



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ELIANA MERLIN DEGANUTTI DE BARROS

**A APROPRIAÇÃO DO GÊNERO CRÍTICA DE CINEMA NO
PROCESSO DE LETRAMENTO**

Londrina
2008

ELIANA MERLIN DEGANUTTI DE BARROS

**A APROPRIAÇÃO DO GÊNERO CRÍTICA DE CINEMA NO
PROCESSO DE LETRAMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Elvira Lopes Nascimento.

Londrina
2008

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação -na-Publicação (CIP)

B277a Barros, Eliana Merlin Deganutti de.
A apropriação do gênero crítica de cinema no processo de letra -
mento / Eliana Merlin Deganutti de Barros. – Londrina, 2008.
222 f. : il.

Orientador: Elvira Lopes Nascimento.
Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) –
Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem,
2008.

Bibliografia: f. 175-184.

1. Gêneros textuais – Teses. 2. Interacionismo sócio-discursivo –
Teses. 3. Língua portuguesa – Estudo e ensino – Teses. I.
Nascimento, Elvira Lopes. II .Universidade Estadual de Londrina.
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós -
Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 801

ELIANA MERLIN DEGANUTTI DE BARROS

**A APROPRIAÇÃO DO GÊNERO CRÍTICA DE CINEMA NO
PROCESSO DE LETRAMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elvira Lopes Nascimento
Universidade Estadual de Londrina

Prof^a. Dr^a. Loredana Límoli
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Renilson José Menegassi
Universidade Estadual de Maringá

Londrina, 17 de março de 2008.

DEDICATÓRIA

Bem do alto de um pico rochoso, a águia empurrava se us filhotes para a beirada do ninho. Ao sentir a resistência dos bichinhos, seu coração se acelerou. Por que a emoção de voar tem que começar com o medo de cair? Apesar de tudo, a águia sabia que aquele era o momento. Enquanto os filhotes não descobrirem suas asas, não haverá propósito para a vida deles. Enquanto não aprenderem a voar não compreenderão o privilégio que é nascer águia. A águia encheu -se de coragem. O empurrão era o maior presente que ela podia oferecer -lhes. Era seu supremo ato de amor. Então, um a um, ela os precipitou para o abismo. E eles voaram. Às vezes, em nossa vida, as circunstâncias fazem o papel de águia. São elas que nos empurram para o desconhecido. E são elas que nos fazem descobrir que temos asas para voar.

(Texto divulgado na propaganda do *Banco Rural* veiculada na *Veja* de 21/12/2005)

Dedico este estudo a todos aqueles que no decorrer da minha vida acadêmica colocaram -se no papel de uma águia: souberam dar-me o “empurrão” necessário para que eu descobrisse minhas próprias “asas”.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Elvira Lopes Nascimento, orientadora deste estudo, pela dedicação e apoio concedidos em todas as etapas da pesquisa – principal pessoa a quem devo meu desenvolvimento intelectual-acadêmico.

Às professoras Loredana Lívoli e Lídia Maria Gonçalves, componentes da banca de qualificação, pela atenção com que procederam a leitura do meu texto e pelas suas valiosas sugestões.

Aos professores da graduação e mestrado, exemplos que me acompanharão ao longo da minha jornada como educadora.

Aos colegas adquiridos ao longo da minha caminhada acadêmica, pela amizade irrestrita e apoio em vários momentos.

A CAPES, pelo incentivo financeiro à pesquisa.

Ao crítico de cinema, Carlos Eduardo Lourenço Jorge, pela forma atenciosa com a qual concedeu uma entrevista, cujas informações foram de grande importância para a realização deste estudo.

À minha família, sem a qual minhas vitórias não teriam sentido algum.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

A Deus, pois, sem a Sua Luz, nada disso seria possível.

Entre todas as conquistas do homem, a linguagem é a que mais contribuiu para fazer dele um ser humano de fato. Na sua relação com o mundo, é a palavra a melhor representação do potencial simbólico, capaz de fazer a sutura entre o ser, o indivíduo em particular, a sociedade e o quadro de referências que se concretiza em cada objeto, em cada indagação e em cada posicionamento pessoal. A linguagem garante ao homem o lugar de locutor, a posição de sujeito que rege a própria vida e reage diante dela. Ela lhe permite considerar o “outro” como alvo de interlocução, assegurando todas as práticas discursivas e sociais. Pela linguagem, cada um de nós consagra a essência do ser humano, em um constante vir a ser, integrado à condição de “habitantes de um mundo”, por excelência, dinâmico e complexo.

(Silvia M. G. Colello)

BARROS, Eliana Merlin Deganutti. **A apropriação do gênero crítica de cinema no processo de letramento.** 2008. 250f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

RESUMO

Os resultados das avaliações do ensino-aprendizagem de línguas têm provocado questionamentos e discussões sobre as práticas de linguagem (dentro e fora da sala de aula), sobre os objetos de ensino e sobre a formação de professores. No emergir dessas discussões, estabelece-se o gênero (textual/discursivo) como objeto de ensino (PCN – BRASIL, 1998; PCN+ - BRASIL, 2002; PCNEM – BRASIL, 1999, 2006), passando a concebê-lo como instrumento mediador do processo de ensino/aprendizagem. Nessa perspectiva, focam-se tanto as situações de produção/circulação/recepção mais imediatas dos textos, como também as coerções sócio-histórico-ideológicas que perpassam as mais variadas práticas de linguagem consolidadas em nossa sociedade. É principalmente no aflorar desse quadro que residem as justificativas e as motivações para o trabalho em questão, que tem como objeto de pesquisa o gênero crítica de cinema e como construto teórico-metodológico norteador o interacionismo sociodiscursivo (BRONCKART, 2003, 2006), cujos alicerces são a teoria da enunciação bakhtiniana, o interacionismo social de Vygotsky e a teoria do agir comunicativo de Habermas. Nosso objetivo principal é fazer uma investigação analítico-descritiva das dimensões contextuais e lingüístico-discursivas de adaptações do gênero crítica cinematográfica feitas pelo crítico de cinema Carlos Eduardo Lourenço Jorge e materializadas em textos publicados na *Folha de Londrina*. O corpus da pesquisa é dividido em dois segmentos: críticas relativas ao circuito nacional (CN) e ao circuito alternativo (CA), uma vez que partimos da hipótese de que, por elas estarem inseridas em contextos diferentes, as representações da situação de produção que servem de base de orientação para a ação discursiva, também são distintas, fato que, certamente, se refletirá na textualização da arquitetura interna dos textos. Hipótese esta confirmada pelos resultados da pesquisa: nas críticas CA observa-se uma valoração mais positiva, um crítico mais complacente; já, nas CN o tom valorativo é, quase sempre, negativo, ressaltando um crítico mais “ferino” em suas avaliações. A análise dos aspectos lingüísticos/discursivos/enunciativos corrobora com análise, trazendo à tona as formas de semiotização utilizadas para a concretização dessa dualidade discursiva, fruto da base de orientação de cada contexto particular. A diferenciação na postura avaliativa se deve, principalmente, ao fato de o autor das críticas ser também o selecionador dos filmes exibidos no circuito alternativo, o que nos leva a crer que tais obras fílmicas já passaram pelo seu crivo avaliativo. O que se espera com a pesquisa em pauta é elaborar um modelo de análise que sirva de instrumento mediador para o trabalho do professor de língua portuguesa no que diz respeito, sobretudo, ao ensino/aprendizagem do gênero crítica de cinema, mas também como parâmetro norteador para uma abordagem interacionista da linguagem.

Palavras-chave: Gênero textual crítica de cinema. Ensino da Língua Portuguesa. Letramento. Interacionismo sociodiscursivo.

BARROS, Eliana Merlin Deganutti. **The appropriation of the genre film review in the literacy process.** 2008. 250f. Dissertation (Master's in Language Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

ABSTRACT

The results of the evaluations of Portuguese language teaching in our country have raised questions and discussions concerning language practices (inside and outside classrooms), teaching objects and teachers' education. In the emergence of such discussions, the (textual/discursive) genre is established as a teaching object (PCN – BRASIL, 1998; PCN+ - BRASIL, 2002; PCNEM – BRASIL, 1999, 2006), and is conceived as a mediating instrument in the teaching/learning process. From this perspective, both the most immediate situations of production/circulation/reception of the texts and the socio-historical-ideological coercions permeate the several language practices consolidated in our society. In the emergence of such scenario lie the justifications and motivations of our work, which focuses the genre film review and uses as its theoretical-methodological construct the sociodiscursive interactionism (BRONCKART, 2003, 2006), whose foundations are the Bakhtinian enunciation theory, Vygotsky's social interactionism and Habermas's communicative acting theory. Our main objective is to conduct a descriptive -analytical investigation of the contextual and linguistic-discursive dimensions of the adaptations of the genre film review made by the film reviewer Carlos Eduardo Lourenço Jorge and materialized in texts published in the newspaper *Folha de Londrina*. The *corpus* of this research is divided into two segments: reviews related to the national circuit ("CN") and the alternative circuit ("CA"). We start from the hypothesis that, because they are inserted in different contexts, the representations of the situation of production that works as a guideline for the discursive action, also distinct, certainly reflect on the textualization of the internal architecture of the texts. Such a hypothesis is confirmed by the research results: in the "CA" reviews a more positive evaluation is observed, as well as a more complacent reviewer; on the other hand, in the CN ones, the evaluative tone is almost always negative, revealing a reviewer that is "fierce" in his judgment. The analysis of the linguistic/discursive/enunciative aspects confirms the analysis, bringing to light forms of semiotization used to make concrete such a discursive duality, which derives from the basic orientation of each context in particular. The difference in the evaluative attitude is mainly due to the fact that the review author is also the one who selects the films to be played in the alternative circuit, which leads us to believe that such works have already been through his judgment. With this research, we hope to design a model for analysis to be used as a mediating instrument for the Portuguese teacher's work, mainly in teaching/learning the genre film review, as well as a guide for an interactionist approach to language.

Keywords: Textual genre film review. Portuguese language teaching. Literacy. Sociodiscursive interactionism.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Mediação por signos | 27 |
| Figura 2 – Os três níveis da arquitetura textual | 47 |
| Figura 3 – Seis teses do ISD | 48 |
| Figura 4 – Foto, legenda, título e subtítulo da crítica 2-CN | 88 |
| Figura 5 – “Grandiloqüência MUTANTE” | 90 |
| Figura 6 – Plano textual global da crítica de cinema | 96 |
| Figura 7 – Texto-exemplo de análise da coesão nominal (5-CN)..... | 102 |
| Figura 8 – Mecanismos enunciativos | 130 |
| Figura 9 – Representação da ação de linguagem | 134 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|-----|
| Quadro 1 – <i>Corpus</i> da pesquisa | 20 |
| Quadro 2 – Perfil do leitor da <i>Folha</i> | 75 |
| Quadro 3 – Parâmetros do contexto de produção | 76 |
| Quadro 4 – O contexto de produção das críticas analisadas | 77 |
| Quadro 5 – Mundos discursivos | 82 |
| Quadro 6 – Relação dos títulos/subtítulos com o critério principal de avaliação | 92 |
| Quadro 7 – Categorias anafóricas arroladas na pesquisa | 100 |
| Quadro 8 – Cadeia anafórica <i>Os mutantes</i> | 103 |
| Quadro 9 – Cadeia anafórica ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X –MEN – O CONFRONTO FINAL” | 105 |
| Quadro 10 – As quatro funções da coesão verbal | 116 |
| Quadro 11 – Categorias aspectuais | 118 |
| Quadro 12 – Vozes secundárias | 133 |
| Quadro 13 – Categorias de análise do gerenciamento das vozes | 139 |
| Quadro 14 – A marcação das modalizações | 155 |
| Quadro 15 – As quatro funções das modalizações | 155 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| Tabela 1 – Levantamento quantitativo das categorias anafóricas | 108 |
| Tabela 2 – Distribuição geral dos modalizadores | 159 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| CAPÍTULO 1 | 14 |
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1.1 JUSTIFICATIVAS PARA A PESQUISA | 15 |
| 1.2 DESCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i> E CRITÉRIOS DE ESCOLHAS | 17 |
| 1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA..... | 20 |
| 1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS | 21 |
| | |
| CAPÍTULO 2 | 25 |
| BASES EPISTEMOLÓGICAS DA PESQUISA | 25 |
| 2.1 MEDIAÇÃO SIMBÓLICA: OS SIGNOS | 26 |
| 2.1.1 O Processo de Internalização dos Signos | 28 |
| 2.1.2 A Relação Pensamento e Linguagem | 30 |
| 2.1.3 A Linguagem como Meio de Interação Social | 33 |
| 2.2 O GÊNERO TEXTUAL COMO INSTRUMENTO MEDIADOR DA COMUNICAÇÃO E DESENVOLVIMENTO HUMANO | 35 |
| 2.3 O GÊNERO TEXTUAL COMO OBJETO DE ENSINO DE LÍNGUAS..... | 38 |
| 2.4 INTERSECÇÕES ENTRE OS CONCEITOS DE LETRAMENTO E GÊNEROS TEXTUAIS | 40 |
| 2.5 INTERACIONISMO SOCIODISCURSIVO: UMA <i>CORRENTE DA CIÊNCIA DO HUMANO</i> | 43 |
| | |
| CAPÍTULO 3 | 49 |
| A CRÍTICA DE CINEMA: UM GÊNERO DA ESFERA JORNALÍSTICA | 49 |
| 3.1 O GÊNERO “CRÍTICA” NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DA LINGUAGEM..... | 50 |
| 3.2 CRÍTICA OU RESENHA: SIMPLES QUESTÃO DE NOMENCLATURA? | 55 |
| 3.3 BREVE HISTÓRICO DA CRÍTICA DE CINEMA NO BRASIL..... | 60 |
| 3.4 UMA ADAPTAÇÃO SINGULAR DO GÊNERO: AS CRÍTICAS DE CINEMA DE CARLOS EDUARDO LOURENÇO JORGE | 64 |
| 3.4.1 Um Olhar para o Suporte: o Jornal <i>Folha de Londrina</i> | 74 |
| 3.4.2 Uma Síntese do Contexto de Produção | 76 |
| | |
| CAPÍTULO 4 | 79 |
| BREVE PANORAMA DA INFRA-ESTRUTURA TEXTUAL | 79 |
| 4.1 OS TIPOS DE DISCURSO | 80 |

| | |
|---|-----|
| 4.1.1 Os Tipos de Discurso na Crítica de Cinema | 82 |
| 4.2 O PLANO TEXTUAL GLOBAL..... | 85 |
| 4.2.1 O Plano Textual Global da Crítica de Cinema | 85 |
| 4.2.2 Síntese Geral do Plano Textual da Crítica de Cinema | 95 |
| CAPÍTULO 5 | 97 |
| OS MECANISMOS DE TEXTUALIZAÇÃO | 97 |
| 5.1 OS MECANISMOS DA COESÃO NOMINAL: PROCESSOS ANAFÓRICOS..... | 97 |
| 5.1.1 O processo de Referenciação Anafórica: Outras Perspectivas Teóricas | 99 |
| 5.1.2 A Coesão Nominal na Crítica de Cinema | 101 |
| 5.2 A COESÃO VERBAL | 113 |
| 5.2.1 A Temporalidade Expressa pelos Verbos | 114 |
| 5.2.2 A Aspectualidade | 117 |
| 5.2.3 Análise do <i>Corpus</i> : os Mecanismos de Funcionamento da Coesão Verbal .. | 118 |
| CAPÍTULO 6 | 130 |
| OS MECANISMOS ENUNCIATIVOS | 130 |
| 6.1 AS VOZES ENUNCIATIVAS | 132 |
| 6.1.1 A Distribuição das Vozes na Perspectiva do ISD | 132 |
| 6.1.2 Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: a Questão das Vozes Enunciativas | 134 |
| 6.1.3 As vozes Enunciativas: Posicionamento da Pesquisa | 137 |
| 6.1.4 A Análise: a Distribuição das Vozes na Crítica de Cinema | 140 |
| 6.2 A MODALIZAÇÃO/MODALIDADE | 152 |
| 6.2.1 A Relação entre a Lógica e a Lingüística na Abordagem da Modalidade | 153 |
| 6.2.2 A Expressão das Modalizações na Perspectiva do ISD | 155 |
| 6.2.3 Contribuições ao Modelo do ISD para a Análise das Modalizações | 157 |
| 6.2.4 A Análise: a Marcação das Modalizações nas Críticas de Cinema | 159 |
| CAPÍTULO 7 | 170 |
| CONCLUSÃO | 170 |
| 7.1 O GÊNERO CRÍTICA DE CINEMA: SÍNTESE DAS DISCUSSÕES..... | 170 |
| 7.2 PANORAMA DAS CRÍTICAS ANALISADAS..... | 172 |
| 7.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 178 |

| | |
|---|-----|
| REFERÊNCIAS | 180 |
| APÊNDICE | 192 |
| APÊNDICE A – Entrevista com Carlos Eduardo Lourenço Jorge | 193 |
| ANEXOS | 206 |
| ANEXO A – Crítica 1-CA | 207 |
| ANEXO B – Crítica 2-CA | 209 |
| ANEXO C – Crítica 3-CA..... | 211 |
| ANEXO D – Crítica 4-CA..... | 213 |
| ANEXO E – Crítica 5-CA | 215 |
| ANEXO F – Crítica 1-CN | 218 |
| ANEXO G – Crítica 2-CN | 221 |
| ANEXO H – Crítica 3-CN..... | 223 |
| ANEXO I – Crítica 4-CN | 226 |
| ANEXO J – Crítica 5-CN | 229 |
| ANEXO L – “As super-mulheres de ‘Free Zone’” | 231 |
| ANEXO M – “Receita argentina de cinema popular” | 233 |
| ANEXO N – “Quando a normalidade é aparente” | 235 |
| ANEXO O – “Entretenimento, como deve ser” | 237 |
| ANEXO P – “Os planos de mamãe aos 80” | 239 |
| ANEXO Q – “SUPER-HOMEM – mais sério e menos pop” | 241 |
| ANEXO R – “Estranha comédia romântica” | 243 |
| ANEXO S – “A animada lição de ‘Carros’” | 245 |
| ANEXO T – “Original mesmo só a data de estréia” | 247 |
| ANEXO U – “Grandiloqüência MUTANTE” | 249 |

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

A motivação para o desenvolvimento deste estudo tem por base a participação no projeto de pesquisa “Gêneros textuais no ensino médio: modelos didáticos para uma abordagem no ensino de língua materna” (2005 – 2007), desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina, sob a coordenação da Prof^a. Dr^a. Elvira Lopes Nascimento¹. Tal projeto teve como suporte teórico fundamental, as contribuições do interacionismo sociodiscursivo (doravante ISD) para o letramento escolar, em sua vertente que serve de esteio à prática didática. Vertente esta que toma como base a perspectiva enunciativo-discursiva de língua e da linguagem (BAKHTIN, 1992), a abordagem sócio-histórica dos processos de aprendizagem e de apropriação dos discursos e conhecimentos (VYGOTSKY, 1998, 2003), as contribuições de Bronckart (2003, 2006), Schneuwly & Dolz (2004), Machado (1998, 2005, 2007), entre outros, para a didática de línguas.

A reflexão do ISD advém de uma visão psicossociológica dos gêneros, dentro de uma psicologia da linguagem e da didática das línguas², a partir de uma abordagem dialética dos fenômenos psicológicos na qual os autores do ISD se colocam a favor da reunificação da psicologia, por atribuírem a ela uma dimensão social e cuja finalidade central é a de elucidar as condições de emergência e de funcionamento do pensamento consciente humano (BRONCKART, 2006).

Como pesquisadora ativa do projeto citado, tive³ como primeira tarefa selecionar um gênero como objeto de análise, visando à elaboração de um *modelo didático*, a partir do qual pudesse abstrair as suas *dimensões ensináveis* para uma

¹ No ano de 2007 a Prof^a. Dr^a. Elvira Lopes Nascimento inicia novo projeto de pesquisa, como forma de expansão e transposição didática dos resultados obtidos no projeto anterior, agora intitulado “Gêneros textuais e ferramentas didáticas para o ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa”, Novamente, a autora desta pesquisa participa como colaboradora.

² Segundo Machado (2005, p. 237), “o que se tem divulgado no Brasil como sendo ‘de Bronckart’ deve ser visto de forma contextualizada, no quadro da psicologia da linguagem e da didática de línguas, tal como essas disciplinas foram sendo concebidas e desenvolvidas pelo grupo de pesquisadores da Universidade de Didática de Línguas da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Genebra, especialmente por Bronckart, Schneuwly e Dolz, que buscaram constituir o interacionismo sociodiscursivo”.

³ Coloco uma ressalva para meus leitores de que como enunciadora, ora me utilizo da primeira pessoa do singular, ora da primeira do plural e, em certos momentos, a enunciação se mostra impessoal – uso da terceira pessoa. Esse procedimento surge da necessidade enunciativa particular de cada momento discursivo do texto dissertativo.

futura *transposição didática* (MACHADO, 2005; SCHNEUWLY & DOLZ, 2004) no Ensino Médio. A seleção foi baseada em observações feitas em escolas públicas e teve como propósito um diagnóstico do contexto de ensino para o qual nossos estudos se direcionam, uma análise dos materiais didáticos em uso, bem como um levantamento das *capacidades de linguagem*⁴ dos aprendizes no que se refere à recepção e produção de gêneros textuais.

O gênero selecionado foi a crítica cinematográfica, com o qual desenvolvi um trabalho de construção e (des)construção de seus aspectos co-textuais e contextuais, a partir de um *corpus* constituído por críticas publicadas na revista *Veja*. Alguns resultados parciais da referida pesquisa foram apresentados em eventos da área de estudos da linguagem e encaminhados para publicação em seus respectivos anais (cf. BARROS & NASCIMENTO, 2005, 2005a).

Ao ingressar no programa de mestrado resolvi aproveitar minhas experiências no estudo da crítica de cinema e iniciar uma nova pesquisa, agora tendo como *corpus* críticas veiculadas em um jornal local (da cidade de Londrina). Para esse novo estudo, procuro trazer à tona vários aspectos sociais/históricos/ideológicos que perpassam a concretização do gênero crítica de cinema, bem como investigar a constituição lingüístico-discursiva dos textos que analiso, buscando no ISD o principal respaldo teórico-metodológico.

1.1 JUSTIFICATIVAS PARA A PESQUISA

Penso que a principal justificativa para a pesquisa perpassa as discussões atuais sobre o papel da disciplina Língua Portuguesa na atualidade e seus reflexos na prática pedagógica. Embora o trabalho em questão não esteja diretamente atrelado à sala de aula, ou seja, ao processo de ensino/aprendizagem efetivamente realizado, o direcionamento do meu olhar foi sempre conduzido pelos

⁴ O conceito de capacidades de linguagem “evoca as aptidões requeridas do aprendiz para a produção de um gênero numa situação de interação determinada: adaptar-se às características do contexto e do referente (capacidades de ação); mobilizar modelos discursivos (capacidades discursivas); dominar as operações psicolingüísticas e as unidades lingüísticas (capacidades lingüístico-discursivas)” (DOLZ & SCHNEUWLY, 2004, p.52). Esse conceito será revisto no capítulo referente à fundamentação teórica da pesquisa.

anseios do ensino institucionalizado da língua portuguesa na contemporaneidade brasileira.

As constantes transformações dos estudos da língua/linguagem (tanto no Brasil como no exterior), como também daqueles especificamente atrelados ao processo de ensino/aprendizagem da Língua Portuguesa como língua materna, levaram a uma reflexão sobre qual deveria ser o objeto de ensino dessa disciplina. Ao entender que o papel da disciplina Língua Portuguesa é o de possibilitar o desenvolvimento das ações de produção e recepção da(s) linguagem(s) em diferentes situações de produção (BRASIL, 2006) – ações essas sempre configuradas, “emolduradas” nos mais diversos gêneros textuais –, não há como pensar o ensino da língua sem a mobilização de conhecimentos relativos a esses *megainstrumentos* (SCHNEUWLY, 2004) da nossa comunicação.

Entretanto, como resgatar os conhecimentos que estabelecem o funcionamento dos diferentes gêneros existentes em nossa sociedade, a fim de que eles possam ser transpostos para a sala de aula? É pensando justamente nessa questão que o trabalho de investigação e descrição de um gênero se justifica como uma linha de pesquisa no campo da Lingüística Aplicada. E é também essa a justificativa maior para a elaboração de um modelo analítico da crítica de cinema a partir de contribuições de teorias lingüísticas e discursivo -enunciativas, bem como de experiências de especialistas da área jornalística e/ou cinematográfica. Ou seja, não há como pensar nos gêneros como objetos de ensino sem que haja um trabalho primeiro de exploração/descrição desses objetos (ROJO, 2001).

Outra faceta pela qual podemos abordar a presente pesquisa diz respeito à discussão sobre letramento(s) (KATO, 1986) – entendido como conjunto de práticas sociais que usam a escrita como sistema simbólico e como tecnologia em contextos específicos (KLEIMAN, 2006, p. 19). Nessa perspectiva, podemos falar na apropriação/maestria de um gênero como um processo de letramento, ou seja, o indivíduo é letrado não porque domina simplesmente a sistematização simbólica de uma língua, mas porque domina as configurações textuais (gêneros) que esta dispõe como instrumento de interação social. Dessa forma, entende-se a apropriação de cada gênero como um ato específico de letramento (cf. ROJO, 2007; NASCIMENTO, SAITO & GONÇALVES, 2005, 2006; entre outros). E, sendo a escola a mais importante das agências de letramento (KLEIMAN, 2006), cabe a ela

o papel de multiletradora (ROJO & MOITA-LOPES, 2004), ou seja, propiciadora de um espaço onde os vários tipos de letramento possam ser desenvolvidos.

Trabalhar em uma perspectiva de letramento por intermédio de gêneros textuais é entender que os significados das práticas de linguagem são contextualizados. Essa compreensão é extremamente importante no nosso mundo contemporâneo – altamente semiotizado pela globalização – uma vez que possibilita situar os discursos a que somos expostos a todo o momento e recuperar seu contexto físico/social/ideológico. Segundo Rojo & Moita-Lopes (2004, p. 37):

Tal teorização tem uma implicação prática, porque possibilita trabalhar em sala de aula com uma visão de linguagem que fornece artifícios para os alunos aprenderem, na prática escolar, a fazer escolhas éticas entre os discursos em que circulam. Isso possibilita aprender a problematizar o discurso hegemônico da globalização e os significados antiéticos que desrespeitam a diferença.

Vale acrescentar que, em razão de cada vez mais outros conhecimentos de meios semióticos estarem se tornando comuns no uso da linguagem (imagens, sons, cores, infográficos, etc.), o letramento tradicional (voltado exclusivamente para a apropriação de textos verbais), por si só, tem se tornado insuficiente, o que nos leva a adotar uma concepção de letramentos multisemióticos. Nessa perspectiva, estudar um gênero, hoje, é estudar não somente seu conteúdo verbal, mas entendê-lo, muitas vezes, como um modo híbrido ou multimodal de organização textual (cf. DIONÍSIO, 2005; SAITO, 2007).

1.2 DESCRIÇÃO DO CORPUS E CRITÉRIOS DE ESCOLHAS

Nosso *corpus* de pesquisa é composto por dez críticas cinematográficas escritas por Carlos Eduardo Lourenço Jorge e publicadas na *Folha de Londrina* no período de 12/05/06 a 15/07/06. Tal escolha se deve, primeiramente, ao fato de Lourenço Jorge ser um profissional reconhecido no meio jornalístico, comprometido com sua área de atuação e único crítico de cinema da cidade de Londrina que escreve regularmente para um jornal local. A análise de suas críticas pode valorizar o trabalho intelectual da localidade londrinense e levar ao

conhecimento de educadores/pesquisadores o discurso crítico de um profissional brasileiro do nosso jornalismo cultural/cinematográfico. Quanto ao número de exemplares, ele foi definido levando-se em consideração uma representação razoável com a qual pudéssemos atingir os objetivos do trabalho. Já, as datas escolhidas correspondem ao período inicial da pesquisa – a preocupação foi selecionar textos mais recentes.

As críticas que compõem nosso *corpus* são direcionadas tanto a filmes comerciais (circuito nacional) quanto a filmes exibidos em circuito alternativo na cidade⁵, sendo que, destes últimos, Lourenço Jorge é também responsável pela seleção/exibição. Por essa razão, nosso *corpus* foi dividido em dois segmentos (cinco textos em cada grupo): críticas relativas ao circuito nacional (CN) e ao circuito alternativo (CA); já que partimos da hipótese de que, por elas estarem inseridas em contextos diferentes, as representações da situação de produção que servem de base de orientação para a ação discursiva também são distintas, fato que, certamente, se refletirá na composição textual.

Quanto às motivações que levaram à escolha do gênero textual que conduz esse trabalho – a crítica de cinema –, elas partem, principalmente, do fato de esse gênero já ter sido alvo de algumas de nossas pesquisas (cf. BARROS & NASCIMENTO, 2007, 2005, 2005a). Assim, a descoberta de sua complexidade lingüístico-discursiva nos encheu de certezas quanto à possibilidade de um trabalho mais aprofundado que pudesse servir de base para uma futura transposição didática. A abordagem da crítica de cinema, da forma como é proposta para o trabalho em pauta, certamente, poderá não só ajudar a entender o funcionamento desse gênero em particular, mas também servir de “andaime” para a compreensão de outros gêneros que compartilham estratégias discursivas semelhantes. Por exemplo: a crítica de CD ou a crítica literária mobilizadas pelo jornalismo cultural (basicamente, elas mudam apenas o conteúdo temático).

Outro ponto importante diz respeito ao grande fascínio dos estudantes pela linguagem cinematográfica, ou seja, como os filmes exercem um poder de sedução nos jovens e como esta linguagem é bem recebida na escola. Segundo Pfromm-Netto (2001, p. 75), “o fascínio que a televisão, as gravações em vídeo e o computador exercem atualmente no âmbito da tecnologia educacional faz

⁵ Filmes exibidos no Cine Com-Tour (projeto da Casa da Cultura/UDEL).

com que freqüentemente se percam de vista as contribuições substantivas do cinema à educação”. Ou seja, embora nosso foco não seja o gênero “filme cinematográfico”, é a partir dele que, na maioria das vezes, começa o trabalho em sala de aula com a crítica de cinema. E, sabendo -se do potencial dessa ferramenta (filmes) no âmbito da escola, a crítica de cinema pode associar -se a ela e tornar-se um instrumento complementar no ensino da língua.

E não só no âmbito da disciplina Língua Portuguesa, mas, se levarmos em consideração a interdisciplinaridade⁶ que o trabalho com o cinema pode proporcionar numa instituição de ensino, podemos pensar em um panorama mais amplo e mais dinâmico. Por exemplo, o filme -alvo da crítica pode ser trabalhado por outras disciplinas (Artes, História, Filosofia, Geografia, etc.) em conjunto com a disciplina de Língua Portuguesa – cada disciplina faz uma abordagem voltada para sua área e, a Língua Portuguesa, compromete -se em desenvolver atividades que desenvolvam capacidades de linguagem necessárias ao domínio do gênero crítica de cinema – trabalho que pode estar inserido em um projeto maior, com objetivos específicos, inclusive uma mostra de cinema (cf. BERBARE, 2004). O trabalho com a crítica de cinema pode também ser elaborado a partir de leituras de obras literárias ou HQ que tenham sido alvos de adaptações cinematográficas. A crítica, nesses casos, seria delineada a partir da comparação entre as duas formas de representação artística – a linguagem cinematográfica e a linguagem literária ou das HQ (cf. sugestões desse tipo de atividade em NAPOLITANO, 2005).

Para finalizar este tópico, trazemos um quadro cujo objetivo é apresentar os textos que compõem o nosso *corpus* de análise, juntamente com o código utilizado pela pesquisa para identificação de cada um dos exemplares, bem como o título de cada crítica e a data da sua veiculação no jornal *Folha de Londrina*:

⁶ O termo “interdisciplinaridade” é mais bem compreendido a partir da leitura dos PCNEM (BRASIL, 1999, p. 88-91) que destacam o valor dos alunos pensarem de forma interdisciplinar e globalmente.

| Código | Filme | Título da crítica | Data da crítica |
|----------------------------------|---------------------------|--------------------------------------|-----------------|
| 1-CA (ANEXO A/L) ⁷ | Free Zone | As super-mulheres de “Free Zone” | 15/07/2006 |
| 2-CA (ANEXO B/M) | Clube da Lua | Receita argentina de cinema popular | 30/06/2006 |
| 3-CA (ANEXO C/N) | Dama de Honra | Quando a normalidade é aparente | 16/06/2006 |
| 4-CA (ANEXO D/O) | Sra. Henderson Apresenta | Entretenimento, como deve ser | 09/06/2006 |
| 5-CA (ANEXO E/P) | Conversando com Mamãe | Os planos de mamãe aos 80 | 12/05/2006 |
| 1-CN (ANEXO F/Q) | Superman – O Retorno | SUPER-HOMEM – mais sério e menos pop | 14/07/2006 |
| 2-CN (ANEXO G/R) | Separados pelo Casamento | Estranha comédia romântica | 04/07/2006 |
| 3-CN (ANEXO H/S) | Carros | A animada lição de “Carros” | 30/06/2006 |
| 4-CN (ANEXO I/T) | A Profecia | Original mesmo só a data de estréia | 08/06/2006 |
| 5-CN (ANEXO J/U) | X-Men – O Confronto Final | Grandiloquência MUTANTE | 26/05/2006 |

Quadro 1 – *Corpus* da pesquisa

1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA

Como já foi possível perceber, o tema central da pesquisa em questão gira em torno da concepção geral de gêneros textuais e, mais especificamente, do funcionamento do gênero crítica de cinema. Mas, qual seria o enfoque da abordagem de tal gênero? Quais de seus aspectos poderiam ser considerados como objeto desta pesquisa? Primeiramente, cabe ressaltar que não pretendemos aqui construir um *modelo didático* (cf. DOLZ & SCHNEUWLY, 2004a, p. 180) do gênero da forma como é proposto pelos estudiosos de Genebra, já que não trabalhamos com um *corpus* diversificado (trabalhamos com críticas do mesmo autor/suporte) e também não direcionamos nosso trabalho a um contexto escolar específico. Embora a pesquisa tenha sido originada da participação em um projeto de pesquisa direcionado ao Ensino Médio, os nossos propósitos não estão voltados

⁷ Os primeiros anexos trazem os textos críticos resgatados do portal *Bonde* da internet e possibilitam a leitura na íntegra, já os segundos, têm o objetivo de mostrar os textos na forma como foram veiculados pelo jornal impresso.

especificamente para esse contexto, estão, na verdade, articulados ao ensino de forma mais abrangente.

Estabelecemos, assim, como objeto de investigação, não o gênero crítica de cinema na sua concepção mais genérica (embora seja esse o ponto de partida da pesquisa), mas, sim, *ações de linguagem*⁸ resultantes de adaptações do gênero crítica de cinema feitas por um agente-produtor personificado na figura do crítico Carlos Eduardo Lourenço Jorge. E, a partir do estabelecimento desse foco, delineamos como **objetivo geral** da pesquisa a investigação analítico-descritiva das dimensões contextuais e lingüístico-discursivas de tais ações de linguagens. E, como **objetivos específicos**:

- a) analisar e descrever o funcionamento lingüístico-discursivo-enunciativo (infra-estrutura textual, mecanismos de textualização e mecanismos enunciativos) dos textos que compõem nosso *corpus* de pesquisa;
- b) verificar de que forma as representações dos elementos que determinam o contexto específico dos dois grupos que formam o *corpus* (críticas relativas ao circuito nacional – CN – e críticas relativas ao circuito alternativo – CA) podem influenciar na semiotização dos textos. Estabelecer, assim, diferenças (lingüísticas/discursivas/enunciativas) entre os dois grupos a partir de explicações contextuais.

1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O presente trabalho está pautado nos princípios da pesquisa qualitativa (cf. DEMO, 2001; CHIZZOTTI, 2003) que têm como eixo central a transdisciplinariedade, ou seja, a busca do desvendamento de um objeto de

⁸ Ação de linguagem é uma parte da atividade de linguagem (interpretação coletiva do agir pela palavra) cuja responsabilidade é atribuída a um indivíduo singular – o agente produtor dessa ação (BRONCKART, 2006, p. 139). Essa questão será discutida mais profundamente na fundamentação teórica da pesquisa.

pesquisa por meio da colaboração de várias áreas do conhecimento e da partilha com sujeitos, fatos e locais implicados no desenvolvimento do estudo. É por meio dessa interação que o pesquisador interpreta e traduz os significados latentes ou ocultos do seu objeto de estudo. Pretendemos, assim, analisar e descrever qualitativamente o nosso objeto de pesquisa – ações de linguagem realizadas por um sujeito singular a partir do empréstimo do gênero textual crítica de cinema – da esfera do jornalístico cultural – a fim de atribuir-lhe significados. Dessa forma, pode-se falar em uma **pesquisa qualitativa de cunho analítico-descritivo**.

Sendo assim, para desenvolvimento desta pesquisa, buscamos saberes não só da área lingüística, mas também do campo do jornalístico cultural (com enfoque na área cinematográfica) – esfera social que emergem os textos analisados – traçando, assim, um perfil macrossocial da situação de produção do nosso objeto de análise. Fazemos um resgate sócio-histórico da trajetória da crítica, principalmente, a cinematográfica, desde o seu surgimento nos periódicos brasileiros do começo do século XX até os dias atuais, discutindo questões sócio-ideológicas que perpassam a sua constituição na contemporaneidade. Também levantamos hipóteses da situação mais imediata das ações de linguagem que investigamos, ou seja, propriedades dos mundos formais (físico, social e subjetivo) que exercem influências sobre a produção das críticas. Como forma de contextualizar e entender melhor o nosso objeto de investigação, bem como fundamentar teoricamente as justificativas da pesquisa, incorporamos ao trabalho alguns estudos da área da Psicologia da Educação⁹ para resgatar as bases epistemológicas que deram origem a concepção de gêneros textuais/discursivos no âmbito do ensino/aprendizagem de línguas.

Embora o estudo em questão tenha como **método de pesquisa** principal a **análise do discurso** materializado em textos empíricos que constituem o *corpus* da pesquisa, também nos utilizamos de uma **entrevista semi-estruturada** realizada com Carlos Eduardo Lourenço Jorge (cf. APÊNDICE A) – autor das críticas analisadas. A elaboração da entrevista tem como finalidades: confirmar/não confirmar hipóteses por nós levantadas em relação ao contexto de produção textual; subsidiar as discussões de algumas questões levantadas na apresentação da

⁹ Resgatamos as noções de mediação simbólica, processo de internalização dos signos, relação pensamento e linguagem, linguagem como meio de interação social, gênero como instrumento mediador da comunicação humana e como objeto de ensino/aprendizagem de línguas.

situacionalidade das críticas e servir como ponto de articulação para as discussões das análises lingüísticas/discursivas/enunciativas, já que estas, na medida do possível, são feitas levando em consideração as influências externas (não lingüísticas) que direcionam o ato da textualização¹⁰, determinando escolhas lexicais, posicionamentos enunciativos, formas discursivas de dizer, etc.

Como a pesquisa se utiliza do modelo de análise textual/discursivo proposto pelo ISD, é com base nele que se estrutura a linha geral dos procedimentos metodológicos, a saber, análise do **contexto de produção** e da **arquitetura interna dos textos**. Esta última, dividida em três camadas: a) a **infra-estrutura textual** (plano global, tipos de discurso, tipos de seqüência¹¹); b) **mecanismos de textualização** (conexão¹², coesão verbal e coesão nominal); c) **mecanismos enunciativos** (vozes e modalizações). Entretanto, as categorias da arquitetura interna não são abordadas igualmente com a mesma intensidade. Privilegiamos a exploração dos mecanismos de textualização e enunciativo, visto que, após um levantamento de pesquisas pautadas no modelo de análise do ISD, constatamos que a ênfase, quase sempre, tem recaído no estudo da infra-estrutura textual.

Em contrapartida, desenvolvemos um trabalho mais aprofundado – tanto de análise quanto de pesquisa bibliográfica¹³ – em torno de questões teórico-metodológicas que envolvem procedimentos da coesão verbal/nominal, gerenciamento das vozes e modalizações. As categorias de análise da infra-estrutura do texto são abordadas, mas não de forma tão detalhada. Entretanto, tal escolha metodológica tem o cuidado de não prejudicar a compreensão global do trabalho. Também é importante ressaltar que, na maioria das categorias arroladas na pesquisa, fazemos um levantamento quantitativo dos dados (com elaboração de

¹⁰ Ato de textualizar é entendido, nesta pesquisa, como sendo o ato de semiotizar, passar do plano das representações psicossociais para o plano concreto da textualização.

¹¹ Devido ao caráter restrito de uma pesquisa de dissertação, não foi possível desenvolver um trabalho com a seqüencialidade, já que esta requer um estudo bastante exaustivo, principalmente quando o foco é a seqüência argumentativa – provavelmente a seqüência dominante de uma crítica de cinema. Dessa forma, para que o trabalho em pauta não ficasse na superficialidade, optamos por não abordar tal aspecto da infra-estrutura textual (deixamos para uma próxima oportunidade na qual possamos desenvolver um trabalho com mais especificidade).

¹² A conexão, por estar, na teoria do ISD, muito interligada com a planificação textual – análise dos tipos de seqüência – também optamos por não abordá-la, deixando-a para um trabalho posterior, juntamente com a investigação da seqüencialidade.

¹³ Nas análises dos mecanismos de textualização e enunciativos recorreremos a várias pesquisas bibliográficas para estabelecer uma discussão mais significativa a respeito de cada assunto abordado e, em alguns casos, modificamos o modelo de análise textual do ISD a fim de adequá-lo às necessidades particulares da pesquisa.

quadros) antes do início das análises qualitativas propriamente ditas. Entendemos que tal método de abordagem pode facilitar a compreensão da leitura dissertativa. Utilizamos, também, quando necessário, recortes textuais para exemplificar/demonstrar as discussões em curso.

CAPÍTULO 2

BASES EPISTEMOLÓGICAS DA PESQUISA

O pilar teórico que sustenta esta pesquisa pauta-se nos estudos desenvolvidos por Bronckart (2003, 2006) e demais pesquisadores do Grupo de Genebra (sediados na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Genebra). O interacionismo sociodiscursivo (rotulado como ISD), nome pelo qual tais estudos são conhecidos, eclodiu, no Brasil, com a publicação, em 1999, da obra *Atividade de linguagem, textos e discursos* (BRONCKART, 2003) e, desde então, tem se apresentado como um construto teórico que fundamenta a análise dos discursos humanos na perspectiva de uma didática das línguas que está organicamente ligada à concepção interacionista social do desenvolvimento psicológico, herdada, principalmente, dos estudos de Vygotsky (1998, 2003).

Os mentores do interacionismo social rejeitam a divisão atual das Ciências Humanas/Sociais em múltiplas disciplinas, uma vez que entendem que os problemas centrais de toda *ciência do humano* (expressão que, segundo Bronckart, 2006, seria mais apropriada para denominar o ISD, ao invés de “teoria”, “corrente teórica”, etc.) envolvem tanto as relações de interdependência entre fatores psicológicos, cognitivos, fisiológicos, sociais, lingüísticos, etc. do desenvolvimento humano, como os diversos processos evolutivos/históricos pelos quais tais fatores foram gerados e co-existem.

Os estudos desenvolvidos pelo ISD centram-se na tese de que “o problema da linguagem é absolutamente central ou decisivo para essa ciência do humano” (BRONCKART, 2006, p. 10). Partindo dessa tese, tais estudos acreditam na vital importância do papel dos textos no processo de desenvolvimento humano, pelo fato destes representarem a única realidade empírica da atividade de linguagem, como também organizarem as intervenções de aprendizagem (BRONCKART et al., 1996). E, ao postular que todo texto realiza-se por meio de um “modelo comunicacional”, a saber, um gênero textual – forma padrão relativamente estável de estruturação do todo de um enunciado –, toma o gênero como *megainstrumento* do desenvolvimento humano e, conseqüentemente, ferramenta de ensino da língua nas intervenções educativas formais (SCHNEUWLY, 2004).

A proposta deste capítulo é traçar um caminho teórico, partindo do conceito de mediação simbólica, passando pela teoria da internalização dos signos, da relação pensamento-linguagem até chegar à tese da linguagem como forma de interação – discussões estas oriundas dos estudos vygotksyanos de cunho interacionista social. Tal percurso tem o objetivo de dar suporte às discussões acerca da postulação do gênero textual como instrumento mediador do desenvolvimento humano e do ensino/aprendizagem da língua portuguesa (também é colocada a perspectiva do gênero como objeto do letramento escolar).

2.1 MEDIAÇÃO SIMBÓLICA: OS SIGNOS

Para iniciarmos a discussão sobre mediação simbólica, apresentamos (de forma bem resumida) algumas considerações propostas por Schneuwly (1995) que tentam esquematizar, por meio de três aspectos distintos, a concepção vygotksyana sobre o desenvolvimento psíquico humano:

- a) **a forma do desenvolvimento**: compreendida pela construção e funcionamento sistêmico das funções, pela desigualdade e não proporcionalidade do desenvolvimento e pela transformação por “revolução”;
- b) **o motor do desenvolvimento**: compreendido pela confrontação com a cultura, entendida como produto histórico da vida social, como conjunto de sistema de signos ou sistema semiótico;
- c) **os instrumentos do desenvolvimento**: são justamente os signos/ sistemas de signos ou os sistemas semióticos.

Como vemos no esquema do desenvolvimento vygotksyano proposto por Schneuwly (1995), os signos¹⁴ são, na verdade, os instrumentos do

¹⁴ Segundo Vygotsky (1998, p. 52), signos são *estímulos artificiais* ou *autogerados*. “Signos podem ser definidos como elementos que representam ou expressam outros objetos, situações. A palavra mesa, por exemplo, é um signo que representa o objeto mesa; o símbolo 3 é um signo para quantidade três; o desenho de uma cartola na porta de um sanitário é um signo que indica ‘aqui é um sanitário masculino’” (OLIVEIRA, 2001, p. 30).

desenvolvimento psíquico humano¹⁵. Mas de que forma isso se processa? Como os signos podem ser o meio para se chegar a um novo nível do psiquismo?

Para compreender melhor esta questão devemos focar o conceito de **mediação**, considerado um dos pontos centrais dentro da concepção vygotskyana. De acordo com Oliveira (2001, p. 26), a mediação, em termos genéricos, pode ser considerada “o processo de intervenção de um elemento intermediário numa relação; a relação deixa, então, de ser direta e passa a ser mediada por esse elemento”. O ser humano, diferentemente do que muitos pensam, não tem acesso direto ao conhecimento, mas um acesso mediado, ou seja, feito por meio de “recortes” do real, possibilitado pelos múltiplos sistemas simbólicos (de signos) inventados/criados pela sua espécie.

A mediação por signos (X) é vista por Vygotsky (1998) como um elo intermediário (estímulo de segunda ordem) entre um estímulo e uma resposta (S – R) colocado no interior da operação por um indivíduo devidamente engajado nesta. Este signo mediador possui também uma característica própria de ação reversa, ou seja, ele intervém sobre o sujeito e não sobre o ambiente. Esquemáticamente, essa operação pode ser assim representada:

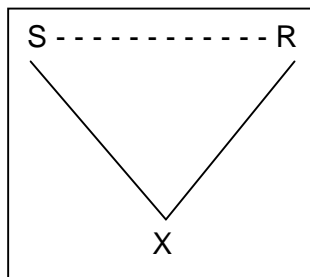


Figura 1 – Mediação por signos

Para Vygotsky (1998), os signos, ou *instrumentos psicológicos*, agem de maneira análoga ao papel de um instrumento de trabalho: são meios auxiliares, indiretos de solucionar um determinado problema. Entretanto, nesse caso, no campo psicológico (lembrar, narrar, contar, comparar coisas, etc.). Por

¹⁵O conceito de instrumento psicológico com o qual Vygotsky caracteriza a atividade humana continua e amplia a observação de Marx de que a atividade de nossa espécie distingue e-se pelo uso de instrumentos com os quais modifica a natureza.

exemplo, um trabalhador precisa cortar uma árvore, mas entre ele (sujeito) e a árvore (objeto que se quer agir sobre) aparece o machado (instrumento mediador da ação). Mas, diferentemente dos signos, o machado é exterior ao homem, tem apenas a função de mediar uma ação física. Já, os signos, são orientados pelo próprio sujeito: “dirigem-se ao controle de ações psicológicas, seja do indivíduo, seja de outras pessoas” (OLIVEIRA, 2001, p. 30).

Vygotsky (1998) discute tanto o problema de muitos estudiosos colocarem a questão dos signos como instrumento numa relação apenas metafórica, como também daqueles que tentam dar a essa ligação um significado puramente literal. Na visão vygotskyana, a analogia básica entre signo e instrumento se encontra na função mediadora que os caracteriza. Colocar os signos na categoria de atividade mediadora implica perceber que a essência de seu uso consiste em os homens afetarem o seu comportamento por meio dos signos. Já, a diferença mais marcante entre signos e instrumentos está na maneira distinta em que eles direcionam o comportamento humano:

A função do instrumento é servir como um condutor da influência humana sobre o objeto da atividade; ele é orientado *externamente*; deve necessariamente levar a mudanças nos objetos. Constitui um meio pelo qual a atividade humana externa é dirigida para o controle e domínio da natureza. O signo, por outro lado, não modifica em nada o objeto da operação psicológica. Constitui um meio da atividade interna dirigido para o controle do próprio indivíduo; o signo é orientado *internamente*. (VYGOTSKY, 1998, p. 72-73).

