

LOURDES CIVIDINI CASSAROTTI

**CRÍTICA DE CINEMA NO JORNAL FOLHA DE SAO PAULO: UM ESTUDO DO
GÊNERO**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Ciências da Linguagem como
requisito parcial à obtenção do grau de
Mestre em Ciências da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Adair Bonini.

TUBARÃO, 2006

LOURDES CIVIDINI CASSAROTTI

A CRÍTICA DE CINEMA NO JORNAL FOLHA DE S. PAULO: UM ESTUDO DO GÊNERO

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão – SC, dia de mês de ano.

Prof. Dr. Adair Bonini

Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dr. Débora Carvalho Figueiredo

Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dr. Clóvis Reis

Universidade do Sul de Santa Catarina

DEDICATÓRIAS

À minha querida mãe Hortência exemplo de fortaleza, amor, caráter, dedicação á educação dos filhos, sempre disposta em ajudar-nos nos momentos mais difíceis e ajudar ao próximo (in memorian).

Ao meu pai Mário.

Ao meu marido Adair.

Aos meus filhos queridos Leonardo e Amanda.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a Deus, pelo dom da sabedoria, do discernimento e da fé. Sem ele eu não poderia fazer este percurso tão árduo.

Ao meu Orientador, Prof^o Dr^o Adair Bonini, pela sua eficiência, amizade carinha, atenção, paciência com que orientou esta pesquisa, com quem tive a oportunidade de crescer, aprender, compartilhar os momentos alegres e tristes e também por ele acreditar em mim.

Aos Mestres, em especial aos professores Prof^o Dr^o. Fábio Hauen e Prof^a Dr^a Débora Figueiredo, que dedicaram ao exame de qualificação e que são exemplos de competência. Também dedico à professora Dr^a. Marci Filetti, pelo carinho e atenção durante todo o curso; e também não poderia esquecer de agradecer Sheila Viana, que sempre esteve disponível quando precisei.

Aos meus pais, Mário e Hortência (*in memoriam*), pelo exemplo de caráter, bondade, disciplina na educação dos seus doze filhos e que também sempre me incentivaram em meus estudos e nos estudos dos meus onze irmãos. Ao meu marido querido, Adair, companheiro nos momentos difíceis, e compreensível nos momentos de ausência; aos meus filhos queridos que tanto amo: Leonardo e Amanda, pelo amor, compreensão e carinho; aos meus queridos afilhados; a minha tia querida que tanto amo, tia Tereza, que é amiga e companheira.

Em especial, também, quero agradecer as grandes amigas de caminhada: Kátia, Laudiceia e Nilceia, que me incentivaram e puderam compartilhar de momentos alegres e difíceis em nossas viagens. Aos meus diretores, Cláudio e Vanei, que sempre me atenderam. As amigas Maria Helena e Joseliane, pela amizade, dedicação e também pela paciência que tiveram em ler o meu trabalho.

*“Renda-se, como eu me rendi.
Mergulhe no que você não
conhece como eu me mergulhei.
Não se preocupe em ‘entender’.
Viver ultrapassa todo
entendimento.”*
Clarice Lispector

RESUMO

A presente pesquisa visou estudar a organização composicional do gênero crítica de cinema. Os textos analisados, num total de 20 exemplares, foram coletados do Jornal Folha de São Paulo entre os dias 1 e 30 de janeiro de 2000. O trabalho teve como fundamentação teórica a perspectiva sócio-retórica de análise de gênero proposta por Swales (1990) e os procedimentos metodológicos do mesmo autor. Também fundamentam esta pesquisa Bhatia (1993), Motta-Roth (1995), e Bonini (2004). Os procedimentos propostos por Bonini (2004), com base em Swales (1990) e Bhatia (1993), prevêem dois níveis de análise que foram considerados no estudo: i) macroestrutural – do jornal para o gênero; e ii) microestrutural – do gênero para o jornal. Os resultados da análise do *corpus* revelaram uma estrutura composicional estável de seis movimentos retóricos e 26 passos.

Palavras-chave: gênero textual, discurso, crítica de cinema.

ABSTRACT

This research aimed to identifying the compositional organization of critical movie genre. In order to do it, 20 exemplary were collected of Folha de São Paulo newspaper from January 01th to January 30th, 2000. The theoretical framework was based on the social-rhetoric perspective of analysis of genre, purposed by Swales (1990), and also the methodological procedures purposes by the same writer. The theoretical framework was also based on Bhatia (1993), Motta-Roth (1995), and Bonini (2004). The methodological procedures purposes by Bonini (2004), to support in Swales (1990), and Bhatia (1993), such procedures foresees two levels of analysis: i) macrostructure (from the newspaper to the genre), and ii) microstructure (from the genre to the newspaper). The *corpus* analysis revealed that this genre has a stable compositional rhetorical structure is organized into six rhetorical *moves* and twenty-six rhetorical *steps*.

Keywords: genre, discursive community, movie of critic.

LISTA DE QUADROS E TABELAS

| | |
|---|----|
| Quadro 1 – Modelo de introdução de artigos científicos em inglês (SWALES,1990, p. 141). | 21 |
| Quadro 2 – Descrição esquemática da organização em resenhas acadêmicas (MOTTA-ROTH, 2002,p.93)..... | 22 |
| Quadro 3 – Metodologia de Bhatia para o estudo de gêneros textuais (cf.Bhatia , 1993). | 39 |
| Quadro 4 – Uma Proposta metodológica para o estudo inter-relacionado do jornal..... | 40 |
| Quadro 5 – Estrutura da Folha de São Paulo (BONINI,2004 a)..... | 42 |
| Quadro 6 – Descrição esquemática deada organização textual em crítica de cinema..... | 46 |
| Quadro 7– Exemplo de crítica de cinema (Folha de S.Paulo, Ilustrada, 24/01/00, p.07)..... | 51 |
| Quadro 8 – Exemplo de crítica de cinema (Folha de S.Paulo Ilustrada, 17/01/00, p.07)..... | 66 |
| | |
| Tabela 1 Demonstrativo das ocorrências dos movimentos..... | 61 |
| Tabela 2 Demonstrativo das ocorrências de passos..... | 62 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 13 |
| 1.1 SIGNIFICÂNCIA DA PESQUISA | 14 |
| 1.2 ORGANIZAÇÃO DO RELATO | 15 |
| 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA | 16 |
| 2.1 A ABORDAGEM SÓCIO-RETÓRICA DE ANÁLISE DE GÊNEROS | 16 |
| 2.1.1 <i>Contribuições de Swales</i> | 16 |
| 2.2 OS GÊNEROS JORNALÍSTICOS | 26 |
| 2.2.1 <i>A crítica de cinema na literatura acadêmica e profissional da área de</i> <i>Comunicação Social</i> | 31 |
| 2.2.2 <i>Crítica ou resenha?</i> | 34 |
| 3 METODOLOGIA | 36 |
| 3.1 TIPO DE ESTUDO | 36 |
| 3.2 DESCRIÇÃO DO CORPUS DA PESQUISA | 40 |
| 3.2.1 <i>Procedimento da coleta</i> | 40 |
| 3.2.2 <i>Procedimentos da análise do corpus</i> | 42 |
| 4 ANÁLISE DOS DADOS | 44 |
| 4.1 ESTRUTURA COMPOSICIONAL DA CRÍTICA DE CINEMA..... | 44 |
| 4.2 OCORRÊNCIA DOS MOVIMENTOS E PASSOS RETÓRICOS..... | 60 |
| 4.3 DIFERENÇAS NA ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DAS CRÍTICAS DE ESTRÉIA E DE LANÇAMENTO | 62 |
| 4.4 DIFERENÇAS NA ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DAS CRÍTICAS DE FILMES DE FICÇÃO E DE DOCUMENTÁRIO | 63 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 66 |
| 5.1 RESULTADOS OBTIDOS DA PESQUISA..... | 66 |
| 5.2 LIMITAÇÕES DA PESQUISA | 67 |
| 5.3 SUGESTÕES PARA PESQUISAS FUTURAS | 67 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 69 |
| ANEXO – CORPUS DA PESQUISA | 74 |

1 INTRODUÇÃO

No Brasil, os estudos de gêneros textuais iniciaram-se no começo da década de 90 e têm apontado, em inúmeras pesquisas, contribuições relevantes no que tange a aspectos como: a composição estrutural dos gêneros; o suporte; propósitos comunicativos; o modo como os gêneros textuais são reconhecidos nas comunidades discursivas de origem e o funcionamento dos mesmos nessas comunidades.

Conforme apontam alguns pesquisadores (BONINI 2004; MARCUSCHI 2003,2002; MEURER 2005,2002; MOTTA-ROTH 2002; CRISTOVÃO 2005; entre outros), a exploração das características dos gêneros, o propósito comunicativo, bem como a conceituação de gênero textual são de suma relevância aos estudos de linguagem. Além disso, podemos dizer que estas abordagens recentes diferem das abordagens anteriores que focalizavam os estudos literários e que viam os gêneros somente como tipos textuais – como argumentação, descrição, narração, explicação e injunção¹ e o diálogo – “com gêneros fixos e imutáveis; definidos por regularidades textuais de forma e conteúdo” (CUNHA, 2003).

Entretanto, apesar de ser grande a quantidade de pesquisas focalizando os gêneros textuais, há, ainda, um vasto campo a ser explorado em se tratando dos gêneros jornalísticos (cf: BONINI, 2004). É a este campo de interesse que se filia a presente pesquisa.

¹ Está expressão sinaliza para a função de linguagem “conativa” ou “imperativa”; o falante de uma língua incita o destinatário a agir de certa maneira.

Mais especificamente, a pesquisa aqui proposta é parte de um projeto maior que está sendo desenvolvido na UNISUL por Adair Bonini, sob a designação: PROJOR - Projeto Gêneros do Jornal (as relações entre gênero textual e suporte). Tal projeto procura compreender a sistemática de propósitos comunicativos e dispositivos textuais envolvidos na produção do jornal.

O macroprojeto PROJOR tem a preocupação de investigar a caracterização e a constituição dos diversos gêneros que se encontram no suporte jornal, tendo como referência os jornais de imprensa de grande e pequeno porte (O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, O Globo, Gazeta do Povo, Diário Catarinense, Diário do Nordeste, entre outros). O PROJOR tem os seguintes objetivos: descrever a organização textual do jornal e sua função no meio em que é produzido; descrever o funcionamento dos gêneros na constituição do jornal; produzir um inventário dos gêneros do jornal e descrevê-los.

1.1 SIGNIFICÂNCIA DA PESQUISA

Algumas pesquisas realizadas pelo PROJOR sobre gêneros jornalísticos específicos – a reportagem (KINDERMANN, 2003), a nota (FIGUEIREDO, 2003), a carta-consulta (SIMONI, 2004), a tira em quadrinhos (INOCENTE, 2005) – apontam resultados relevantes para a compreensão dos gêneros e do discurso jornalístico. Tais resultados dizem respeito não só à constituição dos gêneros, mas também a suas inter-relações e fronteiras.

Um outro tema abordado nestas pesquisas é a noção de hipergênero². Bonini (2003, 2004) tem proposto que os gêneros funcionam em conjunto e que, neste sentido, o jornal é um gênero constituído de outros gêneros e, desse modo, pode ser visto como um hipergênero.

² Hipergênero – Segundo Bonini (2001c) a noção de hipergênero tem mostrado que os gêneros funcionam em relação ao jornal e que este, além de suportar tais gêneros, funciona como um grande gênero.

Bonini (2004) ressalta, ainda, que há uma carência de trabalhos que tratem da totalidade dos gêneros que compõem o jornal (Quantos são? Como são?), do papel que estes gêneros exercem na estruturação do próprio jornal e, ainda, do papel que a comunidade jornalística exerce em relação a esses gêneros.

O objeto de estudo da presente pesquisa é a análise de 20 exemplares do gênero denominado “crítica de cinema” foram coletados do Jornal Folha de São Paulo entre os dias 1 e 30 de janeiro de 2000, optei por este jornal por ter um número maior de crítica, e a pesquisa do PROJOR proposta era do ano de 2000. Procura-se, nesse caso, não só levantar dados que permitam o entendimento da natureza desse gênero, mas também produzir subsídios que alimentem o debate sobre a relação entre gêneros e jornal.

1.2 ORGANIZAÇÃO DO RELATO

Do ponto de vista de sua organização, o presente relato está estruturado em cinco capítulos. Nesse primeiro capítulo, foi apresentado o tema da pesquisa. No segundo capítulo, apresento a fundamentação teórica na qual a pesquisa está apoiada, além disto, discutirei as teorias complementares, fazendo um breve relato sobre o gênero jornalístico, na perspectiva de alguns teóricos (COUTINHO, 1987; MELO 1985), que trouxeram contribuições à reflexão sobre o jornalismo brasileiro. No terceiro capítulo, apresento a metodologia da pesquisa, organizada em três partes: tipo de estudo; descrição do corpus da pesquisa e método da análise. No quarto capítulo, apresento a análise dos dados, organizada em três partes: a caracterização da estrutura composicional da crítica de cinema, a contagem de ocorrência dos itens da organização textual, a distinção entre crítica de estréia e de lançamento, e da crítica de filme de ficção e documentário. No quinto capítulo, apresento e comento os resultados da pesquisa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, será apresentado o conteúdo teórico em que esta pesquisa está baseada. Seguem-se, abaixo, duas seções que focalizam os seguintes temas: 1) abordagem sócio-retórica (tomada como orientação básica da presente pesquisa); e 2) a literatura sobre gêneros jornalísticos (com destaque para a crítica de cinema).

2.1 A ABORDAGEM SÓCIO-RETÓRICA DE ANÁLISE DE GÊNEROS

Nesta pesquisa, a abordagem proposta por Swales (1990,1992) é tomada como orientação básica, motivo pelo qual seus trabalhos são considerados logo no início desta seção. Como as propostas de Bhatia (1993,1997) são complementares às de Swales, são consideradas logo em seguida.

2.1.1 Contribuições de Swales

Swales (1990) busca a compreensão dos padrões organizacionais retóricos responsáveis pela realização prática de um discurso. Seu trabalho está estritamente relacionado ao ensino-aprendizagem, na área de línguas para fins específicos, de falantes

nativos ou não de inglês, ou seja, os estudos de gêneros textuais estão centralizados no desenvolvimento de habilidades comunicativas. Por isso, as análises desenvolvidas nesta perspectiva procuram mostrar o modo como os textos de determinado gênero (exemplares desse gênero) são construídos.

O autor emprega em seu trabalho três conceitos centrais – comunidade discursiva, gênero e tarefa. Swales (1990, p. 9) explica as comunidades discursivas como redes sócio-retóricas que se formam com a finalidade de atuar em um escopo comum. E acrescenta que os membros dessas comunidades discursivas possuem familiaridade com os gêneros que lhe são próprios e que usam para alcançar metas comunicativas.

O conceito de comunidade discursiva é definido em oposição de comunidade de fala (SANTOS, 1996). Este último conceito está ligado à comunidade de origem do falante, pressupondo regras operacionais e um mesmo padrão cultural de interpretação e criação textual (SWALES, 1990, p. 23-24), ao passo que a comunidade discursiva, é formada por um grupo de indivíduos que interagem e se identificam mutuamente. Swales (1992) aponta ainda que comunidade discursiva pode ser vista como um veículo de controle para a produção e administração dos gêneros, e teoricamente e apontado pelo autor também como um constructo social robusto.

De acordo com Swales (1990), a comunidade troca informações, tem mecanismos participativos, detém gêneros específicos e também uma terminologia especializada, sendo que seus componentes compartilham informações e práticas discursivas e suas metas são de comum interesse (embora nem sempre explícitas). Além do propósito comunicativo, as convenções, o estilo, o público alvo, o vocabulário e a terminologia especificam, e a linguagem utilizada por uma dada comunidade são também definidores do gênero, uma vez

que se esses critérios são satisfatórios, uma determinada prática será considerada prototípica pela comunidade discursiva, (ARAÚJO, 2000)

Mais tarde Swales, (1998) procura reforçar a noção de comunidade discursiva como um grupo típico de pessoas que trabalham juntas e compartilham de uma mesma proposta, têm um mesmo compromisso com os diversos tipos de ação dos discursos, independentemente de onde estejam, têm um senso comum. Partindo desse consenso, Swales reconhece que as comunidades podem estar encaixadas uma dentro da outra. Desta forma, os membros de uma comunidade discursiva compartilham dos mesmos propósitos comunicativos, além da comunidade dar condições aos principiantes de iniciarem suas atividades, apontando padrões de trabalho. Desse modo, os novatos podem iniciar um caminho em termos de suas práticas discursivas.

Exemplos de comunidades discursivas são os agrupamentos profissionais de professores, médicos, advogados, engenheiros, etc., que têm interesses profissionais comuns. As comunidades discursivas, contudo, são bastante diversificadas, devido à variedade de propósitos sociais existentes. Podem ir desde um partido político ou uma associação de bairro até uma sala de aula (que já é uma comunidade mais circunstancial).

A tarefa, para Swales (1990), diz respeito a um conjunto de atividades que se relacionam à aquisição de gêneros em uma determinada situação. A aquisição de habilidades relacionadas a determinado gênero está atrelada ao conhecimento prévio de mundo e, portanto, aos esquemas de textos anteriormente experienciados.

Considerando forma e conteúdo como constitutivos de um texto, e voltando sua atenção especialmente aos propósitos comunicativos, o autor formula também sua própria definição de gênero. Ele levanta, desse modo, uma série de características que possibilitam definir e identificar o gênero, quais sejam:

- a) Um gênero é uma classe de eventos comunicativos;
- b) O que transforma um conjunto de eventos comunicativos em um gênero é um conjunto compartilhado de propósitos comunicativos;
- c) Exemplos de gêneros variam em sua prototipicidade;
- d) O conjunto de razões (rationale) que subjazem em um gênero estabelece limites quanto a probabilidades em termos de seu conteúdo, posicionamento e forma;
- e) A nomenclatura dos gêneros que a comunidade discursiva estabelece é uma importante fonte de intuições para que o pesquisador defina o gênero.

Dentro do que é estabelecido por Swales, é possível entender como os elementos de interação são utilizados por uma comunidade discursiva. Os gêneros, como elemento de interação, têm como base para sua produção um propósito comunicativo, sendo que o falante nativo ou não de uma língua também leva em consideração subsídios como: o público-alvo, as restrições relativas à forma e a nomenclatura. Assim, um gênero tem características organizacionais bem definidas, tornando possível a realização de interações que, dentro do escopo de uma comunidade, têm uma função específica, ou seja, quanto mais um conjunto de textos tiver características similares, mais facilmente podemos defini-lo como gênero.

A definição de gênero proposta por Swales na sua totalidade, portanto, é a seguinte:

Um gênero compreende uma classe de eventos comunicativos, cujos exemplos compartilham os mesmos propósitos comunicativos. Estes propósitos são reconhecidos pelos membros especialistas da comunidade discursiva de origem e, portanto, constituem o conjunto de razões (rationale) para o gênero. Estas razões moldam a estrutura esquemática do discurso e influenciam e limitam (constraint) a escolha de conteúdo e de estilo. O propósito comunicativo é o critério que é privilegiado e que faz com que o escopo do gênero se mantenha enfocado estreitamente numa determinada ação retórica compatível com o gênero. Além do propósito, os exemplos do gênero demonstram padrões

semelhantes, mas com variações em termos de estrutura, estilo, conteúdo e audiência pretendida. Se forem realizadas todas as expectativas sobre o que é altamente provável para o gênero, o exemplar será visto pela comunidade discursiva de origem como prototípico. Os gêneros têm nomes que são herdados e produzidos pelas comunidades discursivas e importados por outras comunidades. Esses nomes constituem uma comunicação etnográfica valiosa, porém tipicamente precisam de validação adicional. (Swales 1990, p. 58)

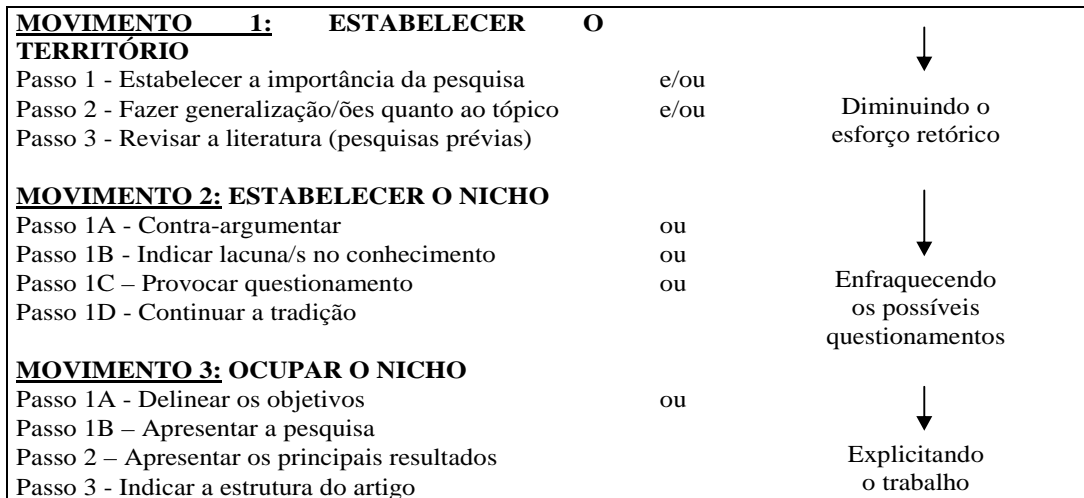
Segundo esse autor (1990, p. 21), o gênero é um elemento palpável que nasce na interação comunicativa, em uma determinada comunidade discursiva. Diz respeito à estrutura/forma e também ao conteúdo, aos propósitos comunicativos e às metas sociais de seus usuários. Relatar atividades referentes aos gêneros, segundo o autor, é falar da retórica situada nos anseios comunicativos de uma comunidade.

Assim, podemos dizer que os textos de qualquer natureza, literários ou não, tanto na forma oral como na escrita, são caracterizados por funções específicas e uma organização retórica peculiar. São reconhecíveis por suas características operacionais e organizacionais, exigidas pelos contextos onde são utilizados.

Depois da definição de gênero, comunidade discursiva e tarefa, Swales (1990) parte para uma explicação de como a estrutura de um gênero se constitui, visto que é a partir desta estrutura que o gênero se materializa. Para isso, o autor esquematizou a estrutura da introdução de artigos científicos, empregando os termos (*move*) e passo (*step*) para análise das unidades de informação que podem ser identificadas no texto. Compreende - se por movimentos blocos discursivos obrigatórios que são constituídos a partir da função retórica a ser desempenhada, e que podem ser divididos em passos retóricos, opcionais ou não.

Swales criou um modelo para análise de introdução de artigos de pesquisa, que foi por ele denominado CARS³ (*create a research space*). A estrutura retórica do gênero é assim apresentada:

³ Em inglês a sigla quer dizer “creating a research space” (criando um espaço de pesquisa). Swales utiliza uma metáfora inspirada na ecologia para explicar a estruturação: de localizar, arrumar e habitar um nicho.



Quadro 1 – Modelo de introdução de artigos científicos em inglês (SWALES, 1990, p. 141).

De acordo Hemais e Biasi-Rodrigues (2005), foram dois os trabalhos que deram origem a esse modelo. A primeira análise ocorreu em um *corpus* de 48 introduções de artigos científicos; a segunda, foi efetuada em 110 exemplares de introduções de três áreas distintas. A primeira versão do modelo CARS surgiu com o resultado desta pesquisa, apontando quatro *moves* ou movimentos (grandes ações retóricas) e passos (pequenas ações retóricas que constituem os movimentos). Swales, mais tarde (1990, p. 140), modifica os movimentos um e dois, pois os pesquisadores encontravam dificuldades para separá-los. Desta modificação é que resulta modelo exemplificado no [quadro 1].

Esse modelo foi utilizado, de forma adaptada, por vários pesquisadores brasileiros. Entre eles se pode citar Motta-Roth. Sua análise da resenha acadêmica (1995) resultou em um modelo [quadro 2] que serviu de base para a presente análise da crítica de cinema. No modelo proposto por Motta-Roth, assim como no modelo CARS justamente pela similaridade entre resenha e crítica, já apontada por Bonini (2005).

| | | |
|-----------------------|--|-------|
| Movimento 1 | APRESENTANDO O LIVRO | |
| Passo 1 | Definindo o tópico geral do livro | e/ ou |
| Passo 2 | Informando sobre a virtual audiência | e/ ou |
| Passo 3 | Informando sobre o/a autor/a | e/ ou |
| Passo 4 | Fazendo generalizações | e/ ou |
| Passo 5 | Inserindo o livro na área | |
| Movimento 2 | ESQUEMATIZANDO O LIVRO | |
| Passo 6 | Delineando a organização geral do livro | e/ ou |
| Passo 7 | Definindo o tópico de cada capítulo | e/ ou |
| Passo 8 | Citando material extratexto | |
| Movimento 3 | RESSALTANDO PARTES DO LIVRO | |
| Passo 9 | Avaliando partes específicas | |
| Movimento 4 | FORNECENDO AVALIAÇÃO FINAL DO LIVRO | |
| Passo 10 ^a | Recomendando/desqualificando o livro | ou |
| Passo 10B | Recomendando o livro apesar das falhas | |

Quadro 2 – Descrição esquemática da organização em resenhas acadêmicas (MOTTA-ROTH, 1995, p. 142).

