

Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas - FASA
Coordenação do Curso de Comunicação Social

Gisela Maria de Lima Cabral

**Função social da crítica de cinema nas
revistas não-especializadas *Veja* e *Época***

Brasília

2005

**Centro Universitário de Brasília - Uniceub
Gisela Maria de Lima Cabral**

**Função social da crítica de cinema nas
revistas não-especializadas *Veja* e *Época***

Monografia apresentada à Coordenação do curso de Comunicação Social, do Centro Universitário de Brasília, para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.
Orientador: Paulo Paniago

**Brasília
2005**

C117f Cabral, Gisela Maria de Lima.

Função social da crítica de cinema nas revistas não-especializadas
Veja e Época / Gisela Maria de Lima Cabral – Brasília: UniCEUB, 2005.
67 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de
Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, 2005.

Banca Examinadora

Paulo Paniago

Jornalista e professor do UniCeub

Roberto Seabra

Jornalista e professor do UniCeub

Sergio Maggio

Jornalista e professor do UniCeub

Menção: _____

Brasília

2005

*A arte é a mais sublime imitação da
vida Nietzsche*

Agradeço primeiramente a Deus, por guiar meus passos em mais essa conquista. Aos meus pais, Adelmo e Luci por toda a dedicação e por acreditarem em meu potencial. Aos meus irmãos Cláudio e Fred pelo carinho e suporte nos momentos de dificuldade. Ao meu namorado Rafael pela compreensão e pelo amor.

Agradecimento especial ao professor Paulo Paniago, pela atenção e competência com que orientou este trabalho. Ao jornalista Cléber Eduardo, crítico de cinema da revista Época, pela brilhante participação e disponibilidade. Aos professores, amigos e todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização desta pesquisa. A eles minha eterna gratidão.

SUMÁRIO

1.Introdução.....	01
2.Objetivo geral.....	03
2.1 Objetivo específico.....	04
3.Metodologia.....	05
4.Justificativa.....	07
5.Hipótese.....	08
6.Considerações acerca dos gêneros crítica e resenha.....	09
6.1 Funções da resenha.....	13
7.Discussão teórica.....	18
7.1 Os processos de <i>agenda-setting</i>	23
7.2 A questão dos parâmetros temporais na <i>agenda-setting</i>	26
7.3 O estudo sobre os emissores.....	28
7.4 Teoria crítica.....	32
7.4.1 A influência da indústria cultural.....	33
7.5 Análise de discurso.....	38
8.Os críticos e seus lugares de fala.....	40
9.Conclusão.....	47
10. Bibliografia.....	49
Anexos.....	50

1 – Introdução

Nessa pesquisa acadêmica pretende-se analisar a função social das críticas de cinema publicadas nas revistas *Veja* e *Época*, referentes aos meses de janeiro e fevereiro de 2005. O assunto despertou interesse no início de 2004, em uma aula ministrada pelo então professor do Centro Universitário de Brasília, Antônio Teixeira de Barros, Doutor em Sociologia e Mestre em Comunicação, na qual foi abordado o tema crítica.

De um universo de vários tipos de críticas, como a crítica teatral, a crítica literária, dentre várias outras, foi escolhida a crítica de cinema, por existir maior interesse pela mesma e também por já fazer parte do cotidiano da pesquisadora. Inicialmente, os objetos da pesquisa seriam as revistas especializadas em cinema *Set* e *Cinemin*, porém foram selecionadas as revistas *Veja* e *Época* para satisfazer a curiosidade em saber como são feitas as análises de produções cinematográficas em revistas não-especializadas no ramo, e também pelas mesmas serem publicações de grande circulação no país.

Após entrar em contato com este “mundo” da crítica, iniciou-se um trabalho de pesquisa em que foram selecionados alguns autores que tratavam do tema em questão. A partir desse ponto de partida foi feito um projeto de pesquisa no qual esboçou-se os primeiros passos desse trabalho acadêmico.

Serviram de inspiração para a escolha do tema, as aulas e os textos elaborados pelo professor Antônio Barros, livros de autores que se destacaram no estudo da comunicação social no Brasil e no mundo, como José Marques de Melo, Eni Orlandi, Mauro Wolf, além de alguns artigos publicados em jornais, revistas e na internet.

Um dos fatores que motivarão a realização dessa pesquisa será a análise dos principais aspectos de abordagem da crítica de cinema na atualidade, como a transformação da mesma em resenha, ou seja, em textos mais ligeiros e superficiais, e ainda a necessidade de mercado

da empresa jornalística. A pressa, a escassez por falta de tempo e a falta de espaço na publicação serão abordados, além das influências que o jornalista sofre ao escrever seu texto.

Segundo Gabriel Prioli, quem escreve as críticas “é obrigado a fazê-lo de imediato, no espoucar dos acontecimentos, ainda que ao preço dos piores erros de análise e julgamento” (Gabriel Prioli, *apud* Antônio Teixeira de Barros. Disponível na internet. <http://planeta.terra.com.br/educacao/joiuniceub/> 25 de abril de 2005).

Esse trabalho de pesquisa será fruto antes de tudo de uma inquietação com a moderna indústria cultural e sua relação com o jornalismo cultural. Até que ponto tais realidades se cruzam, se fundem, ou entram em estado de interdependência? A preocupação com a arte, ou a contemplação das manifestações artísticas carrega em si mesma uma função social pré-determinada, ou seja, para que tais manifestações encontrem existência, é necessário que as mesmas se tornem conhecidas, vivas e acessíveis.

Portanto, esse trabalho acadêmico terá como finalidade expor e analisar as relações muitas vezes não tão claras entre a indústria cultural e o jornalismo cultural, que deve ser muito mais do que emitir opiniões sobre filmes, livros, novelas e peças teatrais. É um exercício constante de aprimoramento e busca pela informação objetiva e compreensível.

2 – Objetivo geral

Esse trabalho tem por objetivo demonstrar como as críticas de cinema publicadas nas revistas *Veja* e *Época* nem sempre cumprem o papel de prestação de serviço ao público, apresentando impressões subjetivas e vazias de elementos que possam orientar a recepção do leitor a respeito de determinada obra.

Através das análises realizadas nas respectivas revistas, este trabalho mostrará que o leitor tem acesso a comentários e opiniões pessoais do crítico que não foram escritas com o objetivo de trazer informação pura, confiável, precisa e compreensível, mas sim uma informação manipulada com a finalidade de convencer o leitor a consumir os produtos que lhe são apresentados. Conforme cita Eugênio Bucci:

Ninguém precisa ter freqüentado aulas numa faculdade de comunicação social para intuir que ao jornalismo cabe perseguir a verdade dos fatos para bem informar o público, que o jornalismo cumpre uma função social antes de ser um negócio, que a objetividade e o equilíbrio são valores que alicerçam a boa reportagem (Bucci, 2000, p. 30).

2.1 – Objetivo específico

Essa pesquisa enfocará a influência do capital na produção das críticas de cinema nas mídias não-especializadas *Veja* e *Época*. Todos os fatores que levam o crítico a produzir o texto, como: as pressões comerciais do veículo de comunicação para o qual trabalha, a transformação da informação aprofundada e apurada em breves comentários que não enfocam aspectos importantes que devem ser analisados numa obra cinematográfica, as opiniões pessoais do autor da crítica, que tanto pode escrever como admirador ou não da obra analisada.

Esse estudo analisará também a qualidade da informação passada, após o atropelamento dos padrões éticos, afinal o profissional de jornalismo deve oferecer acima de tudo, a verdade ao cidadão. Para Bill Kovach e Tom Rosenstiel, “esse princípio básico do jornalismo – a busca desinteressada da verdade – é, em última instância, o que diferencia a profissão de todas as outras formas de comunicação” (Kovach e Rosenstiel, 2003, p. 68).

3 – Metodologia

Essa pesquisa será realizada por meio do estudo da bibliografia, na qual irá buscar-se a fundamentação teórica para a análise das dimensões apresentadas pelas hipóteses deste trabalho científico. A partir da seleção bibliográfica, será feito um trabalho de pesquisa e leitura, que terá o objetivo de fazer um levantamento dos autores e suas respectivas teorias, condizentes com o tema em questão: a função social das críticas de cinema nas revistas não-especializadas *Veja* e *Época*, relativa aos meses de janeiro e fevereiro de 2005. Foram escolhidas as respectivas revistas por serem publicações de grande circulação (tiragem em média de 1.300.000 exemplares por edição da revista *Veja*, e 600 mil da *Época*) e destaque no país. Para delimitar o trabalho, será selecionada uma crítica de cada revista, totalizando 16 textos estudados, edições 1.886 a 1.893 da revista *Veja*, e as edições 346 a 352 da revista *Época*, que podem ser conferidos na íntegra nos anexos deste trabalho.

Em todo o corpo da pesquisa será buscada a relação do tema proposto, com as teorias dos autores que muito contribuíram para o estudo da comunicação social, no Brasil e no mundo, entre eles: José Marques de Melo, Mauro Wolf, Eni Orlandi, Malena Rehbein, Alzira Alves de Abreu, entre outros. Artigos publicados em periódicos como a *Folha de S. Paulo*, ou sites da internet, como os do professor Antônio Teixeira de Barros, Doutor em Sociologia e Mestre em Comunicação, entre outros, também contribuirão bastante para a realização desta pesquisa.

A fim de enriquecer o trabalho, também será realizada nos dias 5, 9 e 11 de abril de 2005, por telefone e e-mail, entrevista com o jornalista e crítico de cinema Cléber Eduardo, da revista *Época*, na qual serão abordadas as principais questões referentes à produção de críticas de cinema na atualidade. O jornalista, que demonstrou enorme prazer em participar deste trabalho acadêmico, descreverá na entrevista os aspectos gerais da crítica, falará sobre a transformação da mesma em resenha nas revistas do mesmo segmento, além de aspectos gerais como a escolha dos temas a serem publicados, a concessão de espaço no veículo, o papel do jornalista como formador de opinião, entre outros assuntos.

Após inúmeras tentativas de contato por meio de e-mails e telefonemas, não foi possível entrevista com a jornalista Isabela Boscov, crítica de cinema da revista *Veja*. Foi alegado, pela equipe da revista, “que a jornalista não poderia contribuir para a pesquisa, pois estava envolvida em projetos mais complexos”.

Com a utilização das técnicas de pesquisa e apuração descritas nessa metodologia, será possível a construção de um trabalho acadêmico que irá tratar os principais aspectos da crítica

de cinema atual, já explicitados acima, e como anda a abordagem da mesma nas revistas não-especializadas *Veja* e *Época*.

4 – Justificativa

Com o desaparecimento da crítica, produzida geralmente por especialistas que avaliavam profundamente o conteúdo de determinada obra cinematográfica, e sabiam traduzir

a linguagem do cinema para o público, passa-se a encontrar, nas mídias não-especializadas avaliadas neste trabalho científico, a resenha, que orienta a fruição de quem a lê, com o objetivo de atingir uma grande massa consumidora.

Esta pesquisa tem a finalidade de expor, a todos aqueles interessados no assunto, quais foram os principais fatores que desencadearam essa mudança, tanto na forma quanto no conteúdo das críticas publicadas nas mídias *Veja e Época*.

A partir dessas mudanças de forma e conteúdo, será feita uma análise sobre a verdadeira função social da crítica de cinema nas revistas supracitadas: formar o público leitor a respeito daquele assunto ou fazer com que as pessoas apenas consumam aquele determinado produto.

Serão abordadas todas as influências que levaram os críticos de grandes veículos de comunicação de massa a produzirem textos repletos de impressões subjetivas, e que apenas direcionam o leitor para o consumo daquele produto. Percebe-se que atualmente a atividade funciona cada vez mais como uma linha auxiliar da publicidade da indústria do cinema, ou melhor, dos fenômenos de audiência que são sucessos de bilheteria, do que como uma ferramenta que auxilie na formação do público, fazendo-o pensar em outras coisas que não havia pensado, além de lhe dar informações.

5 – Hipótese

Por meio das justificativas acima formuladas, cheguei a elaborar uma hipótese, a saber:

Demonstrar como as críticas de cinema publicadas atualmente nas revistas não-especializadas *Veja* e *Época*, nem sempre cumprem seu papel social, oferecendo ao leitor uma informação manipulada e produzida com o objetivo de orientar o consumo do público.

Esta nova abordagem: a resenha, que José Marques de Melo classifica como uma “atividade mais simplificada, culturalmente despojada, adquirindo um nítido contorno conjuntural”, tem como característica a apresentação de textos rápidos e descartáveis. Nela, as análises do autor se resumem a um guia que orienta o consumo, sem exigir maior reflexão e aprofundamento do leitor. Como consequência dessa troca, a imprensa se rende à indústria, interessada nos valores de mercado, e abre mão da crítica estética, aquela que, segundo Marques de Melo, é “dedicada a apreender o sentido profundo das obras-de-arte e situá-las no contexto histórico” (Marques de Melo, 1994, p.128).

Segundo Afrânio Coutinho, a crítica que é feita no Brasil “se trata de uma atividade exercida por pessoas muitas vezes sem qualificação, pois vigora a ‘lei do mais forte ou do que chega primeiro’”. Coutinho salienta ainda que “a resenha no Brasil não é feita de modo sério, predominando o ‘puro achismo’ e não passando de ‘conversa fiada’” (Coutinho, *apud* Marques de Melo, 1994, p. 132).

6 – Considerações acerca dos gêneros crítica e resenha

Análise das edições escolhidas para melhor definir e ilustrar uma comparação nas seguintes publicações, a saber: *Veja*, edições: 1.886 a 1.893, correspondentes aos meses de janeiro e fevereiro de 2005, e *Época*, edições: 346 a 352, também correspondentes aos meses de janeiro e fevereiro de 2005.

Ao estudar mais profundamente as críticas de cinema nas referidas revistas, percebeu-se que as mesmas deram lugar a abordagens mais simplificadas: as resenhas. Para exemplificar este conteúdo, será analisada a crítica publicada na revista *Veja*, edição 1.887, de 12 de janeiro de 2005, sobre o lançamento do filme *Alexandre* (Estados Unidos/ Inglaterra/ Alemanha, 2004), do diretor Oliver Stone. Destacarei trechos do texto, demonstrando o uso do estilo resenha, no lugar da crítica.

Segundo José Marques de Melo,

O gênero jornalístico que se convencionou chamar de resenha corresponde a uma apreciação das obras-de-arte ou dos produtos culturais, com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores (Marques de Melo, 1994, p. 125).

Afrânio Coutinho explica que:

a crítica exige diferentes métodos e critérios que tornam o seu resultado incompatível com o exercício periódico e regular em jornal, e mais incompatível com o próprio espírito do jornalismo, que é informação, ocasional e leve (Coutinho, apud Marques de Melo, 1994, p. 128).

Na revista *Veja* acima referida, destaco um trecho que bem exemplifica uma abordagem no estilo resenha:

Não é que falem ao filme idéias (boas e ruins) ou competência na execução. O que faz dele um desapontamento é que essas virtudes são obscurecidas por falhas periféricas, mas que não param de chamar atenção para si – o sotaque inexplicável de Angelina Jolie, a medonha tintura loira do protagonista, a trilha intrusiva do grego Vangelis –, e solapadas por um defeito estrutural, e bem mais grave: como Alexandre, o ator irlandês Colin Farrell nunca chega a inspirar nada semelhante aos sentimentos que o general insuflava em suas tropas. A culpa não é toda do carisma insuficiente de Farrell, de quem ainda se esperam grandes coisas. Ela cabe também ao diretor Oliver Stone, que privilegia os demônios interiores de Alexandre ao ponto de quase subtrair sua imensa dimensão pública, [...]

Esse âmbito moderno de Alexandre não deixa de ser interessante, e não é o único achado do filme. Enriquecem Alexandre também a idéia de um império nascido da juventude (o macedônio eliminou sistematicamente os conselheiros mais velhos herdados do pai) e a ousadia com que se mostra a vida brutal do mundo antigo, em que resistir ao sofrimento do corpo era quase que um dado de transcendência espiritual. Stone também é um cineasta com fabuloso domínio de cena, como fica bem demonstrado aqui nas seqüências da batalha de Gaugamela e no enfrentamento do conquistador com uma tropa escudada por elefantes, na Índia. Ma é irritante que tudo isso venha acompanhado de sua grandiloqüência, sua redução de Alexandre a um Édipo manhoso e, claro, de novas teorias conspiratórias, como a que sugere que o rei tenha sido envenenado, quando tudo indica que ele morreu dos excessos alcoólicos e alimentares de um banquete que durou dez dias. Quem mais sai traído do filme, entretanto, é o próprio diretor: antes apreciá-lo na plenitude de sua demência do que vê-lo nessa pouco convincente reedição paz-e-amor (Isabela Boscov, *Pequeno grande homem*, 12 de janeiro de 2005, p. 105-6).

A revista *Época*, edição 349, publicou em 24 janeiro de 2005 uma crítica sobre o lançamento da comédia *Entrando numa Fria Maior Ainda*, estrelada pelos atores Robert de Niro, Dustin Hoffman e Barbra Streisand, na qual percebe-se novamente o emprego do estilo resenha:

Robert de Niro encontrou um filão lucrativo no cinema. Ao parodiar sua persona na tela com comédias que debocham de suas performances nos anos 70, em grandes filmes de Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, De Niro tornou-se um magnata do showbiz. Até lançou festival de cinema – como Robert Redford, criador do Sundance.

Em Entrando numa Fria Maior Ainda, que estréia na sexta-feira 28, o ator repete a autoparódia, que virou uma fórmula consagrada desde A Máfia no Divã. O filme é a continuação da comédia de sucesso Entrando numa Fria – sucesso em 2000. A novidade é que, desta vez, o ator, que também é produtor do filme, traz a tiracolo Barbra Streisand e Dustin Hoffman. A nova dupla garante alguns bons momentos, até porque tanto Streisand (afastada do cinema desde 1996) quanto Hoffman não apareciam tão à vontade nas telas havia décadas [...] (Marcelo Bernardes. Sem medo de micos, 24 de janeiro de 2005, p. 94).

Segundo José Marques de Melo a explicação para a ocorrência deste descompasso no uso dos estilos resenha e crítica acontece devido à ocorrência da:

transição por que passou o jornalismo brasileiro, da fase amadorística (quando os espaços dos jornais e revistas estavam franqueados aos intelectuais para o exercício, eventualmente remunerado, da análise estética no campo da literatura, música, artes plásticas) para o período profissionalizante (momento em que a valoração dos produtos culturais passou a ser feita regularmente, e portanto remunerada, adquirindo caráter mais popular) (Marques de Melo, 1994, p.126).

Os profissionais que continuaram seguindo a linha do estilo crítica se refugiaram nos veículos universitários, ou especializados em cinema. Já os que optaram pela resenha, uma abordagem mais simplificada, permaneceram nas revistas não-especializadas, como as que estão sendo avaliadas nesta pesquisa.

José Marques de Melo chega então à conclusão de que:

os grandes intelectuais que continuaram a realizar exercícios críticos estruturados segundo os padrões da análise acadêmica refugiaram-se nos periódicos especializados ou nos veículos restritos ao segmento universitário da sociedade brasileira. E se autodenominaram críticos, em contraposição àqueles que permaneceram nos meios de comunicação coletiva, ou que se agregaram ao trabalho de apreciar os novos lançamentos artísticos, cujos textos passaram a chamar de resenhas, traduzindo a expressão review utilizada pelo jornalismo norte-americano (ibid.).

A partir das análises feitas, acerca dos gêneros crítica e resenha, pode-se observar que a resenha é atualmente o estilo mais utilizado na produção de textos que emitem opinião e avaliação sobre obras cinematográficas nas revistas não-especializadas. Essas revistas

perceberam logo o poder desses textos, justamente por serem de fácil entendimento, rápidos e provocativos. A mudança de estilos, porém, não ocorre apenas na forma, na substituição de um pelo outro, mas principalmente no conteúdo. De acordo com José Marques de Melo:

o que se analisa não são mais as obras-de-arte (entendidas como criações que seguem padrões estéticos refinados e portanto se restringem às elites) e sim os novos produtos da indústria cultural (bens destinados ao consumo de grandes contingentes e por isso obedecendo às leis da produção em escala) (Marques de Melo, 1994, p. 127).

Assim, na resenha não são apenas as características do filme que fazem dele uma obra artística, mas também a maneira como ele se coloca no mercado em forma de produto, e como ele interessa para o mercado cinematográfico. A crítica estética, “dedicada a apreender o sentido profundo das obras-de-arte e situá-las no contexto histórico”, dá lugar à resenha, que pode ser definida como uma “atividade mais simplificada, culturalmente despojada, adquirindo um nítido contorno conjuntural” (Marques de Melo, 1994, p. 128).

Uma resenha ideal, e bem feita, segundo Daniel Piza, deve reunir uma série de características, entre elas, “sinceridade, objetividade, preocupação, com o autor e o tema. E deve ser em si uma ‘peça cultural’, um texto que traga novidade e reflexão para o leitor, que seja prazeroso ler por sua argúcia, humor e/ou beleza” (Piza 2003, p. 71-2).

Pode-se concluir a partir da afirmação de Daniel Piza, que apesar de ser um texto mais curto e menos aprofundado, não quer dizer que a resenha não deva ter qualidade. Ela deve reunir as tais características acima citadas pelo autor, para que a partir daí possa ser construído um bom texto jornalístico.

A crítica de cinema, ou “resenha de cinema” tem a função de situar o leitor naquele determinado assunto, e para isso o crítico tem que saber argumentar, não podendo se basear apenas em simples adjetivos que qualificam ou não determinada obra. O jornalista deve fundamentar a sua avaliação, resgatar características históricas e artísticas, quer aquele trabalho tenha-o agradado pessoalmente ou não.

