar o porquê. Primeiro, o filme foi uma produção independente, possuindo a participação até mesmo da família de Kubrick no orçamento (DUNCAN, 2003). Somado a isso, a baixa

bilheteria e uma produção repleta de estreantes pode ajudar a explicar o porquê tão poucas críticas foram feitas, por causa de sua baixa repercussão.

A partir dos nossos parâmetros, observamos que nenhum dos textos apresentam uma avaliação prévia, ou seja, uma nota. Entretanto, as críticas apresentam diferenças entre si quanto a presença de assinatura, já que o texto do *The New York Times* (1953) é assinado por “A.W.” e a da *Variety* (1953) não contém nenhuma assinatura. E também na relação entre simples ou complexas, visto que o texto da *Variety* (1953) foi considerado simples pelos nossos padrões, quanto a do *The New York Times* (1953) como complexa.

Na categoria sobre “aspectos técnicos” ambas apresentam conformidades, apresentando pontos positivos. A crítica do *The New York Times* (1953) diz o seguinte sobre isso:

O profissionalismo de Kubrick como fotógrafo é óbvio para qualquer amador. Ele consegue capturar artisticamente vislumbres das grotescas atitudes da morte, a veracidade do homem assim como sua bestialidade, e em uma cena o efeito de destruição de uma lamentável efeito de luxúria de um jovem soldado. (A.W., THE NEW YORK TIMES, 1953, Tradução nossa).

Esses elogios são a respeito do trabalho de fotografia de Kubrick, que também se repetem no texto da *Variety* (1953), mas de maneira mais simples, onde há uma citação de um “trabalho de câmera fora do comum”. Vale ressaltar, que apenas a fotografia do filme foi mencionada nas críticas dentre os aspectos técnicos.

Quando partimos para observar o que as críticas falavam sobre atuação, percebemos uma leve diferença entre as duas. A *Variety* (1953) apenas cita o papel que cada ator exerce no filme, sem emitir alguma opinião:

Kenneth Harp é um intelectual que se cansa da sua própria sofisticação. Paul Mazursky é super sensível à violência... Steve Colt é um líder sulista que está confuso sobre os seus valores (VARIETY, 1953, Tradução nossa).

Com isso, se torna impossível afirmar se o crítico gostou ou não das atuações do filme. No entanto, vale a observação que ele se refere aos personagens a partir do nome dos atores, o que poderia significar uma possível falta de interesse aos personagens, já que sequer lembra de seus nomes.

Já o texto do *The New York Times* (1953), embora também ocorra muita transcrição sobre quem e o que fazem os atores/personagens, sua opinião também se faz presente em algum momento, embora seja impossível dizer exatamente se é algo positivo ou negativo. Vejamos um exemplo disso:

Kenneth Harp faz o papel do tenente (e do general) com restrição e entendimento...Como o sargento, Frank Silveira é o único membro do elenco que teve experiências anteriores em grandes filmes, ele é duro, musculoso e desdenhoso, comparado ao resto do elenco menos robusto (A.W., THE NEW YORK TIMES, 1953, Tradução nossa).

Embora as palavras "restrição e entendimento" referentes a atuação de Kenneth Harp e a explicação de que Frank Silveira possui mais experiência e é mais "robusto" que o resto do elenco possam parecer algo positivo, isso não é necessariamente verdade. Isso ocorre pois uma atuação com "entendimento" pode significar tanto uma boa atuação, com total compreensão do personagem por parte do ator, como também pode significar uma atuação média, que realiza apenas o básico. E sobre as palavras destinadas a Frank Silveira, dizer que sua atuação é melhor que as dos demais companheiros de equipe, não significa necessariamente que ela é boa.

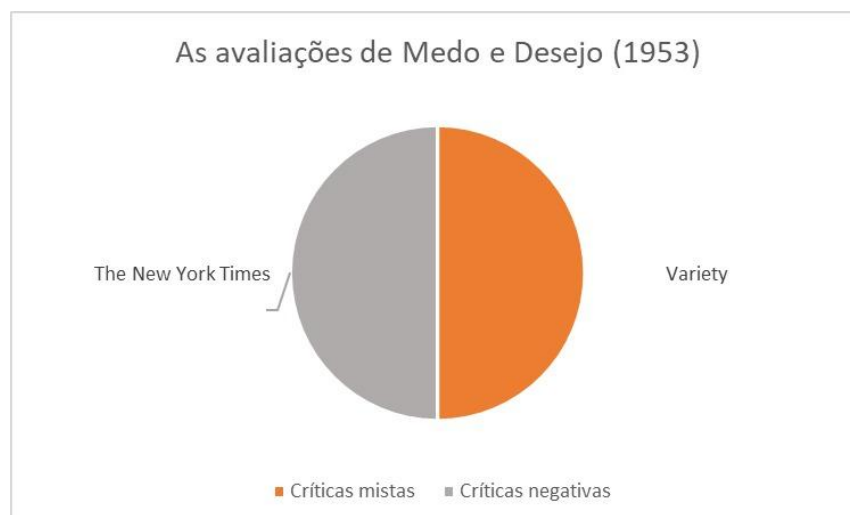
Quanto aos comentários sobre Stanley Kubrick, a *Variety* (1953) apenas cita as funções exercidas por ele no filme e o local onde foi gravado, não contendo nenhum tipo de opinião. Já o *The New York Times* (1953) apresenta uma recepção mista do trabalho de Kubrick. Como já citamos anteriormente, a crítica elogia o trabalho de fotografia dele, mas também critica o seu trabalho na direção, se referindo como "muito longe de estar inspirado".

Por fim, propomos uma avaliação da crítica, entre as categorias positiva, negativa e mista. O texto do jornal *Variety* (1953) pode ser considerado como uma recepção negativa, que embora não apresente tanta argumentação em seu texto, pode ser entendido na última frase da crítica:

Medo e Desejo está definitivamente fora da primeira prateleira, como já era de esperar para um filme de baixo orçamento (VARIETY, 1953, Tradução nossa).

A crítica do *The New York Times* (1953) pode ser mais facilmente entendida também como negativa, por conta de um texto mais argumentativo. Embora elogie a fotografia do filme, A.W. faz críticas a direção de Kubrick, ao roteiro de Howard O. Sackler e não é possível de se entender se elogia ou critica as atuações do elenco. Por isso, colocamos essa crítica também como negativa. Sendo assim, temos duas críticas de *Medo e Desejo* (1953) e as duas são críticas negativas. Vejamos o Gráfico 2 para facilitar o entendimento do resultado das avaliações.

Gráfico 2 - As avaliações de *Medo e Desejo* (1953)



Fonte: autoria própria.

6.2 AS CRÍTICAS DE A MORTE PASSOU POR PERTO

A Morte Passou por Perto, lançado em 1955, foi o segundo longa-metragem dirigido por Stanley Kubrick, que também participou do roteiro, da produção, direção de fotografia e montagem. O filme foi lançado pela *United Arts* e teve uma repercussão um pouco maior que seu antecessor, isso pode ser visto pelo número de críticas. No total, temos quatro críticas, o que representa o dobro de *Medo e Desejo* (1953), são elas: dos jornais *Variety* (1955) e *Harrison Reports* (1955) e das revistas *Motion Picture Daily* (1955) e *Motion Pictures Exhibitor* (1955).

Levando em consideração todos os parâmetros utilizados para as análises, percebemos que o texto do *Motion Picture Exhibitor* (1955) foi o único que possuía algum tipo de avaliação por notas. Essa nota é descrita como “b”, o que traz uma série de dúvidas para o seu entendimento. Primeiro, isso poderia significar um sistema de notas baseado nos colégios norte-americanos, que possui uma avaliação de A+ a F. Entretanto, ao observarmos outras críticas da revista, percebemos que esse critério de avaliação não se repete propriamente, parecendo algo exclusivo da revista. Porém, de acordo com o contexto, percebemos que sua nota parece seguir uma avaliação positiva, vejamos: “Isso leva a uma avaliação de um decente “b” (MOTION PICTURE EXHIBITOR, 1955, Tradução nossa).

Enquanto ao critério de textos assinados, percebemos que todas as críticas selecionadas não possuem assinatura. E que dois textos foram considerados como simples (*Harrison Reports* (1955) e *Motion Picture Exhibitor* (1955)), enquanto outros dois foram considerados como complexos (*Motion Picture Daily* (1955) e *Variety* (1955)). Com isso,

percebemos uma diferença dentro do jornal *Variety* (1955), já que sua crítica do filme anterior foi considerada como simples.

Em nosso primeiro critério de análise, procuramos encontrar o que as críticas falam sobre os aspectos técnicos de um filme. As críticas da *Variety* (1955) e *Motion Picture Daily* (1955) ressaltaram pontos positivos da fotografia de *A Morte Passou por Perto* (1955), vejamos um exemplo:

Filmado em Nova York, Kubrick deixa a câmera contar a história, utilizado poucos diálogos para um bom efeito. (MOTION PICTURE DAILY, 1955, Tradução nossa).

O crítico ao chamar a atenção de que Kubrick “deixa a câmera contar a história” insinua a boa utilização dela, ou seja, tudo o que precisava ser contado através da câmera, foi feito.

Entretanto, as críticas do *Harrison Reports* (1955) e *Motion Picture Daily* (1955), apresentam tanto aspectos positivos quanto negativos:

A maioria da fotografia é discreta e apresenta ângulos que variam de bom para ruim. Entretanto, algumas tomadas da parte leste de Nova York são sensacionais (HARRISON REPORTS, 1955, Tradução nossa).

Vale ressaltar, novamente, que apenas a fotografia foi discutida nas críticas dentre os vários aspectos técnicos de um filme. Nossa hipótese sobre isso, se deve ao passado de Kubrick como fotógrafo, o que poderia ter resultado em alguma maior atenção dos críticos a esse aspecto em especial.