Os signos, como instrumentos psicológicos, não têm por objetivo modificar o meio físico assim como o machado ou a enxada, “tratam de modificar a nós mesmos, alterando diretamente nossa mente e nosso funcionamento psíquico” (DEL-RÍO & ALVAREZ, 1996, p. 82).

2.1.1 O Processo de Internalização dos Signos

A internalização é, para Vygotsky (1998), a reconstrução interna de uma operação externa, ou seja, os processos externos são transformados para criar processos internos ou *planos de consciência* (cf. DEL-RÍO & ALVAREZ, 1996). Mas,

como isso ocorre com os signos? No estágio inicial do desenvolvimento, a criança depende radicalmente de recursos externos, porém, no decorrer do seu desenvolvimento psíquico, as operações de atividades mediadas por signos transformam-se em operações internas. Por exemplo¹⁶, uma criança procura um brinquedo e não o acha, assim, pede ajuda a seu pai. Este pergunta: “Onde você viu o brinquedo pela última vez?”; a criança diz não se lembrar, então, o pai questiona: “No seu quarto, fora da casa, na cozinha?”; a criança responde: “Não”. Em certo momento, o pai pergunta: “No carro?”; então a criança grita: “Ah, sim!”. Nesse exemplo podemos notar que é um outro, ou seja, o pai, que do exterior, por meio do sistema simbólico do questionamento, explora o interior da criança e transforma ativamente a maneira da criança se lembrar. Num certo momento do desenvolvimento dessa criança, esse processo é interiorizado e ela torna-se capaz de questionar-se a si própria, controlar sua própria memória: uma capacidade externa que existia na relação entre as pessoas torna-se uma capacidade interna.

A internalização dos signos marca, pois, a transição das *funções psicológicas elementares em funções psicológicas superiores* – estas geneticamente marcadas por relações sociais:

As funções elementares têm como característica fundamental o fato de serem total e diretamente determinadas pela estimulação ambiental. No caso das funções superiores, a característica essencial é a estimulação autogerada, isto é, a criação e o uso de estímulos artificiais [signos] que se tornam a causa imediata do comportamento. (VYGOTSKY, 1998, p. 53).

A internalização dos signos está relacionada à capacidade de representação mental que viabiliza ao homem libertar-se do espaço e do tempo presente. O processo de representação mental está diretamente relacionado ao processo de mediação simbólica, sendo um de seus aspectos mais importantes. “A própria idéia de que o homem é capaz de operar mentalmente sobre o mundo supõe, necessariamente, a existência de algum tipo de conteúdo mental de natureza simbólica, isto é, que representa os objetos, situações e eventos do mundo real no universo psicológico” (OLIVEIRA, 1992, p. 26). Nós, seres humanos, podemos representar objetos que existem concretamente no mundo sem, contudo, ter que acessá-los diretamente: podemos narrar uma viagem que fizemos há muito tempo

¹⁶ Exemplo emprestado de Wertsch apud Schneuwly (1995).

(portanto uma situação deslocada da ação imediata), descrever objetos, situações que vimos ou presenciamos sem precisarmos estar objetivamente no lugar narrado, numa relação direta com as coisas que nos referimos. Este exemplo mostra bem a capacidade de mediação operada por meio da internalização dos signos, entre um indivíduo e os elementos do mundo que o cercam.

Os sistemas simbólicos que agem como mediadores da relação homem-mundo estão imbricados no sociocultural, e por essa razão, transformam -se historicamente juntamente com os processos sociais. Na explicação de Bronckart et al. (1996, p. 69):

Por causa do poder de suas capacidades comportamentais, os seres humanos alteram seu ambiente; introduzem ferramentas, construtos coletivos e instrumentos semióticos de cooperação; produzidas em grupos e colocadas em vários contextos, essas produções humanas são imediatamente diferentes e essas diferenças se tornam maiores no curso da história, produzindo um ambiente diferenciado ou, em outras palavras, um ambiente social e cultural. Isso leva à reapropriação e depois à interiorização, para dentro do organismo, das propriedades desse ambiente assim transformado (socializado e semioticamente carregado) que produz as capacidades psicológicas superiores.

E, como sabemos, o mais importante sistema de signos criado pela humanidade é a **linguagem**, e é principalmente por meio dela que a comunicação interpessoal e intercultural é possibilitada.

2.1.2 A Relação Pensamento e Linguagem

A relação pensamento-linguagem é considerada um dos pontos centrais na obra de Vygotsky. As idéias norteadoras sobre esse tema podem ser encontradas na obra *Pensamento e Linguagem*, que apresenta textos escritos entre os anos de 1929 e 1934. Especificamente no capítulo quatro dessa obra, o autor desenvolve um estudo dos processos de relacionamento entre pensamento e linguagem na criança e como tal relação se altera no decorrer do seu desenvolvimento psíquico. Para Vygotsky (2003) a linguagem é básica para o desenvolvimento do pensamento: ela é o meio por meio do qual o pensamento é

formado. “Uma palavra privada de pensamento é uma coisa morta, e um pensamento sem expressão através das palavras mantém-se nas trevas” (cf. MARTINS, 2005, p. 61). A teoria vygotskyana baseia-se em uma idéia central: o caráter radicalmente distinto das raízes genéticas do pensamento e da linguagem.

Segundo Vygotsky (2003), ao longo dos vinte e quatro primeiros meses (aproximadamente) de vida de um ser humano, coexistem duas raízes distintas de desenvolvimento: a) um **estágio pré-verbal do pensamento** atestado pela capacidade da criança de resolver diversos problemas cognitivos, principalmente, a distinção dos meios e dos fins e sua reconexão no quadro de ações práticas, sem, contudo, recorrer à linguagem verbal; b) um **estágio pré-intelectual da linguagem** que tem relação com a evolução da capacidade de comunicação, no qual a criança constrói uma forma de protolíngua (incluindo -se aí também as mímicas e os gestos).

Na perspectiva vygotskyana, após essa etapa do desenvolvimento, o pensamento pré-verbal e a linguagem pré-intelectual se encontram e se fundem: o pensamento se torna verbal e a linguagem racional, ou seja, a fala começa a servir ao intelecto e o pensamento a ser verbalizado. “Enquanto na fala exterior o pensamento é expresso por palavras, na fala interior as palavras morrem à medida que geram o pensamento.” (VYGOTSKY, 2003, p. 184 -185). Assim, o surgimento da linguagem verbal na criança (domínio de uma determinada língua natural reconhecida socialmente pelo meio que a cerca), corresponde à fusão desses dois estágios do desenvolvimento. Após essa fusão, a linguagem se desenvolve segundo dois eixos funcionais: um social, traduzindo -se pelo rápido desenvolvimento das capacidades de comunicação verbal e interação com o meio; outro individual, de planejamento e de controle das próprias ações, a partir da interiorização dos signos, sinônimo da constituição do pensamento consciente.

Recorrendo a Bronckart (2006), vemos que o autor, ao reexaminar a tese vygotskyana sobre as duas raízes genéticas do desenvolvimento, critica tal concepção, principalmente no que diz respeito ao estágio pré -verbal do pensamento, pois entende que Vygotsky foi vago em sua análise referente aos processos que envolvem tal estágio do desenvolvimento. Para corroborar seu questionamento, Bronckart (2006) se remete a uma citação de Bühler feita por Vygotsky (2003, p. 52), na qual o autor coloca que o pensamento pré-verbal estaria associado, ao mesmo tempo, à *compreensão das relações mecânicas*, à *criação de meios mecânicos para*

fins mecânicos e também à *ação subjetiva, conscientemente intencional*. Realmente, tal proposição é contraditória, pois como uma ação pode ser mecânica e intencional a um só tempo?

Relendo o texto vygotskyano, vemos que o autor não esclarece muitos pontos de sua tese, sobretudo, no que diz respeito ao paralelismo estabelecido entre a inteligência dos antropóides e o estágio pré-verbal do pensamento das crianças (descrita como *idade do chimpanzé*). Aceitar tal comparação pressupõe aderir à tese de que as crianças nesse primeiro estágio de desenvolvimento se relacionariam com os objetos somente a partir de seus atributos puramente físicos, ou seja, dissociados de seu caráter de instrumentos sociais. Segundo Bronckart (2006, p. 87), “o recém-nascido é, de imediato, mergulhado em um contexto de intervenções humanas, ou seja, de ações significantes e de discursos e essas produções sociais medeiam sua relação com o mundo, com os objetos, ou, ainda, com o mundo no que ele tem de físico”. Desconsiderar a influência do social no início do desenvolvimento nos leva a pensar que a consciência humana poderia se manifestar independentemente da mediação com o meio social, o que, certamente, negaria a grande tese vygotskyana da implicação do sociocultural na emergência das funções psíquicas superiores.

Postas as ressalvas necessárias à concepção vygotskyana sobre as duas raízes genéticas do desenvolvimento, ressaltamos nossa adesão à teoria da interiorização dos signos (sistemas simbólicos, semióticos, sendo o mais importante, a linguagem) na emergência e desenvolvimento do pensamento consciente. Segundo Vygotsky (2003), “o pensamento não é simplesmente expresso por palavras, é por meio delas que ele passa a existir” (p. 156); “o desenvolvimento do pensamento é determinado pela linguagem, isto é, pelos instrumentos lingüísticos do pensamento e pela experiência sócio-cultural da criança” (p. 62). Dessa forma, podemos dizer que a gênese do pensamento humano é, ao mesmo tempo, semiótica e social, mas diferentemente de Vygotsky, entendemos que a aparição e a interiorização da linguagem não marcam a passagem do desenvolvimento biológico/natural para o sócio-histórico, já que acreditamos que a intervenção social está presente desde o nascimento da criança.

2.1.3 A Linguagem como Meio de Interação Social

Ao longo das etapas do desenvolvimento, o domínio das estruturas discursivas (sistemas de signos) e sua interiorização continua a desempenhar um papel decisivo na constituição psíquica humana. De acordo com Freitas (2002), ao mesmo tempo em que a linguagem é um fator importante para o desenvolvimento mental, exercendo uma função organizadora e planejadora do pensamento, ela também tem uma *função social e comunicativa*:

Através da linguagem a criança entra em contato com o conhecimento humano e adquire conceitos sobre o mundo que a rodeia, apropriando-se da experiência acumulada pelo gênero humano no decurso da história social. É também, a partir da interação social, da qual a linguagem é expressão fundamental, que a criança constrói sua própria individualidade. (FREITAS, 2002, p.98).

A interação verbal constitui a realidade fundamental da língua (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986). Nessa perspectiva, percebe-se o poder da linguagem, no seu estatuto de entidade sócio-discursiva, para a formação cognitiva/intelectual do ser humano e, mais ainda, para sua formação como ser sócio-histórico pois, ao interiorizar a palavra, o homem não apenas toma posse de seu significado, mas também de toda sua carga ideológica e sócio-cultural:

A interação face a face entre indivíduos particulares desempenha um papel fundamental na construção do ser humano: é através da relação interpessoal concreta com outros homens que o indivíduo vai chegar a interiorizar as formas culturalmente estabelecidas de funcionamento psicológico. Portanto, a interação social, seja diretamente com outros membros da cultura, seja através dos diversos elementos do ambiente culturalmente estruturado, fornece a matéria-prima para o desenvolvimento psicológico do indivíduo. (OLIVEIRA, 2001, p. 38).

Dessa forma, a linguagem (matéria-prima fornecida pela cultura), no seu posto de mediadora entre o sujeito e o meio social, é como se fosse um filtro por meio do qual o homem tem a possibilidade de enxergar seu mundo e agir sobre ele. Mas, de que forma essa linguagem se torna um instrumento mediador? De que forma nos comunicamos? Será simplesmente por palavras? Segundo Vygotsky

(2003, p. 186), diferentemente do pensamento, a linguagem verbal é constituída de unidades separadas. Como exemplo de tal afirmação ele coloca que quando desejamos comunicar o pensamento de que “hoje vi um menino descalço, de camisa azul, correndo rua abaixo”, não vemos cada aspecto isoladamente, ou seja, o menino, a camisa, a cor azul, a sua corrida, a ausência de sapatos; concebemos tudo em um só pensamento, porém nos expressamos por meio de palavras distintas. Tal raciocínio não deixa de ter razão, porém a comunicação interpessoal não se concretiza simplesmente por meio de palavras, uma vez que elas, por si só, não podem ser consideradas unidades de sentido do ato comunicacional: isoladamente, elas não são nada além de simples artefatos lingüísticos.

Segundo Bakhtin (1992), a palavra, tida como unidade da língua, não tem autor, não é de ninguém e não comporta um juízo de valor; somente se torna expressão individualizada de um sujeito quando funciona como enunciado completo, numa situação concreta da comunicação verbal. Dessa forma, não podemos tomar a palavra (forma lingüística) como unidade de comunicação, mas tão somente o *enunciado completo, numa situação concreta de comunicação*, dito de outra forma, os textos (orais ou escritos), a saber, “os correspondentes empíricos/lingüísticos das atividades de linguagem de um grupo” (BRONCKART, 2006, p. 139). Completando o raciocínio:

O todo do enunciado [textos/discursos] já não é uma unidade da língua (nem uma unidade do ‘fluxo verbal’ ou da ‘cadeia discursiva’), é uma unidade da comunicação verbal que não possui uma significação, mas um *sentido* (um sentido total relacionado com o valor: a verdade, a beleza, etc.; que implica uma compreensão responsiva, comporta um juízo de valor). (BAKHTIN, 1992, p. 355).

Sendo o texto a nossa unidade comunicativa, e sabendo -se que todo texto configura-se em um **gênero textual**, a saber, *tipos relativamente estáveis de enunciados* (BAKHTIN, 1992, p. 279) ou, como acrescenta Bronckart (2006, p. 143), produtos de configurações de escolhas (combinação dos mecanismos estruturantes, das operações cognitivas e de modalidades de realização lingüística) que se encontram momentaneamente “cristalizados” ou estabilizados pelo uso; chega -se então, ao gênero textual (carta, debate oral, receita culinária, conversa entre amigos, etc.) como o instrumento mais eficaz de toda comunicação humana.

2.2 O GÊNERO TEXTUAL COMO INSTRUMENTO MEDIADOR DA COMUNICAÇÃO E DESENVOLVIMENTO HUMANO

Para Bakhtin (1992, p. 301) “todos os nossos enunciados dispõem de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo”, que podemos denominar “gêneros textuais”¹⁷. Assim, aprender a se comunicar é aprender a estruturar enunciados completos, providos de um sentido global, pois as orações, frases, palavras, etc., só adquirem sentidos na complexidade desse todo. Dessa forma, se não existissem os gêneros “e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria impossível.” (BAKHTIN, 1992, p. 302). Percebemos, então, que são os gêneros que organizam a nossa fala:

Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará suas diferenciações (BAKHTIN, 1992, p. 302).

Na visão bakhtiniana (e também na nossa), a escolha de certo gênero é determinada pela *esfera social*, pelos objetivos temáticos, pela intenção do sujeito e pelos parâmetros da situação de comunicação – tanto a mais imediata (lugar, espaço, interactantes da produção) como a mais ampla (contexto sócio-histórico-ideológico geral em que a comunicação se insere). “Como instrumento psicológico comum, os gêneros pré-organizam as significações verbais, proto-significações simultaneamente alargadas e estreitadas em um determinado meio sociodiscursivo” (Clot, 2006, p. 228). Nessa concepção, como salienta Schneuwly (2004), há uma relação clara entre meio-fim, que é a estrutura base da atividade mediada, defendida pelo interacionismo social. O que nos leva a aproximar as concepções vygotskyanas e bakhtinianas e a sustentar a tese do gênero como instrumento maior da interação inter-pessoal. Segundo Schneuwly (2004, p. 23):

¹⁷ Bakhtin utiliza o termo “gênero do discurso”, mas, para a pesquisa em pauta, mantemos a denominação de Bronckart (2003) – “gênero textual” – sem prejuízo à teoria bakhtiniana.

Na perspectiva do interacionismo social, a atividade é necessariamente concebida como **tripolar**: a ação é mediada por objetos específicos, socialmente elaborados, frutos das experiências das gerações precedentes, através dos quais se transmitem e se alargam as experiências possíveis. Os instrumentos encontram-se entre o indivíduo que age e o objeto sobre o qual ou a situação na qual ele age: eles determinam seu comportamento, guiam-no, afinam e diferenciam sua percepção da situação na qual ele é levado a agir. A intervenção do instrumento – objeto socialmente elaborado – nessa estrutura diferenciada dá à atividade uma certa forma; a transformação do instrumento transforma evidentemente as maneiras de nos comportarmos numa situação (grifo nosso).

Esse esquema tripolar, adaptado ao gênero como instrumento mediador da comunicação, pode ser assim descrito: **os gêneros são artefatos sócio-historicamente construídos**, nós não os criamos a cada enunciação e, sim, procedemos uma adaptação de um modelo do *repertório*¹⁸ já existente, legado a nós pelas gerações anteriores. Todo ato de linguagem pressupõe a adaptação, por parte de um sujeito singular, de um determinado gênero textual que se encontra indexado ao arquitexto¹⁹. Assim, mediando nossas ações languageiras, moldando-as a uma determinada situação contextual, uma ferramenta lingüística/textual/discursiva e, acima de tudo, psicossocial, aparece como mediadora – o gênero textual. Além de mediador de uma ação de linguagem, o gênero também acaba por representar essa ação, de concretizá-la:

[...] as atividades não mais se presentificam somente em sua execução. Elas existem, de uma certa maneira, independente desta, nos instrumentos que as representam e, logo, significam-nas. O instrumento torna-se, assim, o lugar privilegiado da transformação dos comportamentos: explorar suas potencialidades, enriquecê-los, transformá-los são também maneiras de transformar a atividade que está ligada à sua utilização. (SCHNEUWLY, 2004, p. 24).

Entretanto, para que o instrumento, no nosso caso, o gênero, possa ser “explorado em suas potencialidades” e, dessa forma, se torne um mediador eficaz na interação interpessoal, ou seja, para que ele possa realmente transformar, enriquecer a atividade languageira, ele precisa ser dominado pelo sujeito. Segundo Machado (2005, p. 251), “a apropriação dos gêneros é um mecanismo fundamental de socialização, de possibilidade de inserção prática dos indivíduos nas atividades

¹⁸ A expressão “repertório de gêneros” é de Bakhtin (1992); Bronckart (2006) associa a noção de organização de “tipos” de textos preexistentes (pré-construtos humanos) ao termo “arquitextualidade”.

¹⁹ Ver nota anterior.

comunicativas humanas”. E essa é a razão maior de se propor os gêneros como objeto de ensino de Língua Portuguesa²⁰: a necessidade da maestria destes por parte dos nossos aprendizes.

Retornando à tese do gênero como instrumento do desenvolvimento humano, tomamos a frase de Schneuwly (2004a, p. 141): “toda capacidade humana é construída pela apropriação de *instrumentos semióticos*”. Dessa forma, o indivíduo que age sobre o mundo por meio de instrumentos semióticos (no nosso caso, os gêneros) constrói novas funções psicológicas a partir da transformação das anteriores, por meio da integração desses novos instrumentos. “É, pois, a integração de instrumentos semióticos socialmente elaborados que transforma o funcionamento psíquico e que se encontra na base de novas funções psíquicas” (SCHNEUWLY, 2004, p. 142). Segundo Baquero (1998, p. 36):

Os instrumentos de mediação, ou melhor, a **apropriação** ou **domínio** destes, são, por um lado, uma fonte de desenvolvimento. O desenvolvimento a partir desta perspectiva, fundamentalmente quando se refere à constituição dos Processos Psicológicos Superiores, poderia ser descrito como a apropriação progressiva de novos instrumentos de mediação ou como o domínio de formas mais avançadas de iguais instrumentos (grifos nossos).

Os gêneros são instrumentos que estão na base da comunicação interpessoal e, ao mesmo tempo, pressupõem funções psíquicas desenvolvidas. Entretanto, o seu desenvolvimento não pode ser mais concebido segundo o modelo simples de interiorização de uma relação interpsíquica; eles necessitam que sejam mobilizadas instituições educacionais formalizadas (SCHNEUWLY, 1995). É com este olhar que colocamos a necessidade de introduzir os gêneros em sala de aula (de forma bem diversificada e com um trabalho pedagógico de cunho interacionista social), para que o ensino da língua se desvincule da pura “gramatiquice” e se volte para o desenvolvimento de práticas discursivas e relações instauradas pelo agir simbolicamente sobre o mundo através da linguagem (NASCIMENTO & SAITO, 2005). Dolz & Schneuwly (2004, p. 47) dão o nome de *interacionismo instrumental* a esta abordagem instrumentalista do desenvolvimento psíquico humano e a aplicam aos seus estudos acerca da didática do ensino de línguas (estudos estes que têm o gênero textual como objeto de ensino).

²⁰ Essa discussão será ampliada no próximo tópico.

2.3 O GÊNERO TEXTUAL COMO OBJETO DE ENSINO DE LÍNGUAS

Partindo do exposto até aqui, temos, então, o gênero co mo *um tipo relativamente estável de enunciado*, indissociável do contexto social que o engendra e disponível num *repertório/arquitexto*. E, acreditando que sua maestria pode permitir ao sujeito prever quadros de sentidos e comportamentos nas diferentes situações de comunicação com as quais se depara, já que o tomamos como “um instrumento semiótico complexo, isto é, uma forma de linguagem prescritiva, que permite, a um só tempo, a produção e a compreensão de textos” (SCHNEUWLY, 2004, p. 27), é que entendemos ser ele – o gênero – o objeto de ensino mais eficaz de uma língua.

Conhecer um gênero é, nas palavras de Cristóvão et al. (2006, p. 44), “conhecer suas condições de uso, sua adequação ao contexto social e as possibilidades de materialização que requerem operações de contextualização e de textualização que levam o agente produtor a tomar decisões em relação à estrutura e ao estilo composicional do texto”. Ao dominar determinado gênero, o indivíduo é capaz de gerenciar regras de conduta, seleção lingüístico -discursiva e estruturas de composição utilizadas: é a *competência discursiva* (cf. BALTAR, 2004) – tanto almejada pelo ensino – que leva os falantes/aprendizes à detecção do que é ou não adequado em cada prática social. E ainda, quanto mais competente e experiente for o indivíduo, mais proficiente ele será na utilização e adaptação dos gêneros e no reconhecimento das estruturas que os compõem.

Segundo Schneuwly (2004, p. 24), um instrumento, no nosso caso, um gênero textual, “não é eficaz senão à medida que se constroem, por parte do sujeito, os esquemas de sua utilização”. Mas o que seriam esses esquemas de utilização? Os esquemas de utilização estão relacionados às capacidades de linguagem (DOLZ, PASQUIER & BRONCKART, 1993) que o sujeito deve dominar em relação a um determinado “modelo” textual, ou seja, às aptidões requeridas do aprendiz para a produção e recepção de um gênero numa situação de interação determinada. Segundo os autores, elas podem ser distintas em três categorias:

- a) **capacidades de ação**: possibilitam ao agente adaptar sua produção de linguagem ao contexto, ou seja, às representações do ambiente

físico, do estatuto social dos participantes e do lugar social onde se passa a interação. Dessa forma, as representações da situação de comunicação têm relação direta com o gênero, já que este deve estar adaptado a um destinatário específico, a um conteúdo específico, a uma finalidade específica. Enfim, este nível de capacidade é aquele que articula o gênero à base de orientação da ação discursiva.

- b) **capacidades discursivas**: possibilitam ao agente escolher a infraestrutura geral de um texto, ou seja, a escolha dos tipos de discurso e de seqüências textuais, bem como a escolha e elaboração de conteúdos que surgem como efeito de um gênero já existente e que deverá ser adaptado para a situação de produção.
- c) **capacidades lingüístico-discursivas**: possibilitam ao agente realizar as operações implicadas na produção textual, sendo elas de quatro tipos: as operações de textualização (conexão, coesão nominal e coesão verbal); os mecanismos enunciativos de gerenciamento de vozes e expressão das modalizações; a construção de enunciados (oração e período) e, finalmente, a escolha de itens lexicais.

Dessa forma, para que um gênero possa ser mobilizado é requerido do sujeito o domínio de determinadas capacidades de linguagem. É nesse sentido que Schneuwly (2004, p. 28) amplia a noção de instrumentalização vygotskyana e define o gênero como um *megainstrumento*, ou seja, “uma configuração estabilizada de vários subsistemas semióticos (sobretudo lingüísticos, mas também paralingüísticos)”, que permite ao sujeito agir eficazmente numa classe bem definida de situações de comunicação.

Percebemos, então, que muito diferente do que tradicionalmente se aborda no ensino da Língua Portuguesa, ou seja, os fatos lingüísticos/gramaticais descontextualizados da ação de linguagem que os mobiliza, o ensino por meio de gêneros textuais pode devolver à língua o estatuto que mais lhe compete – o da interação social:

A língua, como sistema de formas que remetem a uma norma, não passa de uma abstração, que só pode ser demonstrada no plano teórico e prático do ponto de vista do deciframento de uma língua morta e do seu ensino. Esse sistema não pode servir de base para a compreensão e explicação dos fatos lingüísticos enquanto fatos vivos e em evolução. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986, p. 108).

Dessa forma, precisamos pensar o ensino da língua ancorado na interação social, ou seja, não devemos ensinar uma língua morta, na qual a estrutura precede ao uso, mas sim, a língua em funcionamento, que nada mais é que o ensino voltado para as práticas sociais de linguagem, estas, configuradas em gêneros textuais (NASCIMENTO, 2007): instrumentos semióticos sócio -históricos que medeiam a interação interpessoal.

2.4 INTERSECÇÕES ENTRE OS CONCEITOS DE LETRAMENTO E GÊNEROS TEXTUAIS

A intersecção entre estudos oriundos da Lingüística Aplicada envolvendo uma concepção interacionista da língua/linguagem e estudos pedagógicos voltados para a aquisição da escrita e da leitura tem contribuído para a aproximação da concepção de letramento e do ensino por meio de gêneros textuais. Alguns pesquisadores têm orientado suas pesquisas a partir da premissa de que o domínio de um determinado gênero textual está intrinsecamente relacionado a um processo específico de letramento (cf. ROJO, 2006; SOUZA, 2003; SOUZA, MOULIN e COSTA, 2004; NASCIMENTO, 2007; NASCIMENTO & SAITO, 2005; PRETO-BAY, 2007).

Ou seja, o indivíduo só é letrado em determinada prática de linguagem se é capaz de empreender uma ação de linguagem eficaz (esta configurada sempre em um modelo de gênero), tanto em nível lingüístico, textual, discursivo, enunciativo como situacional. Por exemplo, um professor de Português com anos de experiência, proficiente na escrita de inúmeros gêneros de texto, pode, às vezes, não ser letrado nos gêneros “chat” , “blog” ou em tantos outros gêneros digitais surgidos com o evento da internet.

Nessa perspectiva, o ensino da língua ultrapassa uma concepção puramente lingüística/textual – embora o texto continue sendo a unidade de ensino –

pois o interesse não está simplesmente em fazer com que o aluno aprenda a *forma* de se escrever, mas também que ele entenda toda a complexidade lingüístico - discursiva e enunciativo-contextual envolvida em uma determinada ação de linguagem, esta fruto da adaptação de um modelo de gênero pré -existente (NASCIMENTO & CRISTÓVÃO, 2005).

Para ilustrar essa pertinente relação entre letramento e ensino da língua por meio da apropriação de gêneros de textos que circulam em nossa sociedade, vejamos o poema escrito pela estudante norte -americana Kate M. Chong como forma de depoimento sobre sua história com o letramento, citado por Soares ²¹ (1999):

O que é Letramento?

Letramento não é um gancho
em que se pendura cada som enunciado,
não é treinamento repetitivo
de uma habilidade,
nem uma habilidade,
nem um martelo
quebrando blocos de gramática.

Letramento é diversão
é leitura à luz de vela
ou lá fora, à luz do sol.

São notícias sobre o presidente,
o tempo, os artistas da TV
e mesmo Mônica e Cebolinha
nos Jornais de domingo.

É uma receita de biscoito,
uma lista de compras, recados colados na geladeira,
um bilhete de parabéns e cartas
de velhos amigos.
É viajar para países desconhecidos,
sem deixar sua cama,
é rir e chorar
com personagens, heróis e grandes amigos.

É um Atlas do mundo,
sinais de trânsito, caças ao tesouro,
manuais, instruções, guias,
e orientações em bulas de remédios,
para que você não fique perdido.

²¹ Magda Soares (1999) coloca que este poema foi escrito pela estudante norte -americana Kate M. Chong, como forma de ilustrar seu depoimento sobre sua história com o letramento. Segundo a autora, a tradução foi feita com algumas adaptações para o nosso idioma e o nosso contexto.

Letramento é, sobretudo,
um mapa do coração do homem,
um mapa de quem você é,
e de tudo que você pode ser.

Esse poema nos remete ao tema do ensino por meio de gêneros textuais, (ainda que não tenha sido esse o intuito discursivo da autora), pois destaca a relação entre letrar-se e ter contato, apropriar-se dos mais variados gêneros que perpassam o nosso cotidiano. Se analisarmos o depoimento da estudante, encontramos a citação ou a alusão a vários gêneros de texto: notícia de jornal, tirinha, receita culinária, lista de compras, bilhete, recado, carta pessoal, romance, conto infantil, manual, instrução, etc.; o que demonstra que o letramento não pode ser pensado sem levar em consideração essas ferramentas da comunicação interpessoal.

O mundo contemporâneo pode ser definido tanto pelo acesso e controle de tecnologias e redes de informação, como também pela livre circulação de grande quantidade de dados, quase sempre codificados e catalogados pelos meios escritos. Dessa forma, “a produção e o consumo de textos revelam-se progressivamente como catalisador social de participação e acesso a fontes de conhecimento e, conseqüentemente, de poder (PRETO -BAY, 2007). Agora, para que o nosso aluno tenha acesso realmente a essas *fontes de conhecimento e poder*, é inevitável um trabalho didático que promova múltiplos letramentos dentro da sala de aula, não só visando à escrita e à leitura como simples tarefas de “adestramento” escolar, mas como vivência de relevantes práticas sociais – orientada pelos mais diversos gêneros:

Os gêneros, como formas historicamente cristalizadas nas práticas sociais, fazem a mediação entre a prática social, ela própria e as atividades de linguagem dos indivíduos. [...] O gênero funciona como um modelo comum, como uma representação integrante que determina um horizonte de expectativas para os membros de comunidade confrontados às mesmas práticas de linguagem. Os gêneros, portanto, intermedeiam e integram as práticas às atividades de linguagem. São referências fundamentais para a construção dessas práticas (ROJO, 2006, p. 26).

Ao associar processo de letramento e a concepção de ensino por meio de gêneros de textos, temos que ter por base o reconhecimento de que todas as esferas sociais, incluindo a esfera cotidiana do aluno, têm seu valor intrínseco,

mas que a participação do educando a vários níveis dessas esferas requer que o mesmo venha a conhecer, pelo menos em parte, o conjunto de valores e formas de interação de tais esferas sociais, principalmente, as das mais reconhecidas socialmente. Tal como pessoas que transitam entre dois mundos e precisam aprender os seus valores e contratos sociais, os nossos alunos precisam ser ensinados explicitamente sobre quais são as características e os valores das diversas esferas sociais e aprender a navegá-las por meio da apropriação das formas de interação que elas disponibilizam (PRETO-BAY, 2007).

O enfoque nos gêneros textuais e seu uso situado têm se tornado o lugar central para o reconhecimento dos usos da linguagem nas práticas sociais de uma sociedade, uma vez que são eles os sinalizadores das diferenças da situação, da interação e do significado de tais atividades. Na interação letrada, indivíduos escrevendo e lendo um texto mediador têm de criar relações e significados compatíveis para estabelecer essa interação, o que pressupõe a noção de gêneros textuais como formas de ação social organizada. Na perspectiva que defendemos para a pesquisa em questão, os alunos não precisam ser gramáticos de texto e nem conhecedores de uma metalinguagem lingüística sofisticada, ao contrário, “no Brasil, com seus acentuados problemas de iletrismo, a necessidade dos alunos é de terem acesso letrado a textos (de opinião, literários, científicos, jornalísticos, informativos, etc.)” (ROJO, 2005, p. 207), ou seja, a uma diversidade de gêneros textuais que circulam e fazem parte das atividades sociais e deles serem agentes e leitores competentes.

2.5 INTERACIONISMO SOCIODISCURSIVO: UMA CORRENTE DA CIÊNCIA DO HUMANO

Como mencionado no início do capítulo, o construto teórico norteador da pesquisa se enquadra mais especificadamente nos estudos desenvolvidos pelo ISD, cuja tese geral é de que “as propriedades específicas do comportamento humano resultam de uma socialização particular que é possibilitada pela emergência histórica de instrumentos semióticos” (BRONCKART et al., 1996, p.69).

Jean-Paul Bronckart (2006a), em uma entrevista concedida a Anna Rachel Machado e publicada na revista *Revel*, esclarece muitos pontos em relação ao ISD, o qual ele se abstém de definir como uma “teoria” ou um “paradigma científico”, uma vez que, segundo o autor, tais nomenclaturas além de não serem por si só esclarecedoras, não acrescentam nada aos estudos do ISD.

De acordo com Bronckart (2006a), o ISD se inscreve ao mesmo tempo como uma variante e um prolongamento do interacionismo social²² (cf. VYGOTSKY, 1998, entre outros) aceitando, em princípio, todas as idéias fundadoras desse segmento. Dessa forma, mais que uma ciência lingüística, psicológica ou sociológica, o ISD pretende ser uma *corrente da ciência do humano*, cuja problemática central está no desvendamento das atividades languageiras:

[...] as práticas de linguagem situadas (quer dizer, os textos-discursos) são os instrumentos maiores do desenvolvimento humano, não somente sob o ângulo dos conhecimentos e dos saberes, mas, sobretudo, sob o das capacidades de agir e da identidade das pessoas. (BRONCKART, 2006a, p. 8).

Entretanto, Bronckart (2006a) recusa certo determinismo “definitivo” do interacionismo social. Para o autor, sustentar que as práticas de linguagem es tão na origem de todo funcionamento do propriamente humano, não pode levar a contestar essa “realidade indiscutível que constitui a emergência de capacidades cognitivas gerais, tendendo a abstrair diferenças sociais, culturais ou languageiras, tais como Piaget notadamente as descreveu” (p. 8). O ISD não desconsidera tais capacidades cognitivas universais, mas as entende como secundárias em relação às capacidades do pensamento orientadas pelo sócio-histórico e pela interação languageira. Conseqüentemente, para se compreender aquilo que é específico no funcionamento humano “é necessário analisar, primeiramente, as características do agir coletivo, porque é nesse âmbito que se constroem tanto o conjunto dos fatos sociais quanto as estruturas e os conteúdos do pensamento consciente das pessoas” (BRONCKART, 2006, p. 137).

No âmbito desse “agir coletivo”, o ISD faz uma diferenciação entre *atividade* e *ação*. *Atividade* é o termo utilizado para “designar uma leitura do agir que implica as dimensões motivacionais e intencionais mobilizadas por um coletivo

²² O interacionismo social é apenas uma das bases teóricas do ISD, para uma compreensão mais aprofundada do seu quadro epistemológico, ver Bronckart (2003, cap.1).

organizado” (MACHADO, 2005, p. 249). Cada atividade é constituída de *ações*, a saber, “condutas que podem ser atribuídas a um agente particular, motivadas e orientadas por objetivos que implicam a representação e a antecipação de seus efeitos na atividade social” (MACHADO, 2005, p. 249). Na perspectiva teórica defendida pelo ISD, as atividades sociais apóiam-se fundamentalmente nas *atividades de linguagem*. Dessa concepção epistemológica chega-se à conclusão de que as produções de linguagem, primeiramente, devem ser consideradas em sua relação com as atividades humanas em geral, o que leva a delimitar, “na atividade coletiva, as *ações de linguagem*, como *unidades psicológicas sincrônicas* que reúnem as representações de um agente sobre contextos de ação” (BRONCKART, 2003, p. 107).

Estas ações de linguagem, por sua vez, são materializadas em **textos**, a saber, todas as produções de linguagem situadas que são construídas, de um lado, “mobilizando os recursos (lexicais e sintáticos) de uma determinada língua natural e, de outro, levando-se em conta modelos de organização textual disponíveis no âmbito dessa mesma língua” (BRONCKART, 2006, p. 139). Toda elaboração de um texto implica, necessariamente, escolhas relacionadas à seleção de mecanismos lingüísticos/discursivos e, conseqüentemente, de modalidades de realização, ou seja, de **gêneros textuais**, que nada mais são que os construtos sócio-históricos disponíveis no *arquitexto* de uma determinada formação social:

[...] eles [os gêneros] são objeto de avaliações sociais permanentes, o que acaba por constitui-los, de ‘reservatórios de modelos de referência’, dos quais todo produtor deve se servir para realizar *ações de linguagem*. Eles se encontram necessariamente indexados às situações de ação de linguagem, i. e., são portadores de um ou de vários valores de uso: em uma determinada formação social, determinado gênero é considerado como mais ou menos pertinente para determinada situação de ação (MACHADO, 2005, p. 250).

Todo texto é, pois, fruto de uma ação de linguagem, ou seja, é seu correspondente verbal ou semiótico. Da mesma forma, todo texto só é concretizado por meio da apropriação de um gênero, ou seja, qualquer texto empírico configura-se em um modelo de gênero. Por outro lado, todo texto também procede de uma adaptação do gênero-modelo aos valores atribuídos pelo agente-produtor à sua situacionalidade. Dessa forma, além de apresentar as características comuns ao

gênero, também apresenta propriedades singulares, que definem seu *estilo* particular (BRONCKART, 2003). Por isso:

[...] a produção de cada novo texto empírico contribui para a *transformação histórica* permanente das representações sociais referentes não só aos gêneros de textos, mas também à língua e às relações de pertinência entre textos e situações de ação. (BRONCKART, 2003, p. 108).

Assim, todo agente-produtor, ao empreender uma ação de linguagem, se apóia em um “duplo processo”: a) processo de escolha ou adoção de um gênero de texto (preexistente em um *arquitexto* social) – o mais adequado em relação às propriedades da situação de ação; b) processo de adaptação do modelo de gênero escolhido – em função das propriedades singulares dessa mesma situação.

À medida que objetiva investigar os efeitos das práticas de linguagem sobre o desenvolvimento humano, o ISD adota uma concepção de organização dessas práticas materializadas em textos e/ou discursos, ou seja, elabora “modelos” de análise: de um lado, um modelo das **condições de produção** do texto e, do outro, um modelo da sua **arquitetura interna**, esta, dividida em três níveis: 1) **infra-estrutura textual** – plano geral do texto, tipos de discurso, tipos de seqüências e outras formas de planificação; 2) **mecanismos de textualização** – conexão, coesão nominal e coesão verbal (que conferem coerência temática ao texto); e 3) **mecanismos enunciativos** – distribuição das vozes e marcação das modalizações (responsáveis pela coerência interativa do texto). A Figura 2, adaptada de Bronckart (2006, p. 147), nos possibilita visualizar o modelo de análise do ISD para a arquitetura textual:



Figura 2 – Os três níveis da arquitetura textual

Embora estudadas, quase sempre, separadamente, por motivos didáticos, tais categorias de análise não são autônomas, dependem uma das outras, e é essa dialogicidade que permite o ato da textualização, a produção de uma ação de linguagem singular por um agente-produtor.

A Figura 3 sintetiza as principais teses defendidas pelo ISD (cf. BRONCKART et al., 1996, p. 69-71):

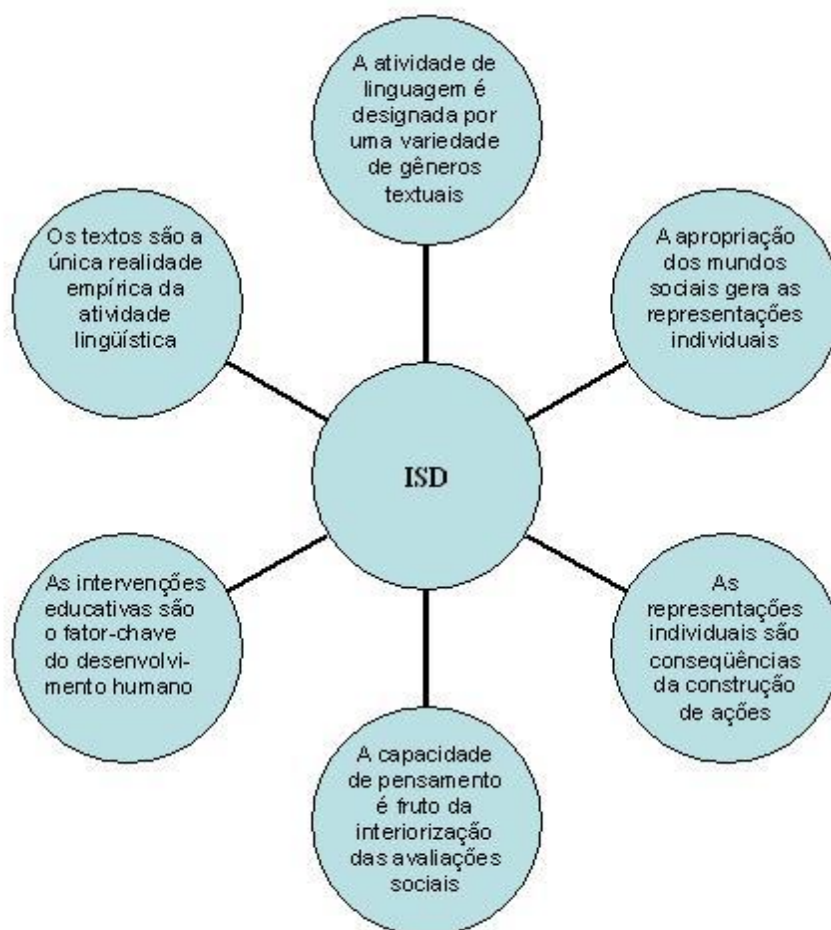


Figura 3 – Seis teses do ISD

CAPÍTULO 3

A CRÍTICA DE CINEMA: UM GÊNERO DA ESFERA JORNALÍSTICA

No presente capítulo abordamos o gênero crítica de cinema, foco de nossa pesquisa, primeiramente, pelo olhar de outros estudiosos que, de alguma forma, já tomaram tal gênero com o objeto de suas pesquisas. É uma primeira visão sobre o gênero. Em seguida, mesmo não acreditando que o nome dado a um gênero possa influenciar os resultados de uma pesquisa, já que existem muitos formatos de textos que estão surgindo e ainda não têm uma denominação precisa, outros que já fazem parte das nossas práticas sociais, mas recebem “rótulos” diferentes (por exemplo: poesia/poema, dissertação argumentativa/texto de opinião) e, nem por isso, deixam de ser instrumentos eficazes da nossa comunicação; trazemos uma discussão acerca do impasse: **crítica** ou **resenha**?

Tal discussão não tem o objetivo de esgotar ou definir a questão, mas delimitar um posicionamento em relação à função social do gênero, como também fornecer uma perspectiva geral da apropriação, pelo jornalismo cultural, da prática de linguagem exercida pela escrita de uma crítica cinematográfica. Como veremos mais adiante, essa prática é dinâmica e se “atualiza” ao ser perpassada pelos valores sócio-ideológicos de um pré-construto que é, antes de tudo, um instrumento cultural.

O próximo passo é resgatar, de forma bem sintética, o percurso sócio-histórico do gênero crítica de cinema no Brasil. A importância de tal retrospectiva é, além de conhecer a história do gênero em nosso país, entender suas alterações ao longo dos anos e como elas estão intrinsecamente ligadas ao contexto de uma época. Esse espaço é relevante para entendermos os gêneros como entidades dinâmicas, fluidas, plásticas, sócio-ideologicamente influenciadas por sua historicidade, por sua situacionalidade:

Desde que não concebamos os gêneros como modelos estanques nem estruturas rígidas, mas como formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem, temos de ver os gêneros como entidades dinâmicas. Mas é claro que os gêneros têm uma identidade e eles são entidades poderosas que na produção textual nos condicionam a escolhas que não podem ser totalmente livres nem aleatórias [...] (MARCUSCHI, 2005, p. 18).

O gênero tem, pois, duas facetas que, em princípio, parecem contraditórias: o aspecto convencional e uma tendência à inovação (BONINI, 2003). A essas duas facetas acrescenta-se outro fator: o da adaptabilidade genérica a cada nova ação de linguagem. Segundo Bronckart (2003), é com base nos nossos conhecimentos sobre os gêneros (aspecto convencional) que, diante de uma situação de produção, adotamos um determinado “modelo” que, para aquela situação específica, nos parece ser o mais adequado. Entretanto, o agente -produtor nunca vai simplesmente reproduzir o gênero, ele vai sempre adaptá-lo às exigências particulares do contexto e da forma como ele representa esse contexto. Dessa forma, qualquer produção textual pode contribuir para a transformação do gênero, e é o acúmulo dessas modificações que acaba fazendo com que os gêneros se alterem (tendência à inovação), o que lhes dá um estatuto de pré -construto sócio-histórico, portadores de indexações sociais. (cf. BRONCKART, 2006, p. 145).

Dessa forma, depois de abordarmos o contexto mais amplo da produção de uma crítica de cinema – seu estado da arte dentro dos estudos lingüísticos, da visão jornalística e seu percurso sócio -histórico – passamos à reflexão sobre o contexto de produção imediato das críticas pesquisadas, a saber, críticas de cinema escritas por Carlos Eduardo Lourenço Jorge, publicadas no jornal *Folha de Londrina*. Esse é um ponto de suma importância para a pesquisa, pois a partir das representações sobre esse contexto que é formada a base de orientação para a semiotização das críticas em análise. “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986, p. 113). Dessa forma, entender a situacionalidade da produção de um gênero se torna crucial para poder analisar sua textualidade (tema para os próximos capítulos).

3.1 O GÊNERO “CRÍTICA” NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS DA LINGUAGEM

Para o trabalho em pauta, tomamos a crítica cinematográfica como uma adaptação do gênero “crítica” (crítica de CD, crítica de livros, crítica de peça teatral, etc.), pertencente à esfera jornalística (embora não exista apenas crítica jornalística, há também a crítica acadêmica, mas esta não é alvo de nossa

investigação). Ressaltamos que a identificação do gênero ora se apresenta como “crítica”, ora como “resenha”²³. Há alguns estudiosos que entendem resenha e crítica como gêneros distintos, porém, para a pesquisa em questão, abordamos o assunto pelo viés sócio-ideológico, pois entendemos tal divergência de nomenclatura como uma questão de embate entre a esfera jornalística e a esfera cultural (estas questões serão aprofundadas no tópico seguinte). Sendo assim, nossa investigação sobre o posicionamento dos estudiosos da linguagem em relação ao gênero analisado considera qualquer uma das nomenclaturas existentes.

Segundo Baltar (2004), crítica é um gênero jornalístico opinativo, escrito normalmente em primeira pessoa e assinado, no qual um crítico emite sua opinião sobre uma manifestação artística qualquer: livro, CD, espetáculo de dança, teatro, exposição de um artista plástico, etc. Este autor diferencia crítica de resenha, por entender que esta última não traz um aprofundamento do conteúdo exposto e sim apenas “algumas sugestões de leitura” (p. 132). O que o autor entende por resenha, parece se assemelhar com a classificação de “resenha descritiva” proposta por Fiorin & Savioli (1993) – aquela que não apresenta nenhuma apreciação ou julgamento de quem a produziu – e, sua crítica, com o que Fiorin & Savioli (1993) denominam de “resenha crítica” – aquela que apresenta um juízo crítico por parte do resenhador.

Diferentemente de Fiorin & Savioli (1993), Monteiro (1998, p. 22) equipara a resenha a um resumo crítico: “o ponto alto da resenha é a visão crítica de quem a escreve. Além de trazer o assunto devidamente resumido, este é acompanhado de uma análise, de uma visão crítica”. Desta forma, a classificação de “resenha descritiva” feita por Fiorin & Savioli (1993) não cabe nos moldes dessa definição. A autora considera o resumo como parte da resenha e não compreende tal gênero sem uma visão crítica. Na perspectiva de Machado (2002), o processo de sumarização é condição básica para a mobilização de conteúdos pertinentes à elaboração de textos pertencentes ao gênero resenha, porém este traz mais que uma simples apresentação concisa dos conteúdos, traz também interpretações e avaliações do resenhador. Acrescenta também que, no caso do gênero resenha, o resumo²⁴ (considerado neste contexto apenas como sumarização, não como um

²³ Em um dos trabalhos pesquisados encontramos a nomenclatura “coluna”.

²⁴ Segundo Machado (2002, p.150): “Textos autônomos que, dentre outras características distintivas, fazem uma apresentação concisa dos conteúdos de outro texto, com uma organização que reproduz

gênero textual) é apresentado de forma parcial, já que o objetivo do mesmo é incitar o destinatário a ler uma obra, a assistir um filme, etc. Nas palavras de Machado, Lousada e Abreu-Tardelli. (2004, p. 15):

Inúmeros tipos de textos se caracterizam por apresentar informações selecionadas e resumidas sobre o conteúdo de outro texto. Outros, além de apresentar essas informações, também apresentam comentários e avaliações. Os primeiros são resumos e os segundos são resenhas.