No modelo proposto por Motta-Roth [quadro 2], assim como no modelo CARS, os conjuntos de movimentos e de passos, moldados pelo propósito comunicativo, compõem blocos textuais de informações que vão distinguir a estrutura interna de um determinado gênero.

O modelo CARS tem sido visto como uma ferramenta apropriada para as investigações de gêneros acadêmicos, devido ao fato de poder ser facilmente adaptado e de ter um potencial considerável para análises de outros gêneros de escrita acadêmica. Swales propõe uma análise de convenções genéricas em alto nível, evitando as meras investigações estatísticas de elementos lingüísticos ou a pura discussão de problemas sociológicos na comunicação acadêmica. Ao mesmo tempo, o autor consegue combinar o exame da organização superestrutural e as características mais localizadas (ou microestruturais) com uma reflexão nas tradições dos discursos nas comunidades acadêmicas.

Dudley-Evans (1994) chama a atenção para a importância de definir movimentos retóricos de outros gêneros além do artigo de pesquisa e de entender as expectativas que os membros de disciplinas específicas têm em relação a exemplos de um dado gênero.

No Brasil, temos vários estudiosos que utilizaram o modelo CARS em suas pesquisas, como Biasi-Rodrigues (1998), que aplicou o esquema em resumos de dissertação de mestrado. As contribuições de Bhatia (1993) partem da mesma definição de gênero sugerida por Swales. Bhatia, ao analisar dois gêneros (uma de promoção de produto e outra de candidatura a um emprego), se preocupa em criar um modelo de análise do discurso que leve em conta explicações sócio-culturais, institucionais e organizacionais (VIAN JUNIOR, 1997, p. 45).

Ao estudar os gêneros, faz-se necessária a entrada de informações de uma variedade de disciplinas para interpretá-los, descrevê-los e explicar a lógica que está subentendida em cada um dos vários gêneros profissionais e acadêmicos.

Bhatia (1993) segue a mesma linha de pensamento de Swales, ao considerar elementos como: estrutura composicional, propósito comunicativo, comunidade discursiva. Ao propor uma definição de gênero, contudo, Bhatia (idem) prioriza um destes elementos, que é o propósito comunicativo:

[Genre is] a recognizable communicative event characterized by a set of communicative purpose(s) identified and mutually understood by the members of the professional or academic community in which it regularly occurs. Most often it is highly structured and conventionalized with constraints on allowable contributions in terms of their intent, positioning, form and functional value. These constraints, however, are often exploited by the expert members of the discourse community to achieve private intentions within the framework of socially recognized purpose(s). (BHATIA, 1993, p.13)

Para Bhatia (1993), a definição de gênero apontada por Swales apresenta diversos aspectos que precisam ser re-elaborados.

Primeiramente, o gênero é caracterizado pela intenção comunicativa que deveria cumprir. Qualquer mudança significativa nestas intenções resultará em um gênero distinto e alterações menos significativas, ou seja, o gênero pode transformar-se em um sub-gênero.

Em segundo lugar, na maioria dos casos, o gênero é um evento comunicativo altamente estruturado e convencionalizado, sendo o resultado cumulativo de uma longa experiência e treino dentro da comunidade especialista que o molda e lhe dá uma estrutura interna.

Em terceiro lugar, embora um escritor do gênero tenha bastante liberdade para utilizar-se de recursos lingüísticos, ele é obrigado a compartilhar certas práticas e normas dentro dos limites de um gênero específico. Um exemplo seria a percepção da diferença entre uma carta pessoal e uma carta de negócio.

Por último, os membros de uma comunidade profissional ou acadêmica possuem maior conhecimento dos propósitos convencionais, construções e usos de gêneros específicos do que aqueles que não são especializados. Assim sendo, os escritores de gêneros especializados parecem ser mais criativos no uso de gêneros que lhes são familiares. Pelo mesmo motivo, repórteres de jornal muitas vezes conseguem impor suas perspectivas às reportagens, tirando, assim, vantagens dos padrões de objetividade jornalística.

Para uma investigação de qualquer gênero, Bhatia (1993) sugere sete passos a serem seguidos:

- a) Posicionamento do texto-gênero dado em um contexto situacional;
- b) Levantamento da literatura existente;
- c) Refinamento da análise situacional/contextual;
- d) Seleção do corpus;
- e) Estudo do contexto institucional;
- f) Níveis de análise lingüística;
- g) Consulta a especialista da comunidade discursiva em questão.

Ao discutir o nível lingüístico, o autor propõe ainda uma subdivisão: características léxico-gramaticais, análise da padronização textual, interpretação estrutural do gênero. Além de identificar quais as estruturas mais freqüentes, há também uma preocupação em estudar a função desses elementos, tentando chegar a conclusões relacionadas ao pensamento do grupo em termos de convenções.

A abordagem de Bhatia (1993), além de ser uma descrição e uma explicação lingüística, considera fatores sócio-culturais e psicolingüísticos. Segundo ele, é necessário compreender que a comunicação é mais criativa quando existe um bom conhecimento das normas e convenções de um gênero. A análise de gênero, nesse sentido, deve ser também uma questão de procurar os padrões e nunca de impô-los. Os procedimentos de análises de um a três, acima citados, devem ser usados, segundo o autor, de forma flexível dentro de um dado contexto.

Nesse trabalho, Bhatia apresenta a análise de duas cartas: uma de promoção de produto e outra de candidatura a um emprego. Ambas apresentam estruturas similares, e o autor caracteriza-as como subgêneros,⁴ uma vez que, segundo ele, elas têm o mesmo propósito: a promoção. Por outro lado, Bhatia vê nessas cartas distinções sutis ao propósito, de modo que vai entendê-las como “sub-gêneros” do gênero carta promocional.

⁴ O termo “subgênero” está sendo considerado, na presente pesquisa, de acordo com a formulação de Bathia (1993). Segundo o autor em seus estudos se atém à realização do gênero e, nesse sentido, aponta os subgêneros como resultado de subpropositos. Textualmente, Bathia afirma: “Embora não possa ser sempre possível traçar a distinção final entre gêneros e subgêneros, o propósito comunicativo é um critério razoavelmente confiável para identificar e distinguir subgêneros” (BATHIA,1993,p.15).

2.2 OS GÊNEROS JORNALÍSTICOS

Os estudos atrelados aos gêneros jornalísticos, na área de comunicação são recentes. De acordo com Bonini (2004a), esses estudos não definem com clareza o que é um gênero jornalístico, sua forma e constituição. Alguns dos pesquisadores que se dedicaram a esta análise jornalística são Melo (1985); Chaparro (1998); Cipra Hermelin (1981); Faria (1996) e Lage (1986).

Segundo Melo (1985), a classificação dos gêneros jornalísticos iniciou-se com o editor inglês Samuel Buckeley, no século XVIII, ao decidir pela separação entre *news* e *comments* no Daily Courant.⁵ A partir daí, com as transformações tecnológicas e culturais, a mensagem jornalística se adequava, moldando-se conforme a necessidade de cada época.

Melo (1985) afirma que o jornalismo mundial não é uma entidade unificada. Segundo ele, há aspectos formais que distinguem os vários jornalismo, apontando que a imprensa estadunidense utiliza somente dois gêneros – *comment* e *story* – ao passo que os latinos utilizam mais de dois gêneros.

Para Martinez (apud MELO, 1985), em razão de o jornalismo não ser uma instituição unificada, dá-se uma superposição entre seus gêneros e categorias. De acordo com a história, a diferença entre as categorias de jornalismo informativo e opinativo aparece conforme a necessidade de diferenciar os fatos (*news/stories*) das suas versões (*comments*).

Ao nomear um gênero com base no estilo – apreendido pelo autor como formas de expressão do cotidiano –, tal classificação limita-se a universos culturais delimitados. Segundo Melo (1985), por mais que as entidades jornalísticas admitam uma dimensão

⁵ Nessa separação, *news* equivale a relatos de fatos e *comments*, a opiniões de jornalistas e outros atores sociais.

transnacional em sua composição operativa, permanecem, contudo, especificidades nacionais ou regionais que direcionam o processo de recodificação das mensagens importadas.

No que tange às classificações dos gêneros no âmbito do jornalismo brasileiro, o único pesquisador que se preocupou com esse fenômeno anteriormente aos anos 80 foi Beltrão (1980) nenhum outro pesquisador ofereceu suporte para essa temática. Beltrão classifica os gêneros jornalísticos em três categorias:

Jornalismo informativo

- a) Notícia
- b) Reportagem
- c) História do interesse humano
- d) Informação pela imagem

Jornalismo interpretativo

- e) Reportagem em profundidade

Jornalismo opinativo

- f) Editorial
- g) Artigo
- h) Crônica
- i) Opinião ilustrada
- j) Opinião do leitor

A orientação adotada por Beltrão é explicitamente funcional, uma vez que sugere a classificação dos gêneros de acordo com as funções que exercem junto ao público leitor que são de informar, explicar e orientar. Beltrão (1980) ainda afirma que a especificidade dos

gêneros obedeceu ao senso comum da própria atividade profissional, e que não se ateu à natureza de cada gênero – estilo, estrutura narrativa, técnica de codificação. Segundo Melo, não há motivos para segmentar a reportagem em dois gêneros distintos – reportagem e reportagem em profundidade. Além disso, Beltrão dissocia os recursos que oferecem informações por meio de imagens dos recursos exclusivamente verbais, privilegiando esses últimos. Para Melo, fotografias ou desenhos são identificáveis como notícias ou como reportagens. Divergindo de Beltrão, Melo acrescenta que o que vai dar característica a um gênero jornalístico não é o código, mas, sim, um conjunto de circunstâncias que determinam o relato que a instituição jornalística difunde para o seu público.

Melo propõe, então, uma outra classificação dos gêneros jornalísticos com base na classificação proposta por Beltrão. Parte dessa classificação devido a sua significância histórica e, sobretudo, pela aproximação que mostra em relação à práxis jornalística observada.

O autor adota, então, dois critérios: o primeiro é a intencionalidade, com duas vertentes: 1) a reprodução do real (descrição jornalística a partir de dois parâmetros – o atual e o novo) e 2) a leitura do real (identificação do valor do atual e do novo na circunstância que nutre e transforma os processos jornalísticos). Na primeira ocorrência, tem-se a observação da realidade e a descrição do que interessa à instituição jornalística. Na segunda, tem-se a análise desta realidade e a avaliação.

Dessa forma, o autor distingue a natureza dos gêneros que se congregam na categoria informativa dos que se agrupam na categoria opinativa. Os gêneros que correspondem ao universo da informação se estruturam a partir de um referencial exterior à instituição jornalística, e sua expressão depende da eclosão e evolução dos acontecimentos e da relação que há entre os profissionais com seus protagonistas. No caso dos gêneros

opinativos, a estrutura da mensagem do texto é co-determinada pela instituição jornalística, assumindo duas feições: a autoria e angulação (perspectiva temporal que dá sentido a opinião). Partindo destes pressupostos, Melo propõe, então, para as duas categorias (jornalismo informativo, e jornalismo opinativo), os seguintes gêneros:

Jornalismo informativo

- a) Nota – subgênero da notícia;
- b) Notícia – gênero informativo relevante, mas sem opinião;
- c) Reportagem – gênero complexo onde predominam o discurso-narração e o relato interativo;
- d) Entrevista – gênero caracterizado pela estruturação dialogal.

Jornalismo opinativo

- e) Editorial – gênero de expressão de opinião da instituição jornalística;
- f) Comentário – estrutura-se em duas partes: a) síntese do fato e enunciação do seu significado; b) argumentação que sugere o julgamento;
- g) Artigo – gênero opinativo que difere do editorial, por trazer opinião de um autor;
- h) Resenha – gênero destinado à avaliação e comentários de livros;
- i) Coluna – gênero que tem a finalidade de avaliar repercussões;
- j) Crônica – gênero opinativo produzido de forma livre, que tem como fatos idéias do cotidiano;
- k) Caricatura – gênero que mistura a linguagem imagética e a linguagem verbal, com características de humor;

l) Carta – gênero democrático que contribui para o debate sobre questões da atualidade.

No que tange à área da lingüística, quanto aos gêneros jornalísticos, nota-se ainda uma carência de estudos. Kindermann (2003) aponta que boa parte dos trabalhos direcionados a essa área está atrelada às questões micro-estruturais da língua e não vinculada à instância enunciativa.

Segundo Bonini (2001a), o texto jornalístico, embora esteja presente nas análises lingüísticas há algum tempo, continua sendo pouco conhecido de forma mais sistemática. Para o autor, quando há estudos relacionados aos gêneros jornalísticos, destacam-se apenas a notícia, a reportagem e o editorial. Deste modo:

Há uma carência de trabalhos que tratem do todo, de modo que fenômenos de textualização como as seções e as páginas de jornal permanecem praticamente uma incógnita quanto ao tratamento genérico que devamos dar-lhes, pois se, por um lado, apresentam certos comportamentos relativos à noção de gênero que detemos no momento, por outro, se distanciam bastante dos padrões próprios de membros como notícia e reportagem. (Bonini, 1999b, p. 1)

Bonini (2003) também se mostra crítico em relação aos estudos de gênero textual dentro do campo da comunicação. Nesse artigo, ele argumenta que as várias tipologias trabalham com uma visão classificatória de gênero, misturando categorias abstratas da classificação com as ocorrências empíricas dos usos da linguagem. Desse modo, afirma que:

Enquanto os autores em outros campos têm tratado o gênero como um fenômeno de linguagem socialmente constituído (ligado a atos enunciativos ou a ações de linguagem efetivas ou efetiváveis) e tenta construir modelos explicativos da ação dos sujeitos na linguagem, no campo da comunicação, os estudos ainda se inscrevem em uma perspectiva tipologizante. É difícil depreender, nessa literatura, o que é um gênero jornalístico, bem como quais são os gêneros que compõem o jornal. (p. 218)

2.2.1 A crítica de cinema na literatura acadêmica e profissional da área de Comunicação Social

Antes de iniciar a análise, procurei construir uma definição provisória do gênero em estudo a partir da literatura profissional e acadêmica da área de Comunicação Social. Por literatura profissional, estou entendendo os textos que são utilizados como ferramentas de trabalho nas redações dos jornais (manuais de estilo e dicionários de comunicação); por literatura acadêmica, os textos produzidos nas universidades, de cunho científico (artigos científicos, ensaios, manuais técnicos).

Percebe-se nessa literatura, tanto na profissional quanto na acadêmica, uma certa indefinição quanto ao que venha a ser a crítica como um gênero textual, e, também, dois tipos de indeterminação: 1) a crítica aparece como uma atividade social e, ao mesmo tempo, como uma espécie de texto; e 2) em termos textuais, o gênero crítica não se distingue muito do gênero resenha.

Na literatura profissional, as menções à crítica são pontuadas por uma mescla de aspectos textuais do gênero com a atividade que lhe dá surgimento. Nem todos os manuais de estilo e redação em circulação no país (Folha de S. Paulo, 1987; O Estado de São Paulo, 1990; O Globo, 1992; Zero Hora, 1994) trazem verbetes específicos sobre crítica. Os verbetes relacionados ao tema que encontramos apresentam descrições do gênero que nem sempre deixam claras a organização e as funções próprias, devido a esta mistura entre caracterização da espécie de texto e caracterização da atividade de criticar. No dicionário de Comunicação de Rabaça e Barbosa (2001), por exemplo, a crítica é assim definida:

Discussão fundamentada e sistemática, a respeito de determinada manifestação artística, publicada geralmente em veículos de massa (jornal revista, livro, rádio, tv) e emitida por jornalista, professor, escritor ou por outros especialistas. Em geral profissionalmente vinculados ao veículo como colaboradores regulares. Apreciação estética e ideológica, desenvolvida a partir de um ponto de vista individual, em que entra a experiência prática e /ou teórica do crítico, a respeito

de trabalho literário, teatral, cinematográfico, de artes plásticas etc. O exercício da crítica implica a compreensão de tudo o que participa do processo de criação de uma obra artística, suas técnicas, significados, propostas e importância no âmbito de um contexto cultural. “A crítica visa ao conhecimento da e valorização da obra, tendo em mira orientar o gosto e a curiosidade do leitor” (Massaud Moisés). Elaborada a partir de um padrão – moderno ou acadêmico – de proposta artística e pela comparação dos valores e informações da obra com o ideal estético daquele que analisa e opina, a crítica é também uma atividade criativa, na medida em que reinterpreta intelectualmente o objeto examinado e propicia ao leitor um conjunto de impressões, idéias e sugestões, enriquecendo a informação original. (Rabaça e Barbosa, 2001, p. 200).

No manual de redação da Folha de São Paulo, do mesmo modo, afirma-se: “A crítica deve ser fundamentada em argumentos claros. Quando escrita por especialista, deve permanecer acessível ao leigo, sem ser banal. Não deve conter acusação de ordem pessoal. O objetivo da crítica é a obra ou o desempenho, e não a pessoa” (1987 p. 61). Aqui, contudo, a explicação concentra-se mais na textualidade que na atividade.

Na literatura acadêmica destaca-se, com maior visibilidade, o dilema da separação entre a crítica e a resenha. Há momentos, contudo, que se junta a este dilema a questão da distinção entre o gênero textual e a atividade de criticar.

Segundo Melo (1985), desde o século XIX esses dois termos se confundem. O autor destaca ainda que o termo resenha não se generalizou no Brasil, prevalecendo a designação de crítica para a atividade que cumpre aquela função, empregada em vários contextos. A palavra crítica tem seu significado cunhado nas unidades jornalísticas através da função do crítico. A crítica está no sentido de quem a elabora: o crítico. A crítica do jornal visa à análise das obras e autores contemporâneos, ou seja, é um processo de avaliação e julgamento. Ainda de acordo com Melo, o gênero jornalístico resenha corresponde à apreciação das obras de arte ou de produtos culturais, com o intuito de orientar o leitor ou o consumidor. Como diz Beltrão “o jornalismo não se dirige a um indivíduo isolado, mas sim à coletividade” (1992, p.71).

A distinção de Melo, portanto, está no sentido de que a crítica é uma atividade enquanto a resenha é uma espécie de texto. Já Coutinho (1987) propõe uma distinção com base em outro critério: o público que consome esta espécie de texto.

Segundo esse autor (op. cit.), há dois públicos distintos que determinam também gêneros distintos: a crítica (gênero literário) destina-se aos “scholars”; a resenha (gênero jornalístico) dirige-se ao consumo popular. Segundo ele, a resenha (antes chamada nota de rodapé literário) é uma atividade jornalística denominada comentário sucinto, enquanto a crítica exige diferentes métodos e critérios que tornam o resultado incompatível com o exercício periódico e regular de um jornal – a informação ocasional e leve.

Coutinho (1987), portanto, acredita que no jornal só ocorre a resenha. Defende também que a resenha apresenta-se como expressão nova, adequada aos processos jornalísticos em constante alteração, em decorrência das transformações tecnológicas e culturais, além de ter proliferado nos meios de comunicação coletiva. O desenvolvimento da crítica circunscreve-se nos suplementos culturais dos diários, às revistas especializadas, direciona-se para livros, teses universitárias, e ao emprego universitário; a resenha, para seções de jornais sob a forma de comentários e informações sobre livros do momento.

Penso, contudo, que a análise que Afrânio Coutinho faz não é plausível, já que os termos crítica e resenha apresentam aproximações (mas também certas diferenças), tanto no meio jornalístico quanto no acadêmico. Além disso, o uso que se faz de tais termos deixa ver o contrário do que afirma o autor: na academia é mais comum o termo resenha do que o termo crítica, e no jornalismo, o contrário. Parece que há aqui dois aspectos: a atividade de criticar e os gêneros de cada uma dessas comunidades discursivas. O ato de criticar pode ser acadêmico (com vistas a uma interpretação teórica e filosófica da obra) ou jornalístico (com vistas a uma interpretação valorativa e de orientação ao público). Já os gêneros resenha e crítica estão

baseados em critérios mais específicos quanto aos fatores envolvidos nas tarefas comunicativas (discuto isso no próximo item).

Khaled (1993) segue o mesmo raciocínio de Afrânio Coutinho. A autora afirma que a crítica militante de jornal é uma forma de crítica aplicada, de livre interpretação, adaptada aos princípios do jornalismo e focalizada na sua função de mediação. Também para ela, o que aparece no jornal é o gênero resenha, ao que afirma, citando o autor: “configura-se [...] como um gênero jornalístico destinado a orientar o público na escolha dos produtos em circulação no mercado” (AFRANIO COUTINHO, 1987, p. 57 apud KHALED, 1993).

2.2.2 Crítica ou resenha?

Para discutir essa questão, vou me ater à perspectiva sócio-retórica. Procuo, portanto, lançar um outro olhar sobre essa distinção. O que me interessa é ver como os gêneros se constituem como peças funcionais-comunicativas das comunidades discursivas envolvidas (a jornalística e a acadêmica).

Bonini (2005) apresenta uma distinção entre crítica e resenha baseada na prática corrente no meio jornalístico. Segundo ele:

No jornalismo, os textos que comentam obras literárias, teatrais, cinematográficas (e de artes plásticas de um modo geral) são denominados crítica (literária, teatral, cinematográfica, etc.). Embora haja similaridades claras entre resenha e crítica, existe pelo menos uma diferença marcante. Enquanto a resenha traz um relato pormenorizado da obra, avaliando sua pertinência para um campo de debates (campo das idéias), a crítica se atém ao plano da construção da obra (campo da forma), avaliando suas qualidades estéticas e/ou de entretenimento.

O autor apresenta ainda alguns critérios de identificação ao se posicionar quanto ao trabalho de Machado (1996). Conforme Bonini (2005), é importante ressaltar a denominação do gênero; e a organização do gênero.

Já Machado (1996) utiliza o termo resenha (resenha crítica de cinema) para os textos de análise cinematográfica que aparecem na imprensa. Esse autor procura determinar a estrutura composicional desse gênero a partir do esquema da seqüência descritiva de Adam (1992)⁶. Segundo Machado, do mesmo modo que a seqüência descritiva, a resenha crítica de cinema teria três categorias: uma descrição (aspectualização), uma apreciação (estabelecimento de relação e operação de avaliação) e uma interpretação (tom valorativo imbricado com descrição).

Bonini (2005), baseando-se na descrição esquemática da resenha realizada por Motta-Roth (2002)⁷ e em suas observações intuitivas do gênero crítica, acredita que a estrutura composicional da crítica de cinema se parece com a da resenha, embora acredite também que sejam gêneros diferentes.

Acredito, então, como Bonini (op. cit.) que resenha e crítica sejam dois gêneros distintos. A resenha é um gênero textual voltado para a avaliação de livros (tanto no meio acadêmico quanto no meio jornalístico), enquanto a crítica tem como fundo a avaliação de outras expressões artísticas (como cinema, teatro, exposições) e é um gênero textual próprio do jornal. A crítica como tal aparece na academia como atividade, mas vai ser expressa em outros gêneros da esfera acadêmica: o artigo científico e (principalmente) o ensaio. É uma posição quase que oposta à defendida por Coutinho (1987), que acredita que no jornal só ocorre a resenha.

⁶ Adam (1992) diz que os textos são compostos por seqüências textuais (conjunto de proposições mais ou menos estáveis), sendo elas de cinco tipos: narrativa, descritiva, explicativa, argumentativa e dialogal. Dificilmente ocorre apenas uma no texto, sendo que, em geral, há um jogo de dominação entre elas. De modo bastante sintético, Bonini (2005) diz que: “Adam aponta para a descrição três partes: 1) uma ancoragem (onde se tem um tema-título); 2) uma dispersão de propriedades (contendo dois processos básicos - a aspectualização e o estabelecimento de relação); e 3) uma reformulação (onde se tem uma nova visualização geral do tema)”.

⁷ Ver quadro 2, apresentado na seção 2.1.1.

3 METODOLOGIA

A metodologia desta pesquisa, como já disse anteriormente, está ancorada no ponto de vista sócio-retórico da análise dos gêneros e fundamenta-se nos procedimentos metodológicos apontados por Swales (1990) e Bhatia (1993). Além da fundamentação dos dois autores, esta pesquisa teve como apoio o modelo de Motta-Roth (1995), o qual serviu de base para que se pudesse revelar o que ocorre na estruturação de uma crítica de cinema.