Em relação aos comentários feitos sobre as atuações, percebemos que duas revistas (*Motion Picture Daily* (1955) e *Motion Picture Exhibitor* (1955)) apenas citam os atores, e não tecem nenhuma opinião sobre eles. A crítica da *Motion Pictures Exhibitor*, inclusive, apresenta uma seção denominada “*story*” a qual toda a história do filme e os seus personagens são descritos, funcionando como uma espécie de resumo da obra ou até mesmo uma seção de spoiler para aquelas pessoas que não querem ver o filme, mas querem saber sobre o que se trata. Todas as críticas da revista apresentam a seção “*story*”, tal qual é mostrado na Figura 3, que logo depois é seguida pela seção “*x-ray*”, que poderia ser chamada também de crítica propriamente dita, onde o autor do texto faz os seus comentários e expressa as suas opiniões.

Figura 3: Crítica da *Motion Picture Exhibitor* (1955)



Fonte: *Motion Picture Exhibitor* (1955).

Já os jornais *Variety* (1955) e *Harrison Report* (1955), vão por outro caminho, tecendo palavras positivas sobre as atuações. A *Variety* (1955) inclusive aproveita e une críticas ao roteiro e direção, para justificar um bom trabalho dos atores:

O elenco também ganha um “A” pelo esforço, apesar da qualidade do roteiro e da direção (VARIETY, 1955, Tradução nossa).

Com isso, analisamos o que as críticas dizem sobre o trabalho de Stanley Kubrick. Entretanto, o material encontrado acabou não servindo para muitas análises, pois três dos quatro textos apenas citam as funções que Kubrick fez no filme, direção, roteiro, etc. Fazendo menção também que nenhum texto menciona o fator da idade do diretor, diferente do filme anterior. A única crítica que de fato faz uma avaliação sobre Kubrick é a da *Variety* (1955), que faz vários comentários negativos sobre ele.

Embora primeiramente o autor (desconhecido) da crítica fique surpreso por Kubrick ter participado de tantas etapas da produção de um filme, logo ele começa a criticar o diretor. O texto fala mal da direção e do roteiro, dizendo que Kubrick ao fez um bom trabalho, embora faça uma menção de um trabalho competente na edição. O autor também elogia a fotografia, afirmando que os ângulos de câmera conseguem captar um “lado sujo” da cidade.

A partir de todos esses aspectos citados, criamos um veredito sobre se as críticas são positivas, negativas ou mistas. A crítica da *Variety* (1955) foi considerada mista, pois embora

escreva várias críticas para direção e roteiro, acaba elogiado a fotografia e as atuações do filme, embora fazemos uma ressalva que os aspectos negativos nesse caso têm mais destaque do que os positivos. O texto da *Motion Picture Exhibitor* (1955) também pode ser categorizado como possuindo um veredito misto. Pois embora faça críticas negativas, como se referido ao filme como sendo amador, ele elogia as cenas de ação:

Sua arte por vezes soa artificial e é feita de maneira amadora...entretanto o filme contém ação suficiente e violência para se tornar adequado para um *filler* de qualidade mediana (MOTION PICTURE DAILY, 1955, Tradução nossa).

A crítica do *Harrison Reports* (1955), por outro lado, vai ser majoritariamente negativa. Apesar do *Harrison Reports* (1955) afirmar que as atuações são "competentes" e a fotografia apresenta os ângulos de Nova York, o texto faz questão de afirmar categoricamente que o resultado não é "satisfatório" e que faz uma referência indicando que o filme merece ser um fracasso de bilheteria.

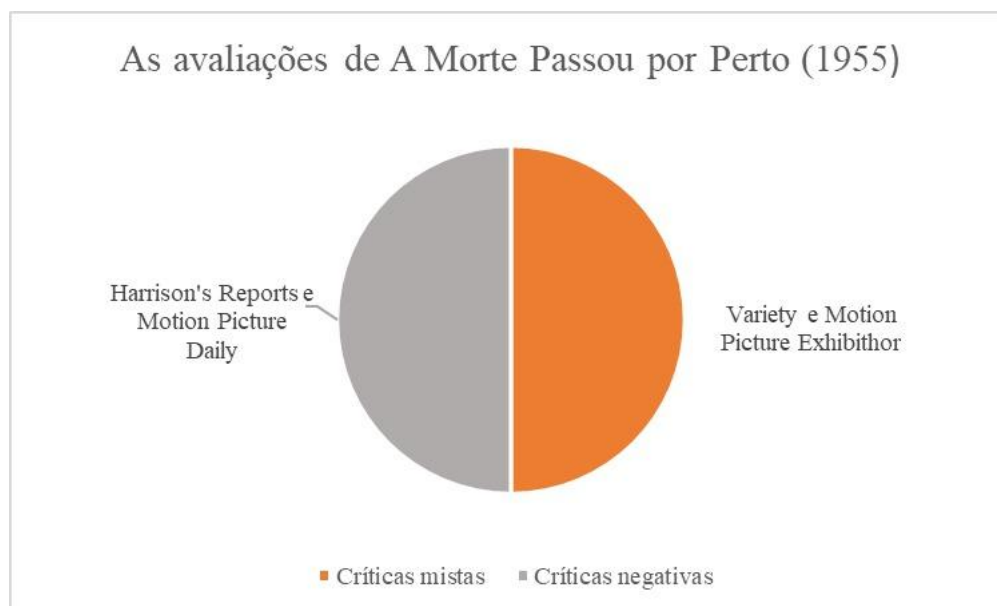
Embora tenha alguns bons pontos aqui e ali, o resultado final não é satisfatório e o melhor que pode ser dito sobre isso é que o filme não merece melhor colocação do que a metade para baixo de um meio de semana {comentário sobre bilheteria} (HARRISON REPORTS, 1955, Tradução nossa).

Por fim a crítica do *Motion Picture Daily* (1955). Encontramos apenas nas entrelinhas que o autor não gostou do filme. Isso se deve a simplificação da crítica, que é pequena e pouco argumentativa. Porém, embora elogie a fotografia, a parte final do texto deixa escapar que o autor não gostou do filme, vejamos:

A única parte de real excitação do filme é quando a climática atalha a fábrica de manequins (MOTION PICTURE DAILY, 1955, Tradução nossa).

A parte "única real excitação do filme" deixa a entender que todas as outras partes de *A Morte Passou por Perto* (1955) não agradaram o crítico. Com isso, chegamos ao resultado de duas críticas negativas e duas críticas mistas, que também apresentaram vários aspectos negativos do filme. Vejamos o resultado das avaliações o Gráfico 3:

Gráfico 3: As avaliações de *A Morte Passou por Perto* (1955)



Fonte: autoria própria.

6.3 AS CRÍTICAS DE O GRANDE GOLPE

Nossa análise das críticas de *O Grande Golpe* (1956) possui uma diferença substancial enquanto comparada às críticas dos outros dois filmes, a quantidade. Como já explicamos, encontramos nove críticas que se encaixam dentro do nosso interesse, o que significa mais que os outros dois filmes somados (dois do primeiro filme e quatro do segundo filme). Com isso, poderemos ter uma melhor ideia sobre o que esses textos falavam sobre o filme.

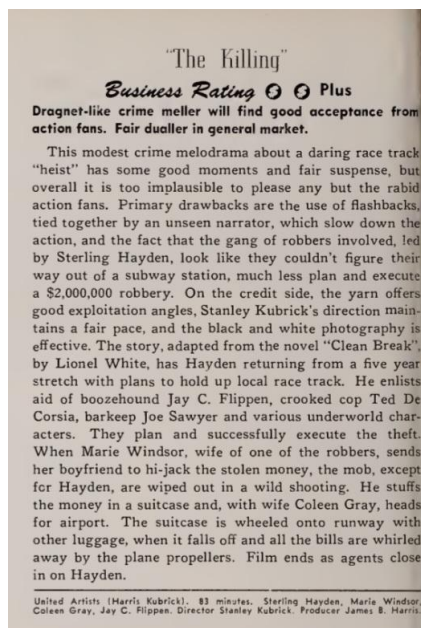
O Grande Golpe (1956) foi o terceiro longa de Kubrick e primeiro com a parceria com o produtor James B. Harris. Além de ser o primeiro filme com um roteiro adaptado, e não mais original como os anteriores, baseado no livro *Clean Break*, de *Lyonel White*. As nove críticas encontradas foram dos seguintes jornais e revistas: *The New York Times* (1956); *TIME* (1956); *Film bulletin* (1956); *Variety* (1956); *Newsweek* (1956); *Motion Picture Exhibitor* (1956); *Harrison Report* (1956); *Motion Picture Daily* (1956); e *Saturday Review* (1956).

Percebemos logo que os critérios relacionados a assinatura e a avaliação por meio de nota se mantinham iguais às dos filmes anteriores. Em relação às assinaturas, apenas dois textos estavam assinados, sendo novamente o texto do *The New York Times* (1956), escrito por A.H. Weiler, e o texto do *Motion Picture Daily* (1956), escrito por Jack Edem, provocando assim uma mudança, já que a crítica de *A Morte Passou por perto* (1955) não teve assinatura.

As notas de avaliação apareceram apenas duas vezes nas críticas, mas com uma mudança, o caso do *Film Bulletin* (1956). A revista especializada em cinema chamada *Film*

Bulletin (1956), dava uma atenção especial às bilheterias. Com isso, a avaliação de *O Grande Golpe* (1956) se apresentava com duas imagens que simbolizavam um dólar, de um total de três. É por isso que fica improvável de afirmar se essa “nota” está se referindo a um possível potencial de arrecadação de bilheteria, ou se para uma qualidade do filme, Vejamos a crítica a Figura 4. O outro caso de avaliação por nota é novamente da *Motion Picture Exhibitor* (1956), que repete a nota “b”.

Figura 4: Crítica do *Film Bulletin* (1956)



Fonte: *Film Bulletin* (1956).

Já sobre os parâmetros para analisarmos a complexidade das críticas, percebemos um cenário misto. Cinco críticas foram consideradas simples (*Film bulletin* (1956); *Motion Picture Exhibitor* (1956); *Harrison Report* (1956); *Motion Picture Daily* (1956) e *Newsweek* (1956)) e quatro foram consideradas complexas (*The New York Times* (1956); *Variety* (1956); *TIME* (1956) e *Saturday Review* (1956)). Chama a atenção em particular o caso do *Motion Picture Daily* (1956), que antes tinha sido considerado como uma crítica complexa em *A Morte passou por Perto* (1955) e agora foi considerado como uma crítica simples, apesar de possuir a assinatura do escritor, o que em tese poderia significar um texto mais complexo e pessoal.