De acordo com Cléber Eduardo¹, crítico de cinema da revista *Época*:

a crítica de hoje, se rigoroso eu for, não é mais crítica, mas um comentário, uma indicação, ou uma resenha. A crítica pede contextualizações mais amplas, em sua sociedade, na história do cinema e na obra do diretor-autor do filme. Por isso, arrisco a dizer que na imprensa, não há crítica ou críticos, mas apenas resenhistas. Eu mesmo não considero como crítica os meus textos publicados em Época. Na revista eletrônica Contracampo² posso realizar um trabalho mais próximo disso.

¹ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 5 de abril de 2005. Confira a entrevista na íntegra em anexo.

² www.contracampo.com.br

6.1 – Funções da resenha

Todd Hunt classifica sete funções do gênero opinativo resenha, a saber:

- a) Informa, proporcionando conhecimento sobre o que está em circulação no mercado cultural e sobre a natureza e a qualidade das obras comercializadas;*
- b) Eleva o nível cultural, pelo caráter didático com que aprecia os bens culturais, despertando muitas vezes o senso crítico para a sua fruição;*
- c) Reforça a identidade comunitária, fazendo o julgamento das obras segundo padrões peculiares à comunidade, o que significa descobrir especificidades geoculturais em produtos que possuem destinação massiva;*
- d) Aconselha como empregar melhor os recursos dos consumidores, fazendo-os recusar os produtos de baixa qualidade;*
- e) Estimula e ajuda os artistas, elogiando o bom desempenho ou enfatizando falhas e imperfeições;*
- f) Define o que é novo, distinguindo os produtos tradicionais dos lançamentos que fogem à tendência dominante;*
- g) Documenta para a história, permitindo reconstituir momentos de uma atividade que é efêmera pela própria natureza da indústria cultural;*
- h) Diverte, porque resgata situações inusitadas, cômicas ou hilariantes, desde que realizadas com humor; (Hunt, apud Marques de Melo, 1994, p. 129).*

Segundo Marques de Melo “o padrão norte-americano não está muito distante daquele que Afrânio Coutinho encontrou na estrutura típica da resenha brasileira” (Marques de Melo, 1994, p. 131). Todd Hunt define a crítica norte-americana como uma “combinação entre a crítica impressionista, aquela que decorre da ‘reação do crítico’ e se pauta pelos seus ‘próprios méritos’, e a crítica autoritária, aquela que se articula com modelos históricos (modelos precedentes)” (Hunt, *apud* Marques de Melo, 1994, p. 130-1).

De acordo com Afrânio Coutinho, as características da resenha brasileira obedecem à seguinte estrutura:

- a) *Um nariz de cera como introdução acerca do assunto da obra;*
- b) *Algumas notas sobre o autor e sua produção anterior;*
- c) *Mais algumas digressões e anedotas;*
- d) *Afinal, um juízo pessoal, de acordo com o critério de gosto e sensibilidade do crítico. (Coutinho, *apud* Marques de Melo, 1994, p. 131)*

A partir dos pressupostos, pode-se traçar um breve perfil dos jornalistas que desempenham o papel de críticos de arte nos veículos de comunicação no Brasil atualmente. Os críticos em geral, possuem uma imagem ruim tanto para os leitores como para os autores. Para muitos, ele não passa de um criador frustrado que tanto pode apontar erros exageradamente, como se derramar em elogios a respeito da obra. Afrânio Coutinho afirma existir um estereótipo no qual:

*Os críticos da produção cultural são apontados como jornalistas que se improvisaram e se converteram rapidamente em juizes; ou então, frustrados que buscaram abrigo nos meios de comunicação para criticar com veemência os que obtiveram êxito na produção cultural. (Coutinho, *apud* Marques de Melo, 1994, p. 133)*

Segundo Cléber Eduardo³, crítico de cinema da revista *Época*, os textos de antigamente, mais analíticos e preparados para o embate com o cinema, não tinham esta carga de guia de consumo que possuem hoje. Como se atualmente as publicações se concentrem mais em divulgar o provável sucesso de massa de um filme recém lançado, e deixem de lado as tentativas de resistência:

A questão é que o crítico era na verdade um intelectual, não um jornalista. Ele não apenas assistia aos filmes, e opinava com adjetivos. Era uma pessoa que tinha conhecimentos sobre outras áreas de humanas, tinham pensamentos sobre o cinema, não só sobre os filmes especificamente. Mas é preciso lembrar também que os leitores eram outros, mais cultos, com uma relação mais intelectual, política, e mais emocional, talvez. O fato é que o cinema era questão séria, uma maneira de

³ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 5 de abril de 2005.

lidar com o mundo por meio da intermediação do olhar do autor, e não apenas entretenimento como agora.

A década de 50 no Brasil foi um período de muita criatividade e transformações nas áreas político-econômicas e culturais. Os suplementos literários, cadernos de debates e idéias dos jornais diários de grande circulação e prestígio na região Centro-Sul do país, reuniam uma grande e qualificada quantidade de críticos literários, e seriam de acordo com Alzira Alves de Abreu, “a voz dos intelectuais envolvidos no debate que nessa década se travou em torno do modelo de desenvolvimento a ser adotado pela sociedade brasileira” (Alves de Abreu, 1996, p. 17).

Segundo Alzira “essa década conheceu o auge dos suplementos literários, principalmente no Rio de Janeiro, onde representavam uma tradição do jornalismo literário e apresentavam uma grande variedade de artigos, poemas, crônicas, ensaios, contos” (Alves de Abreu, 1996, p. 19).

Silviano Santiago afirma que “o suplemento é um espaço especializado – ‘existem leitores do jornal, existem os leitores do suplemento. Aqueles são multidões, estes são alguns amadores’” (Santiago, *apud* Alves Abreu, p. 29).

Foi neste período que a crítica literária alcançou o seu apogeu, e os suplementos traziam grandes nomes, como: Tristão de Athayde, Antonio Candido de Melo e Souza, Afrânio Coutinho, Otto Maria Carpeaux, entre outros. Alzira Alves de Abreu afirma que:

Foi através do suplemento literário do Diário de Notícias que Afrânio Coutinho, em sua coluna Correntes Cruzadas, divulgou as idéias do new criticism, com que tivera contato durante o período em que viveu nos Estados Unidos. Coutinho sustentava que era necessário constituir a crítica literária enquanto campo autônomo da atividade intelectual, e que nesse trabalho dever-se-ia levar em conta antes de tudo a análise propriamente estética da produção literária e que as condições sociais e a história deveriam ser instrumentos auxiliares na compreensão dessa produção (Alves de Abreu, 1996, p. 34).

Ledo Ivo não concorda com a posição de Afrânio Coutinho, “pois o professor universitário faz outro tipo de crítica, faz análises que não cabem em um jornal, enquanto o crítico de jornal indicava tendências, ajudava jovens a ingressar no meio literário” (Ivo, *apud* Alves de Abreu, p. 36).

O autor afirma ainda que, “a crítica literária desapareceu dos jornais”; Para ele, hoje, “o que existe é a literatura de resenhas” (Ivo, *apud* Alves de Abreu, p. 36).

Alzira Alves de Abreu finaliza dizendo que:

os suplementos deixaram de ser o espaço de veiculação da crítica literária, perderam a função de analistas da qualidade de um livro quanto a sua forma e

conteúdo e se transformaram em meros divulgadores de novos lançamentos editoriais. Os intelectuais, escritores, poetas e artistas foram cedendo lugar ao jornalista profissional, especializado em resenhar obras recém-editadas. (Alves de Abreu, 1996, p. 58)

Os jornalistas que escrevem como críticos e atuam em diversos veículos de comunicação, como os que estão sendo analisados nesta pesquisa, concentram certos poderes que tanto podem valorizar determinada obra, como destruí-la por completo. Os críticos acabam se tornando verdadeiros juízes, ao emitir em seus textos mensagens que “oscilam entre o elogio e a verrina” (Marques de Melo, 1994, p. 133).

A resenha é atualmente um dos estilos que mais ocupa espaço não somente nos veículos aqui estudados, mas na maioria dos meios de comunicação coletiva no Brasil. Para José Marques de Melo:

Isso é reflexo da expansão da indústria cultural em nosso país e da existência de um público consumidor dos bens culturais, sobretudo nos grandes centros urbanos, que recorrem aos críticos como fonte de orientação para as suas decisões nesse campo. (Marques de Melo, 1994, p. 135)

Sobre o uso do estilo resenha na revista *Época*, o jornalista Cléber Eduardo⁴, crítico de cinema da referida revista afirma que:

na imprensa, não há crítica ou críticos, mas apenas resenhistas. Eu mesmo não considero como crítica os meus textos na Época. O trabalho que realizo na revista eletrônica Contracampo⁵ é menos jornalístico, com análises mais detidas e longas.

Na edição 1.890 da revista *Veja*, de 2 de fevereiro de 2005, foi publicada uma crítica sobre o filme *Ray* (Estados Unidos, 2004), do diretor Taylor Hackford, na qual se pode notar uma série de elogios por parte do crítico à produção norte-americana. Já no primeiro parágrafo do texto, a jornalista Isabela Boscov enfatiza e enumera elementos do filme, como a qualidade da trilha sonora, das cores, e destaca o gênero utilizado pelo diretor: a cinebiografia. É interessante também destacar, que logo no início a jornalista também denomina alguns adjetivos à produção (Vibrante, sensual, generoso), que além de qualificá-la, convidam o leitor a seguir adiante. Destacarei a seguir trechos do texto, que mostram esta tendência:

Vibrante, sensual e generoso nas cores – sem falar na trilha sonora sensacional, claro –, Ray é uma contribuição inesperada do diretor Taylor Hackford (cujo currículo, não exatamente brilhante, inclui A Força do Destino, Advogado do Diabo e Prova de Vida) a um gênero muito em alta, o da cinebiografia. Seu filme não se afasta das convenções dedicadas pelo cinema americano às grandes personalidades, em que uma trajetória de tribulação e superação é item indispensável. Mas ele faz excelente uso delas. Um exemplo está na seqüência em

⁴ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 5 de janeiro de 2005.

⁵ www.contracampo.com.br.

que a mãe de Ray, pouco mais que uma menina, se despe de toda e qualquer piedade para ensinar o filho a ser cego sem ser coitado. Sharon Warren, uma potência como atriz, faz a cena de forma direta, sem floreios e sem tentar ganhar a solidariedade do espectador para com seu próprio sofrimento. Em poucos minutos, deixa claro por que Ray precisou conquistar tantas mulheres durante sua vida – nunca uma só daria conta de se equiparar a uma fortaleza materna como essa [...]

Os elogios à produção, e o encantamento por parte da jornalista da revista *Veja*, ficam ainda mais evidentes quando se aborda a questão da atuação de Jamie Foxx, ator que interpreta o músico Ray Charles no filme. No texto a jornalista destaca que em todos seus filmes anteriores, Jamie Foxx, já vinha se provando um grande talento dramático, porém em *Ray*, ele havia se superado. Esta questão fica bem explícita principalmente, quando afirma que a escolha do ator para participar do filme foi um fator decisivo para o sucesso do mesmo na premiação do Oscar 2005:

O fator decisivo para o sucesso do filme, entretanto, é a presença de Jamie Foxx, o favorito absoluto ao Oscar de melhor ator na cerimônia de 27 de fevereiro próximo. Comediante revelado no programa de televisão In Living Color (do qual saiu também Jim Carrey), Foxx já vinha se provando um talento dramático de primeira grandeza em filmes como Um Domingo Qualquer, Ali e Colateral (pelo qual disputa também o prêmio de coadjuvante). Seu trabalho em Ray, porém, é um capítulo à parte. Não porque sua mímica de Ray Charles seja perfeita (e é), nem porque sua formação como pianista clássico o tornasse uma escolha prática para o papel. Menos ególatra do que Will Smith e muito mais sintonizado com suas origens do que Denzel Washington, Foxx interpreta Ray acima de tudo como um negro que fez o que tinha de fazer para contornar suas adversidades pessoais – a pobreza, o preconceito, a cegueira, a tragédia familiar [...] (Isabela Boscov. Todos amam Ray. Disponível na internet. www.veja.com.br, 02 de fevereiro de 2005).

7 – Discussão teórica

Para teorizar e fundamentar esta pesquisa serão trabalhados a seguir quatro corpos teóricos, a saber: *agenda-setting*, *newsmaking*, teoria crítica, e análise de discurso. Os modelos teóricos acima citados compreendem pesquisas de grande importância para os estudos da mídia como um todo (impressa, radiofônica, e televisiva).

Segundo Malena Rehbein Rodrigues, “o agenda setting é extraído das teorias da comunicação e implica que jornalistas determinem a agenda do público pelo que crêem prioritário. Meios de comunicação influenciam a projeção de acontecimentos na opinião pública, configuram à realidade social um pseudo-ambiente” (Rehbein Rodrigues, 2002, p. 25).

Para Eugene Shaw, a hipótese da *agenda-setting* sustenta que:

em consequência da ação dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público é ciente ou ignora, dá atenção ou descuida, enfatiza ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas tendem a incluir ou excluir dos próprios conhecimentos o que a mídia inclui ou exclui do próprio conteúdo. Além disso, o público tende a conferir ao que ele inclui uma importância que reflete de perto a ênfase atribuída pelos meios de comunicação de massa aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas. (Shaw, apud Wolf, 2003, p. 143)

Ainda de acordo com Shaw, “descrevendo e precisando a realidade externa, a mídia apresenta ao público uma lista de fatos a respeito dos quais se pode ter uma opinião e discutir [...]” (*ibid.*).

Portanto, o que se pode apreender a partir dos conceitos expostos acima, é que a *agenda-setting* está inserida no fluxo normal das notícias, e começa desde a fase de seleção dos temas importantes, e corte daqueles que não interessam, de modo a repassar aos leitores, uma lista de assuntos que segundo a imprensa, são mais relevantes. “O agendamento entra como consenso entre os que têm acesso à imprensa e aqueles a quem a imprensa cobre” (Rehbein Rodrigues, 2002, p. 26-7).

As críticas de cinema analisadas nesta pesquisa fazem parte deste “agendamento” da mídia, visto que, segundo o jornalista Cléber Eduardo⁶, crítico de cinema da revista *Época*, “o marketing dos filmes, e seus currículos de sucesso em bilheterias e festivais lá fora, determinam o espaço dele na revista, e não apenas para a qual trabalho, mas todas as publicações em geral, jornais inclusive”.

Sobre a importância dos temas abordados pelas críticas, Cléber Eduardo destaca ainda que “ninguém deixa de dar espaço a filmes que estréiam em mais de cem salas, nem a filmes com prêmios importantes na bagagem. Não acho que este seja um bom critério, pelo menos não é o melhor, mas isso não depende de mim”.

Segundo Shaw, “os meios de comunicação de massa fornecem algo que é mais do que simplesmente um certo número de notícias. Eles fornecem também as categorias em que os destinatários podem facilmente situá-las de modo significativo” (Shaw, *apud* Wolf, 2003, p. 145).

Por fim, a hipótese salienta a variedade existente entre a quantidade de informações, conhecimentos e interpretações da realidade social, apreendidas pelos meios de comunicação de massa, e as experiências de ‘primeira mão’, pessoal e diretamente vividas pelos indivíduos (ibid.).

Quanto à questão inerente à relevância dos temas abordados pela mídia, pode-se dizer que os mesmos não são igualmente relevantes do mesmo modo para cada veículo de comunicação. Para Mauro Wolf, “um exemplo de conexão entre: *a.* critérios de relevância aplicados pela mídia; *b.* limiar de visibilidade dos temas; *c.* efeitos de agenda articulados de modo variado como resultado da relação entre *a.* e *b.*, é dado pela chamada *tematização*” (Wolf, 2003, p. 165).

[...] A tematização é um procedimento informativo que faz parte da hipótese da agenda-setting, representando uma modalidade que lhe é particular: tematizar um problema significa, na realidade, colocá-lo na ordem do dia da atenção do público, dar-lhe a importância adequada, salientar sua centralidade e sua significatividade em relação ao fluxo normal da informação não-tematizada. (ibid.)

A principal função da tematização é eleger grandes temas que serão expostos ao público, nos quais se deve concentrar a atenção do público e mobilizá-lo para as decisões a serem tomadas.

⁶ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 5 de abril de 2005.

De acordo com o jornalista Cléber Eduardo⁷, crítico de cinema da revista *Época*, os critérios de escolha dos temas da edição da semana são dois: o de mercado e o artístico. Sobre o critério de mercado, o jornalista firma que:

não é um critério crítico, mas, sobretudo jornalístico, porque não leva em conta o valor do filme como arte ou como linguagem cinematográfica, mas quase apenas o valor cultural, ou seja, a capacidade do filme de ser um referencial cultural para muitas pessoas, seu potencial de ser visto por um grande número de delas, ou pelo menos sua já legitimação pelos círculos dos festivais internacionais (ter saído vitorioso em Cannes, Berlim, Veneza, ou no Oscar).

Quanto ao critério artístico Cléber Eduardo afirma que:

é crítico, artístico de qualidade, de importância em si mesmo, e não de mercado. Esses valores são determinados por mim, concorde-se com eles ou não. Então deixa de ser importante se o filme está estreando em uma sala só em São Paulo ou em 300 salas no Brasil inteiro. Interessa apenas o que eu acho do filme, se eu acho que devemos dar espaço, seja pela qualidade, seja pela importância do diretor, mesmo que eu não goste do filme.

Segundo Mauro Wolf:

[...] nem todo acontecimento ou problema é suscetível de tematização, apenas os que denotam alguma relevância político-social. Os meios de comunicação de massa, portanto, tematizam dentro dos limites que eles mesmos não definem, num território que eles não delimitam, mas que simplesmente reconhecem e começam a cultivar. (Wolf, 2003, p. 166)

Pode-se concluir então que os objetos de estudo analisados nesta pesquisa científica, as críticas de cinema publicadas nas revistas *Veja* e *Época*, se encaixam muito bem no conceito do *agenda-setting*, uma vez que os temas abordados pelas mesmas, fazem parte de uma lista de assuntos que a mídia julga relevantes e prioritários, com o objetivo de fixar no público, termos de referência para o debate dos itens privilegiados nessa ordenação.

Num lançamento de um filme importante, ou bastante aguardado, por exemplo, ambas as revistas publicam críticas a respeito dele. Essa tendência pode ser facilmente percebida, pois as referidas publicações divulgam críticas sobre os mesmos filmes, nos mesmos períodos. Para exemplificar a teoria da *agenda-setting*, e mostrar esta tendência, citarei trechos das críticas publicadas nas duas revistas simultaneamente, sobre o filme *Mar Adentro* (Espanha/França/Itália, 2004), do diretor Alejandro Amenábar. Apesar de terem sido escritas por pessoas diferentes, as análises dos jornalistas se assemelham muito. Ambos destacam em suas críticas, a excelente atuação do ator principal, e a questão da eutanásia, já que o personagem central dessa história verídica, lutava nos tribunais pelo direito de se matar.

⁷ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 5 de abril de 2005.

Na edição 1892 da revista *Veja* de 16 de fevereiro de 2005, destacarei os seguintes trechos:

Depois de dirigir Javier Bardem em Carne Trêmula, o espanhol Pedro Almodóvar disse que o ator tem duas qualidades que, seja qual for o papel, a câmera sempre capta nele: sua vulnerabilidade e uma certa nobreza viril. Ambas as características se mostram muito úteis – decisivas, aliás – para Mar Adentro (Espanha/França/Itália, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país. No novo filme do cineasta Alejandro Amenábar, de Os Outros, Bardem interpreta Ramón Sampedro, um marinheiro da região da Galícia que, na juventude, saiu tetraplégico de um mergulho no raso. Durante os 28 anos seguintes, Sampedro travou uma batalha pública, que se desenrolou em parte nos tribunais, pelo direito de se matar. Ou, mais precisamente, pelo direito à eutanásia, já que sua deficiência o impedia de suicidar-se sem o auxílio de terceiros, que ficariam então sujeitos à acusação de homicídio [...]

É uma história forte, mas arriscada, já que traz consigo todas aquelas armadilhas dos filmes que a televisão americana apelidou de "doença da semana": um grande sofrimento, uma luta solitária e um exemplo de vida. Bardem, de 35 anos, escapa dessas armadilhas por meio da discrição e do controle com que encarna Sampedro. Nem quando, num devaneio provocado pela belíssima ária Nessun Dorma, de Puccini, o doente se imagina levantando da cama e voando através da janela pelas paisagens que não pode ver mais o ator deixa que a cena deslize para a extorsão emocional [...]

O protagonista vai se construindo, assim, como um santo em martírio. E, quanto menos humano e falível ele parece, mais Mar Adentro desperdiça a oportunidade de examinar o que essa história tem de profundamente abrasivo e doloroso – o momento em que a balança pende para o outro lado e viver passa a ser mais dever do que direito. (Isabela Boscov. O direito à morte, 16 de fevereiro de 2005, p. 95)

Já na edição 352, da revista *Época* de 14 de fevereiro de 2005, destacarei os seguintes trechos da crítica sobre o referido filme:

Não importa que Ramon Sampedro, antes de ser interpretado por Javier Bardem em Mar Adentro, que estréia na sexta-feira 18, tenha existido fora das telas. Sua luta para obter o direito de se matar, e assim dar fim a uma existência de tetraplégico, mobilizou a sociedade espanhola. Ramon batalhou na Justiça por 28 anos. Para a lógica de Mar Adentro, porém, a origem real é secundária. A discussão em torno da eutanásia teria igual importância mesmo se o roteiro fosse inteiramente ficcional. O filme tromba com tabus da política, da religião e da filosofia sem deixar de tomar partido a favor da "morte digna", como Ramon define a eutanásia. Enfim, um vespeiro danado [...]

Para expressar a nebulosidade em torno da polêmica, o escritor franco-argelino Albert Camus sintetizou: "O suicídio é a única questão filosófica verdadeiramente séria". Em Mar Adentro, apesar de o desejo de suicídio ser inspirado pela limitação física do protagonista após um mergulho infeliz na juventude, a questão é espinhosa e remete a Camus. Ramon não está em estado vegetativo. Ele conversa, escreve, troca afetos, tem uma mulher apaixonada a seu lado, outra por quem se interessa, cria aparelhos e, para compensar a imobilidade, recorre à imaginação. Sua morbidez é cheia de vitalidade. E lhe dá aquele ar de sabedoria e superioridade de quem vive nos limites [...]