Este capítulo tem três objetivos: o primeiro é descrever o tipo de estudo aqui empreendido; o segundo é indicar qual é o *corpus* da pesquisa e os procedimentos adotados para a sua seleção; e o terceiro descrever o método de análise aplicado às críticas de cinema aqui consideradas.

3.1 TIPO DE ESTUDO

Este trabalho pode ser caracterizado como um estudo textual-discursivo. A pesquisa está inserida dentro do contexto do PROJOR – “Projeto gêneros do jornal”, que engloba um macroprojeto e vários microprojetos. Portanto, a metodologia desta pesquisa está centrada na mesma proposta por Bonini (2003, 2004a, 2004b), e prevê dois planos de análise: o plano macroestrutural (pesquisa do jornal para os gêneros) e o plano microestrutural

(pesquisa dos gêneros para o jornal). Assim sendo, este trabalho fundamentou-se na proposta de trabalho de Bonini e nos procedimentos metodológicos apontados por Swales (1990) e Bhatia (1993).

A metodologia de estudo de Swales em gêneros é esboçada quando o mesmo apresenta seu modelo da organização de introduções de artigos de pesquisa, o modelo CARS (*create a research space*) [ver quadro 1, na seção 2.1.1]. Trata-se de uma metodologia comparativa que considera o exame dos exemplares de um gênero em duas perspectivas: quanto à organização textual e quanto aos objetivos do produtor do gênero. Bonini (2004b), em relação ao modelo CARS, explica que:

A organização do texto é levantada (em movimentos e passos) sempre em relação ao ponto de vista do produtor/escritor. É como se tivéssemos, nesse quadro, um conjunto de estratégias que o cientista põe em marcha para produzir o seu texto. É neste sentido, então, que se pode entender o termo “sócio-retórico”. “Retórico” diz respeito ao modo como alguém age para produzir um texto investido de determinado gênero (o que procura fazer primeiro e assim por diante). Já o termo “sócio” está embasado na idéia de que todo esse conhecimento é compartilhado socialmente (ou seja, é produzido em uma comunidade discursiva). Na verdade, o membro da comunidade precisa conhecer bem este modo de agir com a linguagem (precisa tornar-se um membro experiente) para ascender hierarquicamente nessa comunidade.

No modelo CARS, Swales recorre a dois conceitos chaves: os movimentos (*moves* – grandes propósitos que coincidem com as partes estruturais do gênero) e os passos (*steps* – sub-propósitos com os quais os movimentos são construídos). Os conjuntos de movimentos e de passos, correspondentes ao propósito comunicativo geral do gênero, constituem, portanto, os blocos textuais de informações que vão caracterizar a estrutura interna de um dado gênero. Swales, em suas pesquisas, aborda os gêneros tanto em sua dimensão pragmática quanto estrutural, contribuindo para uma noção de gênero que procura dar conta dos processos lingüísticos socialmente utilizados.

A metodologia adotada por Bhatia (1993) para chegar a uma caracterização do gênero carta promocional é semelhante a proposta de Swales (1990). A inovação do estudo está no fato de o autor propor procedimentos mais amplos, que vão desde a seleção do *corpus* até a determinação da validade dos resultados da pesquisa [quadro 3]. Bhatia dá mais estofamento etnográfico à metodologia empreendida por Swales. De acordo com Bonini (2002), a característica inovadora da proposta de Bhatia está no aprofundamento que fornece à noção de gênero como uma prática.

De acordo com Bonini(2002b),a ênfase na prática discursiva, privilegia o modo como os propósitos são conduzidos textualmente, levando Bhatia a postular que os membros mais experientes da comunidade fazem melhor uso dos recursos genéricos e que, neste sentido, podem servir como avaliadores eficientes na descrição alcançada pelo analista do gênero.

| FASES | PROCEDIMENTOS |
|-------|--|
| 1 | <i>Localização de dado gênero textual em um contexto situacional.</i> Desenvolve-se a partir intuição do pesquisador em relação à experiência prévia de observação de dado falante (escritor), das pistas internas do gênero e em função do que pode inferir quanto ao conhecimento de mundo deste falante (escritor); |
| 2 | <i>Levantamento de literatura existente sobre o assunto.</i> Procede-se à busca em setores de interesse: 1) análise de gêneros; 2) manuais de prática profissional; e 3) estudos sociais e internacionais; |
| 3 | <i>Refinamento da análise contexto-situacional.</i> Procede-se à definição do âmbito sócio-cultural e de interação lingüística do gênero; |
| 4 | <i>Seleção do corpus.</i> Seleciona-se, mediante a definição clara dos propósitos comunicativos dos gêneros e em função de uma amostragem estatisticamente relevante; |
| 5 | <i>Estudo do contexto institucional.</i> Procede-se ao levantamento do sistema ou da metodologia que subjaz ao gênero (regras e convenções); |
| 6 | <i>Análise lingüística</i> em termos de: a - características léxico-gramaticais. Estudo da estruturação microestrutural do gênero; b - padrões de textualização. Estudo das relações entre os valores da prática social e a linguagem empregada; c - interpretação estrutural do gênero textual. Levantamento da forma particular que assume a comunicação de determinada intenção em dado texto; |
| 7 | <i>Informação de especialista da comunidade discursiva.</i> Averiguação dos resultados frente às reações de um informante especialista da comunidade discursiva em estudo. |

Quadro 3 – Metodologia de Bhatia para os estudos dos gêneros textuais (cf: Bhatia, 1993).

Apesar dos procedimentos descritos por Bhatia (1993), Bonini (2004a) pontua que esta metodologia não abarca a descrição de um conjunto de gêneros, como é o caso do PROJOR, pesquisa que pretende estudar o jornal como um todo. Propõe, nesse sentido, inspirado no trabalho de Biber (1998), uma análise textual em dois níveis: macro e micro estrutural. Nestes níveis, distribui os procedimentos de Bhatia de modo relativamente adaptado no [quadro 4].

| MACROANÁLISE | MICROANÁLISE |
|---|---|
| (1) <i>Levantar a literatura a respeito do jornal.</i> Nesta etapa, procede-se à leitura, com vias a determinar a tradição relativa ao jornal e fazer um inventário dos gêneros: i) dos principais manuais de jornalismo; ii) dos textos acadêmicos sobre o jornal; e iii) de possíveis estudos que o analisem do ponto de vista genérico; | (1) <i>Levantar a literatura a respeito do gênero.</i> Nesta etapa, com vias a determinar a tradição relativa ao gênero em estudo, procede-se à leitura: i) dos principais manuais de jornalismo; ii) dos textos acadêmicos sobre o gênero; e iii) de possíveis estudos que o analisem do ponto de vista genérico; |
| (2) <i>Estabelecer uma interpretação estrutural para o jornal.</i> Nesta etapa, procede-se: i) ao levantamento dos padrões textuais (partes e mecanismos característicos) e lingüísticos (léxico, emprego verbal, padrão oracional, etc.) de estruturação do jornal; ii) ao levantamento dos gêneros ocorrentes no jornal; e iii) ao levantamento das relações com outros gêneros amplos; | (2) <i>Estabelecer uma interpretação estrutural para o gênero.</i> Nesta etapa, procede-se: ii) ao levantamento dos mecanismos textuais (movimentos, passos e seqüências) e lingüísticos (léxico característico, emprego verbal, padrão oracional, etc.) de estruturação do gênero; e ii) ao levantamento das relações com outros gêneros e com o jornal; |
| (3) <i>Estabelecer uma interpretação pragmática para o jornal.</i> Nesta etapa, procede-se: i) à análise da comunidade discursiva em que jornal se insere; ii) ao estabelecimento dos papéis interacionais (incluindo-se aí também a análise dos propósitos, objetivos e interesses compartilhados e intervenientes; e iii) à consulta a informante da comunidade discursiva. | (3) <i>Estabelecer uma interpretação pragmática para o gênero.</i> Nesta etapa, procede-se: i) à análise da comunidade discursiva em que o gênero se insere; ii) ao estabelecimento dos papéis interacionais (incluindo-se aí também a análise dos propósitos, objetivos e interesses compartilhados e intervenientes); e iii) à consulta a informante da comunidade. |

Quadro 4 – Uma proposta metodológica para o estudo inter-relacionado dos gêneros do jornal.(BONINI 2004c).

Nesta proposta [quadro 4], de acordo com Kindermann (2003), os dois níveis de análise estão atrelados ao modo como o jornal é abordado: 1) na macroanálise, o jornal é estudado quanto aos gêneros que agrupa, em relação ao modo como cria um lugar de circulação para tais gêneros; e 2) na microanálise, trata-se de um estudo de um gênero

específico em relação ao jornal: como é apresentado, que papel cumpre e como é estruturado. Ambos os níveis são inter-relacionados, de modo que uma análise contribui para o avanço da outra.

A pesquisa aqui realizada está no campo da microanálise, portanto, procura-se determinar a constituição do gênero crítica de cinema a partir de como a crítica circula no jornal. Contudo, pretende-se centrar a atenção sobre a organização composicional da crítica. Por isso se coloca como questão de pesquisa: Qual é organização retórica do gênero crítica de cinema que circula na Folha de São Paulo?

No sentido de responder essa questão, esta pesquisa procurou alcançar o seguinte objetivo: levantar, apresentar e descrever a estrutura composicional do gênero crítica de cinema a partir da análise de exemplares publicados no Jornal Folha de S. Paulo.

3.2 DESCRIÇÃO DO CORPUS DA PESQUISA

Nesta seção, são considerados dois momentos do trabalho em relação ao corpus: sua constituição e sua manipulação.

3.2.1 Procedimento da coleta

Antes de relatar o processo de montagem do corpus desta pesquisa, primeiramente traço um perfil do jornal Folha de São Paulo. É relevante ressaltar que a estrutura de um jornal diz respeito a como ele se organiza, e os textos enunciados estão relacionados ao nível semântico-pragmático (BONINI, 2005).

O autor aponta ainda, que o jornal é composto de um módulo básico (Brasil e Internacional), além de outros 4 cadernos fixos e 6 alternáveis [quadro 5] (BONINI, 2004a).

De acordo com Melo (1992), é possível destacar a seguinte caracterização do jornal: a Folha é um órgão pertencente ao grupo Folhas, que compreende os jornais Folha da tarde, Cidade de Santos, Notícias Populares e Gazeta Esportiva; é composta por sete editorias, servida por outras duas: a editoria da arte e editoria da fotografia.

| | |
|----------------------|---|
| MÓDULO BÁSICO | I – Primeira página ou capa Cabeçalho Chamadas de capa Índice Previsão do tempo II – Página 2: opinião interna Expediente Editoriais Charge Colunas assinadas Frases do dia anterior III – Página 3: opinião externa Opinião do leitor Cartas do leitor Errata IV – Caderno sobre notícias gerais Seção 1: notícias do Brasil Seção 2: notícias do mundo |
| CADERNOS FIXOS | V – Caderno sobre economia (substituído nas segundas por dois: de investimento e de negócios) VI – Caderno sobre assuntos cotidianos (policial, eventos, produtos) VII – Caderno sobre esportes VIII – Caderno sobre cultura (substituído aos domingos pelos cadernos específicos: de cultura e ciência e de televisão) |
| CADERNOS ALTERNÁVEIS | IX – Caderno para o público adolescente (segunda) X – Caderno sobre turismo (segunda) XI – Caderno sobre agricultura (terça) XII – Caderno sobre informática (quarta) XIII – Caderno para público infantil (sábado) XIV – Caderno sobre veículos e empregos (domingo) |

Quadro 5 – Estrutura da Folha de S. Paulo (BONINI, 2004a).

O *corpus* desta pesquisa é composto por 20 críticas de cinema (em anexo), selecionadas do Jornal Folha de S. Paulo, em exemplares veiculados entre os dias 1 a 31 de

janeiro de 2000.⁸ As críticas de cinema foram coletadas a partir de dois cadernos, *Ilustrada e Acontece*, os únicos onde elas ocorriam.

O primeiro passo adotado para selecionar as críticas de cinema foi pesquisar uma definição inicial desse gênero que possibilitasse alguma clareza quanto aos textos que seriam coletados. Esse conceito já foi apresentado na seção de revisão da literatura (v.cap. 2, seção 2.2.2).

3.2.2 Procedimentos da análise do corpus

A metodologia de análise das críticas é a mesma proposta por Bonini (2004b), partindo da proposta de Bhatia (1993), que prevê três fases para a pesquisa: i) a seleção e delimitação do gênero a ser pesquisado; ii) a realização da própria pesquisa, procedendo-se a uma análise em dois planos inter-relacionados: o institucional (campo da ação do gênero) e o plano lingüístico (componentes estruturais do gênero); e, iii) a confirmação dos resultados.

O primeiro passo desta proposta (desenvolvido antes e simultaneamente à coleta dos dados), como dito na fundamentação teórica⁹, partiu das estruturas genéricas definidas por Swales (1990), Bhatia (1993) Motta-Roth (2002), que ajudaram a definir os movimentados e os passos desta análise. A partir da descrição dos movimentos que ocorreram nos gêneros por eles pesquisados e em seus procedimentos de coleta, esta pesquisa procurará revelar a estrutura de uma crítica de cinema.

⁸ As críticas são do ano 2000, uma vez que se optou por um *corpus* que já havia sido coletado anteriormente.

⁹ (v. cap. 2 seção 2.1.)

O segundo passo a análise em si, (cujos resultados ainda serão apresentados) ocorreu no levantamento da estrutura retórica. Os textos foram segmentados e comparados no que tange:

- a) aos blocos textuais – analisei cada passo nos movimentos que ocorreram, de forma a observar se havia diferença na frequência desses passos dentro da estrutura retórica das críticas de cinema;
- b) aos propósitos comunicativos que se apresentam no todo e nas partes.

Foi esse o caminho para análise das 20 críticas de cinema que passo a apresentar no próximo capítulo.

4 ANÁLISE DOS DADOS

Este capítulo tem por objetivo apresentar e discutir os resultados obtidos na análise das 20 críticas de cinema do Jornal Folha de São Paulo que compõem o *corpus* desta pesquisa (em anexo).

A construção do modelo que corresponde à estrutura composicional das críticas de cinema analisadas partiu do Modelo CARS proposto por Swales (1990), como mostra o [quadro1] da fundamentação teórica. Nos itens que compõem este capítulo são, primeiramente, caracterizados e exemplificados os movimentos e passos encontrados nos textos do corpus, apresentadas as ocorrências desses movimentos e passos e, posteriormente, feita a distinção entre variantes da crítica.

4.1 ESTRUTURA COMPOSICIONAL DA CRÍTICA DE CINEMA

Para a construção do modelo que corresponde à estrutura composicional do gênero crítica de cinema, partiu-se do modelo *CARS* de Swales (1990), como se pode verificar no capítulo da Fundamentação Teórica (v. seção cap. 2, seção 2.1.1). Desta forma, encontrou-

se nos dois cadernos analisados – Ilustrada e Acontece, a caracterização de seis movimentos retóricos e 26 passos [quadro 6].

| | | |
|--------------------|---|------|
| Movimento 1 | FORNECER PISTAS PARA QUE O LEITOR IDENTIFIQUE UMA CRÍTICA ESPECÍFICA | |
| Passo 1 | Citar nome do filme | e/ou |
| Passo 2 | Citar a conclusão geral da crítica | e/ou |
| Passo 3 | Citar um aspecto relevante do filme | |
| Passo 4 | Ilustrar o texto com fotografia/s | |
| Passo 5 | Citar o nome do crítico | |
| Movimento 2 | APRESENTAR O FILME | |
| Passo 1 | Fazer generalização/ões | e/ou |
| Passo 2 | Noticiar o filme | e/ou |
| Passo 3 | Informar sobre atores/atuação | e/ou |
| Passo 4 | Informar dados do diretor/direção | |
| Movimento 3 | DESCREVER/ANALISAR PARTES DO FILME | |
| Passo 1 | Apresentar a história do filme | e/ou |
| Passo 2 | Descrever o processo criativo do filme | e/ou |
| Passo 3 | Citar cena marcante do filme | e/ou |
| Passo 4 | Fazer comparações com outros filmes atuais e/ou anteriores | e/ou |
| Passo 5 | Interpretar aspectos e/ou elementos do filme | |
| Movimento 4 | OPINAR SOBRE O FILME | |
| Passo 1 | Avaliar aspectos e/ou partes do filme | e/ou |
| Passo 2 | Fornecer avaliação geral do filme | |
| Movimento 5 | ORIENTAR O ESPECTADOR | |
| Passo 1 | Recomendar ou desqualificar o filme | |
| Passo 2 | Cotar o filme | |
| Movimento 6 | FORNECER DADOS DA FICHA TÉCNICA | |
| Passo 1 | Fornecer o título do filme | e/ou |
| Passo 2 | Fornecer o título original do filme | e/ou |
| Passo 3 | Fornecer dados da produção | e/ou |
| Passo 4 | Fornecer dados da direção | e/ou |
| Passo 5 | Fornecer nomes dos atores | |
| Passo 6A | Fornecer nome do local e data da estréia do filme | ou |
| Passo 6B | Fornecer dados de distribuição | e/ou |
| Passo 7 | Fornecer dados técnicos do DVD ou VHS | |

Quadro 6 - Descrição esquemática da organização textual em críticas de cinema.

Levantamos, portanto, uma estrutura composicional de seis movimentos de informação, realizados por vinte e seis “passos retóricos”, na maioria das vezes podendo

ocorrer em conjunto ou separadamente. O passo 6 aponta duas possibilidades de ocorrência, referidas pelas letras A e B. O modo opcional dos diversos passos é indicado pela expressão “e/ou”. Os movimentos levantados podem ser descritos da seguinte forma:

Movimento 1 – *Fornecer pistas para que o leitor identifique uma crítica específica.* Neste espaço retórico, o crítico/escritor apresenta informações que possibilitem ao leitor identificar tanto que se trata de uma crítica quanto do que trata a crítica. Este movimento é inserido em um único parágrafo, portanto breve, e compõe-se de cinco passos [ver quadro 6]. O mesmo ocorre com uma frequência de 100% nas críticas analisadas, podendo ser considerado típico nestes textos. Neste espaço retórico, o crítico fomenta a curiosidade do espectador, apresentando recursos visuais – fotografias coloridas com legendas que podem aparecer em várias posições, dependendo da diagramação; geralmente referem-se a cenas dos filmes ou do (a) ator(atriz) principal –, apontando também o nome do crítico e a sua função no jornal, neste sentido o crítico enfoca a sua prática discursiva no jornal.

Movimento 2 – *Apresentar o filme.* Este movimento é o espaço em que o crítico chama a atenção do espectador para que ele possa acompanhar a crítica, apresentando comentários breves e introdutórios de alguns aspectos gerais do filme. Observa-se também que ele qualifica/desqualifica o filme com a escolha de alguns adjetivos *valorativos ou pejorativos* (*belo, açucarado, quadrado, fantasioso, indefesos, apoplético, etc.*), na tentativa de convencer o espectador a assistir ou não ao filme. Estes comentários geralmente estão associados ao

gênero (épico, drama, longa metragem, estilo moderno, suspense, etc.), à descrição do aspecto da realidade ao desempenho dos atores e diretores no filme ou em outras produções. O movimento é composto de quatro passos, ocorre em quase todas as críticas analisadas, com uma frequência de 90%, sendo, portanto, também característico. Neste sentido, os comentários introdutórios criam todo um contexto para que o leitor possa acompanhar o escritor no processo analítico do filme, o que se assemelha ao constatado por Araújo (1996) nas resenhas acadêmicas de livros.

Movimento 3 – *Descrever/analisar partes do filme*. Trata-se de um movimento extenso, contendo geralmente mais de um parágrafo, com uma frequência de 100% nos exemplares analisados. Compõe-se de cinco passos nos quais são feitas considerações de algumas partes e aspectos do desenvolvimento da narrativa: conteúdo (de cenas marcantes); história (descrições do contexto); descrições das características dos atores (inspirações, interpretações e os desafios com que os mesmos se deparam). Além dessas informações, são feitas também analogias em relação a outros filmes, artefatos da produção. Enfim, o crítico apresenta uma noção do processo da construção do filme, sem mencionar o final da história. O propósito comunicativo deste movimento é o de mostrar ao espectador a construção e desenvolvimento do filme.

Movimento 4 – *Opinar sobre o filme*. Trata-se da unidade de informação dedicada à apreciação do filme. Ocorre em um percentual de 100%, e compõe-se de cinco passos. As considerações estão associadas aos aspectos ou

elementos positivos e negativos do filme, sendo discutidas as imagens, cenários, adaptações do texto, o desenrolar do filme e das cenas (veracidade), atuação do diretor/direção, performance do ator e/ou atriz, e o significado do filme. O propósito comunicativo deste movimento é o de mostrar ao consumidor um quadro geral que o conduza a uma avaliação de todo o filme ou de algumas partes relevantes dele. Trata-se de um movimento onde “quem não viu o filme fica sabendo mais sobre a história; quem já viu se interessa, ou não, pela maneira como o crítico formula sua percepção” (PIZA, 2003, p.75).

Movimento 5 – *Orientar o espectador*. Ocorre com uma frequência de 100%, sendo, portanto, um movimento característico. Neste espaço retórico o crítico, de modo cabal, qualifica ou desqualifica o filme. É nítido o aspecto avaliativo relacionado às escolhas lexicais que dizem respeito aos defeitos, aos elogios, ou das frases de efeito (*vá de retro, nem a crítica americana conseguiu engolir essa burrice estratégica*, etc). Um outro aspecto é a classificação do filme em forma de estrela (de uma a cinco) sempre em destaque, a qual deixa visualmente mais clara a opinião do crítico.

Movimento 6 – Fornecer dados da Ficha Técnica – este espaço retórico é independente da crítica, ou seja, não dá seqüência ao texto, podendo ser denominado de “extratextual” (MOTTA-ROTH, 1995). Este movimento é constituído de sete passos, sendo o sexto passo composto de duas possibilidades de ocorrência, indicadas pelas letras A e B. Esses itens do texto vêm colocados em destaque (cores fortes) sempre no final das críticas em que são inseridos: o

título original do filme na língua nativa em português; a direção; a produção; o elenco e o lugar da apresentação do filme, etc. Tais características têm como propósito comunicativo elucidar a identidade do filme e informar o espectador através dos termos citados. Ocorre com frequência de 100% nos filmes analisados; assim, esse movimento pode ser considerado uma característica das críticas da Folha de São Paulo.

Os seis movimentos identificados nas críticas analisadas podem ser denominados também de blocos textuais. Estes são realizados de diversas formas e com uma frequência estável nas críticas, embora se constate que há uma grande variação na utilização dos movimentos retóricos no que se refere à ordem. Eles podem ser sequenciais ou podem estar em parágrafos diferentes, ou, ainda, os movimentos podem aparecer mais de uma vez em uma única crítica. Estes movimentos, como no caso das críticas de livros estudadas por Carvalho (2006), podem ser denominados de “canônicos, podendo ser complementados com outras informações”.

Para uma visualização das ocorrências destes movimentos no texto, apresenta-se a estrutura composicional da crítica “A outra história Americana” [quadro 7], embora não ocorram nesse exemplar todos os passos e os movimentos levantados no estudo.

No restante desta seção, faço uma apresentação dos passos detectados na análise.