Em relação à nossa primeira categoria de análise, as questões técnicas de um filme, percebemos que um número considerável das críticas sequer toca no assunto. Cinco das nove críticas, ou seja, 55,56% do total não fazem nenhum comentário sobre qualquer aspecto técnico, foram eles as revistas *Newsweek* (1956), *Saturday Review* (1956), *Motion Picture Daily* (1956), *Motion Picture Exhibitor* (1956) e *TIME* (1956).

Um detalhe interessante aconteceu em uma dessas quatro críticas, o texto da *Variety* (1956) é o primeiro dentre os analisados até o momento em que se um outro aspecto técnico é analisado sem que seja a fotografia, neste caso, a montagem, embora que seja uma passagem simples ao final da crítica.

Betty Steinberg dá ao filme uma montagem firme. (VARIETY, 1956, Tradução nossa).

As outras críticas, no entanto, continuam comentando apenas a respeito da fotografia, embora nunca ocupe muito espaço no texto. O *The New York Times* (1956) chama a atenção para "bonitas tomadas das cameras". Já o *Film Bulletin* (1956) diz que "a direção de fotografia em preto e branco é efetiva". A partir desses breves comentários, entendemos que os críticos gostaram dos aspectos técnicos (fotografia) do filme, embora a falta de uma grande argumentação impossibilite que mais comentários sejam feitos sobre isso.

Já em relação aos comentários relacionados às atuações, a situação se inverte. Apenas a revista *newsweek* (1956) não fez nenhuma menção às atuações em seu texto. Somado a isso, dentre todas as outras oito críticas que escrevem sobre as atuações, apenas o texto da *Film Bulletin* (1956) não faz nenhum comentário argumentativo, limitando-se apenas a descrever o que os atores fazem em cena, com seus personagens.

A crítica do *The New York Times* (1956) mantém um padrão comparado ao seu texto em *Medo e Desejo* (1953), pois embora o autor seja diferente, ele mistura uma descrição do personagem com sua opinião sobre atuação, assim como no texto anterior. Vejamos um exemplo:

Elisha Cook Jr. cumpre bem o papel de "Caspar Milquetoast" de um caixa de pista de corrida que está disposto a arriscar o pescoço para comprar o amor de sua esposa. (A.H. WEILER, 1956, THE NEW YORK TIMES, Tradução nossa).

Por se tratar de críticas consideradas "simples", pensamos inicialmente que os comentários sobre as atuações das revistas *Motion Picture Daily* (1956), *Motion Picture Exhibitor* (1956) e *Harrison Reports* (1956) seriam rápidas e sem profundidade. Entretanto, percebemos que isso acontece apenas na crítica do *Motion Picture Exhibitor* (1956), que resume os seus comentários sobre as atuações em apenas uma frase: "O elenco é bom e consegue recriar um convincente crime".

Já as outras duas críticas acabam realizando mais comentários em relação às atuações, ocupando mais espaço para isso em sua crítica. Um exemplo disso é a crítica do *Motion Picture Daily* (1956), que informa ao leitor quem são os atores e o que seus personagens fazem, para depois chegar a um veredito sobre as atuações:

Hayde domina o thriller, embora as atuações do elenco de suporte sejam louváveis (JACK EDEN, 1956, MOTION PICTURE DAILY, Tradução nossa).

A revista *Saturday Review* (1956) elogia as atuações do filme em um texto bastante pessoal, relacionado também com o seu roteiro, algo único dentre as críticas de *O Grande Golpe* (1956):

Eu fiquei mais impressionado com as atuações de Elisha Cook, Vice Edwards, Jay C. Flippen e Sterling Hayden, como o quarteto de ladrões...talvez a escrita tenha a ver com isso, pois os diálogos são precisos e refrescantes (SATURDAY REVIEW, 1956, Tradução nossa).

Quando chegamos a analisar o que as críticas escrevem a respeito do trabalho de Kubrick, percebemos inicialmente que oito das nove citam o diretor em seu texto, sendo a revista *Newsweek* (1956) a única exceção. Dessas oito críticas, apenas duas citam as funções exercidas por Kubrick no filme, não emitindo nenhuma opinião adicional, foram elas a *Variety* (1956) e *Motion Picture Daily* (1956). Das outras seis críticas que emitem opinião sobre Kubrick, todas escrevem positivamente sobre ele, destacando que três delas (*The New York Times* (1956), *TIME* (1956) e *Saturday Review* (1956)) chamam a atenção para a pouca idade do diretor.

A crítica da revista *TIME* (1956) chama a atenção por tecer grandes elogios a Kubrick comparado com uma figura histórica do cinema, Orson Welles:

Aos 27 anos o roteirista e diretor Stanley Kubrick em seu terceiro longa metragem, já mostrou mais audácia em Hollywood com a câmera e com diálogos desde a brilhante passagem de Orson Welles pelos exibidores (TIME, 1956, Tradução nossa).

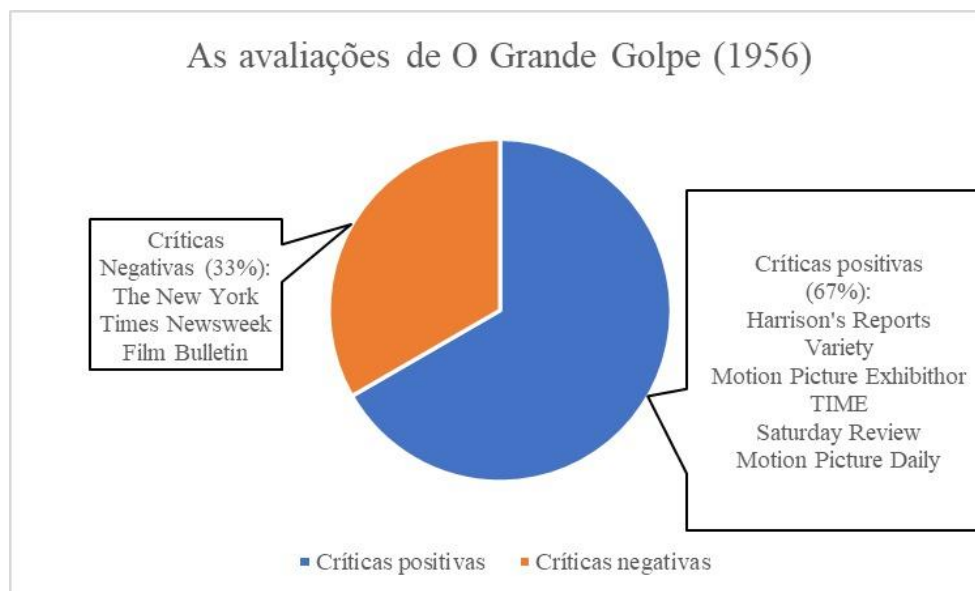
As outras críticas positivas ao trabalho de Kubrick não chegam a esse ponto de glamourização escrita pela *TIME* (1956), a que mais chega próxima disso é a escrita pela *Saturday Review* (1956), que vai comparar o trabalho de Kubrick em *O Grande Golpe* (1956) com outro diretor histórico da Hollywood clássica, Cecil B. De Mille:

Stanley Kubrick e James Harris fizeram um filme chamado “O Grande Golpe” por 500 mil dólares, ou como comparação, um quarto do valor de “Os Dez Mandamentos” de Cecil B. De Mille. Senhor Kubrick, se você não se importar com outra comparação, tem 27 anos, ou aproximadamente um terço da idade de Cecil B. De Mille, o que contribui para os créditos de ambos. De qualquer forma, O Grande Golpe é um filme tenso de crime feito com arte e grande habilidade (SATURDAY REVIEW, 1956, Tradução nossa).

Para finalizarmos sobre as críticas de *O Grande Golpe* (1956), chegamos ao resultado de seis críticas positivas, ou seja, 66,67%, enquanto três foram consideradas negativas. Vejamos no Gráfico 4 os resultados com todas as críticas. Vale mencionar também que além

das críticas de *O Grande Golpe* (1956) serem as primeiras majoritariamente positivas da carreira do Kubrick, podendo indicar um possível ponto de virada em sua carreira, alguns dos textos foram extremamente positivos, como os exemplos já mostrados da *TIME* (1956) e *Saturday Review* (1956).

Gráfico 4: As avaliações de *O Grande Golpe* (1956)



Fonte: autoria própria.

6.4 AS CRÍTICAS DE GLÓRIA FEITA DE SANGUE

Dando continuidade a um aumento do número de críticas disponíveis, *Glória Feita de Sangue* (1957) apresenta 13 críticas, o maior dentre todos os filmes analisados. Lançado em 1957, o drama da primeira guerra mundial contou com a direção de Kubrick, que também escreveu o roteiro junto de Calder Willingham e Jim Thompson. O longa foi mais uma parceria entre Kubrick e o produtor James B. Harris, lançado pela *United Artists*.

Além de apresentar o maior número de críticas, algumas revistas e jornais aparecem pela primeira vez esse projeto, indicando assim uma maior relevância do filme, são elas: *America*, *A Catholic Review* (1958), *Photoplay* (1958), *Film Culture* (1958), *The Village Voice* (1958) e *Films in Review* (1958). Além dos já conhecidos deste projeto: *Harrison Reports* (1957); *Motion Picture Exhibitor* (1957); *Motion Picture Daily* (1957); *Newsweek* (1957); *Saturday Review* (1957); *Variety* (1957); *The New York Times* (1957) e a revista *TIME* (1957).

Pela primeira (e única) vez encontramos um maior número de críticas assinadas em comparação às não assinadas em nosso projeto. Sete delas possuem assinatura, representando

53,85% do total, foram elas: *The New York Times* (1957); *America, A Catholic Review* (1958); *Film Culture* (1958); *Saturday Review* (1957); *Motion Picture Daily* (1957); *The Village Voice* (1958) e *Films in Review* (1958). Os únicos casos de reincidência de assinatura em relação às críticas de *O Grande Golpe* (1956) vieram do jornal *The New York Times* (1957) e da revista *Motion Picture Daily* (1957), porém ambos os autores são diferentes dos filmes anteriores.