Mar Adentro estréia já com a bagagem cheia de prêmios na Europa. Ganhou nas categorias melhor direção e ator do European Film Awards, o Globo de Ouro de filme estrangeiro e 14 categorias do Goya, a premiação mais importante na

*Espanha. O prestígio do cineasta Amenábar, de 32 anos, só é igualado no país ao de Pedro Almodóvar. Sua habilidade com as imagens, porém, é superior. Poucos cineastas hoje são tão rigorosos na construção das cenas e na escolha do lugar onde colocar a câmera. Também explora bem o potencial dos atores. Bardem é quem dá o show de carisma, com auxílio da maquiagem, mas os coadjuvantes não são menores. Amenábar faz a vida explodir em cada gesto dos intérpretes. (Cléber Eduardo. *Viver ou morrer*, 14 de fevereiro de 2005, p. 90)*

É importante destacar que tanto a crítica da revista *Veja*, quanto a da *Época*, dão bastante ênfase a questão da eutanásia, vivida na vida real pelo espanhol Ramon Sampetro, e interpretada nas telas pelo ator Javier Bardem. Fica claro, neste caso, que as críticas dão a impressão de estarem mais interessadas em discutir o tema levantado, do que a maneira como o filme o levantou, e buscam recolocar o tema tão polêmico em discussão na pauta da sociedade.

7.1 – Os processos de agenda-setting

Segundo Maxwell McCombs,

[...] a típica medida da agenda da mídia – que articula os temas conforme a frequência das suas referências – baseia-se no pressuposto de que a frequência com que um tema ou argumento aparece é uma indicação relevante usada pelos destinatários para avaliar sua saliência. (McCombs, apud Wolf, 2003, p. 167)

Partindo do pressuposto de McCombs descrito acima, e relacionando-o com o tema desta pesquisa, pode-se entender que num lançamento de um filme, o fato de vários veículos de comunicação, inclusive os analisados neste trabalho científico, publicarem críticas a respeito dessa produção seria um indício de importância deste tema na mídia.

Mauro Wolf discorda, afirmando que “conceituar apenas a variável da frequência como índice da percepção de saliência dos temas parece amplamente insuficiente” (Wolf, 2003, p. 168).

Para exemplificar a questão da frequência com que um tema é tratado na mídia, e sua importância, citarei trechos das críticas sobre o lançamento do filme *O grito* (Estados Unidos, 2004), publicadas nas revistas *Época* e *Veja* simultaneamente. Nota-se que no período de lançamento do referido filme, os dois veículos publicaram críticas sobre a mesma produção, bem exemplificando a questão da frequência como processo da *agenda-setting*:

No Japão, é uma franquia. Foram feitos cinco filmes da série Ju On, nos quais gente viva sofre na mão de fantasmas. Nos Estados Unidos, depois do sucesso comercial da refilmagem O Grito, orçada em apenas US\$ 10 milhões, uma continuação já foi anunciada. Com estréia marcada para a sexta-feira 7, O Grito reforça uma tendência de versões americanas de thrillers japoneses – moda catapultada por O Chamado [...]

[...] O Grito começa com um letreiro que informa sobre uma lenda japonesa, segundo a qual uma pessoa que morreu com raiva amaldiçoa o local de seu óbito. Aqui, o endereço maldito é uma casa onde mora uma senhora doente. O imóvel é também habitado por criaturas fantasmagóricas. Quem passa por lá... [...]

[...] Já seu ponto forte reside na dificuldade da protagonista, interpretada por Sarah Michelle Gellar (de Scooby-Doo), em decodificar a razão do mistério na qual está enredada. A moça, Karen, é uma americana que vai trabalhar como enfermeira para a velha doente – que mora na tal casa amaldiçoada. Sua quase impossibilidade de compreender os eventos sem razão é paralela ao não-entendimento da realidade japonesa por parte de uma das vítimas (também americana, como a heroína) [...] (Cléber Eduardo. *Maldição Oriental*, 3 de janeiro de 2005, p. 92).

A revista *Veja* também trouxe na edição de 5 de janeiro de 2005, uma crítica sobre *O grito*:

[...] *Uma menina de cabelos pretos tão longos que chegavam a cobrir todo seu torso, e pele tão branca que não poderia ser viva: a imagem do espírito maligno Samara bastou quase sozinha para impulsionar o sucesso de O Chamado, que, com despesas mínimas em elenco e marketing, recolheu 250 milhões de dólares na bilheteria mundial em 2002. Agora, duas variantes de Samara – o espectro de um menino e o de uma mulher adulta – repetem o feito em O Grito (The Grudge, Estados Unidos, 2004), que estréia no país em 7 de janeiro e já rendeu 110 milhões de dólares nos Estados Unidos. Tanto O Chamado quanto O Grito foram garimpados por Hollywood na nova pátria do terror – o Japão – e têm o mesmo mote simples: fantasmas rancorosos vingam-se de sua passagem para o além perturbando os vivos e levando também eles à morte [...]*

[...] *Enquanto o pioneiro O Chamado transpunha para os Estados Unidos sua história, O Grito dispensa essa precaução. Seu elenco traz Sarah Michelle Gellar (da série Buffy, A Caça-Vampiros) e Bill Pullman, mas o enredo transcorre em Tóquio e a direção cabe ao cineasta do original japonês, Takashi Shimizu. O filão, ao que parece, está longe de se esgotar. O Chamado e O Grito têm continuações programadas e Dark Water – também importado do Oriente e dirigido pelo brasileiro Walter Salles – está em finalização. A temporada de caça por roteiros promissores vindos do Japão continua aberta [...]* (Isabela Boscov. *Sustos orientais*, 5 de janeiro de 2005, p. 106-7).

O fato de as críticas sobre o referido filme, terem sido publicadas simultaneamente no mesmo período em ambas as revistas, reforça a questão da frequência com que aparece um tema na mídia, como uma característica de relevância e importância do mesmo, e como processo da teoria da *agenda-setting*.

Segundo Mauro Wolf:

[...] *A idéia de que uma frequência alta defina uma forte saliência está ligada a um modelo de comunicação hiper simplificado, pré-semiótico: o pressuposto de que a frequência da explicitação de um argumento nos meios de comunicação de massa seja a indicação usada pelos destinatários para levantar sua significatividade implica uma idéia de mensagem em que todos os elementos necessários para a sua compreensão e interpretação estejam explicitamente contidos nela.* (Wolf, 2003, p. 168)

Porém o autor destaca que:

As pesquisas a respeito dos processos de compreensão e de verbalização – nos âmbitos da psicologia cognitiva e da semiótica textual – avançam numa direção diferente, salientando o fato de que, para a interpretação e a compreensão de um texto, também são essenciais elementos que não foram explicitamente mencionados nele. Para conseguir tratar a informação contida no texto, o destinatário deve combinar a informação que entra com a já acumulada na memória. (ibid.)

[...] *De fato, é evidente que uma hipótese que diz respeito explicitamente à capacidade da mídia de fornecer aos receptores sistemas estruturais de conhecimento (não apenas a ordem do dia relativa aos temas, mas também sua hierarquia interna) não pode ignorar totalmente o problema de como ocorre essa passagem, de quais mecanismos de comunicação, interpretativos, de compreensão e memorização servem de prova e garantia da verificação desse efeito [...].* (Wolf, 2003, p. 169-0)

De acordo com o jornalista Cléber Eduardo⁸, crítico de cinema da revista *Época*, quando um filme produzido por um grande estúdio, dirigido por um diretor renomado e estrelado por atores famosos está para ser lançado, o mesmo tem espaço garantido na revista:

Para decidir quais filmes entram ou não o critério é meu, mas também não é só meu. Quando eu vejo um filme muito bom ou de um diretor importante, mas sem muito potencial comercial, reivindico um espaço para ele na edição, pequeno em geral, uma ou duas colunas, de 1200 a 2000 caracteres. Mas não é meu critério quando se escolhe para entrar um filme, ruim ou não, que estreará com muitas cópias e muita divulgação, ou seja, será visto por muita gente, será comentado por nossos 'leitores'. Esse filme tem espaço garantido, em geral com mínimo de uma página e máximo de quatro.

Cléber Eduardo ainda afirma que nesses casos imperam os critérios de mercado, no qual conseguem espaços maiores as produções maiores e que possuem maior marketing, mas finaliza afirmando que “não significa que entre esses filmes com espaço garantido, não haja ótimos filmes”.

7.2 – A questão dos parâmetros temporais na *agenda-setting*

De acordo com os autores Chaim Eyal, James Winter, e William De George, na pesquisa da *agenda-setting*, distinguem-se cinco parâmetros temporais diferentes, a saber:

a. o frame temporal, ou seja, todo o período de levantamento dos dados das duas agendas (a da mídia e a do público), a extensão global do tempo em que se realiza a verificação do efeito;

⁸ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 5 de abril de 2005.

- b. o intervalo temporal (time-lag), ou seja, o período que transcorre entre o levantamento da variável independente (a cobertura informativa da mídia) e o da dependente (a agenda do público);
- c. a duração do levantamento da agenda da mídia, ou seja, o período total de cobertura informativa durante o qual se reúne a agenda, por meio da análise de conteúdo [...]
- d. a duração do levantamento da agenda do público, ou seja, o período durante o qual é levantado o conhecimento do público a respeito dos argumentos mais significativos;
- e. a duração do melhor efeito, ou seja, o período dentro do qual se determina a máxima associação entre a ênfase dos temas por parte da mídia e sua importância nos conhecimentos do público. (Eyal; Winter; DeGeorge, *apud* Wolf, 2003, p. 173)

O *frame temporal*, ou quadro de informações formado ao longo do tempo, pode levar, segundo Wolf:

[...] de três semanas a três anos ou mais; alguns estudos apresentam uma sobreposição entre o levantamento da agenda da mídia e o da do público, com uma conseqüente ausência de time-lag, enquanto, em outros casos, há um time-lag de cinco ou nove meses. (Wolf, 2003, p. 174)

Sobre a questão temporal da agenda do público e a agenda da mídia, Wolf afirma que “um estudo de Stone-McCombs (1981) indica, num período variável de dois a seis meses, o tempo necessário para um tema de média relevância nacional, a ser registrado entre os importantes para o público” (Wolf, 2003, p. 174).

Segundo ele, “o período de determinação da agenda da mídia também é muito variável, indo da análise de conteúdo de uma única semana a muitos meses de levantamento” (*ibid.*).

Em relação à valorização individual, ou grau de importância dada pelo receptor, pode-se distinguir de acordo com os autores Jack McLeod, Lee Becker e James Byrnes, três tipos de agenda do público:

- a. a agenda intrapessoal (ou saliência individual), que corresponde ao que o indivíduo considera como os temas mais importantes: trata-se de uma relevância pessoal, atribuída a um problema pela pessoa, nos termos do próprio conjunto de prioridades;
- b. a agenda interpessoal (saliência comunitária), ou seja, os temas dos quais e sobre os quais o indivíduo fala e discute com outros: ela define, portanto, uma relevância intersubjetiva, isto é, a quantidade atual de importância atribuída a um tema, dentro de uma rede de relações e de comunicação interpessoal;
- c. o terceiro tipo de agenda é relativo à percepção que um indivíduo possui da situação da opinião pública (perceived community salience; De George, 1981): é a saliência percebida, ou seja, a importância que o indivíduo pensa que os outros atribuem ao tema; corresponde a um “clima de opinião” e pode fazer parte das chamadas tematizações. (McLeod; Becker; Byrnes, *apud* Wolf, 2003, p. 176-7)

Quanto às questões temporais da agenda da mídia e da agenda do público, o crítico de cinema da revista *Época*, Cléber Eduardo⁹, salienta que:

muito raramente uma crítica de cinema, em qualquer publicação do mundo, tem relevância para as pessoas. Isso pode acontecer se esse texto estiver em uma revista muito prestigiada, como a francesa Cahiers du Cinema¹⁰, cujos textos fundaram linhas de pensamento, suscitaram polêmicas entre cinéfilos, críticos e cineastas, mas sempre algo muito fechado dentro do planeta do cinema.

No caso das revistas semanais como *Época*, o jornalista destaca que:

a não ser que saia uma crítica virulenta a um filme muito popular ou a um filme dos diretores Fernando Meirelles e Walter Salles, por exemplo, a relevância é mínima. Poucas pessoas devem ler e menos pessoas ainda devem se importar com o que leu.

Perguntado por esta autora, se há bastante repercussão do público leitor em relação às críticas e quais as reações mais freqüentes, Cléber Eduardo disse já ter tido inúmeras respostas negativas, porém a grande parte delas são positivas. Segundo ele “algumas bem entusiasmadas”:

A crítica do filme Cidade de Deus, francamente negativa, deu o que falar, mas uma repercussão muito localizada. Em geral as resenhas não mobilizam muito o estômago ou os neurônios do leitor. Em parte porque na revista a gente publica a resenha quase uma semana antes da estréia dos filmes. Ninguém ainda os assistiu quando lê a resenha. Não há muito como o leitor concordar ou discordar. Eu mesmo não tenho a menor idéia do que meus leitores acham de minhas críticas. Às vezes acho que não escrevo para ninguém, às vezes acho que escrevo para quem não está interessado no que tenho a dizer (ou em como digo). Enfim, esse exercício de opinião é meio ‘no escuro’, até porque muitas vezes você tem certeza do que você está escrevendo, mas não tem controle sobre o que irão ler (e nem sempre a gente lê o que não foi escrito).

7.3 – O estudo sobre os emissores

Uma outra área da pesquisa de comunicação recente, que se aplica a este trabalho, “é a dos estudos sobre os emissores e sobre os processos de produção nas comunicações de massa” (Wolf, 2003, p. 181). Esta pesquisa recebe o nome de *newsmaking*.

⁹ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 9 de abril de 2005.

¹⁰ Revista cinematográfica especializada de origem francesa.

O processo que analisa a produção da notícia, e a coloca como um produto prestes a ser oferecido ao público receptor, está centrado exclusivamente naqueles que produzem essa notícia: os emissores.

A pesquisa sobre os *gatekeepers* (selecionadores) está inserida no estudo sobre os emissores, e a definição exata desta palavra foi dada por Kurt Lewin, em 1947, para tratar “sobre as dinâmicas interativas nos grupos sociais, em particular com respeito aos problemas ligados à mudança de hábitos alimentares” (Wolf, 2003, p. 184).

Mauro Wolf afirma que no estudo, “Lewin observa que algumas zonas nos canais podem funcionar como ‘cancela’ ou ‘porteiro’” (*ibid.*).

Segundo Lewin, partindo desse pressuposto, um indivíduo ou um grupo tem “o poder de decidir se deixa passar ou interrompe a informação” (*ibid.*).

É importante também destacar de que modo é feita a filtragem das informações que chegam às mãos do “selecionador”. Segundo George Donohue, Phillip Tichenor, e Clarice Olien:

Na transmissão da mensagem por meio dos canais, pode-se envolver muito mais do que a simples rejeição ou aceitação [...]. O gatekeeping nos meios de comunicação de massa inclui todas as formas de controle da informação, que podem ser determinadas nas decisões sobre a codificação das mensagens, a seleção, a formação da mensagem, a difusão, a programação, a exclusão de toda a mensagem ou dos seus componentes. (Donohue; Tichenor; Olien, apud Wolf, 2003, p. 186)

No caso das revistas *Veja* e *Época* analisadas neste trabalho, pode-se estabelecer uma comparação entre a função do editor com a do *gatekeeper*, afinal na redação é ele quem vai decidir o que é e o que não é notícia.

Segundo Cléber Eduardo¹¹, crítico de cinema da revista *Época*, a edição da seção cultura é fechada na quarta-feira à noite. Na segunda-feira a revista já está disponível nas bancas. De acordo com ele:

Há uma reunião de pauta na quinta para colocarmos na mesa as possibilidades para a próxima edição. Em geral, existem mais sugestões do que espaço na revista, por isso, ao colocar quais são as estréias de filmes da semana seguinte, já sei que alguns não entrarão. Na segunda-feira os editores se reúnem com o diretor de redação, encontro no qual as pautas de cada editoria podem ser aprovadas ou não. No mesmo dia à tarde sai um ‘espelho’ ou ‘esqueleto’ da edição, já com a previsão de anúncios.

Percebe-se dessa forma, que todo o conteúdo da revista, inclusive a escolha dos temas das críticas de cinema, passa antes pelo crivo do diretor de redação, que decide o que entra e o

¹¹ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 9 de abril de 2005.

que não entra na edição da semana. Isso não quer dizer que o crítico não tenha autonomia para sugerir algum tema, como foi explicado anteriormente pelo jornalista ao afirmar que sugere pautas quando vê um filme bom ou de um bom diretor, mesmo que o espaço reservado a este seja muito inferior àquele dedicado às grandes produções.

Para exemplificar esta questão do poder de deixar passar ou vetar certos temas, citarei a crítica do filme *Machuca*, do diretor Andrés Wood, escrita pelo jornalista Cléber Eduardo na edição 347 da revista *Época*. Dividindo a página com o final da crítica sobre a produção do diretor Oliver Stone, *Alexandre (Alexander)*, Estados Unidos/Inglaterra/Alemanha, 2004), a qual teve duas páginas dedicadas ao assunto, o filme do diretor chileno recebe pouco espaço em relação ao filme *Hollywodiano*, e não foi nem sequer mencionado na edição 1.887 da revista *Veja* (publicada no mesmo período), que dedicou grande espaço aos filmes *Alexandre*, anteriormente citada no item 3.0 dessa pesquisa, e *O Operário (The Machinist)*, Espanha/Estados Unidos, 2004), do diretor Brad Anderson.

Segue abaixo um trecho do referido filme publicado na revista *Época*:

Muitos filmes mostram o sofrimento de uma forma anestésica, para que o público não sinta a dor e o desconforto vividos pelos personagens. Buscam o prazer e a conciliação onde há mal-estar. Não é diferente com Machuca, do chileno Andres Wood (de História de Futebol e Febre do Loco), que estréia no dia 14. Premiada em Cannes e Havana, o drama de cunho político, também candidato do Chile ao Oscar de melhor filme estrangeiro, apóia-se em situações de confronto. Busca, no entanto, atenuá-las - não pelo que mostra, mas pela maneira como mostra. Uma trilha sonora de melodrama se incumbe de curar as feridas causadas pelas imagens mais fortes.

A história fala da amizade entre um garoto rico e outro pobre, colocados em contato pela política igualitária de uma escola religiosa. O contexto histórico é quente e interfere na relação. Ambientado em 1973, Machuca capta a tensão, acompanhada de um racha social, do fim do governo Allende. Enquanto manifestações contra e a favor do presidente de esquerda pipocam nas ruas, alunos de classes sociais distintas entram em confronto na escola [...].

Andres Wood não busca uma unidade estética. Altera a maneira de manusear a câmera (ora instável, ora quieta) como se suas opções fossem aleatórias, desprovidas de rigor e método. É evidente sua dificuldade em dirigir os atores pelos espaços. Alguns parecem vacilantes. O diretor busca força menos na encenação das situações e mais na disposição de denunciar o conservadorismo de parte da sociedade, que resultou na ditadura comandada por Augusto Pinochet por quase 20 anos. Faz pedagogia indolor, de boas intenções. (Cléber Eduardo. Machuca não dói, 10 de janeiro de 2005, p. 89)

Mas o que torna um evento apto a ser transformado em notícia? Segundo Mauro Wolf:

a noticiabilidade é constituída pelo complexo de requisitos que se exigem para os eventos – do ponto de vista da estrutura do trabalho nos aparatos informativos e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas –, para adquirir a existência pública de notícia. (Wolf, 2003, p. 195)

De acordo com David Altheide:

A notícia é o produto de um processo organizado, que implica uma perspectiva prática sobre os eventos, voltada a representá-los, a dar estimativas simples e diretas sobre suas relações, e a fazer isso de modo que consiga atrair a atenção dos espectadores. (Altheide apud Wolf, 2003, p. 197)

Como componentes da noticiabilidade, os valores-notícia (*new values*), para Wolf, “representam a resposta à seguinte pergunta: quais acontecimentos são considerados suficientemente interessantes, significativos, relevantes, para serem transformados em notícias?” (Wolf, 2003, p. 202).

Os valores-notícia podem ser entendidos, portanto como um conjunto de regras práticas, que explícita ou implicitamente, guiam os procedimentos de trabalho da redação, e estão constantemente presentes no cotidiano da mesma.

Quanto aos critérios utilizados na seleção das notícias, Herbert Gans afirma que:

A seleção das notícias é um processo de decisão e de escolha, realizado rapidamente [...]. Os critérios devem ser aplicáveis de maneira fácil e rápida, de modo que as escolhas possam ser feitas sem muita reflexão [...]

Por outro lado, os critérios devem ser flexíveis, a fim de poder se adaptar à variedade sem-fim de eventos disponíveis; além disso, eles devem ser relacionáveis e comparáveis, visto que a conveniência de uma notícia depende sempre de quais outras estão disponíveis [...]

Os critérios devem ser também facilmente racionalizados, de modo que, se uma notícia for substituída por outra, haja sempre um motivo aceitável para fazê-lo. Por fim, mas não menos importante, os critérios são orientados para a eficiência, a fim de garantir o fornecimento necessário de notícias adequadas, com o mínimo dispêndio de tempo, esforço e dinheiro [...] (Gans, apud Wolf, 2003, p. 204)

A escolha das notícias que serão publicadas na edição da semana é feita da seguinte maneira, segundo o crítico de cinema da revista *Época*, Cléber Eduardo¹²:

O critério artístico, crítico, e de qualidade em uma revista semanal é muito pouco acionado, ou quando é, não justifica um espaço maior para o filme. Por exemplo, uma obra-prima marcada para estrear em apenas duas ou três salas dificilmente terá mais espaço que um filme ruim de Hollywood com estréia marcada para centenas de salas.