Barros (2002), ao tratar de dois textos jornalísticos que entram em confronto em um mesmo jornal, classifica o que nós denominamos de crítica cinematográfica de “coluna”: um texto feito por um colunista que emite opiniões sobre um determinado filme. Comparando os gêneros coluna e artigo de opinião – objetos de análise do seu estudo – a autora afirma:

Quanto aos gêneros tratados neste trabalho, a coluna e artigo de opinião, apresentam regras de jogo comuns: é de sua natureza trazer interpretação ou opinião do autor. O papel do autor é de maior aproximação com o seu texto: avaliações e modalizações marcam sua visão de mundo e recursos retóricos são ativados para atingir com maior eficiência o outro parceiro da comunicação, seu interlocutor (BARROS, 2002, p. 204).

Para Barbare (2004, p. 44), “criticar um filme é observar detalhes, identificar as características típicas da obra, compará -las a outras do gênero, criticar e elogiar o filme”. De acordo com a autora, a crítica de cinema presta um serviço de informação ao leitor do jornal ou revista pela visão de um expectador experiente, mas o destinatário da mensagem deve sempre considerar as informações da crítica a partir de seus próprios critérios de apreciação de filmes. Ou seja, para a autora, a crítica deve servir apenas como um parâmetro de avaliação e nunca como um fator decisivo de apreciação de um filme. Barbare (2004), ao pensar nas informações que o leitor busca em uma crítica de cinema e, baseando -se em seus resultados de pesquisa, propõe algumas perguntas que podem nortear a produção do gênero:

a organização do texto original, com o objetivo de informar o leitor sobre esses conteúdos e cujo enunciador é outro que não o autor do texto original, podem legitimamente ser considerados como exemplares do gênero resumo de texto.”

Qual é o gênero cinematográfico do filme (drama, comédia, suspense...)?; De que trata o filme (Qual é o seu enredo)?; De que modo o tema foi tratado (de maneira comum ou com algum enfoque especial)?; Tem ele alguma característica especial (efeitos especiais, figurino, etc)?; Qual é o público alvo do filme?; Qual é a duração do filme?; Quem é o diretor (informações sobre outros trabalhos, premiação)?; O filme é premiado ou está concorrendo a algum prêmio?; Qual o ano de produção e o seu país de origem? (p.45).

Cunha (1996) escreve um artigo em que propõe duas funções para a crítica de cinema jornalística: interpretar uma obra fílmica, extrair -lhe sentido, atribuir-lhe significações (função hermenêutica); ajuizar do seu valor e justificá-lo (função retórica). Ao assumir a função hermenêutica, o crítico busca uma interpretação do filme, procura “desvendar porventura a verdade da obra” (CUNHA, p. 190). Na vertente retórica, a valoração global de um filme s olicita a aprovação do leitor (auditório a ser persuadido), para isso ela tem que ser justificada pondo em relação certos princípios (estéticos, éticos, etc.) relacionados com os processos formais da obra (a qualidade da fotografia, o enquadramento, a montagem, o desempenho dos atores, etc.). “Enquanto interpretação, a palavra crítica dissipa o enigma da obra e enquanto argumentação obtém o assentimento do público” (CUNHA, 1996, p. 192).

Gomes (2004), também ao explorar a função retórica da crítica cinematográfica, afirma que “como gênero discursivo jornalístico, a crítica de cinema veiculada pelos meios de comunicação de massa, dispõe de estratégias argumentativas a fim de validar suas premissas e conseguir o apoio dos leitores” (p. 1). Entretanto, constata que esse gênero tem se deparado com um tipo de jornalismo massivo, com limitações de espaço e falta de tempo para uma análise mais atenciosa das obras fílmicas. Segundo o autor, este tipo de texto mais acelerado “já faz parte do discurso dos críticos atuais que sofrem com a intolerância à exegese fomentada pelos editores de jornais e revistas de grande circulação” (p.2).

Em uma pesquisa, cujo objetivo é a investigação das estratégias discursivas que caracterizam o *contrato de fala* (CHARAUDEAU, 1988) da crítica cinematográfica em dois contextos diferentes – revista *Veja* e *Le Nouvel Observateur* (França) –, Pinheiro (1998) constata significativas diferenças no que diz respeito ao enunciador e às suas estratégias discursivas. Embora em ambos os

contextos os artigos sejam assinados, produzidos por jornalistas especializados, dirigidos a um público escolarizado de nível superior, submetidos às mesmas condições editoriais e concernentes a um mesmo objeto (filmes a estrear, no caso da *Veja*, e em cartaz, no caso de *Le Nouvel Observateur*), na revista francesa o sujeito exerce seu papel de crítico marcando sua presença por meio de formas lingüísticas que apontam para a instância enunciativa. Já, na revista brasileira, o enunciador, apesar de presente, faz pouco uso de formas dêiticas e usa mais o humor do que o enunciador do *Le Nouvel Observateur* – que se mostra mais eruditizado em suas avaliações.

Para um posicionamento de pesquisa, independente dos resultados das análises do nosso *corpus*, achamos coerente colocar, no presente tópico, nossa perspectiva geral em relação ao gênero crítica de cinema. Embora esta pesquisa tenha como objeto de investigação apenas um suporte – jornal *Folha de Londrina* – e um sujeito-crítico – Carlos Eduardo Lourenço Jorge – os nossos estudos acerca do gênero resenha/crítica cinematográfica já envolveram outros contextos, resultando em vários trabalhos acadêmicos disseminados em revistas e eventos da área dos estudos da linguagem (cf. BARROS & NASCIMENTO, 2007, 2006, 2005, 2005a; BARROS & SAITO, 2007; BARROS, 2007). Dessa forma, é com base nessa bagagem de pesquisa que colocamos nossa visão geral em relação a tal gênero textual.

A crítica de cinema que tomamos como objeto de pesquisa é um gênero mobilizado pela esfera jornalística (embora não seja exclusiva desta, já que também pode estar presente na discursividade do mundo acadêmico). É um gênero que transita entre o mundo jornalístico e o cultural, pois o tema que veicula pertence ao mundo das Artes, mas quem o veicula é a esfera jornalística. Tem como suporte o jornal, a revista (tanto revistas de grande circulação, como revistas especializadas em cultura/cinema) e também a *web* (sites especializados em cinema/cultura e também versões *on-line* de jornais/revistas impressas)²⁵. Geralmente, a crítica de cinema aparece em seções ou cadernos especializados em entretenimento/cultura/arte/cinema, partilhando espaços com as outras modalidades

²⁵ A revista *Veja* e *Época* são exemplos de revistas de grande circulação que veiculam críticas de cinema. Como exemplo de revista impressa, especializada em cinema, temos a *SET*. Os websites <www.cinemacomrubens.com.br> e <contracampo.com.br> são exemplos virtuais de veiculação de críticas de cinematográficas.

de crítica, como a de livros ou CD. É comum a inserção de fotos de cenas do filme juntamente com o texto crítico.

O texto da crítica é sempre assinado, já que quem se responsabiliza pelo conteúdo veiculado é o próprio autor e não o editor do jornal/revista. Esse crítico, quase sempre, é um jornalista; nem sempre um especialista na área cinematográfica. Não há uma regularidade quanto à forma de enunciação, mas não são comuns textos escritos em primeira pessoa do singular. A crítica cinematográfica pode ter como objeto filmes prestes a estrear (como é o caso das críticas que analisamos), em cartaz, lançados em DVD ou que estão concorrendo em festivais cinematográficos (nesse caso está incluída a cobertura do *Oscar – Hollywood*).

A crítica de cinema é um gênero que tem como tema principal certa obra cinematográfica²⁶ – alvo da crítica. O objetivo comunicativo do gênero transita entre a apresentação de informações do filme (data de estréia, gênero cinematográfico, duração, diretores, atores, etc.), a sumarização do enredo e a asserção valorativa de alguns aspectos da obra. A tendência, ora para a descrição das informações (aí compreendida a descrição factual da narração), ora para a argumentação crítica, vai depender do contexto em que a crítica está inserida: o tipo de suporte, o público alvo, a linha editorial do jornal/revista, a competência e/ou o nível de especialização do crítico, os objetivos dos editores, etc. Em alguns casos, a crítica pode se assemelhar mais a uma “sinopse comentada”, mas aí já é assunto para outra pesquisa.

3.2 CRÍTICA OU RESENHA: SIMPLES QUESTÃO DE NOMENCLATURA?

Crítica ou resenha? Será que esses dois termos podem ser tomados como sinônimos ou será que são gêneros jornalísticos distintos? Esse é um ponto que tentamos abordar, muito mais objetivando trazer à tona as discussões

²⁶ Na maioria das vezes uma crítica tem por alvo apenas uma obra fílmica, mas há casos de críticas que enfocam mais de um filme – do mesmo tema, mesmo diretor, mesmo festival, etc.

sobre o assunto do que simplesmente propor uma resposta única e simplificadora para a questão.

Primeiramente, é importante registrarmos o que comumente se entende por resenha/crítica, ou seja, como se configura esse gênero, qual sua função social no interior da esfera jornalística. Segundo Mello (1985), esse gênero é visto como uma apreciação de certos objetos culturais, cujo objetivo é o de orientar a ação de fruidores e/ou consumidores. Já, para Hoinéff (2000, s/n), “a tendência de simplesmente orientar o espectador é quase que a negação da atividade crítica”, pois essa prática induz a uma subjetivação da opinião crítica e descaracterizaria até a necessidade de uma especialização profissional da pessoa do crítico. Mendes (2000) vai além, este entende que tal gênero, mesmo tendo um teor informativo, precisaria se impor como uma forma literária. Esta última posição parece dialogar com a definição de Valente (2000, s/n):

O crítico ideal é aquele que faz da obra de uma outra pessoa a matéria prima da sua própria criação artística. [...] O bom crítico é aquele que cria uma segunda obra, que dialoga com a primeira. [...] O crítico deve pegar uma obra, colocá-la frente a frente com sua bagagem de conhecimentos sobre aquela área do saber (e de preferência, muitas outras áreas), e mais, frente a frente com sua experiência de vida, e a partir daí criar uma segunda forma de arte, que deriva sim da primeira, mas que deve ter vida própria. Uma boa crítica é como uma segunda ficção a partir daquela comentada. Ficção necessariamente comparativa, é verdade.

A crítica, de acordo com Valente (2000), deveria implicar, necessariamente, a criatividade, ou seja, ela precisaria produzir idéias, pensamentos e não simplesmente reproduzi-los. E é nesse ponto que ele acredita estar a razão da “falência” atual do referido gênero. Segundo Valente (2000a, s/n), o jornalismo cultural está impregnado de supostos críticos, autoritários que sentem a necessidade de desqualificar toda opinião em contrário: “não são críticos, pois nunca conseguem discutir mesmo a obra em si, não apresentam nenhum olhar novo que o espectador não possa já ter tido”. Na opinião deste jornalista, essas “críticas” não apresentam nenhuma função social.

A opinião de Cota (2000, s/n) já é bem mais otimista. Para este, nos dias de hoje, já é possível ver a crítica como extensão de uma atividade criativa: “Os filmes não terminam nunca. Eles continuam a se desenvolver nos textos. Enquanto a crítica impulsionar reflexões, provocar miradas diferentes sobre a realidade, assim

como os bons filmes, não há porque duvidar de sua necessidade”. Essas palavras parecem dialogar com as reflexões de Coelho (2000) sobre o “erro” de avaliação na crítica. Para este autor, a crítica, independente de errar ou acertar, serve, principalmente para um propósito: chamar a atenção para aquilo que estamos vendo:

O que a crítica estimula, na verdade, é um enriquecimento dessa experiência de “gostar” ou “não gostar” – uma crítica negativa pode ser injusta, pode ser que não concordemos com ela, mas se for bem-feita, tornará nossa experiência da obra “melhor” para nós mesmos, mais matizada... O vírus da crítica já terá sido inoculado em nós, poderemos a partir daí criticar o crítico, se quisermos, mas o processo já não pára mais, e é esse, afinal, o processo da vida intelectual, da vida do espírito... (Coelho, 2000, p. 88).

Para o crítico de cinema Lourenço Jorge (cf. APÊNDICE A), a função da crítica é justamente a de proporcionar a reflexão, é “oferecer ferramentas mais fecundas, melhores e mais afiadas para que as pessoas possam (ou pudessem) trabalhar seu senso crítico”. Ele também não vê a crítica de cinema feita no Brasil, sobretudo a destinada aos filmes *hollywoodianos*, como um termômetro do seu sucesso ou insucesso, já que estes já vêm de fora rotulados como sucesso ou fracasso. Entretanto, de acordo com Coelho (2000), o jornal, ao dedicar uma página inteira a certa produção norte-americana já importada como sucesso da temporada, mesmo criticando seu alto custo de produção, o abuso dos efeitos especiais, a superficialidade da narrativa, etc., acaba por contribuir com a sua publicidade. Ou seja, não adianta o crítico fazer uma péssima avaliação do filme se a editoria do jornal a coloca em destaque na primeira página do caderno cultural acompanhada de várias ilustrações, entrevistas, etc. – a publicidade fala mais alto do que o texto crítico em si.

O que mostra essas breves asserções opinativas²⁷ é que realmente há muita polêmica envolvendo esse gênero textual. Poderíamos até falar em uma “crise” da crítica. Não no sentido degradativo do termo, mas “crise” como fenômeno criador de tensão que pode motivar o crescimento qualitativo do gênero e das idéias que o perpassam. Prova desse fato são as várias mobilizações que vêm acontecendo nos últimos anos em torno dessa problemática. Dentre elas, podemos

²⁷ “Breve” porque esta discussão vai muito além do exposto, englobando profissionais da área de cinema, jornalistas, acadêmicos, etc.

citar: o ciclo de palestras denominado *Rumos da Crítica* realizado em São Paulo no ano de 1999 pelo Itaú Cultural, o qual resultou na publicação de um livro com o mesmo título²⁸; uma série de encontros promovidos em 2001 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) que recebeu o nome de *A crítica da Crítica*, cujo objetivo foi colocar críticos e artistas frente a frente para debater sobre a função e os rumos da crítica na atualidade; um número da revista eletrônica de cinema *Contracampo*²⁹ especialmente reservado ao debate de questões referentes à crítica cinematográfica no Brasil.

Podemos resumir as discussões em pauta (muito pretenciosamente) pela indagação: a crítica, por ser um gênero jornalístico, precisa estar atrelada aos objetivos midiáticos (consumistas, de mercado), conseqüentemente, primando pela agilidade, concisão, superficialidade ou deve conservar o teor artístico, criativo, reflexivo do mundo com o qual dialoga (mundo da arte, mundo cultural)? Conseqüentemente, o crítico deve ser um artista ou um jornalista? É à origem de tais questões que tentamos retomar, pois é nela que reside a problemática da nomenclatura **resenha** ou **crítica**.

Segundo Mello (1985), o problema da dualidade funcional da crítica – jornalística/artística – está na transição por que passou o jornalismo brasileiro: de uma fase amadorística em que os espaços dos jornais e revistas, direcionados à análise estética, estavam destinados aos intelectuais, eventualmente remunerados, para uma fase profissionalizante, na qual a valorização dos produtos culturais passa a ser feita regularmente e de forma remunerada, adquirindo, com isso, um caráter mais popular. Ainda, segundo o autor, nessa época, houve dois tipos de recusa: uma, por parte dos intelectuais que não queriam compactuar com a simplificação e a superficialização objetivadas pela indústria cultural. Outra, pelos editores culturais que não pretendiam se render aos apelos dos intelectuais, pois entendiam ser indispensável ampliar os limites da crítica de arte, tornando -a utilitária em relação ao grande público consumidor. O resultado do embate foi 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

²⁸ Cf. Martins, 2000.

²⁹ Número 24, de dezembro de 2000 (vários artigos desta edição são referenciados no presente trabalho).

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. (MELLO, 1985, p. 98).

Entretanto, o termo “resenha” não se generalizou no Brasil, pelo menos, entre a população não-especializada que, na verdade, não participa dessa luta sócio-ideológica travada entre jornalistas e intelectuais. Como pudemos detectar por meio de nossas pesquisas, muitos dos profissionais que atuam como resenhadores nos periódicos de grande circulação nacional, ao se referir em ao gênero com o qual trabalham, o denominam “resenha”, mas ao se reportarem ao papel social que desenvolvem no jornal/revista em que atuam utilizam o termo “crítico”. Outros continuam se intitulado “críticos” e, o produto de seu trabalho, “crítica”. E, também, há aqueles que usam ora um termo ora outro, ou seja, não vêm implicações no uso de uma ou de outra denominação.

Porém, temos aqueles que fazem uma diferença entre “crítica” e “resenha”. Segundo Hoineff (2000), essa dicotomia está relacionada, principalmente, ao posicionamento editorial adotado pelo jornal/revista: “o que se pede de um crítico na maior parte dos veículos é que indique, em poucas linhas, o que o leitor deve ou não deve assistir. Não há, nesse contexto, qualquer espaço para a análise ou encorajamento da reflexão sobre o filme abordado”. Isso nos levaria a pensar em uma descaracterização da crítica em razão da falta de espaço editorial. Segundo Valente (2000, s/n), isso não deixa de ser verdade, mas acima de tudo:

A crítica precisa de uma postura editorial [...] O crítico não informa, ele forma. Ele não é jornalista, nem repórter, pois seu saber não busca uma existência momentânea, efêmera, mas sim a permanência. [...] Colocado dentro da indústria cultural, o crítico perde seu habitat natural, pois ele não visa primariamente o consumo, mas a reflexão, a pesquisa, a investigação. Ele quer incentivar o público a se demorar, a se deliciar no consumo de uma obra artística, quando este próprio parece estar, em sua maioria, interessado em rapidez, velocidade, excesso de informação, e falta de formação.

Acrescenta, também, que a solução está nas mãos dos editores, pois estes precisam não ter medo de inovar, necessitam deixar o “já consagrado” de

lado e acreditar na mudança de postura dos leitores. Mas entende que não há como continuar usando o termo “crítica”, dentro do jornalismo cultural, simplesmente pelo verniz intelectual que tal termo carrega.

Pelo exposto, vemos que a discussão em questão gira muito mais em torno de interesses econômico-sociais ou político-ideológicos do que em função da delimitação de um gênero textual. Dessa forma, por nosso trabalho se inscrever nas áreas da linguagem e da educação e nosso interesse maior residir na questão do estudo do gênero como prática de linguagem em uso, é que, para encaminhamento de nossos estudos, optamos pelo uso do termo “crítica”, já que é a nomenclatura pela qual a maioria das pessoas³⁰ reconhece e denomina o gênero. Compactuarmos, pois, com o postulado por Bazerman (2006) quando diz que “gêneros são tão somente os tipos que as pessoas reconhecem como sendo usados por elas próprias e pelos outros” (p. 31), isto é, gêneros são o que as pessoas identificam como tais em cada prática de linguagem, seja pela denominação, institucionalização ou regularização (MARCUSCHI, 2005). Outro fator que nos levou a optar pelo termo “crítica” foi a constatação da competência discursiva de Lourenço Jorge – crítico alvo de nossas análises. Sendo assim, sabendo do desprestígio do termo “resenha” dentro do mundo jornalístico, ao optar pelo mesmo poderíamos estar, mesmo que despreziosamente, diminuindo o valor lingüístico-discursivo dos textos analisados.

3.3 BREVE HISTÓRICO DA CRÍTICA DE CINEMA NO BRASIL

Quase não há textos publicados que resgatam a história da crítica cinematográfica no Brasil. O artigo publicado na revista virtual de cinema *Contracampo*, intitulado “Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil”, elaborado por Gardnier & Tosi (2000) é um dos poucos materiais destinados exclusivamente ao assunto. Dessa forma, essa é a nossa fonte principal de pesquisa na elaboração dessa breve retrospectiva sócio-histórica da crítica de cinema no Brasil, cujo objetivo

³⁰ A maioria das pessoas a que nos referimos são pessoas “leigas” quando o assunto é essa guerra ideológica que toma conta do mundo jornalístico e cultural envolvendo a crítica/resenha, embora leitores de jornais/revistas e, conseqüentemente, do gênero crítica de cinema. O termo “resenha” ainda está mais restrito ao mundo acadêmico.

é resgatar, na trajetória do gênero, sua gênese e suas transformações ao longo do tempo e, com isso, tentar entender o seu funcionamento na atualidade. Além das informações trazidas pelo artigo de Gardner & Tosi (2000), outras leituras complementam os nossos estudos e nos auxiliam na construção deste tópico.

Pode-se dizer que é a partir de meados do século XIX que o jornalismo brasileiro, até então voltado para a vertente política, inicia sua trajetória no campo cultural (nesse momento, ainda, voltado quase exclusivamente para a expressão literária). É o momento em que o jornalismo começa a adquirir uma tendência européia, configurando-se pela confluência dos seguintes temas: política, economia e variedades (GADINI, 2003).

Segundo o exposto na cronologia elaborada por Gardner & Tosi (2000), o escritor e crítico teatral Arthur Azevedo pode ser considerado nosso primeiro crítico de cinema pela publicação em *O Paiz*, em julho de 1897, de comentários sobre os filmes exibidos em algumas casas teatrais. Em 1904, outro intelectual brasileiro inicia seus comentários acerca do cinema: agora é o poeta e escritor Olavo Bilac quem escreve para a revista *Kosmos* um texto expressando suas preocupações em relação à substituição do livro pelo cinema. Nesse momento o Brasil vive sua primeira República – oligárquica e conservadora – e, no cenário cultural, a escola parnasiana impõe sua arte rigorosa e puramente elitista, em consequência, a concepção de cinema como arte é rejeitada por seus intelectuais. Segundo Gomes (1996, p. 49), “a imprensa que poderia colaborar exercendo sua influência na opinião do público acaba por não tomar mais conhecimento da produção cinematográfica que se define cada vez mais como uma atividade marginal”.

Em 1918, segundo Gardner & Tosi (2000), nasce o primeiro periódico brasileiro que tenta dar conta das críticas dos filmes em cartaz: a revista *Palcos e Telas*. Antes disso, tínhamos apenas revistas que exibiam fotos e textos de divulgação. A década seguinte é marcada, culturalmente, pela busca da identidade genuinamente brasileira. A Semana de Arte Moderna, em 1922, representa a abertura de novas perspectivas para a Arte no Brasil, com isso o cinema vai, aos poucos, sendo reconhecido como legítima expressão artística. São, então, os jovens intelectuais da época – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Monteiro Lobato – quem agora escrevem as críticas publicadas nos jornais e revistas. São eles que começam a dar ênfase, na imprensa, para as

produções dos cineastas brasileiros (KLEBIS, 2004). Nessa década, nasce a revista *Cinearte*, primeira revista a iniciar uma campanha em favor do cinema nacional e *O Fan*, primeiro periódico de cinema nascido exclusivamente por amor ao cinema (GARDNIER & TOSI, 2000).

Já em 1931, com a figura de Pedro Lima, primeiro crítico a escrever regularmente para jornais, surge a caracterização do crítico de cinema tal como entendida nos dias de hoje. Em 1941, por iniciativa do grupo de estudantes herdeiro dos modernistas, este, centrado na Faculdade de Filosofia da USP, começa a circular a revista *Clima*, cujo encarregado da seção de cinema é o intelectual Paulo Emílio S. Gomes. Durante seus dezesseis números a revista foi um veículo de divulgação e renovação da crítica brasileira. É também em 1941 que o cinema ganha investimento no país com a fundação da *Atlântida* (produtora responsável pela produção de três filmes populares por ano) e, mais tarde, em 1949, pela criação da Vera Cruz (que opera até 1954). Já em 1946, começa a escrever, no *Correio da Manhã*, Antônio Moniz Viana – o mais importante crítico da imprensa diária brasileira – que, mesmo sem ser acadêmico, consegue *status* de intelectual de cinema – escreve nesse mesmo jornal durante 28 anos (GARDNIER & TOSI, 2000).

Nas décadas seguintes, em decorrência do processo de industrialização iniciado no segundo governo Vargas (1951-1954) e acentuado na gestão de JK (1955-1960), começam a surgir, na imprensa, as editorias especializadas. Tal modelo problematiza a figura do cronista de assuntos gerais que sempre transitou pelas diversas áreas jornalísticas. Conseqüentemente, o cinema deixa de ser um mero passatempo e ganha um tom mais “sério”, se concretizando como um campo específico, com repertórios e vocabulários próprios (KLEBIS, 2004). É nessa época que, impulsionadas pelo crescimento urbano, especialmente em São Paulo, as camadas médias se diferenciam e adquirem um poder maior de compra: a diversão, as artes e o lazer começam a romper os domínios da produção caseira para ganhar status de bens de consumo (GADINI, 2003).

Acontece, então, em 1960, em São Paulo, a 1ª. Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica – primeira oportunidade que reúne críticos de todo o Brasil. Os próximos anos são marcados pela distinção de dois segmentos de críticos: os envolvidos na crítica acadêmica, estes valorizam e participam do Cinema Novo – dentre seus adeptos se destacam Paulo Emílio S. Gomes, Ismael Xavier e Jean-Claude Bernadet; e aqueles que rejeitavam tal vertente do Cinema – estes

passam a discursar, principalmente, nas rádios, em defesa da “produção popular” (GARDNIER & TOSI, 2000). Entretanto, O Cinema Novo e quase todos os avanços do setor cultural são abalados com o golpe de 1964 (KLEBIS, 2004). Porém, segundo Gadini (2003, p. 870), a contaminação do setor cultural é paulatina “principalmente em áreas onde a presença popular ainda era marcada pelas ações públicas (como cinema, teatro, festivais musicais)”. A vasta produção cinematográfica da época mostra a preocupação com uma cultura nacional -popular, mesmo sob o controle da censura e aval militar a toda e qualquer perspectiva crítica ou preocupada com a realidade social.

A fundação, em 1965, do curso de Cinema da Universidade de Brasília, primeira ambiciosa experiência do gênero no país, prova a força do Cinema em tempos de ditadura. Feito, porém, prematuramente abortado pelos ecos do AI -5 (decretado em 13 de dezembro de 1968). Nessa época, a televisão começa a despontar e a se configurar como o meio de comunicação mais popular do país. Dessa forma, há um recuo nas tiragens dos jornais impressos, o que leva este veículo de comunicação a uma reforma gráfica e editorial (o visual ganha mais ênfase do que o textual) na tentativa de reconquistar o interesse popular. Como consequência, os grandes espaços destinados à crítica nos suplementos de cultura são reduzidos para poder conciliar as editorias de variedades, colunas sociais e cobertura jornalística de eventos culturais (GARDNIER & TOSI, 2000). Segundo Gadini (2003, p. 88):

A “crítica autoral de nível” ainda existe nos ensaios, críticas, resenhas, contos, etc., persistentes em inúmeros suplementos/cadernos de jornais brasileiros, mas passou-se a explorar também, simultaneamente, os “serviços pobres”, como eram considerados na emergente Era do Rádio, em produtos que passam a adquirir formato diferenciado.

Em 1983, a *Folha de S.Paulo* marca sua época por incorporar a área de cinema como espaço de reflexão em seu suplemento cultural “Folhetim”, promovendo, assim, o debate a respeito da realização cinematográfica. Essa é uma rara exceção, pois nessa época, o que se vê nos jornais é uma progressiva diminuição do espaço destinado à crítica de cinema. No Rio de Janeiro, o jornalista Rogério Durst desenvolve um *estilo* (cf. BAKHTIN, 1992, p. 313) que faz escola: poucas ambições críticas, escrita descontraída, texto curtíssimo, preferência acima

de tudo pelo entretenimento. O fim da revista *Filme Cultura*, em 1987, deixa na crítica cinematográfica a triste lacuna de não haver qualquer espaço especializado dedicado à reflexão sobre cinema no país. A partir de então, a reflexão cinematográfica se dá exclusivamente nas faculdades de comunicação e nos poucos textos publicados nos periódicos de grande circulação (GARDINIER & TOSI, 2000).

Na década de 90, são poucas iniciativas dignas de nota. Destaca -se, entre elas, o nascimento da revista *Cinemais*, em 1996, periódico bimestral de cunho acadêmico que tenta reabrir a discussão em torno do cinema no Brasil e na América Latina (os textos são fornecidos, na sua grande maioria, por professores da escola de Cinema). Essa década também é marcada por várias manifestações de descontentamento com os rumos da crítica no país (GARDINIER & TOSI, 2000). De acordo com Priolli (2000), a despeito de todas as limitações estruturais e conjunturais da realidade brasileira no início do século XXI, o espaço da crítica vem crescendo no jornalismo: “quase todos os jornais e revistas de interesse geral publicam, atualmente, seções ou cadernos de artes e cultura, onde sempre há espaço para a análise e a crítica – inclusive em jornais populares e os especializados” (p. 82). Recentemente, também, podemos destacar a expansão de veículos especializados em cultura/cinema como, por exemplo, as revistas *Set*, *Cult*, *Bravo!*, o website de Rubens Ewald Filho³¹ e as revistas virtuais de cinema *Contracampo*³² e *Epipoca*³³.

3.4 UMA ADAPTAÇÃO SINGULAR DO GÊNERO: AS CRÍTICAS DE CINEMA DE CARLOS EDUARDO LOURENÇO JORGE

Como já foi mencionado no início do trabalho, nosso *corpus* de pesquisa é composto por dez críticas cinematográficas (tendo como foco estréias de filmes) escritas por Carlos Eduardo Lourenço Jorge e publicadas na *Folha de Londrina* no período de 12/05/06 a 15/07/06. Desses dez exemplares selecionados para a pesquisa, cinco referem-se a críticas direcionadas a filmes comerciais

³¹ <www.cinemacomrubens.com.br>, acesso em 15 nov. 2007.

³² <contracampo.com.br>, acesso em 15 nov. 2007.

³³ <epipoca.com.br>, acesso em 15 nov. 2007.

(circuito nacional – CN) e cinco a filmes exibidos em circuito alternativo na cidade (CA). O objetivo deste tópico é trazer à tona a situacionalidade que envolve tais produções: a figura do crítico Lourenço Jorge, o panorama da textualidade de suas críticas, os contextos específicos dos dois grupos textuais do *corpus* (contexto CN e CA), uma visão geral do suporte midiático das críticas – o jornal *Folha de Londrina*; enfim, uma visão geral do contexto de produção das críticas analisadas.

Carlos Eduardo Lourenço Jorge é mineiro de Belo Horizonte e reside na cidade de Londrina desde 1967. É bacharel em Direito pela Universidade de Londrina (1967-1971) e em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado/SP (FAAP) (1972-1974). Trabalha como crítico de cinema na *Folha de Londrina* desde 1969. Foi programador do Cine Teatro Ouro Verde de 1978 a 2002 e, atualmente, é o responsável pela exibição no Cine Com-Tour/UEL. Cobre regularmente, desde 1995, os festivais de *Cannes* e *Veneza*. No Brasil, faz a cobertura do *Festival de Gramado* desde 1975, no qual é coordenador das sessões de debate desde 1990 e, mais recentemente, do *Festival de Brasília*. É autor do capítulo “Debates” que integra o livro *Gramado - 30 Anos de Cinema* (QUINTANS, 2002). É colaborador do site especializado <www.cineweb.com.br>, de São Paulo, e do site da Sercomtel (Londrina) – <www.sercomtel.com.br>.

Temos, dessa forma, um crítico com formação especializada em Cinema que escreve para a *Folha de Londrina* desde 1969. Profissional de renome, tanto em nível local, nacional, como internacional; comprometido com sua área de atuação e único crítico de cinema da cidade de Londrina que escreve regularmente para um jornal local. Nesse periódico, escreve críticas cinematográficas de estréias fílmicas – alvo de nossas análises – e faz cobertura de festivais de Cinema.

Como já dissemos anteriormente, dividimos nosso *corpus* em dois grupos – CA e CN – pois acreditamos que, por estes estarem inseridos em contextos diferentes, a base de orientação situacional que origina as representações psicossociais do contexto de produção também é distinta, o que acaba refletindo na semiotização dos textos.

Primeiramente, abordamos as críticas referentes ao circuito alternativo. O grupo CA refere-se a críticas de filmes próprios de um contexto Arte e Ensaio – a maioria, oriundo de outras nacionalidades – exibidos em circuito alternativo na cidade de Londrina. A exibição desses filmes é feita no Cine Com-Tour, em uma parceria da Casa de Cultura com a Universidade Estadual de

Londrina (UEL) e tem como programador o crítico de cinema Carlos Eduardo Lourenço Jorge – o mesmo autor das críticas da *Folha de Londrina*. Dessa forma, temos um cenário bem atípico: o autor das críticas do grupo CA é também o responsável pela seleção/exibição dos filmes que o compõem. Ou seja, a crítica é o segundo momento de avaliação dos filmes, pois o primeiro se refere à própria escolha da obra a ser exibida.

É evidente que Lourenço Jorge tem um posicionamento distinto em relação aos filmes CA, pois eles já passaram pelo seu crivo avaliativo. Questionado por nós a respeito desse assunto, o crítico assim se posiciona: “naturalmente, há um ponto favorável: eu sou programador da sala alternativa. Eu não programo filmes que não gosto. Se o filme está lá, de alguma forma ele é minimamente interessante para ser visto e tem motivo de reflexão” (cf. APÊNDICE A).

Por meio dessas palavras já fica subentendido que a avaliação dos filmes CA (circuito alternativo) não tem o mesmo teor crítico que a avaliação dos filmes CN – exibidos em circuito nacional. Em entrevista concedida a Klebis (2004), o crítico afirma procurar valorizar os filmes exibidos em circuito alternativo, pois são, geralmente, “produtos calçados em alguma coisa de maior substância, que estão merecendo um lugar no cinema contemporâneo, que são dirigidos por autores importantes, que fazem parte de uma carreira” (p. 64). Já, no que se refere às escolhas dos filmes CA, Lourenço Jorge complementa:

A proposta da sala não é absolutamente original, é uma proposta que existe no mundo, que é criar um segmento alternativo de filmes que sejam provocadores, que tenham temáticas contemporâneas, que discutam idéias, que reflitam a situação do mundo, que reflitam as questões existenciais individuais, as questões coletivas, questões políticas – isso para mim é muito importante (cf. APÊNDICE A).

Ao finalizar seu pensamento com a expressão “isso para mim é muito importante” já é possível abstrairmos a linha crítica do autor, ou seja, alguém que coloca o Cinema não como simples passatempo, mas como veículo de disseminação de idéias, propiciador de reflexão. Esse posicionamento fica explícito nas seguintes palavras:

Eu acho, acima de tudo, que a função do cinema não é entretenimento, eu acho que a função do cinema é de abrir a cabeça das pessoas. É claro, se você conseguir que as pessoas também se divirtam, acho maravilha. Mas, essa é a fórmula mais diabólica que existe: a arte e o entretenimento de mãos dadas (cf. APÊNDICE).

A citação parece revelar que a dualidade arte/entretenimento é uma das linhas teóricas pelo qual o crítico orienta suas apreciações valorativas sobre os filmes. Outro aspecto também de grande importância para o crítico é a questão autoral, principalmente na vertente alternativa. Para Lourenço Jorge, autoral significa que “por trás de cada filme há uma cabeça pensante e essa cabeça pensante é fundamental. Claro, filme é trabalho em equipe. Mas, por trás, há uma cabeça imprimindo uma direção ideológica” (cf. APÊNDICE A). Ou seja, para o crítico, o papel da direção é fundamental para a qualidade final de uma obra cinematográfica.

Em relação ao contexto que envolve os filmes alternativos, outro ponto a se destacar é a sua abrangência e o perfil do público que procura por esse tipo de entretenimento e que, conseqüentemente, faz parte do grupo de leitores das críticas CA. Segundo Lourenço Jorge, a sala alternativa do Com-Tour não recebe um público expressivo: com capacidade para 500 pessoas, o público, durante a semana, não passa de 20/30 pessoas por sessão. Pelas características dos filmes próprios desse contexto Arte e Ensaio, o seu público enquadra-se em um perfil mais eruditizado, pessoas com uma sensibilidade mais apurada para a apreciação de obras de arte, manifestações culturais e também apaixonados pela arte cinematográfica de “qualidade” – os chamados cinéfilos. Esse perfil, geralmente, corresponde a um público com boa escolaridade e pertencente a uma classe social mais estabelecida financeiramente. Conseqüentemente, esse mesmo perfil transfere-se para os leitores em potencial das críticas referentes ao grupo CA.

Lourenço Jorge diz não escrever *conscientemente* direcionado a certo público, ou seja, em tese, as representações do destinatário da crítica não influenciariam a textualidade da crítica. Sabemos, pelos estudos oriundos das teorias da enunciação (BAKHTIN, 1992; BRONCKART, 2003, 2006, entre outros), que é a partir das representações do contexto, entre elas, o destinatário da produção

textual, que o agente cria sua base de orientação e, conscientemente ou não ³⁴, direciona a semiotização de seu texto. Dessa forma, o fato de o crítico dizer que seu ato discursivo não está direcionado *conscientemente* para certo público, não interfere na nossa hipótese ³⁵ de que é a representação desse público mais eruditizado que está na base de orientação da produção das críticas per tencentos ao contexto CA.

Mesmo dizendo não visar um público específico, o crítico, em outro momento da entrevista, afirma que são os filmes que ditam seu fazer discursivo: “a procedência, o objetivo, eles vão, de certa maneira, cadenciar essa minha prop osta textual” (cf. APÊNDICE A). Cada filme tem seu contexto, assim, nos dizeres do crítico, percebemos uma intencionalidade discursiva motivada pelos parâmetros da situação de produção. Ao falar da questão do direcionamento da escrita, o crítico complementa que não escreve nem para ele mesmo nem para amigos. Para ilustrar esse posicionamento ele constrói a metáfora da “ponte”:

Eu estabeleci uma meta de critérios de crítica que converge para a palavra “**ponte**”. Eu pretendo (sempre pretendi) ser a ligação entre o espectador médio, comum, anônimo e aquilo que está na tela. Aquilo que está na tela pode ser uma obra prima ou pode ser a mediocridade absoluta. Eu procuro fornecer (não sei se consigo) alguns elementos que eu considero fundamentais para que, não só em relação ao filme especificamente que eu trago na crítica, mas a outros que virão (isso é uma coisa subliminar, subentendida), as pessoas tenham um mínimo de ferramentas para exercerem seu juízo de valor (cf. APÊNDICE A).

Como vemos, o crítico se põe em uma situação de neutralidade, mas uma neutralidade que sustenta, que dá subsídios para que o leitor tenha condição de fazer o seu próprio juízo de valor. Ele se coloca no plano intermediário entre o espectador e a obra, mas é ele que tem o “poder” de instrumentalizar esse espectador para que o mesmo tenha uma apreciação fílmica mais atenta.

Voltando nosso olhar, agora, para as críticas relativas aos filmes exibidos em circuito nacional, destacamos que as mesmas estão vinculadas a filmes

³⁴ Embora os estudos bakhtinianos trabalhem exclusivamente com a questão da intencionalidade do autor, adotamos, nesta pesquisa, um posicionamento “não-radical” da questão, ou seja, acreditamos na interface de uma intencionalidade consciente e de uma atitude inconsciente acionada pelas coerções exercidas pelo contexto, pela escolha do gênero, etc.

³⁵ Segundo Bronckart (2003), o analista de texto só pode trabalhar com “hipóteses” das representações do contexto de produção, já que ele não tem como reconstruir os processos cognitivos e psicossociais do momento exato da produção textual (nem mesmo o próprio agente pode fazer isso, pois esses processos nem sempre são conscientes).

destinados à cultura de massa, exibidos nos grandes cinemas comerciais do Brasil – no caso da cidade de Londrina, destinam -se às salas de cinema do *Multiplex Catuaí* ou do *Arco-Íris Cinema Royal Plaza*. São, na sua grande maioria, os chamados filmes *hollywoodianos*. Quando se trata destes últimos, Lourenço Jorge admite assumir uma postura mais “dura”:

Eu me coloco na resistência, do lado de cá da trincheira, e sempre que posso estou dando beliscões, forçando a barra na ironia, procurando realmente minimizar, por mais grandiloquência de marca que tenha o produto, eu nunca deixo que isso me intimide (apud KLEBIS, 2004, p. 64).

Percebe-se que a postura assumida pelo crítico difere bastante de um contexto para outro – grupo CA e CN. Vimos que em relação aos filmes exibidos em circuito alternativo o crítico assume uma postura de valorização da obra (uma vez que são obras que já passaram pelo seu crivo avaliativo e pertencem a uma classe de filmes mais qualificada), já, no que diz respeito aos filmes relativos ao circuito nacional, ele se põe na defensiva, assumindo uma postura mais resistente. Para este último caso, uma ferramenta que Lourenço Jorge gosta de usar e, que segundo ele, já se tornou uma questão de *estilo individual* (BAKHTIN, 1992), é a “ironia”:

Eu peço muito, evidentemente, nas minhas críticas sendo sentencioso. Mas procuro fazer isso com a maior elegância possível, não sendo tão taxativo [...] é nesse ponto que eu me valho de uma ferramenta (uma questão de estilo) que eu prezo, que é a **ironia**. Costumo ser irônico. Às vezes, sou mordaz, às vezes, dependendo da situação, eu sou ferino. Eu acho que essa é uma ferramenta que eu possa não só usá-la, eu sendo o agente, mas eu posso facultar o uso desta para também quem lê ou quem assiste ao filme [...] Você pode ter espectadores de determinados filmes, eventualmente, saindo do cinema e trabalhando, aquilo que acabaram de ver, de uma maneira irônica – debochando do filme. Eu acho que existem filmes cujo coeficiente de qualidade é tão precário que, ou você ignora totalmente – o que não é o caso, tem que dar, pelo menos, uma mínima satisfação, que sejam dez linhas – ou você remete isso para um contexto que foge do rigor da crítica. Não é bem um deboche, você pode trabalhar de uma maneira até, eu diria, beneficentemente responsável. O fato de você estar denegrindo aquilo, não de uma maneira pejorativa, eu acho muito positivo, muito benéfico, quase como uma medida saneadora (cf. APÊNDICE A).

Por esse depoimento é possível percebemos um estilo pessoal de Lourenço Jorge: a preocupação de dizer o que precisa ser dito de um filme, mas

tendo o cuidado de não ser taxativo, procurando na ironia a fórmula “saneadora” para não denegrir a imagem de uma obra. Ainda em relação à questão de estilo, o crítico assume certa timidez em se colocar explicitamente como enunciador do texto. Mesmo dizendo que o uso da terceira pessoa parece estar mais ligado às coerções próprias do gênero “crítica”, confessa que muito ele deixou de usar “por uma questão de timidez de usar a primeira pessoa, de não chamar a atenção para minha pessoa, para minha opinião” (cf. APÊNDICE). E complementa:

Mas, de uns tempos para cá, eu tenho me convencido de que eu passei a ter mais resposta das pessoas me colocando mais (“Na minha opinião”, “Eu acho”) – houve uma quebra de gelo, uma aproximação, uma quebra de cerimônia, enfim, eu nunca quis essa cerimônia, **eu nunca quis para mim um pedestal**. Agora, eu sinto que há uma aproximação. Eu sempre tenho colocado nas minhas preleções [...] que o que faz a diferença entre vocês e eu, é o fato de [...] por uma série de circunstâncias ao longo do tempo, eu me transformei em um especialista de cinema e tenho, de alguma forma, um diferencial de conhecimento em relação a vocês [...] (cf. APÊNDICE A).

Como vemos, o crítico se encontra em um embate entre um estilo mais formal – que parece emergir das pressões exercidas pela escrita do gênero “crítica” – e uma necessidade de aproximação com o leitor, por meio de uma colocação mais explícita da sua figura dentro do discurso crítico. Talvez resida nesse fato uma das transformações que o gênero vem sofrendo. Como já vimos anteriormente, é a partir das diversas formas de empréstimo de um gênero, a cada nova adaptação, que as transformações vão se corporificando e transformando-o (BRONCKART, 2006). Talvez essa informalidade, própria de um discurso em primeira pessoa, comece, com o passar do tempo, a fazer parte do discurso da crítica e a se configurar como uma de suas características próprias.

Lourenço Jorge também confessa que, principalmente em razão das novas exigências da contemporaneidade, tem procurado tornar a linguagem de suas críticas mais leve, incorporando um vocabulário mais coloquial sem, contudo, abrir mão de sua marca pessoal – certo rigor formal adquirido nas muitas leituras dos clássicos na adolescência (apud KLEBIS, 2004). Ainda, no que diz respeito às adequações que a nova sociedade vem exigindo, o crítico comenta o problema do espaço editorial dentro do jornalismo e a busca, por parte desse novo leitor, de “fofoquinhas” dos bastidores da obra. De acordo com Lourenço Jorge, está

aflorando, dentro do jornalismo cultural, um novo modelo de crítica – a “repor-crítica”: uma mistura de reportagem, entrevista e crítica –, no qual a notícia-filme tem mais espaço do que a reflexão, a apreciação da obra em si:

Este é um tipo de informação [“fofoquinhas”] que o leitor contemporâneo está procurando [...] Quando eu viajo, eu tenho mais facilidade em obter esses dados, porque eu estou no foco das coisas [...] Eu tenho que ser ágil, eu tenho que ser flexível, eu tenho que ser repórter [...] A tal da repor-crítica surgiu – esse bicho de sete cabeças, não sei? – mas é uma fórmula que está aí, está sendo utilizada, porque as pessoas querem saber se o orçamento do filme foi de 178 milhões. O lançamento no Brasil, eu tenho que colocar, e tenho posto – no meio da crítica, eu pego o telefone e ligo pra a Fox: “Quantas cópias estão lançando do filme x?”. Há um tempo eu não tinha porque saber isso [...] Há uma alquimia, **eu acho que você tem que sentir o feeling do momento e, o momento, é o agora**. Cada vez mais, críticas de páginas inteiras como existiam no *Correio da Manhã* e críticos-filósofos como Paulo Emílio, Antônio Muniz Viana deixarão de existir [...] Não é possível você fazer uma crítica dessas em parágrafos contados, como acontece hoje em dia [...] Você tem que adequar o seu pensamento a um determinado espaço [...] (cf. APÊNDICE A).

O depoimento do crítico deixa claro que lidar com o pouco espaço destinado às críticas e com os apelos do mundo contemporâneo é “sentir o *feeling* do momento”, ou seja, o seu fazer discursivo vai muito além de suas pretensões como crítico de cinema, ele acaba, de certa maneira, tendo que sucumbir a essas “necessidades” da modernidade. Trazendo, por exemplo, informações complementares, como o custo de produção do filme. Segundo Lourenço Jorge (apud KLEBIS, 2004), todo esse processo é feito de forma bem calçada, com vistas a não comprometer a substancialidade do texto. Todavia, ressalta que essas “fofoquinhas” são mais freqüentes no caso das críticas de filmes *hollywoodianos* – grupo CN. Quando questionado sobre o funcionamento do espaço editorial das suas críticas dentro da *Folha de Londrina*, o crítico expõe:

[O espaço] de semana para semana muda. É particularmente doloroso quando os dois Multiplex da cidade informam que as estréias são seis. Então é “um Deus nos acuda”, porque você tem que atender ou, pelo menos, registrar metade delas [...] Você tem que priorizar a qualidade que, em geral, está na sala alternativa [...] Mas, é muito difícil, você tem que ilustrar cada uma delas. [...] Eu tenho feito o seguinte: arbitrariamente, eu tenho decidido certas coisas à revelia do editor – “Oh, fulano estou lhe passando 38,/40 linhas desse filme – pois eu acho que não pode ser menos – junto

com essa ilustração; vou fazer mais um pouco (20 linhas mais ou menos) do segundo filme e, o resto, a gente faz outro dia, se der". Ou seja, nós temos ignorado alguns lançamentos – a não ser como notícia (filmes novos chegando ao circuito local) (cf. APÊNDICE A).

Esse trecho mostra duas coisas: primeiramente, a problemática da adequação de um texto crítico a um disputadíssimo espaço editorial (incluindo aí a sobrecarga de estréias cinematográficas, própria de um mundo cada vez mais globalizado e a disputa entre o texto verbal e as ilustrações – estas cada vez mais requisitadas); em segundo lugar, certa autonomia do crítico quanto às escolhas dos filmes criticados (fato, com certeza, decorrente do prestígio adquirido a o longo do tempo no exercício da profissão). Como vimos, na briga pelo espaço, está o fator “ilustração”. Segundo Lourenço Jorge, “o leitor hoje é muito mais *voyeur* do que leitor. Ele tem preguiça de ser *voyeur* no texto porque as fotos entregam muita coisa. E as fotos, de certa forma, informam coisas a esse leitor apressado [...]” (cf. APÊNDICE A). Ou seja, para satisfazer esse leitor *voyeur*, o jornal precisa abrir espaço para a ilustração – e isto é um fato concreto dentro do jornalismo.