Em relação às avaliações, apenas uma das 13 críticas possui algum tipo de nota. O caso único é da revista *Photoplay* (1958), que possui um sistema entre um a quatro símbolos de “acerto” e em especial a crítica de *Glória Feita de Sangue* (1957), o filme recebeu nota máxima. O detalhe em relação a esses dados é que a *Motion Picture Exhibitor* (1957) que anteriormente possuía um sistema de notas, não foi apresentada nesse caso.

Dando sequência a nossas categorias, também percebemos uma mudança em relação aos textos “simples” e aos “complexos”. Pela primeira vez tivemos mais críticas complexas para analisar, totalizando nove críticas, ou 69,23% do total. As únicas críticas simples foram: *Harrison Report* (1957); *America, A Catholic Review* (1958); *Photoplay* (1958) e *Motion Picture Exhibitor* (1957). Esse maior número de críticas complexas ajuda a trazer mais argumento e a realizar comentários mais certos em relação aos textos.

Apesar do aumento do número de críticas, o prestígio das questões técnicas continua baixo. A maioria das críticas sequer menciona os aspectos técnicos, sejam eles a fotografia ou qualquer outro. Dos 13 textos, apenas três fazem comentários nesta categoria, foram eles: *Film Culture* (1958); *Motion Picture Exhibitor* (1957) e *Films in Review* (1958). Sendo que duas delas fazem comentários positivos, enquanto uma negativa, neste caso, a crítica do *Films in Review* (1958).

O texto assinado por Louise Bruce (1958) faz críticas pesadas ao filme. No geral, ele critica principalmente as questões políticas contidas no filme, que apresenta uma mensagem pacifista e anti-guerra, e em um momento, relaciona isso com a sua fotografia:

Aqueles que admiram os trabalhos audiovisuais deste antigo fotógrafo irão se arrepender disso em *Glória Feita de Sangue*. Os ângulos de câmera parecem preocupá-los menos que os políticos, o que dado o estado atual do mudo, parecem, para colocar de maneira gentil, ser irresponsável e imaturo (LOUISE BRUCE, 1958, FILMS IN REVIEW, Tradução nossa).

Em toda a nossa análise, apenas uma crítica fez menção a outra, como uma espécie de “resposta”. Esse foi o caso da *Film Culture* (1958), que teve a crítica de *Glória Feita de Sangue* (1957) escrita por Jonathan Baumbach. Ele constantemente menciona a revista *TIME* (1957), criticando-a por afirmar que o filme de Kubrick se parecia com uma “moda antiga” ou

uma “moda datada”, implicando assim uma falta de relevância do longa, pois fez um filme sobre a primeira guerra mundial (1914-18) na década de 1950. Por isso, em seu texto, Baumbach (1958) (que gostou tremendamente do filme), realiza contra-argumentos buscando sempre enfatizar que o filme de Kubrick não é datado.

No meio de vários argumentos, Baumbach (1958) acaba elogiando a fotografia em preto-branco do filme, afirmando que ela parece um “realismo estilizado”. Além de colocar em evidência que o trabalho artístico de Kubrick está menos “gratuito” do que comparado aos seus outros filmes.

Os comentários sobre as atuações nas críticas vão ao extremo oposto em comparação aos aspectos técnicos, pois todas as críticas falam sobre o trabalho dos atores. Uma hipótese para isso se deve a participação de Kirk Douglas como protagonista da história, pois se tratava de um ator conhecido da Hollywood clássica e uma “estrela” de cinema, podendo ser considerado também como a primeira “estrela” com quem Kubrick trabalhou, o que também fez (possivelmente) com que seu filme ganhasse mais repercussão.

A maioria dos comentários em relação às atuações são positivos, totalizando oito críticas ou 61,54%. Duas tiveram recepção mista e apenas três simplesmente citaram o papel que os atores tiveram no filme, não realizando nenhum comentário. A maioria destes comentários foca principalmente na figura de Kirk Douglas, como o Coronel Dax.

O *Motion Picture Daily* (1957) ressalta que a atuação de Douglas é feita com “força e sensibilidade”. A *Variety* (1957) diz que Douglas “marcou” em sua categorização como o General contra o sistema. Já a revista *Photoplay* (1958) é uma das poucas que não cita a atuação de Kirk Douglas, elogiando o elenco como um todo, em especial Adolphe Menjou e Wayne Morris:

Todas as performances são firmes e vigorosas, incluindo Adolphe Menjou como um general falsamente civilizado e Wayne Morris, um tenente que busca a coragem perdida em uma garrafa de conhaque (PHOTOPLAY, 1957, Tradução nossa).

Já em relação às duas críticas que fizeram comentários mistos em relação às atuações, chama a atenção o caso do *The New York Times* (1957). Embora o jornal elogie a performance de Kirk Douglas, a questão da nacionalidade do ator não foi esquecida, sendo um motivo primordial para o afastamento da realidade do filme.

A ilusão de realidade desaparece completamente sempre que alguém abre a boca. Douglas exala uma tremenda paixão ao interpretar o coronel que tenta impedir um sacrifício, mas ele fala inglês do mesmo jeito que fez em “Gunfight at the OK Corral” (BOSLEY CROWTHER, THE NEW YORK TIMES, 1957, Tradução nossa).

Em relação aos comentários sobre Stanley Kubrick, dez das 13 críticas escrevem sobre ele, e apenas uma dessas dez críticas fazem comentários negativos sobre seu trabalho, esta crítica foi escrita pela *films in review* (1958). Além disso, chama a atenção o fato de que cinco dessas críticas escrevem sobre a idade de Kubrick, sendo a maioria delas como uma forma de reforçar o excelente trabalho do cineasta, apesar da pouca idade.

A *Films in Review* (1958) foi o caminho oposto dos outros textos, fazendo críticas pesadas a Kubrick e *Glória Feita de Sangue* (1957). Como já citamos anteriormente, o autor Louise Bruce critica o teor político pacifista do filme. Além de escrever que Kubrick foi irresponsável, Bruce (1958) critica a qualidade do roteiro e sua direção:

O roteiro escrito por Stanley Kubrick, Calder Willingham e Jim Thompson, altera diversas passagens do livro do Sr. Gobb, aparentemente por motivos políticos do que por motivos artísticos...Ralph Meeker como um soldado executor é obrigado pelo roteiro e pela direção de Kubrick e fazer e dizer coisas que alienam a audiência. (LOUISE BRUCE, FILMS IN REVIEW, 1958, Tradução nossa).

Três críticas elogiaram o realismo proposto pela direção de Kubrick (*Variety* (1957); *Film Culture* (1958); *Motion Picture Exhibitor* (1957)). Vejamos um exemplo da *Variety* (1957):

Stanley Kubrick e sua tensa direção capturam o espírito da guerra com um bom realismo e o fútil avanço da França a guerra é excitante. (VARIETY, 1957, Tradução nossa).

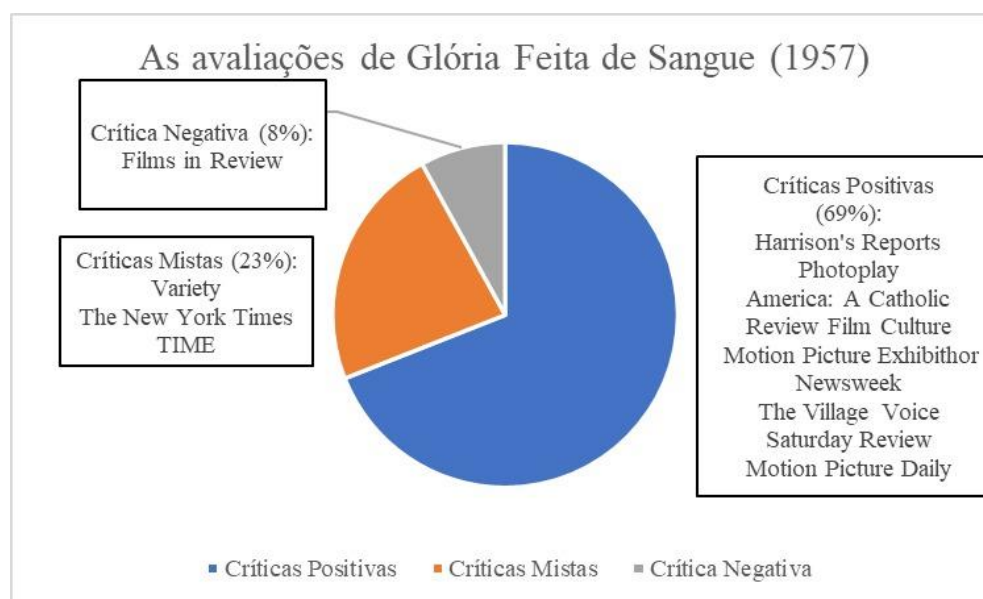
Outro elogio recorrente é a menção a pouca idade de Kubrick. Vários textos ficaram impressionados com a direção de Kubrick e seu controle do filme, apesar de sua pouca idade. A *Film Culture* (1958) diz que Kubrick é um diretor "extraordinário com um futuro promissor". Já a revista *Newsweek* (1957) diz que *Glória Feita de Sangue* (1957) é o segundo grande filme do "novo garoto maravilha de Hollywood" se referindo a Kubrick (o primeiro teria sido seu filme *O Grande Golpe* (1956)).

Já a revista *TIME* (1957) diz que Kubrick tem um talento impressionante apesar de ter apenas 29 anos (durante o período do filme) e que é uma promessa do audiovisual. E a revista *Saturday Review* (1957) diz que Kubrick conseguiu fazer um dos melhores filmes do ano (1957).

Glória Feita de Sangue é um trabalho da jovem dupla de diretor-produtor Stanley Kubrick e James B. Harris, e é inquestionável um dos melhores filmes americanos do ano. E dada a intensidade desse trabalho, deve se tornar nos próximos anos uma das conquistas mais extraordinárias vistas em tela (HOLLIS HELPERT, SATURDAY REVIEW, 1957, Tradução nossa).