Relacionando a escolha dos temas das críticas com a linha da indústria cultural, o jornalista enfatiza que:

Essa é a lógica jornalística, que se confunde com a lógica da publicidade e da indústria cultural, promovendo assim um ciclo de repetições: o filme com mais marketing precisa menos da crítica porque já tem marketing forte, e também é aquele que terá mais espaço na cobertura jornalística. Já o filme com pouco

¹² Em entrevista à autora desta pesquisa, em 5 de abril de 2005.

marketing e bom enquanto produção de cinema terá menos espaço porque não tem marketing suficiente.

Na declaração acima, Cléber Eduardo, crítico de cinema da revista *Época*, mostra que os interesses de mercado da empresa jornalística caminham paralelamente aos interesses editoriais, e esse aspecto pode levar a comprometer a produção de reflexões mais amadurecidas e bem elaboradas das produções cinematográficas. A necessidade de “vender”, e apresentar resultados comerciais na venda avulsa de publicações, ou na venda de assinaturas, podem influenciar bastante os conteúdos tratados pelo veículo de comunicação.

7.4 – Teoria crítica

Primeira dentre todas as análises da indústria cultural, o ponto inicial da teoria crítica é a análise do sistema da economia de troca. Segundo Max Horkheimer:

Desemprego, crises econômicas, militarismo, terrorismo, a inteira condição das massas – do mesmo modo como é experimentada por elas – não se baseia nas poucas possibilidades técnicas, como podia ser para o passado, mas nas relações produtivas, não mais adequadas à situação atual. (Horkheimer, apud Wolf, 2003, p. 73)

O objetivo dos autores da Escola de Frankfurt, fundada em 1923 – mas com o advento do nazismo se viu obrigada a fechar e seus representantes emigraram para outros países –, é confrontar novas temáticas, como a indústria cultural, o autoritarismo, e a transformação dos conflitos sociais nas sociedades altamente industrializadas.

De acordo com Gian Enrico Rusconi:

Por meio dos fenômenos superestruturais da cultura ou do comportamento coletivo, a ‘teoria crítica’ pretende compreender o sentido dos fenômenos estruturais, primários, da sociedade contemporânea, o capitalismo e a industrialização. (Rusconi, apud Wolf, 2003, p. 74)

Herbert Marcuse define os fins específicos da teoria crítica da seguinte forma:

Os fins específicos da teoria crítica são a organização da vida em que o destino dos indivíduos dependa não mais do acaso e da cega necessidade de relações

econômicas incontroladas, mas da realização programada das possibilidades humanas. (Marcuse, apud Wolf, 2003, p. 75)

Segundo Renato Ortiz, “a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial” (Ortiz, 1994, p.144). O advento da indústria cultural e todas as suas implicações, no que diz respeito à influência que exerce até hoje nos meios de comunicação de massa, serão abordados a seguir.

7.4.1 – A influência da indústria cultural

Conforme citado anteriormente, os novos produtos oferecidos pela indústria cultural são classificados como “bens destinados ao consumo de grandes contingentes e por isso obedecendo às leis de produção em grande escala” (Marques de Melo, 1994, p. 127).

De acordo com Mauro Wolf, “a expressão ‘indústria cultural’ é usada por Max Horkheimer e Theodor Adorno pela primeira vez na *Dialética do esclarecimento* (texto iniciado em 1942, publicado em 1947): nela é ilustrada a ‘transformação do progresso cultural no seu contrário’, com base em análises de fenômenos sociais característicos da sociedade americana entre os anos 30 e 40” (Wolf, 2003, p. 75).

Ainda segundo Wolf (*ibid.*), “nas observações anteriores à redação definitiva da *Dialética do esclarecimento*, usava-se a expressão ‘cultura de massa’”, que foi “substituída por indústria cultural, para eliminar desde o início a interpretação habitual, ou seja, de que se trata de uma cultura que nasce espontaneamente das próprias massas, de uma forma contemporânea de arte popular” (Adorno, *apud* Wolf, 2003, p. 75).

Armand e Michèle Mattelart afirmam que:

A indústria cultural fixa de maneira exemplar a derrocada da cultura, sua queda na mercadoria. A transformação do ato cultural em valor suprime sua função crítica e nele dissolve os traços de uma experiência autêntica. A produção industrial sela a

degradação do papel filosófico-existencial da cultura. (Armand e Michèle Mattelart, 2001, p. 78)

Para Max Horkheimer e Theodor Wiesengrund Adorno, na indústria cultural o processo de trabalho integra todos os elementos, “desde a trama do romance, que já tem em vista o filme, até o último efeito sonoro”(Horkheimer e Adorno, *apud* Wolf, 2003, p. 76).

Na indústria cultural, o consumo é pré-definido e a cultura é reduzida, transformando-se em mercadoria. Mauro Wolf, quanto a isso afirma que:

A máquina da indústria cultural gira sem sair do lugar: ela mesma determina o consumo e exclui tudo o que é novo, que se configura como risco inútil, tendo elegido com primazia a eficácia dos seus produtos. (Wolf, 2003, p.76-7)

Com o advento da indústria cultural, o indivíduo passou a não decidir mais autonomamente. Segundo Adorno, “o que há tempos os filósofos chamavam de vida reduziu-se à esfera do privado e depois do puro e simples consumo, que é apenas um apêndice do processo material da produção, sem autonomia e sem substância própria”. (Adorno, *apud* Wolf, 2003, p. 77).

Sob essa nova perspectiva, o homem se encontra dominado por uma sociedade manipuladora, na qual “o consumidor não é soberano, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, não é o seu sujeito, mas o seu objeto” (*ibid.*).

A partir deste ponto vista, pode-se perceber que a indústria cultural age diretamente nas necessidades do consumidor, orientando-o e disciplinando-o.

A individualidade é substituída pela pseudo-individualidade: o sujeito se encontra vinculado a uma identidade sem reservas com a sociedade. A ubiqüidade, a repetitividade e a padronização da indústria cultural fazem da cultura moderna de massa um meio de controle psicológico extraordinário. (Wolf, 2003, p.78)

A respeito do consumidor desses produtos culturais Wolf afirma que:

A influência da indústria cultural, em todas as suas manifestações, leva à alteração da própria individualidade de quem frui: ele é como o prisioneiro que cede à tortura e acaba confessando qualquer coisa, inclusive o que não cometeu. (*ibid.*)

No que diz respeito à qualidade da fruição dos produtos culturais, Wolf afirma também que foram “construídos expressamente para um consumo desatento, de pouca importância, cada um desses produtos reflete o modelo do mecanismo econômico que domina o tempo do trabalho e o do não-trabalho” (Wolf, 2003, p. 79).

Horkheimer e Adorno se posicionam quanto à questão do comportamento do espectador passivo na indústria cultural:

O espectador não deve trabalhar por conta própria: o produto prescreve toda reação: não pelo seu contexto objetivo – que se desfaz tão logo se dirige à capacidade de pensar –, mas mediante sinais. Toda conexão lógica, que requeira intuição intelectual, é escrupulosamente evitada. (Horkheimer e Adorno, apud Wolf, 2003, p. 79)

O conteúdo e a estrutura das mensagens que os produtos culturais oferecem ao receptor refletem a estratégia de manipulação da indústria cultural. Segundo Theodor Adorno:

O que ela comunica foi por ela organizado, com o objetivo de encantar os espectadores simultaneamente em vários níveis psicológicos. De fato, a mensagem escondida pode ser mais importante do que a evidente, pois escapará aos controles da consciência, não será evitada pelas resistências psicológicas nos consumos, mas provavelmente penetrará no cérebro dos espectadores. (Adorno, apud Mauro Wolf, 2003, p. 82)

A partir da colocação acima referida, pode-se fazer uma analogia com o objeto de estudo analisado neste trabalho: as críticas de cinema publicadas nas revistas não-especializadas *Veja* e *Época*.

Para exemplificar este tipo de abordagem, destacarei trechos da crítica de cinema publicada na edição 1888 da revista *Veja*. As passagens do texto escolhidas para ilustrar a teoria de Adorno, sobre a manipulação que os meios de comunicação exercem nos espectadores, mostram claramente a intenção da jornalista em orientar a opinião do leitor a respeito do filme. Repleta de juízos de valor, a crítica não analisa o sentido profundo da obra, nem os aspectos mais importantes condizentes à produção, mas se prende ao julgamento da atuação do ator principal, fazendo deste ponto, o mote principal da matéria:

O diretor Brad Silberling, que assina Desventuras em Série (Estados Unidos, 2004), o filme que combina os três primeiros livros de Handler, entende bem o espírito em que eles foram escritos. Mas, se tentou comunicá-lo a Jim Carrey, que interpreta o Conde Olaf, este fingiu que não ouviu. Carrey parece achar que o filme – que estréia nesta sexta-feira no país – é dele, sobre ele e para ele, e seus esforços maníacos para roubar a cena acabam por desestabilizar este belo trabalho.

Desventuras em Série sofre também de uma direção de arte excessivamente elaborada, que não raro briga com a história e os personagens pela atenção do espectador. Mas o intrometido aqui é mesmo Carrey, e é evidente que o diretor Silberling não teve força nem cacife para podar os rompantes de seu superastro. Assim, Desventuras em Série se mostra lírico e delicado nos momentos protagonizados pelos Baudelaire (os ótimos Emily Browning, Liam Aiken e as gêmeas Kara e Shelby Hoffman, que se revezam como a bebê Sunny) e caprichoso na medida certa quando há outros adultos em cena – Meryl Streep como a tia que tem medo até de maçanetas, Billy Connolly como o tio que coleciona répteis ou Jude Law, de quem se ouve apenas a voz, como Lemony Snicket. Mas, cada vez que Carrey faz suas entradas, as sutilezas se apagam e o filme se torna histérico e exaustivo. É uma injustiça que um elenco infantil tão maduro fique submetido ao jugo de um adulto que se comporta como uma criança. E das mais mimadas e egoístas. (Isabela Boscov. Escolha infeliz, 19 de janeiro de 2005, p. 106).

Na edição 348 da revista *Época*, foi publicada uma crítica sobre o mesmo filme, porém, o texto emite uma opinião totalmente contrária a da revista *Veja*. Nele o autor descreve brevemente os aspectos gerais da produção, emite uma avaliação positiva e nada declara a respeito da atuação do ator principal. Destacarei a seguir, alguns trechos:

Superprodução que leva o espectador a sério, o narrador avisa logo que este não é um filme infantil comum e desafia o público a ouvir uma história sem final feliz. Aliás, de feliz não tem final, nem meio e muito menos começo.[...]

Jim Carrey entra em cena como o cruel Conde Olaf, um parente distante das crianças que só aceita sua guarda para colocar as mãos na herança. O ator não se intimida na hora de repetir as velhas caretas de O Máskara e O Mentiroso. Mas a caricatura é logo diversificada, quando Carrey volta à trama disfarçado na pele de outros personagens – tudo para recuperar a tutela das crianças.[...]

Com um roteiro bem amarrado, o filme pode abrir mais uma porta para manter aquecida a literatura infantil. Assim como na história do bruxo aprendiz, os Baudelaires deixam no ar a impressão de que ainda terão problemas. Espectadores mais curiosos podem correr para as livrarias: as Desventuras já estão no décimo volume. (Ana Aranha. Crianças levadas a sério, 17 de janeiro de 2005, p. 90).

Na edição 351 da revista *Época*, foi publicada uma crítica sobre a produção *O Aviador* (Estados Unidos/Japão/Alemanha, 2004), na qual o crítico celebra o trabalho do diretor Martin Scorsese no referido filme. Fica evidente a preferência do autor do texto pelo diretor, e isso se mostra nas passagens nas quais o jornalista faz uma analogia entre o filme e a carreira do diretor, afirmando que Scorsese premiado ou não com o Oscar 2005, havia decolado seu Boeing com a direção dessa super produção de Hollywood:

Martin Scorsese não deve prometer sair de solo americano se perder o Oscar de direção. Até porque, premiado ou não, seu boeing decolou. Comparado aos demais candidatos, O Aviador voa mais alto, faz manobras mais arrojadas e não tem medo da queda.[...]

O diretor não está interessado em uma visão realista do cinebiografado. Seu compromisso é com o espetáculo. E isso tem de sobra, ora com muitas cores, ora com cenas sombrias, sempre com imagens retumbantes. Scorsese filma o sonho e o pesadelo de um sujeito cuja fragilidade de seu poder é proporcional a sua determinação para cumprir metas e à capacidade destrutiva de seus tormentos psicológicos. Na infância, sua mãe lhe diz: “Você não está a salvo”. A fortuna não o protegerá do mundo ou de si próprio.

Hughes é mostrado como um sujeito cheio de grana e poder, que queima dólares para viabilizar suas obsessões: fazer filmes e aviões entre os anos 20 e os 50. Como capitalista, é um romântico. Foge da mentalidade industrial de Hollywood, sempre correndo riscos, e transforma a aviação em arte. Ele é um missionário de suas idéias, em nome das quais não mede limites. Suas atitudes, afirma, só têm sentido para si mesmo.[...]

Scorsese fez um filme sobre um ego, mais que sobre o contexto do protagonista. Usa o aviador-cineasta para celebrar o cinema como arte e como aventura de seres um tanto insanos contra as probabilidades. A insanidade de Hughes é grande e variada. Em um mundo de negócios sujos, o herói tem mania compulsiva por

limpeza. (Cléber Eduardo. *Capitalista Romântico*. Disponível na internet. www.epoca.com.br. 07 de janeiro de 2005)

A maneira como o crítico dialoga com o leitor mostra uma nova tendência atual: a produção de textos rápidos, descartáveis e que não buscam uma avaliação mais profunda da obra em questão, tratando da mesma superficialmente. Ao impor uma opinião formada a respeito do filme, as críticas, na maioria das vezes em tom imperativo, tem o objetivo de não dar ao leitor o trabalho de pensar, mas apenas consumir ou não determinado produto.

7.5 – Análise de discurso

Como está indicado no próprio nome, este estudo não trata da língua apenas, ou da gramática, embora tudo isso lhe seja bastante importante. O que interessa aqui é o estudo da língua para a produção de sentidos, analisando não somente uma frase, mas um texto inteiro. Segundo Eni Orlandi, “ela trata do discurso [...]. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (Orlandi, 1999, p. 15).

De acordo com Orlandi, o primeiro fator a se observar é que:

a Análise de Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade. (Orlandi, 1999, p. 15-6)

Sobre a relação entre língua, discurso e ideologia, Eni Orlandi acrescenta que “o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (Orlandi, 1999, p. 17).

Estabelecendo uma diferença entre a análise de discurso e a análise de conteúdo, estudo definido por Holsti como “qualquer pesquisa técnica cuja finalidade consiste em fazer inferências através da identificação sistemática, e objetiva de características especificadas no texto” (Holsti, apud Cohn, 1978, p. 317), Orlandi explica que:

A análise de conteúdo, como sabemos, procura extrair sentidos dos textos, respondendo à questão: o que este texto quer dizer? Diferentemente da análise de conteúdo, a Análise de Discurso considera que a linguagem não é transparente. Desse modo ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: como este texto significa? (Orlandi, 1999, p. 17)

A partir da definição de Eni Orlandi, percebe-se que o mais importante para a análise de discurso, e “a questão a ser respondida não é ‘o quê’ mas o ‘como’” (Orlandi, 1999, p. 18). Nos estudos discursivos, “procura-se compreender a língua não só como uma estrutura mas sobretudo como acontecimento” (Orlandi, 1999, p. 19).

O que se pode apreender a cerca das definições expostas acima é que a análise de discurso não estuda a transmissão de informações apenas, mas todo um processo de produção de sentidos que vai muito mais além.

Relacionando a análise de discurso com o tema desta pesquisa, estão sendo analisadas as críticas de cinema das revistas *Veja* e *Época*, não apenas como textos que emitem informações no modelo: o crítico escreve, refere alguma coisa, baseando-se em um código, e

o leitor capta a mensagem decodificando-a, mas sim um processo de significação discursiva como um todo.

Segundo Orlandi, “são processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc.” (Orlandi, 1999, p. 21).

8 – Os críticos e seus lugares de fala

No discurso de muitos críticos, é possível encontrar diversas projeções sobre os seus lugares de fala, pois este não é fixo. Segundo Eni Orlandi, esta é a chamada relação de forças, cuja noção consiste em:

dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz. Assim, se o sujeito fala a partir do lugar de professor, suas palavras significam de modo

diferente do que se falasse do lugar do aluno. O padre fala de um lugar em que suas palavras têm uma autoridade determinada junto aos fiéis etc. (Orlandi, 1999, p. 39)

Ainda de acordo com a autora, “como nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, são relações de força, sustentadas no poder desses diferentes lugares, que se fazem valer na ‘comunicação’” (Orlandi, 1999, p. 39-0). Ou seja, o lugar de fala do indivíduo determina a força do seu discurso.

Quase sempre, pode-se encontrar variações das relações de poder do discurso. Relacionando o assunto abordado por Eni Orlandi com o tema desta pesquisa, será feita neste capítulo uma análise das críticas publicadas nas revistas *Veja* e *Época*, referentes aos meses de janeiro e fevereiro de 2005, com o objetivo de identificar as relações de força atuantes nesses textos, já que podem existir aqueles críticos que escrevem como fãs – subdivididos em fãs do diretor ou do estilo do filme – aqueles que escrevem como marketeiros, e ajudam a promover a bilheteria de determinadas produções, e ainda, encontra-se também discursos que vão contra alguns estilos de filmes ou diretores.

Mas até que ponto o “lugar de fala” do crítico de cinema, influencia a opinião do leitor a respeito do filme? Segundo Cléber Eduardo¹³, crítico de cinema da revista *Época*:

O crítico não tem de decidir se o leitor deve ou não assistir aquele filme. Ele deve estabelecer uma relação com os filmes, que pode até ser negativa, mas essa negatividade não pode ser usada como guia, do tipo dizer o que o leitor deve ou não fazer. Ninguém tem autoridade para saber o que é melhor para o outro, ainda mais se o outro for um desconhecido (no caso o leitor, uma entidade vaga, abstrata, sem corpo, sem identidade, e sem subjetividade). Posso ter essa atitude com alguém no plano individual, com um amigo, por exemplo, mas jamais em um texto. A crítica tem de entender o filme, analisa-lo, e colocá-lo em contexto.

Na crítica sobre o filme *Entrando Numa Fria Maior Ainda* (Estados Unidos, 2004), publicada na edição 1889 da revista *Veja*, a jornalista Isabela Boscov assume um papel de fã, ao elogiar excessivamente a atuação dos atores Dustin Hoffman, Barbra Streisand e Robert de Niro. Após descrever algumas situações ocorridas no filme, a jornalista dedica um bom espaço da matéria para falar da brilhante e talentosa atuação dos atores citados, classificando-os inclusive como um elenco “desproporcional aos méritos modestos de *Entrando Numa Fria Maior Ainda*”. Num determinado trecho do texto Isabela Boscov afirma que o sucesso do filme é devido ao “investimento na escalação dos atores”, e dessa forma, busca na memória do que foi feito antes pelos mesmos, desde o início de suas carreiras, subsídio para fazer este tipo de julgamento. A seguir trechos da crítica ao referido filme:

¹³ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 11 de abril de 2005.

Na continuação que estréia nesta sexta-feira no país esses sons se somam aos trinados de felicidade de uma nova dupla de adversários, ainda mais formidáveis em sua capacidade de bombardear a já baixa auto-estima de Greg e colocá-lo em sobressalto constante: seus próprios pais, um dono-de-casa e uma terapeuta sexual. Remanescentes da geração paz e amor dos anos 60, Bernie e Roz Focker acreditam em sexo tântrico (ou de qualquer outra modalidade), em beijar e abraçar os filhos e em rejeitar o sistema. Não só correspondem ao avesso dos Byrnes, como na verdade são o tipo de pessoa que por sua mera existência já ofende o ex-agente da CIA Jack. É muito oportuno, então, que esses dois hippies sessentões sejam interpretados por Dustin Hoffman e Barbra Streisand, ambos ícones que despontaram naquela década.

Um elenco tão estrelado é, em princípio, desproporcional aos méritos modestos de Entrando numa Fria Maior Ainda, que sofre de um excedente de piadas de gosto duvidoso e de uma carência de idéias originais – como no primeiro filme, repete-se aqui o "tema" da obsessão americana com o sucesso e a facilidade com que se descarta quem foge ao padrão. Mas é justamente o investimento na escalação dos atores que faz o humor funcionar, e não apenas porque esses veteranos são intérpretes de recursos consideráveis. Todos eles se conhecem de longa data e, mais ao ponto, são muito conhecidos do público também. Parodiar a imagem que a platéia tem deles – a aura ameaçadora de De Niro, a integridade e a candura de Hoffman e o ego monumental de Barbra, que intimida a todos e não se deixa intimidar por ninguém – é o trunfo desta seqüência. Assim, quando os Byrnes chegam em seu trailer blindado à desorganizada casa de praia dos Focker, onde o encanamento não funciona e nenhum segredo dura mais do que alguns minutos, sabe-se que a briga vai ser animada – e mais ainda porque ela contrapõe não propriamente as duas famílias, mas os dois pares de atores.