O movimento que inicia este gênero (*Fornecer pistas para que o leitor identifique uma crítica específica*) subdivide-se em cinco passos retóricos: I-1 citar nome do filme; I-2 citar a conclusão geral da crítica; I-3 citar um aspecto relevante do filme; I-4 Ilustrar o texto com fotografias; I-5 citar o nome do crítico.

| | | |
|---|---|--|
| M-I – Fornecer pista para que o leitor identifique uma crítica específica | “A outra história Americana” | I-1 – citar nome do filme |
| | Sheila Grecco - da redação | I-5 – citar o nome do crítico |
| M-II: I – Apresentar o filme | Recém-lançado em vídeo no Brasil, “A outra história Americana” já desponta entre os dez filmes mais alugados. | II-2 – noticiar o filme |
| | A razão para essa aceitação muito maior no familiar “home vídeo” do que nas bilheteiras talvez esteja no caráter. | II-1 – fazer generalização/ões |
| | Ao explorar o neonazismo nos EUA de hoje, o diretor Tony Kaye teve o mérito de evitar o maniqueísmo construindo um protagonista, o skinhead Derek (Edward Norton), que é um herói e um anti-herói, um vencedor e um perdedor – raridade na galeria de super-heróis hollywoodianos. | |
| M-III – Descrever/analisar partes do filme | <p>Se a personagem é hegeliana, dialética, o roteiro é unidimensional e explícito. Derek é o líder de um grupo neonazista de Venice Beach, em Los Angeles, que num rompante de ódio assassina barbaramente três negros que tentavam roubar seu carro. Depois de anos preso e passar pelo ciclo “comer pão que o diabo amassou” – limpar o chão, ser estuprado pelos colegas brancos, ter de lavar roupa suja tendo como companheiro de diálogo um negro –, entende que os germes da violência são as desigualdades sociais.</p> <p>Danny (Edward Furlong) é o narrador-testemunha que, tal como o espectador, visualiza as contradições de Derek. Danny tenta seguir os bons e maus conselhos do irmão. Ele põe em desespero o professor Sweeney (Avery Books) quando resolve escrever uma dissertação sobre (Mein Kampf) “o tratado econômico social sobre o mundo” de Hitler. Ao sair da cadeia, Derek tenta ajuda-lo a se livrar da influência da gangue.</p> <p>A partir de então, sob o ponto de vista de Danny, entremeiam-se “flashbacks”, em preto e branco, para contar o passado da família, a ascensão neonazista e o assassinato do pai em um bairro negro.</p> <p>Tudo para mostrar como, para Derek, a origem das mazelas norte-americanas são os párias sociais. Com essa crença, ele lidera toda uma trupe de assustadores neonazista que estão convencidos do Estado de anomalia social. Os problemas são de quem os têm e esses devem ser eliminados.</p> | III-1 – apresentar a história do filme |
| M-IV – Opinar sobre o filme | A edição final causou desavenças entre diretor e ator e reside aí a pista para os problemas do filme. Se Derek é um eterno vir a ser, o roteiro é o que poderia ter sido e não foi tombando por vezes no televisivo propagandístico ou caricatural (veja-se pela cena do assalto ao mercado dos imigrantes). | IV-2 – fornecer avaliação geral do filme |
| M-V – Orientar o espectador | Mesmo assim o filme vale por evitar o conto de fadas americano, fazendo uso reflexivo da violência e mostrar, mesmo ao estilo de fábula, que os tolos não aprendem da experiência. O nazismo hoje se reveste com outras tintas, e negros continuam escravizados socialmente. Se isso soa didático demais no filme, nunca é demais lembrar. (SG). | V-1 – recomendar ou desqualificar o filme |
| | Avaliação: ★★ | V-2 – cotar o filme |
| M-VI – Fornecer dados da ficha técnica | Lançamento: A outra história americana | VI-1 – fornecer o título do filme |
| | Título original: American History X | VI-2 – fornecer o título original do filme |
| | Produção: EUA | VI-3 – fornecer dados de produção |
| | Distribuidora: Warner | VI-6B – fornecer dados de distribuição |

Quadro-7 – Exemplo de crítica de cinema (extraída da Folha de S. Paulo, Ilustrada, 24/01/00, p. 07).

O passo I-1 – *citar nome do filme*, não ocorre em todas as críticas analisadas; das vinte e cinco críticas analisadas, oito apenas vêm com o nome do filme.

No passo I-2 (citar a conclusão geral da crítica), na forma de um título ou subtítulo, o crítico resume a sua avaliação do filme. Vejam-se os exemplos a seguir:

(1) Drama romântico divide Paltrow em duas (“De Caso com Acaso”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 21/01/00, p. 8)

(2) Cadete Winslow é cinema na voz passiva (“Cadete Winslow”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 21/01/00, p. 8)

O passo I-3 (citar um aspecto relevante do filme) também ocorre na forma de título ou subtítulo que tem a função de chamar a atenção do leitor ao revelar um aspecto interessante ou inusitado do filme, como se pode observar nos exemplos a seguir:

(3) Anna Leonowens (Jodie Foster) dança com o rei (Chow Yun-Fat), em cena nova da nova fita. (“Anna e o Rei”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/01/00, p. 6)

(4) Um cineasta com cabeça (“Lenda do Cavaleiro sem cabeça”, Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 28/01/00, p.11)

(5) Drama romântico divide Paltrow em duas (“ De caso com o acaso”, Jornal Folha de São Paulo ,Ilustrada, 21/01/00 - p. 7.).

No passo I-4 (Ilustrar o texto com fotografias), são utilizados os recursos não-verbais (fotografias) no intuito de despertar a curiosidade do espectador. Geralmente essas fotografias são com o (a) protagonista, diretor do filme ou relacionadas às cenas marcantes. Das vinte críticas analisadas as fotografias aparecem, em onze exemplares, o que representa um percentual de 55%.

I-5 (citar o nome do crítico) é um passo característico que atinge um percentual 95% dos exemplares analisados. Das vinte críticas analisadas, ocorre em dezenove, sendo, portanto, considerado um passo típico.

O segundo movimento é o de *Apresentar o filme*. Este movimento subdivide-se em quatro passos, quais sejam: II-1 – fazer generalização (ões); II-2 – noticiar o filme; II-3 – informar sobre atores e atuação; II-4 – informar sobre diretor dados do diretor/direção. Vejam-se os exemplos a seguir.

No passo II-1 (fazer generalização/ões), o crítico insere comentários que expressam uma conclusão geral a respeito do filme em questão. Trata-se de um passo característico. No total de vinte críticas analisadas, ocorrem em dezessete com uma frequência de 75%. Vejam-se alguns exemplos a seguir:

(6) “Castelo Rá-Tim-Bum”, o filme, supera a série da TV Cultura que lhe deu origem. E isso basta para que pais que desejam levar seus filhos ao cinema nestas férias tenham a obrigação de preferi-lo a todos seus concorrentes. (“Castelo Rá-Tim-Bum”, *Jornal Folha de S. Paulo, Acontece*, 01/01/00, p. 6).

(7) Dramas e épicos costumam contar mais do tempo em que são produzidos que da época que lhes serve de ambientação, seja a França medieval de Joana d’Arc ou o reino asiático de Sião de 1862 (atual Tailândia) que somos convidados a considerar verossímil em “Anna e o Rei”. (“Anna e o Rei”, *Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 14/ 01/00, p. 6)

No passo II-2 (noticiar o filme), o crítico fornece informações relacionadas ao lançamento e recepção do filme – o que está acontecendo em relação ao filme no país e/ou nos países em que já foi lançado. É considerado um passo atípico nas críticas analisadas, pois, de vinte críticas analisadas, ocorreu apenas em três. Vejam-se os exemplos a seguir:

(8)O estranho mundo do diretor Tim Burton chega ao Brasil, por meio de sua mais recente gestação, “Lenda do Cavaleiro sem Cabeça” (“Sleepy Hollow”), até agora a principal estréia cinematográfica do ano. (“Lenda do Cavaleiro sem cabeça”, *Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 28/01/00, p.11).

(9) Recém-lançado em vídeo no Brasil, “A outra história Americana” já desponta entre os dez filmes mais alugados. (“A outra história Americana”, *Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 24/01/00, p. 07)

No passo II-3 (informar sobre atores e atuação) o crítico aponta o desempenho do (a) protagonista, outros trabalhos e premiação dos atores, etc. Do total de vinte exemplares analisados, observa-se apenas em seis, perfazendo um percentual de 15%. Vejam-se os exemplos:

(10) Mas o que seria de “Máscara” sem Jim Carrey ou, mais ainda, com Matthew Broderick em seu lugar? Não seria nada, não existiria. Pois é esse Broderick carisma zero quem personifica o tal inspetor Bugiganga, um herói atrapalhado que tem acoplado à sua composição óssea tranqüitanas e ferramentas diversas, com braços de mola e um esguichador de óleo. (“Inspetor Bugiganga”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/10/00, p.8).

(11) O elenco é formado por atores bons que já tiveram seus dias de glória, como Donald Sutherland (‘M.A.S.H. ’) e Jamie Lee Curtis (“Halloween”, “True lies”)... (“O Vírus”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/10/00, p. 8)

O passo II-4 (informar dados do diretor e direção) é um espaço em que o crítico insere comentários a respeito do diretor ou da direção, tais como premiações, o ano da produção, filmes anteriores, como é tratado o tema, etc. Este passo apresenta um percentual de 20%, o que o caracteriza como não obrigatório em uma crítica. Confira o exemplo:

(12) É, afinal de contas, o diretor que fez "Safe", um dos melhores filmes dos últimos anos, em que uma dona-de-casa americana começa a sofrer de alergia à vida moderna; fez também “The Karen Carpenter Story”, um, pseudodocumentário sobre a cantora do grupo pop Carpenters, em que todos os personagens eram bonecas Barbie. Todd Haynes não é qualquer um; o convencional não é o seu forte. (“Velvet Goldmine”, Folha de São Paulo, Ilustrada, 01/01/00, p. 8)

O terceiro movimento é o de descrever ou analisar partes do filme constituindo-se de cinco passos: III-1 – apresentar história do filme; III-2 – descrever o processo criativo do filme; III-3 – citar cena marcante do filme; III-4 – fazer comparações com outros filmes atuais e /ou anteriores; III-5 – interpretar aspectos e/ou elementos do filme.

O passo III-1 (apresentar a historia do filme) é de suma relevância, pois neste espaço é feito um resumo da narrativa do filme. Esse passo antecipa uma postura avaliativa

por parte do crítico, fazendo com que o espectador se interesse ou não pelo filme, dos vinte exemplares analisados, atingiu o total de 95%. Vejam-se os exemplos a seguir:

(13) O argumento de “Caso com o Acaso” é engenhoso. Helen (Gwyneth Paltrow), uma londrina de classe média, depois de demitida inesperadamente por atrasar-se alguns segundos do trabalho pode: a) chegar em casa mais cedo e flagrar o marido na cama com a amante; ou, b) perder o metrô, sofrer um assalto e chegar em casa quase na hora de sempre, mas a tempo de desconfiar que o marido esconde algo. O filme desenvolve algo em paralelo as duas possibilidades e suas conseqüências, numa delas, a partir do choque de se ver traída, Helen vai a luta, arruma emprego e namorado e rejeita as tentativas de reconciliação do marido. Dá a volta por cima, em suma. Na outra, conforma-se com as desculpas esfarrapadas do marido e vive uma vida travada, sacrificada e infeliz. (Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 21/01/00, p.2).

(14) Simplificando muito, pode-se dizer que “Velvet Goldmine” é a história do “glam rock” contado de uma maneira bem particular. O “glam” (o nome vem de “glamour”) foi um movimento musical que abalou o rock no início dos anos 70. Seus principais artífices Bowie, Marc Bolan (do T Rex) e o Roxy Music criaram uma música escapista que ia à contramão dos ideais hippies. Se a filosofia de paz e amor dos hippies era uma reação à realidade vigente, o “glam” ia além: pregava a criação de uma outra realidade, de um mundo andrógino, hedonista, pansexual e libertário, unimundo sem doutrinas ou regras. Valia tudo, homem com homem, mulher com mulher, qualquer coisa.

[...] “Velvet Goldmine” é, grosso modo, a história de David Bowie. O próprio Bowie foi convidado a participar do filme, mas recusou. Também não permitiu que suas músicas fossem incluídas na trilha sonora (curiosamente, o nome “Velvet Goldmine”, título de uma canção de Bowie, não estava registrado, então foi usado). (“Velvet Goldmine”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/01/00, p. 8)

No passo III-2 (descrever o processo criativo do filme), o crítico apresenta informações relativas ao modo como o filme foi realizado, por exemplo, se é uma adaptação de romance, peça teatral, programa de televisão, etc. Esse passo não é uma característica típica nas críticas analisadas, pois apresenta-se com uma frequência de 35%. Confira os exemplos:

(15) A “Lenda”, enfim uma descolada versão brasileira para cima de um título original que teve sua história “apropriada” do conto “The Legend of Sleepy Hollow”, de Washington Irving, um clássico do gótico americano.

Só que, enquanto o cavaleiro acéfalo galopa do conto original rumo a um tradicional filme de horror. Burton chama Irving para um duelo e bota na direção contrária a

sátira, travestida de Johnny Deep. (“Lenda do cavaleiro sem cabeça” (Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 28/01/00, p. 11)).

(16) A série de TV mostra o aprendizado do garoto Ash, que pretende ser o maior mestre Pokémon, e Pikachu, o rato elétrico que deixou de ser apenas um de seus monstrinhos amestrados pra tornar-se o melhor amigo do treinador. Dessa forma, os episódios enfocam sempre os encontros de Ash com os outros garotos, que põem seus pokémon para brigar.

No filme do cinema, a aventura ganha contornos épicos, trazendo o maior desafio da turma. (“Pokémon”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 07/01/00, p. 3)

No passo III-3 (citar cena marcante do filme), o crítico destaca e comenta a cena que lhe chama mais a atenção no filme. A cena geralmente é utilizada como argumento do crítico no sentido de defender a qualidade do filme – seja em termos técnicos ou de trabalho simbólico. Nos exemplos analisados, este passo não é tão característico; ocorre com uma frequência de 26%, ou seja, em apenas sete filmes. Vejam-se os exemplos a seguir:

(17) Numa cena admirável, o operário busca sua bicicleta numa oficina mecânica. Logo percebe que é inútil: a câmera perscruta os milhares de peças – selins, pedais, rodas, campainhas – em que foram decompostas dezenas de bicicletas todas iguais. (“Ladrões de Bicicleta”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 31/01/00, p.7).

(18) Há uma cena linda na qual o jornalista volta dez anos no tempo e se vê sozinho no quarto, abrindo o disco que acabou de comprar e colocando o vinil delicadamente na vitrola. É uma experiência religiosa: o garoto sabe que aquele pedaço de plástico vai, de alguma forma, mudar sua vida. E quem já não viveu experiência semelhante? Todd Haynes entende que a idolatria juvenil não é sinônimo de alienação, mas uma válvula de escape, uma fuga. (“Velvet Goldmine”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/01/00, p. 8)

No passo III-4 (fazer comparação com outros filmes atuais e/ou anteriores), o crítico relaciona o filme em questão a outros, atribuindo desta forma sua opinião. Das 20 críticas analisadas, encontra-se em apenas quatro, perfazendo um percentual de 20%. Confira o exemplo:

(19) Mesmo colocado ao lado da produção recente do cinema brasileiro, “Castelo Rá-Tim-Bum”, é um dos raros filmes que falam do mundo urbano. E o trata de forma séria – e não picaresca, como nas comédias de costume cariocas. Comparando a filmes infantis como “O Menino Maluquinho” (tanto o um quanto o dois), há menor idealização da infância e, portanto, maior possibilidade de identificação entre o espectador e herói. (“Castelo Rá-Tim-Bum”, Folha de S. Paulo, Acontece, 01/01/00, p. 2)

Finalmente, no passo III-5 (interpretar aspectos e/ou elementos do filme), o crítico insere interpretações no que tange aos fatos sociais e políticos, ao desempenho do diretor, às cenas, à música, ao enredo ou tema apresentado etc. Não é um passo tão característico nas críticas analisadas: das vinte críticas analisadas, ocorre em um percentual de 55%, (11 textos).

Conforme o exemplo:

(20) Um dos personagens do filme, um jornalista francês, diz que a situação política da Itália é “pitoresca”: “Uma democracia com partido facista no governo”. Mas o descontentamento com a esquerda também é nítido no filme. O diretor retrata a inconstância do PDS (Partido Democrático de Esquerda), que fecha os olhos para as minorias na Itália (Exemplo da bela seqüência documental em que registra o navio de refugiados albaneses em 1957). Visão moral que aproxima Moretti da tradição de Pasolini e Rossellini. Na impossibilidade de politicamente filmar a política, Moretti opta pela comédia musical e faz de “Aprile” um caleidoscópio, em que todas as esferas estão presentes; do pai ao cineasta, do cidadão que envelhece à infância que ressurgem dos projetos que se vão e dos eternos por vir, do íntimo ao social. (“Aprile”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 31/01/00, p. 7)

O quarto movimento (opinar sobre o filme) compõe-se dos seguintes passos: IV-1 – avaliar aspectos ou/ partes do filme; IV-2 – fornecer avaliação geral do filme.

O passo IV-1 (avaliar aspectos e/ou partes do filme) é um passo característico nas críticas analisadas, em que o crítico mostra sua opinião, com argumentações de tom pessoal, ou seja, palavras de tom pejorativo (fraquinho), cunho positivo ou negativo. Dos 20 exemplares analisados, ocorre em um total de dezesseis, ou seja, um percentual de 75%.

Confira os exemplos:

(21) O filme começa meio devagar, porque há muito falatório na criação de Mewtwo. Depois de alguns minutos, Pikachu entra em trama e o ritmo do desenho acelera.

O final recheado com as lições de moral é bem fraquinho, aí a platéia já está conquistada. (“Pokémon”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 07/01/00, p.7).

(22) Se o filme não traz as sutilezas do texto talvez o culpado seja o próprio autor, Sherman, que atua como roteirista no filme. Certas cenas pendem para o caricatural e chocam-se com o sublime relacionamento de Max e Horst.

Como pontos positivos ainda, destaque para a fotografia crua e cruel de Yorgos Arvanitis e para as excelentes interpretações de Clive Owen e Lothaire Bluteau, verdadeiros heróis trágicos. (“Bent”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 17/01/00, p. 8)

No passo IV-2 (fornecer avaliação geral do filme) é um passo freqüente e semelhante ao anterior (avaliar aspectos do filme), com a diferença de que, no anterior, o crítico fornece informações de aspectos pormenorizados do filme enquanto que, neste passo, ele faz uma avaliação geral. Este passo ocorre 15 vezes, num percentual de 75% de 20 críticas analisadas. Veja os exemplos:

(23) Não há sociologia, utopia, nada. O encontro impossível de um detento de classe baixa com uma professora de classe média arruinada não representa qualquer idéia de mobilidade social, nenhum de comunhão rastaquera em homenagem ao terceiro milênio. Se o morro se encontra com Copacabana ou com a Gávea, é por meio de uma bala perdida, de um papelote de pó. [...] Thomas disse ter subido pela primeira vez o morro para as filmagens, a despeito do Chapéu Mangueira estar no coração da Zona Sul; Salles não se vexa em aparecer entre autoridades barrigudas – o presidente da República entre elas –, num pedaço de mar acesso restrito. (“O Primeiro Dia”, Jornal Folha de S. Paulo, Acontece, 07/01/00, p.5).

(24) Mamet, responsável pela adaptação do texto de Rattigan, conta-nos uma boa história de um modo interessante. Cenário, fotografia e figurino respondem bem às necessidades de um filme de época, mas não chegam a roubar o espaço que é do texto, da direção e dos atores. (“Cadete de Wislow”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 07/01/00, p. 4).

(25) O diabo é que "O Colecionador de Ossos" é bom.

Num momento em que o cinema americano divide-se entre o mercado, é o mercado que supostamente o ataca, “Colecionador” faz o discurso da eficiência. Não vai revolucionar nada e talvez seja tão rapidamente esquecido quanto “Seven”, um parâmetro pertinente. Seu problema, eis o paradoxo, é ter componentes internos que brilham demais. (“O colecionador de Ossos”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 28/01/00, p.9).

No quinto movimento, *Orientar o expectador* ocorrem dois passos: V-1 – recomendar ou desqualificar o filme; e V-2 – cotar o filme.

O passo V-1 (recomendar ou desqualificar o filme) é um passo que tem o propósito comunicativo de levar o espectador à seleção, ou não, do filme para assistir. Neste

espaço, os comentários mostram a boa ou má impressão do crítico em relação ao filme, ou seja, trata-se do parágrafo conclusivo da crítica. Nesse sentido, o crítico faz considerações de cunho avaliativo, e fica claro o resultado do processo de compreensão e juízo. Das vinte críticas analisadas, ocorre num percentual de 45%. Vejam-se os exemplos:

(26) Num momento em que o cinema americano divide-se entre o mercado, é o mercado que supostamente o ataca, “Colecionador” faz o discurso da eficiência. Não vai revolucionar nada e talvez seja tão rapidamente esquecido quanto “Seven”, um parâmetro pertinente. Seu problema, eis o paradoxo, é ter componentes internos que brilham demais. (“O colecionador de Ossos”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 28/01/00, p.9)

(27) Num momento em que o cinema americano divide-se entre o mercado, é o mercado que supostamente o ataca, “Colecionador” faz o discurso da eficiência. Não vai revolucionar nada e talvez seja tão rapidamente esquecido quanto “Seven”, um parâmetro pertinente. Seu problema, eis o paradoxo, é ter componentes internos que brilham demais. (“O colecionador de Ossos”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 28/01/00, p.9)

(28) É pena que o inspetor chegue aqui em sua dimensão longa-metragem. Se consultados, creio que preferíamos animação a Broderick. (“Inspetor Bugiganga”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/01/00, p. 8)

(29) Com “Nenhum a Menos”, Yimou ganhou, ano passado, seu segundo Leão de Ouro do festival de Veneza (o primeiro foi com “A História de Qui Ju”, de 1992. (“Nenhum a menos”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 28/01/00, p.10)

Nesse segundo exemplo, a avaliação fica implícita.

O passo V-2 (cotar o filme) pode ser considerado um passo típico ocorrendo com uma frequência de 100% nos textos analisados. Através de uma linguagem não-verbal simbólica, traz a avaliação final do filme em forma de estrelas (★★), de uma a cinco.

Por último, o sexto movimento – *Fornecer a ficha técnica*: é constituído de sete passos retóricos, sendo que o passo 6 apresenta duas possibilidades de ocorrência, referidas pelas letras A e B: VI-1 fornecer o nome e o título do filme; VI-2 – fornecer o título original do filme; V-3 – fornecer dados da produção; VI-4–,fornecer dados da direção;VI-5–Fornecer

nomes dos atores;VI-6A – fornecer nome do local e data da estréia do filme;VI-6B – fornecer dados da distribuição; VI-7 – fornecer dados técnicos do DVD ou VHS.

Nos textos analisados, o movimento 6 ocorre geralmente com os seguintes passos em seqüência conforme o exemplo 30:

(30) Filme: Velvet Goldmine (Velvet Goldmine)

Diretor: Todd Haynes

Produção: Inglaterra, 1998

Com: Ewan M.Gregor, Jonathan R. Meyers, Christian Bale, Toni Collette

Onde: a partir de hoje nos cines Espaço Unibanco 1 e Pátio Higienópolis

(“Velvet Goldmine”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/01/00, p. 8)

Nos textos relativos aos filmes que estão sendo lançados em DVD ou VHS não aparece o local de exibição e são agregadas outras informações ao movimento retórico (trechos em negrito no exemplo 31).

(31) Título original: Ladrões de Bicicleta

Produção: Itália

Legendas: português, espanhol, inglês

Lançamentos: Continental filme – disponível em VHS. Versão em DVD. Em breve nas locadoras

(“Ladrões de Bicicleta”, Jornal Folha de S. Paulo, Ilustrada, 31/01/00, p. 7)

Na próxima seção, são apresentados e discutidos os percentuais de ocorrência desses movimentos e passos.

4.2 OCORRÊNCIA DOS MOVIMENTOS E PASSOS RETÓRICOS

É importante ressaltar novamente que os movimentos e os passos não acontecem com frequência em todas as críticas analisadas. Um outro aspecto a ser considerado é a frequência dos movimentos que constituem a organização da estrutura do gênero crítica de cinema, como mostra a [tabela 1].

Tabela 1 – Demonstrativo das ocorrências dos movimentos:

| Movimentos | | Número de ocorrências | | TOTAL | % |
|------------|--|-----------------------|-----------------------|-------|------|
| | | Filme de Estréia | Filmes de lançamentos | | |
| 1 | Fornecer pistas para que o leitor identifique uma crítica específica | 15 | 5 | 20 | 100% |
| 2 | Apresentar o Filme | 13 | 5 | 18 | 85% |
| 3 | Descrever analisar partes do filme | 15 | 5 | 20 | 100% |
| 4 | Opinar sobre o filme | 15 | 5 | 20 | 100% |
| 5 | Orientar o espectador | 15 | 5 | 20 | 100% |
| 6 | Fornecer dados da ficha técnica | 15 | 5 | 20 | 100% |

Verifica-se que todos os movimentos são característicos, ou seja, constantes em todos os exemplares do texto deste gênero, com exceção do movimento 2 que ocorre com um percentual inferior aos outros, ou seja, de 85%, o que também pode ser considerado típico neste gênero.