Visto essa ótima repercussão sobre a direção de Kubrick, finalmente chegamos em nosso veredito sobre as críticas de *Glória Feita de Sangue* (1957). Consideramos apenas uma crítica negativa, a escrita pela *Films in review* (1958). Três delas foram consideradas mistas. E por fim, nove foram consideradas positivas, e em alguns casos, como a do *Saturday Review* (1957), extremamente positivas, colocado inclusive como um dos melhores filmes do ano de 1957, confirmado assim de fato uma ótima repercussão para o filme. Vejamos o resultado das avaliações das críticas de *Glória Feita de Sangue* (1957) no Gráfico 5:

Gráfico 5: As avaliações de *Glória Feita de Sangue* (1957)



Fonte: autoria própria.

6.5 AS CRÍTICAS DE SPARTACUS

Por fim, chegamos finalmente ao último agrupamento de críticas, as do filme *Spartacus* (1960). Encontramos ao todo 12 críticas do filme em nossas buscas, foram elas: *Variety* (1960); *Motion Picture Daily* (1960); *Motion Picture Exhibitor* (1960); *TIME* (1960); *New Republic* (1960); *The New York Times* (1960); *Harrison's Reports* (1960); *Newsweek* (1960); *Saturday Review* (1960); *Redbook* (1960); *Film Quarterly* (1960) e *Films in Review* (1960).

Em *Spartacus* (1960), Kubrick encontrou um cenário único em toda sua cinebiografia de longas metragens, ele foi contratado para fazer o filme, por recomendação de Kirk Douglas, com quem havia trabalhado em *Glória Feita de Sangue* (1957). Com isso, Kubrick estava inserido dentro de um contexto dos estúdios hollywoodianos, o que já foi explicado em um capítulo específico, e não teve tanta liberdade para realizar seu trabalho. Vale ressaltar

também, que Kubrick ocupou apenas a função de direção neste filme e seu amigo e produtor James B. Harris também não participou do projeto.

Das 12 críticas encontradas, seis delas foram assinadas e as outras seis não possuem assinaturas. Além disso, em relação ao sistema de avaliação, nenhuma crítica possui uma nota, algo que só aconteceu às críticas de *Medo e Desejo* (1953), porém nesse caso, apenas duas críticas foram encontradas, enquanto em *Spartacus* (1960) 12, o que chama a atenção para falta de uma "nota".

Tivemos também um pequeno número de críticas consideradas simples, apenas quatro. Enquanto oito foram consideradas complexas. Um detalhe importante sobre isso, é que todas as críticas encontradas no *Harrison's Reports* (1960) e no *Motion Picture Exhibitor* (1960) foram consideradas simples ao longo deste projeto, significando assim um padrão das duas publicações e uma espécie de crítica rápida, sem aprofundamento e escrita como se seguisse uma fórmula pronta.

Percebemos que um grande número de críticas escreve sobre os aspectos técnicos de *Spartacus* (1960), representado nove de 12, ou 75% do total. Nossa hipótese sobre esse grande número de comentários técnicos se deve ao grande orçamento da produção. *Spartacus* (1960) teve em seu lançamento o maior orçamento de um filme mundialmente até então, com 12 milhões de dólares. Isso fez com que a curiosidade sobre os aspectos técnicos fossem exacerbados, o que podemos ver representados pelo números de críticas que falam sobre isso, pois sete das nove críticas que escrevem sobre os aspectos técnicos citam o grande orçamento do filme.

Essas sete críticas tinham como função também informar o leitor a respeito desses dados técnicos do filme, pois geralmente ocupavam logo o início do texto (apenas a crítica do *Motion Picture Daily* (1960) não faz menção aos aspectos técnicos do filme no início de seu texto), funcionando como uma espécie de introdução ao leitor. É o caso da crítica da *Saturday Review* (1960):

Seu custo é de 12 milhões de dólares, o número de dias de gravação foi 167 e aproximadamente 10650 pessoas foram contratadas. Sendo 8000 dessas pessoas representadas pelo exército espanhol, que performou uma impressionante batalha romana. (HOLLIS HALPERT, 1960, SATURDAY REVIEW, Tradução nossa).

Sete críticas fizeram comentários positivos a respeito dos aspectos técnicos. Apenas uma fez comentários negativos (*Films in Review* (1960)). E apenas uma se limitou a informar dados técnicos ao leitor, não realizando qualquer comentário opinativo a respeito (*TIME*

(1960)). Dentre os aspectos mais elogiados pelas críticas, estão a fotografia, as cores, e o grande aparato técnico do filme. Vejamos um exemplo do *Motion Picture Daily* (1960):

Figurinos, cores e a impressionante fidelidade do processo do Super Technirama 70 são um deleite visual nos impressionantes 190 minutos de duração...A produção de Edward Lewis, da qual Douglas foi produtor executivo, é impressionante somente pelas suas artimanhas. (SHERWIN KAE, 1960, MOTION PICTURE DAILY, Tradução nossa).

A crítica da *Films in Review* (1960) se configura como sendo a única a fazer comentários negativos às questões técnicas. Sua principal crítica vai ser em relação a montagem do filme:

A montagem de Robert Lawrence é indesculpável (as transições são por vezes tão amadoras que elas não conseguem cumprir a sua função) (FILMS IN REVIEW, 1960, Tradução nossa).

As atuações novamente continuam obtendo grande relevância nas críticas. Todos os 12 textos escrevem sobre os atores e seus personagens. Sete deles fazem comentários positivos, três apenas descrevem os personagens e informam quem são os atores, não fazendo nenhum comentário, um texto faz críticas negativas e por fim, um texto é misto em relação às atuações.

Os principais elogios são direcionados a Kirk Douglas, protagonista do filme e principal ator do elenco. Sua importância é tanta, que o *Motion Picture Exhibitor* (1960) cita *Spartacus* (1960) como sendo um filme “seu”, enquanto que geralmente essa atribuição de “possuir um filme” é direcionada para o diretor. A *Variety* (1960) chama Douglas de o “Pilar” do filme, e atribui um parágrafo inteiro para comentar sua performance, relacionando também com outros atores.

Douglas é o pilar do filme. Ele não é particularmente expressivo - não em contraste com o sofisticado Olivier, o parasita conivente de um operador de ringue de gladiadores retratado por Peter Ustinov, ou a flexível e sutil donzela escrava retratada por Jean Simmons. - Mas Douglas consegue admiravelmente dar a impressão de um homem que está em conflito interno (VARIETY, 1960, Tradução nossa).

A *Film Quarterly* (1960) no entanto, discorda desses aspectos e critica as atuações, as definindo-as como “deslocadas”:

As atuações parecem deslocadas, como se as cenas fossem gravadas com diferenças de anos e os atores nunca tivessem se encontrado - o que talvez realmente tenha sido o caso, já que o filme ficou em produção por anos (FILM QUARTERLY, 1960, Tradução nossa).

Em nossa análise, percebemos que a importância de Kubrick no filme foi diminuída. Apesar de 11 das 12 críticas escreverem sobre ele, (única exceção é o texto da *Redbook*

(1961)) o foco dos textos estava longe de ser o diretor. Nossa hipótese para isso se deve a uma congruência de fatores. Primeiro o motivo de Kubrick ter sido contratado para realizar esse filme dentro de uma política de estúdio norte-americana, assim como não ter participado de nenhuma outra função, o que fez com que sua participação diminuísse, assim como seu controle dentro do filme.

Além disso, como comentamos, *Spartacus* (1960) foi o maior orçamento de um filme até o ano de 1960, o que fazia com que muitas das atenções e curiosidades do público se voltassem aos fatores técnicos do filme. A figura de Kirk Douglas também não pode ser desconsiderada, pois além de ser uma “estrela de Hollywood”, ele agora tinha os créditos de produtor, sendo o próprio que tinha indicado Stanley Kubrick para o trabalho.

E por fim, temos a figura do roteirista Dalton Trumbo, que tinha sido afastado de Hollywood por alegações de vínculo com o partido comuista e estava sendo perseguido pelo Macarthismo³⁷. *Spartacus* marcou a volta de Trumbo como roteirista, o que causou muita repercussão com as críticas, visto que oito das 12 críticas escrevem sobre Trumbo. Vejamos o que a revista *TIME* (1960) escreveu sobre Trumbo:

Assim como deve muito a Kubrick, *Spartacus* deve principalmente ao seu roteiro. Trumbo o embeleza com humor e eloquência. Sofisticacao e ironia...Trumbo transmitiu um sentimento para *Spartacus* de paixão pela liberdade e de um homem que vive e morre por ela (*TIME*, 1960, Tradução nossa).

Com essa divisão de atenção para com o trabalho de Kubrick, a maioria dos textos não seleciona tanto espaço a crítica para argumentar a seu respeito. Mesmo assim, percebemos que sete das 11 críticas que escrevem sobre Kubrick fazem comentários positivos a sua direção, o que representa 63,64% do total. Apenas uma das críticas fez comentários negativos. Uma fez comentários mistos. E duas se limitaram apenas a informar sobre o trabalho de Kubrick, não emitindo opinião.

Pensando também nessa divisão de responsabilidade e em uma distribuição de funções, o *The New York Times* (1960) em sua crítica, pergunta sobre a importância do diretor em um filme norte-americano de grande orçamento. Para responder essa pergunta, o próprio Kubrick é entrevistado pelo jornal, que o define como um diretor “auto-confiante”. Kubrick diz:

O filme é tão bom quanto *Glória Feita de Sangue* e certamente tem muito de mim dentro dele. Eu não quero minimizar a contribuição dos outros

³⁷ Macarthismo: “Foi um polêmico movimento político norte-americano para tentar combater o comunismo no país nos anos 1950 – mesmo que isso significasse violar o direito civil à opinião política, previsto na Constituição. Motivado pela paranóia da Guerra Fria, entre EUA e URSS, o macarthismo foi personificado pelo senador republicano Joseph McCarthy – daí seu nome.. (SUPERINTERESSANTE, 2017).

envolvidos, mas é apenas o diretor quem consegue autenticamente impor uma personalidade a um filme (EUGENE ARCHER, 1960, THE NEW YORK TIMES, Tradução nossa).