Barbra Streisand, que teve de ser cortejada pelos colegas e produtores para aceitar este seu primeiro trabalho como atriz desde O Espelho Tem Duas Faces, de 1996, indiscutivelmente sobressai como a matriarca Roz Focker, tão confiante de que sabe o que é melhor para todo mundo que nem o irascível Jack Byrnes tem fibra para fazer frente a ela – e não é acaso que, entre todo o elenco, ela tenha sido a única a não manifestar o menor sinal de desconforto diante de Robert De Niro durante as filmagens. Ao boa-praça Dustin Hoffman, porém, coube a tarefa mais divertida: constranger Ben Stiller e De Niro – os homens, não os personagens – com efusivas demonstrações físicas de afeto. Cruzar essa linha que separa ator e criação é geralmente uma proposta arriscada. Mas, entregue aqui às pessoas certas, ela é a melhor (e quase a única) razão para Entrando numa Fria Maior Ainda existir. (Isabela Boscov. O clube dos veteranos, 26 de janeiro de 2005, p. 104-5)

Conforme citada anteriormente no item 3.1 desta pesquisa, a crítica sobre o filme *Ray* (Estados Unidos, 2004), do diretor Taylor Hackford publicada na edição 1.890 da revista *Veja*, mostra a admiração da jornalista pela obra em si e pela atuação de Jamie Foxx, ator que interpreta o músico Ray Charles na produção norte-americana. O discurso de um crítico de cinema que escreve como fã, pode se confundir também, com aquele que escreve como marketeiro, uma vez que ao publicar críticas positivas ou negativas sobre determinado filme, incentiva as pessoas a irem aos cinemas e tirarem suas próprias conclusões. Destacarei a seguir trechos do texto, que exemplificam esta tendência:

Vibrante, sensual e generoso nas cores – sem falar na trilha sonora sensacional, claro –, Ray é uma contribuição inesperada do diretor Taylor Hackford (cujo

currículo, não exatamente brilhante, inclui A Força do Destino, Advogado do Diabo e Prova de Vida) a um gênero muito em alta, o da cinebiografia. Seu filme não se afasta das convenções dedicadas pelo cinema americano às grandes personalidades, em que uma trajetória de tribulação e superação é item indispensável. Mas ele faz excelente uso delas. Um exemplo está na seqüência em que a mãe de Ray, pouco mais que uma menina, se despe de toda e qualquer piedade para ensinar o filho a ser cego sem ser coitado. Sharon Warren, uma potência como atriz, faz a cena de forma direta, sem floreios e sem tentar ganhar a solidariedade do espectador para com seu próprio sofrimento. Em poucos minutos, deixa claro por que Ray precisou conquistar tantas mulheres durante sua vida – nunca uma só daria conta de se equiparar a uma fortaleza materna como essa [...]

O fator decisivo para o sucesso do filme, entretanto, é a presença de Jamie Foxx, o favorito absoluto ao Oscar de melhor ator na cerimônia de 27 de fevereiro próximo. Comediante revelado no programa de televisão In Living Color (do qual saiu também Jim Carrey), Foxx já vinha se provando um talento dramático de primeira grandeza em filmes como Um Domingo Qualquer, Ali e Colateral (pelo qual disputa também o prêmio de coadjuvante). Seu trabalho em Ray, porém, é um capítulo à parte. Não porque sua mímica de Ray Charles seja perfeita (e é), nem porque sua formação como pianista clássico o tornasse uma escolha prática para o papel. Menos ególatra do que Will Smith e muito mais sintonizado com suas origens do que Denzel Washington, Foxx interpreta Ray acima de tudo como um negro que fez o que tinha de fazer para contornar suas adversidades pessoais – a pobreza, o preconceito, a cegueira, a tragédia familiar[...] (Isabela Boscov. Todos amam Ray. Disponível na internet. www.veja.com.br, 2 de fevereiro de 2005)

A edição 350 da revista *Época*, também trouxe uma crítica a respeito do filme *Ray*. Nela o jornalista de cinema Cléber Eduardo, também denomina uma série de elogios ao ator Jamie Foxx, que interpreta o músico Ray Charles, e faz disso o mote principal da matéria. A preferência do autor do texto pelo ator fica evidente no último parágrafo, no qual ele afirma que o ator “compensa os problemas de estrutura e a inspiração pálida do diretor Taylor Hackford”. Percebe-se dessa forma, que nesta produção as opiniões dos críticos foram praticamente as mesmas, em ambas as revistas. Abaixo alguns trechos do texto:

No cinema, Foxx começou em 1992, mas nunca brilhou – não no primeiro time. Revelação tardia, agora aos 37 anos, o ator, nascido no Texas e registrado Eric Morlon Bishop, caminhou lentamente. Começou nas stand up comedies, como são chamados os shows-solo de humor, e estudou música na escola Julliard, onde aprendeu piano clássico. Já gravou um disco pop, Peep This (1994), e cantou a canção-tema de Um Domingo Qualquer, de Oliver Stone, no qual também atuou.

Foxx é o melhor, se não a única qualidade maiúscula, de Ray, a despeito das seis indicações para o Oscar – nunca um sinal incontestável de valor artístico, como bem sabe quem acompanhou os indicados ao longo dos anos. O roteiro se atrapalha em explicar a interioridade do músico com flashbacks e delírios reveladores de seus traumas de infância. Atenua ao máximo o mergulho nas drogas e nas mulheres e valoriza os números musicais e a filosofia "levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima". Essa suavizada pode ser efeito dos 15 anos em que o projeto do filme ficou sendo gestado, sempre com a bênção do próprio biografado [...]

O ator compensa os problemas de estrutura e a inspiração pálida do diretor Taylor Hackford (de Advogado do Diabo). Hackford quase mina a atuação de Foxx. Se o

filme valoriza o controle do sucesso por parte de Ray Charles, Foxx acaba saindo maior que o próprio personagem. Ray, o filme, é Foxx. E Foxx é Ray, o Charles. (Cléber Eduardo. O astro do Oscar. Disponível na internet. www.epoca.com.br. 31 de janeiro de 2005)

Outro exemplo de texto no qual o jornalista escreve como fã e marketeiro ao mesmo tempo, está na crítica sobre o filme *Menina de ouro*, publicada na edição 351 da revista *Época*. Nela o jornalista dá muito destaque à carreira do diretor Clint Eastwood, deixando um pouco de lado a questão do filme em si. No texto, são lembrados os trabalhos anteriores como ator, sua conduta como diretor e a proposta que pretende passar nesta nova produção. Na crítica, nota-se também que o jornalista escreve como alguém que gosta bastante e aprova o trabalho de Eastwood desde o início. Citarei a seguir, alguns trechos do texto:

No início de Menina de Ouro, de Clint Eastwood, que estréia na sexta-feira 11, o narrador Eddie Scrap (Morgan Freeman), cego de um olho e testemunha da história, reflete sobre o boxe. Ele encara a atividade como parte do desejo humano pelo espetáculo da violência, mas relativiza a brutalidade ao ver os combates como um ritual de respeito entre lutadores – e não de agressão mútua. O confronto físico nos ringues, regulado por limites impostos aos adversários, seria um sinal de civilidade do animal-homem, segundo a visão do filme. A civilidade, no entanto, é colocada contra as cordas: para Eastwood, está sempre ameaçada [...].

Não por acaso, este é o Oscar da enfermidade geral. Há personagens acometidos por algum tipo de disfunção, física ou psicológica, em todos os candidatos a melhor filme. A diferença entre cada um está na cura (ou não) das doenças. Eastwood filma outra vez a ressaca do triunfalismo e de forma bem mais aguda que a esboçada em outro candidato, Sideways. Se a trilha sonora atenua a dor, está longe de recorrer ao sentimentalismo. Eastwood é sempre sóbrio, mesmo quando ameaça não ser [...].

Sua fama em Hollywood é das melhores. Repete poucas vezes as cenas, termina as filmagens antes do prazo, não estoura orçamentos e fala baixo com os atores. Eastwood acredita na intuição e não tem o perfeccionismo de artistas-divas. Até seu pessimismo é discreto, porém forte. (Cleber Eduardo. Pessimismo a socos. Disponível na internet. www.epoca.com.br. 07 de fevereiro de 2005)

A edição 1891 da revista *Veja* também trouxe uma crítica sobre o referido filme. Nela a jornalista Isabela Boscov, elogia a atuação da atriz Hilary Swank e do ator e diretor Clint Eastwood, relembra filmes anteriores de Eastwood, mas não faz disso o principal assunto de sua matéria, analisando também outros aspectos referentes à produção. Em uma das passagens do texto, ela aconselha o leitor a “assistir a *Menina de Ouro* com a guarda baixa”, quando se refere ao rumo que o enredo e seus personagens tomam nas duas horas de filme que se seguem (Isabela Boscov. *Na boca do estômago*, 9 de fevereiro de 2005, p. 98-9).

Na crítica sobre o filme *O fantasma da Ópera de Andrew Lloyd Webber* (Estados Unidos/ Inglaterra, 2004), publicada na edição 1.893 da revista *Veja*, a jornalista Isabela

Boscov demonstra não ter gostado do filme produzido pelo diretor Joel Schumacher. Porém a passagem que mais chama atenção em seu texto é aquela na qual ela relembra um outro filme do mesmo diretor, e afirma que este dado dispensa maiores elaborações acerca de seu currículo. Neste trecho percebe-se então que a jornalista não aprecia as produções anteriores do diretor, e, portanto não acredita que sua abordagem possa ter mudado. Segue abaixo a crítica sobre o referido filme:

Ninguém fala, e todos cantam a plenos pulmões, em O Fantasma da Ópera de Andrew Lloyd Webber (The Phantom of the Opera, Estados Unidos/Inglaterra, 2004), uma característica que por si só restringe a platéia do filme que estréia nesta sexta-feira no país. Além de audição em ordem, porém, este musical exige tolerância incomum à sobrecarga de estímulos visuais infligida pelo diretor americano Joel Schumacher – de Batman & Robin, um dado que deve dispensar maiores elaborações acerca de seu currículo. De início, o que chama atenção nesta adaptação do musical da Broadway (que já levou cerca de 80 milhões de espectadores ao teatro em todo o mundo) é a opulência. Logo, porém, ela começa a parecer extravagância, daí excentricidade e, por fim, vã insensatez, ainda mais se se considerar que aplicada a um libreto e a um elenco apenas medianos. Mas podem então 80 milhões de pessoas estar erradas? O Fantasma prova que sim, podem – e é provável que muitas outras mais venham a se juntar a elas. (Isabela Boscov. Muito Barulho, 23 de fevereiro de 2005, p. 105)

Sobre a influência do crítico sobre os leitores, e a mensagem que a crítica deve realmente passar, o jornalista Cléber Eduardo¹⁴, da revista *Época*, afirma que:

Não se pode esperar atingir o leitor em linha vertical, ou seja, atingir todos os leitores. Meu objetivo então é dialogar com quem tem interesse por cinema e por textos sobre cinema. Não penso em convencer ninguém com minhas opiniões, nem sobre a importância do cinema ou de ler críticas sobre filmes. Penso apenas em ser claro o suficiente para quem tiver interesse em ler meu texto. Quero me esforçar para encontrar as palavras corretas e expressar minha visão dos filmes. Quanto ao impacto por parte do leitor, não tenho certeza se existe. Os críticos pioraram, as reflexões dos diretores pioram tanto quanto, mas o leitor também piorou. Uma forma de mudar um pouco essa situação, ou pelo menos não ser catastrófico quanto a isso, é cultivar o leitor mais exigente e interessado, porque se perder esse leitor, aí já era mesmo.

Cléber Eduardo finaliza este assunto enfatizando que:

Quando você vê o filme, o filme está lá na tela, com todas as suas evidências. Quando você vai escrever a crítica, o filme já não está mais na tela. Resta-nos apenas a lembrança seletiva dele, e muitas vezes, no ato da escrita, a gente pode reorganizar o filme na cabeça e com isso há sempre o risco de estarmos escrevendo sobre outro filme, e não mais sobre aquele que foi visto. Por isso, a crítica de cinema é, por princípio, sempre frustrante, porque ela nunca dá conta do filme. Ela é falha, confesso, mas o verdadeiro crítico está sempre atrás da boa crítica, e se ele for bom mesmo, parte para a jornada já sabendo que não alcançará seu objetivo. E a consciência dessa derrota é a motivação para continuar escrevendo e duelando com os filmes.

¹⁴ Em entrevista à autora desta pesquisa, em 5 de abril de 2005.

Em suas afirmações, o jornalista admite que o objetivo de seu trabalho não é atingir a todos os leitores da revista, mas sim aqueles que tenham algum interesse por cinema. Na passagem na qual afirma que não tem a intenção de convencer ninguém, mas apenas de expor claramente as suas idéias, ele demonstra uma característica que pode ser facilmente identificada em seu texto: a universalidade.

Ao analisar os textos de Cléber Eduardo da revista *Época*, e da jornalista Isabela Boscov, da revista *Veja*, percebe-se algumas diferenças entre os lugares de fala entre um e outro. Isabela Boscov é mais enfática ao escrever sobre um filme, e quando não gosta de algum estilo, diretor, ou ator, ela exprime sua opinião diretamente, sem muitos rodeios, em algumas vezes em tom bastante autoritário. Já Cléber Eduardo parece optar por um texto mais suave, que é claro, expõe todas características do filme, porém prefere assumir uma posição mais generalizada.

Sobre essa questão o jornalista afirma que “na revista, por questão de falta de espaço e editoriais sou mais superficial e mais suave na abordagem, porque acredito que a contundência de opinião pede espaço para se argumentar, caso contrário, fica algo muito autoritário, tipo uma condenação sem julgamento”.

Em entrevista ao site da Universidade Federal de Santa Catarina¹⁵, o então crítico de cinema da *Folha de S. Paulo*, José Geraldo Couto, reclamou do tom paternalista e autoritário das resenhas de filmes publicadas em jornais e revistas não-especializadas. Na entrevista ele afirma que a crítica “dialoga com o leitor no imperativo: não perca! fuja! saia aos 35 minutos!”. Segundo José Geraldo Couto, a crítica de cinema vive um momento de turbulência, porque os profissionais não cumprem a função como deveriam, e que a atividade funciona cada vez mais como “linha auxiliar da publicidade da indústria do cinema”.

¹⁵ www.jornalismo.ufsc.br/noticias/aqui-0608b.html

9 – Conclusão

Em princípio, o que motivou este trabalho foi descobrir o porquê do desaparecimento das críticas de cinema, e das mesmas terem perdido espaço para o estilo resenha, em alguns veículos de comunicação, em especial, os que foram estudados nesta pesquisa, as revistas não-especializadas em cinema *Veja* e *Época*.

Logo após essa constatação, o objetivo principal deste trabalho foi analisar se as resenhas publicadas nas respectivas revistas cumprem função de formar o público, informá-lo sobre os principais e importantes aspectos de uma obra cinematográfica, fazendo-o pensar em coisas que não havia pensado antes, além de buscar uma análise em que o jornalista demonstre que está envolvido com a obra, mas não deixe de analisá-la com o distanciamento analítico necessário. Ou seja, ele emite opinião a respeito do filme, porém o texto deve ser resultado de processo de avaliação desse filme em relação a tantos outros que foram lançados.

Durante a documentação dos objetos de estudo, as críticas de cinema, constatou-se que ambas as publicações utilizam o estilo resenha em vez de crítica, e os textos publicados são escritos por jornalistas, não por profissionais gabaritados da área. Tanto a revista *Veja* quanto a *Época* obedecem ao conceito do *agenda-setting*, ou “agendamento”, no qual a mídia elabora uma lista de assuntos que julgam prioritários e relevantes para o público. Observou-se então que as duas divulgam os mesmos temas, nos mesmos períodos. Alguns exemplos dessa tendência estão explicitados no capítulo 7 deste trabalho, no qual foram abordadas as questões de publicações simultâneas.

Verificou-se também que as respectivas publicações semanais costumam dar o mesmo grau de importância aos assuntos, principalmente quando são publicadas resenhas sobre lançamentos de grandes produções “hollywoodianas”, ou de diretores e atores de destaque. Em entrevista à autora dessa pesquisa, o jornalista Cléber Eduardo, “crítico” de cinema da revista *Época*, fala abertamente sobre a questão do espaço que cada texto tem direito (diretamente relacionado à importância do filme), como é feita a escolha dos temas que serão publicados na edição da semana e todos os trâmites normais numa redação.

Por uma questão de marketing, talvez, ambas as publicações concedem maior destaque às grandes produções que lotam as bilheteiras do país, deixando pequenos espaços, ou preferindo nem mencionar as de menor porte, que podem até ser melhores, mas por falta de patrocínio, ou estrutura de marketing, não são evidenciados como deveriam.

É importante destacar as diversas influências que o profissional sofre ao escrever o texto. Podem existir aqueles que escrevem como fã, como marketeiro, ou até aqueles que escrevem contra alguns estilos de filmes. Nas 16 resenhas analisadas nesta pesquisa, pode-se perceber a presença dessas influências que determinam e caracterizam bem a abordagem de cada jornalista, cada um a seu modo. Alguns textos emitem opiniões mais explícitas, outros menos. Em alguns deles, prefere-se até adotar uma posição mais superficial, descrevendo apenas os aspectos gerais, sem entrar em detalhes.

O que ficou evidente nas linhas gerais desse estudo, é que deve ser exigido do resenhista, que ele saiba argumentar em defesa de suas escolhas, não se contentando apenas em adjetivos como “gostei” ou “odiei”. Mesmo que seja utilizada a resenha, um estilo mais breve, mas que deve combinar atributos como objetividade, veracidade, e preocupação com o autor e com o tema, o jornalista tem a função de resgatar as características da obra, quer ele goste ou não do trabalho. É o já mencionado distanciamento analítico.

Segundo Daniel Piza, escrever bem é:

evitar o banal, evitar o exagero e o deslumbre (como a confusão entre o ator e o personagem, entre a presença física daquela ‘celebridade’ e sua real funcionalidade numa história), não confundir autor e obra (o ‘eu’ de um narrador não é exatamente a mesma pessoa que o escritor, embora normalmente haja pontos de contato). (Piza, 2003, p. 77)

Por fim, conclui-se que a mais básica função da resenha é julgar, não como um juiz, mas no sentido do jornalista fazer opção pessoal, de qualificar um filme numa escala de “zero a dez”, e a partir daí o leitor decide se concorda ou discorda. Porém essa avaliação deve ter embasamento necessário e não apenas oferecer ao leitor uma informação manipulada e produzida com o único objetivo de orientar o consumo do público leitor.

10 – Bibliografia

• Livros

ABREU, Alzira Alves et al. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4ª. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*. O que os jornalistas devem saber e o público exigir. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. *História das teorias da comunicação*. 4ª. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

MELO, José Marques. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2ª. ed. São Paulo: Vozes, 1994.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso*. Campinas: Pontes, 1999.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

RODRIGUES, Malena Rehbein. *Imprensa e Congresso ou como a mídia pauta a política*. Brasília: Centro de Documentação e Informação, Coordenação de Publicações, 2002.

WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

• Sites

BARROS, Antônio Teixeira. *A crítica no jornalismo opinativo*. Disponível na internet. <http://planeta.terra.com.br/educacao/joiuniceub/>. 25 de abril de 2005.

<http://www.ufsc.br>

Anexo 1

Entrevista com o jornalista Cléber Eduardo, crítico de cinema da revista *Época*:

Primeiramente gostaria de saber desde quando você escreve críticas de cinema na revista *Época* e se já chegou a escrevê-las em outro veículo de comunicação?

Escrevo na *Época* desde 1998, o ano de fundação da revista. Ou seja, estou aqui desde sempre, desde o primeiro número. Antes disso, havia escrito no jornal *Diário Popular* (hoje *Diário de São Paulo*), no jornal *Folha da Tarde* (hoje, *Agora*), na revista *VideoNews* (hoje, extinta) e na revista *Sinopse* (da ECA-USP). Também sou parte da equipe de críticos da revista eletrônica *Contracampo* (contracampo.com.br), onde desenvolvo um trabalho mais ensaístico e menos jornalístico, com análises mais detidas e mais longas, diferente do que faço na *Época*.

Como se dá a escolha dos temas, ou melhor, qual o critério utilizado pela revista na escolha de um determinado filme para a elaboração da crítica?

Os critérios são dois: o de mercado e o artístico. O de mercado não é um critério crítico, mas sobretudo jornalístico, porque não leva em conta o valor do filme como arte ou como linguagem cinematográfica, mas quase apenas o valor cultural, ou seja, a capacidade do filme de ser um referencial cultural para muitas pessoas, seu potencial de ser visto por um grande número de pessoas, ou pelo menos sua já legitimação pelos círculos dos festivais internacionais (ter saído vitorioso em Cannes, Berlim, Veneza, no Oscar). Isso tem menos a ver com conteúdo popular, ou conteúdo sofisticado, e mais a ver com a força do marketing e o valor simbólico desses filmes. Pode-se dizer então que o marketing dos filmes, e seus currículos de sucesso em bilheteria e festivais lá fora, determinam o espaço dele na revista, e não apenas para a qual trabalho, mas em quase todas as publicações, jornais inclusive. Ninguém deixa de dar espaço para filmes que estréiam em mais de 100 salas nem a filmes com prêmios importantes na bagagem. Não acho que este seja um bom critério, pelo menos não é o melhor, mas isso não depende de mim.

Outro critério é crítico, artístico, de qualidade, de importância em si mesmo, e não de mercado. Esses valores são determinados por mim, concorde-se com eles ou não. Então deixa de ser importante se o filme está estreando em uma sala só em São Paulo ou em 300 salas no Brasil inteiro. Interessa apenas o que eu acho do filme, se eu acho que devemos dar espaço, seja pela qualidade, seja pela importância do diretor, mesmo eu não gostando do filme. Cabe colocar, porém, que o critério artístico, crítico, e de qualidade em uma revista semanal, é muito pouco acionado, ou, quando é, não justifica um espaço maior para o filme. Por exemplo, uma obra-prima marcada para estreiar em apenas duas ou três salas dificilmente terá mais espaço que um filme ruim de Hollywood com estréia marcada para centenas de salas. Essa é a lógica jornalística, que se confunde com a lógica da publicidade, da indústria cultural, promovendo assim um ciclo de repetições: o filme com mais marketing precisa menos da crítica porque já tem marketing forte, e também é aquele que terá mais espaço na cobertura jornalística. Já o filme com pouco marketing e bom enquanto produção terá menos espaço porque não tem marketing suficiente.

Você acha que a crítica feita atualmente é diferente das que eram feitas no período dos suplementos literários na década de 50, por exemplo, nos quais geralmente escreviam especialistas? O que percebe de diferente? Acha que ela perdeu um pouco sua proposta?