Tabela 2 – Demonstrativo das ocorrências de passos:

| Movimento 1: FORNECER PISTAS PARA QUE O LEITOR IDENTIFIQUE UMA CRÍTICA ESPECÍFICA | Filme de estréia | Filme de Lançamento | Total | % |
|--|------------------|---------------------|-------|------|
| Passo1: Citar nome do filme | 5 | 3 | 8 | 40% |
| Passo2: Citar a conclusão geral da crítica | 13 | 1 | 14 | 70% |
| Passo3: Citar um aspecto relevante do filme | 5 | | 5 | 25% |
| Passo4: Ilustrar o texto com fotografia/s | 7 | 4 | 11 | 55% |
| Passo5:Citar o nome do crítico | 15 | 4 | 19 | 95% |
| MOVIMENTO 2 APRESENTAR O FILME | | | | |
| Passo 1: Fazer Generalização/ões | 2 | 4 | 6 | 75% |
| Passo 2: Noticiar o filme | 2 | 2 | 4 | 20% |
| Passo3: Informar sobre atores/atuação | 3 | | 3 | 15% |
| Passo 4 Informar dados do diretor/direção | 3 | | 4 | 20% |
| MOVIMENTO 3DESCREVER/ANALISAR PARTES DO FILME | | | | |
| Passo 1: Apresentar a história do filme | 15 | 4 | 19 | 95% |
| Passo 2: Descrever o processo criativo do filme | 5 | 1 | 7 | 35% |
| Passo 3: Citar cena marcante do filme | 3 | 1 | 5 | 26% |
| Passo4:Fazer comparações com outros filmes atuais e/ou anteriores | 3 | 1 | 4 | 20% |
| Passo 5:Interpretar aspectos e/ou elementos do filme | 9 | 2 | 10 | 55% |
| MOVIMENTO 4 OPINAR SOBRE O FILME | | | | |
| Passo 1: Avaliar aspectos e/ou partes do filme | 12 | 4 | 16 | 80% |
| Passo 2: Fornecer avaliação geral do filme | 14 | 1 | 15 | 75% |
| MOVIMENTO 5 ORIENTAR O ESPECTADOR | | | | |
| Passo 1: Recomendar e/ou desqualificar o filme | 9 | | 9 | 45% |
| Passo 2: Cotar o filme | 15 | 5 | 20 | 100% |
| MOVIMENTO 6 FORNECER DADOS DA FICHA TÉCNICA | | | | |
| Passo 1:Fornecer o nome e o título filme | 15 | | 15 | 75% |
| Passo 2:Fornecer o título original do filme | | 5 | 6 | 30% |
| Passo 3: Fornecer dados da produção | 15 | 3 | 18 | 90% |
| Passo 4: Fornecer dados da direção | 12 | | 13 | 65% |
| Passo 5: Fornecer nomes dos atores | 11 | 1 | 12 | 60% |
| Passo 6 A: Fornecer nome do local e data da estréia do filme | 14 | | 14 | 70% |
| Passo 6 B: Fornecer dados de distribuição | | 3 | 3 | 15% |
| Passo 7: Fornecer dados técnicos do DVD ou VHS | | 1 | 2 | 10% |

Na tabela 2, verifica-se a frequência em que ocorrem os passos nas “críticas de cinema”. Como mencionado anteriormente, percebe-se que a ocorrência desses passos varia bastante em relação a dos movimentos. Observe na tabela 2.

O grupo A pertence aos filmes de estréia identificado na tabela por(F.E.) e o grupo B aos filmes de lançamento identificado na tabela por (F.L). É possível perceber nestes percentuais de ocorrência os passos mais típicos que caracterizam cada movimento: Passo 2 –

Cotar o filme (M-5 – orientar o espectador), com um percentual de 100%. Este elemento aponta a avaliação da crítica; Passo 1 – Fazer Generalizações (M-2 – apresentar o filme); Passo 5 – Citar o nome do crítico (M-1 – fornecer pistas para que o leitor identifique uma crítica específica), ambas as categorias com um percentual de 95%.

É importante considerar que as percentagens levantadas nesta pesquisa são bastante reduzidas, uma vez que foram analisados apenas 20 exemplares do gênero. Nesse sentido, levantamentos mais aprofundados, com um número maior de exemplares, seriam bem vindos.

Nas próximas duas seções, ainda com base na tabela 2, serão tecidas algumas considerações em relação a distinções que apareceram nos exemplares analisados.

4.3 DIFERENÇAS NA ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DAS CRÍTICAS DE ESTRÉIA E DE LANÇAMENTO

Nas críticas dos filmes que estréiam no cinema (aqui denominadas críticas de estréia) e que estão sendo lançados em DVD e/ou VHS (aqui denominadas críticas de lançamento), apesar de se tratar de uma única estrutura composicional e de compartilhar do mesmo propósito comunicativo, ocorrem algumas diferenças estruturais.

As críticas de estréia apresentam uma variedade de passos. Quanto aos cadernos analisados, observou-se que no caderno “Ilustrada” ocorrem críticas de Estréia e Lançamento, as quais vêm agrupadas e centralizadas, com uma variedade de recursos. Já no Caderno “Acontece” ocorre somente a crítica de estréia, cuja apresentação acontece na parte inferior do Jornal, sem muitos recursos visuais.

De modo geral, embora se observem na tabela 2 outras diferenças na ocorrência dos passos entre as críticas de estréia e lançamento, as que realmente contam como diferenciadoras são as três últimas. Os passos VI-6A: Fornecer nome do local e data da estréia do filme, VI-6B: Fornecer dados de distribuição e VI-7: Fornecer dados técnicos do DVD ou VHS, de fato apresentam relação com as diferenças nas condições de produção da crítica. Por isso, foi tomada a decisão de se colocar o passo VI-6 como alternativo. A ocorrência da versão A indica a ocorrência da crítica de estréia e a ocorrência de B, da crítica de lançamento. O passo VI-7 também ocorre somente na crítica de lançamento.

Os filmes de lançamento também diferem dos de estréia quando são apresentadas estas novas características: legendas, lançamento, distribuidora, formato da tela.

Aqui também cabe acrescentar que a comparação entre estes dois padrões de ocorrência da crítica devido ser uma quantidade reduzida de exemplares da crítica de lançamento (apenas 5), sendo elas: “A outra história americana”, “Bent”, “Arquitetura do Nazismo”, “Ladrões de bicicleta” e “Aprile”.

4.4 DIFERENÇAS NA ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DAS CRÍTICAS DE FILMES DE FICÇÃO E DE DOCUMENTÁRIO

Criticar um filme de ficção ou um documentário são, de algum modo, atividades distintas. Que a obra criticada seja um filme ou um documentário é um componente das condições de produção do gênero que influi na sua organização estrutural, uma vez que nesse caso não há, por exemplo, uma história, atuação, caracterização de personagens, figurino, etc. O mesmo se aplica exemplares que misturam ambos os gêneros.

No corpus levantado para presente pesquisa apareceu apenas um exemplar de crítica de documentário (quadro 8).

| | | |
|---|--|---|
| M-I – Fornecer pistas para que o leitor identifique uma crítica específica | Arquitetura do Nazismo | I-2: citar nome do filme |
| | (fotografia: O Ditador nazista Adolf Hitler (1889- 1945) ao lado da estátua de um lançador de discos, em cena do documentário “Arquitetura da Destruição”, do sueco Peter Cohen) | I-4: ilustrar texto com fotografia |
| | Jaime Spitzcovsky - Editor de Mundo | I-5: citar nome do crítico |
| M-II – apresentar o filme | “Arquitetura da Destruição”, documentário do sueco Peter Cohen, oferece uma interessante visão da maior barbárie cometida no mundo contemporâneo, o | II-1: fazer generalização/ões |
| M-III – descrever/ Analisar partes do filme | O filme busca explicar o fenômeno alemão por meio da influência da “estética nazista”, da arte e da arquitetura nos planos e no ideário de Adolf Hitler, deixa em segundo plano instrumentos mais frequentes em leituras históricas, como a política e a economia. Cohen, ele mesmo filho de um judeu que fugiu de Berlin em 1938, focaliza o nazismo como uma empreitada arquitetada para “embelezar” o mundo, livrando-o de “dejetos”. Os campos de extermínio eram instrumentos de “embelezamento”, diz o narrador do documentário, descrevendo o que Cohen vê como o objetivo final do genocídio de judeus, ciganos e outras minorias | III-1: apresentar a história do filme |
| M-IV – opiniar sobre o filme | Logo no início da produção, o diretor sueco prefere percorrer caminhos diferentes da estética. Aborda aspectos da psicologia de Hitler e de outros líderes da Alemanha nazista, a fim de estabelecer um elo entre a formação deles e os critérios usados para modelar a ideologia que se baseava na busca “da beleza e da pureza raciais”. “Artistas frustrados eram uma constante na liderança do Terceiro Reich”, conta o documentário. Cohen alinha as trajetórias fracassadas no mundo das artes de homens como Joseph Goebbels, o rei da avassaladora máquina de propaganda nazista. De Hitler, relata: “Era um pintor que sonhava ser arquiteto”. O nazismo, portanto, seria uma maneira de o artista frustrado impor seu projeto arquitetônico – a arquitetura da destruição – a todo o planeta. O hitlerismo queria destruir tudo o que fosse “repugnante” para seus afiados valores estéticos. Padrões de beleza física encontravam raízes na Antiguidade, em gregos e romanos, além de fígar modelos em mitos medievais alemães. A arte nazista contrastava com o “bolchevismo cultural instigado pelos judeus”. Hitler, com sua defesa da eugenia e da pureza racial, não colocava apenas sobre arquitetos e artistas o fardo de construir uma “Alemanha resplandecente”. Recorria também aos médicos, a quem chamava de “guerreiros biológicos que cuidavam da beleza da raça”, para montar teorias racistas e aplicar monstruosos programas de eutanásia, da eliminação de portadores de deficiências físicas ou mentais e para contribuir com o esforço de “limpar o Terceiro Reich de sujeira biológica”, numa referência aos judeus. Os médicos formavam, segundo Peter Cohen, a categoria profissional com maior número de adeptos no nazismo: 45% deles eram filiados. Cohen destaca um aspecto menos conhecido do perfil psicológico de Adolf Hitler: admiração do ditador nazista pela obra de Karl May. Escritor de livros infantis, ele foi um autor popular entre as crianças alemãs com suas história sobre índios e mitos de outras paragens, desconhecidos naquele mundo germânico. Hitler bebeu dessa fonte, que exaltava o heroísmo, também em sua vida adulta. “Arquitetura da Destruição” se equilibra ainda sobre a linha cronológica. Conta o desenrolar da Segunda Guerra Mundial como pano de fundo para desenvolver sua tese a respeito dos valores estéticos de Hitler e sua importância na gênese do nazismo. O documentário traz imagens pouco conhecidas da ofensiva nazista sobre território soviético, em 194, e oferece cenas de filmes de propaganda que infestavam os cinemas de Berlim nos anos 30 e 40. O filme é rico em imagens dos planos mirabolantes de Adolf Hitler no mundo da arquitetura, como a idéia de construir um mega museu na cidade austríaca de Linz ou outros projetos faraônicos destinados a perpetuar a homenagem a uma sonhadora vitória nazista. O documentário mostra maquetes e plantas, algumas rabiscadas pela mão do próprio diretor, que tinham como objetivo dar à Alemanha e ao mundo os contornos visuais do nazismo. E que de belos não tinham nada. | IV-1: avaliar aspectos ou partes do filme |
| M-V – orientar o espectador | Avaliação: □□□ | V-2: cotar o filme |
| M-VI – fornecer dados da | Filme: Arquitetura da Destruição | VI-1: título |
| | Título original: Undergangens Arkitektur | VI-2: título original |

| | | |
|---------------|------------------------------------|------------------------------|
| ficha técnica | Formato de tela: Standard (padrão) | VI-7: dados técnicos |
| | Produção: Suécia, 1989 | VI-3: produção |
| | Distribuidora: Cult Filmes | VI-6B: dados de distribuição |

Quadro 8 – Exemplo de crítica de cinema (extraída da Folha de S. Paulo, Ilustrada, 17/01/00, p. 07).

Ainda assim, já nesse exemplar podemos observar as peculiaridades das críticas de cinema. Podemos notar ainda, por exemplo, que o passo III-1 (apresentar a história do filme) não traz exatamente uma história linear do filme “Arquitetura da destruição”, portanto não apresenta uma narrativa como nos outros filmes de ficção analisados. Outro aspecto que pode ser observado é o modo como o passo IV-1 (avaliar aspectos ou partes do filme) ocorre. Diferentemente, das críticas de filmes de ficção, que se atêm a aspectos como direção, produção, atuação, fotografia, etc., nesse caso, o crítico tenta dar conta do mecanismo expositivo e estético que é posto em marcha no documentário.

Este é um aspecto que pode ser aprofundado em pesquisas futuras: a distinção destes dois modos de ocorrência da crítica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo da estruturação genérica das críticas de cinema, pôde-se confirmar, neste trabalho, a estrutura composicional do gênero crítica de cinema.

5.1 RESULTADOS OBTIDOS DA PESQUISA

Esta pesquisa teve como objetivo analisar o gênero crítica de cinema. Além de levantar e descrever a estrutura genérica dos movimentos, também foram levantados os passos que ocorrem e sua frequência. A fundamentação teórica da pesquisa teve origem na perspectiva sócio-retórica de análise de gênero proposta por Swales (1990,1992).

Nesta seção, retomarei e responderei a pergunta norteadora da pesquisa, apresentada no capítulo de metodologia: qual é a organização retórica do gênero crítica de cinema que circula na Folha de São Paulo?

Os resultados da pesquisa apontaram uma regularidade de seis movimentos retóricos (*moves*), ou seja, uma estrutura predominante na distribuição das informações, e vinte e seis passos (*steps*). As críticas de estréia apresentam uma variedade de passos, e os filmes de lançamento apresentam um número menor. Quanto aos cadernos analisados, observou-se que no caderno “Ilustrada” ocorrem críticas de Estréia e Lançamento, as quais vêm agrupadas e centralizadas, com uma variedade de recursos. Já no Caderno “Acontece”

ocorre somente na crítica de estréia, cuja apresentação acontece na parte inferior do Jornal, sem muitos recursos visuais.

Em suma o levantamento dos movimentos e passos possibilitou mapear, descrever e compor uma estrutura composicional do gênero crítica de cinema na Folha de São Paulo.

5.2 LIMITAÇÕES DA PESQUISA

Vale a pena ressaltar que as conclusões aqui apresentadas são ainda iniciais, pois o *corpus* da pesquisa precisa ser ampliado, e comparado com exemplares diferentes. Desta forma se poderia obter um resultado mais satisfatório, principalmente, quanto aos filmes de documentário foram limitados devido à coleta ter sido do ano de 2000 somente no mês de janeiro.

5.3 SUGESTÕES PARA PESQUISAS FUTURAS

A presente pesquisa abre caminhos para vários tópicos relacionados ao estudo de gênero. A pesquisa do gênero crítica de cinema poderia ampliar o resultado desta pesquisa em pelo menos, três aspectos:

1. É possível ampliar esta pesquisa com outras críticas de cinema que circulam em outros jornais, podendo distinguir os dois modos de ocorrência da crítica (ficção e documentário).
2. Pesquisas de outros gêneros que ainda não foram pesquisados (crônica, artigo, editorial, etc.) do jornal possibilitariam o levantamento e a classificação de outras estruturas genéricas, podendo desta forma ampliar as pesquisas do PROJOR.

3. O modelo de descrição esquemática em crítica de cinema da pesquisa pode ser aplicado como ferramenta básica à lingüística aplicada, ou seja, o modelo pode ser utilizado no processo de escritura de críticas em sala de aula, não tomando-o como modelo descritivo ou prescritivo, em que os aprendizes poderiam ampliar a pesquisa com práticas de leitura.

um outro aspecto que pode ser aprofundado em pesquisas futuras: a distinção destes dois modos de ocorrência da crítica.

5.4 CONTRIBUIÇÕES

No que tange ao ensino de língua(s), tem sido considerada como de suma importância à abordagem baseada em gêneros textuais. Segundo Martin (1997) aponta que ainda são ensinadas categoriais abstratas e tradicionais (dando-se ênfase à gramática, coesão, coerência, etc.), mas os debates sobre gêneros textuais mostram que há um leque de atividades possíveis de serem trabalhadas em sala de aula, conferindo a essas práticas de ensino-aprendizagem valor individual e social. Exemplos disso são: as leituras de um gênero em diferentes suplementos culturais; as pesquisas de gêneros, apontando a sua constituição; etc. Nesse contexto, a pesquisa aqui realizada, sobre a crítica de cinema, em virtude do que aponta em relação à organização textual e ao papel desse gênero no jornal, pode fornecer subsídios tanto ao ensino de produção textual quanto ao de leitura e escuta. Cabe salientar, contudo, que o trabalho com esse modelo em sala de aula exige certa adaptação por parte do professor, uma vez que se trata de algo substancialmente complexo para alunos de educação básica. Esse modelo também deve ser pensado sempre no interior de práticas. O uso prescritivo fatalmente poderá engessar e gramaticalizar o gênero e, portanto, impedir a prática autêntica dos alunos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, J. M. **Les textes: types et prototypes**. Paris: Éditions Nathan, 1992.

ARAUJO A.D. **Lexical signalling: a study of unspecific-nouns in book reviews**. 1996. Tese de (Doutorado em Lingüística aplicada) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

_____. **Análise de Gênero: uma abordagem alternativa para ensino da redação acadêmica**. In: FORTKAMP, M. B. M.; TOMICH, L. M. B. (orgs) **Aspectos da Lingüística Aplicada: estudos em homenagem ao professor Hilário Bohn**. Florianópolis: Insular, 2000.

BAHIA, J. **Jornal, história e técnica**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. 2 v., v2: As técnicas do jornalismo.

BELTRÃO, Luiz, *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre, Sulina, 1980.

BHATIA, V. K. **Analysing genre: language use in professional settings**. New York: Longman, 1993.

_____. **Genre analysis today**. Revue belge de philology e d'histoire, Bruxelles, n.75, p.629-642, 1997.

BIASI-RODRIGUES, Bernadete. **Estratégias de condução das informações em resumos de dissertações**. Florianópolis, 1998. Tese (Doutorado em Lingüística) – Universidade Federal de Santa Catarina.

BIBER, D. **Variation across speech and writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

BONINI, Adair. Ensino de tipologia textual em manuais didáticos de 2º grau para Língua Portuguesa. **Trabalhos em Lingüística Aplicada**, Campinas, v. 31, p. 7-20, jan/jun.1998.

_____. **Gêneros textuais e cognição: um estudo sobre a organização cognitiva da identidade dos textos**. Florianópolis: Insular, 2002.

_____. Metodologia para estudo dos gêneros textuais: como estudar o encaixe dos gêneros no Jornal? In: Encontro do CELSUL, 5., 2002b, Curitiba. **Anais CELSUL/UFPR**.

_____. Os gêneros do jornal: o que aponta a literatura da área de comunicação no Brasil? **Linguagem em (dis)curso**, v. 4, n. 1, p. 205-231, 2003.

_____. Em busca de um modelo integrado para os gêneros do jornal. In: CAVALCANTE, M. M.; BRITO, M. A. P. (Orgs.). **Gêneros textuais e referenciação**. Fortaleza: Protexto-UFC, 2004a. (edição em cd-rom)

_____. Os gêneros do jornal: um exemplo de aplicação da metodologia sócio-retórica. In: CRISTÓVÃO, V. L. L.; NASCIMENTO, E. L. (Orgs.). **Gêneros textuais: teoria e prática**. Londrina: Moriá, 2004b.

_____. Gênero textual/discursivo: o conceito e o fenômeno In: CRISTÓVÃO, V. L. L.; NASCIMENTO, E. L. (Orgs.). **Gêneros textuais: teoria e prática**. Londrina: Moriá, 2004c.

_____. **Os Gêneros do Jornal: Questões de pesquisa e ensino**. In KARWOSKI, A.M.; GADECZKA, B.; BRITO K. S. (Orgs.). **Gêneros textuais: Reflexões e ensino**. União da Vitória, 2005.

_____. **A noção de seqüência textual na análise pragmático-textual de Jean-Michel Adam**. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Orgs.). **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola, 2005.

CAMPERO, O. Juliana. **Gêneros textuais no ensino médio: por uma formação lingüística mais diversificada e competente**. In: CRISTÓVÃO, V. L. L.; NASCIMENTO, E. L. (Orgs.). **Gêneros textuais: teoria e prática**. Londrina: Moriá, 2004.

CARVALHO, G. Críticas de livro: um breve estudo da linguagem da avaliação.

Linguagem em (Dis)curso, v. 6, n. 2, 2006. Disponível em:

<<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0602/02.htm>>.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro**. Santarém/PT: Cortejo, 1998.

CIPRA A; HERMELIN, C. **La presse un outil pédagogique**. Paris: Éditions Retz, 1981.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CUNHA, D.A.C. O funcionamento dialógico em notícias de opinião. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

CRISTÓVÃO, V. L. L. Gêneros Textuais e ensino: Contribuições do interacionismo sócio-discursivo. **Gêneros textuais no ensino médio: por uma formação lingüística mais diversificada e competente**. In: CRISTÓVÃO, V. L. L.; NASCIMENTO, E. L. (Orgs.). **Gêneros textuais: teoria e prática**. Londrina: Moriá, 2004.

DUDLEY-EVANS, T. Genre analysis: an approach to text analysis for ESP: M. Couthard (org). **Advances in written text analysis**. London: Routledge, 1994.

EGGINS, S. E Martin, J. R. Genres and registers of discourse. In: VAN DIJK, T. A. (Ed). **Discourse as structure and process**. SAGE Publications, 1997.

FARIA, M. A. **O jornal em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 1996.

FAIRCLOUGH, Norman. **Media e discourse**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

FOLHA de São Paulo. **Manual de redação**. 2. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 1987.

FIGUEREDO, L. F. **A nota jornalística no jornal do Brasil: um estudo do gênero textual e de sua função no jornal**. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Ciências da linguagem, Universidade do Sul de santa Catarina.

INNOCENTE, L. G. **A tira em quadrinhos no Jornal do Brasil e no Diário Catarinense: Um estudo do gênero**. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Ciências da linguagem, Universidade do Sul de santa Catarina.

KHALED, M. L. **Crítica e resenha jornalística**. Porto Alegre: Editora e Livraria Acadêmica, 1993.

LAGE **Linguagem jornalística**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986.

KINDERMANN, C. A. **A reportagem jornalística no Jornal do Brasil: desvendando as variantes do gênero**. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Ciências da linguagem, Universidade do Sul de santa Catarina.

KUNCZIC, M. **Manual de Comunicação: conceitos de jornalismo: Norte e Sul** São Paulo: Editora Edusp, 1988.

MACHADO, A. R. A organização seqüencial da resenha crítica. **The Specialist**, v. 17, n. 2, p. 133-149, 1996.

MARCUSCH, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de janeiro: Lucerna, 2002.

_____. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo, Cortez, 2003.

MELO, J. M. de. **A Opinião no Jornalismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. (Org.). **Gêneros jornalísticos na Folha de São Paulo**. São Paulo: FTD. 1992.

MEURER, J.L. O conhecimento de Gêneros textuais e a formação dos Profissionais de linguagem. In. FORTKAMP, M.B.TOMICH,L.M.B.(orgs.) **Aspectos da lingüística aplicada: Estudos em homenagem ao Professor Hilário Inácio Bohn**. Florianópolis: Editora Insular, 2000.

MARTIN, J.R. **Grammar meets genre: reflections on the Sidney School**. Inaugural Lecture at Sidney University Arts Association. 31 de agosto de 2000.

MOTTA-ROTH, D. A construção social do gênero resenha acadêmica. In: MEURER, J. L., MOTTA-ROTH, Desirée. (Orgs.). **Gêneros textuais e práticas discursivas**: subsídios para o ensino de linguagem. Bauru: Edusc, 2002.

_____. **Rhetorical features disciplinary cultures**: a genre-based study of academic book reviews in Linguistics, Chemistry, and Economy. 1995. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

O ESTADO de São Paulo. **Manual de estilo e redação**. São Paulo: O Estado de São PAULO, 1990.

O GLOBO. **Manual de redação e estilo**. São Paulo: Globo, 1992.

PIZA, D. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. G. **Dicionário de comunicação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

SANTOS, V.B.M.P. **Padrões interpessoais no gênero de carta de negociação**. São Paulo: LAEL- Pontifícia Universidade Católica, 1996. Tese de mestrado.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. **Os gêneros escolares: das práticas de linguagem aos objetos de ensino**. Traduzido por Glais Sales Cordeiro. (1999). Revista Brasileira de Educação, nº. 11, p. 5-15.

SIMONI, M. S. **Uma caracterização do gênero carta-consulta nos jornais O Globo e Folha de São Paulo**. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Ciências da linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina. 2004. Dissertação de Mestrado.

STEINER, D. R. **Historical journals**: a handbook for writers and reviewers. Santa Barbara, Ca: ABC-Clio, 1981.

SWALES, J. M. **Other floors, other voices: a textography of a small university building**. Mahwah, N.J: Lawrence Erlbaum, 1998.

_____. **Re-thinking genre**: another look at discourse community effects. In RE-THINKING GENRE COLLOQUIUM. Ottawa: Carleton University, 1992. (Repensando gêneros: uma nova abordagem ao conceito de comunidade discursiva). Tradução Benedito Bezerra: projeto (PROTEXTO). Carleton University, 1992. (mimeo).

_____. **Genre and engagement**. 1991. (mimeo)

_____. **Genre analysis**: English in academic and research settings. New York: Cambridge University Press, 1990.

THOMPSON, G. **Introducing functional grammar**. Edward Arnold, 1996.

_____. **Ideologia e Cultura Moderna**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VIAN JÚNIOR, O. **Conceito de gênero e análise de vídeos institucionais**. São Paulo: LAEL- Pontifícia Universidade Católica, 1997. Tese de mestrado.