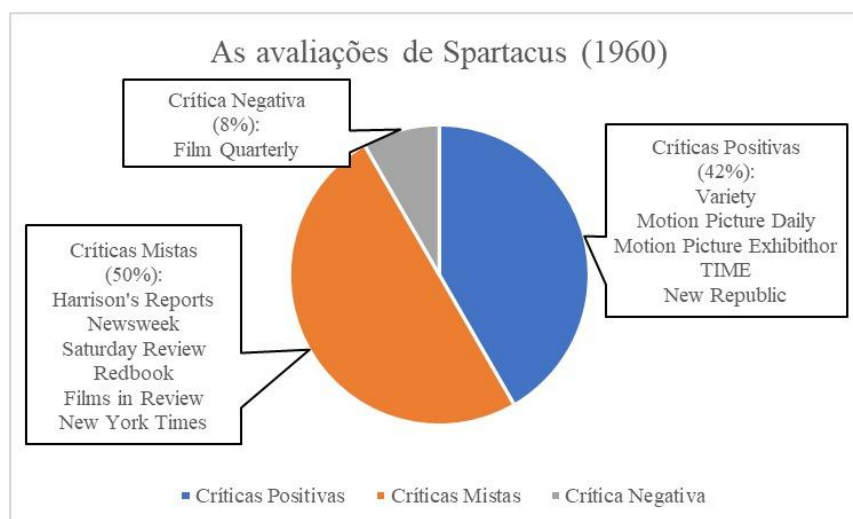
A crítica da *Newsweek* (1960), no entanto, discorda das declarações de Kubrick, afirmando que ele “perdeu” uma batalha contra Hollywood. E também comparou o seu trabalho com um diretor da Hollywood clássica, o vencedor do Oscar William Wyler.

Mais uma vez, Hollywood mandou um grande talento individual para lutar contra a grande tela, a noite glamurosa e o elenco de milhões, e novamente o talento foi superado. ano passado foi o velho diretor profissional William Wyler, que lutou corajosamente com "Ben-Hur" e foi amplamente premiado com seu valor. Este ano, foi o jovem diretor Stanley Kubrick (Glória Feita de Sangue) que tentou impor sua personalidade artística ao grande espetáculo, mas diferente de Wyler, ele não se saiu tão bem. Uma dedução lógica: colocar um talento criativo em um espetáculo é tão difícil quanto escrever uma carta de amor em um outdoor (NEWSWEEK, 1960, Tradução nossa).

Apesar dessa dura crítica, a maioria dos críticos gostaram da direção de Kubrick. O *Harrison Report* (1960) descreve a direção de Kubrick como “superbula”. O *Motion Picture Daily* (1960) elogia sua condução tanto nas cenas de ação, quanto de drama. Hollis Alpert do *Saturday Review* (1960) define a direção como “afiada”. Assim como a revista *TIME* (1960), que o elogia em todo seu departamento:

Spartacus é um filme peculiarmente impressionante. O diretor Stanley Kubrick, aos 32 anos, mostra maestria em todos os departamentos: elenco, câmera e montagem. (TIME, 1960, Tradução nossa).

Gráfico 6: As avaliações de *Spartacus* (1960)



Fonte: autoria própria.

Em nosso veredito sobre as críticas de *Spartacus* (1960), percebemos uma recepção mais mista em relação a *Glória Feita de Sangue* (1957). Cinco das 12 críticas foram

consideradas positivas, representando 41,67%. A maioria foi considerada críticas mistas, com um total de seis, ou 50%. E apenas uma foi considerada negativa. Vejamos os resultados no Gráfico 6:

7 CONCLUSÃO

A pergunta que guiou o desenvolvimento deste projeto de pesquisa foi como foram tratados os primeiros cinco filmes de Stanley Kubrick pelas críticas de jornais e revistas norte-americanas. Essa pergunta foi concebida pela justificativa de que os primeiros filmes do diretor tiveram pouca bilheteria e não apareciam entre os seus principais filmes, causando assim uma dúvida de como tinha sido a repercussão desses filmes durante a época de seu lançamento.

Entretanto, o recorte para buscar a “repercussão” poderia ser feito apenas através de uma busca de críticas, já que outros tipos de métodos de coletas, como uma pesquisa de interesse do público seria muito difícil, pelo distanciamento de tempo. Enquanto as críticas poderiam ser analisadas através de mecanismos de arquivamento, já que estão documentadas.

Dando continuidade, conseguimos cumprir o nosso objetivo da pesquisa. As análises das críticas foram feitas a partir de uma análise de conteúdo qualitativa e conseguimos executá-la, apesar de certas limitações de nosso projeto. Para conseguirmos atingir esse objetivo, no entanto, tivemos que seguir uma série de etapas para viabilizar a pesquisa. Primeiro nós tivemos que encontrar e delimitar as críticas. Fizemos uma busca prévia para observar se realmente era possível seguir adiante com a pesquisa e encontramos uma resposta positiva. Depois, conseguimos encontrar as críticas através do *archives.org* e de próprios mecanismos de arquivamento de alguns jornais norte-americanos que faziam críticas de cinema durante a década de 1950.

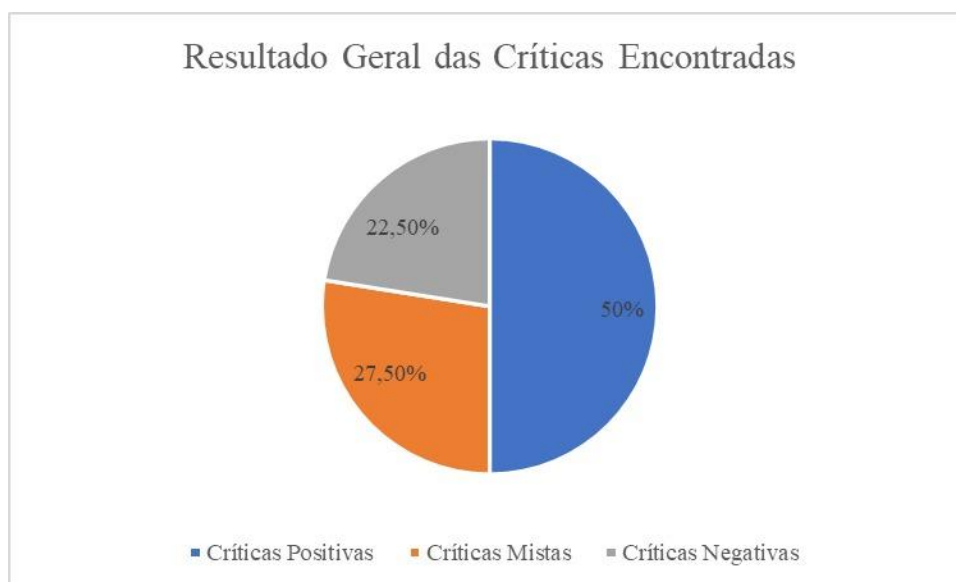
Outro passo para viabilização do projeto, foi explicar no referencial teórico as bases para o entendimento da pesquisa. Explicamos brevemente a história do cinema, com foco nos acontecimentos dos Estados Unidos, principalmente para as pessoas que nunca tiveram algum contato com essa área de estudo. Depois partimos para explicar o cinema clássico Hollywoodiano e suas bases, sejam artísticas ou de funcionamento econômico, pois os filmes de Kubrick da década de 1950 estavam inseridos nesse contexto.

Com isso, explicamos brevemente o que era crítica cinematográfica, para situarmos o leitor em termos e o conteúdo que seria visualizado depois na análise e explicamos as diferenças entre crítica e análise filmica, pois certos questionamentos sobre isso poderiam ser levantados. Por fim, nosso último referencial teórico foi introduzir quem foi Stanley Kubrick e fazer uma breve cinebiografia dos filmes analisados, também com a intenção de contextualizar o leitor e fazê-lo se familiarizar com o diretor e seus filmes.

Nossa hipótese era de que os primeiros cinco filmes de Kubrick não tinham uma boa repercussão pela crítica e por isso que esses filmes acabaram sendo esquecidos dentro da filmografia do diretor, principalmente se comparados com seus outros filmes. Entretanto, percebemos que nossa hipótese foi apenas parcialmente confirmada.

Ao todo das 40 críticas dos cinco filmes, tivemos 20 positivas (50%), 11 mistas (27,25%) e 9 negativas (22,25%). Podemos observar esses resultados no Gráfico 7. Se considerarmos esses números, podemos chegar em um resultado positivo das críticas, pois temos 77,25% de todo nosso universo de análise considerados textos positivos e mistos (ou seja, que também apresentam pontos positivos dos filmes).

Gráfico 7: Resultado Geral das Críticas Encontradas.



Fonte: autoria própria.

Porém, para se chegar a um verdadeiro resultado, precisamos analisar individualmente cada filme e sua repercussão. É por isso que os resultados dos dois primeiros filmes (*Medo e Desejo* (1953) e *A Morte Passou Por Perto* (1955)) são extremamente negativos, confirmando nossa hipótese de que de fato os dois filmes não possuíam uma boa repercussão crítica.

Já nos casos de *O Grande Golpe* (1956) e *Glória Feita de Sangue* (1957), a situação é invertida. As críticas em sua maioria são positivas, chegando em alguns casos a considerar tais filmes como os melhores de seus anos. Por isso, percebemos que já em seu terceiro filme e principalmente no quarto filme, Kubrick já conseguiu um prestígio por sua direção e por seus filmes, refutando nossa hipótese de que eles não tinham uma boa repercussão.

Já no caso do último filme analisado, *Spartacus* (1960), a recepção ainda foi positiva, embora mais mista que os seus últimos dois filmes. Mesmo assim, a maioria dos textos que escreviam sobre Kubrick, reforçaram o seu bom trabalho de direção e o colocavam como um

diretor de grande talento. Por isso, também podemos considerar as críticas de *Spartacus* (1960) indo contra essa hipótese.

A partir disso, chegamos ao resultado de que de fato os seus dois primeiros filmes tiveram uma péssima repercussão, mas que seus três outros filmes subsequentes já tiveram uma repercussão positiva. Com isso, podemos afirmar que nossa hipótese foi parcialmente confirmada.