Ao falar da figura do revisor de texto – quase extinta dentro do jornalismo – o crítico nos revela um pouco do panorama da sua pré -escrita:

Eu escrevo em casa, não trabalho na redação. **Escrevo em casa e mando por e-mail para a *Folha*** os textos e as ilustrações. O que acontece é o seguinte: eu tenho um tempo de fechamento – **eu não tenho tempo de estar redigindo com calma**. Muitas vezes, eu redijo no decorrer da produção [...] Sei que tem saído coisas que eu tenho me arrepiado [...] Hoje, **a figura do revisor de texto sumiu**, não existe mais revisor [...] Por enquanto, isso está insolúvel. E estou tendo que confiar cada vez mais em mim (cf. APÊNDICE A).

Essa citação explicita um pouco do mundo do jornalismo contemporâneo: o crítico nem precisa ir à redação – trabalha em casa e manda seu texto por e-mail (as relações de trabalho se tornam, cada vez mais, virtuais); os textos são escritos com rapidez, já que o tempo dentro do jornalismo é escasso; é o próprio autor que revisa seu texto, já que a figura do revisor textual parece ser peça de museu dentro do jornalismo (é o enxugamento de cargos). Ou seja, não há como pensar na crítica sem considerar todo o funcionamento da esfera jornalística da qual ela faz parte. “É necessário compreender que o jornalismo trabalha sempre com

urgência, premência de tempo. Não pode jamais ‘parar para pensar’ em nenhum tema, para emitir juízos amadurecidos e serenos” (PRIOLLI, 2000, p. 81).

Também em relação à preparação para escrita de uma crítica, Lourenço Jorge explica que, quase sempre, assis te aos filmes com antecedência de, aproximadamente, quinze dias, em sessões destinadas à Imprensa. Para isso ele viaja muito a São Paulo, onde se encontra com outros críticos/jornalistas, com os quais, devido à escassez de tempo, acaba não trocando praticamente nenhuma palavra sobre os filmes. Dessa forma, além da sua leitura própria da obra fílmica, os elementos que usa para a elaboração de seu texto são a sinopse e as notas de produção, informações estas recebidas antes da exibição do filme.

Questionado a respeito da elaboração do resumo do enredo dentro da textualidade da crítica, Lourenço Jorge diz que não há uma “técnica” para se fazer esse resumo. Vai depender muito da orientação argumentativa de cada texto. Para o crítico, esse resumo da trama tem que estar coeso com o restante da crítica:

Eu acho que há argumento que é absolutamente necessário você reportar com certo grau de detalhamento, há outros que você pode omitir uma série de coisas que não vai prejudicar em nada o filme. Quanto à questão da revelação do final [...] **Eu não faço parte dos cultores do final-surpresa [...] A questão do resumo, de certa forma, foi imposta por essa nova modalidade de leitor que quer ser informado sobre...** [...] Dessa forma, e com muita frequência, essa informação, ou seja, essa revelação da trama, serve como coadjuvante de colocação de certos conflitos ou estabelecimentos de pontos de interesses que eu acho que devo puxar. Se for uma trama psicológica mais aguda, você tem, às vezes, a definição de um personagem [...] Essa informação vai, de certa forma, justificar alguma coisa que eu possa dizer mais para frente [...] Eu procuro que as coisas tenham um **sentido mais coeso**. (cf. APÊNDICE A).

Como vimos, o crítico não tem a preocupação de não revelar o final da trama, o que mostra que ele não vê na crítica um simples veículo de divulgação comercial do filme, uma vez que a revelação do final, em tese, desmotivaria a ida do público ao cinema. Ao finalizar nossa entrevista, perguntamos a Lourenço Jorge se ele considera a crítica necessária nos dias de hoje. Ele se mostrou bem otimista em relação à crítica de cinema, ao Cinema e ao seu papel como crítico dentro do jornalismo. Complementou:

Existem filmes sérios, continua a existir um público potencial muito grande nesse mundo que pode tirar um bom proveito desses filmes. **E nada melhor que nesse meio campo entrar um crítico como condutor dessa relação.** Eu acredito nisso, apesar de não andar com vendas nos olhos – estou com os dois olhos bem abertos com essas transformações todas que, afinal de contas, são chamadas de “bolhas da História”. [...] Mas, **eu acredito muito nas novas gerações.** Há alguns críticos que eu conheço que têm a cabeça muito boa e que, de repente, podem encontrar uma fórmula que nós não soubemos ver: eles podem ter esse dom de conciliar o útil com o inútil. (cf. APÊNDICE A).

Ouseja, ele reforça seu papel de “ponte” entre o espectador e a obra fílmica, mesmo com todas as limitações que a escrita de uma crítica de cinema recebe na contemporaneidade jornalística. E mais: acredita na geração dos futuros críticos.

3.4.1 Um Olhar para o Suporte: o Jornal *Folha de Londrina*³⁶

O jornal *Folha de Londrina* foi criado em 13 de novembro de 1948, ou seja, já está no mercado jornalístico há quase 60 anos. Acompanhando o crescente índice de vendas de jornais brasileiros³⁷, a *Folha de Londrina* também registra índices positivos. Nos últimos cinco anos, de 2002 a 2007, a circulação do jornal aumentou 22,5%. Nos dias atuais a *Folha* é lida por mais de 120 mil pessoas todos os dias. Segundo José Eduardo de Andrade Vieira, superintendente da *Folha*, (apud SANTIN, 2007), o advento da internet – que chegou com toda força no final da década de 90 – fez com que a *Folha* tomasse uma nova posição editorial:

Naquela época, a importância dos jornais era simplesmente pela notícia. Com a chegada da *web*, veículo tão veloz quanto o rádio e a televisão, muita gente dizia que os veículos impressos iriam acabar. Porém, nós acreditamos que o jornal poderia ser um prestador de serviço, levando informação, analisando os fatos e suas consequências, o que é muito mais profundo. Nossa equipe entendeu a missão e tem feito esforços no sentido de oferecer algo a mais aos leitores (p. 15).

³⁶ As informações deste tópico foram fornecidas por uma série de reportagens publicadas pela *Folha de Londrina* no caderno Especial de 26 de agosto de 2007, assim como pelo endereço eletrônico: <www.bonde.com.br/folhadelondrina>.

³⁷ De acordo com o Instituto Verificador de Circulação (IVC), a tiragem de jornais no Brasil cresceu 6,5% em 2006, superando o índice mundial referente ao mesmo período, que é de 2,3%. No período de janeiro a maio de 2007 o crescimento foi 12% maior do que o registrado no mesmo período do ano anterior (cf. <www.circulacao.org.br>, acesso em 15 nov. 2007).

Nos dias atuais, os números do parque gráfico são altos e o ritmo de trabalho intenso: 25 mil exemplares são impressos por hora, 30 bobinas de 370 kg de papel são consumidas por dia, 145 pessoas trabalham em ritmo acelerado. Os números da logística também são expressivos. Por volta da 1h30 a *Folha* está pronta para ser distribuída. Todos os dias, o jornal chega a 32 mil domicílios e 670 pontos espalhados por 308 localidades do Paraná, Mato Grosso do Sul e São Paulo. Via Correios, o jornal chega também a Brasília, Porto Alegre e Rio de Janeiro.

O perfil do leitor da *Folha* mostra um público qualificado, predominantemente masculino, pertencente a uma faixa etária entre 35 e 54 anos, como podemos visualizar pelos dados a seguir:

| | |
|-----------------------------|---|
| Classificação social | Classe A/B: 78% Classe C/D/E: 22% |
| Escolaridade | Superior incompleto/completo: 58,1% Ensino Médio completo: 28,3% |
| Faixa etária | 15 a 34 anos: 20,9% 35 a 54: 41% Acima de 55: 28,1% |
| Sexo | Masculino: 62% Feminino: 38% |

Fonte: *Folha de Londrina*, 26 ago. 2007, Caderno Especial.

Quadro 2 – Perfil do leitor da *Folha*

A *Folha de Londrina* também tem um portal na internet: o *Bonde*³⁸. Com mais de 160 mil pessoas cadastradas, o site recebe, diariamente, quase 50 mil visitantes. Os internautas são geralmente londrinenses, mas o *Bonde* recebe também visitantes de quase todas as cidades paranaenses, assim como de outros estados do Brasil. O portal registra 616 mil páginas visitadas por dia. Além do conteúdo do jornal³⁹ e das notícias em primeira mão, o portal disponibiliza diversos canais que oferecem grande variedade de assuntos.

O caderno do jornal impresso intitulado “Folha 2” é o responsável por veicular assuntos relacionados à cultura de maneira bem abrangente⁴⁰. Nesse Caderno temos as programações de cinema e TV, coluna social, notícias,

³⁸ O endereço eletrônico é: <www.bonde.com.br/folhadelondrina>.

³⁹ Ressaltamos que as críticas analisadas são disponibilizadas, na íntegra, no *Bonde*.

⁴⁰ Segundo Gadini (2003, p. 56), a noção de segundo caderno (Folha 2, suplemento ou afim) remete “imaginária e inevitavelmente, à idéia de algo complementar ao caderno principal (daí, uma das explicações, porque aos poucos também os próprios leitores passaram a entender como normal ou aceitável que a cultura seja algo complementar... em forma de *suplemento*)”.

entrevistas e reportagens sobre cinema, artes plásticas, artes visuais, música, televisão, etc. assim como críticas de arte, como é o caso da crítica de cinema escrita por Carlos Eduardo Lourenço Jorge, responsável pelas críticas de estréias – tanto de filmes do circuito nacional com estréia marcada nos cinemas de Londrina como de filmes alternativos exibidos no Cine Com-Tour/UEL – assim como pela cobertura dos festivais de Cinema nacionais e internacionais, para os quais o nosso crítico sempre é convidado (*Cannes, Veneza, Gramados, Brasília*, entre outros).

3.4.2 Uma Síntese do Contexto de Produção

Para o ISD, O contexto de produção constitui o conjunto dos parâmetros que exercem influência (influência esta necessária, mas não mecânica) sobre a forma como um texto é organizado. Tomando os mundos representados pela linguagem de Habermas (1987) como base – mundo físico, mundo social e mundo subjetivo – Bronckart (2003) estabelece seu modelo de análise do contexto de produção, reagrupando tais mundos discursivos em dois conjuntos: a) mundo físico; b) mundo sociosubjetivo. O Quadro 3, a seguir, esquematiza o modelo bronckartiano:

| Contexto físico: coordenadas espaço-temporais em que se dá a ação de linguagem implicadas na produção de um texto | Contexto sociosubjetivo: normas, valores, regras sociais, etc., assim como a imagem que o agente faz de si e do destinatário ao agir – implicados no quadro de uma forma de interação comunicativa |
|--|---|
| ❖ O lugar físico de produção | ❖ O lugar social no qual o texto é produzido (escola, mídia, família, etc.) |
| ❖ O momento de produção | ❖ Os objetivos da interação |
| ❖ O emissor: pessoa que produz fisicamente o texto | ❖ A posição social do emissor: ou enunciador |
| ❖ O receptor: a(s) pessoa(s) que recebe(m) concretamente o texto | ❖ A posição social do receptor: ou destinatário |

Quadro 3 – Parâmetros do contexto de produção

Sintetizando as discussões dos tópicos anteriores, o quadro contextual de produção das nossas críticas pode assim ser representado:

| | | |
|--------------------------------|-----------------------------------|---|
| Contexto Físico | O lugar físico de produção | Casa do crítico. Produção digitada no computador e enviada por e-mail à redação do jornal. |
| | O momento de produção | Geralmente, dia anterior à estréia do filme no cinema. |
| | O emissor | Carlos Eduardo Lourenço Jorge. |
| | O receptor | Leitores da <i>Folha de Londrina</i> (público predominantemente masculino, principalmente da faixa etária acima dos 35 anos) |
| Contexto Sociosubjetivo | O lugar social | Esfera de comunicação jornalística. |
| | Os objetivos da interação | Funcionar como uma "ponte" entre o espectador e o filme – alvo da crítica. |
| | O enunciador | Crítico de cinema de renome. Único crítico de cinema da cidade de Londrina que escreve regularmente para um jornal local. |
| | O destinatário | Leitores escolarizados, pertencentes, principalmente, à classe A/B. Críticas CA: cinéfilos, pessoas mais eruditizadas. Críticas CN: público apreciador de filmes destinados à cultura de massa. |
| | Conteúdo temático | Relacionado ao filme-alvo da crítica. |
| | Suporte | Jornal <i>Folha de Londrina</i> . Caderno de Cultura – <i>Folha 2</i> . |

Quadro 4 – O contexto de produção das críticas analisadas

Vale ressaltar que são as representações desse quadro contextual que levam o agente-produtor das críticas, no nosso caso, o crítico Lourenço Jorge, a estabelecer uma base de orientação a partir da qual um conjunto de decisões são tomadas. Tais decisões estão ligadas às *operações de linguagem* que implicam operações de ação (ou acionais), operações discursivas e operações lingüístico-discursivas, que compreendem as *capacidades de ação*, *capacidades discursivas* e *capacidades lingüístico-discursivas* (DOLZ, PASQUIER E BRONCKART, 1993).

Em outras palavras, as operações de contextualização incidem sobre os parâmetros contextuais da atividade de linguagem que constituem a base de orientação para a adoção do modelo de crítica que o autor considera ser pertinente à situação: para o CA ou para o CN. Operações de linguagem, tais como de ancoragem textual e de constituição de estratégias lingüísticas, discursivas e enunciativas poderão ser verificadas por meio das análises explicitadas no decorrer

do trabalho. Ou seja, as discussões estabelecidas no capítulo em questão objetivam, além de estabelecer um panorama contextual que favoreça a compreensão do trabalho como um todo, corroborar com as análises textuais – estas direcionadas pelas categorias arroladas pelo ISD⁴¹.

⁴¹ Neste trabalho analisamos: o plano textual global, os tipos de discurso, a coesão nominal e verbal e os mecanismos enunciativos.

CAPÍTULO 4

BREVE PANORAMA DA INFRA-ESTRUTURA TEXTUAL

Para tratarmos de um gênero textual como instrumento de ensino de línguas nos deparamos com uma tarefa que implica preocupações de ordem lingüístico-discursiva e de ordem didático-pedagógica, sobretudo quando assumimos os princípios do interacionismo sociodiscursivo.

As inquietações de ordem lingüístico-discursiva se articulam, por um lado, ao fato de considerarmos que toda unidade de produção de linguagem situada, acabada e auto-suficiente, constitui um texto (oral, escrito ou em outra forma de linguagem) que pertence a um determinado gênero. O gênero, embora possa permanecer como uma *entidade vaga*, possui *ilhas mais ou menos estabilizadas* que possibilitam identificar as suas características próprias (BRONCKART, 2003).

Por outro lado, as inquietações de ordem didático-pedagógicas se articulam ao fato de assumirmos com Bronckart (2006, p. 48) que “o ser humano se desenvolve ao confrontar-se com as construções econômicas, semióticas e culturais produzidas ao longo da história da humanidade, o que permite a apropriação progressiva das regras de ação e de comunicação e, por meio de sua interiorização, a constituição do pensamento consciente e das capacidades de ação”.

E, como professoras-pesquisadoras atuantes na área da educação e da linguagem, temos incorporado as preocupações relacionadas à didática para o ensino de línguas que têm levado pesquisadores articulados ao ISD a propor que os estudos nessa área considerem os aspectos ligados tanto à **didática da ação e da intervenção** (que estuda a organização dos dispositivos didáticos visando ao desenvolvimento de capacidades para as práticas de linguagem), **quanto a aspectos ligados à didática da descrição e da explicação** que, conforme Schneuwly (2004), buscam integrar as práticas escolares às ações que possam garantir a apropriação da língua para que ela seja utilizada de forma adequada em diferentes situações sociais.

Ao considerarmos a importância do domínio, em produção e recepção, dos gêneros textuais como instrumentos de adaptação e de participação na vida social e comunicativa e, tendo em vista a nossa própria missão de educadoras, consideramos os procedimentos contextualizados no quadro da

psicologia da linguagem e da didática das línguas articulados à finalidade central do ISD – que é a de elucidar as condições de emergência e de funcionamento do pensamento humano (BRONCKART, 2003). Assim, nos conduzimos a um modelo de análise de textos que nos permite relacionar, para os fins didáticos a que nos propomos, o gênero textual com as atividades, as ações de linguagem e os textos – modelo proposto pelo ISD. Assim, procedemos à explicitação desse modelo de análise e à exemplificação dos resultados de sua aplicação às críticas de cinema - *corpus* desta pesquisa –, primeiramente, pelo enfoque da infra-estrutura textual.

O modelo do ISD para a análise da organização interna de um texto é compreendido pela sobreposição de três camadas textuais: a **infra-estrutura geral do texto**, os mecanismos de textualização e os mecanismos enunciativos⁴², sendo que destas, a infra-estrutura é a que pertence ao nível mais profundo da chamada *arquitetura textual*. Bronckart (2003) entende como infra-estrutura textual o **plano global do texto**, os **tipos de discurso** (e suas articulações) e as eventuais **seqüências da planificação textual**. Para a investigação em pauta, tomamos como categoria analítica da infra-estrutura apenas o plano geral do texto e os tipos de discurso. O estudo da seqüencialidade, por entendermos necessitar de um aprofundamento mais cuidadoso e de um espaço físico mais extenso, não faz parte da presente pesquisa⁴³.

4.1 OS TIPOS DE DISCURSO

Antes de apresentarmos os resultados da análise referentes aos *tipos de discurso* que permeiam as críticas cinematográficas que compõem o nosso *corpus* de análise, fazemos uma breve exposição acerca do que o ISD entende por ***mundos discursivos*** e ***tipos de discurso*** e quais as classificações propostas em sua metodologia de análise.

⁴² Os mecanismos de textualização e de enunciação serão tratados em capítulos posteriores.


⁴³ Entendemos que o estudo da seqüencialidade da crítica de cinema, principalmente da seqüência argumentativa, necessita de um trabalho específico ou de mais fôlego, já que a sua complexidade demanda articulações teórico-metodológicas mais intensas e um espaço físico em que se possa desenvolver com mais clareza uma análise mais profunda do seu funcionamento.

Bronckart (2003) denomina **mundo ordinário** os mundos representados empiricamente pelos agentes humanos e, **mundos discursivos**, os mundos virtuais criados pela atividade de linguagem (cf. Figura 9). A primeira bipartição que o autor faz é quanto às coordenadas gerais destes dois mundos. Temos então:

- a) o **mundo do NARRAR**: quando as operações de construção das coordenadas gerais que organizam o conteúdo temático de um texto são apresentadas de maneira **disjunta** das coordenadas do mundo ordinário da ação de linguagem (exemplos: gênero *fábula, parábola, conto*);
- b) o **mundo do EXPOR**: quando as representações mobilizadas não estão ancoradas em nenhuma origem espaço-temporal e organizam-se em referência direta às coordenadas gerais do mundo ordinário da ação de linguagem em curso – em **conjunção** com tais coordenadas (exemplos: gênero *verbete de enciclopédia, dicionário, lista telefônica*).

A segunda bipartição refere-se aos parâmetros de agentividade. Um texto **implica** os parâmetros de ação de linguagem quando explicita as relações que suas instâncias de agentividade mantêm com os parâmetros físicos da ação de linguagem (emissor, receptor, lugar físico, momento de produção), por meio de referências dêiticas⁴⁴. Por sua vez, quando um texto não explicita estas relações, dizemos que ele está em relação de **autonomia** com os parâmetros da ação de linguagem: suas instâncias de agentividade mantêm uma relação de interdependência ou indiferença com os parâmetros da ação comunicativa em curso. A partir do exposto, podemos distinguir quatro mundos discursivos: o mundo do NARRAR implicado, o mundo do NARRAR autônomo, o mundo do EXPOR implicado e o mundo do EXPOR autônomo. O quadro 5 ajuda a visualizar esse processo de elaboração dos mundos discursivos:

⁴⁴ Lyons (1979, p.290) diz que “a noção de dêixis – que é simplesmente a palavra grega que exprime a ação de ‘indicar’ ou ‘apontar’, e veio a ser um termo técnico da teoria gramatical – foi introduzida para indicar os traços ‘orientacionais’ da língua que se relacionam com o tempo e o lugar do enunciado”.

| | | | |
|--------------------------------------|---|---|--|
| Coordenadas Gerais dos Mundos | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Disjunto (distante) do mundo da interação social em curso – Mundo do NARRAR. ❖ Conjunto dessa interação – Mundo do EXPOR. |  | Mundos Discursivos |
| Relação ao Ato de Produção | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Implicado: presença explícita do lugar, momento de produção, agente-produtor, destinatário (não necessariamente todos). ❖ Autônomo: não apresenta essas marcas | | <ul style="list-style-type: none"> EXPOR implicado EXPOR autônomo NARRAR implicado NARRAR autônomo |

Quadro 5 – Mundos discursivos

Para cada um desses mundos criados virtualmente pela ação de linguagem temos um *tipo de discurso* correspondente, ou seja, um “tipo de discurso tal como ele é semiotizado no quadro de uma língua natural, com suas propriedades morfossintáticas e semânticas particulares”⁴⁵ (BRONCKART, 2003, p.156):

- a) O mundo do NARRAR implicado: **relato interativo**;
- b) O mundo do NARRAR autônomo: **narração**;
- c) O mundo do EXPOR implicado: **discurso interativo**;
- d) O mundo do EXPOR autônomo: **discurso teórico**.

4.1.1 Os Tipos de Discurso na Crítica de Cinema

Levando em consideração as operações psicológicas que norteiam a textualidade como um todo, ou seja, a intenção primeira que sustenta, que dá suporte à discursividade, verificamos que, ao mobilizar representações e criar um mundo discursivo, o agente-produtor de nossas críticas intenciona **expor**, comentar sobre um determinado conteúdo temático (filmes que entrarão em cartaz na semana) que está **conjunto** ou se refere diretamente ao mundo empírico da ação de linguagem.

Quanto à **implicação** ou à **autonomia** desse EXPOR, observamos que as marcas lingüísticas analisadas não delimitam claramente um tipo de discurso. Ora apresentam características do *discurso interativo* (EXPOR implicado),

⁴⁵ O objetivo deste trabalho não é fazer uma exposição detalhada de cada um dos tipos de discurso estudados pelo ISD. Para uma compreensão mais apurada do funcionamento de cada um dos tipos de discurso, conferir Bronckart (2003, p. 137-216).

ora do *discurso teórico* (EXPOR autônomo). Assim, podemos dizer que a discursividade se encontra em processo de fusão, formando o que Bronckart (2003, p. 192) denomina de ***discurso misto interativo-teórico*** (principal ou dominante). Tanto há a apresentação de informações que são, aos olhos do enunciador, verdades autônomas, independentes das circunstâncias do contexto físico de produção da ação de linguagem, como o enunciador, mesmo na ausência de um contato direto com o destinatário, solicita sua atenção, procura sua aprovação, seu envolvimento, antecipando suas objeções, inscrevendo -se, assim, nas coordenadas de um mundo interativo ⁴⁶.

O exemplo (1), recorte dos dois primeiros parágrafos da crítica do filme “Clube da Lua”, mostra bem essa dualidade discursiva. O primeiro parágrafo está repleto de marcas próprias do *discurso interativo*, marcas dêiticas que remetem aos parâmetros da situação de produção, como, por exemplo, o advérbio de tempo “hoje” que faz referências externas ao mundo discursivo – a data da veiculação da crítica – e o pronome “nós”, marca da interatividade entre escritor e leitor. Já, o segundo parágrafo é tipicamente enquadrado no discurso teórico: ausência de unidades que remetem diretamente à interação, distanciamento entre enunciador e destinatário, densidade verbal fraca em contraposição a uma densidade sintagmática elevada.

(1) Se a seleção Argentina jogar **hoje** com a mesma obstinação dos personagens centrais de "Clube da Lua", não haverá força em campo ou torcida alemã capaz de mudar o destinatário da vitória. O filme, que está **a partir de hoje** no circuito local (**confirma a programação** de cinema na página 2), no entanto não é sobre a paixão futebolística **dos vizinhos**, de resto tão fanáticos pelo esporte **como nós**.

O clube a que se refere o título brasileiro é aquele social de bairro, velha e muito particular instituição portenha. Na maioria, fundado lá pela metade do século passado por imigrantes espanhóis ou italianos, eles existiram em grande número em Buenos Aires como espaços ao redor dos quais girava a vida dos bairros habitados pela pequena burguesia. "Clube da Lua" narra a tentativa de algumas pessoas para impedir que um desses locais seja transformado em cassino (2-CA).

⁴⁶ Essa dualidade discursiva pode ser vista, primeiramente, pelas especificidades do gênero crítica de cinema: um gênero que ao mesmo tempo em que necessita trazer à tona um conhecimento teórico/factual em relação a um determinado filme, também se propõe a traçar uma linha argumentativa de convencimento a respeito de um ponto de vista assumido pelo crítico, o que requer, sem dúvida, formas discursivas interativas, de aproximação com o leitor. Em segundo lugar, como pudemos analisar por meio da entrevista concedida pelo crítico Lourenço Jorge, ele se encontra em um momento de transição discursiva, em um embate entre uma forma mais tradicional, mais formal de escrita (que ora ele considera própria do gênero ora atribui a sua formação intelectual mais formal) e uma busca de interatividade com seu público.

Entretanto, na constituição do “emaranhado” textual, entrecruzam outros *tipos de discursos*, porém de caráter secundário. Nas nossas críticas, destacamos a mobilização discursiva do enredo ficcional do filme criticado (intertextualidade explícita com o roteiro filmico). Essa mobilização é feita por meio de segmentos discursivos de *narração*, encaixados no discurso dominante (discurso *misto interativo-teórico*) e não planejados na forma convencional de uma *seqüência narrativa*⁴⁷, já que se narra uma mínima parte da trama (e nunca seu final⁴⁸) e somente aquelas que mais interessam à orientação argumentativa em curso. Ressaltamos que não há uma divisão clara, nítida entre a textualidade de elementos temáticos referentes ao filme como história ficcional e ao filme como produto de consumo e/ou fruição. Ou seja, o agente produtor não mobiliza propriedades lingüísticas específicas para cada um dos casos. Por exemplo, se utiliza do *presente* como marco temporal tanto para comentar assuntos ligados à direção, atuação dos atores, investimentos financeiros, duração do filme, etc., como para *narrar* a trama ficcional⁴⁹.

Essa atividade narrativa também não se encontra delimitada por marcadores discursivos convencionais e, muitas vezes, aparece imbricada com a exposição em curso⁵⁰. O fragmento (2), retirado do filme “Separados pelo Casamento”, mostra a mobilização discursiva de segmentos de *narração ficcional* (grifados em negrito) encaixados no discurso da ordem do EXPOR dominante. Percebe-se que a articulação discursiva é complexa, não há uma delimitação precisa entre os tipos de discurso.

(2) Aniston interpreta a refinada Brooke. Lida com arte em sofisticada galeria, tem amigos "com classe" e se desespera com o beisebol (paradoxalmente foi durante um jogo que se conheceram) **e os videogames do marido. Este é Gary** (Vaughn), **pouco simpático proprietário e guia turístico de agência que mantém com seus dois irmãos**. Sobre o andamento do romance somos informados antes e durante os créditos, ao som de Queen e através do exausto recurso elíptico das fotografias que testemunham o desenrolar da relação nos últimos dois anos (2-CN).

⁴⁷ A forma prototípica de uma seqüência narrativa inclui as seguintes fases: situação inicial, complicação, ações, resolução, situação final; podendo ainda ter: as fases da avaliação e a da moral (BRONCKART, 2003, p. 219-222).

⁴⁸ Nas críticas analisadas não foi constatada nenhuma narração do final da trama, porém, em entrevista concedida para nossa pesquisa, o crítico diz já ter revelado o final do enredo em algumas críticas. Entretanto, na forma prototípica do gênero, o resumo do enredo não traz o final da trama.

⁴⁹ Este assunto será aprofundado no capítulo sobre mecanismos de textualização – coesão verbal.

⁵⁰ A esse respeito, Lourenço Jorge comenta que, ao mobilizar o enredo ficcional da trama, sua preocupação é sempre de articulá-lo com a argumentação proposta na crítica, ou seja, de manter a coesão de sentidos do texto (o resumo do enredo não é simplesmente inserido na textualidade, ele faz parte dela).

A *narração ficcional* do enredo não é a única ocorrência discursiva do plano secundário. Entretanto, nosso objetivo aqui não é fazer uma exploração exaustiva da discursividade da crítica, apenas levantar os pontos mais significativos, aqueles que caracterizam o gênero. Sendo assim, nos limitamos a abordar a *narração ficcional* de enredo, uma vez que esta perpassa a identidade do gênero crítica de cinema, alvo de nossas pesquisas.

4.2 O PLANO TEXTUAL GLOBAL

O *plano textual global* “refere-se à organização de conjunto do conteúdo temático; mostra-se visível no processo de leitura e pode ser codificado em um resumo” (BRONCKART, 2003, p. 120). É como se fosse a “fotografia” do gênero. É por meio dele que, geralmente, identificamos um gênero, que o reconhecemos, embora isso nem sempre aconteça, pois a adaptação de um gênero textual por parte de um sujeito singular pode, eventualmente, subverter as regras gerais de organização textual com propostas de inovação, como, por exemplo, a elaboração de uma receita culinária em forma de canção⁵¹ ou a produção de um artigo de opinião nos moldes de um poema.

4.2.1 O Plano Textual Global da Crítica de Cinema

São vários os elementos que compõem o plano geral de um texto. No caso das nossas críticas, podemos destacar: o **espaço** ocupado pelo texto no caderno (“Folha 2”), a **ilustração** que acompanha o texto (e a **legenda** da foto), o **título e subtítulo**, a **assinatura** do crítico, a mobilização das **informações sobre o filme** criticado, a articulação entre o discurso expositivo e o discurso narrativo (**resumo do enredo**), o **critério de avaliação** da crítica (elemento fílmico que

⁵¹ A TV *Futura* divulgou por algum tempo em seus intervalos comerciais receitas culinárias regionais em forma de canção, interpretadas por cantores trajados conforme a cultura da região do Brasil em foco.

norteia a argumentação: atuação do elenco, direção, elaboração do roteiro, desenvolvimento do enredo, gênero cinematográfico, etc.). O objetivo aqui é expor o funcionamento de cada um desses elementos nas críticas analisadas e, em seguida, sintetizar todas essas informações na forma de um esquema geral que representa a organização textual do gênero.

Primeiramente, ressaltamos que as críticas analisadas, escritas pelo crítico Carlos Eduardo Lourenço Jorge (e assinadas), se referem, na maioria dos casos, a **estréias filmicas da semana**. Por essa razão, são veiculadas no jornal de sexta-feira na seção “Cinema/Estréia” (caderno de cultura – “Folha 2”). Entretanto, temos o caso de uma crítica veiculada na terça-feira, referente a um filme já “em cartaz”⁵², mas o leitor se atualiza dessa informação logo no subtítulo da crítica: “Em cartaz nacional, ‘Separados pelo Casamento’ tenta sem sucesso romper fórmula do gênero” (2-CN – cf. ANEXO G/R). Também há o caso de uma crítica veiculada no jornal da quinta-feira. Mas, nesse caso, a excepcionalidade fica por conta da data da estréia do filme, também explicitada pelo título e subtítulo da crítica: “Original mesmo só a data de estréia: Lançado em 6/6/6, este ‘A Profecia’ é clone do filme de 1976, que nunca foi um clássico” (4-CN – cf. ANEXO I/T).

Quanto ao **espaço** destinado às nossas críticas, ressaltamos certo destaque para as críticas do grupo CN – circuito nacional. As críticas CA, em média, ocupam entre 1/4 a 1/3 da página. Já às críticas CN são destinadas aproximadamente 1/2 página (espaço este já computados o título, o subtítulo e a ilustração). O fato de apenas uma das nossas críticas aparecer na primeira página do caderno, ou seja, em posição de destaque, e essa crítica estar direcionada a um filme do circuito nacional – “Super-Men: O Retorno”, filme dito *hollywoodiano* – corrobora com a nossa interpretação de que os filmes do circuito nacional têm mais destaque dentro do caderno cultural do que os filmes do circuito alternativo.

Ressaltamos que, embora Lourenço Jorge tenha certa autonomia quanto à escolha dos filmes a criticar, da ilustração da crítica, um pouco de flexibilidade quanto à extensão textual (fatos estes relatados em entrevista – APÊNDICE A), não compete a ele a composição editorial final, ou seja, é a editoria do caderno cultural que determina o tamanho da foto, da fonte do título e subtítulo, a

⁵² Em entrevista concedida a nossa pesquisa (APÊNDICE A), o crítico relata o problema da sobrecarga de estréias em algumas datas. Nesses casos, segundo o crítico, a posição assumida é de priorizar certos filmes (levando em consideração a relevância da obra) e desconsiderar outros – que podem posteriormente ser alvos de uma crítica “em cartaz”.

página do caderno, etc. Ou seja, embora o crítico tenha um posicionamento mais “duro” em relação aos filmes *hollywoodianos* – e isso é facilmente detectado em suas críticas – para a editoria do jornal, os interesses do mundo jornalístico (interesses de mercado) falam mais alto. Dessa forma, colocar um filme que já vem importado como sucesso da temporada em destaque na primeira página do caderno é reforçar a publicidade desse filme e, ao mesmo tempo, satisfazer aos interesses do grande público. Segundo Coelho (2000), sempre houve um desentendimento entre crítica e público; e para satisfazer esse público (ávido por notícia, abduzido pela massiva publicidade) o jornalismo se utiliza de estratégias como a manobra do espaço, a inserção de entrevistas com atores, matérias sobre a filmagem, etc., e acaba reservando umas poucas linhas à voz da crítica. O autor complementa:

Terminamos atendendo, na verdade, ao interesse do mercado. É o que parece estar acontecendo em geral com a linguagem dos nossos tempos: não se fala mais no que é bom para a sociedade, só se fala no que é bom para o mercado; não há mais cidadãos, classes, países, só Mercado, com M maiúsculo (COELHO, 2000, p. 90).

No encaixo da questão sobre o espaço, está a inserção de **fotos de cenas do filme** para ilustrar o texto crítico. Inserção esta mais valorizada, em termos de espaço, do que o conteúdo textual da crítica (cf. ANEXO R). Tal estratégia já se concretizou no plano global do gênero. Dessa forma, podemos dizer que o gênero crítico de cinema mescla duas formas de semioses: a verbal e a imagética.

Neste trabalho não temos a pretensão de fazer uma análise da vertente visual do gênero, ainda que, segundo Nascimento (2007) ela se faça imprescindível para o tratamento didático dos chamados gêneros multimodais, mas apenas discutir o seu funcionamento no plano discursivo geral. É voz corrente na atualidade dizer que o mundo hoje está muito mais visual do que verbal, que a contemporaneidade está sendo invadida pelas imagens. Realmente, essa é uma tendência do nosso mundo, tendência essa que se revela com bastante intensidade na esfera jornalística. Se compararmos um jornal de hoje com um de cinquenta anos, certamente, detectaremos o significativo aumento do apelo à imagem. Segundo Lourenço Jorge, “o leitor hoje é muito mais *voyeur* do que leitor. Ele tem preguiça de ser *voyeur* no texto porque as fotos entregam muita coisa” (APÊNDICE A).

Se analisarmos a Figura 4 – título, subtítulo e legenda da crítica do filme “Separados pelo casamento” (2-CN) –, veremos que os dados interligados nos

dizem muito sobre o conteúdo textual da crítica. Para quem conhece um pouco o mundo *hollywoodiano*, é só olhar para a foto para identificar os atores principais do filme – nomes estes explicitados na legenda. E para quem não dá muita importância a nomes de atores, certamente a foto vai servir para identificá-los visualmente e talvez fazer lembrar de outros filmes ou séries televisivas que eles participaram (como é o caso da atriz Jennifer Aniston, muito conhecida pela sua participação no seriado americano “Friends”). O nome do filme já é informado pelo subtítulo da crítica e, o gênero cinematográfico – comédia romântica –, pelo título. E, se observamos a ilustração da crítica, ela dialoga com o título do filme, ou seja, é o visual e o verbal unidos para reforçar uma ideia. Pelo subtítulo, também já somos informados do tipo de circuito – nacional – e da situação do filme – em cartaz. E, também, se fizermos uma leitura apenas do título, subtítulo e legenda veremos que eles antecipam o posicionamento valorativo do crítico: **estranha comédia romântica... tenta sem sucesso romper fórmula do gênero... roteiro distorcido deixa personagens à deriva**. Ou seja, para o leitor *voyeur* da contemporaneidade, mencionado por Lourenço Jorge, a leitura do título, subtítulo e legenda da crítica associada a uma leitura visual da foto ilustrativa, já satisfaz seus propósitos imediatistas.



Título: Estranha Comédia Romântica

Subtítulo: Em cartaz nacional, “Separados pelo Casamento” tenta sem sucesso romper fórmula do gênero

Legenda da foto: Vince Vaugh e Jennifer Aniston: roteiro distorcido deixa identidade dos personagens à deriva

Fonte: Folha de Londrina, 4 jul. 2006

Figura 4 – Foto, legenda, título e subtítulo da crítica 2-CN

Como vimos, a questão da elaboração do **título, subtítulo e legenda** é de suma importância na discursividade do gênero crítica de cinema. A grande maioria dos exemplares analisados possui um título formado por uma frase nominal (com exceção de duas críticas) de grande impacto, destacado em negrito e

com o tamanho da fonte bem maior em relação ao texto principal. O subtítulo ⁵³, com tamanho da fonte intermediário entre o título e o corpo do texto, aparece, geralmente, logo abaixo do título (ele também pode ser inserido graficamente dentro da foto⁵⁴ ou logo abaixo dela). A legenda, por sua vez, vem sempre acompanhada da foto de divulgação do filme e em menos evidência que o título/subtítulo (cf. exemplo de apresentação do título, subtítulo, foto e legenda, na Figura 5). A legenda não explica a foto, como poderíamos pensar, ela funciona mais como uma síntese da idéia principal do filme ou como uma pequena amostra do que o espectador vai ver nas telas, como podemos perceber por meio da legenda da foto ilustrativa da crítica do filme “X-Men – O Confronto Final”: “Em ‘O Confronto Final’, os mutantes se deparam com uma questão: manter suas características originais ou tornarem-se definitivamente humanos” (cf. Figura 5).

Não podemos perder de vista o fato de a crítica de cinema estar inserida na esfera jornalística e, conseqüentemente, ser regida por muitas das suas normas. É notório que, pelo fato de veicularem grande quantidade de informação, os veículos de comunicação de massa precisam dispor de recursos para chamar a atenção do seu público. Se pensarmos na crítica, alguns desses recursos, com certeza, são o título e o subtítulo. Eles funcionam como um “chamariz” para despertar o interesse do leitor. Por essa razão, antecipam as principais informações que se encontram no texto, ou seja, eles as jogam para primeiro plano. Segundo Berbare (2004), um dos princípios da redação jornalística é colocar o mais importante em primeiro lugar. É significativa, também, nesse momento, a criatividade, pois um título bem elaborado pode atrair a atenção do leitor, mesmo que pelo fator “curiosidade”.

O título da crítica 5-CN (Figura 5) nos fornece um bom exemplo da força expressiva de um título, tanto em nível discursivo como gráfico – “Grandiloqüência MUTANTE”. Grandiloqüência significa um modo rebuscado, pomposo de se expressar, mas também nos remete a algo grande, exagerado. E é justamente com essa polissemia da palavra que o crítico trabalha, porém, de uma forma irônica. A grandiloqüência, nesse caso, não se refere ao rebuscamento expressivo da obra fílmica protagonizada pelos “mutantes”, mas pelo seu exagero na utilização dos efeitos especiais (segundo o crítico, *sem efeitos especiais, seria o*

⁵³ Em apenas dois exemplares do nosso *corpus* o subtítulo não foi encontrado (cf. Figura 6)

⁵⁴ Conferir ANEXO N.

nada para estes mutantes – cf. ANEXO I). Esse sentido de “exagero” é corroborado com uma expressiva apresentação gráfica do título: frase com apenas dois nomes, extensão do título ocupando todo espaço lateral da crítica, fonte bem maior do que a do texto e digitação da palavra MUTANTE em caixa alta. Ou seja, é o *plano da expressão* e do *conteúdo* dialogando para a produção de sentidos (cf. SAITO, 2007). De acordo com Costa (2006, p. 82), os títulos da imprensa jornalística “não são meros enfeites ou meras escolhas lingüísticas aleatórias, mas são enunciados polifônicos e plurissêmicos, discursivamente produzidos em situações de produção concretas”.



Fonte: *Folha de Londrina*, 26 de maio 2006, *Folha 2*.

Figura 5 – “Grandiloquência MUTANTE”

Como vimos na análise da crítica do filme “Separados pelo Casamento”, juntos, título, subtítulo, legenda e foto dizem muito sobre o texto da crítica, eles acabam antecipando muito do seu conteúdo. Em todos os exemplares do nosso *corpus*, os títulos, subtítulos, fotos e legendas funcionam como pistas contextualizadoras. Os títulos/subtítulos, mais do que a legenda, acabam, na maioria das vezes, explorando o critério principal de avaliação do filme (escolha de um

elemento fílmico para desenvolvimento da crítica). São vários os elementos fílmicos que podem direcionar a discursividade da crítica . Dentre eles, podemos citar:

- a) desenvolvimento do enredo;
- b) enquadramento em uma modalidade cinematográfica (suspense, comédia, drama, etc.);
- c) tratamento dado ao tema da ficção;
- d) o figurino;
- e) a trilha sonora;
- f) os efeitos especiais utilizados;
- g) o trabalho da cenografia;
- h) a duração do filme (extensa demais, por exemplo);
- i) a pertinência em relação ao público alvo do filme;
- j) a atuação do elenco (protagonistas e atores secundários);
- k) o desempenho da direção;
- l) o tom do filme;
- m) o trabalho desenvolvido pela produtora/distribuidora (inclusive o papel da divulgação comercial do filme).

Normalmente, o crítico toma um elemento como critério -base para a avaliação crítica. Entretanto, no decorrer do texto, outros elementos vão sendo analisados, porém com menos ênfase. O Quadro 6, que traz a relação dos títulos/subtítulos e o(s) critério(s) -base da crítica dos exemplares que fazem parte do nosso *corpus*, mostra bem a dialogicidade do título e/ou subtítulo com o(s) critério(s) escolhido(s) pelo crítico para direcionar sua avaliação crítica :

| Filme | Título da crítica | Subtítulo | Critério(s) principal(s) da crítica |
|-----------------------------|-------------------------------------|--|--|
| “Free Zone” (1-CA) | As super-mulheres de “Free Zone” | Estreando na cidade, três ótimas atrizes estão no centro de um conflito onde todas as partes têm razão | Atuação das atrizes principais Tratamento do tema |
| “Cube da Lua” (2-CA) | Receita argentina de cinema popular | “Clube da Lua”, em lançamento na cidade, mostra a cara e a determinação de um povo | Tratamento do tema Filme argentino |
| “A Dama de Honra” (3-CA) | Quando a normalidade é aparente | ‘A Dama de Honra’, em lançamento na cidade, é thriller criminal com forte viés psicológico | Tratamento do tema |

| | | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|---|--|
| “Sra. Anderson Apresenta” (4-CA) | Entretenimento, como deve ser | | Gênero cinematográfico – comédia musical |
| “Conversando com Mamãe” (5-CA) | Os planos de mamãe aos 80 | Filme argentino estreando na cidade é sobre relações familiares, terceira idade e crise econômica | Tratamento do tema |
| “Superman – O Retorno” (1-CN) | SUPER-HOMEM - mais sério e menos pop | Estréia hoje em circuito nacional a quinta aventura do herói das HQs, agora sem carisma, com menos humor, mais rigidez e solenidade | Construção do personagem principal |
| “Separados pelo Casamento” (2-CN) | Estranha comédia romântica | Em cartaz nacional, 'Separados pelo Casamento' tenta sem sucesso romper fórmula do gênero | Gênero cinematográfico – comédia romântica |
| “Carros” (3-CN) | A animada lição de 'Carros' | Ótimo filme do especialista John Lasseter faz a diferença ao retomar temas clássicos da animação | Gênero cinematográfico – animação |
| “A Profecia” (4-CN) | Original mesmo só a data de estréia | Lançado em 6/6/6, este 'A Profecia' é clone do filme de 1976, que nunca foi um clássico | Refilmagem |
| “X-Men – O Confronto Final” (5-CN) | Grandiloquência MUTANTE | | Efeitos especiais |

Quadro 6 – Relação dos títulos/subtítulos com o critério principal de avaliação

Questionado a respeito dos critérios usados para a escolha do aspecto do filme a ser focado, Lourenço Jorge, em entrevista concedida a nossa pesquisa, diz ser o filme o direcionamento da visão do crítico:

Há filmes que deixam muito claro o ponto focal. Você tem, às vezes, um filme que não tem um grande elenco, você não tem uma direção marcante, você tem uma fotografia burocrática, enfim, o filme não se sobressai em nenhum desses aspectos. Mas você nota que o filme é bem escrito, há um roteiro por detrás bem urdido, bem amarrado, e isso é uma virtude que você procura puxar. E, hoje, cada vez mais, os filmes estão mal escritos – na indústria em série, principalmente, isso é o que menos importa. E olha que Hollywood já foi a grande usina de roteiros, mas hoje você tem uma linha medíocre bastante evidente de gente que não escreve, porque os efeitos estão escrevendo por elas, assim, você substitui um recheio densamente atraente por vácuos em que os **efeitos especiais** entram [...] (APÊNDICE A).

Dessa fala é possível depreendermos a posição do crítico em relação ao crescente domínio dos efeitos especiais nos filmes *hollywoodianos* – posição essa explicitada na argumentação crítica do filme “X-Men – O Confronto Final” (5-CN) e antecipada pelo título da crítica – já analisado anteriormente.

Retornando ao Quadro 6 e observando os títulos e subtítulos das críticas, facilmente constatamos a distinção de posicionamento valorativo em relação aos dois grupos textuais – críticas do circuito alternativo (CA) e críticas do circuito nacional (CN). Fica notória a valoração positiva (ou quando muito “neutra”) atribuída aos filmes do circuito alternativo e, inversamente, a valoração negativa que carrega os filmes do circuito nacional (com exceção do filme de animação computadorizada “Carros”). Como veremos mais adiante, nas análises dos mecanismos de textualização e enunciação, essa distinção de posicionamento é fortemente detectada na textualidade das críticas. Ou seja, é novamente o título/subtítulo antecipando o teor da crítica. É por isso que o leitor contemporâneo, sempre apressado, com pouco tempo para leitura, se torna leitor de títulos/subtítulos e fotos, pois estes lhes dizem muito, são formas condensadas de informação.

Outra questão que norteia a organização da crítica de cinema é a mobilização das informações técnicas do filme. Ou seja, data de estréia, nome do diretor, atores, gênero fílmico, etc. Berbare (2004), ao pesquisar várias fontes que veiculam o gênero crítica de cinema, constatou que existem veículos que, ao lado do texto crítico, trazem quadros com a ficha técnica do filme. Esse não é o caso do nosso *corpus* de pesquisa. As informações fílmicas aparecem articuladas à textualidade da crítica. Por isso não há muito rigor quanto ao que informar e como informar. Por exemplo, o nome do diretor ou o gênero cinematográfico só são citados caso a orientação argumentativa da crítica solicite essas informações. Entretanto, podemos verificar certa regularidade quanto à apresentação da data de estréia do filme, o tipo de circuito e o nome dos atores (os principais). A data de estréia – geralmente a mesma da crítica – e o tipo de circuito do filme aparecem, quase sempre, logo após a primeira referência ao filme, mais ou menos nos moldes do fragmento (1) – recorte textual da crítica do filme “Carros”:

(1) E o que é? Nada muito complicado, apenas talento para escrever uma história que independa do arsenal de truques tecnológicos. Eles da Pixar, à frente o mentor John Lasseter das 'Toy Story', sabem que a harmonia somente ocorre através da narrativa e não somente pelo número de efeitos e risos que provocam. A lição aparece clara, límpida, neste **'Carros' que chega hoje em lançamento nacional (veja a programação de cinema na página 2)** (3-CN – grifos nossos).

O fragmento (1) mostra uma particularidade das críticas analisadas: logo após a apresentação da data de estréia e tipo de circuito, o crítico usa o recurso dos parênteses para remeter o leitor à outra página do caderno que contém a programação de cinema da cidade. Para tanto, é feito uso do imperativo – “veja”, “confira” – ou seja, a implicação do destinatário da enunciação, fato este que torna o discurso mais coloquial – aproximação do crítico com seu leitor.

Já, os nomes dos atores principais são destacados, normalmente, no decorrer da narração parcial do enredo ficcional, entre parênteses, logo após a menção dos personagens correspondentes. O exemplo (2), retirado da crítica do filme “Free Zone” nos possibilita visualizar esse procedimento:

(2) Rebecca (Natalie Portman, atriz de origem israelense), filha de pai judeu e mãe não judia, acaba de romper com o noivo **Julio (Aki Avni)**, israelense de origem espanhola. Discute com ele, sai correndo e entra num táxi, conduzido pela autoridade, resoluta e sincera **Hanna (Hanna Laszlo, melhor atriz ano passado em Cannes)**. Tornam-se amigas. E decidem fazer uma viagem até a fronteira. Lá, Hanna deve resolver assunto econômico relacionado ao marido (1-CA).