ZERO HORA. **Manual de ética, redação e estilo**. Porto Alegre: L&P, 1994.

ANEXO – CORPUS DA PESQUISA

TEXTO 1

| | | |
|-------|--|-------|
| M-I | “A outra história Americana” | I-1 |
| | Sheila Grecco - da redação | I-5 |
| M-II | <p>Recém-lançado em vídeo no Brasil, “A outra história Americana” já desponta entre os dez filmes mais alugados.</p> | II-2 |
| | <p>A razão para essa aceitação muito maior no familiar “home vídeo” do que nas bilheterias talvez esteja no caráter didático do filme.</p> <p>Ao explorar o neonazismo nos EUA de hoje, o diretor Tony Kaye teve o mérito de evitar o maniqueísmo construindo um protagonista, o skinhead Derex (Edward Norton), que é um herói e um anti-herói, um vencedor e um perdedor – raridade na galeria de super-heróis hollywoodianos.</p> | II-1 |
| M-III | <p>Se a personagem é hegeliana, dialética, o roteiro é unidimensional e explícito. Derex é o líder de um grupo neonazista de Venice Beach, em Los Angeles, que num rompante de ódio assassina barbaramente três negros que tentavam roubar seu carro. Depois de anos preso passar pelo ciclo “comer pão que o diabo amassou” – limpar o chão, ser estuprado pelos colegas brancos, ter de lavar roupa suja tendo como companheiro de diálogo um negro –, entende que os germes da violência são as desigualdades sociais.</p> <p>Danny (Edward Furlog) é o narrador-testemunha que, tal como o espectador, visualiza as contradições de Derek. Danny tenta seguir os bons e maus conselhos do irmão. Ele põe em desespero o professor Sweeney (Avery Books) quando resolve escrever uma dissertação sobre (Mein Kampf) “o tratado econômico social sobre o mundo” de Hitler. Ao sair da cadeia, Derek tenta ajuda-lo a se livrar d influência da gangue.</p> <p>A partir de então, sob o ponto de vista de Danny, entremeiam-se “flashback”, em preto e branco, para contar o passado da família, a ascensão neonazista e o assassinato do pai em um bairro negro.</p> <p>Tudo para mostrar como, para Derek, a origem das mazelas norte-americanas são os párias sociais. Com essa crença, ele lidera toda uma trupe de assustadores neonazista que estão convencidos do Estado de anomalia social. Os problemas são de quem os têm e esses devem ser eliminados.</p> | III-1 |
| M-IV | <p>A edição final causou desavenças entre diretor e ator e reside aí a pista para os problemas do filme.</p> <p>Se Derek é um eterno vir a ser, o roteiro é o que poderia ter sido e não foi tombando por vezes no televisivo propagandístico ou caricatural (veja-se pela cena do assalto ao mercado dos imigrantes).</p> | IV-2 |
| M-V | <p>Mesmo assim o filme vale por evitar o conto de fadas americano, fazendo uso reflexivo da violência e mostrar, mesmo ao estilo de fábula, que os tolos não aprendem da experiência. O nazismo hoje se reveste com outras tintas, e negros continuam escravizados socialmente. Se isso soa didático demais no filme, nunca é demais lembrar. (SG).</p> | V-1 |
| | Avaliação: <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | V-2 |
| | Lançamento: A outra história americana | VI-1 |
| M-VI | Título original: American History X | VI-2 |
| | Produção: EUA | VI-3 |

Distribuidora: Warner

VI-
6B

Folha de S. Paulo (Ilustrada) 24/01/00 - p. 07.

TEXTO 2

| | | |
|-----------|---|-----------|
| M- I | Filme mostra bug na cabeça | I-3 |
| | (Fotografia) | I-4 |
| | Fernanda Torres é Maria no filme de Walter Salles e Daniela Thomas sobre o esperado dia de hoje | I-2 |
| | Paulo Vieira – especial para a folha | I-5 |
| M- III | Em delírio, quase convulsionando, velho (o desdentado Nelson Sargento) diz a João o (colosso paraibano Luís Carlos Vasconcelos), ambos numa cela suja de um presídio no centro do Rio: “Vai mudar tudo, João: o 1 vai virar 2, o 9 vai virar 0, o outro 9 vai virar 0 e outro 9 vai virar 0”. | II- 1 |
| | Consta que dois dos maiores bancos brasileiros gastaram R\$ 203 milhões para fazer frente à dificuldade que os computadores teriam para ler o último par de zeros do ano que enlouquece Velho. | |
| | Não se fala do bug em “O Primeiro Dia”, o filme de Walter Salles/Daniela Thomas há dois meses em carta. Ao menos em sua definição mais exata, menos metafórica. Há lá um bug qualquer na cabeça dos personagens. Maria é abandonada pelo marido já que, como ele justifica num bilhete, se há um dia para fazer alguma coisa, esse dia é hoje”. | |
| | Maria então decide se suicidar, jogando-se do teto de seu predinho vizinho ao morro, em meio ao foguetório do reveillon carioca. Escondido no teto, fugido do morro, onde fora liquidar um amigo de infância, João impede a queda de Maria e, abraçado a ela, empunhando o revólver grita: “Ninguém morre mais”. | |
| | Mas é o mesmo que bastante cinema. O encontro de João e Maria, sob os fogos do Rio – Cena filmada em tempo real, no reveillon carioca de 96 –, tem enorme impacto visual. A câmera giratória aliada – dê se também o crédito – à música é irresistível. | III- 3 |
| M- IV | Não há sociologia, utopia, nada. O encontro impossível de um detento de classe baixa com uma professora de classe média arruinada não representa qualquer idéia de mobilidade social, nenhum de comunhão rastaquera em homenagem ao terceiro milênio. Se o morro se encontra com Copacabana ou com a Gávea, é por meio de uma bala perdida, de um papelote de pó. | IV- 2 |
| | Talvez resida nessa ausência de ambições o mérito de “O Primeiro Dia. Salles/Thomas se recusaram ao apelo fácil do” todos somos um só “. Thomas disse ter subido pela primeira vez o morro para as filmagens, a despeito do Chapéu Mangueira estar no coração da Zona Sul; Salles não se vexa em aparecer entre autoridades barrigudas – o presidente da República entre elas –, num pedaço de mar acesso restrito. | |
| M- III | Mas porque imaginar uma comunhão? Iria algum dia mudar tudo? Antes, quando calculávamos nossa idade no ano 2000, tudo parecia mágico, difuso. Hoje há mais jornalistas do que lunáticos em Jerusalém, e quem lêem jornais no Brasil fica conhecendo o mesmíssimo imbecil norte-americano que trocou seu prado verdejante por uma casa palestina ansiando pelo apocalipse. | III- 5 |
| | Há mais alguns desajustados espalhados por aí, alguns fizeram barulho recentemente em Seattle, tudo bem. Mas, infelizmente, a todos aqueles que esperamos tanto tempo pra ver o 1 virar 2etc. O que se avizinha é uma história pasmaceira. | |
| M- V | Walter Salles tem razão: as aguinhas mornas, calmas e protegidas do litoral recortado de Angra dos Reis são um cenário bem melhor pra se passar este primeiro dia de 2000 | V- 1 |
| | Avaliação: <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | V- 2 |
| M- VI | Filme: O Primeiro Dia | VI- 1 |
| | Produção: Brasil,1999 | VI- 3 |
| | Diretor: Walter Salles e Daniela Thomas | VI- 4 |
| | Com: Fernanda Torres, Matheus Nachtergaele, Nelson sargento, Luís Carlos Vasconcelos | VI- 5 |

Quando: Espaço Unibanco3,às 15h(tel.xx/11288-6780)

VI-6A

Folha de S. Paulo (Acontece) 1/01/ 00 - p. 5.

TEXTO 3

| | | |
|-------|---|-------|
| M-I | Um cineasta com cabeça | I-3 |
| | Lucio ribeiro – Ed. Adj. da ilustrada | I-5 |
| M-II | O estranho mundo do diretor Tim Burton chega ao Brasil, por meio de sua mais recente gestação, “Lenda do Cavaleiro sem Cabeça” (“Sleepy Hollow”), até agora a principal estréia cinematográfica do ano. | II-2 |
| | Mas esse mundo de Tim Burton, com tanta freqüência mágico, fantasioso, debochado, já há muito não pode ser tratado como “esquisito”. Para quem já nos deu Beetlejuice, Edward, dois Batmen e vários marcianos, um filme seu com um cavaleiro sem cabeça vagando atrás do membro faltante é tão natural quanto, por exemplo, ver Meg Ryan estrelando uma açucarada comédia romântica. | II-4 |
| | Um dos mais talentosos cineastas em atividade nos EUA. Tim Burton é na verdade extremamente pop, filho deste cinema feito de influências cruzadas HQS, TV, música jovem, publicidade e que tem ainda como parentes próximos gente como Sam Raimi e Quentin Tarantino. | |
| | A diferença é que Burton gosta de forçar a mão no nonsense e na estética, como mais uma vez se pode atestar na “Lenda do Cavaleiro sem Cabeça”, que pode bem ser visto como uma rasa história de amor, um razoável exemplar do cinema fantástico ou uma profunda viagem ao pesadelo infantil. Ou ainda o mais bonito filme de horror que Copolla fez sua leitura visual de “Drácula”. | |
| M-III | A “Lenda, enfim uma descolada versão brasileira para cima de um título original, teve sua história “apropriada” do conto “The Legend of Sleepy Hollow”, de Washington Irving, um clássico do gótico americano. | III-2 |
| | Só que, enquanto o cavaleiro acéfalo galopa do conto original rumo a um tradicional filme de horror. Burton chama Irving para um duelo e bota na direção contrária a sátira, travestida de Johnny Deep. | |
| | O ótimo Deep, que costuma emprestar o corpo para a encarnação das criações bizarras de Burton (“Edward Mãos de Tesoura E Ed Wood”), é aqui Ichabod Crane, um advogado de Nova York, tido como excêntrico por querer imprimir a ciência como instrumento para a investigação de crimes. O ano é 1799. | III-1 |
| | Execrado pelo juiz do tribunal local, que prefere usar a tortura como forma mais eficaz de averiguação, é mandado para a cidade de Sleepy Hollow, com o desafio de usar os tais métodos científicos na investigação de uma série de assassinatos estranhos que assolam o pequeno lugarejo, umas histórias sinistras que dão conta de um cavaleiro sem nada do pescoço pra cima que como por vingança cavalga pela floresta decepando a cabeça dos locais. | |
| M-IV | A chegada de Ichabod à cidadezinha coincide com a chegada à tela do melhor de Burton: o soberbo visual de quadradinhos, os efeitos especiais, personagens misteriosos e a excelente composição da lógica (a metodologia de Johnny Deep) versus sobrenatural (o cavaleiro, as bruxas, a “regressão” de Deep). | IV-2 |
| | Mesmo com o final quadrado, pouco tradicional para um filme de Tim Burton, é interessante ver Ichabod usar sua cabeça para derrotar o vilão que não a tem. | |
| | Recheado de atores bacanas. “A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça” certamente seria bancado pela Hammer se a histórica produtora britânica de filmes de terror não tivesse sucumbido ao tempo. | |
| M-V | Avaliação: □□□ | V-2 |
| M-VI | Filme: “Lenda do Cavaleiro sem Cabeça” | VI-1 |
| | Produção: EUA, 1999, 105 min. | VI-3 |
| | Direção: Tim Burton | VI-4 |
| | Com: Johnny Deep, Christopher Walken, Cristina Ricci, Miranda Richardson, Christopher Lee | VI-5 |

| | |
|---|-----------|
| Quando: estréia hoje nos cines Astor, Butantã 1, Center Iguatemi 3, Eldorado 4, Extra Anchieta 5 e circuito. | VI- 6A |
|---|-----------|

Folha de S. Paulo (Ilustrada)- 28/01/00 – p. 11.

TEXTO 4

| | | |
|-------|--|-------|
| M-I | “Castelo Rá-Tim-Bum” | I-1 |
| | O filme supera a série da TV | I-2 |
| M-II | “Castelo Rá-Tim-Bum”, o filme, supera a série da TV Cultura que lhe deu origem. E isso basta para que pais que desejam levar seus filhos ao cinema nestas férias tenham a obrigação de o preferir a todos seus concorrentes. | II-1 |
| M-III | <p>“Castelo Rá-Tim-Bum”, a série, tinha, entre seus projetos educativos, o objetivo de transmitir informações úteis no dia-a-dia da criança – uma necessidade da TV educativa que era, também, um fator limitante, do ponto de vista narrativo.</p> <p>O Filme não tem essa preocupação.</p> <p>O espectador, portanto, não vai ver cenas constrangedoras de tios ensinando a escovar os dentes e a pentear os cabelos. Em vez disso, encontrará crianças-heróis com “monstros” a enfrentar e opções morais a escolher. Podendo investir em entretenimento “Castelo Rá-Tim-Bum”, o filme, aproveitou o melhor da liberdade conquistada.</p> <p>Hambúrguer conseguiu que seus personagens ganhassem profundidade e sentido (por exemplo, ao relacionar um suposto alinhamento planetário ao crescimento da capacidade do aprendiz de feiticeiro).</p> | III-2 |
| | <p>“Castelo-Rá-Tim-Bum”, o filme é quase um conto de fadas. As divisões entre bem e mal são claras, e a criança é levada a se identificar com o bem.</p> <p>Nino tem de escrever seu livro (tarefa escolar que não recebe esse nome), luta para superar uma dificuldade, acha que não é capaz, mas acaba vencendo seus medos, enfrentando e derrotando os adultos maus.</p> | III-1 |
| | <p>Há, portanto, uma valorização do livro e do conhecimento, como quis seu diretor. Essa opção, que não raro termina num discurso moralista, com efeito, oposto ao desejado, é dessa vez coerente.</p> <p>Nem alienante (crítica comum e superficial feita normalmente aos contos de fadas). “Castelo-Rá-Tim-Bum” pode ser considerado.</p> <p>Ao opor os interesses de manutenção da cultura (representados pelo castelo) e os do mercado imobiliário (a construção da megatorre), o filme opõe os interesses imediatistas da indústria aos do conhecimento e da história.</p> | III-5 |
| | <p>Mesmo colocado ao lado da produção recente do cinema brasileiro, “Castelo-Rá-Tim-Bum”, é um dos raros filmes que falam do mundo urbano. E o trata de forma séria – e não picaresca, como nas comédias de costume cariocas.</p> <p>Comparando a filmes infantis como “O Menino Maluquinho” (tanto o um quanto o dois), há menor idealização da infância e, portanto, maior possibilidade de identificação entre o espectador e herói.</p> | III-4 |
| M-IV | <p>O resultado da produção corresponde ao dinheiro investido.</p> <p>Os cenários são convincentes (evitam as cores abundantes da série da TV), a música (de André Abujamra, do Karnak) é perfeita para o filme infantil e os atores estão muito bem (em especial Marieta Severo “Losângela”), inclusive as crianças. O roteiro falha em pelo menos um ponto, em que Losângela, uma bruxa como milhares de anos nas costas, tem um ataque quando vê um rato. Para um adulto, é duro de engolir. Para as crianças, é o caso de perguntar</p> | IV-1 |
| | <p>a elas,</p> <p>mas assim como</p> <p>não se deixa de fazer um filme por problemas numa cena, não é tão pouco que vai tirar uma estrela de “Castelo-Rá-Tim-Bum”. (HCS)</p> | IV-2 |
| M-V | Avaliação :□□□□ | V-2 |
| M-VI | Filme: Castelo-Rá-Tim-Bum | VI-1 |
| | Diretor: Cao Hamburger | VI-4 |
| | Produção: Brasil, 1999 | VI-3 |

| | |
|--|-------|
| Com: DieghoKozievitch, Marieta Severo | VI-5 |
| Quando: a partir de hoje, nos cines Center Iguatemi, Espaço Unibanco 1 e circuito. | VI-6A |

Folha de S. Paulo (Acontece- caderno 3) dia 01/01/00 - p. 2.

TEXTO 5

| | | |
|-----|--|-------|
| | Mewtwo, o megapokémon | I-3 |
| M- | (fotografia) | I-4 |
| II | “Pokémon” é baita diversão | I-2 |
| | Thales Menezes - da reportagem local | I-5 |
| M- | “Pokémon – o Filme” chegou. E os leitores que têm filhos nem precisam ler a folha pra saber disso. Os pimpolhos já devem estar martelando os ouvidos paternos há tempos, exigindo uma ida ao cinema mais próximo. | II-2 |
| II | O filme é, antes de tudo, bem intencionado. Afinal, com a febre pokémon que assola o planeta, os produtores poderiam ter colocado qualquer porcaria na tela. Bastaria a figura do Pikachu no cartaz. | II-1 |
| | Mas “Pokémon - o Filme” cumpre a tarefa de mostrar algo mais do que um episódio do desenho animado na tela grande. | |
| M- | A série de TV mostra aprendizado do garoto Ash, que pretende ser maior mestre Pokémon, e Pikachu, o rato elétrico que deixou de ser apenas um de seus monstrinhos amestrados pra tornar-se o melhor amigo do treinador. Dessa forma, os episódios enfocam sempre os encontros de Ash com os outros garotos, que põem seus pokémon para brigar. | III-2 |
| III | No filme do cinema, a ventura ganha contornos épicos, trazendo o maior desafio da turma. | |
| | Cientistas criam Mewtwo, um megapokémon, a partir do DNA de um fóssil do supostamente extinto Mew, o mais poderoso de todos os monstrinhos. Mas o pokémon turbinado destrói seus criadores e planeja dominar o mundo. Pra isso, vai clonar todos os 150 pokémon s para seu exército. | III-1 |
| | Mewtwo forja uma espécie de grande torneio pra atrair os maiores treinadores do mundo a uma ilha. Lá, irá iniciar sua vingança contra a humanidade. | |
| | Lógico que entre esses convidados estão Ash, Pikachu e seus amigos – Misty, Block, alguns pokémon e a Equipe Rocket, velhos conhecidos da garotada que não perde um episódio na TV. | |
| | A coragem de Ash e Pikachu será mais uma vez exibida na batalha contra a horda de Mewtwo, mas quem vai desempenhar papel fundamental no confronto é Mew. Sim, ele mesmo, o poderoso pokémon julgado extinto. | |
| M- | O filme começa meio devagar, porque há muito falatório na criação de Mewtwo. Depois de alguns minutos, Pikachu entra em trama e o ritmo do desenho acelera. | IV-1 |
| IV | O final, recheado com as lições de moral, é bem fraquinho, mas aí a platéia já está conquistada. | |
| | Nas sessões prévias do filme no Brasil, a garotada aplaudiu. Na verdade, toda essa histeria da petizada já começa no curta “As Férias do Pikachu”, que é exibido antes do longa. É um desenho bobinho, quase sem enredo, mas “fofinho”. | IV-2 |
| | Quem não gosta do “Pokémon” ainda não entendeu sua magia. Com sua violência amena, a série captura as crianças porque elas gostam de aprender. Adoram descobrir todos os nomes e poderes dos monstrinhos. | |
| M- | “Pokémon” é, sem caretice, uma baita diversão. | V-1 |
| V | Avaliação: □□□ | V-2 |
| M- | Filme: Pokémon - O Filme | VI-1 |
| VI | Produção: EUA/Japão | VI-3 |
| | Quando: a partir de hoje nos cines Paulista 1, SP Market 3 e circuito | VI-6A |

TEXTO 6

| | | |
|-------|--|------------|
| M-I | (fotografias) Anna Leonowens (Jodie Foster) dança com o rei (Chow Yun - Fat), em cena da nova fita | I-4 I-3 |
| | Versão Atual globaliza sem paixão | I-2 |
| | Alvaro Machado - especial para a folha | I-5 |
| M-II | Dramas e épicos costumam contar mais do tempo em que são produzidos que da época que lhes serve de ambientação, seja a França medieval de Joana d'Arc ou o reino asiático de Sião de 1862 (atual Tailândia) que somos convidados a considerar verossímil em "Anna e o Rei". | II-1 |
| M-III | Nesta quarta versão cinematográfica da história da viúva Anna Leonowens, baseada nos seus diários de viagem, visitamos mais uma vez a história da tutora inglesa que afronta os protocolos de uma cultura "alienígena" tudo para plantar sementes de civilização nos herdeiros de um exótico soberano. | III-1 |
| M-IV | Desse rei, a câmera descreve sobre tudo uns clichês de déspota oriental e certos encantos pessoais, ainda que seu interprete não cante e dance como Yul Brynner da oscarizada versão de 1956, adaptada do musical da Broadway ("O Rei e Eu"). Pois bem: de suas origens, "Anna e o Rei" conserva o tom antiquado de literatura moral vitoriana e a melosidade do musical de sucesso, mas, com sua pretensão de reconstituição de época, o verdadeiro passa a ser o atual capítulo da interminável saga da internalização do capitalismo. | IV-2 |
| M-III | A nova versão da amizade colorida de Anna pelo oriental parece feita sob encomenda para ilustrar os supostos benefícios de fenômeno da globalização, porém sob a roupagem vistosa da colonização global anterior que foi o imperialismo britânico, reverenciado com fervor pelos norte-americanos de hoje. Anna é apresentada como a chance de o "atrasado" Sião pegar o bonde da modernidade, embora não se neguem ao público visões dantescas de ganância mercantil inglesa, numa conspiração fomentada através da vizinha Birmânia. | III-5 |
| M-IV | De pouco adiante Jodie Foster, "ganhadora do Oscar" (repita-se, como um título nobiliárquico), mascar com diligência as falas de Anna para extrair sotaque inglês. É a América contemporânea e sua avassaladora influência material e cultural o que pulsa sob a capa do romance platônico entre o bárbaro siamês e a inglesa educada. Em lugar de Brynner no papel do rei Mongkut, Hollywood dispõe agora de um toque de autenticidade com o campeão de artes marciais Chow Yun-fat, dos filmes de Hong Kong e de John Woo. Sem majestade do ícone careca encarnado por Brynner, mas com carisma próprio, o ator chinês radicado nos EUA consegue transmitir algum calor aos ambientes gelados pela presença de Foster. Anna, a heróina missionária, é uma interpretação marmórea que traduz a atual vontade de auto-santificação da atriz e rebaixa uma carreira com muitos pontos de real interesse. Sem produzir fásca, Jodie e Chow dançam seu minueto casto contra um fundo de milhões de dólares gastos em locações na Malásia, já que Bancoc negou hospedagem à equipe do diretor Andy Tennant. | IV-1 |
| | Tecnicamente, a reconstituição mais resultou mais convincente que nas versões anteriores, rodadas em anteriores, mas, de maneira geral essa é uma conquista do cinema a partir da década de 70. Tanta veracidade cênica choca-se, no entanto, à circunstância de historiadores, tanto orientais como ocidentais, terem apontado neste século exageros e invenções nos diários de Leonowens. As autoridades tailandesas, incluindo um monarca descendente do Mongkut do século 19, consideraram "Anna" artefato insultante e o proibiram em seu país, como já haviam feito com o "O Rei e Eu". Foi pouco. Não é preciso pesquisar livros para perceber a descabelada fantasia que é a participação da professorinha nos quiproquós militares de arremate do filme. Ousadia suprema, letreiros em registro pedagógico endossam Leonowens como a campeã que ajudou a derrubar a escravidão siamesa armada de um simples exemplar da "Cabana do Pai Tomás", novela da norte-americana Harriet Stowe. Os vencedores escrevem a história, humilhando uma civilização cujas origens remontam à pré-história. Ao público "livre" fora do território tailandês, restam, para acompanhar duas horas de vazia pompa teatral com belos figurinos e cenários, mais vinte minutos de um clímax forçado e desastroso em todos os sentidos. Arrogância e propaganda subliminar em lugar da assumida inconseqüência e escapismo do musical dos anos 50. | IV-2 |
| | Nem a crítica norte-americana conseguiu engolir essa burrice estratégica. | V-1 |
| M-V | Avaliação: <input type="checkbox"/> | V-2 |

| | |
|--|-----------|
| Produção: EUA, 1999(118 min.) | VI- 3 |
| Diretor: Andy Tennant | VI- 4 |
| Com: Jodie Foster e Chow Yun-Fat | VI- 5 |
| Onde: A partir de hoje nos cines Belas Artes Oscar Niemeyer, Eldorado 6 e circuito | VI- 6A |

Folha de S. Paulo (Ilustrada) 14/01/00 - p. 6.