É muito diferente. Mudou tudo, na verdade. Naquele momento, os textos eram mais ensaísticos, mais analíticos, mais empenhados e preparados para o embate com o cinema, sem essa carga de guia do consumidor de hoje. O crítico francês Sergei Danney definiu certa vez a crítica como uma carta para o cinema a qual o leitor tem acesso. Esse era o espírito nos anos 50-60-70. Os cadernos culturais tinham a pretensão de formar o leitor em vez apenas de informar. A questão não era se os críticos eram ou não também diretores, ou se tinham contato com a realização, porque muitos nem chegaram a trabalhar com cinema, embora fossem muito próximos dos realizadores. A questão é que o crítico era na verdade um intelectual, não um jornalista. Ele não apenas assistia aos filmes, e opinava com adjetivos. Era uma pessoa que tinha conhecimentos sobre outras áreas de humanas, tinha pensamentos sobre o cinema, não só sobre os filmes especificamente. Mas é preciso lembrar que os leitores também eram outros, mais cultos, com uma relação mais intelectual com o cinema, ou mais política, ou mais emocional, talvez. O fato é que o cinema era questão séria, uma maneira de lidar com o mundo por meio da intermediação do olhar do autor, e não apenas entretenimento como agora. As pessoas tinham mais tempo para ler, por isso os textos podiam ser maiores, não essas tripinhas que lemos aqui e ali. Nesse sentido, a crítica de hoje, se rigoroso eu for, não é mais crítica, mas um comentário, uma indicação, ou uma resenha. A crítica pede contextualizações mais amplas, em sua sociedade, na história do cinema e na obra do diretor-autor do filme. Por isso, arrisco a dizer que na imprensa, não há crítica ou críticos, mas apenas resenhistas. Eu mesmo não considero como crítica os meus textos publicados na *Época*. Na revista eletrônica Contracampo posso realizar um trabalho mais próximo disso.

Na sua opinião, qual a função da crítica de cinema publicada nas revistas não-especializadas? Qual tipo de mensagem o crítico pretende passar e qual impacto a mesma deve causar no leitor?

Pergunta difícil essa. Não posso falar pelas revistas em geral, tampouco pela *Época*, portanto, falarei apenas por mim e em meu nome: a função dos meus textos, a função que busco neles, pelo menos, é abrir caminho para uma reflexão (apesar do espaço mínimo para os argumentos se desenvolverem). Bem, essa reflexão é minha, antes de mais nada, mas eu cultivo a possibilidade de ela ser compartilhada com um ou outro leitor. Não se pode esperar atingir o leitor em linha vertical, ou seja, atingir todos os leitores. Meu objetivo então é dialogar com quem tem interesse por cinema e por textos sobre cinema. Não penso em convencer ninguém com minhas opiniões, nem

sobre a importância do cinema ou de ler críticas sobre filmes. Penso apenas em ser claro e argumentado para quem tiver interesse em ler meu texto. Quero me esforçar para encontrar as palavras corretas e expressar minha visão dos filmes. Quanto ao impacto por parte do leitor não tenho certeza se existe. Os críticos pioraram, as reflexões dos diretores pioram tanto quanto, mas o leitor também piorou. Uma forma de mudar um pouco essa situação, ou pelo menos não ser catastrófico quanto a isso, é cultivar o leitor mais exigente e interessado, porque se perder esse leitor aí, já era mesmo.

Vou terminar essa resposta com algo muito óbvio, mas pouco claro para quem escreve sobre cinema: o cinema lida com som e imagem, com narrativas às vezes fragmentadas, com várias camadas de informações sonoras e visuais. A crítica lida com palavras. Nem sempre encontramos as palavras ideais, exatas e corretas para expressar em texto as características dos filmes. Nem sempre entendemos as propostas dos realizadores. Nem sempre as propostas dos realizadores, o que eles acham que é o filme deles, está expresso na tela conforme eles dizem. Quando você vê o filme, o filme está lá na tela, com todas as suas evidências. Quando você vai escrever a crítica, o filme já não está mais na tela. Resta-nos apenas a lembrança seletiva dele, e muitas vezes, no ato da escrita, a gente pode reorganizar o filme na cabeça e com isso há sempre o risco de estarmos escrevendo sobre outro filme, e não mais sobre aquele que foi visto. Por isso, a crítica de cinema é, por princípio, sempre frustrante, porque ela nunca dá conta do filme. Ela é falha, confesso, mas o verdadeiro crítico está sempre atrás da boa crítica, e se ele for bom mesmo, parte para a jornada já sabendo que não alcançará seu objetivo. E a consciência dessa "derrota" é a motivação para continuar escrevendo e duelando com os filmes.

Entendi bem a questão de escolha dos critérios da revista, mas gostaria de saber como isso se dá na prática, no dia a dia? Vocês fazem uma reunião de pauta, é o editor que seleciona o filme, dentre aqueles tantos sugeridos? Qual o papel do repórter na escolha dos filmes?

Fechamos a edição de cultura na quarta à noite. Então a dinâmica é a seguinte. Há uma reunião de pauta na quinta para colocarmos na mesa as possibilidades de pautas para a próxima edição. Em geral, há mais sugestões do que espaço na revista, por isso, ao colocar quais são as estreias de filmes da semana seguinte, já sei que alguns não entrarão. Na segunda-feira, há reunião de editores com diretor de redação, encontro no qual as pautas de cada editoria podem ser aprovadas ou não. Na segunda à tarde, ou na terça de manhã, sai o "espelho" o esqueleto da edição, já com previsão de anúncios.

Sabemos assim quantas páginas teremos em cultura e começa-se então a distribuí-las pelos assuntos (música, livros, cinema). Para decidir quais filmes entram ou não, o critério é meu e também não é só meu. Quando eu vejo um filme muito bom ou de um diretor importante, mas sem muito potencial comercial, e reivindico um espaço para ele na edição, pequeno em geral, uma ou duas colunas, de 1200 a 2000 caracteres. Mas não é meu critério quando se escolhe para entrar um filme, ruim ou não, que estreará com muitas cópias e muita divulgação, ou seja, será visto por muita gente, será comentado por "nossos leitores". Esse filme tem espaço garantido, em geral com mínimo de uma página e máximo de quatro. O critério aí então é de mercado e não mais um critério crítico. Porque para esse filme minha interferência é apenas no sentido de pedir menos espaço para ele para sobrar mais espaço para outro filme melhor. Isso não significa que, entre esses filmes com espaço garantido, não haja ótimos filmes.

Segundo Mauro Wolf "um estudo de Stone-McCombs (1981) indica, num período variável de dois a seis meses, o tempo necessário para um tema de média relevância nacional, a ser registrado entre os importantes para o público". No caso das críticas de cinema da revista Época, é possível que isso aconteça, visto que são publicadas semanalmente? Como você vê isso?

Eu acho que raramente, mas muito raramente, uma crítica de cinema, em qualquer publicação do mundo, tem relevância para as pessoas. Isso pode acontecer se essa crítica estiver em uma revista muito prestigiada, como a francesa *Cahiers du Cinema*, cujos textos fundaram linhas de pensamento do cinema, suscitaram polêmicas entre cinéfilos, críticos e cineastas, mas sempre algo muito fechado dentro do planeta cinema. Em uma revista semanal, a não ser que saia uma crítica virulenta a um filme muito popular ou a um filme de Fernando Meirelles e Walter Salles, a relevância é mínima.

Poucas pessoas devem ler e menos pessoas ainda deve se importar com o que leu. Isso não significa que não haja repercussão. Tive respostas positivas e negativas, algumas bem contundentes ou bem entusiasmadas, com críticas publicadas na Época. A crítica do filme *Cidade de Deus*, francamente negativa, deu o que falar, mas uma repercussão muito localizada. Em geral as resenhas não mobilizam muito o estômago ou os neurônios do leitor. Em parte porque na revista a gente publica a resenha quase uma semana antes da estreia dos filmes. Ninguém ainda os assistiu quando lê a resenha. Não há muito como o leitor concordar ou discordar. Eu mesmo não tenho a menor idéia do que meus leitores acham de minhas críticas. Às vezes acho que não escrevo para ninguém, às

vezes acho que escrevo para quem não está interessado no que tenho a dizer (ou em como digo). Enfim, esse exercício de opinião é meio 'no escuro', até porque muitas vezes você tem certeza do que você está escrevendo, mas não tem controle sobre o que irão ler (e nem sempre a gente lê o que não foi escrito).

Então Cléber, o que te influencia na hora de escrever uma crítica? O fato de gostar muito do diretor, ou não, gostar ou não do filme em questão são levadas em conta nessa hora?

Tentarei ser o mais franco possível. Existem influências não mensuráveis na experiência de ser ver um filme. Gostar ou não do diretor, acompanhar ou não sua trajetória atentamente, apreciar ou não as opções de estilo visual (de câmera, de luz, de ritmo) são exemplos disso. Apesar dessas influências quase inconscientes, o que determina uma crítica é primeiro entender se o resultado final do filme está em conformidade àquilo que o diretor se propôs a fazer e ver de que forma ele cumpre ou não essa proposta. Os trabalhos anteriores do diretor interessam na medida em que uma filmografia é uma soma de filmes que se conectam em estilo e questões temáticas. Às vezes uma produção cinematográfica pode tomar um rumo diferente das anteriores, por exemplo. Essa valorização do diretor em crítica só começou a se dar de fato nos anos 50 com a Teoria do Autor, elaborada pelos críticos franceses da revista *Cahiers du Cinema*, que viam a autorialidade dos diretores no estilo visual mais importante do que nos temas. Isso deu status artístico a diretores até então considerados operários de estúdios. O que quero que fique claro é o seguinte: eu não desgosto de antemão de um filme porque eu detesto os filmes anteriores do diretor, mas, se o filme for coerente com os anteriores, será difícil, a não ser que ele proponha algo novo na carreira dele.

Até que ponto as opiniões do Cléber como pessoa, influenciam a opinião do Cléber como jornalista?

Não existe diferença alguma entre a pessoa e o jornalista. Principalmente porque, além ou até antes de ser jornalista, eu sou um crítico de cinema.

Melhor explicando: meu interesse principal é o cinema, o jornalismo é só o meio onde publico. É o espaço. Mas não sou tão interessado em jornalismo como em crítica de cinema, conheço menos a história de jornalistas que de críticos de cinema. O que difere entre a pessoa Cléber e o crítico-jornalista Cléber é a maneira de me expressar. Certamente, em debates, cursos e aulas que dou, em textos na *Contracampo* e para revistas acadêmicas eu sou mais analítico, mais contundente e mais detalhista em minhas colocações. Na revista, por questão de falta de espaço e editoriais sou mais superficial e mais suave na abordagem, porque acredito que a contundência de opinião pede espaço para se argumentar, caso contrário, fica algo muito autoritário, tipo uma condenação sem julgamento.

Em uma entrevista a um site universitário (UFSC), o então crítico de cinema da Folha de S.Paulo José Geraldo Couto reclamou do tom autoritário e paternalista das resenhas de filmes nos jornais e revistas não-especializados. Na entrevista ele afirma que "as críticas dialogam com o leitor no imperativo: não perca! Fuja! Saia aos 35 minutos!". O que acha disso?

Acho isso abominável essa postura imperativa. O crítico não tem de decidir se o leitor deve ou não assistir aquele filme. Ele deve estabelecer uma relação com os mesmos que pode até ser negativa, mas essa negatividade não pode ser usada como guia, do tipo dizer o que o leitor deve ou não fazer. Ninguém tem autoridade para saber o que é melhor para o outro, ainda mais se o outro for um desconhecido (no caso o leitor, uma entidade vaga, abstrata, sem corpo, sem identidade, e sem subjetividade). Eu posso ter essa atitude com alguém no plano individual, com um amigo, por exemplo, mas jamais em um texto. A crítica tem de entender o filme, analisá-lo, e colocá-lo em contexto.

Anexo 2

Veja

Sustos orientais

Em vez de monstros, espectros e mau agouro: por que o terror japonês é a mania da vez em Hollywood

Uma menina de cabelos pretos tão longos que chegavam a cobrir todo seu torso, e pele tão branca que não poderia ser viva: a imagem do espírito maligno Samara bastou quase sozinha para impulsionar o sucesso de *O Chamado*, que, com despesas mínimas em elenco e marketing, recolheu 250 milhões de dólares na bilheteria mundial em 2002. Agora, duas variantes de Samara – o espectro de um menino e o de uma mulher adulta – repetem o feito em *O Grito* (*The Grudge*, Estados Unidos, 2004), que estréia no país em 7 de janeiro e já rendeu 110 milhões de dólares nos Estados Unidos. Tanto *O Chamado* quanto *O Grito* foram garimpados por Hollywood na nova pátria do terror – o Japão – e têm o mesmo mote simples: fantasmas rancorosos vingam-se de sua passagem para o além perturbando os vivos e levando também eles à morte. O filão é lucrativo, para o público e os produtores. O primeiro recupera a chance de pôr sua própria imaginação a serviço do filme, já que o terror japonês se apóia mais em sugestão que em efeitos especiais. Já os estúdios usufruem de produtos testados e aprovados pela audiência japonesa. Enquanto o pioneiro *O Chamado* transpunha para os Estados Unidos sua história, *O Grito* dispensa essa precaução. Seu elenco traz Sarah Michelle Gellar (da série *Buffy, A Caça-Vampiros*) e Bill Pullman, mas o enredo transcorre em Tóquio e a direção cabe ao cineasta do original japonês, Takashi Shimizu. O filão, ao que parece, está longe de se esgotar. *O Chamado* e *O Grito* têm continuações programadas e *Dark Water* – também importado do Oriente e dirigido pelo brasileiro Walter Salles – está em finalização. A temporada de caça por roteiros promissores vindos do Japão continua aberta.

Mesmo no Japão, onde as fitas de terror proliferaram na última década, o assunto é relativa novidade. Espectros como Samara ou como a mulher de *O Grito* são personagens ancestrais da cultura nipônica. Suas raízes estão na crença budista do *onryou* (ou "fantasma vingativo"), segundo a qual os mortos muitas vezes carregam consigo os ressentimentos adquiridos em vida e exigem retribuição por eles. Os teatros *nô* e *kabuki* estão repletos de figuras similares. Mas essa tradição não tinha ganhado atualização expressiva até 1991, quando o escritor Koji Suzuki publicou o primeiro volume de *O Chamado*, casando os fantasmas ancestrais a perturbações modernas. Apelidado de "o Stephen King japonês", Suzuki (autor também do conto em que se baseia *Dark Water*) sacudiu o mercado editorial de seu país com a história de um espectro feminino que propaga sua maldição por meio de uma fita de vídeo. A maldição não só se esconde no mais corriqueiro dos atos, o de assistir ao videocassete, como não escolhe suas vítimas. A vida moderna, sugeria Suzuki, não passa de um verniz de normalidade, incapaz de ocultar as dissonâncias de um mundo sobre o qual a tecnologia não oferece nenhum controle. Pior: com ela, abriu-se uma nova porta ao caos.

Não é difícil entender por que os japoneses, arrancados de um modo de vida feudal para o extremo da modernidade na segunda metade do século XX, se identificaram com a mensagem de Suzuki. No fundo, ela não é tão diferente assim da angústia que, no rescaldo das bombas de Hiroshima e Nagasaki, deu origem aos filmes de monstros como *Godzilla*. Também é sintomático que os acontecimentos trágicos de *O Grito* sejam postos em marcha quando uma japonesa se apaixona por um americano – uma pista direta até demais sobre o misto de fascínio e desconfiança com que o Japão encara o Ocidente. O inesperado, aí, é a receptividade com que o público ocidental encampou essa onda de terror à moda japonesa. O próprio Suzuki arrisca uma explicação para o fenômeno: "O horror americano trata da existência de algo horrível, como o Jason de *Sexta-Feira 13*, contra o qual se pode lutar. Mas nós, japoneses, fazemos horror sem massa ou corpo – e desse não há como se defender". Um medo, em suma, que de tão antigo e primitivo se torna moderno novamente. (Isabela Boscov. *Sustos orientais*. 5 de janeiro de 2005, p. 106-7)

Anexo 3

Época

Maldição Oriental

O Grito integra a tendência de refilmagens americanas de suspenses japoneses. É bonzinho

No Japão, é uma franquia. Foram feitos cinco filmes da série *Ju On*, nos quais gente viva sofre na mão de fantasmas. Nos Estados Unidos, depois do sucesso comercial da refilmagem *O Grito*, orçada em apenas US\$ 10 milhões, uma continuação já foi anunciada. Com estréia marcada para a sexta-feira 7, *O Grito* reforça uma tendência de versões americanas de thrillers japoneses - moda catapultada por *O Chamado*.

O diretor é o mesmo do original, Takashi Shimizu, e as filmagens foram realizadas em Tóquio. As opções - pelo realizador e pela locação - são conceituais. O produtor Sam Raimi (diretor dos dois *Homem-Aranha*) queria um estilo oriental. Em parte, conseguiu. Seu interesse no gênero sobrenatural nipônico está no fato de as vítimas serem sempre inocentes. Ninguém é morto como forma de punição.

O Grito começa com um letreiro que informa sobre uma lenda japonesa, segundo a qual uma pessoa que morreu com raiva amaldiçoa o local de seu óbito. Aqui, o endereço maldito é uma casa onde mora uma senhora doente. O imóvel é também habitado por criaturas fantasmagóricas. Quem passa por lá...

Shimizu dirige o feijão-com-arroz do gênero sem exagerar no tempero. Filma com a câmera baixa ou do alto em alguns momentos, explora os ambientes assustadores da casa ao esconder sempre algo deles, usa música e ruídos tensos para estabelecer clima sombrio, prega uns sustos aqui e ali e é econômico nos diálogos. Só dá uma pequena escorregada ao mostrar os fantasmas quase até o ponto de banalizá-los.

Já seu ponto forte reside na dificuldade da protagonista, interpretada por Sarah Michelle Gellar (de *Scooby-Doo*), em decodificar a razão do mistério na qual está enredada. A moça, Karen, é uma americana que vai trabalhar como enfermeira para a velha doente - que mora na tal casa amaldiçoada. Sua quase impossibilidade de compreender os eventos sem razão é paralela ao não-entendimento da realidade japonesa por parte de uma das vítimas (também americana, como a heroína).

A seqüência na qual essa vítima vai ao mercado e não decifra nenhuma das palavras das embalagens ilustra a sensação de estar perdida. O mérito de *O Grito*, portanto, está nesta aposta: mostrar a violência e o absurdo sem explicar as razões de um e outro. Absurdo, afinal, é absurdo. E no mistério deve permanecer protegido. (Cléber Eduardo. *Maldição Oriental*. 3 de janeiro de 2005, p. 92)

Anexo 4

Veja

Pequeno grande homem

Em seu *Alexandre*, Oliver Stone reduz o maior dos generais a um Édipo manhoso

Ao longo de 15.000 quilômetros e durante quase uma década, os soldados do macedônio Alexandre seguiram seu rei e general por territórios inóspitos, cruzaram desertos e cadeias de montanhas sem esmorecer e suportaram uma campanha militar cujo fim nunca estava à vista, em ignorância quase completa sobre o que se passava em seu país e com suas famílias. Mais que como estrategista e conquistador, foi por essa qualidade que Alexandre, o Grande (356-323 a.C.) se tornou uma lenda ainda durante sua curtíssima vida: o dom para instilar

valentia e lealdade em seus homens. Tudo isso é dito em *Alexandre (Alexander)*, Estados Unidos/ Inglaterra/ Alemanha, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país. Dito, mas não sentido. Não é que faltem ao filme idéias (boas e ruins) ou competência na execução. O que faz dele um desapontamento é que essas virtudes são obscurecidas por falhas periféricas, mas que não param de chamar atenção para si – o sotaque inexplicável de Angelina Jolie, a medonha tintura loira do protagonista, a trilha intrusiva do grego Vangelis –, e solapadas por um defeito estrutural, e bem mais grave: como Alexandre, o ator irlandês Colin Farrell nunca chega a inspirar nada semelhante aos sentimentos que o general insuflava em suas tropas. A culpa não é toda do carisma insuficiente de Farrell, de quem ainda se esperam grandes coisas. Ela cabe também ao diretor Oliver Stone, que privilegia os demônios interiores de Alexandre ao ponto de quase subtrair sua imensa dimensão pública.

Na cena que abre o filme, Alexandre expira em seu leito de morte e deixa escapar das mãos para o chão seu maior tesouro sentimental – o anel ganho do amante Hefestion. É uma citação da imagem mais célebre de *Cidadão Kane*, e com ela o diretor anuncia que está por exhibir as entranhas de um homem público. Mas o que se segue é uma demonstração de como se pode ser fiel aos fatos ao mesmo tempo em que se trai o homem. Stone nunca perde uma oportunidade de reescrever a história segundo seus propósitos e obsessões conspiratórias, por mais tresloucadas que estas sejam – vide *JFK* e *Nixon* –, e *Alexandre* não é exceção. Na versão do diretor, o macedônio é essencialmente um governante iluminado: poupa a vida de soldados vencidos, dedica honras às famílias de reis derrotados, abomina as noções de superioridade racial de seus compatriotas e sonha com um mundo sem divisões. O macedônio de fato fez tudo isso. Menos, porém, por ser um sujeito sensível, como quer Stone, e muito mais porque contava entre seus talentos o de estadista, e sabia onde ceder para cativar. Sempre que julgava necessário, era implacável. Aos 20 anos, quando assumiu o trono após o assassinato de seu pai, Felipe II, Alexandre imediatamente tratou de debelar a resistência da cidade-estado de Tebas arrasando-a, matando quase toda a sua população, inclusive mulheres e crianças, e escravizando os sobreviventes. À medida que avançava em suas conquistas e na megalomania, tornou-se propenso a executar os membros de seu círculo à menor suspeita de traição ou dissensão. Alexandre forjou uma nova civilização por meio da guerra, mas em certos aspectos ele era um homem de seu tempo – um déspota, nem sempre esclarecido.