Se observarmos o exemplo (2), vemos que os parênteses servem para inserir não somente o nome dos atores, mas também outras informações que o crítico considera relevante para sua argumentação. Ressaltamos que essas são regularidades apresentadas nos nossos exemplares, mas elas não são normas fixas do gênero, já que a mobilização das informações técnicas do filme está bastante atrelada à orientação argumentativa da crítica, ou seja, são dados usados pelo crítico na articulação discursiva e não informações inseridas forçosamente dentro do texto.

4.2.2 Síntese Geral do Plano Textual da Crítica de Cinema

Um gênero textual, como já mencionado, tem sua força de concentração que propicia as suas regularidades, ainda que as *forças centrípetas e centrífugas produzam tensão constante* (BAKHTIN, 1992). Entretanto, o processo de adoção de um gênero nunca é uma simples reprodução de modelos pré-existentes, posto que as situações de ação de linguagem são sempre diferentes, sendo assim, “o produtor vai sempre adaptar o gênero aos valores particulares da situação que se encontra” (MACHADO, 2005, p. 251) e, dependendo das possibilidades desse gênero, pode usar sua criatividade para inovar, enriquecer esse gênero. Esse processo de adaptação poderá refletir em qualquer um dos níveis do texto, inclusive na sua forma de organização.

Dessa forma, ao apresentarmos um esquema da organização geral da crítica de cinema – seu plano global (Figura 6) – não estamos querendo amoldar o gênero, encaixá-lo em um molde fixo (mesmo porque não estamos trabalhando com uma variedade de exemplares – fontes diversas), mas apresentar uma forma prototípica de organização textual do gênero, resultado das análises dos textos que compõem nosso *corpus*. Como já dissemos no início deste capítulo, esta pesquisa está direcionada pelas nossas inquietações de ordem didático-pedagógicas que consideram os aspectos ligados tanto à didática da ação e da intervenção, quanto a aspectos ligados à didática da descrição e da explicação.

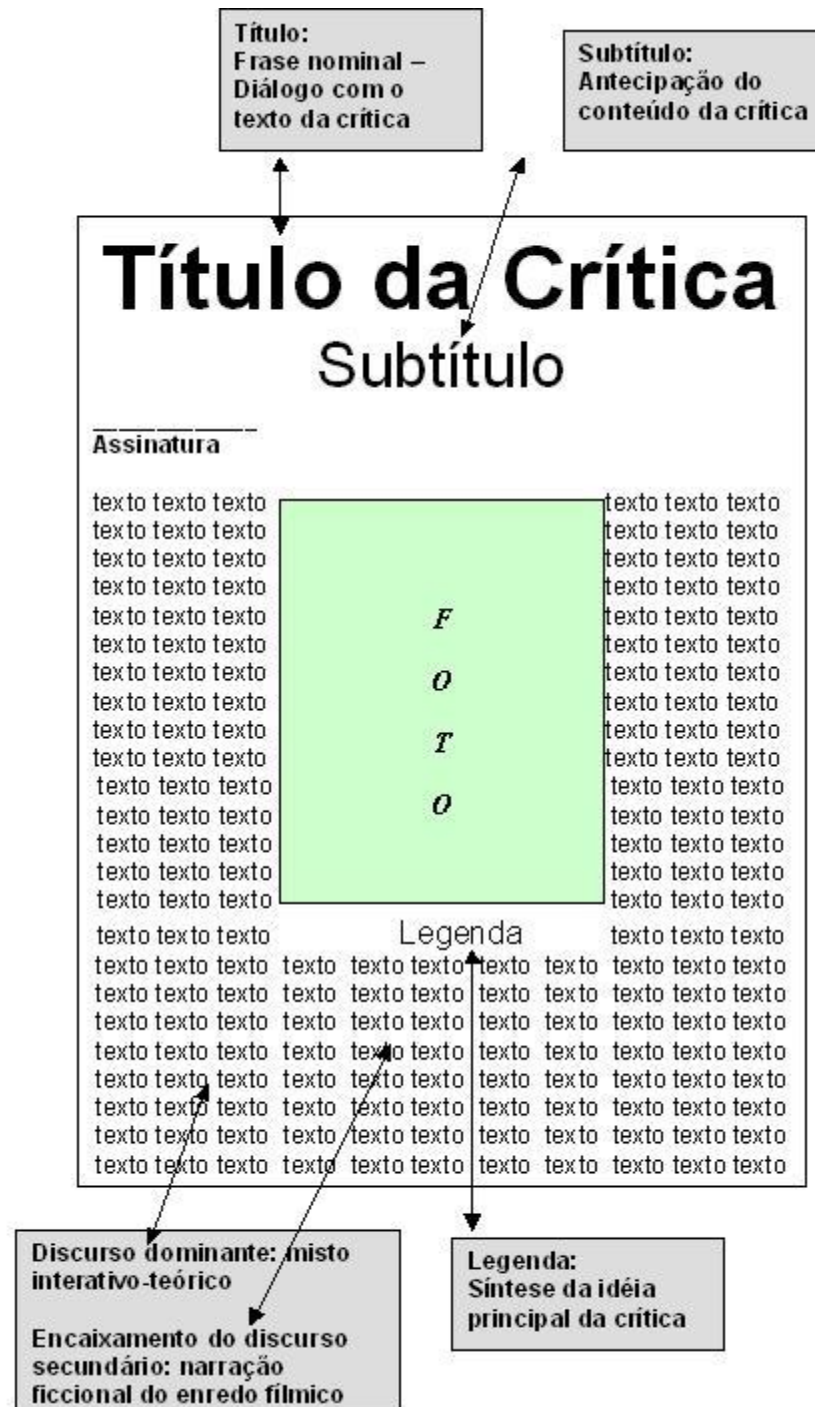


Figura 6 – Plano textual global da crítica de cinema

CAPÍTULO 5

OS MECANISMOS DE TEXTUALIZAÇÃO

De acordo com o modelo de análise proposto pelo ISD, os **mecanismos de textualização** compreendem três grandes categorias de análise: a conexão, a coesão nominal e a coesão verbal. São os elementos responsáveis por explorar as cadeias de unidades lingüísticas, explicitando ou marcando as relações de continuidade ou ruptura da organização dos diversos elementos que compõem o conteúdo temático. Dessa forma, pode-se dizer que contribuem para a manutenção da coerência temática do texto.

Bronckart (2003) estabelece, para cada uma das três categorias, funções específicas que elas podem desempenhar no desenvolvimento da progressão textual (plano dos significados) e, também, as marcas lingüísticas, ou marcas de textualização que, concretamente, realizam tais funções (plano dos significantes).

O objetivo desse capítulo é apresentar uma investigação teórico-analítica dos textos que compõem nosso *corpus*, a partir de duas das categorias dos mecanismos de textualização arroladas pelo ISD: a coesão nominal e a coesão verbal. Quanto à conexão, por esta estar diretamente ligada, no modelo de análise bronckartiano, à planificação das seqüências textuais – não explorada por nossa pesquisa – optamos por não privilegiá-la pelos mesmos motivos por nós apresentados em relação ao estudo da seqüencialidade.

5.1 OS MECANISMOS DA COESÃO NOMINAL: PROCESSOS ANAFÓRICOS

Os **mecanismos da coesão nominal**, segundo o modelo de análise do ISD, contribuem para a compreensão dos mecanismos de referência e dos seus efeitos de estabilidade e de continuidade temática no texto. Por introduzirem os argumentos e organizarem sua retomada no decorrer do texto, tais mecanismos são concretizados linguisticamente por sintagmas nominais (SN) ou pronomes, formando as **cadeias anafóricas**.

No plano dos significados, os mecanismos de coesão nominal podem assumir duas funções: a) **função de introdução**, ou seja, a inserção de um novo argumento – **unidade-fonte** ou **antecedente** – que inicia uma determinada cadeia anafórica; b) **função de retomada**, isto é, a reformulação de uma unidade-fonte na seqüência do texto. Porém, é preciso ressaltar que:

[...] as relações de co-referência subjacentes às cadeias anafóricas podem ter aspectos muito diferenciados. Em alguns casos, observamos [...] uma identidade do conteúdo referencial relacionado pela cadeia anafórica, mas, em outros casos, os elementos de significação relacionados podem compartilhar apenas uma ou outra propriedade referencial, à vezes vaga, ou ainda, pode haver entre eles apenas relações mais ou menos lógicas, de associação, de inclusão, de contigüidades, etc. (BRONCKART, 2003, p. 269).

A discussão acima é explorada por Koch & Elias (2006) e arrolada na categoria das *anáforas associativas* (cf. Quadro 7). Outro ponto levantado por Bronckart (2003) é a falsa idéia que temos, muitas vezes, de que a unidade -fonte de uma cadeia anafórica somente possa ser constituída por uma forma nominal. O autor ressalta que, algumas vezes, o antecedente é toda uma oração (ou várias), nesse caso, o processo mobilizado é o que Koch & Elias (2006) denominam de processo de *nominalização* (cf. Quadro 7), ou seja, retoma-se uma idéia mais ampla (contida numa frase, oração, parágrafo, etc.) por meio de uma expressão-síntese.

Bronckart (2003) também desperta a nossa atenção para o fato de que, algumas vezes, a unidade -fonte pode não estar explicitamente verbalizada no texto, ela pode estar disponível somente na *memória discursiva* do agente produtor, sendo que, há casos em que se pode inferi-la pelo co-texto⁵⁵, outras que seu resgate só é possível a partir de um determinado conhecimento de mundo.

Embora dando abertura a todas estas discussões para elaboração do seu quadro teórico-metodológico da coesão nominal, o ISD pauta-se somente em duas grandes categorias anafóricas: a) a categoria das **anáforas pronominais** (composta por pronomes pessoais, relativos, possessivos, demonstrativos, reflexivos e pronome nulo – elipse); b) a categoria das **anáforas nominais** (composta por sintagmas nominais de diversos tipos).

⁵⁵ Este caso corresponde ao que Koch e Elias (2006) denominam como *anáforas indiretas* (cf. Quadro 7).

Consideramos que, para o ensino da língua portuguesa e para a formação de professores, essas duas categorias apontadas acima são insuficientes, pois simplificam bastante o processo de retomada anafórica. Diante disso, e para que as análises fiquem mais fundamentadas, resolvemos ampliar as discussões e buscar novas categorizações que possam satisfazer as necessidades da pesquisa em pauta.

5.1.1 O Processo de Referenciação Anafórica: Outras Perspectivas Teóricas

Entendemos ser necessário sistematizar e, ao mesmo tempo, ampliar as discussões propostas por Bronckart (2003) no que se refere à coesão nominal. Dessa forma, acrescentamos às categorias de anáfora nominal e anáfora pronominal do ISD algumas subcategorias de análise adaptadas das formulações apresentadas por Koch & Elias (2006), Koch (2005), Figueiredo (2003), Pinheiro (2003) e Koch & Marcuschi (1998). Ressaltamos que muitas dessas categorias estão contidas nas reflexões de Bronckart (2003.), ainda que o autor não recorra a uma metalinguagem própria ou a um modelo sistematizado.

O quadro a seguir apresenta uma síntese das categorias anafóricas que servirão de base para a análise do nosso *corpus*, tomando como referência alguns dos autores por nós consultados:

| Categorias Anafóricas | Descrição e exemplificação |
|---|--|
| Anáfora pronominal | Composta de pronomes pessoais, relativos, possessivos, demonstrativos, reflexivos e pronome nulo (elipse), e também de advérbios pronominais (cf. KOCH, 2005; PINHEIRO, 2003) Ex: <i>É de supor que o Super-Homem além da ingenuidade e do anacronismo de seus imperativos morais...</i> (crítica 1-CN). |
| Anáfora pronominal com função de sumarização | Pronomes demonstrativos que têm a função de condensar informações anteriores, retomando-as ⁵⁶ . Ex: <i>Fazem falta, na América Latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo hoje, nenhuma dúvida. E isto, bairrismos à parte [...]</i> (crítica 2-CN). |

⁵⁶ Os estudos sobre referenciação, normalmente, colocam o caso da sumarização por pronome demonstrativo na categoria das “nominalizações” (cf. NEVES, 2006; Apothéloz, 1995). Para o trabalho em pauta, consideramos como uma categoria distinta.

| | |
|--|---|
| | |
| Anáfora fiel (nominal) | Consiste em lembrar, por meio de um SN definido ou demonstrativo, o objeto do discurso sob uma etiqueta lexical que já serviu para categorizá-lo. Ex: <i>Chega um rapaz e senta-se ao meu lado. Só depois vejo que o/este rapaz é cego.</i> (FIGUEIREDO, 2003, p. 233). Incluímos também nessa categoria as anáforas por repetição parcial (<i>O diretor Paulo Figueiredo... o diretor... Figueiredo</i>) ou total (<i>o cachorro... o cachorro</i>). |
| Anáfora infiel (nominal) | Relação anafórica que se estabelece por meio do processo de substituição lexical (sinônimos, adjetivação, perífrases, adjetivação, metáforas, etc.). Segundo Figueiredo (2003, p. 235), “para se compreender que há correferência entre o SN anafórico e o SN antecedente é necessário que as duas referências virtuais distintas sejam satisfeitas pelo mesmo segmento, ou seja, que o segmento de realidade designado tenha as propriedades requeridas ao mesmo tempo por uma e por outra unidade”. Ex: <i>Eu vi meu primo ao longe, mas o estafermo não me reconheceu.</i> |
| Anáfora por nominalização (nominal) | Sumarizam as informações contidas em segmentos precedentes do texto (nesse caso, ao invés de unidade-fonte, temos informação-fonte), rotulando-as sob a forma de uma expressão nominal, ou seja, transformando-as em objetos de discurso. Ex: <i>Cientistas da Universidade de Wisconsin, nos EUA, descobriram um gene que pode ajudar a determinar quais pessoas são capazes de dormir apenas três ou quatro horas por dia sem adoecer. O achado explicaria [...]</i> (cf. KOCH & ELIAS, 2006, p. 138-139). |
| Anáfora indireta (nominal) | Caracteriza-se pelo fato de não existir no co-texto uma unidade-fonte explícita, mas elementos de relação (ou uma estrutura complexa) denominados <i>âncoras</i> . Ou seja, “trata-se de formas nominais que se encontram em dependência interpretativa de determinadas expressões da estrutura textual em desenvolvimento, o que permite que seus referentes sejam ativados por meio de processos cognitivos inferenciais que permitem a mobilização de conhecimentos lingüísticos dos mais diversos tipos armazenados na memória dos interlocutores.” (KOCH, 2005, p. 107). |
| Anáfora associativa (nominal) | Essa categoria tem a função de introduzir um referente novo no texto por meio da exploração de uma relação, cujo um dos elementos pode ser considerado, de alguma forma, “ingrediente” do outro. Ex: <i>A fazenda estava abandonada. Dava pena ver o pasto e as lavouras dominadas pelo mato [...]</i> (KOCH & ELIAS, 2006, p. 128-129). |
| | .. |

Quadro 7 – Categorias anafóricas arroladas na pesquisa

Ressaltamos que a posição por nós assumida, no que se refere à coesão nominal ou processo de referenciação, concebe a linguagem como atividade de interação. Sendo assim, o texto deve ser visto como um objeto em que concorrem ações de natureza não só lingüística e cognitiva, mas também social.

Também “não se admite que os referentes sejam sistematicamente objetos do mundo, tendo em vista que se caracterizam como objetos do discurso” (MARCUSCHI, 1999, p. 2), assim, o processo de referência é visto não sob a ótica do mundo ordinário da atividade humana, mas, sim, do mundo virtual ou mundo do discurso (BRONCKART, 2003) criado pela atividade de linguagem. Nas palavras de Koch & Marcuschi (1998, p. 4):

Referir não é mais atividade de “etiquetar” um mundo existente e indicialmente designado, mas sim uma atividade discursiva de tal modo que os referentes passam a ser objetos-de-discurso, e não realidades independentes. Não quer isso dizer que tudo se transforma numa panacéia subjetivista, mas que a discretização do mundo pela linguagem é um fenômeno discursivo. Em outros termos, pode-se dizer que a realidade empírica, mais do que uma experiência estritamente sensorial especularmente refletida pela linguagem, é uma construção da relação do indivíduo com a realidade.

Considerando tal pressuposto, a análise que aqui nos dispomos a realizar concebe a referência anafórica como um processo de introdução e manutenção de referentes, cuja função vai além da simples retomada textual. Assim, tomamos a referência anafórica como *multifuncional* (cf. KOCH, 2005), pois além da função de retomada textual contribui também para a elaboração de sentidos no texto, para indicar pontos de vista, assinalar orientações argumentativas, recategorizar objetos presentes na memória discursiva, apontar posições ideológicas, acentuar um tom valorativo, etc.

5.1.2 A Coesão Nominal na Crítica de Cinema

Nossa metodologia de análise, para o tópico em questão, é composta por duas fases. Primeiramente, analisamos um texto do nosso *corpus* – crítica 5-CN – na sua totalidade, a fim de conseguirmos entender como se dá o funcionamento da coesão nominal na discursividade textual. Em seguida, apresentamos resultados quantitativos das ocorrências das diversas categorias anafóricas na totalidade do *corpus* para, depois, então, analisar qualitativamente os

dados obtidos. Passemos, assim, para a análise da crítica 5 -CN referente ao filme “X-Men – O confronto final” (Figura 7):

Grandiloquência MUTANTE

Os mutantes não são mais aqueles. Para ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE "X-MEN - O CONFRONTO FINAL", que estréia hoje no Brasil já se aproveitando do esvaziamento de "Missão Impossível 3", mas não ainda no vácuo de "Codigo Da Vinci", o que temos é somente material na medida para uma aventura de apoteose sonora. *[DESTA VEZ os **super-poderosos** se defrontam com uma escolha que qualificam como histórica: manter **suas** características excepcionais e ser rejeitados pela humanidade de comuns mortais, ou abandonar **seus** poderes no guarda-roupa da ficção científica para **se** tornarem inteiramente humanos.]*

Dito isto, A HISTÓRIA vai transformar em universal uma questão que era apenas essencial: *[ser ou não ser... um homem. Os humanos anunciam a cura. Mas **os mutantes** querem ser humanos?]* Este dilema existencial atormenta **os X-Men** durante uma hora e quarenta e cinco minutos. Mas como discurso filosófico e questões morais não são o forte **deles**, e como o diretor dos filmes anteriores, Bryan Singer, somente muito de longe assombra ESTA SOFISTICADA BRINCADEIRA BARULHENTA, o que resta é somente a ação. É aqui que O FILME troca figurinhas de verdade com a história em quadrinhos original. Sem efeitos especiais, seria o nada para **estes mutantes**, e para a platéia. Mas eles estão presentes, claro, e com que abundância!

De carros em chamas atirados sobre a ilha de Alcatraz à ponte de São Francisco retorcida como arame para servir de passarela, passando por um angelical jovem alado e chegando até corpos despídos e explodidos por efeitos de computador, não há quase como piscar na sala escura. Os prodígios tecnológicos e pirotécnicos, neste caso, são o único trunfo que pode engrossar as bilheterias DA PRODUÇÃO, mas é pouco provável que o resultado de box office chegue perto dos números das faturas 1 e 2, US\$ 157 e US\$ 215 milhões de dólares respectivamente, só nos EUA.

Os intérpretes estão todos de volta a seus postos. O inoxidável Wolverine por conta de Hugh Jackman, uma Halle Berry mais contida, os mestres Patrick Stewart e Ian McKellen, a ressuscitada Jean (Famke Janssen). Há uma invasão de atores secundários, e quase não se fornece a eles um background. Quase não há o que dizer do diretor Brett Ratner. Entra mudo, sai calado.

Fonte: *Folha de Londrina, Folha 2, 26 de maio 2006*

Figura 7 – Texto-exemplo de análise da coesão nominal (5 -CN)

Em nosso texto-exemplo estão, propositalmente, destacados alguns elementos que fazem parte da análise do funcionamento dos mecanismos da coesão nominal. No decorrer das explicações, tais marcas (negrito, itálico, caixa alta, etc.) serão explicitadas. Primeiramente, antecipamos que as duas cadeias anafóricas mais expressivas encontradas no texto estão destacadas: a) em negrito

(série iniciada pela unidade-fonte: **Os mutantes**); b) caixa alta (série iniciada pela unidade-fonte: ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”).

Começamos abordando a série iniciada por **Os mutantes**. Podemos esquematizá-la, de acordo com as categorias por nós arroladas, a partir do apresentado na Figura 15:

| Unidade-fonte: Os mutantes | |
|-----------------------------------|---|
| Os super-poderosos | Anáfora infiel (SN definido – adjetivação) |
| Suas (características) | Anáfora pronominal |
| Seus (poderes) | Anáfora pronominal |
| Se (tornarem) | Anáfora pronominal |
| Os mutantes | Anáfora fiel (SN definido – repetição) |
| Os X-Men | Anáfora infiel (SN definido – nome próprio) |
| Deles | Anáfora pronominal |
| Estes mutantes | Anáfora fiel (SN demonstrativo – mudança do determinante) |

Quadro 8 – Cadeia anafórica *Os mutantes*

No Quadro 8 vemos que a cadeia anafórica é iniciada com a introdução da unidade-fonte **Os mutantes**⁵⁷ – termo mais genérico (oposto de “os humanos”). Ao introduzir o termo **Os mutantes**, o agente-produtor, provavelmente, tem a intenção de que seu interlocutor ative um conhecimento de mundo, que se supõe, este já possua, ou seja, de que os mutantes são as figuras principais da série “X-Men”. Assim, a representação que o agente mobiliza do seu destinatário deve ser de um leitor que se interessa por esse tipo de filme e que, provavelmente, conhece a temática abordada pela série fílmica em questão.

Se observarmos nosso exemplo, o texto crítico é iniciado por meio de uma orientação argumentativa de comparação – *Os mutantes não são mais aqueles. Para este terceiro capítulo...*⁵⁸–, isto é, os mutantes do último filme não são os mesmos dos dois filmes anteriores. Essa comparação valorativa se dá pelo uso de um clichê com tom pejorativo – o leitor já é capaz de inferir qual vai ser a linha argumentativa da crítica, ou seja, a desqualificação do último filme da série. Seguindo esse mesmo raciocínio comparativo, o agente-produtor recategoriza

⁵⁷ Os elementos das cadeias anafóricas são grafados da mesma forma que foram destacados no texto-exemplo.

⁵⁸ Ressaltamos que os exemplos retirados do *corpus* são destacados sempre em itálico.

(adjetiva – procedimento próprio da **anáfora infiel**) a unidade-fonte **Os mutantes** em **os super-poderosos** – expressão nominal definida, que para ser compreendida dentro do mesmo campo semântico de seu antecedente, a *memória discursiva* (cf. BRONCKART, 2003, p. 269) do leitor tem que ser ativada.

Em seguida, temos a mobilização de **anáforas pronominais (suas, seus)** para explicar a problemática vivida pelos mutantes no filme em questão – *ser ou não ser humanos?* (temática pela qual é movida a narrativa fílmica). A próxima retomada da cadeia é feita por uma **anáfora fiel**, ou seja, resgata-se o mesmo termo utilizado como unidade-fonte para destacar a pergunta: *mas os mutantes querem ser humanos?*; cujo propósito é desencadear um raciocínio argumentativo. Já a retomada seguinte (**anáfora infiel**) é a mais específica de todas – **Os X-Men**: nome pelo qual um grupo de super-poderosos mutantes, personagens principais da série, é conhecido (expressão que, inclusive, dá título ao filme).

O interessante, nessa passagem, é que o agente -produtor utiliza-se do termo mais significante da cadeia anafórica justamente no momento em que quer enfatizar um ponto importante para sua argumentação: o fato da dúvida entre ser ou não ser humano atormentar *os X-Men uma hora e quarenta e cinco minutos*, ou seja, durante o filme todo. Por último, reformula-se a unidade-fonte mantendo-se o núcleo nominal e alterando o seu determinante (**anáfora fiel**) – de artigo definido para pronome demonstrativo – que, nesse caso, serve para diferenciar “os” mutantes dos filmes anteriores e “estes” mutantes do filme-alvo da crítica. Mas, além da distinção, essa reformulação de determinantes gera um efeito de sentido de desprezo, está carregada de valoração negativa, como podemos perceber na fala do crítico: *Sem efeitos especiais, seria o nada para estes mutantes.*

Vejamos, agora, a cadeia anafórica marcada no texto -exemplo com caixa alta, cujo antecedente é ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”:

| Unidade-fonte: ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL” | |
|--|-------------------------------------|
| DESTA VEZ | Anáfora indireta (SN demonstrativo) |
| A HISTÓRIA | Anáfora infiel (SN definido) |
| ESTA SOFISTICADA BRINCADEIRA | Anáfora infiel (SN demonstrativo) |
| O FILME | Anáfora infiel (SN definido) |
| A PRODUÇÃO | Anáfora infiel (SN definido) |

Quadro 9 – Cadeia anafórica ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”

No Quadro 9 temos a cadeia anafórica introduzida por ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL” – unidade-fonte que introduz o argumento fílmico (terceiro filme da série “X-Men”) por meio de uma expressão bem específica, justamente para marcar a distinção entre os demais filmes da série.

Conforme apresentado no Quadro 9, a primeira retomada (DESTA VEZ) é feita por uma **anáfora indireta**. Entretanto, só conseguimos perceber que DESTA VEZ se refere à expressão “*este terceiro capítulo de ‘X-Men’*” pelo processo de comparação estabelecido já no início do texto: *Os mutantes não são mais aqueles. Para este terceiro capítulo...* Ou seja, os mutantes do filme de agora (3ª capítulo) não são mais os mesmos dos mutantes dos filmes anteriores, assim, *desta vez* [no 3º capítulo] *os super-poderosos...* Notamos que o agente-produtor usa o determinante “desta” ao invés de “dessa”, marcando a proximidade com o momento presente, ou seja, com o filme-alvo da crítica. Sendo assim, podemos dizer que a informação-âncora, ou seja, aquela que nos permite inferir a retomada, é expressa por toda a textualidade que antecede a expressão DESTA VEZ.

Já, as demais retomadas são marcadas por **anáforas infielis**, isto é, por reformulações lexicais da unidade-fonte ESTE TERCEIRO CAPÍTULO DE “X-MEN – O CONFRONTO FINAL”, a saber: A HISTÓRIA; ESTA SOFISTICADA BRINCADEIRA BARULHENTA; O FILME; A PRODUÇÃO. Interessante notar que o autor não repete nenhuma vez o título do filme (“X-Men” – parte da unidade-fonte), talvez para não gerar confusão com os X-Men personagens. Também, pelo fato de o início da cadeia anafórica ter se dado por uma expressão bem específica, as retomadas são feitas sempre determinadas por um artigo definido ou por um demonstrativo, nunca por um termo indefinido. Não podemos deixar de ressaltar que

a retomada *ESTA SOFISTICADA BRINCADEIRA BARULHENTA*, elaborada por um processo metafórico, está carregada de *entonação valorativa* pela qual reverbera a *bivocalidade*, a palavra alheia (cf. BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986).

De acordo com Koch (2005), a escolha da metáfora para a recategorização do referente é importante para realizar uma avaliação que permita estabelecer a orientação argumentativa do texto. No nosso caso, um simples olhar para a expressão metafórica utilizada pelo autor já é capaz de nos mostrar o seu ponto de vista em relação ao filme: “sofisticada” remete aos julgamentos expressos por outrem sobre as superproduções *hollywoodianas*; “brincadeira” instaura uma polêmica, um confronto com o ponto de vista de que a qualidade do filme é inferior (ao contrário do que muitos pensam) e, “barulhenta” faz referência aos efeitos especiais, sem os quais, segundo o crítico, *seria o nada para estes mutantes*.

Voltando ao nosso texto-exemplo, vemos que as expressões destacadas com marca-texto – *dos filmes anteriores*, *a história em quadrinhos original* e *das faturas 1 e 2* – são **anáforas indiretas**, pois necessitam de âncoras para serem compreendidas, já que não existe no co-texto um antecedente explícito com o qual se proceda a retomada textual. Por exemplo, é por meio, principalmente, das expressões “este terceiro capítulo de ‘X-Men - O Confronto Final’” e “o filme” que podemos inferir que *a história em quadrinhos original* é a dos “X-Men”, publicado em revista no formato de história em quadrinhos (HQ), ou seja, o filme é uma adaptação cinematográfica do gênero HQ, porém, não há nenhuma explicitação desse fato na textualidade da crítica.

No caso da **anáfora indireta** *dos filmes anteriores*, temos como âncora a expressão *este terceiro capítulo de ‘X-Men – O Confronto Final’*, ou seja, essa informação textual nos permite inferir que os filmes anteriores são os dois “X-Men” já lançados anteriormente, e conseqüentemente, perceber que *as faturas 1 e 2* se referem às arrecadações dos dois primeiros filmes da série.

Destacamos, no segundo parágrafo do nosso texto-exemplo, as proposições *-isto-* e *-este dilema existencial-*, as quais funcionam como sumarizadores de informações anteriores. A primeira, por ser um pronome, foi categorizada como **anáfora pronominal com função de sumarização** e, a segunda, como **anáfora por nominalização**. Se observarmos no nosso texto-exemplo, veremos que as informações-fonte, forma pela qual nos referimos a esse tipo de antecedente referencial, estão marcadas em itálico e entre colchetes. No

primeiro caso, pelo fato de as informações terem sido condensadas por um pronome demonstrativo, a retomada produz um efeito de sentido mais objetivo. Já, no segundo, pelo fato de o processo se concretizar por meio de uma nominalização, a retomada possibilita a explicitação de uma *valoração apreciativa* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986). Segundo Cavalcante (2001), nas sumarizações realizadas por pronomes, o agente-produtor não tem o trabalho de escolher um nome que mais propriamente designe sua intenção comunicativa, como tem ao realizar uma nominalização por sintagma nominal.

Para concluir a análise do nosso texto-exemplo, cabe verificar o uso do advérbio de lugar aqui (sublinhado no segundo parágrafo) com função pronominal de retomada e não no seu uso convencional de ancoragem espacial. No nosso exemplo, aqui retoma o antecedente *ação: É aqui que o filme troca figurinhas de verdade com a história em quadrinhos original*; ou seja, é na ação da narrativa fílmica que ele se assemelha com a história em quadrinhos original. Nota-se, nesse caso, que o uso do **advérbio com valor pronominal de retomada** torna o texto mais informal, mais interativo, o que é explicado pelo fato de a crítica dirigir-se a um público, supostamente, mais jovem e mais dinâmico (espectadores de filmes de ação), ou seja, são as representações da situação comunicativa interferindo no funcionamento da textualidade.

Após termos demonstrado, mesmo que parcialmente, a aplicação das discussões teóricas sobre os mecanismos da coesão nominal em um exemplar de nosso *corpus* de pesquisa, apresentamos, agora, um panorama mais geral, primeiramente, explicitando dados quantitativos (Tabela 1) da análise e, depois, explorando-os qualitativamente.

Tabela 1 – Levantamento quantitativo das categorias anafóricas

| CATEGORIAS | 1- CA | 2- CA | 3- CA | 4- CA | 5- CA | T= CA | 1- CN | 2- CN | 3- CN | 4- CN | 5- CN | T= CN |
|-------------------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| Anáfora pronominal | 14 | 09 | 13 | 13 | 15 | 64 | 12 | 12 | 07 | 08 | 08 | 47 |
| Anáfora pronominal (sumarização) | 01 | 01 | 00 | 01 | 00 | 03 | 00 | 00 | 01 | 00 | 01 | 02 |
| Anáfora por advérbio pronominal | 01 | 00 | 00 | 00 | 00 | 01 | 01 | 01 | 03 | 02 | 01 | 08 |
| Anáfora fiel | 05 | 06 | 06 | 05 | 03 | 25 | 04 | 05 | 07 | 05 | 02 | 23 |
| Anáfora infiel | 07 | 08 | 01 | 06 | 11 | 33 | 20 | 08 | 04 | 20 | 07 | 59 |
| Anáfora por nominalização | 00 | 00 | 02 | 01 | 00 | 03 | 01 | 02 | 01 | 00 | 01 | 05 |
| Anáfora indireta | 00 | 04 | 01 | 01 | 01 | 07 | 02 | 00 | 00 | 01 | 04 | 07 |
| Anáfora associativa | 01 | 01 | 00 | 00 | 00 | 02 | 00 | 00 | 00 | 03 | 00 | 03 |
| TOTAL | 29 | 29 | 23 | 27 | 30 | 138 | 40 | 28 | 23 | 39 | 24 | 154 |

Analisando, primeiramente, a ocorrência das **anáforas pronominais**, verificamos que elas são mais frequentes nas passagens de discurso narrativo, nas quais o enredo do filme é parcialmente narrado. Nesses casos, os pronomes privilegiados são o possessivo e o pessoal, com algumas ocorrências de pronomes indefinidos e relativos. Vejamos o exemplo (1) retirado do texto 5 -CA do nosso *corpus*, em que a unidade-fonte “Jaime”, um dos personagens principais do filme criticado, é retomada cinco vezes, quatro por anáforas pronominais:

(1) [...] afetam também a vida do executivo **Jaime** (Eduardo Blanco). **Uma pessoa** correta, mas desorientada quando perde o trabalho. **Ele** percebe também que o casamento esfriou e que os filhos vivem um mundo bem diferente do **seu**. Em busca de solução para **sua** crise profissional e pessoal, e como medida extrema, **ele** se vê obrigado a vender o apartamento [...] (5-CA).

Também verificamos uma ocorrência significativa de anáforas pronominais nas críticas em que a figura do diretor é um dos focos de análise. O exemplo (2), retirado da crítica referente ao filme “Superman – O Retorno”, corrobora com o exposto:

(2) Considerando que **o diretor Brian Singer** esteve por inteiro na gênese deste renascimento, já que **(ele)** assina também o argumento, é estranho que exista em cena tão pouca coisa do material que se considera **sua** marca pessoal na indústria. De **seus** X-Men sempre se elogiou a habilidade com que **ele** embaralhou os limites entre Bem e Mal, e **sua** capacidade de identificação com alguns personagens [...]. (1 -CN)

Quanto às **anáforas pronominais por sumarização**, ou seja, o uso de pronomes demonstrativos com função de condensação de informações, constatamos que o agente-produtor as mobiliza em fases da seqüência argumentativa, com o objetivo de sintetizar informações ativas no decorrer de uma argumentação. No exemplo (3) podemos observar a função de tal procedimento:

(3) Claro que o aspecto humano resulta indissociável do político, e **esta** é uma especialidade do israelense Amos Gitai, diretor pouco conhecido no Brasil que pratica um cinema de rigor formal e sempre aberto às inquietações contemporâneas. (1 -CA).

Fazem falta, na América latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo hoje, nenhuma dúvida. E **isto**, bairrismos à parte, é preciso respeitar, na vida real o u na ficção. (2-CA).

Já, quanto às **anáforas compostas por advérbios pronominais** (ou seja, com valor de pronomes), verificamos uma incidência bem maior nas críticas referentes a filmes do circuito nacional (CN – cultura de massa). Como já dissemos anteriormente, o uso desse mecanismo de coesão confere ao texto mais informalidade, maior leveza discursiva, o que nos leva a levantar hipóteses de que o agente-produtor, ao mobilizar operações de contextualização para empreender sua ação de linguagem, faz representações de seu destinatário como sendo um leitor com um gosto cultural mais popular, já que se interessa por filmes da cultura de massa, conseqüentemente, privilegia uma leitura mais informal, menos densa, mais interativa. Assim sendo, um dos seus objetivos deve ser tornar o seu texto mais próximo desse tipo de leitor⁵⁹.

Outro fato a se destacar é que dos nove advérbios pronominais encontrados, sete referem-se ao uso do “aqui”. O que nos parece ser uma marca do *estilo* do autor (cf. BAKHTIN, 1992). E, na maioria das vezes, esse “aqui” é utilizado como retomada anafórica do filme-alvo da crítica (aqui = neste filme), como mostra o exemplo 4:

⁵⁹ Mesmo que inconscientemente, uma vez que, em entrevista realizada para a pesquisa, o crítico declara não direcionar o seu texto, de forma consciente, especificadamente para um determinado público.

(4) [...] resta ao espectador testemunhar a crescente vitimização do personagem de Aniston e a “demonização” do parceiro, talvez a mais gritante distorção de um roteiro que trafega à deriva. Faltou **aqui** investir na identidade dos personagens [...]. (2-CN)

Mas o tema da família, tão caro ao diretor em “Toy Story” e “Nemo” cede lugar **aqui** aos laços de amizade, cultivados no cenário simples do campo. (3-CN)

No que se refere às **anáforas fiéis**, percebemos que esse tipo de mecanismo textual, quando repete parcialmente a expressão nominal que introduz a cadeia anafórica, geralmente é utilizado nas retomadas dos nomes do diretor e/ou personagens do filme, juntamente com as anáforas pronominais. No exemplar 3 -CN do nosso *corpus* (cf. ANEXO H), crítica referente ao filme “Carros”, temos uma cadeia anafórica envolvendo o personagem “Relâmpago McQueen”, unidade-fonte introduzida em uma passagem da narração parcial do enredo do filme e retomada pela seguinte série: *ele, McQueen, ele* (elíptico), *ele, Relâmpago, ele, McQueen*. Vemos, nesse exemplo, que foram mobilizadas três anáforas fiéis (repetição parcial de algum termo da expressão que introduz a cadeia anafórica) e quatro anáforas pronominais.

Também encontramos casos de **anáforas fiéis por repetição total da unidade-fonte**, porém, nesses casos, quase sempre, a cadeia anafórica é extensa e as retomadas são espaçadas. Ou seja, há uma preocupação com a estética textual; é a força de uma formação social agindo sobre a operação de textualização, formação esta que privilegia o texto bem elaborado, com poucas repetições lexicais. Assim, o *ethos* (MAINGUENEAU, 2005) aflorado é de um escritor que detém “técnicas” da boa redação, do discurso bem elaborado.

O mesmo acontece com as **anáforas infiéis**, elas são utilizadas para fugir das repetições lexicais e delinear um texto mais rebuscado. No caso das cadeias anafóricas construídas com base na introdução do nome do filme criticado, vemos que tal categoria é bem recorrente. Por exemplo, na crítica 2 -CA, o argumento “Clube da Lua” (título do filme) é bem explorado, gerando várias retomadas por anáforas infiéis:

(5) Como não lançar uma refilmagem de “**A Profecia**” no dia 6 de junho de 2006? [...] **No filme da década de 1970**, o filho de Satanás [...] além dos trinta anos da estréia d **o original** [...] “**A profecia**” de 1976 não é e nunca será um clássico [...] **O filme de Richard Donner** [...] David Seltzer apenas retocou muito levemente sua **história original** [...] Agora, tem sentido repetir **um filme**, em processo de quase clonagem [...] O roteiro reproduz de maneira quase idêntica **a trama original** [...]. (4-CN)

Quanto às **anáforas por nominalização**, observamos que as mesmas aparecem com mais frequência nas críticas referentes ao circuito nacional e, quase sempre, carregadas de valoração apreciativa negativa, diferentemente das referentes ao circuito alternativo que, quando mobilizam esse tipo de categoria anafórica, ou estas trazem uma entonação positiva ou, de certa forma, neutra. Esse fato parece indicar uma postura crítica diferenciada para os dois contextos: com os filmes do circuito alternativo o crítico parece ser mais condescendente, procurar ressaltar os pontos positivos, já com os filmes do circuito nacional, ele se mostra mais exigente, avaliando-os de maneira mais dura, destacando seus pontos negativos. Podemos perceber tal diferença por meio dos dois exemplos⁶⁰ a seguir:

(6) Em conversa com o crítico francês Michel Rebichon da revista Studio, à saída da sessão para a imprensa de “A Dama de Honra”, no Festival de Veneza de 2004, ouvi dele que o diretor *Claude Chabrol faz sempre o mesmo filme*. Perguntei se **a observação** era uma crítica [...]. (3-CA)

(7) *O casal percebe que o clima de romance já é história. Ele é egoísta e acha que ela o aborrece. Decidem romper.* Até aqui tudo bem, mas a partir deste ponto o filme é fatalmente contraditório. As coisas começam a ficar contraditórias. [...]. Com certeza falta o tom adequado para se narrar **este imbróglio**: ausentes o impiedoso cinismo [...]. (2-CN)

No exemplo (6), referente à crítica do filme “Dama de Honra” – circuito alternativo – o **processo de nominalização** concretizado pelo sintagma nominal “a observação” não explicita claramente um posicionamento valorativo (positivo/negativo) acerca da informação mobilizada. Dessa forma, podemos dizer que a retomada se faz, aparentemente, de forma “neutra”, ela não interfere valorativamente na interpretação do conteúdo temático, embora o crítico tenha sido muito cuidadoso na hora dessa escolha lexical, pois “observação” é muito mais “elegante” e compromissado do que seu sinônimo “comentário”. Isso já não acontece com a nominalização expressa por “este imbróglio”, mobilizada na crítica do filme “Separados pelo Casamento”, representante do circuito nacional. Nesse caso, é evidente o semantismo negativo deflagrado pelo processo anafórico, uma vez que “imbróglio” tem sentido de trapalhada, confusão, e, determinado pelo pronome “este”, ganha ainda mais um tom pejorativo.

⁶⁰ As expressões marcadas com negrito representam as anáforas por nominalização e, as partes grifadas em itálico, a informação-fonte que elas retomam.

Segundo Figueiredo (2003, p. 241-242), retomar enunciados, nominalizando-os é uma tarefa cognitivamente complexa, pois a retomada textual deve não só recategorizar elementos do co-texto, mas também estabelecer traços de uma avaliação ou de uma orientação argumentativa. Indo além da questão cognitiva, não podemos esquecer, apoiados em Bakhtin (1986), que não há palavra “neutra” – todo signo é signo ideológico. Miotello (2005), ao discutir a “ideologia” a partir dos pressupostos bakhtinianos, nos coloca que todo signo, além da sua dupla materialidade (no sentido físico-material e sócio-histórico), “ainda recebe um ‘ponto de vista’, pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo, revelando -a como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio do ideológico” (p. 170). Nessa perspectiva, podemos entender esse processo de retomada por nominalização como um reflexo de um posicionamento ideológico do agente-produtor das críticas; processo este deflagrado por meio da semiotização de signos verbais carregados de valoração positiva, no caso dos filmes referentes ao circuito alternativo e, negativa, no caso dos filmes *hollywoodianos*.

A ocorrência de **anáforas indiretas e associativas** está condicionada a processos mais complexos de co-referência. No caso das anáforas indiretas, “trata-se de uma configuração discursiva em que se tem um anafórico sem antecedente literal explícito [...] que pode ser reconstruído, por inferência, a partir do co-texto precedente” (KOCH, 2005, p. 107). Na análise do nosso *corpus*, verificamos que tal categorização anafórica está presente em segmentos expositivos referentes a fases de seqüências argumentativas, nos quais há uma nítida articulação de argumentos discursivos. O fragmento (8), retirado da crítica do filme “Clube da Lua”, nos mostra um exemplo do funcionamento desse tipo de retomada textual:

(8) Se a *seleção Argentina* jogar hoje com a mesma obstinação dos personagens centrais de “Clube da Lua”, não haverá força em *campo* ou *torcida* alemã capaz de mudar o destinatário da vitória. O filme, que está a partir de hoje no circuito local (confira a programação de cinema na página 2), no entanto não é sobre *a paixão futebolística dos vizinhos*, de resto tão fanáticos pelo **esporte** como nós.

Esse exemplo nos mostra dois processos de referenciação por anáforas indiretas. O primeiro diz respeito ao SN definido “os vizinhos”. Segundo Neves (2006, p. 123), “o falante codifica um sintagma nominal referencial como definido se supõe que o ouvinte é capaz de atribuir -lhe referência única”. Dessa

forma, ao determinar “vizinhos” com o artigo definido “os”, o enunciador pressupõe que o destinatário seja capaz de fazer a sua retomada discursiva. Entretanto, esse processo só é ativado por meio de inferências a partir de uma informação -âncora deixada no co-texto – “seleção argentina” – que nos possibilita referenciar “os vizinhos” como sendo os “argentinos”. Nesse caso, também, a *competência enciclopédica* do leitor é ativada, ou seja, para que o processo cognitivo de inferência tenha êxito, é necessário um conhecimento geográfico de mundo – o fato de a Argentina fazer fronteira com o Brasil. Segundo Maingueneau (2005, p. 42), a *competência enciclopédica* “se enriquece ao longo da atividade verbal, uma vez que tudo o que se aprende em seu curso fica armazenado no estoque de conhecimentos e se torna um ponto de apoio para a produção e a compreensão de enunciados posteriores”. Da mesma forma, ao determinar o SN “o esporte”, o enunciador acredita que seu leitor possa fazer a retomada anafórica e estabelecer a referência discursiva com “o futebol”. Nesse caso, a anáfora indireta pode ser recuperada no co-texto pelas informações-âncoras: “seleção argentina”, “campo”, “torcida” e “paixão futebolística”.

5.2 A COESÃO VERBAL

Na abordagem do ISD, a coesão verbal é um fenômeno da *coerência temática* que contribui para a explicitação das “relações de continuidade, descontinuidade e/ou de oposição existentes entre os elementos de significação expressos pelos sintagmas verbais” (BRONCKART, 2003, p. 273). Ela inclui, de um lado, a abordagem da **temporalidade**, e de outro, o da **aspectualidade**.

Bronckart (2003) não contesta a tripartição verbal -padrão em tempo, aspecto e modalidade. Entretanto, considera que a coesão verbal, por ser determinante para a coerência temática do texto, implica apenas a mobilização da temporalidade e da aspectualidade. Já a marcação das modalizações, sendo responsável pela coerência interativa, é abordada nos mecanismos enunciativos, junto com o gerenciamento das vozes.

O que o ISD pretende com a sua proposta de análise não é esgotar essas duas categorias verbais – temporalidade e aspectualidade – e, sim,

possibilitar que os mecanismos que as compõem possam ser analisados à luz de uma metodologia que sirva de base para a compreensão dos discursos humanos, uma vez que a coesão verbal é uma “peça” importantíssima na montagem do “quebra-cabeça” textual. Segundo Pinto (2004, p. 27):

Considerando-se que as atividades discursivas constituem a expressão, através da linguagem, das ações humanas, evidencia-se a relevância da categoria dos tempos verbais e de seu estatuto discursivo no conjunto dessas atividades. Pela simples razão de que, no processo de semiotização das ações humanas, o verbo é a categoria mais especificamente ligada ao papel de expressão dessas ações, seja pelo seu conteúdo significativo, seja pelas suas funções de referência temporal e aspectual.

5.2.1 A Temporalidade Expressa pelos Verbos

A relação tempo e verbo se encontra, nas gramáticas tradicionais, compartimentada de forma estanque, nos já conhecidos paradigmas verbais: presente, passado e futuro, com suas clássicas subdivisões: pretérito perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito, futuro do presente, do pretérito, etc. Essas divisões, “incontestáveis no seu princípio, estão, no entanto, longe das realidades de emprego e não são suficientes para seu agrupamento” (BENVENISTE, 1992, p. 29).

Entretanto, o “desvendamento” da noção de tempo e seu funcionamento na linguagem humana envolvem questões muito mais complexas. Assim, estaremos muito afastados de uma compreensão temporal adequada se somente nos detivermos nos paradigmas que as gramáticas tradicionais nos trazem, sem pensarmos em uma metodologia mais abrangente e mais flexível que possa dar conta das noções semânticas da temporalidade verbal, pelo menos, as mais importantes.

Bronckart (2003) critica a abordagem padrão da temporalidade, por esta ser, ao mesmo tempo, *binária* e *fisicalista*: as relações temporais são estabelecidas somente entre dois termos – *momento da produção* e *momento do processo estabelecido pelo verbo* –, definidos como momentos objetiváveis. Foi Reichenbach (1947/1966) o primeiro lógico a formalizar uma interpretação temporal das línguas naturais, estabelecendo três pontos teóricos na linha do tempo: ao

momento da produção e ao momento do processo, o autor acrescenta o *momento psicológico de referência* (cf. CORÔA, 2005, p. 20; BRONCKART, 2003, p. 276).

Cria-se, assim, uma concepção triocotômica da temporalidade. E é a partir dessa nova concepção que Bronckart (2003) elabora o seu quadro teórico - metodológico para a análise dos mecanismos da coesão verbal. As três categorias dos parâmetros temporais de Reichenbach (1947/1966) são reformuladas, eliminando o termo “momento” que, segundo Bronckart (2003), é incompatível dentro da abordagem da temporalidade⁶¹, incluindo a noção de *tipos de discurso* e integrando algumas dimensões gerais das funções aspectuais. Constitui-se, dessa forma, uma tricotomia que pode ser descrita assim:

- a) os **processos**⁶² efetivamente verbalizados, com suas diversas propriedades aspectuais e sua propriedade eventual de situabilidade temporal objetiva;
- b) os **eixos de referência**, quer se trate do eixo global associado a um tipo de discurso quer se trate de eixos mais locais;
- c) a **duração** psicológica associada ao ato de produção.

Com base nos parâmetros abordados, o autor elabora quatro funções para a coesão verbal: **temporalidade primária**, **temporalidade secundária**, **contraste global** e **contraste local**; as quais possibilitam uma análise do funcionamento da temporalidade verbal que podem ser sintetizados no quadro a seguir:

⁶¹ A esse respeito, conferir a explicação de talhada de Bronckart (2003, p. 281 -282).