TEXTO 7

| | | |
|-------|---|-------|
| M-I | Drama romântico divide Paltrow em duas | I-3 |
| | Jose Geraldo Couto da Equipe de Articulista | I-5 |
| M-II | O cinema de consumo rápido – seja ele modernoso de um “Corra Lola Corra”, seja o quadradão deste “De Caso com o Acaso” – parece ter descoberto finalmente a construção de narrativas alternativas simultâneas, algo que Alain Resnais experimenta há 40 anos. | II-1 |
| M-III | <p>O argumento de “Caso com o Acaso” é engenhoso. Helen (Gwyneth Paltrow), uma londrina de classe média, depois de demitida inesperadamente por atrasar-se alguns segundos do trabalho pode: a) chegar em casa mais cedo e flagrar o marido na cama com a amante; ou, b) perder o metrô, sofrer um assalto e chegar em casa quase na hora de sempre, mas a tempo de desconfiar que o marido esconde algo.</p> <p>O filme desenvolve algo em paralelo as duas possibilidades e suas conseqüências numa delas, a partir do choque de se ver traída, Helen vai a luta, arruma o emprego e namorado e rejeita as tentativas de reconciliação do marido. Dá a volta por cima, em suma.</p> <p>Na outra, conforma-se com as desculpas esfarrapadas do marido e vive uma vida travada, sacrificada e infeliz.</p> | III-1 |
| | <p>A sinopse é melhor que o filme (algo que acontece também, com a recente comédia “Máfia do Divã”). Por quê?</p> <p>Porque “De caso com Acaso” subaproveita sua premissa inicial – a bifurcação da história – diluindo-a simplesmente em duas histórias igualmente convencionais e banais, só que uma entrecortada com a outra.</p> <p>Feminismo e auto - ajuda</p> <p>São, no fundo, duas formulas entrelaçadas: a comédia romântica da mulher vencedora (tipo “Uma secretária de Futuro”) e o drama sentimental da mulher oprimida e insatisfeita.</p> <p>A psicologia e a moral subjacente a ambas são as da mais rasteira literatura feminista der auto-ajuda. A esse roteiro bitolado corresponde uma realização igualmente burocrática e previsível.</p> <p>A começar pela escolha da heroína, a insossa e anafrodisíaca namoradinha de plantão, Gwyneth Paltrow, e da vilã, Jeane Tripplehorn, em seu eterno papel ninfomaníaco enfurecida. É curioso como tanto ingleses como americanos (que se associaram nesta produção) têm um medo pânico do sexo, sobretudo do tesão da mulher.</p> | III-5 |
| M-IV | <p>A carece continua na previsível decupagem (um aborrecido e invariável campo-contracampo), no caráter meramente utilitário dos personagens secundários e no modo chapado como são filmados os ambientes.</p> <p>Um exemplo extremo é o bar em que o marido adúltero (John Lynch) afoga suas mágoas trocando idéias machistas com um amigo: o espaço está sempre igual, o enquadramento é sempre o mesmo.</p> <p>Claro que nem tudo é nulo. Há algumas boas piadas (no bar, justamente) e pelo menos um diálogo memorável, aquele em que a amante rejeitada (Tripplehorn) joga na cara do ex-amante as declarações arrebatadas que ele lhe faz “nos momentos de ardor que antecedem o orgasmo”.</p> <p>É uma das poucas conversas adultas de um filme que parece moldado pelas novelas de TV.</p> | IV-1 |
| M-V | <p>Não se deixe enganar: sob o ralo verniz de inovação, é a estética de sitcom que segue dominando o cinemão, de ambos os lados do Atlântico. O que é de se admirar é que uma parcela crescente da crítica tem sucumbido a essas empulhações, ajudando a vender gato por lebre.</p> | V-1 |
| | Avaliação: <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | V-2 |
| M-VI | Filme: De Caso com Acaso (Sliding Doors) | VI-1 |
| | Produção: EUA/Grã-Bretanha, 1999 | VI-3 |

| | |
|---|-------|
| Direção: Peter Hewitt | VI-4 |
| Com: Gwyneth Paltrow, John Hannah, John Lynch, Jeane Tripplehorn | VI-5 |
| Quando: a partir de hoje, nos cine Belas Artes/Sala Villa Lobos, Center Iguatemi 2, Jardim Sul 6 e circuito | VI-6A |

Folha de S. Paulo (Ilustrada) 21/01/00 - p. 7.

TEXTO 8

| | | |
|-------|--|-------|
| M-I | Filme brilha na inverosimilhança | I-2 |
| | (fotografia: Denzel Washington e Angelina Jolie em cena de “O colecionador de Ossos”, de Phillip Noyce) | I-4 |
| | Paulo Viera – especial para a Folha | I-5 |
| M-III | <p>Denzel Washington passa o filme inteiro numa cama capaz apenas de movimentar "um dedo dois ombros e um cérebro", como seu personagem, Lincoln Rhyme, diz. Querendo ser desligado para não ganhar uma dimensão vegetal, subitamente recebe uma sobrevida ao se tornar chefe de uma perseguição a um serial killer em que a argúcia de perito criminal conta mais alto do que toda a inteligência da polícia de Nova York.</p> <p>Conduz, por rádio, uma discípula involuntária, Amélia (a badalada Angelina Jolie, filha de Jon Voight, em que o “San Francisco Chronicle” “vê o mesmo olhar do pai em Midnight Cow-boy”), cujo principal trabalho é rastrear cuidadosamente o local dos crimes à procura de provas.</p> <p>Ela encontra minúsculos pedaços de jornal dos anos 10, pó de ostras moídas, parafusos – elementos suficientes para que cheguem a um livro de antanho de contos de crimes reais, que o assassino usa como modelo.</p> <p>Amélia tem um raciocínio abstrato monumental, Rhyme não erra uma única vez, sua enfermeira (a rapper Queen Latifah) é capaz igualmente de desvendar quebra-cabeças difíceis, o criminoso que procuram não deve ter consumido duas horas de trabalho do roteirista que o criou e, para finalizar, nossos heróis ainda lutam contra a estupidez do chefe de polícia; são componentes que subestimam a cognição do espectador e que indicam um filme completamente verossímil, risível, portanto.</p> | III-1 |
| M-IV | O diabo é que "O Colecionador de Ossos" é bom. | IV-2 |
| M-II | <p>Denzel dá show durante seus ataques apopléticos, numa tensão crescente que se mistura com a proveniente das cenas de preparação dos assassinatos (ratos vão continuar merecendo lugar à parte na bestiologia cinematográfica). Jolie também convence, com seu mau humor e um assustador olhar pétreo-abandonado, infelizmente, no segundo terço do filme.</p> <p>O diretor Phillip Noyce (jogos Patrióticos) tira partido disso, além de caprichar na cinematografia, explorando uma Manhattan noturna e deslumbrante – a tomada aérea de um mar de “yellow cabs” é antológica.</p> | II-3 |
| M-IV | Num momento em que o cinema americano divide-se entre o mercado e o mercado que supostamente o ataca, “Colecionador” faz o discurso da eficiência. Não vai revolucionar nada e talvez seja tão rapidamente esquecido quanto “Seven”, um parâmetro pertinente. Seu problema, eis o paradoxo, é ter componentes internos que brilham demais. | IV-2 |
| M-V | Avaliação: □□□ | V-2 |
| M-VI | Filme: O Colecionador de Ossos (The bonne collector) | VI-1 |
| | Produção: EUA, 1999 (118 min.). | VI-3 |
| | Diretor: Walter Salles e Daniela Thomas | VI-4 |
| | Com: Denzel Washington, Angelina Jolie, Queen Latifah | VI-5 |
| | Onde: A partir de hoje nos cinemas ABC Plaza Shopping1, Osasco Plaza 3 e circuito | VI-6A |

TEXTO 9

| | | |
|-------|---|-------|
| M-I | Filme começa mal e atinge ruindade surreal | I-2 |
| | André Barcinski - especial para folha | I-5 |
| M-III | Todo esse besterol complica quando surgem Rufus – um suposto 13º discípulo de Jesus –, Musa e dois profetas, interpretados com a tradicional incompetência por Jason Mewes e pelo próprio diretor, Kevin Smith. No caminho, Bethany é atacada por um monstro de fezes (é verdade!) e tem de enfrentar o diabo e seus discípulos, que andam de patins carregando tacos de hóquei. A coisa fica pior ainda quando Deus aparece no filme, mas não vamos estragar a surpresa. | III-1 |
| M-IV | “Dogma” começa mal e vai ficando pior a cada minuto, até atingir um nível de ruindade verdadeiramente surreal. Os personagens passam o tempo todo fazendo comentários irônicos sobre o catolicismo e a religião organizada, num blábláblá | IV-1 |
| | ente-diante. O filme teria até um certo | IV-2 |
| | charme “trash” se tivesse sido feito de brincadeira por um grupo de amigos, num fim-de-semana regado a cerveja. Como sabemos, não foi o caso. | V-1 |
| M-V | Avaliação: <input type="checkbox"/> | V-2 |
| M-VI | Filme: Dogma (Dogma) | VI-1 |
| | Produção: EUA, 1999 | VI-3 |
| | Diretor: Kevin Smith | VI-4 |
| | Onde: a partir de hoje, no cinearte 1, Morumbi 1 Internacional Guarulhos 2 | VI-6A |

TEXTO 10

| | | |
|-------|---|-------|
| M-I | “Cadete Winslow” é cinema na voz passiva | I-2 |
| | Haroldo Ceravolo Sereza - da reportagem local | I-5 |
| M-II | Pode se contar uma história de muitas formas. “Cadete Winslow”, do diretor e dramaturgo David Mamet (“Oleanna”, 1994), opta pelo caminho de retratá-la a partir dos seus contornos. | II-1 |
| M-III | Os últimos minutos do filme são o melhor exemplo da difícil escolha de Mamet: enquanto um julgamento que mobiliza a opinião pública britânica está em andamento, não há uma cena feita do tribunal ou da rua. Assiste-se apenas ao que se passa no interior da casa dos protagonistas, que discutem os rumos do caso e que esperam um resultado negativo para o dia seguinte. A criada, no entanto, dá-lhes a notícia de que o julgamento terminou antes do previsto, já carregando para dentro de casa a edição extra do jornal. Mamet faz assim uma espécie de cinema na voz passiva. O que vemos na maior parte do tempo não é ação, mas a sua consequência pra as personagens, que, a partir desses fatos, decidem como agir em resposta. | III-5 |
| | A trama começa com o anúncio do casamento de Catherine Winslow (Rebecca Pidgeon). Quando o brinde que comemora o fato está sendo feito, o patriarca Arthur Winslow (Nigel Hawthorne) é informado de que seu filho mais novo, Ronnie (Guy Edwards), foi expulso do Colégio Naval de Osbourne sob a acusação de ter roubado um vale postal de um colega. O pai, em vez de puni-lo, como mandaria a tradição, acredita na inocência jurada por Ronnie. Pede explicações à escola, fica insatisfeito, decide levar o caso adiante. Pra entender o filho, contrata os serviços do advogado Robert Morton (Jeremy Northam), um político conservador que se opõe ao voto feminino. Nessa condição, provoca a reação de Catherine uma militante sufragista (as mulheres lutavam pelo direito a voto). Na luta do fraco (o menino) contra o forte (o Estado), a família Winslow é humilhada. O noivo de Catherine desiste do casamento, o dinheiro começa a minguar, aponto de a família duvidar se vale a pena continuar enfrentando o Estado, num sistema jurídico que <u>garantia privilégios à Marinha.</u> | III-1 |
| | E por que a história, tão distante no tempo e no espaço, funciona? Contá-la na voz passiva no cinema é uma escolha estética que combina muito bem com a trama. Significa optar pelos dramas do lado fraco e por suas reações diante da arbitrariedade do Estado. E essa opção pelo oprimido permite a identificação do espectador. | III-5 |
| M-IV | Mamet, responsável pela adaptação do texto de Rattigan, conta-nos uma boa história de um modo interessante. Cenário, fotografia e figurino respondem bem às necessidades de um filme de época, mas não | IV-2 |
| | chegam a roubar o espaço que é do texto, da direção e dos atores. | V-1 |
| | É mais um bom filme do | |
| M-V | premiado Mamet. Avaliação: <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | V-2 |
| M-VI | Filme: Cadete Winslow | VI-1 |
| | Produção: EUA Quando: a partir de hoje nos cines Belas Artes, Villa-Lobos e Center Iguatemi I | VI-3 |
| | Diretor: David Mamet | VI-4 |
| | Onde: a partir de hoje, nos cines Belas artes Villas-Lobos e Center Iguatemi | VI-6A |

TEXTO 11

| | | |
|-------|---|-------|
| M-I | “Iremos Beirute” se perde no caminho | I-2 |
| | Paulo Santos Lima especial para a folha | I-5 |
| M-II | Não é filme árabe. “Iremos a Beirute”, primeiro longa do diretor Marcus Moura, é um filme brasileiríssimo que prova a importância de um roteiro para a revitalização do cinema nacional. Boas idéias não faltam ao filme, mas o roteiro prioriza mal os vários assuntos que tenta abraçar. | II-1 |
| M-III | No início, parece história de amor, quando Salma não sabe qual garoto do time de futebol escolher. Seu pai é Gilbran (Guilherme Karan), um libanês que é o técnico do time é que cuida de uma vendinha, “A casa Beirute”, numa cidade serrana cearense. O drama psicológico parece tomar o roteiro quando o tempo salta dos anos 70 aos dias de hoje, com Salma já adulta (Giovanna Gold) vivendo solitária em Fortaleza. Ela aguarda Aziz (Ilya São Paulo), irmão que mantém uma adoração ambígua por ela. Depois lembra filme policial, com um detetive no rastro de um ladrão de carros. Mais tarde, se descobrirá que o detetive é Ademir, que trabalha para José Carlos, e o ladrão é Beto. Todos eram jogadores do time que teve uma partida interrompida, que definiu o destino de seus participantes. | III-1 |
| M-IV | Seria injusto não apontar as qualidades de “Iremos A Beirute”. A fotografia de Mário Carneiro é uma delas, fazendo o Ceará se confundir com a paisagem libanesa. Os vários flashbacks mantêm o ritmo da história, e a constituição de época foi perfeita. Mas a questão árabe, por exemplo, fica diluída no drama de Salma em busca de seu amor. | IV-1 |
| | De um diretor que aparenta futuro frutífero, | IV-2 |
| | “Iremos A Beirute” ainda levanta a dúvida sobre para onde irá o cinema brasileiro. | |
| M-V | Avaliação: <input type="checkbox"/> | V-2 |
| M-VI | Filme: Iremos a Beirute | VI-1 |
| | Produção: Brasil, 1998 | VI-3 |
| | Quando: a partir de hoje no Unibanco | VI-6A |

TEXTO 12

| | | |
|-------|--|-------|
| M-I | “O Vírus” | I-1 |
| | Clichês do ‘trash’ a toda | I-2 |
| | André Barcinski - especial para a folha | I-5 |
| M-II | “O Vírus, filme que estréia hoje em São Paulo, é uma produção 100%” trash”, com monstros repugnantes devorando humanos indefesos e aqueles sustos previsíveis em que os bichos saltam da escuridão na cabeça dos mocinhos”. | II-1 |
| | O elenco é formado por atores bons que já tiveram seus dias de glória, como Donald Sutherland | II-3 |
| | (‘M.A.S.H. ’) e Jamie Lee Curtis (“Halloween”, “True lies”), e a história é uma reciclagem | IV-2 |
| M-IV | pouco inspirada de todos os clichês do gênero “humanos enfrentaram força malévola extraterrestre” o que não deixa de ter lá seu o seu charme se você curte este tipo de filme. | |
| M-III | A história começa quando uma estranha força luminosa vinda do espaço ataca um navio russo no Oceano Atlântico. Os ETs matam todo mundo e começam a construir robôs assassinos, misturando pedaços de corpo humanos com assessorios mecânicos. | III-1 |
| | Alguns dias depois, o navio é interceptado por um rebocador, comandado por Donald Sutherland. Daí em diante é bem previsível: os tripulantes do rebocador passam a ser eliminados (em ordem crescente de nível salarial, claro), até que alguém descobre uma maneira de destruir os bichos. | |
| | Qualquer espectador vai perceber logo semelhança com filmes como “Alien”, “O Exterminador do Futuro”, “O Segredo do Abismo” e outros. Pudera: o diretor John Bruno foi técnico de efeitos especiais de vários desses filmaços. | III-4 |
| M-IV | Infelizmente, Bruno não aprendeu muito. O que esses filmes tinham de divertidos, o dele tem de previsível. Qualquer espectador um pouco familiarizado com o gênero consegue adivinhar com precisão o desenrolar de todas as cenas. Mas nem tudo é ruim: os efeitos especiais são bacanas e o é curtinho. | IV-2 |
| | Os diálogos parecem ter sido copiados de algum guia para escrever filmes B vagabundos: há o inevitável “Se entrarmos aí, vamos morrer”, o inescapável “Tenho de chegar à cabine para destruir o monstro!” e o eterno “Fulano, cuidado! Atrás de você”. | IV-1 |
| | Donald Sutherland, coitado, passa o tempo todo com cara de quem está pensando nas férias. Sutherland, aliás, está caminhando rapidamente para ocupar o posto de Michael Caine como o maior colecionador de abacaxis do cinema. Se Caine fez “Tubarão 4”, em que o bicho só faltava sair correndo pela areia atrás dos banhistas, pelo menos pode se orgulhar de nunca ter aparecido na pele de um ciborque mutante com um chapéu de marinheiro na cabeça, como fez Sutherland nesse “O Vírus”.(AB) | |
| M-V | Avaliação: <input type="checkbox"/> | V-2 |
| M-VI | Filme: O Vírus (Vírus) | VI-1 |
| | Diretor: John Bruno | VI-3 |
| | Com: Donald Sutherland, Jamie Lee Curtis, William Baldwin | VI-5 |
| | Produção: China, 1998 | VI-3 |
| | Onde: a partir de hoje nos cines Iguatemi 1, Cine arte 2 e circuito | VI-6A |

TEXTO 13

| | | |
|----|---|--|
| M | “Velvet Goldmine” faz síntese à altura do ‘glam rock’ | I |
| -I | | - |
| | | 2 |
| | (fotografia: Quem é quem no filme) | I |
| | | - |
| | | 4 |
| | André Barcinski - especial para a folha | I |
| | | - |
| | | 5 |
| M | Finalmente um filme sobre rock feito por quem entende de rock. “Velvet Goldmine”, de Todd | I |
| - | Haynes, é o filme que o “glam rock” merecia: subversivo, esperto e com uma trilha sonora matadora. | I |
| II | Que ninguém vá ao cinema esperando ver um documentário sobre David Bowie, T-Rex, Roxy | - |
| | Music e todos os outros grandes nomes da era “glam”. Haynes é arrojado demais para apelar à | 1 |
| | simplicidade. | |
| | É, afinal de contas, o diretor que fez “Safe”, um dos melhores filmes dos últimos anos, em que uma | I |
| | dona-de-casa americana começa a sofrer de alergia à vida moderna; fez também “The Karen Carpenter | I |
| | Story”, um, pseudodocumentário sobre a cantora do grupo pop Carpenters, em que todos os personagens | - |
| | eram bonecas Barbie. Todd Haynes não é qualquer um; o convencional não é o seu forte. | 4 |
| M | Simplificando muito, pode-se dizer que “Velvet Goldmine” é a história do “glam rock” contada de | I |
| - | uma maneira bem particular. O “glam” (o nome vem de “glamour”) foi um movimento musical que | I |
| II | abalou o rock no início dos anos 70. Seus principais artífices Bowie, Marc Bolan (do T Rex) e o Roxy | I |
| I | Music criaram uma música escapista que ia à contramão dos ideais hippies. Se a filosofia de paz e amor | - |
| | dos hippies era uma reação à realidade vigente, o “glam” ia além: pregava a criação de uma outra | 1 |
| | realidade, de um mundo andrógino, hedonista, pansexual e libertário, unimundo sem doutrinas ou regras. | |
| | Valia tudo, homem com homem, mulher com mulher, qualquer coisa. | |
| | O “glam” criou seu próprio universo. Nada de política ou manifestos; a música falava agora de | |
| | discos voadores, de viagens cósmicas, de futurismo niilista à “Laranja Mecânica”, de deuses de plástico | |
| | criados com o único objetivo de serem adorados. David Bowie, o Buda do “glam”, encarnou este deus | |
| | artificial, Ziggy Stardust, o personagem andrógino que interpretava no palco (e fora dele). | |
| | “Velvet Goldmine” é, grosso modo, a história de David Bowie. O próprio Bowie foi convidado a | |
| | participar do filme, mas se recusou. Também não permitiu que suas músicas fossem: incluídas na trilha | |
| | sonora (curiosamente, o nome “Velvet Goldmine”, título de uma canção de Bowie, não estava registrado, | |
| | então foi usado). | |
| | Mas seria pouco relegar o filme a uma simples cine-biografia: o que Todd Haynes conseguiu foi | I |
| | condensar em duas horas toda a mágica e audácia do “glam rock”. Todos os grandes personagens | I |
| | daquela época estão lá, ligeiramente modificados e com outros nomes (veja quadro ao lado). Dá para | I |
| | identificar facilmente David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed, Tony de Fries, Marc Bolan e muitos outros. | - |
| | Qualquer fã e conhecedor do gênero vai se deliciar adivinhando as referências, os personagens e | 5 |
| | agitadores do mundo “glam”. | |
| | O visual de “Velvet Goldmine” é uma estranha colagem de musical da Broadway e “Rocky Horror | I |
| | Picture Show”. Há também semelhanças com filmes como “performance” e o já citado “Laranja | I |
| | Mecânica”. | I |
| | A estrutura narrativa é copiada de “Cidadão Kane”: um repórter (Christian Bale) investiga o sumiço | - |
| | de um astro do rock, Brian Slade (Jonathan Rhys Meyers), personagem obviamente inspirado em David | 2 |
| | Bowie. Entrevistando amigos e parceiros do cantor, como a ex-mulher Mandy (Toni Collette, de “O | |
| | Casamento de Muriel”) e o roqueiro Curt Wild (Ewan McGregor, de “Trainspotting”, fazendo um xerox | |
| | de Iggy Pop), o jornalista reconstrói a trajetória do astro. | |
| M | Haynes incorporou ao filme uma estética puramente “glam”, exagerada e kitsch. Como, as melhores | I |
| - | músicas do gênero, o filme é contado como se fosse um sonho, em seqüências fragmentadas, sem ordem | V |
| I | temporal dos fatos. “Velvet Goldmine” é um videoclipe gigante, uma declaração de amor ao “glam rock” | - |
| V | e a uma época quebra de barreiras morais e de comportamento. | 1 |
| | Embora audacioso ao assumir o panfletarismo gay (Haynes é um aguerrido ativista de causas | |
| | homossexuais), o filme tem um lado ingênuo e inocente, que é também sua maior | Há |
| | qualidade. | I |
| | | I |
| M | uma cena linda na qual o jornalista volta dez anos no tempo e se vê sozinho no quarto, abrindo o disco | I |
| - | que acabou de comprar e colocando o vinil delicadamente na vitrola. É uma experiência religiosa: o | - |
| II | garoto sabe que aquele pedaço de plástico vai, de alguma forma, mudar sua vida. E quem já não viveu | 3 |
| I | experiência semelhante? Todd Haynes entende que a idolatria juvenil não é sinônimo de alienação, mas | |
| | uma válvula de | |
| | escape, uma | Se a maior qualidade da boa música é transportar-nos para um lugar melhor, |
| | fuga. | “Velvet |
| | | I |
| | | V |
| M | Goldmine” faz sua parte, e nos leva a uma época em que um acorde de guitarra tinha o poder de mudar o | - |
| - | mundo. | 2 |

| | | |
|---|--|---|
| I | | |
| V | | |
| M | Avaliação: □□□□ | V |
| - | | - |
| V | | 2 |
| | Filme: Velvet Goldmine (Velvet Goldmine) | V |
| M | | I |
| - | | - |
| V | | 1 |
| I | Diretor: Todd Haynes | V |
| | | I |
| | | - |
| | | 4 |
| | Com: Ewan McGregor, Jonathan Rhys Meyers, Christian Bale, Toni Collette Onde: a partir de hoje | V |
| | | I |
| | | - |
| | | 5 |
| | Produção: Inglaterra, 1998 | V |
| | | I |
| | | - |
| | | 3 |
| | Onde: a partir nos cines Espaço Unibanco 1 e Pátio Higienópolis | 6 |
| | | A |