Como foi explicado em um capítulo anterior, de acordo com Aumont (2004), as principais funções da crítica são: informar, avaliar e promover (p.12). Percebemos que nem sempre isso foi visto nos textos analisados. Algumas críticas se concentraram muito apenas em informar, outras em promover e assim por diante. Com isso, percebemos uma grande variedade de estilos de críticas e que em muitos casos não acabaram se encaixando propriamente nas definições de críticas explicadas.

Entretanto, para além disso, estudar e analisar essas críticas têm grande importância no olhar passado para com a relação do filme. A partir delas, podemos saber o que era importante em sua época de lançamento e quais questões eram debatidas naquele momento, até em relação com a própria forma da crítica, como por exemplo o fato de que questões técnicas muitas vezes eram deixadas de lado. Somado a isso, um número crescente de críticas com o passar dos filmes analisados, também indica por si só um aumento da relevância dos filmes de Kubrick. Seus dois primeiros filmes eram pouco comentados, o que levava a poucas críticas, já os três filmes subsequentes tiveram mais textos e com isso levantaram mais debate e repercussão.

Apesar de chegarmos a esse resultado, sabemos que nossa pesquisa apresenta diversas limitações. Primeiro, nós precisamos delimitar a pesquisa apenas para críticas norte-americanas no período próximo ao lançamento do filme. Essa delimitação exclui completamente outros países e críticas contemporâneas. Por isso, não temos como saber se de fato a recepção crítica geral dos filmes se manteria a mesma ou mudaria se o universo da análise fosse expandindo.

Em nossa própria metodologia e coleta do material, encontramos também problemas para achar as críticas. Por estarmos em um local diferente de onde os textos foram escritos, nossa única forma de coleta foi o digital, e nem sempre foi possível obter esse material online. Além disso, algumas críticas só podiam ser acessadas mediante um pagamento de taxa de determinados sites, o que também foi um dificultador por questões econômicas.

Outra limitação de nosso trabalho, diz respeito às próprias críticas. Como categorizamos na análise, encontramos críticas simples e críticas complexas. As chamadas

“críticas simples” apresentaram uma simplificação de seu texto e de seus comentários, funcionando muitas vezes como um mero divulgador da história de um filme. É por isso que, apesar de termos encontrado material suficiente para análise, reconhecemos sua pouca complexidade, o que também é uma limitação.

Recomendamos para futuros pesquisadores que possam dar sequência a essa pesquisa que se atente primeiramente à obtenção de seu material e ao seu universo de pesquisa, para poder encontrar algum resultado diferente. Além disso, consideramos que o estilo de nosso trabalho também pode ser usado como inspiração para obtenção de outras críticas e materiais passados relacionados ao cinema, principalmente pela metodologia utilizada.

REFERÊNCIAS

- 2001: Uma Odisseia no Espaço. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1968. 1 DVD (149 min.).
- ALPERT, Hollis. The day of the gladiator. **Saturday Review**, Nova York, 1 Outubro. 1960. p.32. Disponível em: https://archive.org/details/sim_saturday-review_1960-10-01_43_40/page/32/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.
- ALPERT, Hollis. War and Justice. **Saturday Review**, Nova York, 21 Dezembro. 1957. p.31. Disponível em: https://archive.org/details/sim_saturday-review_1957-12-21_40_51/page/30/mode/2up?q=kubrick&view=theater . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.
- A MORTE Passou por Perto. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Minotaur Productions, 1955. 1 DVD (67 min.).
- ARCHER, Eugene. 'Spartacus': Hailed in Farewell. **The New York Times**, Nova York, 2 Outubro. 1960. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/100260kubrick-spartacus.html> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.
- ART, Cinema. *Remembering Stanley Kubrick - Spielberg on Kubrick*. Youtube, 29 de agosto de 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B62f1gQliLY> . Acesso em 3 de maio de 2022.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas SP. Papirus Editora, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa. Armand Colin, 2004.
- BALIO, Tino. Selling stars: The economic imperative. In: NEALE, Steve (editor). **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 209-225.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa. Edições 70, 1988.
- BARROS, Eliana. **Gêneros textuais e práticas de letramento: a temporalidade verbal no gênero crítica cinematográfica**. Belo Horizonte v.9, n.1, p.177-200, 2009.
- BARROS, Fernando. O que foi o Macarthismo? **SUPERINTERESSANTE**. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-macarthismo/> . Acesso em: 16 de abril de 2023.
- BARRY Lyndon. Direção de Stanley Kubrick. Reino Unido: Warner Bros., 1975. 1 DVD (185 min.).
- BAUMBACH, Jonathan. Paths of Glory. **Film Culture**, Nova York, Fevereiro. 1958. p.15. Disponível em: https://archive.org/details/sim_film-culture_1958-02_4_2/page/14/mode/2up . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

BAUER, Martin W. **Análise de Conteúdo Clássica**. Petrópolis. Vozes, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema: a política dos autores; França e Brasil anos 50 e 60**. São Paulo, Editora brasiliense: editora da Universidade de São Paulo, 1994

BORDWELL, David. The Classical Hollywood Style; The Introduction of Sound; Technicolor. In : BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema**. London Routledge, 2005. p. 1-87, 536-547, 593-598.

BORDWELL, David. **Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema**. Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet. Since 1960: The persistence of a mode of film practice. In : BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema**. London Routledge, 2005. p.607-618.

BRIEF, Adelaide. Movies: Paths of Glory. **The Village Voice**, Nova York, 12 Fevereiro. 1958. p.10 Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=KEtq3P1Vf8oC&dat=19580212&printsec=frontpage&hl=en> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

BRUCE, Louise. Paths of Glory. **Films in Review**, Nova York, Janeiro. 1958. p.30-31. Disponível em: https://archive.org/details/sim_films-in-review_1958-01_9_1/page/30/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

BRUEGGEMANN, Tom. Stanley Kubrick's career was propelled by Box Office success more than by critics. **IndieWire**, 12 de julho, 2020. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2020/07/stanley-kubrick-more-popular-at-box-office-than-with-critics-1234572802/> . Acesso em: 3 de maio de 2022.

CARREIRO, Rodrigo. **O Gosto dos outros: Consumo, cultura pop, e internet e crítica de cinema de Pernambuco**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

CASABLANCA. Direção de Michael Curtiz. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1942. 1 DVD (102 min.).

CASTRO, David. Primeiro filme sonoro completa 85 anos. **Memoria.ebc**, 5 de Outubro, 2012. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2012/10/cantor-de-jazz-completa-85-anos> . Acesso em: 17 de maio de 2022.

CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Cosac Naify, 2013.

CINEMA: the new pictures. **TIME**, Nova York, 9 Dezembro. 1957. Disponível em: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,810170,00.html> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

COSTA, Flávia. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**, Campinas SP. Papirus Editora, 2006. p.17-54.

COSTA, Flávia. **O Primeiro Cinema**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.

CROWTHER Bosley. 'Paths of Glory': Shameful Incident. **The New York Times**, Nova York, 26 Dezembro. 1957. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/122657kubrick-glory.html>. Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

DR. Fantástico. Direção de Stanley Kubrick. Reino Unido: Stanley Kubrick Productions, 1964. 1 DVD (95 min.).

DUARTE, Jorge e BARROS, Antônio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo. Editora Atlas, 2005.

DUNCAN, Paul. **Stanley Kubrick - a Filmografia Completa**. Taschen do Brasil, 2003.

EDEN, Jack. The Killing. **Motion Picture Daily**, Nova York, 7 Junho. 1956. p.4. Disponível em: https://archive.org/details/motionpicturedai79unse_0/page/n485/mode/2up?view=theater. Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

FEAR and Desire. **Variety**, Nova York, 1953. Disponível em: <https://variety.com/1952/film/reviews/fear-and-desire-1200417514/>. Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

FILM Review Index. **Archive.org**, Estados Unidos, 1986. p.155, 222 e 272. Disponível em: <https://archive.org/details/filmreviewindex0002unse/page/272/mode/2up?q=kubrick>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2023.

FLORES e Árvores. Produção Walt Disney. Estados Unidos da América: Walt Disney Productions, 1932. 1 DVD (8 min.).

GLÓRIA Feita de Sangue. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Bryna Productions, 1957. 1 DVD (88 min.).

GOMES, Regina. A recepção da crítica do filme Carandiru de Hector Babenco. In: BAMBA, Mahomed (org). **A Recepção Cinematográfica**. Bahia, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013. p. 191-208.

GOMES, Regina. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor**. Crítica cultural, Vol 1, n 2, 2006a.

GOMES, Regina. **Reflexões sobre a crítica cinematográfica**. Bahia, Universidade Católica do Salvador, Outubro de 2006b.

HIGGS, Scott. Order and plenitude: Technicolor aesthetics in the classical era. In: NEALE, Steve (editor). **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 296-309.

IMDB. IMDB Top 250 Movies. Página de lista de filmes. Disponível em: <https://www.imdb.com/chart/top/> . Acesso em: 19 de maio de 2022.

KALINAK, Kathryn. The Classical Hollywood film score. In: NEALE, Steve (editor). **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 262-279.

KANE, Sherwin. Spartacus. **Motion Picture Daily**, Nova York, 7 Outubro. 1960. p. 1 e 3 Disponível em: https://archive.org/details/motionpicturedai88unse_0/page/n35/mode/2up . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

KAUFFMANN, Stanley. Never on Sunday (Lopert) and Spartacus (Universal-International) **The New Republic**, Nova York, 14 novembro. 1960. p.19-20. Disponível em: https://archive.org/details/sim_new-republic_1960-11-14_143_21/page/18/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

"KILLER'S Kiss ". **Motion Picture Daily**, Nova York, 29 Setembro. 1955. p.10. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpicturedai78unse/page/n536/mode/1up?view=theater> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

"KILLER'S Kiss ". **Motion Picture Exhibitor**, 5 Outubro. 1955. p.4039. Disponível em: https://archive.org/details/motionpictureexh54jaye_0/page/n605/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

KILLER'S Kiss. **Variety**, Nova York, 21 setembro. 1955. p.6. Disponível em: <https://archive.org/details/variety200-1955-09/page/n151/mode/2up> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

"KILLER'S Kiss" with Frank Silveira, Jamie Smith and Irene Kane. **Harrison's Reports**, Nova York, 24 Setembro. 1955. p.154. Disponível em: <https://archive.org/details/harrisonsreports37harr/page/n177/mode/1up?view=theater> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

KOSZARKI, Richard. Making Movies 1915-1928. In: NEALE, Steve (editor). **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 43-60.