⁶² “Processo designa o *significado* correspondente ao *significante* que constitui o lexema verbal” (BRONCKART, 2003, p. 278).

| | |
|---------------------------------|---|
| Temporalidade primária | Essa função estabelece um modo determinado de localização do processo em relação a um dos parâmetros de controle (eixos de referência ou duração associada ao ato de produção): <ul style="list-style-type: none"> ❖ Localizações de anterioridade (L. ant.), posterioridade (L. post.) e simultaneidade (L. sim.): o parâmetro é a duração associada ao ato de produção; ❖ Localizações neutras (L. neutras), isocrônicas (L. iso.), retroativas (L. retro.) e projetivas (L. proj.): o parâmetro é o eixo de referência global de um tipo de discurso; ❖ Localização de inclusão (L. incl.): quando se trata de um eixo de referência local. |
| Temporalidade secundária | Consiste em situar um processo em relação a outro processo (que por sua vez é objeto de uma localização na temporalidade primária): <ul style="list-style-type: none"> ❖ Função de anterioridade relativa (L. ant. r.), simultaneidade relativa (L. sim. r.) e posterioridade relativa (L. sim. r.). |
| Contraste global | Séries isotópicas de processos são distinguidas: uma fica em primeiro plano e as outras em segundo plano . |
| Contraste local | Consiste em apresentar um processo como um quadro sobre o qual se destaca, localmente , um outro processo. |

Quadro 10 – As quatro funções da coesão verbal

As funções de temporalidade (primária e secundária) consistem em relacionar um dos parâmetros de controle ao processo em curso ou situar esse processo em relação a um determinado parâmetro. Já, as funções de contraste (global ou local) consistem não em relacionar, mas em opor os processos entre si (BRONCKART, 2003).

No modelo postulado pelo ISD para o exame da temporalidade verbal, as modalidades concretas de realização desses mecanismos dependem, fundamentalmente, dos *tipos de discurso* que atravessam. Essa particularidade no funcionamento da temporalidade implica, segundo Bronckart (2003, p. 313), “modos de localização próprios de cada tipo de discurso, que por sua vez, são traduzidos por tempos verbais que, embora não sejam morfologicamente específicos (um tempo verbal e apenas um para um mesmo modo de localização), são, entretanto portadores de valores específicos”.

5.2.2 A Aspectualidade

A partir de várias leituras sobre a aspectualidade verbal, observamos que há uma variação muito grande a respeito da conceituação de aspecto e das categorias arroladas para seu estudo. Na tese de doutoramento de Travaglia (1981), o autor faz um levantamento dos vários estudiosos que direta ou indiretamente trataram sobre o referido assunto no funcionamento do português, e conclui essa investigação com a seguinte definição:

Aspecto é uma categoria verbal de TEMPO, não dêitica, através da qual se marca a duração da situação e/ou suas fases, sendo que estas podem ser consideradas sob diferentes pontos de vista, a saber: o do desenvolvimento, o do completamento e o da realização da situação. (TRAVAGLIA, 1981, p. 33).

Corôa (2005) diferencia a noção de tempo e aspecto, dizendo que o primeiro é uma propriedade ao mesmo tempo da sentença e da enunciação; já o segundo, é propriedade apenas da sentença, pois não se refere ao momento da enunciação. Já, Bronckart (2003) estabelece que a oposição central entre a temporalidade e a aspectualidade reside no fato de que a primeira “consiste em uma *relação* estabelecida entre um processo e os parâmetros que lhe são *externos*” e, na segunda, são os constituintes do sintagma verbal que marcam “uma ou várias propriedades *internas* do processo” (BRONCKART, 2003, p. 278).

Nessa perspectiva, o autor conceitua aspecto como sendo a “expressão de uma propriedade interna ou não relacional do processo, expressa pelos constituintes do sintagma verbal” (BRONCKART, 2003, p. 278). E, para formação de seu quadro teórico-metodológico, estabelece duas funções (dentre várias outras existentes) que, para o ISD, são suficientes para uma abordagem geral da aspectualidade: a expressão dos **tipos de processo** e a expressão dos **graus de realização do processo**:

| Tipos de processos | Graus de realização do processo |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ❖ Verbos de estado: processos estáveis; ❖ Verbos de atividade: processos dinâmicos, durativos; ❖ Verbos de acabamento: processos dinâmicos e não durativos. | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Inconcluso: processo tomado no curso do seu desenvolvimento; ❖ Concluso: processo tomado no fim do seu desenvolvimento; ❖ Realização total: processo tomado na totalidade de seu desenvolvimento e de seu acabamento. |

Quadro 11 – Categorias aspectuais

A categoria **tipos de processo** restringe-se ao próprio processo e ao verbo que o expressa, diferentemente da categoria **graus de realização** que se relaciona à maneira como um determinado processo é tomado em uma fase da sua realização, sendo sua marcação efetivada pela escolha de um tempo verbal particular. Dessa forma, as categorias aspectuais “parecem relacionar-se com efeitos de sentido locais, resultantes, de um lado, da escolha dos lexemas verbais, e, de outro, das interações entre a marcação das funções de coesão verbal” (BRONCKART, 2003, p. 309).

5.2.3 Análise do *Corpus*: os Mecanismos de Funcionamento da Coesão Verbal

Como já foi mencionado no capítulo da infra-estrutura textual, identificamos, nos textos que constituem o nosso *corpus* de pesquisa, um tipo de discurso dominante *misto teórico-interativo*, que tem como uma de suas características fundamentais a não delimitação clara entre um EXPOR que implica os parâmetros da situação de produção e um EXPOR autônomo a estes parâmetros. Os fragmentos (1) e (2) exemplificam melhor a coesão verbal nesse tipo de funcionamento discursivo. Vejamos, primeiramente, o exemplo (1)⁶³:

(1) Eles da Pixar, à frente o mentor John Lasseter das 'Toy Story', **sabem (L. neutra)** que a harmonia somente **ocorre (L. neutra)** através da narrativa e não somente pelo número de efeitos e risos que **provocam (L. neutra)**. A lição **aparece (L. neutra)** clara, límpida, neste 'Carros' que **chega (L. sim.)** hoje em lançamento nacional (**veja (L. sim.)** a programação de cinema na página 2) (3-CN).

⁶³ Todos os grifos (negrito e sublinhado) dos exemplos mobilizados para o trabalho em tela foram marcados por nós. As siglas que aparecem junto aos verbos são descritas no Quadro 10.

No exemplo (1), referente à crítica do filme “Carros”, temos uma passagem na qual o *expositor*⁶⁴ coloca seu ponto de vista em relação ao filme em questão. O mundo discursivo aí criado é o do expor. Mas o eixo de referência temporal ora é o do próprio processo expositivo ora é a duração associada ao ato de produção. No primeiro caso, os elementos do conteúdo temático são apresentados como se “sua validade fosse absoluta ou pelo menos como se sua validade fosse independente das circunstâncias particulares do ato de produção” (BRONCKART, 2003, p. 301) – características próprias do *discurso teórico*. Os processos expressos por “sabem”, “ocorre”, “provocam”, “aparece” são apresentados como necessariamente inclusos em uma temporalidade ilimitada (ou atemporalidade de referência), sendo, assim, objetos de uma **localização neutra** e expressos por um presente com valor *genérico* ou *gnômico* (cf. FIORIN, 1999).

Segundo Fiorin (1999), tal forma de presente é utilizada não só para enunciar as verdades absolutas, mas, também, aquelas que se pretendem como tais. É justamente o que vemos no fragmento (1) quando o crítico coloca que os mentores da Pixar “sabem” obter a harmonia narrativa em um filme de animação computadorizada, e em “Carros” essa lição “aparece” límpida. Ou seja, não é que essas sejam verdades incontestáveis, mas há uma intenção discursiva que as coloca nessa posição.

Ainda no exemplo (1), como mencionado anteriormente, temos outro eixo de referência temporal – a duração associada ao ato de produção – próprio do *discurso interativo* (esse tipo de discurso, por definição, implica os parâmetros da situação, ou, pelo menos, alguns deles). Entretanto, a relação entre os processos “chega” e “veja” e o ato de produção não apresenta o caráter *fisicalista* que lhe atribuem as teorias-padrão.

O que é colocado em relação com o processo nesse fragmento do texto não é o momento físico de produção, mas sim, “uma duração representada, construída em torno (ou a partir) do ato de produção” (BRONCKART, 2003, p. 304). Ou seja, não há como definir objetivamente o “momento” preciso da produção. Em nosso caso, o ponto de referência é a data da publicação da crítica que, embora seja um elemento extra-textual, é o parâmetro pelo qual nos orientamos. Agora, saber

⁶⁴ “o narrador e o expositor são as instâncias teóricas às quais o agente produtor atribui a ‘responsabilidade do dizer’ e sob a égide dos quais se desenvolvem, respectivamente, o processo narrativo e o expositivo” (BRONCKART, 2003, p. 281).

exatamente o instante do ato enunciativo é absolutamente impossível e, certamente, desnecessário. No nosso exemplo, os processos marcados pelo tempo verbal presente – “chega” e “veja” – são apresentados como inclusos nos limites da duração associada ao ato de produção (no caso, o parâmetro é 30/06/06), marcando uma **localização de simultaneidade** em relação a esse eixo.

Agora, surge uma indagação: no exemplo (1), o que distingue o tempo verbal presente da localização neutra do presente da localização simultânea? Em outras palavras, como sabemos que o processo expresso por um está ancorado no eixo discursivo e o processo expresso pelo outro no eixo do ato de produção? Segundo Bronckart (2003), não há como apreender o valor que os verbos e seus determinantes assumem em seu quadro funcional efetivo se não levarmos em consideração o quadro geral da organização dos textos e dos discursos que os veicula.

Na textualidade proposta no exemplo (1) percebemos que o fato principal que marca a implicação discursiva e, conseqüentemente, a marcação de um eixo de referência ao ato de produção, é a mobilização dos adjuntos adverbiais ⁶⁵ “hoje” e “na página 2”. Segundo Ilari (2001, p. 21):

Ao construir e interpretar os adjuntos que localizam eventos, os falantes recorrem, em última instância, aos mesmos mecanismos pelos quais identificam pessoas e objetos. Há sempre necessidade de uma ancoragem no real, que pode ser dada pela situação de fala, quer pela escolha de algum ponto de referência ao qual tanto o locutor como o interlocutor têm acesso.

Benveniste (1995) distingue dois tipos de adjuntos: um ancorado na enunciação (os dêiticos) e outro no co-texto (não-dêiticos). O “hoje” do trecho (1) seria um exemplo de dêitico com valor de **simultaneidade ao ato de produção**, ou seja, quando o crítico diz que o filme “chega hoje” aos cinemas, sabemos que esse “hoje”, por ter um valor dêitico, se refere ao dia da publicação da crítica (nosso ponto de referência com o ato de produção). É a mobilização de tal adjunto que nos possibilita diferenciar o presente expresso em “chega” e o presente de “ocorre”, por exemplo, e determinar um tipo de localização temporal distinta para cada um.

⁶⁵ Embora o ISD somente aborde a temporalidade expressa pelos processos verbais, entendemos ser necessária, em alguns momentos, uma interpretação temporal de outros elementos lingüísticos, como é o caso, dos adjuntos adverbiais.

No caso do “Veja... na página 2”, o processo é um pouco diferente. Primeiramente, temos um verbo no modo imperativo, assim, “fala-se diretamente a um interlocutor” (RYAN, 1996, p. 19), no nosso caso, para expressar uma recomendação, uma sugestão, ou seja, caso o leitor se interesse pelo filme, ele pode verificar a programação. Como vemos, o elemento dêitico implicado é o *outro*, aquele a quem o discurso é dirigido, a saber, os leitores da *Folha de Londrina*. Entretanto, não há como nos dirigir a alguém sem também sermos implicados nesse processo. Segundo Benveniste (1992), a segunda pessoa do discurso é uma forma que presume ou suscita uma pessoa fictícia e institui, por isso, uma relação vivida entre o *eu* e essa *quase-pessoa* (o *tu*). Dessa forma, ao usar o imperativo, é como se a primeira pessoa do singular tivesse sido automaticamente mobilizada.

Na passagem em questão, diferentemente da anterior, é o processo que determina o eixo de referência e não o adjunto, pois o valor dêitico está expresso pelo verbo e é esse que possibilita referenciar a “página 2” não como uma numeração textual da própria crítica ou do jornal como um todo, mas, sim, do caderno cultural no qual a crítica é veiculada – “Folha 2” (veja – o quê? – a programação – onde? – na página 2)⁶⁶. Esse adjunto adverbial de lugar não é um dêitico na sua forma convencional, ou seja, o espaço que ele indica não é o do ato de produção em si. Ele é um apontador extra-textual que nos remete para o suporte do gênero.

Um fato a se ressaltar nessa estratégia discursiva é a apresentação do conteúdo entre parênteses como forma de impedir a descontinuidade da progressão temática na linearidade discursiva, uma vez que os parênteses pontualizam um segmento que pode constituir um desvio temático no tópico discursivo (JUBRAN, 1996). Ao inserir o elemento nos parênteses, o autor evita a quebra ou fuga do tema, ao mesmo tempo consegue trazer para o texto explicitações sobre a situação enunciativa que servem para aproximá-lo do leitor: é como se no interior dos parênteses o crítico pudesse se direcionar mais abertamente, informalmente ao seu público, por isso, o uso do imperativo⁶⁷. Vejamos agora outro exemplo:

⁶⁶ O que temos aqui é também um processo de inferência, já que, em momento algum foi citado no texto que a “página 2” refere-se a uma página da “Folha 2”. A representação que o agente faz de seu interlocutor, é, supostamente, de um leitor que dispõe dessa informação.

⁶⁷ Importante destacar que essa estratégia é recorrente em quase todos os exemplares do nosso *corpus*.

(2) Entre sua filmografia [do diretor], **elejo (L. sim.)** quatro títulos capitais: “As Corças” (67), “O Açougueiro” (69), “Madame Bovary” (91) e “Mulheres Diabólicas” (95). Em comum, um método narrativo que não se **apóia (L. neutra)** na trama - geralmente freqüentada por crimes -, mas a **utiliza (L. neutra)** como pretexto; menos ênfase no suspense e total entrega ao desenho dos personagens, à sua psicologia, à sua vida interior e ao retrato do entorno familiar e social. “A Dama de Honra” não é exceção (3-CA).

No fragmento (2), da mesma forma que no anterior, temos uma dupla ancoragem temporal. Em “elejo”, o eixo de referência é o ato de produção, constituindo uma **localização de simultaneidade** em relação a este, marcada pelo tempo verbal presente. Em “apóia” e “utiliza”, o eixo é o estabelecido pelo tipo de discurso, no caso, uma atemporalidade marcada pelo presente genérico, constituindo, assim, um tipo de **localização** temporal **neutra**. A diferença é que, no exemplo em questão, a localização de simultaneidade é estabelecida pela implicação da instância enunciativa, isto é, sabemos que quem “elege”, dentre a filmografia do diretor de “A Dama de Honra”, quatro filmes como principais é o *expositor* encarnado na pessoa do crítico Lourenço Jorge. “Eu só utilizo um *eu* ao dirigir-me a alguém, que na minha locução será um *tu*” (cf. BENVENISTE, 1992, p. 51), e também só afirmo que “elejo” hoje, talvez não ontem e não amanhã. Ou seja, ao implicar a pessoa que está à frente do discurso, consequentemente, implica-se o *outro* e também o eixo de referência temporal.

Importante destacar, na passagem (2), o efeito de subjetividade que a escolha pela forma verbal em primeira pessoa do singular imprime ao discurso⁶⁸. Conseguimos distinguir ainda melhor a natureza dessa subjetividade ao analisarmos o efeito de sentido de objetividade que a mudança por uma terceira pessoa produziria: “os críticos atuais elegem...” ou “o público argentino elege...” ou ainda “os quatro melhores filmes do diretor são”. Ou seja, “elejo” é uma forma verbal de valor particular, por situar naquele que se enuncia como *eu* a responsabilidade e as possíveis conseqüências pelo ato enunciativo de eleger. “É uma conseqüência do fato da instância de discurso que contém o verbo instaurar o ato ao mesmo tempo em que funda o sujeito” (BENVENISTE, 1992, p. 56).

Se pensarmos nas representações da situação que levaram o agente-produtor a optar pela explicitação da sua subjetividade (ainda mais se

⁶⁸ A crítica em questão (3-CA) é a única em que foi verificado o uso da primeira pessoa do singular. Na entrevista feita com o crítico, este relata que considera a impessoalização uma característica própria do gênero crítica de cinema, mas também evita colocar-se em primeira pessoa por uma questão de timidez, para não chamar a atenção para a sua pessoa (cf. APÊNDICE A).

considerarmos que o exemplar 3-CA é o único em que se verifica o uso da primeira pessoa do singular), podemos supor que, pelo fato de a crítica em pauta referir -se ao circuito alternativo, o crítico se sentiu mais à vontade, ou seja, de igual para igual em relação ao seu público alvo – pessoas, supostamente, mais envolvidas com o contexto “Arte e Ensaio” e que, provavelmente, já estão familiarizadas com o trabalho desenvolvido por ele junto à Casa da Cultura/UEL.

Nos fragmentos (3), (4) e (5) abordamos o funcionamento dos mecanismos de coesão na mobilização do conteúdo temático referente à trama ficcional do filme. Como já mencionamos anteriormente, não há uma delimitação clara que separe o discurso expositivo (filme tomado como produto comercial, de fruição – plano conjunto ao mundo ordinário da ação de linguagem) e o discurso narrativo (abordagem do enredo ficcional da trama/roteiro – plano disjunto ao mundo ordinário da ação de linguagem). Começamos pela crítica 1 -CA referente ao filme “Free Zone”:

(3) Três mulheres muito diferentes entre si **protagonizam (L. neutra)** “Free Zone”. A mais jovem é **(L. iso.)** norte-americana. Outra, de caráter mais forte, é **(L. iso.)** israelense. A terceira, sensível e misteriosa, é **(L. iso.)** palestina. As três **unem (L. iso.)** seus destinos naquela citada zona de comércio. Ao longo da narrativa, o espectador **vai conhecendo** as reais motivações de cada uma delas. Rebecca (Natalie Portman, atriz de origem israelense), filha de pai judeu e mãe não judia, **acaba de romper** com o noivo Julio (Aki Avni), israelense de origem espanhola. **Discute (L. iso.)** com ele, **sai correndo** e **entra (L. iso.)** num táxi, conduzido pela autoritária, resoluta e sincera Hanna (Hanna Laszlo, melhor atriz ano passado em Cannes). **Tornam-se** amigas. E **decidem (L. iso.)** fazer uma viagem até a fronteira (1-CA).

No trecho (3), podemos observar como não é fácil a delimitação entre o discurso da ordem do expor e o discurso referente à atividade narrativa ficcional, já que ambos têm o tempo verbal presente como marco temporal e estão, por vezes, “costurados” um ao outro. A primeira frase mobiliza o lexema verbal “protagonizam” que, por sua natureza semântica ambígua⁶⁹, nos permite uma dupla interpretação: ou “protagonizam” se refere às personagens da ficção ou às próprias atrizes que as representam. É o desenrolar do discurso que nos permite compreender que as mulheres que protagonizam “Free Zone” fazem parte, na verdade, da ficção fílmica. Entretanto, esse “protagonizar” não tem como referência o eixo temporal do discurso do narrar, ele ainda faz parte da discursividade

⁶⁹ Protagonista: 1. personagem principal de peça de teatro, livro, filme, etc.; 2. ator que representa o papel desse personagem no teatro, cinema, etc. (HOUAISS, 2001).

expositiva, pois personagens “são”, “estão”, “agem” dentro de uma narrativa, eles não “protagonizam” um filme. Dessa forma, essa primeira frase, mesmo introduzindo um conteúdo da narração ficcional, ainda faz parte do discurso dominante do expor, e o processo verbal que mobiliza (“protagonizam”) marca, pois, um tipo de **localização** temporal **neutra**.

Observamos que os três processos seguintes são expressos pelo **verbo de estado** “é” (verbo “ser”), e fazem parte do desenvolvimento de fases da *aspectualização* de uma *seqüência descritiva* introduzida pelo *tema-título*⁷⁰ “Três mulheres muito diferentes entre si”, que se encontra na primeira frase analisada – mulheres estas consideradas por nós como personagens e não atrizes. Sendo assim, podemos incluir essas descrições como parte de um discurso narrativo que começa a se desenvolver e que tem o presente como tempo básico. Na *narração*, o eixo de referência temporal pode ser definido como a duração formal do processo narrativo que se desenvolve a partir de uma origem absoluta, responsável por estabelecer uma relação de indiferença à duração do ato de produção (BRONCKART, 2003, p. 285).

Os processos representados no fragmento (3) pelas três recorrências da forma verbal “é” estão, dessa forma, ancorados no eixo temporal narrativo, registrando, assim, um tipo de **localização** temporal **isocrônica** em relação a esse eixo. Segundo Bronckart (2003, p. 296), quando as narrações têm o presente histórico como tempo básico, “ele marca uma nítida ênfase da localização isocrônica dos processos em relação ao eixo de referência temporal, [...] o curso do processo narrativo coincide estritamente com a progressão da diegese, o que interdita, praticamente, qualquer estabelecimento de contraste global”. Dessa forma, não há uma oposição primeiro/segundo plano, marcada, nas atividades narrativas, pela oposição pretérito perfeito/imperfeito. Ou seja, no nosso caso, temos um único plano narrativo, mesmo para as descrições normalmente postas como “pano de fundo” no discurso da ordem do narrar.

Na frase seguinte: *As três unem seus destinos naquela citada zona de comércio*, a **isocronia**, representada pelo tempo presente, colabora para a mescla entre discurso da ordem do expor e do narrar, uma vez que a ação em curso é representativa da atividade narrativa, mas o adjunto adverbial de lugar “naquela

⁷⁰ Sobre seqüencialidade conferir Bronckart (2003, p 218 -248).

citada” remete a um segmento expositivo citado no início do texto. Este é um caso típico da imbricação entre os dois mundos discursivos, o que gera, com certeza, uma grande complexidade textual. Além da narração do enredo ter o presente como âncora temporal, ela também é bem atípica, no sentido de que não apresenta uma origem espaço-temporal explícita da qual os fatos se sucederiam e, quase sempre, não mobiliza conectores temporais para o estabelecimento dessa sucessão.

Dessa forma, é justamente o *discurso teórico-interativo* (dominante) que auxilia a interpretação da atividade narrativa, como podemos perceber na próxima frase do nosso exemplo: ***Ao longo da narrativa, o espectador vai conhecendo*** as reais motivações de cada uma delas, na qual o *expositor*, instância exterior ao mundo da narração, mobiliza conteúdos deste mundo narrativo, mas sem assumir o papel de *narrador* (o que há, na realidade, é um tipo de “exposição da narração”).

Outro fator importante para essa noção temporal na ordem da sucessão dos fatos é o valor da aspectualidade que assume determinados verbos, como se observa, por exemplo, na perífrase temporal⁷¹ “vai conhecendo”: é seu valor aspectual durativo (o mesmo da locução adverbial “ao longo da narrativa”) que dá um efeito de sentido de acontecimentos que se sucedem gradualmente na linha do tempo (mesmo que o sujeito da ação não seja um personagem da narração e a linha do tempo seja de outra dimensão) e introduz o leitor para a próxima etapa da atividade narrativa.

Essa próxima etapa corresponde ao segundo parágrafo do exemplo (3), com exceção dos comentários feitos entre parênteses que representam inserções do discurso expositivo. O tempo de base nesses segmentos narrativos continua sendo o presente histórico – marcado por uma **localização** temporal **isocrônica** em relação ao eixo de referência da *narração* em curso. Nessa passagem é possível visualizar a manobra textual/discursiva para que o processo narrativo tenha êxito. O primeiro processo mobilizado é expresso pela perífrase verbal “acaba de romper” que, ao lado do aspecto de acabado, expressa também uma noção temporal de passado recente (cf. TRAVAGLIA, 1981, p. 238), ou seja, mesmo o tempo verbal do auxiliar estando no presente, é o efeito de sentido de um passado recente que estipula um marco temporal a partir do qual conseguimos nos

⁷¹ Embora o ISD não trate das perífrases e locuções verbais, em nosso trabalho, caso haja pertinência, elas serão abordadas.

situar em relação aos outros acontecimentos que são narrados (sempre posteriores na linha do tempo estabelecida).

Como podemos observar, o primeiro encadeamento desses acontecimentos (*discute... sai correndo e entra*) consegue um efeito de sucessão temporal muito nítido sem, contudo, abandonar o tempo presente e sem buscar auxílio de conectores temporais. Isso se deve pelo valor que cada processo assume na narrativa. “Discute” tem um valor aspectual de acabamento (não -durativo), por isso, sabemos que o próximo evento não se encontra em simultaneidade a ele. Em “sai correndo” temos um gerúndio sendo usado ao lado de um verbo de acabamento como se fosse um adjunto adverbial de modo “para indicar uma ação simultânea” (Ryan, 1996, p. 24). Porém, a aproximação a um gerúndio (processo verbal em ação) anula o valor de acabamento de “saio” e o efeito passa a ser de uma ação durativa, de um prolongamento do ato de sair/correr, que só é quebrado com a adição de um verbo de acabamento: “e entra”. Já, a sucessão dos demais acontecimentos é marcada textualmente pela acomodação de cada processo em uma única frase sintática.

O fragmento (4) refere-se à crítica do filme “Superman – O Retorno”, e é também um exemplo de encaixamento de uma passagem do narrar que tem o presente histórico como tempo-base. Entretanto, nesse caso, não há somente a marcação de uma localização temporal isocrônica, como podemos observar:

(4) "Por que o mundo não precisa do Super-Homem". Este **é (L. iso.)** o título do artigo do Planeta Diário que **valeu (L. retro.)** à destemida Lois Lane o prêmio Pulitzer, recebido no período em que o super-herói **esteve (L. retro.)** ausente. E em que **pese** alguma façanha **déjà vu** como a de impedir que um grande jato se **choque** contra um campo de beisebol, rara cena de ação que **justifica** a mitologia e o investimento de tanto dinheiro, os habitantes de Metrópolis também não **parecem (L. iso.)** muito excitados com a volta do Super-Homem **depois** que o personagem **passou (L. retro.)** os últimos anos em Krypton, seu planeta original, descobrindo que o lugar **é (L. iso.)** um cemitério e que ele talvez **seja** o único sobrevivente. Como sempre, quem **está (L. iso.)** mais aceso **é (L. iso.)** o arquiinimigo Lex Luther, que **pretende cobrar (L. isso.)** algumas contas pendentes. (1-CN).

A citação do título de um artigo de jornal, colocada no início do processo narrativo, funciona, nesse caso, como um marco que estabelece uma origem espaço-temporal dentro da *narração*, ou seja, é ela que representa (formalmente) o tempo-base presente (presente histórico, como vimos) e, sendo assim, os demais acontecimentos são colocados em relação a esse marco. Dessa forma, temos processos marcados por **localizações isocrônicas** e processos

marcados por **localizações retroativas** (anterior ao marco temporal estabelecido pela atividade narrativa). Como no caso anterior, também há aqui alternâncias entre o discurso expositivo e o narrativo: a passagem marcada pelos processos “pes e”, “choque” e “justifica” mostra bem um comentário correspondente ao mundo do expor, mas que mobiliza conteúdos da trama ficcional, a saber, os atos heróicos do Super-Homem – que servem como suporte ao processo narrativo, dando certa coerência a seu desenrolar.

Como fica evidente na referida passagem, a narração do conteúdo ficcional da trama fílmica não é um ato neutro, desprovido de impessoalidade. Mesmo quando a instância geral da enunciação adquire o papel de *narrador*, ela deixa marcas de subjetividade por meio das várias asserções apreciativas (explícitas, implícitas, irônicas, pressupostas) feitas ao longo do processo narrativo, como ilustra a passagem: **Como sempre**, quem está mais aceso é o *arquiinimigo Lex Luther*, que **pretende** cobrar algumas contas pendentes. As partes por nós destacadas mostram bem essa “intromissão”, mesmo que sutil, da voz do autor. A expressão **como sempre** é desnecessária à narração, implica uma comparação com os outros episódios da história. **Pretende**, mesmo sendo alvo de uma **localização isocrônica**, marca uma *modalização*⁷² *pragmática*, pois refere-se a uma intenção atribuída pela instância geral da enunciação a um personagem da ficção; e também, por seu próprio valor semântico, passa uma idéia de futuridade, de algo que se intenciona realizar em algum momento do futuro, mesmo que o tempo mobilizado seja o presente. Vejamos agora outro exemplo:

(5) Mas o grande momento do filme **corre** por conta da reaparição de Mia Farrow como a insólita baby-sitter de Damien. Surpreendentemente jovem e bonita - botox na medida certa -, Mia Farrow **se apresenta (L. iso.)** ao casal com o currículo e **revela (L. iso.):** "Há (L. sim.) quase 40 anos **venho criando (L. sim.)** meninos", ela **diz (L. iso.)** com sorriso angelical. (4-CN).

O trecho grifado no exemplo (5) ilustra um encaixamento de uma passagem do narrar no discurso dominante e, o segmento entre aspas (marcação do texto original), um encaixamento de um *discurso interativo* nessa *narração* (aqui, o mundo criado é o do *discurso interativo relatado* – cf. Bronckart, 2003, p. 159). Vejamos como se processa a coesão verbal nesse caso. O discurso narrativo, como nos exemplos anteriores, tem como tempo-base o presente histórico, sendo os

⁷² A modalização é abordada no capítulo dos mecanismos enunciativos.

processos apresentados a partir de **localizações isocrônicas** (“se apresenta”, “revela”, “diz”). Entretanto, ao criar outro mundo discursivo, a saber, o do *discurso interativo relatado*, o eixo de referência passa a ser marcado em relação a esse novo parâmetro. Assim, o tempo verbal presente do segmento interativo em pauta não se encontra em isocronia em relação ao eixo do discurso narrativo, mas, sim, está em **localização de simultaneidade** em relação ao mundo ficcional do personagem que é colocado em cena por meio do discurso direto. Ou seja, esse “presente” não é o mesmo do discurso narrativo que o introduziu, nem tampouco o do discurso expositivo dominante.

É justamente essa diferenciação que o leitor da crítica nunca pode perder de vista, pois sem ela, a coerência temática do texto fica totalmente comprometida. Interessante também, nessa passagem, é a intersecção entre a figura de Mia Farrow como atriz (elemento da exposição dos fatos) e como personagem fictício da narração: *Mia Farrow se apresenta ao casal com o currículo e revela*; na verdade, não é Mia Farrow quem se apresenta, mas o personagem, a baby-sitter da trama.

Por último, vamos analisar uma passagem de um *relato interativo* encaixado no início do discurso expositivo dominante como forma de contextualização de parte do conteúdo temático de “A Dama de Honra” e como âncora argumentativa:

(6) Em conversa com o crítico francês Michel Rebichon, da revista Studio, à saída da sessão para a imprensa de “A Dama de Honra”, no Festival de Veneza de 2004, **ouvi (L. iso.)** dele que o diretor Claude Chabrol **faz** sempre o mesmo filme. **Perguntei (L. iso.)** se a observação **era (L. iso.)** uma crítica, espécie de acerto de contas doméstico. Ele então **argumentou (L. iso.)** que o propósito de Chabrol **era (L. iso.)** cada vez mais depurar o olhar para alcançar a máxima precisão no traço, a maior concisão na construção de suas histórias e a mais maliciosa e fina sutileza para obter incômoda e provocadora ambigüidade. Nada mais pertinente. O filme, um fascinante convite à reflexão acerca do mal que **se esconde** sob a aparência mais corriqueira e cotidiana, **estréia** hoje na cidade (**veja** a programação de cinema na página 2). (3-CA).

No *relato interativo*, como na *narração*, o eixo de referência temporal é constituído pela duração formal do processo narrativo que se desenvolve a partir de uma origem espaço-temporal, e não pelo eixo da duração associada ao ato de produção. A diferença é que no relato essa origem é dêitica, ou seja, ela pode ser calculada em relação ao ato de produção. O marco estabelecido em (6) exemplifica bem esse fato: a proposição “*no Festival de Veneza de 2004*”, colocada em relação ao ato de produção, que no nosso caso pode ser estipulado pela data da crítica –

junho de 2006 –, estabelece um vácuo temporal de aproximadamente dois anos (claro que, para o leitor que saiba o mês do Festival, essa conta se torna mais exata).

Diferentemente do presente histórico utilizado para narrar o enredo fílmico, nessa passagem de *relato interativo*, como podemos observar, o tempo-base é o passado. E é ele que marca a isocronia em relação ao marco temporal inicial da narrativa. Tanto o pretérito perfeito como o imperfeito do indicativo marcam, nesse tipo de discurso, essa **localização** temporal **isocrônica**. Eles só se opõem quanto à função de **contraste global**: os processos expressos pelo pretérito perfeito são colocados em um primeiro plano, enquanto os expressos pelo imperfeito, num segundo plano do discurso. É a oposição observada entre “perguntei/era” e “argumentou/era”.

Essa distinção só não existe no par “ouvi/faz”, já que, ao invés do imperfeito utiliza-se o presente simples. Agora, como explicar o uso do presente em um relato que tem como marco temporal o passado? Ou seja, para esse tipo de discurso, o presente não existe, ou não deveria existir. Na verdade, o efeito de sentido que se obtém na seqüência “**ouvi dele que o diretor Claude Chabrol faz sempre o mesmo filme**” é de uma transposição para o discurso interativo da ação de linguagem, uma quebra de barreiras entre os mundos discursivos estabelecidos durante a textualidade. A propósito da mobilização do tempo verbal presente (“faz”), percebe-se claramente a intenção do crítico em estender essa ação até a atualidade do ato de produção, ou seja, o diretor não só fazia o mesmo filme (até 2004), mas ele ainda faz (até a data da crítica). Talvez essa estratégia argumentativa tenha sido usada para mostrar uma concordância de opinião em relação ao crítico francês, uma vez que o presente é o tempo mobilizado para a exposição, comentário e avaliação crítica do filme.

O que chama a atenção no exemplo (6) é a forma como fica marcada a passagem do mundo do narrar para o mundo do expor pelo discurso indireto livre, expresso pelo sintagma nominal: *Nada mais pertinente*. Se esta fala for atribuída ao *expositor*, ela pode representar uma opinião em relação à pertinência da argumentação do crítico francês ou à pertinência da postura do diretor Chabrol. Caso ela seja tomada como sendo do crítico francês, ou seja, um personagem posto em cena no *relato interativo* (o que representaria a instauração de um *mundo interativo relatado*), ela representa uma espécie de elogio, de concordância com o diretor e, nesse caso, o fato de ele ter dito que Chabrol faz sempre o mesmo filme, não pode ser considerado uma crítica negativa. Vemos que, em grande parte, o que causa essa ambigüidade é a ausência de um processo verbal que instaure o sujeito do discurso.

CAPÍTULO 6

OS MECANISMOS ENUNCIATIVOS

Segundo Bronckart (2003), os mecanismos enunciativos contribuem para o estabelecimento da coerência pragmática do texto, trazendo à tona, ao mesmo tempo, avaliações, julgamentos, opiniões, sentimentos que podem ser formulados em relação a alguns aspectos do conteúdo temático, explicitando as instâncias responsáveis por tais *posicionamentos enunciativos e pela dimensão dialógica da discursividade* (MAINGUENEAU, 2005a, p.173). Para o ISD, esse mecanismo inclui a análise de dois aspectos: **a distribuição das vozes enunciativas e a marcação das modalizações**; que, embora distintos, convergem para os mesmos resultados, ou seja, a marcação da responsabilidade (quem?) do que se enuncia (o quê?).

A Figura 8 nos permite visualizar o funcionamento da categoria dos mecanismos enunciativos, na perspectiva do ISD:

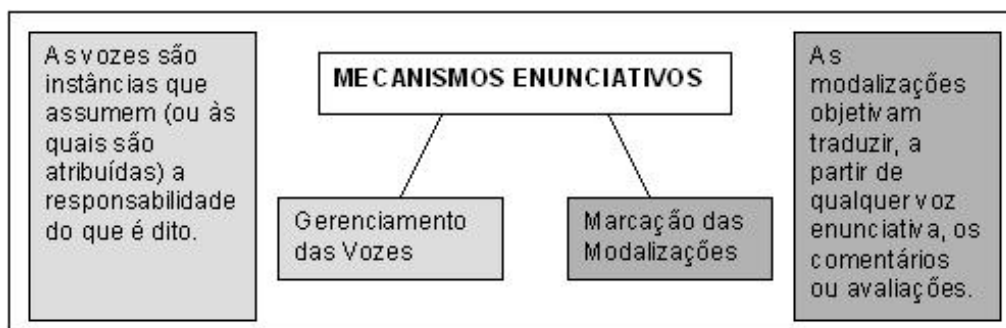


Figura 8 – Mecanismos enunciativos

Os estudos de inspiração puramente estruturalista continuam influenciando as práticas didáticas para o ensino/aprendizagem de leitura e produção de textos e os fenômenos ligados à discursividade/enunciação ainda não têm merecido atenção suficiente e pouco têm sido explorados pelos professores de língua portuguesa e autores de materiais didáticos (cf. BARROS & NASCIMENTO, 2007). Compreendemos que tais procedimentos didáticos devem se embasar em uma semântica global que apreenda os discursos como práticas sociais que compreendem dimensões integradas, tanto na ordem do enunciado quanto na

ordem da enunciação (NASCIMENTO, 2007), e isso implica tanto os elementos da *infra-estrutura dos textos*, dos *mecanismos de textualização*, quanto dos *mecanismos enunciativos* (cf. BRONCKART, 2003; 2006), integração que só se dá no interior de uma *concepção dialógica da linguagem* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986):

A mudança do acento avaliativo da palavra em função do contexto é totalmente ignorada pela lingüística e não encontra nenhuma repercussão na sua doutrina da unicidade da significação. Embora os acentos avaliativos sejam privados de substância, é a pluralidade de acentos que dá vida à palavra. **O problema da pluriacentuação deve ser estreitamente relacionado com o da polissemia**. Só assim é que ambos os problemas poderão ser resolvidos. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986, p. 107 – grifos nossos).

Assim, dirigindo o olhar às questões relacionadas ao ensino da leitura e produção de textos, consideramos que a compreensão dos mecanismos enunciativos é de suma importância, pois constitui uma oportunidade de se tomar conhecimento das diversas formas de posicionamento e de engajamento enunciativos construídos pelos indivíduos de uma determinada sociedade, de se situar em relação a essas formas, reformulando-as, o que faz com que esse processo contribua para o *desenvolvimento da identidade das pessoas* (Bronckart, 2006, p. 156).

Para o presente capítulo, traçamos, como metodologia de trabalho, a apresentação das duas grandes categorias dos mecanismos enunciativos: o **gerenciamento das vozes** e a **expressão das modalizações**. No primeiro caso, iniciamos com a exposição da teoria do ISD e partimos para uma discussão mais ampla dos conceitos de dialogismo, polifonia e intertextualidade para chegarmos a um posicionamento teórico-metodológico para a análise do nosso *corpus*. Análise esta, por sua vez, pautada em recortes textuais escolhidos criteriosamente para a pesquisa.

No caso das modalizações, percorremos um caminho inverso, uma vez que partimos de teorias e discussões diversas para chegarmos ao quadro de análise do ISD e termos a possibilidade de reformulá-lo com base nas especificidades da pesquisa. Para a análise da marcação das modalizações nas críticas cinematográficas que compõem nosso *corpus*, iniciamos com dados quantitativos e, a partir destes, efetuamos uma abordagem qualitativa – também por

meio de fragmentos textuais – a qual nos possibilita uma compreensão mais aguçada dos resultados levantados inicialmente.

6.1 AS VOZES ENUNCIATIVAS

No nosso meio acadêmico é comum lermos textos teóricos que colocam a questão do discurso como entidade polifônica, entrecruzado por diversas vozes, pelo *já-dito*, pelo *interdiscurso*. As referências são muitas. Mikhail Bakhtin geralmente surge como o precursor desta temática, com sua concepção dialógica da linguagem. Entretanto, pouco se tem feito para que tais discussões possam chegar até a sala de aula do Ensino Fundamental e Médio de modo mais acessível, ou seja, para que tais teorias, tão preciosas para a compreensão crítica do texto, possam ajudar o professor nas atividades de leitura e produção de texto, colaborando, com isso, para que seja desmascarada a idéia da transparência textual.

A partir desse ponto de vista, nos propomos, por meio da discussão das concepções de dialogismo, polifonia, heterogeneidade, intertextualidade e suas implicações ampliar as discussões propostas pelo ISD quanto à distribuição das instâncias enunciativas, a fim de solidificarmos as bases teórico -metodológicas das nossas análises.

6.1.1 A Distribuição das Vozes na Perspectiva do ISD

Primeiramente, é importante salientar que, mesmo aparentemente sendo o autor empírico o responsável pela escolha do gênero, pelos tipos de discurso, seqüências, ou seja, responsável por aquilo que é dito, não se pode esquecer que “a atividade de linguagem, devido à sua própria natureza semiótica, baseia-se, necessariamente, na criação de mundos virtuais” (BRONCKART, 2003, p.151).

Assim, tem-se, de um lado, o mundo “real” representado pelos agentes humanos (neste se inclui o autor empírico, no nosso caso, o crítico

Lourenço Jorge) – o *mundo ordinário* – e, do outro, o mundo virtual criado pela atividade de linguagem – o *mundo discursivo*. Embora todas as representações mobilizadas pelo autor na hora de empreender uma ação de linguagem estejam localizadas no mundo ordinário, é no mundo discursivo que se processam as operações de responsabilização enunciativa. Dessa forma, a voz do autor é “apagada” e substituída por uma **instância geral de enunciação**, que o ISD denomina de **textualizador**: voz “neutra” que pode se configurar em **narrador** quando o discurso mobilizado for da ordem do narrar e **expositor** quando este for da ordem do expor.

É justamente a instância geral que processa todo o gerenciamento das vozes enunciativas. Segundo Bronckart (2003, p. 326), “as vozes podem ser definidas como as entidades que assumem (ou às quais são atribuídas) a responsabilidade do que é enunciado”. Geralmente é a instância geral da enunciação que assume o enunciado, porém, esta pode pôr em cena outras vozes – as **voces secundárias** (voz de personagens, voz social, voz do autor):

| | |
|-----------------------------|---|
| Vozes de personagens | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Vozes de seres humanos ou entidades humanizadas, implicadas na qualidade de agente. ❖ Segmentos de texto na 1ª pessoa gramatical: fusão do narrador/expositor e da voz que este põe em cena – o narrador assume, de algum modo, seu personagem. ❖ Segmentos de texto na 3ª pessoa gramatical: manutenção da distinção entre narrador/expositor e a voz secundária posta em cena. |
| Vozes sociais | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Vozes de personagens, grupos ou instituições sociais que não intervêm como agentes no percurso temático de um segmento textual, mas que são mencionadas como instâncias externas de avaliação de alguns aspectos desse conteúdo temático. |
| Voz do autor | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Voz que procede da pessoa que está na origem da produção textual e que intervém, como tal, para comentar ou avaliar alguns aspectos do que é enunciado. |

Quadro 12 – Vozes secundárias

A seguir, uma representação esquemática sobre o funcionamento das vozes enunciativas, na perspectiva do ISD (Figura 9):



Figura 9 – Representação da ação de linguagem

6.1.2 Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: a Questão das Vozes Enunciativas

Não podemos iniciar a reflexão sem deixar de registrar que a concepção dialógica da linguagem e, por que não dizer, do homem como ser social e historicamente constituído, é uma noção que está presente em todos os textos do que se convencionou denominar Círculo de Bakhtin. Nessa concepção, o dialogismo faz parte da própria essência humana e, conseqüentemente, da materialização de sua linguagem. Assim, o discurso nunca se constrói sobre ele mesmo, mas em vista de um *outro*. É o que Bakhtin/Volochinov (1986) denomina de o *grande diálogo da comunicação verbal*.

Dessa forma, o dialogismo pode ser entendido como indissociável da linguagem humana, condição não só para sua construção, mas também para sua compreensão. Barros (2003), em um ensaio sobre alguns conceitos bakhtinianos, desdobra o que ela denomina *dialogismo discursivo*⁷³ em dois aspectos fundamentais: o da **interação verbal entre o enunciador e o enunciatário** e o da **intertextualidade no interior do discurso**. O primeiro aspecto se refere ao dialogismo como espaço de interação entre um *eu* e um *tu* ou entre um *eu* e os *outros*, nas palavras de Bakhtin/Volochinov (1986):

⁷³ Segundo a autora, seria o dialogismo restrito aos domínios da linguagem.

A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. *A palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor [...] toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém. [...] A palavra é uma ponte lançada entre mim e os outros. (p. 112-113).

Como consequência dessa discussão, temos a questão do *eu* (autor), aquele que está na origem do discurso: uma problemática levantada pelo Círculo de Bakhtin já nos seus primeiros textos, e que seria retomada e apurada posteriormente em outros escritos (cf. FARACO, 2005). Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, há uma passagem que problematiza e ao mesmo tempo esclarece a origem dessas discussões:

Em um determinado momento, o locutor é incontestavelmente o único dono da palavra, que é então sua propriedade inalienável. É o instante do ato fisiológico de materialização da palavra. Mas a categoria de propriedade não é aplicável a esse ato, na medida em que ele é puramente fisiológico. Se, ao contrário, considerarmos, não o ato físico de materialização do som, mas a materialização da palavra como signo, então a questão da propriedade tornar-se-á bem mais complexa. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986, p. 113).

Ora, se sabemos que a comunicação verbal não é simplesmente um ato fisiológico, que ela se dá num ambiente sócio-ideológico movido por razões, intenções e finalidades diversas, então, só podemos entender o primeiro aspecto do dialogismo defendido por Barros (2003) pelo deslocamento do conceito de autor. Segundo Bakhtin (1992), todo sujeito em sua ação de linguagem só pode ser uma *segunda voz*, uma *imagem* no interior do seu discurso, pois o autor-sujeito é aquele capaz de trabalhar a língua situando-se fora dela, é o ser que tem o dom da fala indireta. Esta concepção é trabalhada por alguns lingüistas (cf. DUCROT, 1987) e por grande parte dos estudiosos em literatura. Temos, assim, a primeira concepção de voz enunciativa, ou seja, **o desdobramento do sujeito-autor**.

Vamos entender, agora, o segundo aspecto do dialogismo discursivo apontado por Barros (2003), o da intertextualidade no interior do discurso. Para a autora, esse aspecto refere-se à questão da intersecção dos muitos diálogos no interior de um discurso, do cruzamento das vozes que falam e polemizam em um texto. Ela faz uma distinção entre dialogismo e polifonia. O primeiro seria o “princípio

constitutivo da linguagem e de todo o discurso” (BARROS, 2003, p. 6), já, o segundo, seria usado para caracterizar certo tipo de texto, “aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem” (BARROS, 2003, p. 5-6). Dessa forma, de acordo com a autora, um texto pode ser monofônico (quando consegue mascarar as vozes que o constituem), mas jamais monológico, já que o dialogismo é um aspecto constitutivo da linguagem.

Já Brait (2003), também numa discussão sobre as vozes em Bakhtin, se apropria dos termos dialogismo, polifonia e, até mesmo, intertextualidade para designar o mesmo fenômeno, ou seja, a questão das múltiplas vozes que permeiam o discurso e o constituem. Segundo a autora:

Esse jogo dramático das vozes, denominado dialogismo ou polifonia, ou mesmo intertextualidade, é uma forma especial de interação, que torna multidimensional a representação e que, sem buscar uma síntese de conjunto, mas ao contrário uma tensão dialética, configura a arquitetura própria de todo discurso. (BRAIT, 2003, p. 25).

Segundo o pensamento bakhtiniano, toda palavra vem de outrem, nasce na interação inter-pessoal, dessa forma, toda ação de linguagem só toma forma e, ao mesmo tempo, só evolui, sob o efeito da interação contínua com os enunciados individuais do *outro*. Esta relação extra-verbal (dialógica) é que dá vida a todo texto. Só a palavra do Adão bíblico poderia ser realmente a primeira, a palavra “pura”, a “criadora”. Assim, os elementos ideológicos/históricos/sociais/culturais atuam em cada sujeito, na forma de visões de mundo e se manifestam de maneira dialógica em seus discursos. Segundo Brait (2003), há várias formas e vários graus de dialogismo, polifonia ou intertextualidade e estes devem ser vistos em sua especificidade. Por exemplo, há o dialogismo intencional (um texto comentando outro – a crítica, por exemplo) e o dialogismo não-intencional “representado pelas inúmeras vozes que habitam um indivíduo, constituindo a fala interna e condicionando um incessante diálogo” (p. 24-25).

6.1.3 As Vozes Enunciativas: Posicionamento da Pesquisa

Bronckart (2006, p. 156), ao considerar a importância dos “efeitos de mediação produzidos pela aprendizagem e pelo domínio progressivo” dos mecanismos de enunciação, admite que estes foram pouco estudados pelo ISD. Ao analisarmos o capítulo nove de *Atividades de Linguagem, textos e discursos* (BRONCKART, 2003, p. 319-333), vemos que não há uma discussão consistente que possa esclarecer a distinção entre os termos *dialogismo* e *polifonia*, conceitos estes de suma importância quando se aborda a questão das vozes enunciativas. No capítulo mencionado, afirma-se que as representações constitutivas da pessoa apresentam um estatuto fundamentalmente dialógico, mas não se remete tal reflexão a Bakhtin, como era de se esperar: “Quer se trate de noções, de opiniões ou de valores, as representações disponíveis no autor são *sempre já interativas*, no sentido de que integram as representações dos outros, no sentido de que continuam a confrontar-se com elas e a negociá-las” (BRONCKART, 2003, p.321).