Oliver Stone, porém, tem outros planos para o personagem. Espelhando-o em seu notoriamente edipiano íntimo, o diretor faz Alexandre marchar até o fim do mundo para, antes de mais nada, escapar à tremenda força gravitacional de sua mãe, Olímpia (Angelina Jolie), e reencontrar na realização como guerreiro a figura do pai (Val Kilmer). Essa projeção do diretor sobre o personagem prossegue também na esfera política. Em suas angústias sobre o papel civilizador do império, Alexandre seria o Bill Clinton da Antiguidade: não recusa o poder, mas sente a gravidade e a necessidade de exercê-lo em prol de algo maior que o próprio poder. E Alexandre/Clinton vem completo, ladeado por simulacros de Hillary Clinton (Olímpia, claro) e Monica Lewinsky – Hefestion, seu amor algo escandaloso. Este é o verdadeiro assunto do filme: a mágoa de Oliver Stone com o desprezo de George W. Bush por tudo que é estrangeiro, que acabrunha o "destino manifesto" dos Estados Unidos de ser o farol da democracia num mundo imerso nas trevas da tirania.

Esse âmbito moderno de Alexandre não deixa de ser interessante, e não é o único achado do filme. Enriquecem *Alexandre* também a idéia de um império nascido da juventude (o macedônio eliminou sistematicamente os conselheiros mais velhos herdados do pai) e a ousadia com que se mostra a vida brutal do mundo antigo, em que resistir ao sofrimento do corpo era quase que um dado de transcendência espiritual. Stone também é um cineasta com fabuloso domínio de cena, como fica bem demonstrado aqui nas seqüências da batalha de Gaugamela e no enfrentamento do conquistador com uma tropa escudada por elefantes, na Índia. Mas é irritante que tudo isso venha acompanhado de sua grandiloqüência, sua redução de Alexandre a um Édipo manhoso e, claro, de novas teorias conspiratórias, como a que sugere que o rei tenha sido envenenado, quando tudo indica que ele morreu dos excessos alcoólicos e alimentares de um banquete que durou dez dias. Quem mais sai traído do filme, entretanto, é o próprio diretor: antes apreciá-lo na plenitude de sua demência do que vê-lo nessa pouco convincente reedição paz-e-amor. (Isabela Boscov. Pequeno grande homem. 12 de janeiro de 2005, p.105-6)

Anexo 5

Época

Machuca não dói

Drama chileno usa sentimentalismo para atenuar o sofrimento das rupturas políticas e afetivas

Muitos filmes mostram o sofrimento de uma forma anestésica, para que o público não sinta a dor e o desconforto vividos pelos personagens. Buscam o prazer e a conciliação onde há mal-estar. Não é diferente com *Machuca*, do chileno Andres Wood (de *História de Futebol e Febre do Loco*), que estreia no dia 14. Premiado em Cannes e Havana, o drama de cunho político, também candidato do Chile ao Oscar de melhor filme estrangeiro, apóia-se em situações de confronto. Busca, no entanto, atenuá-las - não pelo que mostra, mas pela maneira como mostra. Uma trilha sonora de melodrama se incumbem de curar as feridas causadas pelas imagens mais fortes.

A história fala da amizade entre um garoto rico e outro pobre, colocados em contato pela política igualitária de uma escola religiosa. O contexto histórico é quente e interfere na relação. Ambientado em 1973, *Machuca* capta a tensão, acompanhada de um racha social, do fim do governo Allende. Enquanto manifestações contra e a favor do presidente de esquerda pipocam nas ruas, alunos de classes sociais distintas entram em confronto na escola.

Predominam o maniqueísmo e os estereótipos. Os pobres são bacanas e dignos, assim como o padre estrangeiro que, com lições de moral na ponta da língua, dirige o colégio com pulso firme. Já os ricos não passam de reacionários. No meio do caminho está o protagonista mirim. Ele supera a distância social em relação ao amigo, mas, em vez de ser mostrado como anjinho, tem complexidade suficiente para, em dado momento, reproduzir os preconceitos do ambiente no qual foi formado. O personagem só perde em interesse para uma adolescente da favela - com quem troca os primeiros beijos. A menina é uma figura mais complexa.

Andres Wood não busca uma unidade estética. Altera a maneira de manusear a câmera (ora instável, ora quieta) como se suas opções fossem aleatórias, desprovidas de rigor e método. É evidente sua dificuldade em dirigir os atores pelos espaços. Alguns parecem vacilantes. O diretor busca força menos na encenação das situações e mais na disposição de denunciar o conservadorismo de parte da sociedade, que resultou na ditadura comandada por Augusto Pinochet por quase 20 anos. Faz pedagogia indolor, de boas intenções. (Cléber Eduardo. *Machuca não dói*. 10 de janeiro de 2005, p. 89)

Anexo 6

Veja

Escolha infeliz

Jim Carrey, descontrolado como um garoto mimado, só atrapalha *Desventuras em Série*

Já no 11º dos seus treze volumes previstos, a coleção *Desventuras em Série* (lançada no Brasil pela editora Companhia das Letras) constitui um caso raro no universo da literatura infantil: com sua prosa bem-acabada, humor travesso e personagens originalíssimos, é um exemplo de respeito à imaginação de seus leitores e saudável falta de paternalismo para com eles. E é, também e principalmente, um tributo à solidariedade de que as crianças são capazes. Os órfãos Violet, Klaus e Sunny Baudelaire perderam os pais num incêndio e vivem em fuga de seu tio caça-fortunas, o nefasto Conde Olaf. Como não cansa de alertar o narrador da história, o fictício Lemony Snicket (disfarce do escritor americano Daniel Handler), aqui não há final feliz. Os tristes irmãos Baudelaire enfrentam adversidades terríveis – mas permanecem unidos por um pacto indestrutível de amor e amizade. O diretor Brad Silberling, que assina *Desventuras em Série* (*Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events*, Estados Unidos, 2004), o filme que combina os três primeiros livros de Handler, entende bem o espírito em que eles foram escritos. Mas, se tentou comunicá-lo a Jim Carrey, que interpreta o Conde Olaf, este fingiu que não ouviu. Carrey parece achar que o filme – que estréia nesta sexta-feira no país – é dele, sobre ele e para ele, e seus esforços maníacos para roubar a cena acabam por desestabilizar este belo trabalho.

Desventuras em Série sofre também de uma direção de arte excessivamente elaborada, que não raro briga com a história e os personagens pela atenção do espectador. Mas o intrometido aqui é mesmo Carrey, e é evidente que o diretor Silberling não teve força nem cacifê para podar os rompantes de seu superastro. Assim, *Desventuras em Série* se mostra lírico e delicado nos momentos protagonizados pelos Baudelaire (os ótimos Emily Browning, Liam Aiken e as gêmeas Kara e Shelby Hoffman, que se revezam como a bebê Sunny) e caprichoso na medida certa quando há outros adultos em cena – Meryl Streep como a tia que tem medo até de maçanetas, Billy Connolly como o tio que coleciona répteis ou Jude Law, de quem se ouve apenas a voz, como Lemony Snicket. Mas, cada vez que Carrey faz suas entradas, as sutilezas se apagam e o filme se torna histérico e exaustivo. É uma injustiça que um elenco infantil tão maduro fique submetido ao jugo de um adulto que se comporta como uma criança. E das mais mimadas e egoístas. (Isabela Boscov. *Escolha infeliz*. 19 de janeiro de 2005, p. 106)

Anexo 7

Época

Crianças levadas a sério

Desventuras em Série trata espectador infantil com respeito e dá crédito às decisões de órfãos

Três irmãos inteligentes e desafortunados são as vítimas de Jim Carrey em *Desventuras em Série*, de Brad Silberling, que estréia na sexta-feira 21. Superprodução que leva o espectador a sério, o narrador avisa logo que este não é um filme infantil comum e desafia o público a ouvir uma história sem final feliz. Aliás, de feliz não tem final, nem meio e muito menos começo.

A trama começa numa praia pantanosa, onde os talentosos irmãos Baudelaire recebem a notícia de que um incêndio destruiu a mansão em que moravam. Junto com todos os seus pertences, o fogo levou também seus pais, mas em momento nenhum o filme explora o sentimentalismo da situação. Em circunstância da má notícia, o narrador pontua com simplicidade: "Se alguma vez você perdeu uma pessoa que tinha importância, então sabe como é que nos sentimos; se nunca perdeu, não dá nem para imaginar".

Jim Carrey entra em cena como o cruel Conde Olaf, um parente distante das crianças que só aceita sua guarda para colocar as mãos na herança. O ator não se intimida na hora de repetir as velhas caretas de *O Máskara e O Mentiroso*. Mas a caricatura é logo diversificada, quando Carrey volta à trama disfarçado na pele de outros personagens - tudo para recuperar a tutela das crianças.

O enredo é inspirado nos três primeiros livros da série de mesmo nome, escrita por Lemony Snicket e lançada no Brasil pela Companhia das Letras. Seguindo um pouco o estilo do campeão de vendas *Harry Potter*, o mundo fantástico das Desventuras se diferencia pela importância que atribui às crianças. Sem poderes mágicos, elas contam apenas com o raciocínio lógico para lidar com as estranhas manias dos tutores e enfrentar o conde. Acabam mostrando ser as melhores guardiãs do próprio destino.

Com um roteiro bem amarrado, o filme pode abrir mais uma porta para manter aquecida a literatura infantil. Assim como na história do bruxo aprendiz, os Baudelaires deixam no ar a impressão de que ainda terão problemas. Espectadores mais curiosos podem correr para as livrarias: as *Desventuras* já estão no décimo volume. (Ana Aranha. *Crianças levadas a sério*. 17 de janeiro de 2005, p. 90)

Anexo 8

Veja

O clube dos veteranos

De Niro, Hoffman e Barbra se auto-parodiam com gosto em *Entrando numa Fria Maior Ainda*

Na comédia *Entrando numa Fria Maior Ainda* (*Meet the Fockers*, Estados Unidos, 2004), Ben Stiller mais uma vez se submete a paroxismos de mortificação no papel do enfermeiro judeu Gaylord Focker (uma combinação infeliz, e de tradução impúblicável, de nome e sobrenome), que no tremendamente bem-sucedido *Entrando Numa Fria*, de 2000, atravessava um calvário na tentativa de se ajustar à família de sua noiva. Mas desta vez os gemidos de angústia de Gaylord – ou Greg, como compreensivelmente ele prefere ser chamado – não passam de ruído de fundo, abafado por sons bem mais instigantes. Por exemplo, as interjeições tímidas de sua futura sogra (Blythe Danner) e os grunhidos de desaprovação emitidos pelo sogro, o conservador, rico, protestante e paranóico Jack Byrnes (Robert De Niro), que no primeiro filme transformara a apresentação do pretendente à família num pesadelo. Na continuação que estréia nesta sexta-feira no país esses sons se somam aos trinados de felicidade de uma nova dupla de adversários, ainda mais formidáveis em sua capacidade de bombardear a já baixa auto-estima de Greg e colocá-lo em sobressalto constante: seus próprios pais, um dono-de-casa e uma terapeuta sexual. Remanescentes da geração paz e amor dos anos 60, Bernie e Roz Focker acreditam em sexo tântrico (ou de qualquer outra modalidade), em beijar e abraçar os filhos e em rejeitar o sistema. Não só correspondem ao avesso dos Byrnes, como na verdade são o tipo de pessoa que por sua mera existência já ofende o ex-agente da CIA Jack. É muito oportuno, então, que esses dois hippies sessentões sejam interpretados por Dustin Hoffman e Barbra Streisand, ambos ícones que despontaram naquela década.

Um elenco tão estrelado é, em princípio, desproporcional aos méritos modestos de *Entrando numa Fria Maior Ainda*, que sofre de um excedente de piadas de gosto duvidoso e de uma carência de idéias originais – como no primeiro filme, repete-se aqui o "tema" da obsessão americana com o sucesso e a facilidade com que se descarta quem foge ao padrão. Mas é justamente o investimento na escalação dos atores que faz o humor funcionar, e não apenas porque esses veteranos são intérpretes de recursos consideráveis. Todos eles se

conhecem de longa data e, mais ao ponto, são muito conhecidos do público também. Parodiar a imagem que a platéia tem deles – a aura ameaçadora de De Niro, a integridade e a candura de Hoffman e o ego monumental de Barbra, que intimida a todos e não se deixa intimidar por ninguém – é o trunfo desta seqüência. Assim, quando os Byrnes chegam em seu trailer blindado à desorganizada casa de praia dos Focker, onde o encanamento não funciona e nenhum segredo dura mais do que alguns minutos, sabe-se que a briga vai ser animada – e mais ainda porque ela contrapõe não propriamente as duas famílias, mas os dois pares de atores.

Barbra Streisand, que teve de ser cortejada pelos colegas e produtores para aceitar este seu primeiro trabalho como atriz desde *O Espelho Tem Duas Faces*, de 1996, indiscutivelmente sobressai como a matriarca Roz Focker, tão confiante de que sabe o que é melhor para todo mundo que nem o irascível Jack Byrnes tem fibra para fazer frente a ela – e não é acaso que, entre todo o elenco, ela tenha sido a única a não manifestar o menor sinal de desconforto diante de Robert De Niro durante as filmagens. Ao boa-praça Dustin Hoffman, porém, coube a tarefa mais divertida: constranger Ben Stiller e De Niro – os homens, não os personagens – com efusivas demonstrações físicas de afeto. Cruzar essa linha que separa ator e criação é geralmente uma proposta arriscada. Mas, entregue aqui às pessoas certas, ela é a melhor (e quase a única) razão para *Entrando numa Fria Maior Ainda* existir. (Isabela Boscov. *O clube dos veteranos*. 26 de janeiro de 2005, p. 104-5)

Anexo 9

Época

Sem medo de micos

Sucesso nos EUA, Entrando numa Fria Maior Ainda traz De Niro em mais uma autoperódia

Robert De Niro encontrou um filão lucrativo no cinema. Ao parodiar sua *persona* na tela com comédias que debocham de suas performances nos anos 70, em grandes filmes de Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, De Niro tornou-se um magnata do showbiz. Até lançou festival de cinema - como Robert Redford, criador do Sundance.

Em *Entrando numa Fria Maior Ainda*, que estréia na sexta-feira 28, o ator repete a autoperódia, que virou uma fórmula consagrada desde *A Máfia no Divã*. O filme é a continuação da comédia de sucesso *Entrando numa Fria* - sucesso em 2000. A novidade é que, desta vez, o ator, que também é produtor do filme, traz a tiracolo Barbra Streisand e Dustin Hoffman. A nova dupla garante alguns bons momentos, até porque tanto Streisand (afastada do cinema desde 1996) quanto Hoffman não apareciam tão à vontade nas telas havia décadas.

Eles interpretam os Fockers, os pais judeus do enfermeiro Greg (Ben Stiller), agora noivo de Pam Byrner (Teri Polo), filha de Jack (De Niro), um agente aposentado da CIA, e Dina (Blythe Danner, a mãe, na vida real, de Gwyneth Paltrow). Com a proximidade do casamento da filha, Jack decide conhecer a família do futuro genro para finalmente aprovar (ou não) a cerimônia. Na Flórida, o conservador Jack encontra gente do outro mundo: os pais do noivo são ex-hippies liberais. E tem mais. Roz Focker (Barbra) é uma terapeuta especializada em sexo para clientes de terceira idade e Bernie (Hoffman) um advogado comunitário que nas horas vagas pratica capoeira (depois da lambada, a mais nova importação brasileira feita por Hollywood).

Embora a maior parte do elenco já tenha passado dos 60 anos, as gags parecem saídas de um filme de adolescente: perda de virgindade com a ex-empregada cubana, cãozinho libidinoso e chantilly como aperitivo

sexual. Um trunfo em *Entrando numa Fria Maior Ainda* é o de capturar o clima de conflito cultural sob o qual se encontram os Estados Unidos atualmente. Mesmo sendo uma diversão rala, tanto o público conservador quanto o liberal foram seduzidos pela comédia, fato que explica um movimento extraordinário de US\$ 234 milhões em apenas um mês de exibição, com direito a três semanas seguidas liderando a bilheteria americana. (Marcelo Bernardes. *Sem medo de micos*. 24 de janeiro de 2005, p. 94)

Anexo 10

Veja

Todos amam Ray

Jamie Foxx, favorito absoluto ao Oscar de melhor ator, arrasa no papel do astro do soul Ray Charles

"Passei a noite toda de olho em você", diz Ray à moça sentada no balcão do cabaré, que sorri, encantada com a piada irreverente, enquanto o músico cego discretamente apalpa seu pulso – sua tática para avaliar a conformação física das mulheres em quem está, como diz, de olho. O astro do soul Ray Charles, no desempenho arrebatador de Jamie Foxx em *Ray* (Estados Unidos, 2004) – que estréia nesta sexta-feira em circuito nacional –, é o tipo mais obstinado de sobrevivente: aquele que faz de suas fraquezas um ponto de apoio. Quando é impedido de entrar num ônibus pelo motorista que alega não ter obrigação de "pajear um crioulo cego da Flórida até Seattle", por exemplo, ele não pensa duas vezes antes de pôr o insulto de lado. Conta, com humildade fingida, ter perdido a vista durante o Dia D, nas praias da Normandia. Na base da chantagem emocional, faz com que seu bilhete seja aceito. Ray Charles Robinson (1930-2004) nunca foi combatente: ficou cego bem antes da II Guerra Mundial, aos 6 anos de idade, em razão de um glaucoma tratado com receitas caseiras.

Filho de uma lavadeira, nascido na Geórgia e criado no interior da Flórida, "mais pobre do que os pobres", como se descreveu, no início de carreira Ray se rebatizou com seu nome do meio, Charles, para não ser confundido com o boxeador Sugar Ray Robinson. Saiu assim da sombra de um negro mais famoso na primeira oportunidade possível, mas não antes dela, numa estratégia que viria a repetir inúmeras vezes. Por exemplo, quando pouco a pouco deixou de imitar o som de músicos mais conhecidos para criar sua própria identidade artística, nas trocas de gravadora – sempre em busca de empresas mais poderosas e contratos mais vantajosos –, na substituição de amigos e namoradas que haviam se tornado pequenos demais para sua popularidade crescente ou quando, só no auge da celebridade, finalmente marcou uma posição contra o racismo ao se recusar a tocar num espetáculo segregado no seu estado natal (que o baniu pelos anos seguintes). Se esses são traços de caráter menos do que heróicos ou éticos, são eles que tornam o filme tão empolgante e sedutor: Ray Charles, aqui, é uma lenda que tem o tamanho e o feitio de um homem.

Vibrante, sensual e generoso nas cores – sem falar na trilha sonora sensacional, claro –, *Ray* é uma contribuição inesperada do diretor Taylor Hackford (cujo currículo, não exatamente brilhante, inclui *A Força do Destino*, *Advogado do Diabo* e *Prova de Vida*) a um gênero muito em alta, o da cinebiografia. Seu filme não se afasta das convenções dedicadas pelo cinema americano às grandes personalidades, em que uma trajetória de tribulação e superação é item indispensável. Mas ele faz excelente uso delas. Um exemplo está na seqüência em que a mãe de Ray, pouco mais que uma menina, se despe de toda e qualquer piedade para ensinar o filho a ser cego sem ser coitado. Sharon Warren, uma potência como atriz, faz a cena de forma direta, sem floreios e sem tentar ganhar a solidariedade do espectador para com seu próprio sofrimento. Em poucos minutos, deixa claro por que Ray precisou conquistar tantas mulheres durante sua vida – nunca uma só daria conta de se equiparar a uma fortaleza materna como essa.

Outra passagem decisiva é aquela em que o irmão menor de Ray se afoga numa tina de lavar roupa, sem que este seja capaz de esboçar qualquer reação. A cena é calculada para chocar a platéia com sua desgraça indizível (e consegue), mas Hackford corta antes que o protagonista tenha tempo de sair de seu estupor. Tanto a platéia como Charles ficam privados de alguma catarse – porque o músico ficaria, na verdade, preso a esse instante pelas décadas seguintes, por força do trauma e da circunstância agravante de ter perdido a visão poucos meses depois. A morte do irmão é praticamente a última imagem que ele tem na mente, a que mais o revisita na sua cegueira e aquela de que ele quer se libertar por meio do vício em heroína, que acalentou até ficar claro que teria de escolher entre a droga e a música – o momento em que *Ray* se encerra.

Ray Charles, que em 1978 publicara uma autobiografia nua e crua, colaborou estreitamente na realização do filme – chegou a "vê-lo", por assim dizer, antes de sua morte, em junho do ano passado –, e esse calor da experiência em primeira mão, sem intermediários, faz muito por *Ray*. O fator decisivo para o sucesso do filme, entretanto, é a presença de Jamie Foxx, o favorito absoluto ao Oscar de melhor ator na cerimônia de 27 de fevereiro próximo. Comediante revelado no programa de televisão *In Living Color* (do qual saiu também Jim Carrey), Foxx já vinha se provando um talento dramático de primeira grandeza em filmes como *Um Domingo Qualquer*, *Ali* e *Colateral* (pelo qual disputa também o prêmio de coadjuvante). Seu trabalho em *Ray*, porém, é um capítulo à parte. Não porque sua mímica de Ray Charles seja perfeita (e é), nem porque sua formação como pianista clássico o tornasse uma escolha prática para o papel. Menos ególatra do que Will Smith e muito mais sintonizado com suas origens do que Denzel Washington, Foxx interpreta Ray acima de tudo como um negro que fez o que tinha de fazer para contornar suas adversidades pessoais – a pobreza, o preconceito, a cegueira, a tragédia familiar. E o músico fez isso com tanta força e convicção que acabou provocando, como efeito colateral, uma revolução. No momento em que fundiu, no seu piano, o gospel ao rhythm'n'blues e inventou o soul (e, com seu jeito manso, converteu o público branco a ele), Charles consolidou uma espécie de supremacia negra na música dos Estados Unidos. Em *Ray*, ninguém parece apreciar de forma tão completa a ironia e o prazer dessa jornada quanto Foxx. (Isabela Boscov. *Todos amam Ray*. Disponível na internet. www.veja.com.br, 2 de fevereiro de 2005)

Anexo 11

Época

O astro do Oscar

Jamie Foxx concorre em duas categorias e está cotadíssimo por sua imitação de Ray Charles

Jamie Foxx foi o ator de 2004 no cinema americano. Concorreu em três categorias do Globo de Ouro, inclusive em TV (pela série *Redemption*), e disputa duas estatuetas no Oscar, cuja festa acontecerá em 27 de fevereiro. Ele tanto pode ser premiado como coadjuvante por *Colateral*, no papel do taxista de Los Angeles que conduz o matador Tom Cruise, como sair vitorioso como protagonista de *Ray*, no qual imita voz, movimentos e aparência do músico Ray Charles (1930-2004). Foxx já ganhou por este filme o Globo de Ouro de ator de musical e é o décimo intérprete a competir por dois filmes no mesmo ano. Está cotadíssimo.