TEXTO 14

| | | |
|-------|--|-------|
| M-I | “Inspetor Bugiganga” | I-1 |
| | Filme é ‘Máscara’ sem Jim Carrey: ou seja, nada | I-2 |
| | (fotografia: O inspetor (Matthew Broderick, à esq.) mostra a utilidade de uma de suas bugigangas, no filme que estreia hoje: dançar o tango) | I-4 |
| | Paulo Vieira - especial para a folha | I-5 |
| M-II | “Inspetor Bugiganga”, filme para o verão brasileiro da Disney, é claramente inspirado em “O máscara”. | II-1 |
| | Mas o que seria de “Mascara” sem Jim Carrey ou, mais ainda, com Matthew Broderick em seu lugar? | II-3 |
| | Não seria nada, não existiria. Pois é esse Broderick carisma zero quem personifica o tal inspetor Bugiganga, um herói atrapalhado que tem acoplado à sua composição óssea traquitanas e ferramentas diversas, com braços de mola e um esguichador de óleo. | |
| M-III | Inspirado no personagem homônimo do desenho animado americano (e segundo “remake” para cinema), ele poderia ser claramente o cruzamento de um paspalhão americano médio com um dos Herculóides, como o Homem-Mola (particularmente, prefiro Homem-Fluido). | III-2 |
| M-IV | Morre neves, até aí. Com orçamento de US\$ 75 milhões – US\$ 22 milhões recuperados no fim de semana de lançamento, em julho, nos EUA –, tem efeitos razoavelmente bem realizados; a narrativa é veloz; é para ter um entrecho também, e, é por essa razão que “Bugiganga” é inóquo. | IV-1 |
| M-III | Antes de ser Bugiganga, Broderick é Brown, um agente de segurança que sonha ser tira: quer salvar as pessoas. Quando morre, torna-se aí Bugiganga, e vive a combater o vilão algo afetado Scolex (Rupert Everett, de “O Casamento de Meu Melhor Amigo”). Tudo se passa numa cidade contemporânea americana, em que a prefeita e o chefe de polícia, à moda de “South Park”, são os personagens mais verossímeis e dignos de análise. | III-1 |
| | A prefeita, Wilson, manipula jornalistas, ri e gargalha para liderar as rodas de conversas e se diz, de acordo com as conveniências, mentora ou opositora, de Bugiganga; o chefe de polícia vê em Bugiganga uma “estratégia de propaganda” da prefeita, relegando-o a missões menores dentro da corporação. | |
| | Como a crítica caricatural dessas instituições chega ao espectador americano? Talvez ele já veja a atitude de uma prefeita como Wilson como perfeitamente normal não por considerar que “as coisas sempre foram assim” ou “o poder corrompe”, mas por, cria de uma sociedade de entretenimento, simplesmente não ter qualquer outra referência de comportamento de um prefeito. | III-5 |
| | Certamente não é essa a discussão que “Bugiganga” quer provocar. Fica para outra. | |
| M-V | É pena que o inspetor chegue aqui em sua dimensão longa-metragem. Se consultados, creio que preferíamos animação a Broderick. | V-1 |
| | Avaliação: <input type="checkbox"/> | V-2 |
| M-VI | Filme: Inspetor Bugiganga (Inspetor Gadget) | VI-1 |
| | Diretor: David Kellogg | VI-4 |
| | Produção: EUA, 1999 | VI-3 |
| | Com: Matthew Broderick, Rupert Everett, Joely Fisher | VI-5 |
| | Onde: a partir de hoje, nos cines center Iguatemi 1 ,Jardim Sul UCI 4, Top Cine 1 e circuito | VI-6A |

TEXTO 15

| | | |
|-------|--|-------|
| M-I | “Mickey Olhos Azuis” | I-1 |
| | Deixe essa estréia para as locadoras | I-2 |
| | (fotografia) | I-4 |
| | Inácio Araújo - crítico de cinema | I-5 |
| M-II | Hugh Grant é um ator "de confiança", isto é, o espectador pode entrar para ver quase todos. Os seus filmes sabendo o que vai encontrar: uma comédia romântica, leve, elegante, refinada etc. As vantagens desse vínculo remontam ao tempo dos grandes estúdios, que controlavam com mão de ferro a imagem de seus atores e são mais ou menos óbvias – todo mundo sempre soube identificar James Cagney ou Dóris Day ao tipo de filme que interpretavam. As desvantagens não são menos óbvias, e "Mickey Olhos Azuis" é um magnífico exemplo delas. | II-1 |
| M-III | Grant faz Michael Felgate, gerente de loja de leilões de Nova York que se apaixona por, Gina (Jeanne Tripplehorn), filha do gângster Frank Vitale (James Caan). O início não deixa de ser promissor: os percalços do leiloeiro com o material que não chega na hora e as performances a que se entrega para seduzir os compradores de quadros (de terceira linha) com que trabalha propiciam a Grant oportunidades de colocar em ação seu inegável carisma. Mesmo a relutância de Gina em aceitar sua proposta de casamento planta uma expectativa intrigante sobre o que virá. O que vem a seguir, porém, menos animador. Firmado o noivado, os mafiosos passam a fazer aquilo que Gina a temia. Isto é, imiscuir-se na vida do leiloeiro e introduzi-lo, de forma quase involuntária, em suas tramóias. Não é original, e um exemplo não muito distante é "Um Novato da Máfia", onde um estudante também se envolvia com gângsteres por acaso. Mas o ineditismo não é um aspecto tão decisivo. O prazer que esse tipo de filme proporciona vem, em grande parte, do reconhecimento e da subversão dos códigos de comportamento e da subversão dos códigos de comportamento convencionados: uma espécie de metalinguagem sem dor. O que se pede, em troca, é uma intimidade suficientemente grande com o objeto original (o filme de gângsteres, no caso) que poucas vezes o diretor Kelly Makin consegue transmitir. Um bom momento, por exemplo, é a seqüência em que Frank e Michael, empenhados em enterrar um cadáver incômodo, topam com outra dupla de mafiosos, que estão no mesmo lugar, com as mesmas intenções. Eles são raros. | III-1 |
| | | III-4 |
| | | III-3 |
| M-IV | Da ambientação do restaurante de Frank Vitale à caracterização dos personagens, tudo parece forçado. Da mesma forma os quiproquós que deveriam animar a comédia não têm força para arrancar mais que alguns sorrisos amarelos. | IV-1 |
| M-V | "Mickey Olhos Azuis" se afirma mais como produto a ser retirado em locadoras nos dias chuvosos do que um programa que leve ao cinema. Resta um punhado de boas interpretações (James Cann, sobretudo), perdidas no deserto. Avaliação: <input type="checkbox"/> | V-1 |
| | | V-2 |
| M-VI | Filme: Mickey Olhos Azuis (Mickey Blue Eyes) | VI-1 |
| | Direção: Kelly Makin | VI-4 |
| | Produção: Inglaterra, 1999 | VI-3 |
| | Com: Hugh Grant, James Caan, Jeane Tripplehorn | VI-5 |

TEXTO 16

| | | |
|-------|--|------------|
| M-I | ‘Nenhum a Menos’ mostra a revolução infantil | I-2 |
| | José Geraldo Couto - da equipe de articulistas | I-5 |
| M-II | Diante de “nenhum a menos”, que venceu o último festival de Veneza, a primeira impressão é a de uma espécie de retorno ao neo-realismo. | II-1 |
| M-III | De fato, encontramos no filme Zhang Yimou diversos traços do cinema neo-realista (seja ele o “clássico”, italiano, ou o mais recente iraniano): o despojamento formal, a observação quase jornalística da vida cotidiana, a filmagem e locação (em vez de estúdio) e o elenco de não-atores. Neste último aspecto, Yimou até radicaliza o procedimento: todos os “atores” representam o que fazem na vida real, os alunos são alunos, o professor é professor, o prefeito é prefeito, e assim por diante. Os nomes dos personagens são os mesmos dos atores. Mas o que destaca “Nenhum a menos” do grosso da produção neo-realista é a estrutura quase de fábula de seu relato. | III-4 |
| | A história diz respeito a uma menina de 13 anos, Wei Minzhi, que é chamada a substituir por um mês o professor de uma escola rural. Sua missão, pela qual ganhará uns trocados a mais, é não deixar que nenhum aluno abandone a escola nesse período. Partindo de um terreno de estrito realismo social, que mostra uma realidade paupérrima (a professorinha só dispõe de um giz por dia, os alunos vestem trapos), o filme cresce quando mergulha na lógica infantil. Wei e seus alunos formam uma comunidade de crianças quase sem nenhum controle adulto (o prefeito Tian só passa na escola de vez em quando). Quando um dos meninos, irrequieto Zhang Huike, deixa a escola para ir trabalhar na cidade grande, as crianças, lideradas por Wei, concebem os planos mais mirabolantes para juntar dinheiro e resgatá-lo. A colocação em prática de tais planos produzirá situações absurdas, como o mutirão dos alunos para carregar tijolos numa olaria: sem orientação adulta, eles levam tijolos de nenhum lugar a lugar nenhum, e quebram a maioria no caminho. No processo, professora e alunos praticam sem perceber, matemática, geografia, língua lógica e a educação que ganha um sentido lúdico e prático. Quando Wei chega enfim à cidade, em busca de Zhang, é como se começasse um outro filme. A lógica infantil continua, mas agora entra em choque com uma força muito maior: o mecanismo cruel da vida urbana. Quando tudo aponta para um final trágico, eis que Yimou – seja por convicção seja por submissão às autoridades chinesa – constrói um final otimista e patriótico, que aponta para a caridade como meio de enfrentar os terríveis problemas sociais do país (entre eles a evasão escolar). | III-1 |
| M-IV | Não deixa de ser preocupante, também, o “merchandising” explícito de duas marcas – Sony e Coca-Cola – associadas à empresa ocidental que financiou o filme, a Columbia Pictures. A despeito desses escorregões, é um filme original e forte, que tem a vantagem de enterrar de vez certo ranço esteticista presente em filmes anteriores do diretor, como “Lanternas Vermelhas” e “Amor e Sedução”. | IV-1 |
| M-V | Com “Nenhum a Menos”, Yimou ganhou, ano passado, seu segundo Leão de Ouro do festival de Veneza (o primeiro foi com “A História de Qui Ju”, de 1992). Filme: Avaliação: □□□ | V-1 V-2 |
| M-VI | Filme: Nenhum a menos (Not One Less) | VI-1 |
| | Produção: Produção: China, 1998 | VI-3 |
| | Diretor: Zhang Yimou | VI-4 |
| | Com: Wei Minzhi, Zhang Huike, Tian Zhenda, Gao Enman | VI-5 |
| | Quando: a partir de hoje nos cines Lumière 2, Pátio Higienópolis4 e Sala Uol de Cinema | VI-6A |

TEXTO 17

| | | |
|-------|---|-------|
| | “Bent” | I-1 |
| | (fotografia) | I-4 |
| | Sheila Grecco - da Redação | I-5 |
| M-II | A ordem do nazismo era, nos termos de Hitler, promover a “desinfecção da Alemanha”. Parte desse projeto de limpeza era exterminar não só os comunistas e os judeus, como também os homossexuais. Esse último grupo, barbarizado durante a Segunda Guerra Mundial e geralmente ignorado pela historiografia, é o tema de “Bent”, produção inglesa de Sean Mathias (exibido no final de 97 e no início de 98 em São Paulo) que só agora chega ao vídeo. | II-1 |
| M-V | O espectador que se deixar levar pelas cenas iniciais – de uma boate quase “drag” da noite berlinense, que se apresenta Mick Jagger (em participação especial) vestido como Greta Garbo, cantando “The Streets of Berlin”, e outras imagens que poderiam ocorrer em Sodoma – perderá a oportunidade de ver um belíssimo filme, de raro realismo estilizado, e notáveis interpretações. | V-1 |
| M-III | O preâmbulo, talvez desnecessário ajude a dar ao filme um tom de tragédia descendente. Max (Clive Owen) e Rudi (Brian Webber) são amantes tentando fugir de Berlim, nos anos 40. Flagrados pela polícia antes de cruzarem a fronteira, são levados a um campo de concentração em Dachau. Rudi é espancado, até a morte no percurso de trem. Max, que tenta negar a sua, sexualidade, assiste incólume à morte do amante e é forçado mostrar a sua virilidade, tendo relações com o cadáver de um jovem. Ele acaba se identificando como judeu portando uma estrela amarela em vez do triângulo cor de rosa (simbologia usada nos uniformes para identificar os homossexuais). O filme inevitavelmente dialoga com a história. Os homossexuais masculinos (já que não há dados oficiais sobre a perseguição a lésbica no período) foram um dos grandes alvos da ira nazista. Pouco depois de chegar ao poder em 1933, Hitler proibiu todas as organizações do gênero. Em 1934, até uma divisão especial da Gestapo foi criada. Uma das medidas era sondar as “listas cor-de-rosa” de suspeitos. Na segunda parte do filme, já no campo de concentração Max envolve-se com Horst (Lothaire Bluteau). Este ostenta com orgulho a identificação de “homossexual”. E será companheiro de Max nos trabalhos forçados compartilhando a tarefa niilista e kafkiana de carregar pedras sem propósito, de um lado para o outro sob a neve ou a chuva. Os dois, unidos pela angústia, irão se amar sob a vigília constante dos guardas e irão mostrar que sexo é, sobretudo, um encontro de almas não de corpos. O filme premiado no Festival de Cannes de 1997 é uma adaptação literária da conhecida peça | III-1 |
| | homônima de Martin Sherman. | III-2 |
| | Se o filme não traz as sutilezas do texto talvez o culpado seja o | IV-1 |
| M-IV | próprio autor, Sherman, que atua como roteirista no filme. Certas cenas pendem para o caricatural e chocam-se com o sublime relacionamento de Max e Horst. Como pontos positivos ainda, destaque para a fotografia crua e cruel de Yorgos Arvanitis e para as excelentes interpretações de Clive Owen e Lothaire Bluteau, verdadeiros heróis trágicos. | |
| M-V | Avaliação: <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | V-2 |
| M-VI | Filme: “Bent” | VI-1 |
| | Distribuidora: Cult Filmes | VI-6B |

TEXTO 18

| | | |
|-------|--|-------|
| M-I | Arquitetura do Nazismo | I-2 |
| | (fotografia: O Ditador nazista Adolf Hitler (1889- 1945) ao lado da estátua de um lançador de discos, em cena do documentário “Arquitetura da Destruição”, do sueco Peter Cohen) | I-4 |
| | Jaime Spitzcovsky - Editor de Mundo | I-5 |
| M-II | “Arquitetura da Destruição”, documentário do sueco Peter Cohen, oferece uma interessante visão da maior barbárie cometida no mundo contemporâneo, o nazismo. | II-1 |
| M-III | o fenômeno alemão por meio da influência da “estética nazista”, da arte e da arquitetura nos planos e no ideário de Adolf Hitler, deixa em segundo plano instrumentos mais freqüentes em leituras históricas, como a política e a economia. Cohen, ele mesmo filho de um judeu que fugiu de Berlim em 1938, focaliza o nazismo como uma empreitada arquitetada para “embelezar” o mundo, livrando-o de “dejetos”. Os campos de extermínio eram instrumentos de “embelezamento”, diz o narrador do documentário, descrevendo o que Cohen vê como o objetivo final do genocídio de judeus, ciganos e outras minorias | III-1 |
| M-IV | Logo no início da produção, o diretor sueco prefere percorrer caminhos diferentes da estética. Aborda aspectos da psicologia de Hitler e de outros líderes da Alemanha nazista, a fim de estabelecer um elo entre a formação deles e os critérios usados para modelar a ideologia que se baseava na busca “da beleza e da pureza raciais”. “Artistas frustrados eram uma constante na liderança do Terceiro Reich”, conta o documentário. Cohen alinha as trajetórias fracassadas no mundo das artes de homens como Joseph Goebbels, o rei da avassaladora máquina de propaganda nazista. De Hitler, relata: “Era um pintor que sonhava ser arquiteto”. O nazismo, portanto, seria uma maneira de o artista frustrado impor seu projeto arquitetônico – a arquitetura d destruição – a todo o planeta. O hitlerismo queria destruir tudo o que fosse “repugnante” para seus afiados valores estéticos. Padrões de beleza física encontravam raízes na Antiguidade, em gregos e romanos, além de fígar modelos em mitos medievais alemães. A arte nazista contrastava com o “bolchevismo cultural instigado pelos judeus”. Hitler, com sua defesa da eugenia e da pureza racial, não colocava apenas sobre arquitetos e artistas o fardo de construir uma “Alemanha resplandecente”. Recorria também aos médicos, a quem chamava de “guerreiros biológicos que cuidavam da beleza da raça”, para montar teorias racistas e aplicar monstruosos programas de eutanásia, da eliminação de portadores de deficiências físicas ou mentais e para contribuir com o esforço de “limpar o Terceiro Reich de sujeira biológica”, numa referência aos judeus. Os médicos formavam, segundo Peter Cohen, a categoria profissional com maior número de adeptos no nazismo: 45% deles eram filiados. Cohen destaca um aspecto menos conhecido do perfil psicológico de Adolf Hitler: admiração do ditador nazista pela obra de Karl May. Escritor de livros infantis, ele foi um autor popular entre as crianças alemãs com suas história sobre índios e mitos e outras paragens, desconhecidos naquele mundo germânicos. Hitler bebeu dessa fonte, que exaltava o heroísmo, também em sua vida adulta. “Arquitetura da Destruição” se equilibra ainda sobre a linha cronológica. Conta o desenrolar da Segunda Guerra Mundial como pano de fundo para desenvolver sua tese a respeito dos valores estéticos de Hitler e sua importância na gênese do nazismo. O documentário traz imagens pouco conhecidas da ofensiva nazista sobre território soviético, em 1941, oferece cenas de filmes de propaganda que infestavam os cinemas de Berlim nos anos 30 e 40. O filme é rico em imagens dos planos mirabolantes de Adolf Hitler no mundo da arquitetura, como a idéia de construir um mega museu na cidade austríaca de Linz ou outros projetos faraônicos destinados a perpetuar a homenagem a uma sonhadora vitória nazista. O documentário mostra maquetes e plantas, algumas rabiscadas pela mão do próprio diretor, que tinham como objetivo dar à Alemanha e ao mundo os contornos visuais do nazismo. E que de belos não tinham nada. | IV-1 |
| M-V | Avaliação: <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> | V-2 |
| M-VI | Filme: Arquitetura da Destruição | VI-1 |
| | Título original: Undergangens Arkitektur | VI-2 |
| | Formato de tela: Standard (padrão) | VI-7 |

| | |
|----------------------------|-----------|
| Produção: Suécia, 1989 | VI-3 |
| Distribuidora: Cult Filmes | VI- 6B |

Folha de S. Paulo (Ilustrada) 17/01/00 - p. 7.

TEXTO 19

| | | |
|-------|---|-------|
| M-I | “Aprile” | I-1 |
| | (fotografia: Nanni Moretti, diretor e ator, e seu filho Pietro, em cena do filme “Aprile”) | I-4 |
| | Sheila Grecco - da Redação | I-5 |
| M-II | “Aprile” mostra como uma comédia pode ser feita quebrando as fronteiras entre a ficção e documentário. Se o riso tem sempre um significado social – já dizia um especialista no assunto, o filósofo Henri Bérghson –, Nanni Moretti vai com os olhos postos na sociedade extrair o trágico, o cômico e o sublime do banal. | II-1 |
| M-III | O Diretor retoma o que havia começado em “Caro Diário”, de 1993, ao apresentar reflexões sobre o cinema e a criação a partir do nascimento de seu primeiro filho. Moretti se divide entre o desejo de fazer um musical dos anos 50, cujo protagonista é um caricato doceiro trotskista, e um documentário político sobre as eleições em seu país, Itália. Tudo sob a espreita do nascimento de seu filho. Pretexo ideal para o diretor adiar constantemente as filmagens, o que gera situações das mais engraçadas, como as longas discussões pela escolha do nome do bebê, sua futura profissão, a necessidade de introduzi-lo ao cinema (isso antes mesmo de nascer) levando a mãe a sessões especiais. Há ainda a esquizofrenia do pai com o ritual do parto, o primeiro banho e as roupas. Em plena discussão sobre os rumos do documentário com a equipe, Moretti desiste das gravações para ver a primeira amamentação do filho. São situações de humor leve o cotidiano, que Moretti representa com carisma. | III-1 |
| M-IV | O filme se constrói sob a ambivalência entre o desejo de ficção a necessidade documental. A cena inicial mostra a vitória Berlusconi, o grande patrono da televisão comercial italiana, em 28 de março de 1994. Abra-se aí uma outra discussão importante no filme: a busca pela realidade, na era da reprodução das mídias – o vazio dos discursos políticos, seja de esquerda, seja de direita, as notícias da imprensa e a perda do valor cognitivo das palavras. Para compor o documentário Moretti faz uma longa pesquisa, recortando, colando e separando notícias de jornal. Acaba por descobrir que os textos são tão clones que o único fim desejável é o de servir como cobertor, o que faz de fato compondo “Uma colagem Pop” – símbolo da crise das palavras e das ideologias. Qual o significado de ser de esquerda ou de direita hoje? Um dos personagens do filme, um jornalista francês, diz que a situação política da Itália é “pitoresca”: “Uma democracia com partido facista no governo”. Mas o descontentamento com a esquerda também é nítido no filme. O diretor retrata a inconstância do PDS (Partido Democrático de Esquerda), que fecha os olhos para as minorias na Itália (Exemplo da bela seqüência documental em que registra o navio de refugiados albaneses em 1957). Visão moral que aproxima Moretti da tradição de Pasolini e Rossellini. | IV-1 |
| | Na impossibilidade de politicamente filmar a política Moretti opta pela comédia musical e faz de “Aprile” um caleidoscópio, em que todas as esferas estão presentes; do pai ao cineasta, do cidadão que envelhece à infância que ressurgue dos projetos que se vão e dos eternos por vir, do íntimo ao social. Um belíssimo filme paradoxal, de cortes efêmeros, um “work in progress”, como a própria vida. (SG) | IV-2 |
| M-V | Avaliação: ★★☆☆ | V-2 |
| M-VI | Título original: Aprile | VI-1 |
| | Produção: Itália, 1998 | VI-3 |
| | Distribuidora: Cult Filmes | VI-6B |

TEXTO 20

| | | |
|-------|---|-------|
| M-I | Ladrões de Bicicleta | I-1 |
| | (fotografia: Cena de “Ladrões de Bicicleta”, do cineasta Vittorio de Sica) | I-4 |
| | José Geraldo Couto da E. Articulista | I-5 |
| M-II | “Ladrões de Bicicleta”, clássico neo-realista de Vittorio de Sica, é um dos filmes mais belos e influentes da história do cinema. Nas últimas cinco décadas, comoveu várias gerações de expectadores e influenciou cineastas de todos os cantos do mundo. | II-1 |
| M-III | Ao começar pela própria Itália, claro. Não por acaso, dois filmes realizados nos últimos anos o homenageiam já a partir do título: “Ladrões de Sabonete”, de Maurício Nichetti, e “Ladrão de Criança”, de Gianni Amélio. | III-4 |
| | Mas o que é “Ladrões de Bicicleta”? São várias coisas ao mesmo tempo: um melodrama psicológico, um documento social, uma tragédia moral. | III-5 |
| | Tudo isso a partir de um fiapo de história: um homem cujo emprego é colar cartazes pelas ruas de Roma tem a bicicleta (seu instrumento de trabalho) roubada, sai pela cidade tentando recuperá-la. | III-1 |
| | Mas não há nada mais enganoso que essa simplicidade, construída aliás dentro dos moldes do mais estrito neo-realismo: filmagem nas ruas, atores desconhecidos (ou antes, não atores), naturalismo da encenação. | III-5 |
| | Tudo, nessa perambulação do operário e seu filho pela cidade, contribuem ao mesmo tempo para a construção de um pungente drama pessoal e de um verdadeiro ensaio sobre a sociedade italiana do pós-guerra. Como notou o crítico francês André Bazin, o prodígio de “Ladrões de Bicicleta” consiste em apresentar como acidentais e contingentes as situações “necessárias” para compor esse quadro preciso. | |
| | As coisas vão acontecendo como que por acaso – o protagonista entra numa igreja, vai a uma reunião sindical, cai num bairro de ladrões etc. –, e, quando reparamos, temos diante dos olhos todo um país e seu destino, sem nunca perder der vista (e isso é que é admirável) a dimensão trágica e ética da relação entre aquele homem específico e seu filho. | |
| | Numa cena admirável, o operário busca sua bicicleta numa oficina mecânica. Logo percebe que é inútil: a câmera perscruta os milhares de peças – selins, pedais, rodas, campainhas – em que foram decompostas dezenas de bicicletas todas iguais. | III-3 |
| M-IV | Poucas cenas da história do cinema foram capazes de retratar com tanta precisão e contundência a alienação da sociedade contemporânea, em que o indivíduo, como aqueles pedaços de bicicletas, é uma peça anônima, intercambiável e sem sentido. | IV-1 |
| M-V | Avaliação: ★★★★★ | V-2 |
| M-VI | Título original: Ladrões de Bicicleta | VI-1 |
| | Produção: Itália, 1998 | VI-3 |
| | Legendas: português, espanhol, inglês | VI-7 |
| | Lançamento: Continental (filme disponível em VHS, versão em DVD, em breve nas locadoras) | VI-6B |
| | Extras: Biografias, filmografias e trailer original | VI-7 |

Este trabalho foi digitado conforme o Modelo:
“Dissertação”
do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem
da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL
desenvolvido pelo Prof. Dr. Fábio José Rauen.