Na discussão bronckartiana, considera-se um texto polifônico “quando nele se fazem ouvir várias vozes distintas” (BRONCKART, 2003, p. 329) e faz-se uma distinção entre polifonia explícita (remete-se aos trabalhos de Ducrot) e polifonia implícita (aqui citando Bakhtin). Tais reflexões, embora pertinentes, não são devidamente aprofundadas, o que contribui para gerar uma lacuna na compreensão da teoria. Por exemplo, para o ISD, polifonia e dialogismo são a mesma coisa? O que seriam exatamente a polifonia implícita e a explícita? Dentre as vozes secundárias (de personagens, sociais e voz do autor) quais seriam implícitas e quais seriam explícitas, ou não haveria tal distinção? Haveria texto monofônico, ou apenas uma polifonia implícita?

Dessa forma, para que as nossas análises não fiquem com lacunas, mesmo sendo o ISD nosso principal pressuposto teórico-metodológico, optamos por fazer algumas adaptações ao seu modelo de abordagem do gerenciamento das vozes enunciativas. Primeiramente, compactuamos com Brait (2003) no que diz respeito aos termos dialogismo e polifonia (e aqui podemos acrescentar o termo heterogeneidade⁷⁴ enunciativa), ou seja, termos distintos para designar o mesmo

⁷⁴ A questão da heterogeneidade será tratada no parágrafo seguinte.

fenômeno: *o grande diálogo da comunicação verbal* entrecruzado pelas diversas vozes que o constituem, sejam elas explícitas ou implícitas, mas sempre presentes, já que não acreditamos em monologismo ou monofonismo.

Authier-Revuz (1990, 2004) ao tentar dar conta da polifonia discursiva, distingue dois níveis de análise: a **heterogeneidade constitutiva** e a **heterogeneidade mostrada**, sendo esta dividida em marcada e não-marcada. A distinção entre estes dois planos estaria, em termos, relacionada à mesma diferenciação feita por muitos autores entre dialogismo e polifonia (cf. FIORIN, 1999). Maingueneau (1993, p. 75) retomando e, de certa forma, ampliando a abordagem de Authier-Revuz, coloca a heterogeneidade constitutiva como um nível não marcado em superfície, mas que o analista pode definir “formulando hipóteses, através do interdiscurso, a propósito da constituição de uma formação discursiva” e, a heterogeneidade mostrada como o fenômeno que incide sobre as “manifestações explícitas, recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação”.

A heterogeneidade mostrada, segundo os autores, pode estar associada a marcas claras, lingüísticas ou tipográficas: são as **formas marcadas** (discurso direto e indireto, palavras entre aspas, pressuposição, parafraseagem, etc.); ou reconstruída a partir de índices variados: são as **formas não-marcadas** (ironia, provérbios, frases feitas, imitação, pastiche, formação discursiva, etc.). A nosso ver, falta clareza a respeito do que os autores entendem por **explícito** ou **implícito**. Ora parece estar na distinção entre heterogeneidade constitutiva e mostrada, ora entre as formas marcadas e as não-marcadas da heterogeneidade mostrada.

Dessa forma, optamos por não adotar tais conceitos da forma como são colocados. Primeiramente, por acreditarmos que a percepção quanto ao que é explícito ou implícito está muito mais relacionada ao processo de compreensão dialógica entre o leitor (analista/pesquisador) e o texto (entidade discursiva) do que na descrição de um certo fenômeno⁷⁵. Em segundo lugar, por tais conceitos estarem fortemente ligados a uma concepção teórica de sujeito atravessado pelo inconsciente, assujeitado pelo interdiscurso⁷⁶, o que não condiz, de certa forma, com

⁷⁵ Por exemplo, como classificar o fenômeno da pressuposição? Entendemos que, nesse caso, o que determina o implícito ou o explícito é o diálogo estabelecido pela leitura, o grau de compreensão do leitor, sua visão de mundo. Ou seja, uma pressuposição pode ser explícita para um determinado indivíduo que detecta suas “pistas” facilmente e passar despercebida para outros.

⁷⁶ Análise do Discurso Francesa (AD).

a proposta do ISD que prevê uma intencionalidade, consciente ou não, no ato discursivo:

[...] as operações de linguagem, mesmo sendo fortemente determinadas pelas representações sociais relativas à atividade humana e à atividade de linguagem em particular, deixam, aos agentes-produtores uma margem importante de decisão e de liberdade. É essa concepção de uma dialética permanente entre as restrições sócio-histórico-discursivas e o **espaço de decisão** sincrônica de um agente que nos parece caracterizar mais claramente o **interacionismo sócio-discursivo** que defendemos. (BRONCKART, 2003, p. 338).

Após todas essas discussões acerca dos conceitos de dialogismo, intertextualidade, polifonia, heterogeneidade enunciativa – todas elas pertinentes à questão das vozes enunciativas –, optamos, para as nossas análises, em adotar o modelo de análise proposto por Bronckart (2003), porém ampliando-o, trazendo para seu interior muitos dos fenômenos polifônicos trabalhados por Authier-Revuz (1990, 2004), Maingueneau (1993, 2005), entre outros autores. Dessa forma, abordamos as palavras entre aspas, as frases feitas, o discurso relatado, a pressuposição, etc. sem, contudo, entrar na essência da concepção teórica defendida por cada um desses autores. Assim, para a análise do gerenciamento das vozes enunciativas nos textos que compõem o nosso *corpus*, procedemos da seguinte forma:

| Categorias | Descrição | Exemplos |
|-----------------------------|---|---|
| Vozes de personagens | Incluimos qualquer processo polifônico em que seres humanos ou entidades personificadas, na qualidade de agentes, possam vir a intervir em alguns aspectos do conteúdo temático. | Voz do diretor do filme inserida na forma de discurso indireto ¹ : <i>O DIRETOR JUAN JOSÉ CAMPANELLA declarou que 'O Mesmo Amor, a Mesma Chuva', 'O Filho da Noiva' e 'Clube da Lua' formam uma trilogia sobre a classe média argentina (1-CA).</i> |
| Vozes sociais | Acrescentamos qualquer percepção de polifonia na qual a voz de um personagem, instituição, grupo social, senso comum mesmo não intervindo diretamente como agente no percurso temático de um segmento textual, possa ser traduzida como instância enunciativa externa. | Frase feita – voz do senso comum ² : <i>[...] na superfície eles são COMO CÃO E GATO em sua tormentosa ligação [...] (4-CA).</i> |
| Voz do autor | Incluimos qualquer segmento textual em que a voz do autor empírico parece quebrar as barreiras do mundo virtual da linguagem e se impor como a voz <i>que fala</i> . | Voz do autor deflagrada por meio do uso do imperativo e do recurso dos parênteses ³ : <i>(veja a programação de cinema na página 2) (2-CN).</i> |

Quadro 13 – Categorias de análise do gerenciamento das vozes

Entendemos, contudo, que a descrição e análise de todo processo polifônico se faz numa relação dialógica de compreensão. Segundo Brait (2003), cabe ao analista do discurso, com sua visão interdisciplinar, localizar e interpretar os recursos lingüísticos e não-lingüísticos da manipulação e transmissão das vozes discursivas:

Registrar a existência de um discurso indireto como forma de instauração da voz alheia não significa praticamente nada para o conceito de dialogismo, de vozes em confronto, estabelecido por Bakhtin. É necessário observar no conjunto do enunciado, do discurso, de que forma a confluência das vozes significa muito mais uma interpretação do discurso alheio, ou a manipulação na direção da argumentação autoritária, ou mesmo a apropriação e subversão desse discurso. (BRAIT, 2003, p. 25).

Ou seja, mais do que apontar as evidências é preciso conferi-lhes sentido, tentar, numa relação dialógica, estabelecer a compreensão do enunciado, já que para Bakhtin (1992, p.355) “aquele que pratica ato de compreensão (também no caso do pesquisador) passa a ser participante do diálogo, ainda que seja num nível específico (que depende da orientação da compreensão ou da pesquisa)”.

6.1.4 A Análise: A Distribuição das Vozes na Crítica de Cinema

Primeiramente, não podemos deixar de registrar que o gênero crítica de cinema é construído com base em um **processo dialógico intencional** (cf. BRAIT, 2003), ou seja, há nele uma intenção explícita de diálogo com certa produção fílmica. Essa dialogicidade já é esperada pelo leitor e é ela que motiva, que dá vida a todo o fazer discursivo do gênero. Cada materialização dessa prática de linguagem recorre a muitas estratégias para explicitar ou mascarar as diversas vozes, os diversos discursos, textos, os vários *outros* que atravessam o seu dizer.

Iniciamos nossa investigação analisando a questão do gerenciamento das vozes enunciativas que **intervêm** no processo discursivo para comentar ou avaliar alguns aspectos do que é enunciado: a) a instância geral e seus desdobramentos (expositor, narrador); b) as vozes de personagens; c) a voz do autor.

A partir de fragmentos dos textos que compõem no sso *corpus* (relembrando aos leitores deste trabalho que **CA** refere-se às críticas referentes ao circuito alternativo e **CN** às críticas referentes ao circuito nacional), procuramos analisar as categorias polifônicas⁷⁷ sem, contudo, pretender esgotá-las.

Para o tópico em pauta, não trabalhamos com dados quantitativos, pois resgatar, na íntegra, as ocorrências das diversas vozes que perpassam o discurso é um trabalho impossível e, certamente, desnecessário. O objetivo aqui é analisar qualitativamente algumas incidências representativas do processo de gerenciamento das vozes enunciativas a partir de recortes textuais. Vejamos o primeiro exemplo:

(1) [...] **segundo o cineasta** israelense Amos Gitai, “pessoas do Iraque, Egito, Síria, Arábia Saudita e da própria Jordânia se relacionam umas com as outras, compartilhando experiências, comida e projetos de futuro, completamente alheias aos conflitos bélicos ou de qualquer outra espécie que, por desgraça e com demasiada frequência, afetam seus respectivos países de origem.” (1-CA).

Este **discurso direto** não traz à tona somente a voz do diretor do filme (que por si só é uma voz de poder), ele também explicita uma voz israelense que, de certa forma, legitima o falar sobre assuntos polêmicos do Oriente Médio. Assunto este abordado pelo filme em questão (“Free Zone”) ao tratar de questões políticas e culturais que envolvem tais povos, porém, de uma maneira mais pessoal, humanizada. Percebe-se, nesse caso, uma intencionalidade em dar um tom de veracidade ao discurso.

Segundo Maingueneau (1993, p. 87), nesse tipo de estratégia discursiva – o discurso direto –, “o locutor citado aparece, ao mesmo tempo, como o não-eu, em relação ao qual o locutor se delimita, e como a ‘autoridade’ que protege a asserção. Pode-se tanto dizer que ‘o que enuncio é verdade porque não sou eu que o digo’, quanto o contrário”. O discurso direto, em geral, cria um efeito de sentido de realidade, pois passa a impressão de que a instância geral da enunciação está apenas repetindo o que disse a voz reportada (cf. FIORIN, 1999).

⁷⁷ Optamos por não mostrar cada uma das categorias polifônicas separadamente (voz de personagem, voz do autor, desdobramento da instância geral da enunciação), pois em muitos casos, elas aparecem imbricadas em um só fragmento.

(2) O diretor Juan Campanella **declarou que** “O mesmo Amor, a Mesma Chuva”, “O Filho da Noiva” e “Clube da Lua” formam uma trilogia sobre a classe média argentina. [...] **Mas**, de qualquer maneira, o tema que unifica estes três títulos é bem mais convincente e menos ambicioso [...] (2-CA).

Este fragmento refere-se à crítica do filme “Clube da Lua”, um filme argentino, dirigido por um competente diretor daquele país (segundo valoração de Lourenço Jorge). Sendo assim, a decisão pela inserção desse **discurso indireto** explicitando a voz do diretor do filme, além de evidenciar um argumento por autoridade, parece ter sido um recurso para possibilitar o desenrolar da argumentação. O expositor (instância responsável pela enunciação) insere a posição do diretor do filme por meio de um verbo introdutório – “declarou” – que não carrega em si teor de dúvidas, nem demonstra o envolvimento de quem está citando o fragmento discursivo em relação aos fatos citados e, em seguida, contra-argumenta com a inserção de uma proposição adversativa: “*Mas, de qualquer maneira, o tema [...]*”. Segundo Koch (1984, p. 147) “enunciados do tipo X, mas Y permitem sempre uma descrição polifônica”. No nosso exemplo, o expositor mostra o julgamento do diretor do filme, um argumento de prestígio, para, em seguida, refutá-lo, mesmo que parcialmente. É a voz do outro agindo polifonicamente na argumentação crítica .

Interessante ressaltar que as duas críticas em que aparece explicitamente a voz de diretores do filme se referem ao circuito alternativo (CA). Em entrevista (APÊNDICE A), Lourenço Jorge nos revela que, embora disponha de muitos recursos externos para buscar palavras dos diretores dos filmes que critica, ele prefere, na maioria das vezes, utilizar-se das entrevistas feitas por ele mesmo, já que, nesse caso, a fonte (sua entrevista) é digna de confiança. O que podemos depreender dessa situação é que, pelo fato de o crítico se identificar mais com os filmes mais “cabeças” – vinculados ao circuito alternativo – e, também, por ser ele próprio o selecionador dos filmes exibidos nesse circuito na cidade, ele acaba tendo mais interesse em entrevistar os diretores ligados a tais filmes e, conseqüentemente, são essas entrevistas as fontes das vozes preferencialmente inseridas em suas críticas.

(3) Mas o grande momento do filme corre por conta da reaparição de Mia Farrow como a insólita baby-sitter de Damien. **Surpreendentemente** jovem e bonita - botox na medida certa -, Mia Farrow se apresenta ao casal com o currículo e **revela**: "Há quase 40 anos venho criando meninos", ela diz com sorriso angelical. Não há como esquecer que se passaram 38 anos desde "O Bebê de Rosemary", a obra-prima de Román Polanski. "Este é o papel de minha vida", **ela acrescenta**, na ótima "private joke" que o filme reserva aos (4-CN).

Interessante, na passagem do exemplo (3), é que há duas inserções de **discurso direto**, porém pertencentes a mundos discursivos distintos. No primeiro, Mia Farrow não é a atriz e, sim, uma personagem do filme, portanto, este *discurso interativo dialogado* (BRONCKART, 2003) faz parte de uma passagem de *narração ficcional* do enredo encaixada no *discurso interativo* que estrutura o enunciado. Entretanto, quem gerencia esta voz não é a instância do narrador (como era de se esperar), mas a do expositor, uma vez que o fragmento discursivo que introduz a citação menciona o nome da atriz e não o da personagem.

Já, no segundo discurso direto, é a mesma Mia Farrow quem fala, mas agora como atriz de "carne e osso": é um *discurso interativo dialogado* gerenciado pelo expositor. Percebe-se que, nesse caso, a decisão de se trazer à tona a voz de uma atriz famosa parece ter a pretensão de dar um ar mais informal ao discurso e, ao mesmo tempo, revela o posicionamento valorativo do crítico quanto à participação de Mia Farrow no filme. Essa valoração, em tom de **ironia** (recurso confessadamente utilizado pelo crítico – cf. entrevista, APÊNDICE A) é visivelmente marcada pela explicitação do fato de que a reaparição da atriz é o grande momento do filme e pelo uso do modalizador apreciativo "surpreendentemente" ao se referir à beleza, supostamente artificial (*botox na medida certa*), da veterana Mia Farrow. Essa situação é típica do quadro denominado pelo nosso crítico como "necessidades do leitor contemporâneo": ele acaba colocando "fofoquinhas" em sua crítica para satisfazer esse novo tipo de leitor das críticas (principalmente às ligadas ao CN).

(4) Em conversa com o crítico francês Michel Rebichon, da revista Studio, à saída da sessão para a imprensa de "A Dama de Honra", no festival de Veneza de 2004, **ouvi dele** que o diretor Claude Chabrol faz sempre o mesmo filme. Perguntei se a observação era uma crítica, espécie de acerto de contas doméstico. Ele então argumentou que o propósito de Chabrol era cada vez mais depurar o olhar para alcançar a máxima precisão no traço, a maior concisão na construção de suas histórias e a mais maliciosa e fina sutileza para obter incômoda e provocadora ambigüidade (3-CA).

O fragmento (4) se refere ao início textual da crítica 3-CA, uma inserção de um *relato interativo*, na qual uma primeira estratégia enunciativa é posta em cena: **a instância geral da enunciação funde-se com a voz do autor empírico** e relata, em primeira pessoa, um fato vivido pelo crítico (sujeito do mundo empírico). A instância geral da enunciação, agora no papel de narrador, coloca em cena uma voz secundária – a do crítico francês Michel Rebichon. O interessante desta passagem é que, ao fundir-se com a voz do autor, o narrador deixa transparecer um pouco do *ethos* (MAINGUENEAU, 2005) do autor: crítico bem relacionado que participa de festivais internacionais de cinema, provavelmente fala outras línguas, sabe ouvir a opinião dos outros. Essa é uma estratégia enunciativa que torna o discurso muito mais interativo e consegue aproximar leitor e autor. É também uma ótima estratégia argumentativa, pois a argumentação não se inicia diretamente com informações do filme criticado, nem com posicionamentos valorativos incisivos. Primeiro é feita uma contextualização do tema que se pretende abordar por meio da inserção desse *relato interativo*.

(5) O bom deste intervalo entre títulos mais sisudos é que ele **nos** convida e **nos** oferece esta adorável aventura [...] (4-CA).

Nesta passagem da ordem do expor, há uma mescla entre a voz do expositor, do autor e do leitor (no papel de espectador do filme). Embora esse não seja um mecanismo muito observado nas críticas analisadas, ele é perfeitamente compreensível no gênero de texto analisado, posto que o mesmo tem por finalidade promover uma interação com o público leitor, trazendo-o para o interior do discurso. Segundo Fiorin (1999), a primeira pessoa do plural não é a multiplicação de objetos idênticos (*eu + eu*), mas sim a junção de um *eu* com um *não-eu*.

(6) [...] a estréia de “Conversaciones com Mamá”, em Londrina, não é apenas homenagem do **exibidor** à data que se comemora domingo, [...]. (5-CA)

Interessante observar, neste fragmento, que a voz do autor aparece, mas não como agente da ação (1ª pessoa), mas de forma referenciada: “do exibidor”. É o que a semiótica greimasiana denomina de *embreagem actancial* de substituição da primeira pessoa do singular pela terceira (FIORIN, 1999). Nesse caso, não há uma fusão da voz do expositor com a do autor. É o expositor quem assume o enunciado, embora a figura do autor seja referenciada. Mantém-se, assim

um distanciamento entre as duas instâncias enunciativas. Tal estratégia imprime um ar de formalidade e objetividade ao discurso (passa um *ethos* de “timidez”⁷⁸ e discrição do autor, pois este poderia ter dito: “minha homenagem”), mas de certa forma, mascarando um tom subjetivista, pois, se observarmos, o termo “exibidor” poderia ser naturalmente suprimido do discurso sem que houvesse perda de sentidos: “não é apenas uma homenagem à data que se comemora domingo”. Tal observação nos revela a necessidade do crítico em deixar explícito que a homenagem parte de sua pessoa, mas ao mesmo tempo, sua preocupação em não tornar o discurso intimista ou pretensioso.

(7) “Superman – O Retorno” (**veja** programação de cinema na página 2) (1 -CN).

“Free-Zone” (**confira** a programação de cinema nesta página) (1 -CA).

Aqui temos uma estratégia usada em todos os textos analisados: o uso do imperativo com o objetivo de promover uma interação com o leitor, direcionando-o à página do caderno cultural (“Folha 2”) onde as informações técnicas sobre o filme aparecem com mais detalhes. Observa-se, neste fragmento, que o uso dos parênteses também constitui um recurso importante no estabelecimento da significação porque, no intervalo da suspensão do tópico, o autor tece comentários laterais sobre o referente que está sendo tratado. No espaço delimitado pelos parênteses, a **voz do autor** é revelada com mais autenticidade, concedendo-se o “direito” de usar o tempo imperativo, que além de explicitar o sujeito-crítico, também implica outra voz: a voz do interlocutor a quem a palavra é dirigida e de quem se espera uma contra-palavra, uma réplica (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986).

(8) [...] primeiro trabalho “terapêutico” de Jennifer Aniston após o rompimento com Brad Pitt, e também como pontapé inicial (**a expressão é cabível, já que há aqui componentes de reality show**) para o rompimento com Vince Vaughn [...]. (2 -CN)

Neste fragmento, novamente, o *desvio parentético* (JUBRAN, 1996), ou seja, o recurso dos parênteses é utilizado para trazer à tona a **voz do autor** que, nesse caso, não aparece explicitamente (uso do imperativo), mas como forma de avaliação de um aspecto do conteúdo temático. Os parênteses aqui, como vemos, são recursos que imprimem ao discurso um caráter mais informal, mais pessoal, por

⁷⁸ Timidez esta confessa em entrevista concedida a nossa pesquisa (cf. APÊNDICE A e discussão no tópico sobre o contexto de produção das nossas críticas).

isso mesmo, seu conteúdo está vinculado mais à pessoa do autor do que à instância geral da enunciação. Os parênteses marcam, assim, uma ruptura entre o *discurso teórico* e o *discurso interativo* (caso contrário, qual o propósito deles?), desmascarando, por vezes, a voz do autor. Esse tipo de procedimento é encontrado nos dois grupos do *corpus* (CA e CN), mas parece que os filmes ditos *hollywoodianos* merecem mais a intervenção da voz do autor quando o propósito é “focar”, comentar sobre “banalidades” do mundo cinematográfico.

Embora nosso crítico comente que, nos dias atuais, é preciso sucumbir aos “desejos” desse novo leitor das críticas e colocar informações que, segundo ele, nada acrescentam à crítica fílmica, é perceptível que ele se deixa envolver mais por tal estratégia discursiva quando os filmes se dirigem ao público-alvo da cultura de massa, ou seja, é a representação do destinatário criando uma base de orientação e direcionando o fazer discursivo. Nas palavras de Lourenço Jorge, “a crítica, hoje, está muito mais direcionada ao *showbiz*, está muito mais direcionada para a informação supérflua. Se você tiver a capacidade, a teimosia de conseguir inocular um pensamento, digamos, mais ou menos sério nisso, eu acho que você vai estar no lucro” (APÊNDICE A).

(9) [...] um carro velho chamado Doc Hudson **(voz de Paul Newman na versão original e de Daniel Filho na brasileira)** (3-CN).

Robert Thorn **(Liev Schreiber)** é o jovem [...]. Ele está prestes a ser pai. Mas o parto da mulher, Katherine **(Julia Stiles)** [...] (4-CN).

De uma perspectiva de linguagem como forma de ação, como atividade exercida entre interlocutores inseridos em um contexto sócio-histórico, em que um se situa em relação ao outro, os parênteses são considerados como fatos textuais que indiciam o processo comunicativo. Nos dois fragmentos ilustrados pelo exemplo (9), os parênteses delimitam um espaço reservado ao discurso do expor inserido em passagens de *narração ficcional* (enredo do filme). Assim, temos a voz do expositor sendo introduzida na seqüência da fala do narrador. Essa marcação (os parênteses) é necessária para a compreensão textual, pois, caso ela não fosse feita, os dois discursos (da ordem do narrar e do expor) se confundiriam na diluição dos parâmetros do que é “real” e do que é “ficcional” dentro da crítica.

As análises seguintes apresentam passagens que trazem à tona as **vozes sociais** que mesmo **não intervindo como agentes**, são trazidas ao interior

do discurso em um processo polifônico. Vejamos o nosso primeiro exemplo (fragmento 10):

(10) Se a seleção Argentina jogar hoje com a mesma obstinação dos personagens centrais de 'Clube da Lua', não haverá força em campo ou torcida alemã capaz de mudar o destinatário da vitória. [...]

Fazem falta, na América Latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo hoje, **nenhuma dúvida**. E isto, bairrismos à parte, é preciso respeitar, na vida real ou na ficção. (2-CA)

Estas passagens se referem, respectivamente, ao início e ao final da crítica do filme “Clube da Lua” – circuito alternativo – e, por meio delas, podemos resgatar uma **voz social** que não está explícita, mas que subjaz ao discurso em questão. Ou seja, uma *vox pública* (**opinião geral**) de aversão aos argentinos, motivada por uma rivalidade nos campos de futebol e que nos leva a um certo preconceito em relação aos nossos vizinhos e a ignorar, muitas vezes, a garra desse povo. Garra que, segundo o crítico, não está só no futebol, mas também na arte cinematográfica. Ou seja, o crítico desenvolve um contra-argumento a partir de uma voz que fala anterior a ele, uma voz outra que ecoa como pano de fundo do discurso. Essa voz está **subentendida** na expressão “bairrismos à parte” e sua identificação só é possível por meio de um conhecimento extralingüístico, pertencente à ordem da enunciação e não do enunciado (CERVONI, 1989).

(11) O filme é seco, depurado, compacto, perturbador. E **de maneira nenhuma** recomendável àqueles que entendem o thriller apenas com o sucessão de barulhentas reviravoltas (3-CA).

O fragmento (11) referente a crítica de um filme do circuito alternativo (“Dama de Honra”) que costuma atrair um público mais erudito, com um gosto artístico mais refinado. Nesta passagem está **subentendida** uma voz outra, um já-dito que, com certeza, não entende este tipo de filme como uma produção de qualidade. Uma voz que, provavelmente, emana de pessoas que não possuem um filtro artístico apurado para reconhecer a beleza cinematográfica por detrás de uma “sucessão de barulhentas reviravoltas”. A essa voz, a instância geral da enunciação se opõem, e acaba revelando seu posicionamento valorativo – apreciador de um filme mais “cabeça”.

(12) E a julgar pela curta duração do affair [Jennifer Aniston] com Vaughn, o pontapé foi também terminal, e é uma tentação não engrossar o **coro dos inconfidentes que apostam** que o ator repetiu em tempo real o que fez com a moça, já tão sofrida, coitada, neste argumento ficcional (2-CN).

Aqui há uma menção a uma **voz social** (a voz “dos inconfidentes”), referência aos *paparazzos* que ganham a vida divulgando fofocas de artistas famosos e com a qual há uma concordância, mesmo que em forma de deboche: *E a julgar pela... é uma tentação não engrossar o coro dos inconfidentes*. Mesmo o fato levantado sendo irrelevante para uma crítica de cinema que se propõe “séria”, tendo em vista que se trata de “bisbilhotices” na vida pessoal dos artistas, a forma com a qual o crítico trata o assunto, ou seja, **ironicamente** e amarrado à argumentação em curso, não compromete a crítica como um todo. Por meio das nossas análises percebemos, também, que tal procedimento (uso da ironia) é muito mais recorrente nas críticas referentes a filmes do circuito nacional, destinadas a um leitor mais popular, menos eruditizado, do que nas críticas relativas ao circuito alternativo, cujo público-alvo é, na sua grande maioria, cinéfilos, pessoas com um gosto artístico mais apurado.

Lourenço Jorge, em entrevista concedida à nossa pesquisa, confessa pecar muito em suas críticas sendo sentencioso, mas argumenta: “procuro fazer isso com a maior elegância possível, não sendo tão taxativo [...] é nesse ponto que eu me valho de uma ferramenta (uma questão de estilo) que eu prezo muito, que é a **ironia**” (APÊNDICE A). Percebe-se, na citação, que o recurso da ironia é uma marca individual do crítico, um *estilo do ator* e não um *estilo do gênero*, usando os termos de Bakhtin (1992).

(13) Que território é este? “A guerra das Roses” encontra “Cenas de um Casamento” na sala de estar de “Friends”, apresentados por Woody Allen? (2-CN).

Há, neste trecho, a inserção de nomes de filmes que remetem, cada um deles, a um *já-dito* construído por meio da nossa *memória discursiva* (BRONCKART, 2003), porém colocados na linearidade textual como se fossem expressões comuns, peças de uma engrenagem discursiva (não há quebra sintática). A compreensão desse enunciado depende, em grande parte, do conhecimento de mundo do interlocutor, ou seja, do sentido que cada uma dessas vozes fílmicas pode incorporar ao enunciado como um todo. Maingueneau (2005), fala em *competência enciclopédica*. Para o autor, todos nós temos um conjunto

virtualmente ilimitado de conhecimentos, ou seja, o nosso saber enciclopédico, que varia em função da sociedade em que vivemos e da experiência de vida de cada um de nós.

(14) [...] os frustrados cabalistas do Apocalipse recolheram as premonições, já que o mundo **mais uma vez** não acabou [...] (4-CN).

Nesta passagem (14), da ordem do expor, há um processo polifônico de **pressuposição**: se o mundo “mais uma vez” não acabou, é porque muitas outras previsões de “final dos tempos” foram feitas anteriormente. É, na verdade, a voz dos apocalípticos que é trazida pela enunciação com a finalidade de dar um tom de humor, de leveza ao discurso. Segundo Koch (1984), o uso retórico da pressuposição consiste em apresentar como já sendo do conhecimento público aquilo que se deseja veicular (no nosso caso, as várias previsões do final do mundo).

(15) Os mutantes não são mais aqueles [...] Entra m udo, sai calado (5-CN).
É uma pequena grande obra (5-CA).
[...] eles são como cão e gato (4-CA).
Receita argentina de cinema popular (2-CA).

Nestes pequenos trechos, recortados de diversas críticas do nosso *corpus*, a **voz social** que perpassa o discurso é a voz do **senso comum** (memória coletiva) resgatada pelas **frases feitas** (ou a reformulação das mesmas): é a legitimação da fala por meio do já conhecido, já popularizado. Segundo Koch (2006, p. 147), “no caso dos provérbios, frases feitas, ditos populares, a fonte é um enunciado genérico, representante da sabedoria popular, da opinião pública, de modo que a recuperação é praticamente certa”.

O interessante na crítica do filme “X-Men – O Confronto Final” (5-CN) é que ela começa e termina com uma dessas fórmulas já consagradas: inicia com *Os mutantes não são mais aqueles*, que é uma reformulação de “fulano não é mais aquele”, e termina com *Entra mudo, sai calado*. Este fato vai de encontro com as representações que o autor, possivelmente, faz do leitor deste tipo de crítica (circuito nacional), ou seja, um leitor que aprecia a cultura de massa (gosto popular) e, provavelmente, se identifica com expressões mais popularizadas.

Também podemos analisar tal estratégia com base nos novos paradigmas da leitura da contemporaneidade com os quais o crítico, de alguma

forma, precisa estar adaptado, a saber, o hábito superficial da leitura do jornal, o qual leva o jornalista a utilizar-se de estratégias para chamar a atenção do leitor – fotos marcantes, títulos expressivos e, porque não, um início e término do texto baseados na reformulação de chavões lingüísticos.

(16) As super-mulheres de “Free Zone” (1-CA)

O exemplo (16) refere-se ao título da crítica do filme “Free Zone”. Há, aqui, um **processo intertextual de alusão** (FIORIN, 2003). A construção da expressão “super-mulheres” se relaciona alusivamente ao texto-título do filme “Super-Homem” que teve sua estréia em circuito nacional um dia antes da publicação da crítica em questão. A alusão, nesse caso, além de brincar, dialogar com outra produção fílmica, vem em tom de deboche, de ironia. Esse fato fica mais nítido quando se tem acesso ao texto escrito pelo mesmo crítico referente à produção *hollywoodiana*. Nele, o crítico é bastante mordaz, qualificando o filme de “pálido” e o super-herói de “descafeinado”. Já as “super-mulheres de ‘Free Zone’” são “três ótimas atrizes”. A voz social aqui é de uma entidade cinematográfica, mas, para que a compreensão do enunciado se realize como tal, é necessário, não simplesmente saber da existência desse outro filme, mas também ser capaz de promover um diálogo com o ponto de vista do autor, ou seja, há também um processo de intertextualidade entre os dois textos críticos: referente ao filme “Free Zone” e “Super-Homem”. Segundo Koch (2006, p. 147), o reconhecimento do intertexto nem sempre é garantido, pois “depende da amplitude dos conhecimentos que o interlocutor tem representados em sua memória”.

(17) [...] primeiro trabalho “**terapêutico**” de Jennifer Aniston após rompimento com Brad Pitt [...] (2-CN).
Lida com arte em sofisticada galeria, tem amigos “**com classe**” [...] (2-CN).
[...] resta ao espectador testemunhar a crescente vitimização do personagem de Aniston e a “**demonização**” do parceiro [...] (2-CN).
Embora sem justificar o “**recall**” da fábrica [...] (3-CN).

Nestes fragmentos de críticas diversas temos um processo polifônico de inclusão de **vozes sociais** recuperado a partir da **aspeação de palavras**. Estas, ao mesmo tempo em que são marcadas como estranhas ao texto (uma outra voz), são também integradas à seqüencialidade linear do enunciado

(MAINGUENEAU, 1993). No primeiro exemplo, temos um termo do discurso médico (“**terapêutico**”) sendo deslocado de seu “habitat” natural para provocar certo tom humorístico e, até certo ponto, sarcástico. Já, a marcação da expressão “**com classe**” reflete um processo de **ironização**, ou seja, por detrás da superficialidade do dito subjaz um não-dito – uma voz que, possivelmente, quer apontar o avesso da expressão aspeada. O terceiro exemplo (“**demonização**”), além de demarcar um estranhamento lingüístico, já que pode ser considerado um caso de neologismo, também marca um processo polifônico na medida em que busca um termo de um discurso mais “vulgar” para adjetivar um personagem da trama, imprimindo um efeito de sentido pejorativo à passagem discursiva.

Se observarmos os três exemplos comentados, vemos que todos pertencem ao mesmo texto – crítica 2-CN referente ao filme “Separados pelo Casamento”, circuito nacional – e, o que podemos perceber é que esses “estranhamentos” lingüísticos acabam corroborando com o seu conteúdo temático: crítica de *um filme muitas vezes incoerente, contraditório*, ou como o próprio título da crítica sugere: uma “estranha comédia romântica” (cf. ANEXO G). Ou seja, é novamente *o plano da expressão* mantendo uma relação de mão dupla com *o plano do conteúdo* (cf. SAITO, 2007). Reiteramos que esse tom irônico, sarcástico revelado, nesse caso, pela aspeação de palavras – deslocamento de um discurso alheio – é um recurso encontrado, fundamentalmente, nas críticas CN do nosso corpus.

Já, o último exemplo (“**recall**”) pode ser considerado um caso comum em textos da modalidade escrita – a marcação de uma palavra estrangeira. Aqui, a voz que atravessa o discurso é a da *outra* língua, na qual subjaz outra cultura, outros valores – e que muitas vezes são incorporados pelo discurso citante, como é o caso do nosso exemplo, em que “**recall**” aparece com a mesma semanticidade da língua de origem.

(18) Em pesquisa recente sobre a astronômica inflação de custos de produção em Hollywood [...] o jornal de finanças **The Wall Street Journal** fixou o orçamento de “Superman – O Retorno” [...] em US\$ 261 milhões. **Outras fontes** menos confiáveis elevam esta cifra a incríveis US\$ 400 milhões, enquanto a **Warner** [...] nada comenta sobre os gastos [...]. (1-CN)

Nesta passagem da crítica referente ao filme “Superman – O Retorno” são mencionadas três **vozes institucionais**, duas nomeadas – “The Wall

Street Journal” e “Warner” – e uma colocada na generalidade – “outras fontes menos confiáveis”. Essas vozes, diferentemente das anteriores, são trazidas explicitamente para o interior do discurso e, nesse caso, servem para iniciar a crítica de forma contextualizada, trazendo à tona a polêmica que envolve muitas superproduções *hollywoodianas*: o elevado custo de produção, em grande parte, devido aos gastos com efeitos especiais que, segundo a argumentação do crítico, *parece um excesso quase obsceno para aquilo que se obtém ao final de extensos 154 minutos* (cf. ANEXO F).

6.2 A MODALIZAÇÃO/MODALIDADE

A tarefa de tentar conceituar modalização/modalidade não é muito fácil, visto que, os estudos que envolvem essa temática costumam ser bem divergentes: quanto ao próprio conceito de modalização, às orientações teóricas, campo de estudo e abordagens dos diferentes tipos de modalidade. Devido a tal dificuldade teórico-metodológica, faz-se necessário, para o desenvolvimento da presente pesquisa, estabelecer os parâmetros pelos quais nos guiamos.

Primeiramente, é importante elucidar a questão da terminologia **modalidade** e **modalização**. Segundo Castilho & Castilho (2002), normalmente, toma-se por modalidade a estratégia na qual um falante apresenta um determinado conteúdo proposicional⁷⁹ em forma assertiva (afirmativa ou negativa), interrogativa (polar ou não-polar) ou jussiva (imperativa ou optativa). Por *modalização*, os autores consideram a estratégia em que o sujeito expressa sua ligação com um conteúdo proposicional, avaliando seu teor de verdade ou expressando seu julgamento sobre ele. Já Koch (2006), inclui a *modalidade* na categoria dos *modalizadores stricto sensu*, ou seja, aqueles que, há muito tempo, vêm sendo objeto de estudo da Lógica e da Semântica⁸⁰. No *Dicionário de lingüística* escrito por Dubois (1988, p. 414), há uma entrada para o termo *modalidade* e outra para o termo *modalização*, sendo este último caracterizado como “a marca dada pelo sujeito a seu enunciado” que pode, por sua vez, comportar uma *modalidade lógica*⁸¹.

⁷⁹ O conteúdo proposicional é constituído de sujeito + predicado (= *dictum*).

⁸⁰ Modalidades *aléticas*, *epistêmicas*, *deônticas* (serão especificadas mais adiante).

⁸¹ Equivalente ao que Koch (2006a) colocou como *modalizadores stricto sensu*.

Por essa pequena amostra já é possível notar que as fronteiras que separam os dois conceitos são muito frágeis, sendo assim, optamos por não distinguir tais terminologias, ou seja, vamos usá-las, em nosso trabalho, como sinônimas⁸².

Cervoni (1989, p. 53), ao definir a noção de modalidade, coloca que ela “implica a idéia de que uma análise semântica permite distinguir, num enunciado, um *dito* (às vezes denominado ‘conteúdo proposicional’) e uma *modalidade* – um ponto de vista do sujeito falante sobre este conteúdo”. Com certeza, essa noção é muito abrangente, pois implicaria considerar nos marcadores da modalidade uma gama de categorias lingüísticas/discursivas/frasais que dessem conta de “traduzir” esse ponto de vista do falante. E, ainda assim, a tentativa de separar o que é proposição e o que é modalização não seria totalmente satisfatória, pois a frase menos modalizada comporta uma modalidade mínima, ou seja, “é muito improvável que um conteúdo asseverado num ato de fala seja portador de uma verdade não filtrada pelo conhecimento e julgamento do falante.” (NEVES, 2006, p.159-160). Ou seja, não há como conceber que um falante possa deixar de marcar seu enunciado com o seu ponto de vista em relação ao conteúdo mobilizado. Dessa forma, mesmo desconsiderando a neutralidade enunciativa, resta -nos delimitar qual nosso enfoque no estudo da modalização/modalidade. Para tanto, trazemos uma discussão acerca da relação entre a Lógica e a Lingüística na abordagem da modalidade, a perspectiva assumida pelo ISD e nossa contribuição ao seu modelo de análise.

6.2.1 A Relação entre a Lógica e a Lingüística na Abordagem da Modalidade

Na grande maioria dos estudos lingüísticos sobre modalidade, percebe-se a influência da visão lógica e de suas categorizações: *aléticas* – referem-se à necessidade ou possibilidade da própria existência dos estados de coisas no mundo; *epistêmicas* – assinalam o comprometimento do sujeito com relação ao seu enunciado, o grau de certeza com relação aos fatos enunciados;

⁸² Outros pesquisadores também não fazem esta distinção, entre eles, Castilho & Castilho (2002).

deônticas – indicam o grau de imperatividade/facultatividade atribuído ao conteúdo proposicional, estão relacionadas com obrigações e permissões. Segundo Neves (2006), a relação entre a Lingüística e a Lógica tem sido um complicador em estudos essencialmente lingüísticos, sobretudo, porque as línguas naturais não seguem uma linha lógica:

[...] são diferentes os objetivos da Lingüística e os da Lógica modal no estudo das modalidades, preocupando-se esta com a estrutura formal das modalidades em termos de valores de verdade, e independentemente do enunciador. Os estudos lingüísticos, por se u lado, tratam das línguas naturais, e nelas, como diz Alexandrescu (1976, p. 19), saber que uma proposição p é obrigatória ou necessária é 'saber pra quem p é obrigatória ou necessária, quem aprecia o valor modal do enunciado p , e em virtude de qual sistema de normas'. (NEVES, 2006, p. 155-156).

Pelo que percebemos da citação acima, não há como fazer uma análise lingüística das modalizações sem levar em consideração o contexto de produção textual, ou seja, quais as representações da situação que servira m de base de orientação para a textualização. A expressão dos modalizadores implica sempre uma escolha lingüística por parte do sujeito, não de forma aleatória, inocente, mas como um recurso argumentativo que visa um objetivo (finalidade discursiva). E é em função dos parâmetros que o contexto oferece que as escolhas modais são processadas e textualizadas. Vale também, aqui, a força coerciva do gênero a ser mobilizado pelo discurso:

[...] os textos são produtos da operacionalização de mecanismos estruturantes diversos, heterogêneos e por vezes facultativos. Esses mecanismos se decompõem em operações também diversas, facultativas e/ou em concorrência, que, por sua vez, se realizam explorando recursos lingüísticos geralmente em concorrência. Qualquer produção de texto implica, conseqüentemente e necessariamente, *escolhas* relativas à seleção e à combinação dos mecanismos estruturantes, das operações cognitivas e de suas modalidades de realização lingüística [gêneros] (BRONKCAT, 2006, p. 144).

Tais escolhas estão ligadas, em grande parte, ao tipo da atividade de linguagem desenvolvida e à adaptação a um dado meio comunicativo. Ou seja, ao escolher determinado gênero textual para empreender uma ação de linguagem, o agente-produtor já está coagido, de certa forma, com determinadas estruturas da língua. No caso do uso dos modalizadores, por exemplo, é notório que o gênero

“verbete de dicionário” tenha um uso restrito ou, porque não dizer, nulo, desse recurso da língua, enquanto o gênero oral “debate político” se farta de expressões modais. Entretanto, o agente-produtor, independente das coerções exercidas por uma determinada formação discursiva, tem um espaço de independência lingüística que lhe compete a sua condição de agente da palavra, assim, cabe a ele imprimir o grau de modalização do seu discurso.

6.2.2 A Expressão das Modalizações na Perspectiva do ISD

É a partir das especificidades da língua como produto da interação social que Bronckart (2003), mesmo não abandonando totalmente os estudos da Lógica Modal, acrescenta a ela a teoria dos três *mundos formais*⁸³ de Habermas (1987) e elabora o seu construto teórico sobre as modalizações. Para Bronckart (2003, p. 330), estas têm como objetivo geral “traduzir, a partir de qualquer voz enunciativa, os diversos **comentários** ou **avaliações** formuladas a respeito de alguns elementos do conteúdo temático”. Pertencem, assim, à dimensão *configuracional*, pois contribuem para a coerência interativa do texto, “orientando o destinatário na *interpretação* de seu conteúdo temático” (BRONCKART, 2003, p. 330). Segundo o autor, no plano dos significantes, as modalizações são expressas por algumas estruturas lingüísticas recorrentes, que podem ser agrupadas em quatro subconjuntos, como mostra o Quadro 14:

| A marcação das modalizações: agrupamento em quatro subconjuntos lingüísticos |
|--|
| 1º) Formas verbais no futuro do pretérito |
| 2º) Auxiliares de modo (querer, dever, ser necessário e poder) ou verbos que, por seu valor semântico próprio, podem às vezes funcionar como auxiliares de modo (crer, pensar, parecer, gostar de, ser obrigado a, ser preciso, etc.) |
| 2º) Advérbios ou locuções adverbiais (certamente, provavelmente, talvez, sem dúvida, claro, na verdade, quase, etc.). |
| 4º) Orações impessoais (é provável que, admite-se que, sem dúvida que, etc.) |

Quadro 14 – A marcação das modalizações

⁸³ Mundo objetivo, mundo social e mundo subjetivo.

Já, no plano dos significados, essas estruturas lingüísticas podem traduzir quatro funções de modalização, conforme exposto no Quadro 15:

| | |
|---|---|
| Modalizações lógicas ⁸⁴ | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Apoiadas no mundo objetivo. ❖ Apresentam os elementos do ponto de vista de suas condições de verdade, como fatos atestados, possíveis, prováveis, eventuais, etc. ❖ Marcação: unidades lingüísticas de qualquer um dos quatro subconjuntos. ❖ Exemplo: “Claro que o aspecto humano resulta indissociável do político, e esta é uma especialidade do israelense Amos Gitai, diretor pouco conhecido no Brasil...” (crítica 1 -CA – ANEXO A). |
| Modalizações deônticas | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Apoiadas no mundo social. ❖ Apresenta os elementos como sendo do domínio do direito, da obrigação social e/ou da conformidade com as normas e m uso. ❖ Marcação: unidades lingüísticas de qualquer um dos quatro subconjuntos. ❖ Exemplo: “É preciso insuflar alma na coisa, temperar a engenharia sofisticada com algo mais, algum elemento para marcar a diferença diante da concorrência.” (crítica 3-CN – ANEXO H). |
| Modalizações apreciativas | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Apoiadas no mundo subjetivo. ❖ Apresenta os elementos como benéficos, infelizes, estranhos, etc., do ponto de vista da entidade avaliadora. ❖ Marcação: preferencialmente, por advérbios ou locuções adverbiais. ❖ Exemplo: “Considerando que o diretor Brian Singer esteve por inteiro na gênese deste renascimento, já que assina também o argumento, é estranho que exista em cena tão pouca coisa do material que se considera sua marca pessoal na indústria.” (crítica 1 -CN – ANEXO F). |
| Modalizações pragmáticas | <ul style="list-style-type: none"> ❖ Contribuem para a explicitação de alguns aspectos da responsabilidade de uma entidade constitutiva do conteúdo temático em relação às ações que é o agente, e atribuem a esse agente, intenções, razões ou capacidades de ação. ❖ Marcação: preferencialmente, pelo subconjunto dos auxiliares de modo. ❖ Exemplo: “O público é apresentado a Relâmpago McQueen, novato e ambicioso carro de corridas em circuito oval. Ele acredita que sozinho, sem ajuda de ninguém, poderá medir forças com os concorrentes...” (crítica 3-CN – ANEXO H). |

Quadro 15 – As quatro funções das modalizações

Para o ISD, a frequência do uso de recursos modais pode estar relacionada ao gênero a que pertence o texto. Dessa forma, as modalizações podem

⁸⁴ Referem-se às modalidades *aléticas* e *epistêmicas* dos lógicos.

estar ausentes⁸⁵ na maioria dos dicionários, em muitas enciclopédias, já que neste tipo de texto os elementos que compõem o conteúdo temático podem ser apresentados como dados absolutos ou “subtraídos de avaliação” (cf. BRONCKART, 2003, p. 334). Já em certos gêneros, cujo discurso predominante é o do expor argumentativo como, por exemplo, artigos de opinião, editoriais e resenhas a tendência é encontrar um grau maior de modalização, pois nestes o conteúdo mobilizado instaura polêmicas e controvérsias, sendo sujeito a avaliações, julgamentos, confrontos e pontos de vista confrontantes.

Antes de iniciarmos nossa investigação nas críticas de cinema que compõem nosso *corpus* de análise, mesmo sendo o ISD nosso principal suporte teórico-metodológico, faz-se necessário, nesse caso, que usemos adaptar o modelo de análise proposto por Bronckart (2003).

6.2.3 Contribuições ao Modelo do ISD para a Análise das Modalizações

No tocante ao plano dos significados, vemos que Bronckart (2003) mesmo se apoiando na teoria dos três *mundos formais* de Habermas (1987), não foge muito das categorias da Lógica Modal. Por exemplo, quando define a função das modalizações *lógicas*, coloca, em nota de rodapé, a equivalência com as categorias *aléticas* e *epistêmicas* dos lógicos. Em razão de tais influências, e pela necessidade de um maior aprofundamento do assunto, buscamos outras fontes que discutissem com mais especificidade a questão da modalidade, sua inclusão no campo da Lingüística para, a partir dessas discussões, propor algumas adaptações ao modelo bronckartiano pertinentes à análise do nosso *corpus*.

No que se refere às modalizações *deôntica* e *pragmática*, nada temos a acrescentar. Na **deôntica** (do grego “o que é preciso”) o enunciado é apresentado pelo sujeito como algo que deve ocorrer necessariamente dada uma obrigação, uma regra criada pelo *mundo social*: mundo das leis que regem uma sociedade e ditam o domínio do *poder* e do *dever*. A **pragmática**, categoria específica do ISD, refere-se à expressão modalizada das razões, intenções,

⁸⁵ Ou quase ausentes (“mascaradas”), pois como já mencionamos, não há texto que não passe pelo crivo do enunciador.

capacidade de ação, etc. de uma entidade enunciativa posta em cena, ou seja, a responsabilidade pelo que é dito não é mais do enunciador e sim de uma voz polifônica.