KRIPPENDORFF, Klaus. *Metodologia de análisis de contenido*. Barcelona. Paidós, 1990.

KUBRICK by Candlelight: how Barry Lyndon became a gorgeous, period perfect masterpiece. **The Telegraph**, 2016. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190826130615/https://www.telegraph.co.uk/films/2016/07/27/kubrick-by-candlelight-how-barry-lyndon-became-a-gorgeous-period/> . Acesso em 10 de maio de 2022.

LAKATOS, Maria e MARCONI, Marina. **Técnicas de Pesquisa**, São Paulo. Editora Atlas, 2002.

LAKATOS, Marias e Marconi, Marina. **Metodologia do trabalho científico**, São Paulo. Editora Atlas, 1995.

LARANJA Mecânica. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1971. 1 DVD (136 min.).

MACEDO, Neusa Dias. **Iniciação a pesquisa biográfica: guia do estudante para a fundamentação do trabalho de pesquisa**, São Paulo. Loyola, 1994.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**, Campinas SP. Papirus Editora, 1997.

MARTINS, Fernanda. Impressionismo Francês. I: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas SP. Papirus Editora, 2006. p. 89-107.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**, Campinas SP. Papirus Editora, 2006.

MEDO e Desejo. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Kubrick Família, 1953. 1 DVD (62 min.).

METACRITIC. **Wikipedia**, 2023. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Metacritic> . Acesso em: 14 de abril de 2023.

NEALE, Steve; HANSON, Helen. Commanding The sounds of the universe: The Classical Hollywood sound in the 1930s and early 1940s. In: NEALE, Steve (editor). **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 249-261.

NEALE, Steve. Part II, Sound and the studio system, Introduction. "In ____". **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 111-121.

O CANTOR de Jazz. Direção de Alan Crosland. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1927. 1 DVD (88 min.).

O GRANDE Golpe. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Harris-Kubrick Productions, 1956. 1 DVD (84 min.).

O Iluminado. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1980. 1 DVD (146 min.).

ORTIZ, Renato. **A Escola de Frankfurt e a questão da cultura**. São Paulo, 1985.

PATHS of Glory. **Motion Picture Daily**, Nova York, 18 novembro. 1957. p.7. Disponível em: https://archive.org/details/motionpicturedai82unse_0/page/n275/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

PATHS of Glory. **Motion Picture Exhibitor**, Nova York, 27 de novembro. 1957. p. 4410. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpictureexh59jaye/page/n243/mode/2up?q=kubrick> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

PATHS of Glory. **Photoplay**, Nova York, Fevereiro. 1958. p.8 Disponível em: https://archive.org/details/photoplayjanjun100macf_13/page/n109/mode/2up . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

PATHS of Glory. **Variety**, Nova York. 1957. Disponível em: <https://variety.com/1956/film/reviews/paths-of-glory-1200418282/> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

“PATHS of Glory” with Kirk Douglas, Adolphe Menjou and Ralph Meeker. **Harrison's Reports**, Nova York, 23 novembro. 1957. p.188 Disponível em: <https://archive.org/details/harrisonsreports39harr/page/n219/mode/2up> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

PIMENTEL, Alessandra. **O método da pesquisa documental: seu uso numa pesquisa historiográfica**. Cadernos de pesquisa, n. 114, p. 179-195, 2001.

ROTTEN Tomatoes. **Wikipedia**, 2023. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Rotten_Tomatoes . Acesso em: 14 de abril de 2023.

SANTOS, Susana. **Os critérios da crítica cinematográfica: um estudo das relações entre as teorias acadêmicas e a prática jornalística**. Tese (Trabalho de conclusão de curso) - Ribeirão Preto, Centro Universitário Barão de Mauá, p.105, 2015.

SCHATZ, Thomas. Hollywood: The triumph of the studio system. In: NEALE, Steve (editor). **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 167-178.

SCHWARTZMAN, ADAM. Stanley Kubrick's photo odyssey. **The New Criterion**.

Disponível em:

<https://newcriterion.com/blogs/dispatch/stanley-kubricks-photo-odyssey-10147> . Acesso em: 17 de abril de 2023.

SIGNIFICADO de Mise en scène. **Significados**. Disponível em:

<https://www.significados.com.br/mise-en-scene/> . Acesso em: 10 de maio de 2023.

SPARTACUS and the Alamo. **Redbook**, Chicago, Janeiro. 1961. p.11. Disponível em: https://archive.org/details/sim_redbook_1961-01_116_3/page/n11/mode/2up?q=spartacus . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

SPARTACUS. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos da América: Bryna Productions, 1960. 1 DVD (197 min.).

SPARTACUS. **Film Quarterly**, Nova York, Outono hemisfério norte. 1960. p.61-62. Disponível em: https://archive.org/details/sim_film-quarterly_fall-1960_14_1/page/60/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

SPARTACUS. **Films in Review**, Nova York, novembro. 1960. p.553-554. Disponível em: https://archive.org/details/sim_films-in-review_1960-11_11_9/page/554/mode/2up . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

SPARTACUS. **Motion Picture Exhibitor**, Nova York, 12 Outubro. 1960. p.4759 Disponível em: https://archive.org/details/motionpictureexh64jaye_0/page/400/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

SPARTACUS (1960). **The Numbers**. Estados Unidos. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Spartacus#tab=summary> . Acesso em: 3 de maio de 2022.

SPARTACUS. **Variety**. Nova York. 1960. Disponível em: <https://variety.com/1959/film/reviews/spartacus-1200419598/> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

“SPARTACUS” with Kirk Douglas, Laurence Oliver, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin and Tony Curtis. **Harrison 's Reports**, Nova York, 8 Outubro. 1960. p. 164 Disponível em: <https://archive.org/details/harrisonsreports42harr/page/164/mode/2up> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

SPOTTY Spectacular. **Newsweek**, Nova York, 17 Outubro. 1960. p.117. Disponível em: https://archive.org/details/sim_newsweek-us_1960-10-17_56_16/page/116/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

STAIGER, Janet. Individualism vs collectivism: The shift to independent production in the US film industry. In: NEALE, Steve (editor). **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 331-342.

STAIGER, Janet. Part Two: Hollywood mode of production to 1930; Part Five: The Hollywood mode of production, 1930-60 . In : BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. London Routledge, 2005. p.88-244, 548-579.

STANLEY Kubrick, o cineasta das obras-primas. **Revista Cult**, 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/stanley-kubrick-o-cineasta-das-obras-primas/> . Acesso em: 3 de maio de 2022.

TRUFFAUT, François. **Uma certa tendência do cinema Francês**. *Cahier du Cinema*, 1954.

THE Directors' top ten directors. **Sight & Sound**, 2002. Disponível em: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/topten/poll/directors-directors.html> . Acesso em: 19 de maio de 2022.

THE INEXPRESSIVE look. **Saturday Review**, Nova York, 4 Agosto. 1956. p.32. Disponível em: https://archive.org/details/sim_saturday-review_1956-08-04_39_31/page/32/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

THE KILLING. **Film Bulletin**, Nova York, 11 Junho. 1956. p.10. Disponível em: <https://archive.org/details/filmbulletin195624film/page/n429/mode/2up?q=kubrick> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

THE KILLING. **Motion Picture Exhibitor**, 30 Maio. 1956. p.4168. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpictureexh56jaye/page/n265/mode/2up?q=kubrick> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

THE KILLING. **Variety**, Nova York, 23 Maio. 1956. p.6. Disponível em: <https://archive.org/details/variety202-1956-05/page/n209/mode/2up> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

"THE KILLING" with Sterling Wyden, Marie Windsor and Coleen Grey. **Harrison's Reports**, Nova York, 26 Maio. 1956. p.83. Disponível em: <https://archive.org/details/harrisonsreports38harr/page/n93/mode/2up> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

THE NEW Pictures. **TIME**, Nova York, 24 Outubro. 1960. p.102. Disponível em: <https://archive.org/details/time-1960-04-11/Time%201960-10-24/page/102/mode/2up?q=kubrick> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

THE NEW Pictures. **TIME**, Nova York, 4 Junho. 1956. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20081214130314/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,867001,00.html> . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

THE old ultra-violence. **The Guardian**, 2000. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2000/mar/03/fiction> . Acesso em: 10 de maio de 2022.

THE SUSPENSE is the same. **Newsweek**, Nova York, 18 Junho. 1956. p.122 e p.124. Disponível em: https://archive.org/details/sim_newsweek-us_1956-06-18_47_25/page/122/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

TO a Shocking Climax. **Newsweek**, Nova York, 9 Dezembro. 1957. p.96 e p.98. Disponível em: https://archive.org/details/sim_newsweek-us_1957-12-09_50_24/page/96/mode/2up?q=kubrick . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**, Campinas SP. Papirus Editora, 2002.

VITECK, Cristiano. **A Rebeldia em cena: a juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 1950 e 1960**. Tese (Mestrado em História) - Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon, p. 147, 2009.

WALSH, Moira. Paths of Glory (United Arts) and The Enemy below. **America: A Catholic Review of the Week**, Nova York, 4 Janeiro. 1958. p.404 Disponível em: https://archive.org/details/sim_america_1958-01-04_98_13/page/n21/mode/2up . Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

WASKO, Janet. Hollywood and Television in the 1950s: The roots of diversification. In: NEALE, Steve (editor). **The Classical Hollywood Reader**. Nova York. Routledge, 2012. p. 370-388.

W.A. THE SCREEN in Review; ' Fear and Desire,' Tale of War Fashioned by Young Film Newcomers, at Guild. **The New York Times**, Nova York, 1 abril.1953. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1953/04/01/archives/the-screen-in-review-fear-and-desire-tale-of-war-fashioned-by-young.html> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

WEILLER, A.H.. 'The Killing': Film at the Mayfair Concerns a Robbery. **The New York Times**, Nova York, 21 Maio. 1956. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/052155kubrick-killing.html> . Acesso em 15 de fevereiro de 2023.