Ray estréia no Brasil na sexta-feira 4. Para encarnar o mitológico rei do gospel-blues-jazz, o ator circulou vendado por várias semanas e pôs lentes de contato azuis para ficar convincente na pele do cantor e pianista cego. Também aprendeu a tocar no piano as músicas escaladas para a trilha sonora, passou horas diante da TV vendo apresentações de Charles e estudou cada detalhe de seus movimentos de pescoço e pernas, copiando até o jeito de andar - tão ereto que nem sequer fazia sombra.

É uma notável imitação do original, assim como fizeram Daniel Oliveira em *Cazuza* e Val Kilmer como o Jim Morrison de *The Doors*. A interpretação de Foxx não tem muitas sutilezas, ao contrário da excelente presença em *Colateral*. Mas, ainda assim, apóia-se em sólido trabalho de composição física e vocal. Para os eleitores do Oscar, ficar igual ao personagem real é a glória.

No cinema, Foxx começou em 1992, mas nunca brilhou - não no primeiro time. Revelação tardia, agora aos 37 anos, o ator, nascido no Texas e registrado Eric Morlon Bishop, caminhou lentamente. Começou nas *stand up comedies*, como são chamados os shows-solo de humor, e estudou música na escola Julliard, onde aprendeu piano clássico. Já gravou um disco pop, *Peep This* (1994), e cantou a canção-tema de *Um Domingo Qualquer*, de Oliver Stone, no qual também atuou.

Foxx é o melhor, se não a única qualidade maiúscula, de *Ray*, a despeito das seis indicações para o Oscar - nunca um sinal incontestável de valor artístico, como bem sabe quem acompanhou os indicados ao longo dos anos. O roteiro se atrapalha em explicar a interioridade do músico com flashbacks e delírios reveladores de seus traumas de infância. Atenua ao máximo o mergulho nas drogas e nas mulheres e valoriza os números musicais e a filosofia "levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima". Essa suavizada pode ser efeito dos 15 anos em que o projeto do filme ficou sendo gestado, sempre com a bênção do próprio biografado.

Ray faz parte de uma tendência cada vez maior em Hollywood, a das cinebiografias (há quatro na categoria de melhor ator no Oscar). O longa reproduz o lugar-comum do gênero ao sublinhar o sentido redentor para os acidentes de percurso do personagem. Ray Charles sai do filme não como um santo, mas como um homem que, quando se vê ameaçado por suas sombras, decide caminhar para a luz - a suposta monogamia e a desintoxicação.

O ator compensa os problemas de estrutura e a inspiração pálida do diretor Taylor Hackford (de *Advogado do Diabo*). Hackford quase mina a atuação de Foxx. Se o filme valoriza o controle do sucesso por parte de Ray Charles, Foxx acaba saindo maior que o próprio personagem. *Ray*, o filme, é Foxx. E Foxx é Ray, o Charles. (Cléber Eduardo. O astro do Oscar. Disponível na internet. www.epoca.com.br. 31 de janeiro de 2005)

Anexo 12

Veja

Na boca do estômago

No magnífico *Menina de Ouro*, Eastwood olha o passado e o futuro nos olhos. E sem tremer

A pior coisa que se pode fazer pelo soberbo *Menina de Ouro* (*Million Dollar Baby*, Estados Unidos, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, é contar qualquer coisa que se passe depois dos vinte ou trinta minutos iniciais de filme – nos quais a garçonete Maggie Fitzgerald, 32 anos de idade e dezenove servindo mesas, pobre e sozinha como um vira-lata, a ponto de matar a fome com os restos deixados no prato pelos fregueses, segue o instinto natural de sua estirpe para escolher um dono e se agarrar a ele. Todos os dias o ex-boxeador Frankie Dunn a enxota de seu ginásio decadente, e todos os dias Maggie volta para socar sacos de areia, à espera de que Frankie finalmente aceite prepará-la e transformá-la na grande lutadora que ela quer ser. Maggie acredita nisso com uma fé grande o bastante para cobrir as suas deficiências e o ceticismo de Frankie, um

católico que vai à missa todos os dias para questionar o padre – ou, em outras palavras, para questionar Deus. Maggie e Frankie, magnificamente interpretados por Hilary Swank e Clint Eastwood (que assina também a direção, a produção e a trilha sonora), vivem assim os papéis cardeais de mestre e discípula numa história que, em seus contornos mais básicos, poderia parecer requentada – não falta a ela nem o amigo negro e sábio do treinador (Morgan Freeman, aliás excelente). Mas, nas duas horas seguintes, Eastwood vai conduzir o enredo e seus personagens por caminhos em que nenhum clichê cinematográfico jamais teve a bravura de se aventurar, e cujo destino é o encontro tardio, árduo e terrivelmente doloroso com a salvação – e salvação com "s" maiúsculo, ainda que decidida e deliberadamente contrária a qualquer cânone religioso. Assistir a *Menina de Ouro* com a guarda baixa, portanto, é o que de melhor se pode fazer por ele.

Não é por mero capricho que Eastwood ambienta *Menina de Ouro* no mundo algo exótico do boxe feminino. Num contínuo com toda a sua obra desde *Os Imperdoáveis*, e em especial com o recente *Sobre Meninos e Lobos*, o filme trata em boa parte da insensatez e da futilidade da violência. Ver homens punindo um ao outro num ringue é chocante; ver mulheres golpeando-se e vertendo sangue tem o dobro do efeito. Eastwood certamente não partilha da visão católica de que o sofrimento da carne pode trazer elevação espiritual. Em seus filmes, tudo o que a agressão ao corpo faz é desfigurar a ele e à alma. O treinador Frankie Dunn já viu mais exemplos do que gostaria dessa ruína, e por isso se tornou cauteloso em excesso com seus pugilistas, sempre retardando suas chances de enfrentar adversários à altura. É sua forma de evitar que a morte comece a se intrometer cedo demais na vida – e cada cena em que as juntas de Frankie rangem sob o peso da idade ou em que Maggie sai ferida do ringue é o lembrete de Eastwood de que o fim é insidioso e não chega de uma hora para outra. Vai simplesmente ocupando um espaço cada vez maior, até expulsar de vez a vida ou a vontade. O momento dessa constatação é aquele em que se costuma iniciar o inventário do que foi deixado para trás, e Frankie e Eastwood fazem juntos a sua contabilidade, na qual figura, em destaque, a admissão de que provavelmente foram pais bem menos do que perfeitos para seus filhos.

Eastwood é lúcido demais para acreditar que confessar seja o equivalente a expiar. Em seu filme, os erros do passado não têm remédio, e não há como compensar as vítimas deles pelo sofrimento provocado. O máximo que se pode fazer é endereçar a reparação a alguma outra pessoa que necessite dela – no caso de Frankie, Maggie, desprezada por uma mãe frígida e que não tem metade da sua fibra. *Menina de Ouro* leva essa idéia de reparação até as últimas e devastadoras conseqüências, e com uma franqueza e uma coragem de que poucos homens, que dirá então cineastas, seriam capazes. Eastwood, porém, tem feito desse terceiro ato de sua carreira o melhor, o mais ousado e o mais capaz de inspirar reverência. Seu *Menina de Ouro* é, em si, uma espécie de salvação por atacado – para Hilary Swank, que tem uma segunda e rara oportunidade de provar que o Oscar de atriz por *Meninos Não Choram* não foi mera sorte de iniciante, para o cinema clássico americano, revigorado pelo estilo direto e avesso à indulgência de seu diretor, e para o próprio Eastwood. Sua indicação ao prêmio de ator vem sendo atribuída ao fato de, às vésperas de completar 75 anos, ele ter finalmente deixado de interpretar a si mesmo para envergar um personagem. Talvez o correto seja o inverso: em *Menina de Ouro*, Eastwood pela primeira vez abandona por completo a inflexibilidade de sua persona artística. As rachaduras, manchas e pecados expostos aqui parecem pertencer não ao ator, mas ao homem. (Isabela Boscov. *Na boca do estômago*, 9 de fevereiro de 2005, p. 98-9)

Anexo 13

Época

Capitalista romântico

Howard Hughes é mostrado como um milionário obcecado que corre riscos em nome de seu sonho

O milionário Howard Hughes faz uma promessa em *O Aviador*. Questionado sobre um empréstimo para construir um avião gigantesco, motivo de sua encenra com a Justiça, ele responde que sairá dos EUA, com bilhete só de ida, caso não consiga fazer sua máquina voar. Martin Scorsese não deve prometer sair de solo americano se perder o Oscar de direção. Até porque, premiado ou não, seu boeing decolou. Comparado aos demais candidatos, *O Aviador* voa mais alto, faz manobras mais arrojadas e não tem medo da queda.

Se mostra situações vividas pelo lendário homem de negócios, incluídos o romance com Katharine Hepburn e o flerte com Ava Gardner, Scorsese encena essa biografia com a lógica de uma fábula. A textura artificial das imagens ressalta a transformação das existências reais em um mundo só possível no cinema - que se assume como representação delirante.

O diretor não está interessado em uma visão realista do cinebiografado. Seu compromisso é com o espetáculo. E isso tem de sobra, ora com muitas cores, ora com cenas sombrias, sempre com imagens retumbantes. Scorsese filma o sonho e o pesadelo de um sujeito cuja fragilidade de seu poder é proporcional a sua determinação para cumprir metas e à capacidade destrutiva de seus tormentos psicológicos. Na infância, sua mãe lhe diz: "Você não está a salvo". A fortuna não o protegerá do mundo ou de si próprio.

Hughes é mostrado como um sujeito cheio de grana e poder, que queima dólares para viabilizar suas obsessões: fazer filmes e aviões entre os anos 20 e os 50. Como capitalista, é um romântico. Foge da mentalidade industrial de Hollywood, sempre correndo riscos, e transforma a aviação em arte. Ele é um missionário de suas idéias, em nome das quais não mede limites. Suas atitudes, afirma, só têm sentido para si mesmo.

O personagem vira símbolo de artista que, em nome das fixações, topa encarar o abismo permanentemente. Ele não poupa dinheiro e tecnologia para fabricar sonhos pessoais. Torna-se tirânico quando algum obstáculo ou desconfiança surge pelo caminho. Scorsese fez um filme sobre um ego, mais que sobre o contexto do protagonista. Usa o aviador-cineasta para celebrar o cinema como arte e como aventura de seres um tanto insanos contra as probabilidades. A insanidade de Hughes é grande e variada. Em um mundo de negócios sujos, o herói tem mania compulsiva por limpeza. (Cléber Eduardo. *Capitalista Romântico*. Disponível na internet. www.epoca.com.br. 07 de janeiro de 2005)

Anexo 14

Época

Pessimismo a socos

Menina de Ouro, forte candidato ao Oscar, expõe visão de Clint Eastwood em história de boxe

No início de *Menina de Ouro*, de Clint Eastwood, que estreia na sexta-feira 11, o narrador Eddie Scrap (Morgan Freeman), cego de um olho e testemunha da história, reflete sobre o boxe. Ele encara a atividade como parte do desejo humano pelo espetáculo da violência, mas relativiza a brutalidade ao ver os combates como um ritual de respeito entre lutadores - e não de agressão mútua. O confronto físico nos ringues, regulado por limites impostos aos adversários, seria um sinal de civilidade do animal-homem, segundo a visão do filme. A civilidade, no entanto, é colocada contra as cordas: para Eastwood, está sempre ameaçada.

Tudo a ver com o momento do ator e cineasta. Em seus filmes mais recentes, principalmente *Sobre Meninos e Lobos*, o mundo dos personagens está apodrecido. E nenhuma força contrária que vise restabelecer os valores morais conserta os estragos. Tanto as ações humanas como um certo fatalismo, gerado por uma desordem cósmica, submetem seres idealistas a nocautes - temporários ou definitivos.

Essa visão amarga sem direito a redenção retorna no novo filme pelo percurso ascendente da lutadora Maggie Fitzgerald (Hilary Swank). Apesar dos 31 anos, parte deles mal vividos com sua família sem muito caráter, ela é uma novata no boxe. Maggie sai do anonimato para a glória das vitórias no pugilismo com o auxílio do treinador Frank Dunn (Eastwood), velho durão e amargurado que cultivava dores afetivas do passado. Feridas não-cicatrizadas, somadas a forças superiores (como nas tragédias gregas), costumam aprisionar os personagens do diretor, sobretudo em *Os Imperdoáveis* e *Sobre Meninos e Lobos*.

O filme é adaptado de uma história ficcional escrita pelo comentarista de boxe Jerry Boyd. Parte da trama parece estar a serviço da mitificação de tipos comuns, como se o diretor quisesse redimi-los de condenação à derrota imposta pelo destino, mas segue outro rumo. Evidências do "mal", por ação humana ou acidente, interceptam as trajetórias. Glória esvaziada. Por minar a relação entre esforço e resultado, *Menina de Ouro* é corpo estranho no Oscar - prêmio já recebido por Eastwood, pela direção de *Os Imperdoáveis*. Tudo é cinza demais, mas, nos dias de hoje, a atmosfera sombria é valorizada.

Não por acaso, este é o Oscar da enfermidade geral. Há personagens acometidos por algum tipo de disfunção, física ou psicológica, em todos os candidatos a melhor filme. A diferença entre cada um está na cura (ou não) das doenças. Eastwood filma outra vez a ressaca do triunfalismo e de forma bem mais aguda que a esboçada em outro candidato, *Sideways*. Se a trilha sonora atenua a dor, está longe de recorrer ao sentimentalismo. Eastwood é sempre sóbrio, mesmo quando ameaça não ser.

Sua fama em Hollywood é das melhores. Repete poucas vezes as cenas, termina as filmagens antes do prazo, não estoura orçamentos e fala baixo com os atores. Eastwood acredita na intuição e não tem o perfeccionismo de artistas-divas. Até seu pessimismo é discreto, porém forte. (Cléber Eduardo. *Pessimismo a socos*. Disponível na internet. www.epoca.com.br. 07 de fevereiro de 2005)

Anexo 15

Veja

O direito à morte

Como um tetraplégico que quer a eutanásia, Javier Bardem é a força de *Mar Adentro*

Depois de dirigir Javier Bardem em *Carne Trêmula*, o espanhol Pedro Almodóvar disse que o ator tem duas qualidades que, seja qual for o papel, a câmera sempre capta nele: sua vulnerabilidade e uma certa nobreza viril. Ambas as características se mostram muito úteis – decisivas, aliás – para *Mar Adentro* (Espanha/França/Itália, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país. No novo filme do cineasta Alejandro Amenábar, de *Os Outros*, Bardem interpreta Ramón Sampedro, um marinheiro da região da Galícia que, na juventude, saiu tetraplégico de um mergulho no raso. Durante os 28 anos seguintes, Sampedro travou uma batalha pública, que se desenrolou em parte nos tribunais, pelo direito de se matar. Ou, mais precisamente, pelo

direito à eutanásia, já que sua deficiência o impedia de suicidar-se sem o auxílio de terceiros, que ficariam então sujeitos à acusação de homicídio. Derrotado em todas as tentativas e instâncias, em 1998 ele planejou um suicídio em que cada etapa seria legal e executada por uma pessoa diferente, de forma que todos os envolvidos – dez, ao todo – permanecessem inimputáveis. É uma história forte, mas arriscada, já que traz consigo todas aquelas armadilhas dos filmes que a televisão americana apelidou de "doença da semana": um grande sofrimento, uma luta solitária e um exemplo de vida. Bardem, de 35 anos, escapa dessas armadilhas por meio da discricção e do controle com que encarna Sampedro. Nem quando, num devaneio provocado pela belíssima ária *Nessun Dorma*, de Puccini, o doente se imagina levantando da cama e voando através da janela pelas paisagens que não pode ver mais o ator deixa que a cena deslize para a extorsão emocional. De Amenábar, porém, não se pode dizer o mesmo: empenhado em provar que é capaz de conduzir uma narrativa convencional, o diretor recorre a lugares-comuns sem pudor nem imaginação.

O verdadeiro Sampedro, ao que consta, era de fato uma personalidade magnética, capaz de seduzir quem o conhecesse pela força e pela serenidade de suas convicções. No filme, nem sua cunhada (a excelente Mabel Rivera), que passou toda a vida adulta sem alternativa a não ser servir como enfermeira de um inválido, mistura ressentimento à afeição. Ao contrário: sua única demonstração de rancor é destinada a um padre que diz que o desejo de morte de Sampedro se deve à indiferença de sua família. Como ela, todos os personagens dão mostras mais de devoção do que propriamente de compreensão ou solidariedade. O protagonista vai se construindo, assim, como um santo em martírio. E, quanto menos humano e falível ele parece, mais *Mar Adentro* desperdiça a oportunidade de examinar o que essa história tem de profundamente abrasivo e doloroso – o momento em que a balança pende para o outro lado e viver passa a ser mais dever do que direito. (Isabela Boscov. *O direito à morte*, 16 de fevereiro de 2005, p. 95)

Anexo 16

Época

Viver ou morrer

Mar Adentro, do espanhol Alejandro Amenábar, discute e defende a eutanásia

Não importa que Ramon Sampedro, antes de ser interpretado por Javier Bardem em *Mar Adentro*, que estréia na sexta-feira 18, tenha existido fora das telas. Sua luta para obter o direito de se matar, e assim dar fim a uma existência de tetraplégico, mobilizou a sociedade espanhola. Ramon batalhou na Justiça por 28 anos. Para a lógica de *Mar Adentro*, porém, a origem real é secundária. A discussão em torno da eutanásia teria igual importância mesmo se o roteiro fosse inteiramente ficcional. O filme tromba com tabus da política, da religião e da filosofia sem deixar de tomar partido a favor da "morte digna", como Ramon define a eutanásia. Enfim, um vespeiro danado.

A controvérsia sobre o assunto é secular e levanta duas perguntas sem respostas fáceis. O Estado tem o direito de impedir uma pessoa de se matar caso ela não queira viver? E uma pessoa pode tirar sua vida se, para tantos pensadores, entre os quais São Tomás de Aquino, o suicídio é o assassinato de Deus?

Para expressar a nebulosidade em torno da polêmica, o escritor franco-argelino Albert Camus sintetizou: "O suicídio é a única questão filosófica verdadeiramente séria". Em *Mar Adentro*, apesar de o desejo de suicídio ser inspirado pela limitação física do protagonista após um mergulho infeliz na juventude, a questão é

espinhosa e remete a Camus. Ramon não está em estado vegetativo. Ele conversa, escreve, troca afetos, tem uma mulher apaixonada a seu lado, outra por quem se interessa, cria aparelhos e, para compensar a imobilidade, recorre à imaginação. Sua morbidez é cheia de vitalidade. E lhe dá aquele ar de sabedoria e superioridade de quem vive nos limites.

Ramon não vê dignidade em uma vida sem a liberdade de ação proporcionada por um corpo saudável. Não importa se o amor abunda a seu redor. Sua posição é questionada no filme, mas o livre-arbitrio do personagem, para o diretor espanhol Alejandro Amenábar (*Morte ao Vivo, Os Outros*), está acima de tudo. Para ganhar a legitimidade do espectador, Ramon passa parte do tempo explicando sua opção.

Mar Adentro estréia já com a bagagem cheia de prêmios na Europa. Ganhou nas categorias melhor direção e ator do European Film Awards, o Globo de Ouro de filme estrangeiro e 14 categorias do Goya, a premiação mais importante na Espanha. O prestígio do cineasta Amenábar, de 32 anos, só é igualado no país ao de Pedro Almodóvar. Sua habilidade com as imagens, porém, é superior. Poucos cineastas hoje são tão rigorosos na construção das cenas e na escolha do lugar onde colocar a câmera. Também explora bem o potencial dos atores. Bardem é quem dá o show de carisma, com auxílio da maquiagem, mas os coadjuvantes não são menores. Amenábar faz a vida explodir em cada gesto dos intérpretes. (Cléber Eduardo. *Viver ou morrer*, 14 de fevereiro de 2005, p. 90)

Anexo 17

Veja

Muito barulho...

...por bem pouco, em *O Fantasma da Ópera*

Ninguém fala, e todos cantam a plenos pulmões, em *O Fantasma da Ópera de Andrew Lloyd Webber* (*The Phantom of the Opera*, Estados Unidos/Inglaterra, 2004), uma característica que por si só restringe a platéia do filme que estréia nesta sexta-feira no país. Além de audição em ordem, porém, este musical exige tolerância incomum à sobrecarga de estímulos visuais infligida pelo diretor americano Joel Schumacher – de *Batman & Robin*, um dado que deve dispensar maiores elaborações acerca de seu currículo. De início, o que chama atenção nesta adaptação do musical da Broadway (que já levou cerca de 80 milhões de espectadores ao teatro em todo o mundo) é a opulência. Logo, porém, ela começa a parecer extravagância, daí excentricidade e, por fim, vã insensatez, ainda mais se se considerar que aplicada a um libreto e a um elenco apenas medianos. Mas podem então 80 milhões de pessoas estar erradas? *O Fantasma* prova que sim, podem – e é provável que muitas outras mais venham a se juntar a elas. (Isabela Boscov. *Muito Barulho*, 23 de fevereiro de 2005, p. 105)