Já, quanto aos modalizadores **lógicos**, optamos por dividi-los em três subcategorias distintas, tendo por base a leitura de Castilho e Castilho (2002): **asseverativos** (afirmativos e negativos), **quase-asseverativos**⁸⁶ e **delimitadores**. Na primeira subcategoria, o conteúdo temático do que se afirma ou do que se nega é marcado no enunciado como fora de dúvida, ou seja, os modalizadores, nesse caso, acentuam de forma positiva ou negativa o valor de verdade do que é veiculado. Já, na subclasse dos quase-asseverativos, o conteúdo temático mobilizado pelo sujeito é colocado como quase certo, próximo à verdade, ou seja, como algo do domínio do eventual, do possível, do provável. Quanto aos delimitadores, mesmo não garantindo nem negando propriamente o valor de verdade do que se diz, fixam condições de verdade, ou seja, delimitam o âmbito das afirmações e das negações (NEVES, 2000), por isso, a pertinência em colocá-los na mesma categoria dos modalizadores lógicos, uma vez que estes são apoiados nos conhecimentos relativos ao mundo objetivo, mundo dos parâmetros que regem o meio físico, onde são testadas as condições de verdade.

Vale ressaltar que o uso da modalidade lógica não garante que o conteúdo do que se diz seja, realmente, verdadeiro, não-verdadeiro, possível, etc. O que certamente esses modalizadores indicam, segundo Neves (2000, p. 249):

[...] é que o falante quer marcar seu enunciado como digno de crédito, quanto a tais variáveis. Por isso mesmo, há muito de individual no modo de emprego desses elementos, havendo pessoas que, antecipando-se a uma possível desconfiança de seu interlocutor, modalizam continuamente o seu enunciado com elementos asseverativos. Por outro lado, há tipos de interlocução muito frouxos, nos quais a falta de consistência, e, a partir daí, a baixa credibilidade do que é dito se compensa com uma manifestação repetida de certeza ou de crença.

Quanto à modalização **apreciativa**, nos apoiamos no que vários estudos trazem como modalização *afetiva* ou *atitudinal* (NEVES, 2000, 2006; CASTILHO & CASTILHO, 2002) e também como modalização *axiológica* (KOCH,

⁸⁶ Neves (2000) denomina esta categoria de *asseverativos relativos*.

2006). Assim, nessa categoria, consideramos tanto os modalizadores que expressam uma avaliação dos eventos, ações, situações a que o enunciado faz menção, como, por exemplo, na frase: “**Mais uma vez**, o Palmeiras não foi campeão”; tanto os que denunciam uma atitude psicológica com que o sujeito se apresenta diante dos eventos de que fala o enunciado: “**Infelizmente**, nem sempre se pode confiar nas notícias veiculadas pela imprensa”. Estes últimos, geralmente, são subdivididos em *subjetivos* e *intersubjetivos*, sendo o primeiro marcado unicamente pelo envolvimento das emoções ou sentimentos do agente produtor como felicidade, surpresa, espanto e, o segundo, pelo envolvimento de um sentimento que necessita de uma relação interpessoal como sinceridade, franqueza.

6.2.4 A Análise: A Marcação das Modalizações na Crítica de Cinema

Para iniciarmos a discussão acerca da ocorrência e funcionamento dos recursos modais mobilizados em nosso *corpus*, trazemos, a seguir, uma tabela que demonstra quantitativamente a distribuição dos modalizadores (número de ocorrências e peso de cada categoria em relação à ocorrência geral) nas categorias arroladas na análise em pauta.

Tabela 2 – Distribuição geral dos modalizadores

| C O R P U S | Lógicos | | | Deônti- cos | Apreciati- vos | Pragmáti- cos | T = |
|----------------------------|--------------------|-----------------------------|--------------------|----------------|-------------------|------------------|-------------|
| | Asseve- rativos | Quase asseve- rativos | Delimita- dores | | | | |
| CN | 9 – 22% | 14 – 34% | 6 – 15% | 3 – 7% | 5 – 12% | 3 – 7% | 41 – 64% |
| CA | 11 – 48% | 1 – 4% | 7 – 30% | 2 – 8% | 1 – 4% | 2 – 8% | 23 – 36% |
| T = | 20 – 31% | 15 – 23% | 13 – 20% | 5 – 9% | 6 – 9% | 5 – 9% | 64 |

Primeiramente, cabe aqui um pequeno olhar para os dois grupos do nosso *corpus* (CA e CN). Ao observar a tabela 2, é perceptível a diferença em percentuais de ocorrência total de modalizadores em ambos os grupos. Analisando cada categoria em particular, vemos uma diferença significativa nos modalizadores lógicos **quase-asseverativos**: enquanto no grupo CN foram detectadas 14 ocorrências (34% do total do seu grupo), no CA houve apenas uma marcação de quase-asseverativos, de um total de 23 ocorrências.

Diferentemente dos asseverativos, os quase-asseverativos denotam uma baixa adesão do sujeito em relação a seu discurso, visto que, o que está em jogo não é a certeza dos fatos, mais a possibilidade, a probabilidade. Dessa forma, deduz-se que o agente-produtor das críticas resguarda-se mais nas suas asserções avaliativas quando os filmes que ele critica são referentes ao circuito nacional, ou seja, filmes destinados à cultura de massa, à população em geral. Talvez por esses filmes serem alvos constantes de avaliações e debates (revistas e jornais de grande divulgação, internet, programas de TV), a adesão total ao que se diz fica um pouco comprometida. Assim, é preferível relativizar os fatos a colocá-los como verdades absolutas. Os quatro exemplos a seguir corroboram com tal discussão, sendo que os três primeiros referem-se ao circuito nacional e o quarto é um recorte do único exemplo de quase-asseverativo correspondente ao circuito alternativo:

(1) De carros em chamas atirados sobre a ilha de Alcatraz à ponte de São Francisco retorcida como arame para servir de passarela, passando por um angelical jovem alado e chegando até corpos despídos e explodidos por efeitos de computador, não há quase como piscar na sala escura. Os prodígios tecnológicos e pirotécnicos, neste caso, são o único trunfo que **PODE** engrossar as bilheterias da produção, mas **É POUCO PROVÁVEL QUE** o resultado de box office chegue perto dos números das faturas 1 e 2, US\$ 157 e US\$ 215 milhões de dólares, respectivamente, só nos EUA (5-CN).

No fragmento (1), o crítico está fazendo uma avaliação negativa do filme “X-Men – O Confronto Final” e toma como argumento os efeitos especiais. Para tanto, se utiliza de dois recursos modais para tentar relativizar seu posicionamento desfavorável. O auxiliar de modo “pode” imprime uma possibilidade de que os efeitos especiais (ironicamente exaltados pelo crítico) venham a ajudar a melhorar o faturamento do filme. Entretanto, essa possibilidade quase se desfaz com a estrutura adversativa que se segue – *mas é pouco provável que...* – que, ao mesmo

tempo, traz uma oração impessoal quase-asseverativa que, novamente, imprime uma **possibilidade** discursiva à argumentação em curso.

(2) Embora sem justificar o “recall” da fábrica, “Carros” tem uma extensão que **TALVEZ** sacrifique os pequenos. Mas o que vale é o caráter desta jornada [...] (3-CN).

O fragmento (2) refere-se à crítica do filme de animação computadorizado “Carros”. Interessante que dentre as cinco críticas referentes ao circuito nacional que compõem o nosso *corpus*, essa é a única que recebe uma avaliação geral positiva. No trecho destacado, o uso do modalizador quase-asseverativo “talvez” atenua um breve comentário negativo – a extensão do filme (que, presume-se, seja longa). Neste fragmento temos, da mesma forma que no exemplo (1), uma estrutura adversativa que tenta atenuar ainda mais (a modalização, anteriormente, já cumpre esse papel) uma proposição negativa: *Mas o que vale....*

(3) É DE SE SUPOR QUE O Super-Homem além da ingenuidade e do anacronismo de seus imperativos morais correspondentes à época em que foi criado, 1938, é também um corpo estranho na Terra, um personagem que sofre com a solidão e a anomalia de sua condição. (1-CN).

O exemplo (3) é um fragmento da crítica referente ao filme “Superman – O Retorno”, iniciado com uma modalização do domínio da suposição, da crença: *É de se supor que*. Aqui, além do recurso modal, também é utilizado a impessoalidade, dessa forma, a relativização dos fatos fica ainda mais acentuada – quem será que supõe que o Super-Homem seja um personagem anacrônico e um *corpo estranho na Terra*? Será somente o crítico ou seu interlocutor também? Percebe-se, novamente, a estratégia de relativizar uma valoração negativa com o emprego de um quase-asseverativo.

(4) Intimista, terno e decididamente emotivo é o que se **PODE** dizer logo de saída a título de pré-definição deste “Conversando Com Mamãe” [...] (5-CA).

Como dissemos anteriormente, o exemplo (4) refere-se à única ocorrência detectada de quase-asseverativos no grupo do circuito alternativo. Como podemos perceber, nesse caso, o uso desse tipo de modalizador, diferentemente dos exemplos anteriores, relativos ao circuito nacional, não relativiza uma avaliação negativa, atenua um julgamento favorável feito nas primeiras linhas da crítica. Ou seja, para que não fique forçada demais uma apresentação do filme com uma

adjetivação tão contundente – *intimista, terno e decididamente emotivo* – o crítico modaliza seu dizer com um “pode” que, nesse caso, serve para quebrar a asseveração do enunciado e justificar sua avaliação positiva, mesmo antes de apresentar os argumentos que a tornem aceitável.

Quanto aos modalizadores lógicos **asseverativos**, vemos, analisando a Tabela 2, que eles são bem mais representativos nas críticas referentes ao circuito alternativo (48% do total de ocorrências do grupo). Considerando que tal categoria de modalizadores é utilizada quando o sujeito acredita na verdade ou não-verdade do conteúdo que é mobilizado pelo seu enunciado, temos, então, um efeito de ênfase do conteúdo temático e um alto grau de adesão do agente produtor ao que é dito. Pelo fato de o autor das críticas em questão ser também o responsável pela seleção dos filmes referentes ao circuito alternativo, percebemos que há uma suposta razão para essa ênfase. Pressupõe-se que tais filmes já tenham sido pré-avaliados pelo crítico e, dessa forma, o uso de asseverativos acaba tendo a função de ratificar, de reforçar seu posicionamento valorativo. Os fragmentos (5) a (9) exemplificam o funcionamento dos asseverativos em nossas críticas, sendo os três primeiros representantes do circuito alternativo e, os dois últimos, do circuito nacional:

(5) O filme é seco, depurado, compacto, perturbador. E **DE MANEIRA NENHUMA** recomendável àqueles que entendem o thriller apenas como sucessão de barulhentas reviravoltas (3-CA).

O trecho (5) refere-se ao final da crítica do filme “A Dama de Honra”. Na passagem, há a utilização de um **asseverativo negativo**, assim, “o conteúdo do que se diz é apresentado pelo falante como indubitavelmente não-factual” (NEVES, 2000, p. 247). Dessa forma, na avaliação do crítico, “é certo que/é lógico que” o filme não é recomendável para aqueles que o entendem *apenas como sucessão de barulhentas reviravoltas*, ou seja, fica implícito que, só compactuará com a sua avaliação favorável e, conseqüentemente, usufruirá da fruição que o filme tem a oferecer, aquele que sabe apreciar um cinema de qualidade (aqui, lógico, inclui-se a figura do crítico).

(6) A rigor, não se trata de um musical, embora ofereça momentos de canto e coreografias. Muito menos é um estrito argumento de época, ainda que situado entre 1937 e os primeiros anos 40. Também não é um tributo emocionado ao pessoal do espetáculo que em tempos difíceis honrou o preceito de que o show deve continuar. **NA VERDADE**, é um filme que mostra um tanto de cada faceta acima, e que obtém desta alquimia um delicado equilíbrio à base de humor, emoção, música, drama, muita picardia. (4 -CA).

(7) Com a frescura que oferece boa parte do novo cinema argentino e com a esperta despreensão (e um orçamento visivelmente reduzido) de quem sabe **EXATAMENTE** o que quer, o diretor Santiago Oves realizou um filme que no entanto tem lá seus deslizos. Como por exemplo, certa previsibilidade e certa complacência simplista quando se busca reforçar os nobres sentimentos dos personagens. São, **DE QUALQUER MANEIRA**, desencontros a se revelar diante do conjunto amável e **DE FATO** comovente, que humaniza os personagens sem pieguice e adiciona à narrativa uma pertinente crítica à sociedade que segrega seus idosos e impõe a solidão como mal maior. (5 -CA).

Os fragmentos (6) e (7) são exemplos de **asseverativos afirmativos**, dessa forma, “o conteúdo do que se afirma ou do que se nega é apresentado pelo falante como um fato, como fora de dúvida” (NEVES, 2000, p. 245). No exemplo (6) temos um “na verdade” agindo não só para imprimir um valor de verdade ao que se anuncia, mas também como conector da argumentação em curso, pois retoma as proposições anteriores, confirmando -as e acrescentando a elas mais propriedades positivas, isto é, o filme “Sra. Henderson Apresenta” tem, segundo o crítico, “com certeza”, facetas de musical, argumento de época, tributo ao espetáculo e consegue *desta alquimia um delicado equilíbrio à base de humor...*. No trecho (7), retirado da crítica do filme “Conversando com Mamãe”, temos a incidência de três modalizadores asseverativos afirmativos, o que demonstra uma passagem em que se tem a necessidade de atestar o valor de verdade do que é dito, tornando-a enfática.

Esta necessidade, primeiramente, surge para enfatizar um julgamento de cunho positivo direcionado ao diretor do filme (*sabe EXATAMENTE o que quer*); porém, a apreciação positiva é quebrada por uma estrutura adversativa: *no entanto [o filme] tem lá seus pequenos deslizos*. Só que esses “deslizos” são apresentados no enunciado de forma atenuada e, novamente, recorre -se aos asseverativos (de qualquer modo, de fato) para corroborar com a conclusão de que, apesar dos pequenos desencontros, o filme é, em seu conjunto, sem dúvida, comovente.

(8) E o público, **CLARO**, não estaria disposto a torcer para que ao final das muitas vicissitudes, especialmente as verborrágicas, eles fiquem juntos (2 -CN).

(9) Agora, tem algum sentido repetir um filme, em processo de quase clonagem em (neste sentido só perde para aquela rematada bobagem que Gus Van Sant fez com “Psicose”) três décadas mais tarde? **COM CERTEZA** não (4-CN).

Os exemplos (8) e (9) referem-se a críticas correspondentes a filmes do circuito nacional e mostram uma importante característica do funcionamento dos asseverativos nesse grupo do nosso *corpus*. Nos dois casos, o que temos são recursos modais sendo mobilizados como em uma interlocução informal, própria da língua falada. No fragmento (8), o advérbio “claro” poderia ser substituído por “com certeza”, “sem dúvida”, mas a opção lexical proporcionou uma aproximação maior com o leitor. É como se o crítico pedisse a seu interlocutor uma confirmação para aquilo que ele afirma como verdade: “É claro, não é meu leitor? Não há dúvida disso, há?”.

O exemplo (9) transcorre em uma linguagem interativa: faz-se uma pergunta, mesmo que retórica, pois é sabido que o leitor não a responderá, já que não se trata de um diálogo face a face e, em seguida, tem-se uma resposta enfática, sem resquícios de dúvidas – *Com certeza não*. Pertinente destacar que, nos dois exemplos, assim como na maioria dos casos em que foi detectado o uso de asseverativos no grupo CN, este tipo de modalizador é utilizado para dar credibilidade a partes do conteúdo temático mobilizadas para fins apreciativo-negativos, ou seja, a intenção aqui é modalizar asseverativamente para conseguir a adesão do leitor a um posicionamento desfavorável ao filme que se critica.

No caso da modalização por **delimitadores**, segundo Neves (2000, p. 250), o sujeito “circunscreve os limites dentro dos quais o enunciado, ou um constituinte do enunciado, deve ser interpretado, e dentro dos quais, portanto, se pode procurar a factualidade, ou não, do que é dito”. O trecho (10) traz um exemplo do uso do “quase” que, no nosso *corpus*, corresponde a mais da metade das ocorrências de delimitadores (7 de 13) e, na grande maioria, incidências no grupo CN (6 de 7). De acordo com Neves (2000, p. 251), embora a delimitação sugira, principalmente, redução de âmbito ou restrição (teoricamente, biologicamente, etc.), ocorre que os modalizadores delimitadores podem também marcar, como limite, um todo genérico, assim, a delimitação pode ser feita com generalização (geralmente, em geral, etc.) ou com aproximação de limite, valor este do “quase”, como podemos observar no exemplo (10):

(10) Os intérpretes estão todos de volta a seus postos. O inoxidável Wolverine por conta de Hugh Jackman, uma Halle Berry mais contida, os mestres Patrick Stewart e Ian McKellen em, a ressuscitada Jean (Famke Janssen). Há uma invasão de atores secundários, e **QUASE** não se fornece a eles um background. **QUASE** não há o que dizer do diretor Brett Ratner. Entra mudo, sai calado (5-CN).

O trecho (10) corresponde ao final da crítica do filme “X-Men – O Confronto Final” e traz duas ocorrências do delimitador “quase” que, na passagem, tem a função de “acercamento” aos limites da significação de duas proposições negativas. Assim, para que sejam estabelecidas as condições de verdade das asserções: *não se fornece a eles [atores secundários] um background e não há o que dizer do diretor Brett Ratner*; o modalizador de limites “quase” é imprescindível. É perceptível como o uso de tal unidade lingüística atenua a negação dos enunciados e se torna um importante recurso argumentativo, pois consegue quebrar um pouco o tom negativo estabelecido pelo discurso (aqui, no sentido de uma apreciação valorativa desfavorável ao filme). Os delimitadores, como já mencionado, podem também incidir sobre um componente do enunciado. As ocorrências detectadas do “quase” nesta situação mostram também um efeito de sentido de atenuação como, no exemplo: *um excesso QUASE obsceno* (1-CN, cf. ANEXO F), ou seja, o delimitador aproxima o adjetivo “excesso” de “obsceno”, mas não o qualifica completamente. Vejamos outro caso de delimitador:

(11) Os diálogos **FREQUENTEMENTE** cínicos da dupla são alguma coisa para preservar por longo tempo na memória. E a cumplicidade entre Dench e Hoskins é química exemplar. (4-CA).

O limite estabelecido no exemplo (11) é o da frequência, isto é, embora o adjetivo “frequente” seja o oposto de “raro”, não podemos dizer que os diálogos entre os personagens principais de “Sra. Anderson Apresenta” (filme correspondente à crítica 4-CA) sejam sempre cínicos, o uso do delimitador gera uma margem de tolerância que nos permite supor que há outras situações de diálogos entre os dois, o que gera um efeito de sentido de relativização do conteúdo mobilizado.

Quanto às modalizações **deônticas**, vemos, por meio da Tabela 2, que elas são pouco expressivas em nosso *corpus*, tanto no grupo CA como no CN. Esse fato decorre, provavelmente, das coerções impostas pelo gênero crítica de cinema, ou seja, esse tipo de texto não figura no âmbito das permissões,

obrigações, proibições, próprias da “interação espontânea, quando o falante deseja atuar fortemente sobre o interlocutor” (CASTILHO & CASTILHO, 2002, p. 207). Vejamos dois exemplos que nos permitem analisar o funcionamento de tal modalização em nosso *corpus*:

(12) E o elenco, Darin à frente soberano, é de uma competência a toda prova. Fazem falta, na América Latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo hoje, nenhuma dúvida. E isto, bairrismos à parte, **É PRECISO** respeitar, na vida real ou na ficção. (2-CA).

O fragmento (12) refere-se ao encerramento da crítica do filme “Clube da Lua” (circuito alternativo) e traz uma avaliação final firmada a partir de uma necessidade deôntica, ou seja, apoiada em valores que regem o *mundo social*. Este tipo de modalizador, de certa forma, incisivo, autoritário só foi utilizado porque reforça uma orientação argumentativa e conclui um posicionamento – precisamos respeitar a garra dos argentinos, tanto na vida real (refere-se aqui ao futebol argentino, uma vez que, no mesmo dia da veiculação da crítica, a Argentina iria jogar com a Alemanha pela Copa do Mundo) como na ficção (referência ao cinema argentino). Talvez esse *tom* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986) mais autoritário decorra do fato de a maioria dos brasileiros nutrirem certa aversão ao povo argentino devido à rivalidade no futebol, o que, supostamente, surte reflexos na hora de se avaliar uma obra cinematográfica.

(13) Este pessoal da Pixar sabe mesmo criar um evento, com sua abordagem particular e descomplicada sobre como **DEVE** ser um filme com imagens geradas por computador. Não basta só a aparência. Isto já é rotina, e fácil, para quem trabalha na especialidade. **É PRECISO** insuflar alma na coisa, temperar a engenharia sofisticada com algo mais, algum elemento para marcar a diferença diante da concorrência. [...] A lição aparece clara, límpida, neste “Carros” [...]. (3-CN).

O exemplo (13) refere-se ao início da crítica do filme “Carros” e traz dois elementos lingüísticos com função deôntica: o auxiliar de modo “deve” e a expressão “é preciso”. O uso desse recurso modal serve para marcar o posicionamento apreciativo do crítico em relação ao filme, ou seja, o de que “Carros”, um produto da Pixar, é um ótimo exemplo de como “deve” ser um filme infantil de imagens geradas por computador. A necessidade deôntica, aqui, não foi utilizada apenas como uma recomendação vazia ou uma obrigação a ser cumprida, mas como forma de enfatizar as qualidades do filme e do seu produtor: *a Pixar sabe [...] como DEVE ser um filme [...] É PRECISO insuflar alma*, mas “Carros” segue

essa *lição* de forma *clara, límpida*. Dessa forma, a modalização não surge para denegrir a imagem do filme, pelo contrário, serve para reforçar suas qualidades.

Voltando à Tabela 2, vemos que a modalização o **apreciativa** não é muito expressiva em nosso *corpus* e muito mais representativa no grupo referente às críticas dos filmes do circuito nacional. Se pensarmos em termos de gênero textual, poderíamos pensar que a crítica cinematográfica fosse mais suscetível a essa categoria modal. Ao analisar os textos do nosso *corpus*, observamos que a pouca incidência de modalizadores apreciativos se deve ao fato de, primeiramente, uma parte do nosso material textual (grupo CA) estar comprometida subjetivamente com a figura do autor das críticas, visto que é o próprio crítico o responsável pela seleção do material fílmico que é exibido no circuito alternativo, portanto, a explicitação de algumas emoções, sentimentos talvez pudesse não ser bem recepcionada pelo leitor⁸⁷. Em segundo lugar, a forma de manifestação discursiva do autor de nossas críticas é muito bem elaborada, de maneira que, poucas vezes, se faz necessário e/ou ele deixa vir à tona a expressão de suas reações frente ao que veicula em seu enunciado. Como já foi mencionado, nessa categoria, incluímos os modalizadores que expressam uma avaliação dos eventos a que o enunciado faz menção e os que **encenam uma atitude psicológica do sujeito**. Os exemplos a seguir referem-se a este último caso:

(14) Considerando que o diretor Brian Singer esteve por inteiro na gênese deste renascimento, já que assina também o argumento, **É ESTRANHO QUE** exista em cena tão pouca coisa do material que se considera sua marca pessoal na indústria. De seus X-Men sempre se elogiou a habilidade com que ele embaralhou os limites entre Bem e Mal, e sua capacidade de identificação com alguns personagens que, por seus dons e peculiaridades, se sentiam parias, marginalizados num mundo cruel, ignorante e indiferente. (1 -CN).

(15) Mas o grande momento do filme corre por conta da reaparição de Mia Farrow como a insólita baby-sitter de Damien. **SURPREENDENTEMENTE** jovem e bonita – botox na medida certa – [...]. (4-CN).

Os dois exemplos, (14) e (15), pertencem ao circuito nacional e neles há, por meio de elementos modalizadores, a expressão da reação psicológica subjetiva (um estranhamento e uma surpresa/espanto) do crítico frente ao que ele coloca como posto em seu enunciado. No fragmento (14), referente ao filme

⁸⁷ Provavelmente, a representação que o crítico faz do interlocutor das críticas CA seja de um apreciador de um cinema mais eruditizado, e, conseqüentemente, um conhecedor da sua situação de exibidor.

“Superman – O Retorno”, a estranheza é pelo fato de o filme não manter a marca pessoal (muito bem conceituada) do diretor, porém a explicitação de tal emoção frente a um posicionamento negativo é ancorada com a apresentação de um forte argumento: o contraponto com outro filme de sucesso do diretor – “X-Men”. Ou seja, a emoção não é expressa simplesmente, ela é sustentada com argumentos que a justificam.

No trecho (15) temos uma reação de surpresa do crítico frente à aparição bela e jovial da atriz Mia Farrow na refilmagem do filme “A Profecia”. Nes se caso, a modalização apreciativa funciona como um recurso irônico, pois a atriz em questão já é uma mulher madura e, “naturalmente” não poderia estar *jovem e bonita*, mas, para não deixar essa asserção valorativa na superficialidade, o crítico apresenta a justificativa do “milagre” – *botox na medida certa*. Segundo Lourenço Jorge (apud KLEBIS, 2004), autor de nossas críticas, devido às exigências da contemporaneidade, foi necessário introduzir nas críticas algumas informações “superficiais” para satisfazer certas curiosidades do leitor:

As pessoas querem saber dessas curiosidades, que são, no fundo, o voyerismo, o devassar da privacidade que o making of tornou mais franqueado ao grande público. O cinema foi se despindo de qualquer ritual e se tornou uma coisa aberta, só que no péssimo sentido. As pessoas querem saber frivolidades e não o que acontece por trás da produção. (LOURENÇO-JORGE, apud KLEBIS, 2004, p. 63).

Entretanto, o crítico complementa que, mesmo tendo que sucumbir, de certa forma, aos caprichos do mercado, procura manter a substancialidade do seu texto. Saliencia também que esse fato é muito mais freqüente quando o alvo da crítica é uma produção *hollywoodiana*. Sendo assim, percebe-se que o fato de o crítico ter “apimentado” a crítica com uma “fofoquinha”, não significa que ele seja totalmente favorável a esse recurso, na verdade, ele apenas está se adaptando às novas exigências do gênero crítica cinematográfica. Ou seja, é a força do gênero textual (e todas as implicações inerentes ao seu suporte – jornal impresso para a grande massa) agindo sobre a textualidade.

A última modalização a analisar, a **pragmática**, refere-se a alguns aspectos (intenção, razão, capacidade de ação, etc.) da responsabilidade de uma voz enunciativa que é colocada em cena pelo textualizador. No que concerne à pesquisa em questão, esse tipo de modalização ocorre, principalmente, em

passagens de *narração* do enredo do filme (uma das características do plano geral dos textos do gênero), como podemos observar por meio do exemplo (16):

(16) O público é apresentado a Relâmpago McQueen, novato e ambicioso carro de corridas em circuito oval. Ele **ACREDITA QUE** sozinho, sem ajuda de ninguém, **PODERÁ** medir forças com os concorrentes Chick Hicks e The king, e assim ganhar uma corrida vital para o título. (3-CN).

A passagem traz duas modalizações pragmáticas marcadas pelos elementos lingüísticos “acredita que” e “poderá”. O primeiro, exprime uma crença e o segundo uma capacidade de ação atribuídas ao personagem Relâmpago McQueen, do filme “Carros”. Segundo Fiorin (1999, p. 32), “uma narrativa é um simulacro das ações humanas e uma teoria narrativa é, antes de mais nada, uma teoria da ação”. Percebe-se, assim, que, mesmo o fato de “crer” e “poder” ser da responsabilidade do personagem posto em cena no enunciado, é a voz do textualizador (instância geral da enunciação), agora no papel de narrador, no seu ato de simular uma ação, quem credita a uma voz secundária esse “crer” e esse “poder”. Ou seja, mesmo no discurso da ordem do narrar, que aparentemente poderia ser um tipo de discurso neutro, temos o filtro apreciativo da instância geral da enunciação, esta, materializada na figura do autor, que no nosso caso, é o crítico londrinense Lourenço Jorge.

CAPÍTULO 7

CONCLUSÃO

Talvez a parte mais difícil de uma pesquisa científica seja o momento de formular as conclusões, uma vez que, em tese, por ela já estar concluída, essa é a ocasião de resgatar o percurso do estudo, fazer uma síntese das análises e, por fim, avaliar se os objetivos propostos foram alcançados. Dessa forma, nos propomos, nesse último capítulo da nossa dissertação de mestrado, buscar uma síntese das discussões e análises que compõem a pesquisa. Esperamos que os resultados possam contribuir para instigar reflexões sobre o ensino/aprendizagem de língua portuguesa, sobretudo, na área de formação de professores.

No decorrer deste trabalho nos expusemos para o leitor e este pôde nos ver inseridos em um “excedente de visão” que mostrou a nossa incompletude. E como incompletude e inconclusão caminham juntas, reconhecemos que os sentidos que buscamos construir sobre o objeto desta pesquisa serão apreendidos pelo leitor na perspectiva da instabilidade (do sujeito e da história). Nesse momento emergem novas questões cujas respostas demandam reflexões e aprofundamentos que podem impulsionar a continuidade deste trabalho.

7.1 O GÊNERO CRÍTICA DE CINEMA: SÍNTESE DAS DISCUSSÕES

Como vimos, o gênero crítica cinematográfica se insere na esfera do jornalismo. O campo jornalístico se revela como um espaço público midiático, fruto de uma adequação entre os fatos e os discursos oriundos das mais diversas esferas sociais, personificando-se em inúmeras práticas linguageiras – homogêneas na sua essência jornalística, mas completamente heterogêneas na adaptação a um contexto específico de linguagem. Segundo Morigi & Rosa (2004, p. 84), a comunicação jornalística se, por um lado, se constitui “em um discurso polifônico, acolhendo e mediando todos os campos do conhecimento, por outro, e xerce um

poder hegemônico, à medida que é o campo socialmente legitimado, para enunciar o discurso da atualidade”.

É justamente nesse embate entre o “discurso da atualidade” e os princípios do meio cultural/artístico que se encontram as discussões atuais sobre o papel da crítica de arte – no nosso caso, a crítica de cinema – e seu funcionamento na esfera jornalística. A crítica de cinema é um gênero que se origina na discursividade artística/cinematográfica, mas se insere dentro do conjunto das práticas discursivas do jornalismo. Ou seja, o crítico de cinema bebe em fontes culturais, nos primórdios da arte, porém, está coagido com os apelos imediatistas do mundo jornalístico. Esse é o fio condutor, por exemplo, da tensão entre as nomenclaturas *resenha* e *crítica* e da discussão sobre o papel atual da crítica de cinema.

No emergir dessas discussões, a entrevista com o autor das críticas de cinema analisadas – Carlos Eduardo Lourenço Jorge – nos proporciona uma visão mais abrangente sobre esse gênero textual, suas alterações ao longo dos anos e seu funcionamento na atualidade. O confronto das análises textuais com as declarações de Lourenço Jorge nos possibilita visualizar um panorama de confrontos entre uma prática discursiva mais elaborada, compromissada com os princípios artísticos e um discurso “adequado” aos apelos da contemporaneidade. Um bom exemplo dessa coerção exercida por esse novo modelo de gênero textual é a inserção de frivolidades, “fofoquinhas” dos bastidores cinematográficos – fato que já se tornou freqüente no discurso da crítica de cinema. Entretanto, como nos revela Lourenço Jorge, essa informação (dispensável a uma boa crítica, mas que atente ao *voyeurismo* do público-leitor) não deve ser inserida aleatoriamente no texto, ela precisa estar amarrada, de alguma forma, à discursividade crítica como um todo.

Dessa forma, a crítica de cinema veiculada pelo jornalismo cultural, além das características prototípicas do gênero, como, por exemplo, a exposição de informações relativas ao filme-alvo, a narração parcial do enredo fílmico, a avaliação crítica de aspectos relevantes do filme também passa a incorporar nuances do discurso jornalístico contemporâneo: ênfase na linguagem imagética (foto do filme-alvo em destaque, muitas vezes, ocupando espaço superior ao texto verbal), destaques aos títulos e subtítulos, inserção de informações fílmicas periféricas, extensão textual/verbal reduzida, etc. Nas palavras de Lourenço Jorge, o crítico tem que sentir “o feeling do momento, e o momento é o agora” (c f. APÊNDICE A). Ou

seja, não há como escrever uma crítica de cinema como se escrevia há 30, 40 anos (críticas-ensaios). O contexto hoje é outro, e o crítico precisa se adaptar a ele. Entretanto, isso não significa, necessariamente, que outro gênero esteja surgindo em substituição à “crítica” de anos atrás ou que a “crítica” de hoje tenha um texto menos qualificado que o de antigamente. O que estamos presenciando é simplesmente a adaptação natural de um gênero ao seu contexto sócio -histórico.

7.2 PANORAMA DAS CRÍTICAS ANALISADAS

As reflexões apresentadas no trabalho em tela constituem uma parte do processo de construção e (des)construção de adaptações do gênero crítica de cinema na abordagem do interacionismo sociodiscursivo (BRONCKART, 2003). Como pudemos perceber por meio das nossas análises, o agente -produtor das críticas de cinema analisadas, em sua ação de linguagem situada, faz adaptações no gênero, tanto no que se refere ao plano global, infra -estrutura, até chegar aos mecanismos de textualização e enunciação, abrindo caminho, assim, para a transformação, a inovação do gênero.

Os resultados das análises apresentados confirmam a tese de Bronckart (2003, p 107) de que as produções de linguagem devem ser consideradas em sua relação com as atividades humanas em geral, o que leva a delimitar, “na atividade coletiva, as *ações de linguagem*, como *unidades psicológicas sincrônicas* que reúnem as representações de um agente sobre contextos de ação”. Dessa forma, o agente-produtor da crítica de cinema, a partir da sua base de orientação, que é fruto de suas representações do contexto de produção, faz um recorte da atividade coletiva para empreender sua ação de linguagem.

Como vimos, o contexto de produção das nossas críticas está condicionado em duas vertentes distintas: críticas relativas ao circuito nacional (CN) e críticas relativas ao circuito alternativo (CA). As primeiras, relativas a filmes veiculados em circuito nacional – filmes comerciais (na sua grande maioria, filmes ditos *hollywoodianos*) – e, as segundas, relativas a filmes veiculados em circuito alternativo na cidade de Londrina, tendo como exibidor o próprio autor das críticas – Lourenço Jorge. Um dos objetivos do trabalho em questão foi justamente verificar de

que forma as representações dos elementos contextuais de cada um dos grupos do nosso *corpus* (CA e CN) exercem influência na textualidade crítica. Dessa forma, as nossas análises lingüísticas/discursivas/enunciativas tiveram a preocupação de retomar a situacionalidade específica de produção (contexto CA e CN) e levantar hipóteses das representações contextuais feitas pelo agente -produtor, com a finalidade de buscar uma relação entre a semiotização dos elementos analisados e a coerção exercida pelo meio. Dessa forma, para essa nossa síntese, nos apoiamos, quando necessário, na diferenciação observada entre os dois grupos textuais.

Em uma primeira leitura das críticas que fazem parte do nosso *corpus* já é possível notarmos uma distinção valorativa entre os exemplares CA e os CN. Nas críticas relativas ao circuito alternativo verificamos uma avaliação valorativa mais positiva, um crítico mais complacente; já nas críticas referentes ao circuito nacional, o tom valorativo é, quase sempre, negativo, ressaltando um crítico mordaz, mais “ferino” em suas avaliações. A análise dos aspectos lingüísticos/discursivos/enunciativos arrolados na pesquisa corrobora com essa primeira análise, trazendo à tona as formas de semiotização utilizadas para a concretização dessa dualidade discursiva, fruto da base de orientação de cada contexto particular. A diferenciação na postura avaliativa se deve, principalmente, ao fato de o autor das críticas ser também o selecionador dos filmes exibidos no circuito alternativo, dessa forma, é evidente que tais obras fílmicas já passaram por uma avaliação prévia. Já, quanto aos filmes relativos ao circuito nacional, essa postura mais “dura” é abertamente revelada por Lourenço Jorge em entrevista concedida a nossa pesquisa (cf. APÊNDICE A).

Na análise dos **tipos de discurso**, detectamos um tipo de discurso dominante da ordem do EXPOR, *misto interativo-teórico*, cuja principal característica é a intersecção entre a exposição de informações que estão ora em relação de autonomia, ora em relação de implicação com o contexto de produção. Essa característica discursiva pode ser relacionada com as coerções exercidas pela crítica de cinema na atualidade (busca de interatividade com o público -leitor) *versus* a tradicionalidade do gênero (formalidade discursiva). Esse embate é também observado na entrevista com Lourenço Jorge, já que em várias ocasiões o crítico se mostrou em um impasse entre manter uma linguagem mais formal (própria de sua formação intelectual) e a busca por uma linguagem mais interativa. O grau de implicação é mais explícito nas críticas CA, visto que é em uma crítica relativa ao

circuito alternativo que Lourenço Jorge se posiciona em primeira pessoa do singular. A representação de um leitor mais engajado com os propósitos do circuito alternativo e, por essa razão, com maiores afinidades com seus interesses, talvez tenha conduzido-o a essa forma de interatividade – maior aproximação entre autor-leitor.

No que se refere ao **plano textual global**, nossas análises evidenciam vários aspectos próprios da formatação atual do gênero condicionados às novas exigências da contemporaneidade: pouco espaço editorial para o texto verbal; grande ênfase na apresentação da foto ilustrativa do filme; antecipação das principais idéias contidas na crítica por meio do título, subtítulo, foto e legenda (muitas vezes, esses elementos já satisfazem os interesses imediatistas do leitor). As críticas CN (filmes comerciais) recebem maior destaque gráfico-editorial, se comparadas às críticas CA – é o poder do mercado agindo na esfera jornalística. Outra característica marcante do gênero é o encaixamento, no discurso dominante, de um discurso secundário: a *narração ficcional* do enredo fílmico. Esse tipo de discurso aparece sempre “costurado” ao discurso *misto interativo-teórico*, uma vez que não há uma divisão nítida que faça a passagem de um tipo de discurso para outro.

Na análise dos mecanismos da **coesão nominal**, as categorias anafóricas arroladas na pesquisa nos ajudam a entender o processo de retomada textual no gênero crítica de cinema. A quantidade de anáforas encontradas em cada exemplar do *corpus* está relacionada, principalmente, com sua extensão textual (quanto mais extenso um texto maiores possibilidades de introdução de novos referentes). A cadeia anafórica mais expressiva de uma crítica se refere, quase sempre, ao filme-alvo. Este pode ser retomado por diversas formas anafóricas: anáfora pronominal, fiel, infiel, por nominalização, por associação, etc. Outra cadeia anafórica relevante em uma crítica diz respeito ao argumento escolhido para conduzir a avaliação: a direção do filme, a atuação dos atores principais ou de um dos atores, etc. Por exemplo, caso a direção seja um dos alvos principais da crítica, provavelmente, teremos uma expressiva cadeia anafórica referente à figura do diretor.

Nos segmentos referentes à narração ficcional do enredo, o predomínio é de anáforas pronominais – retomadas dos personagens da trama. Já nos segmentos expositivos, além das anáforas pronominais, fiéis e infielis, devido ao caráter teórico de parte do discurso (*misto interativo-teórico*) – articulação de séries

de argumentos com caráter mais abstrato – as retomadas são também associadas a relações cognitivas mais complexas de co-referência: anáforas pronominais por sumarização, por nominalização, indiretas, associativas. Por exemplo, as anáforas pronominais por sumarização, isto é, o uso de pronomes demonstrativos com função de condensação de informações, são mobilizadas, geralmente, em fases de seqüências argumentativas, com o a finalidade de sintetizar informações ativadas no decorrer de uma argumentação.

No caso da coesão nominal, verificamos que as representações do contexto de produção interferem na escolha lexical de algumas retomadas. Nas críticas referentes ao circuito alternativo, carregadas de valoração apreciativa positiva, as anáforas por nominalização, normalmente, são utilizadas para valorizar aspectos positivos do filme, o que não acontece com as críticas relativas ao circuito nacional, nas quais esse tipo de anáfora é mobilizado com tom negativo, muitas vezes, de forma irônica. Aliás, a ironia é um traço importante do estilo individual de Lourenço Jorge e se revela, principalmente, nos exemplares CN. Outro elemento dos mecanismos de coesão nominal que podemos associar a um traço estilístico do autor é o uso do advérbio de lugar “aqui” com valor de pronome referencial. Verificamos que o uso desse tipo de anáfora é mais freqüente no grupo CN, imprimindo mais informalidade ao texto – marca de representação contextual de um leitor mais “descontraído”, menos formal.

Ao analisarmos o funcionamento da **coesão verbal** nas críticas de cinema que compõem nosso *corpus*, percebemos com mais nitidez como a coerência temática depende de uma clara interpretação de seus mecanismos de controle. O leitor precisa ficar atento para distinguir as várias representações da temporalidade e da aspectualidade, sobretudo, os vários valores que o tempo verbal “presente” toma em cada funcionamento discursivo: presente genérico, no discurso expositivo com eixo de referência atemporal; presente com valor dêitico, próprio dos discursos interativos; presente marcado pela simultaneidade entre o processo e o mundo do *discurso interativo relatado* criado pelo narrador; e, finalmente, o presente histórico, mobilizado nas várias passagens de narração do enredo ficcional do filme.

Um fato de extrema complexidade na análise da coesão verbal nas críticas de cinema é a articulação entre o discurso expositivo dominante e a narração ficcional do enredo, articulação esta ancorada na temporalidade de cada tipo de discurso. A complexidade reside no fato de tanto o mundo do EXPOR como

o mundo do NARRAR ter o “presente” como eixo temporal. O uso do presente histórico para narrar a trama fílmica passa um efeito de sentido de aproximação com a realidade, ou seja, parece que o que se está narrando não é uma ficção e, sim, algo do mundo “real”, algo da instância do “aqui” e “agora”. O que se pretende enfatizar não é a história ficcional, mas o filme em si como um produto cultural que está disponível para ser consumido no momento presente da enunciação. Ou seja, não podemos esquecer que um dos objetivos da crítica é justamente a divulgação de uma produção fílmica.

Na análise das **vozes enunciativas**, verificamos que a inserção de **vozes de personagens** não é um mecanismo muito utilizado. Isso se dá, quase sempre, quando é necessária a explicitação da voz do diretor do filme. E nesse caso, as críticas CA parecem ser as que melhor absorvem o procedimento, visto que são produções escolhidas pelo próprio autor para serem exibidas em circuito alternativo na cidade de Londrina. Dessa forma, pressupõe-se que sejam obras cuidadosamente pré-avaliadas e, conseqüentemente, seus diretores, profissionais bem conceituados – pelo menos na opinião do exibidor. Assim sendo, a inserção da voz do diretor surge para corroborar com a orientação argumentativa do crítico.

Ao contrário do que observamos nas críticas do circuito alternativo, as críticas referentes ao circuito nacional quase não enfatizam a pessoa do diretor e, quando isso ocorre, normalmente, vêm acompanhadas de uma valoração apreciativa negativa. Quanto ao mecanismo de explicitação da **voz do autor**, verificamos que os casos mais freqüentes se dão pelo recurso dos parênteses, os quais se configuram em espaços legítimos de maior aproximação autor-leitor e, conseqüentemente, de maior interatividade. Ou seja, mesmo a figura do autor não se explicitando gramaticalmente por meio da primeira pessoa do singular, o uso dos parênteses rompe as barreiras discursivas e traz à tona comentários oriundos da voz do autor, às vezes, objetivos, como por exemplo, “(confira a programação de cinema nesta página)”, ou com um alto grau de subjetividade: “Vivian Van Damn (o nome é este mesmo, não há engano)”. Interessante destacar que tal procedimento é utilizado tanto nas críticas referentes ao circuito alternativo como nas do nacional, embora, nestas últimas, alguns comentários entre parênteses pareçam se configurar mais como “fofoquinhas”, “amenidades” – outra estratégia que torna o texto mais interativo.

As outras formas de explicitação da **voz do autor** por nós analisadas se encontram todas nos textos referentes ao circuito alternativo. São elas: uso da primeira pessoa do singular, uso da primeira pessoa do plural e referência da pessoa do autor (uso da terceira pessoa do singular). No primeiro caso – a forma mais explícita de “desmascaramento” da voz do autor – a crítica é iniciada com um relato pessoal – estratégia que possibilita introduzir de forma contextualizada uma linha argumentativa e trazer à tona um pouco do *ethos* do autor. No segundo caso, o uso da primeira pessoa do plural (*eu + tu*) faz deflagrar, não só a figura do autor, mas também a do interlocutor, já que é um mecanismo enunciativo que possibilita trazer o outro para o interior do discurso. Já no último caso, ou seja, a voz do autor referenciada em terceira pessoa, a estratégia faz imprimir certa objetividade ao discurso, mas com um ar de subjetividade mascarada.

A constatação destas três estratégias enunciativas somente nas críticas pertencentes ao circuito alternativo revela-nos um pouco das representações mobilizadas pelo agente-produtor ao empreender esse tipo de ação de linguagem. Ou seja, parece que ele sente-se mais à vontade com o leitor de tais críticas, pois, provavelmente, os vê como pessoas que entendem a arte cinematográfica realmente como “Arte” e não simplesmente como uma forma de entretenimento (forma de apreciar, normalmente, do público-alvo dos filmes ditos *hollywoodianos* – circuito nacional). Sendo assim, parece que o autor identifica-se mais com esse tipo de leitor e, por isso, se expõe mais no discurso, diminuindo, assim, a distância entre os interactantes.

Já quanto à inserção de **vozes sociais**, ela se revela por meio de vários processos polifônicos: a ironia, o subentendido, a frase-feita, a pressuposição, a aspeção de palavras, etc. No caso das críticas CN, o processo de ironização é bastante recorrente, associado, muitas vezes, com outros recursos polifônicos como, por exemplo, a aspeção de palavras marcadas com o estranhas ao texto – deslocadas de seu contexto natural. A ironia é, para Lourenço Jorge, uma ferramenta que ele se utiliza para ser menos taxativo em suas críticas, como se fosse uma “medida saneadora” para ser usada nos casos em que a obra fílmica deixa muito a desejar em termos de qualidade, criatividade, etc.

Quanto à **marcação das modalizações**, percebemos, por meio de nossas análises, uma diferença acentuada entre os dois grupos que compõem nosso *corpus*. As críticas referentes ao circuito alternativo, por trazerem, na sua

grande maioria, uma avaliação positiva dos filmes, a modalização age no sentido de acentuar, confirmar o valor de verdade referente ao posicionamento do crítico, por isso, a forte incidência de modalizadores lógicos asseverativos e a escassez de quase-asseverativos. Já, nas críticas referentes ao circuito nacional, a apreciação valorativa, quase sempre, tem uma polaridade negativa. Nestas, a modalização aparece no sentido de atenuar uma avaliação desfavorável ao filme (uso de quase-asseverativos e do delimiador “quase”) e, em alguns casos, é mobilizada para “denunciar” uma reação emocional do crítico (quase sempre de cunho negativo) frente ao que é posto no enunciado, caso em que podemos detectar a modalização apreciativa.

7.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva atual de ensino, não há como ignorarmos a discussão acerca dos gêneros textuais no processo de letramento escolar, uma vez que os variados usos de linguagem em situações socioculturais específicas requerem ferramentas teóricas e metodológicas que sejam sensíveis à linguagem em uso. Na perspectiva do interacionismo sociodiscursivo (ISD), em que situamos nossas reflexões, consideramos as práticas discursivas como situadas e mediadas, e os gêneros de textos como construtos que existem antes das ações de um sujeito, constituindo “reservatórios de modelos de referência” (MACHADO, 2005) dos quais todo sujeito deve se servir para realizar ações de linguagem, mediando, portanto, a atividade social.

Dessa forma, os gêneros se encontram indexados às situações de ação de linguagem, sendo portadores de valores de uso em uma determinada formação social, dentro de um sistema de atividades. Nessa perspectiva, a aprendizagem de gêneros implica aprender a agir na interação, produzindo um enunciado que se apresenta em uma forma relativamente estabilizada sócio-historicamente, mas adaptado no momento de sua adoção. Assim, escrever uma crítica de filme exibido em uma sala alternativa de cinema (para um público que busca um filme mais eruditizado) é diferente de escrever uma crítica de um filme exibido em circuito comercial (para um público que busca apenas entretenimento), o

que justifica a inexorável dependência do contexto de produção e das representações sobre tal contexto para a produção e adaptação de um gênero textual.

É justamente sob esse ponto de vista que deixamos as nossas contribuições para o letramento escolar, ao trazer um estudo analítico -descritivo do gênero crítica de cinema, sob o enfoque interacionista sociodiscursivo, a partir do qual toda ação de linguagem está ancorada em um processo contextual de produção. Para os envolvidos no processo de ensino da Língua Portuguesa, este trabalho pode servir de modelo de abordagem da crítica de cinema em sala de aula, dele sendo possível apreender algumas dimensões ensináveis do gênero – base de toda transposição didática. Embora o foco dos nossos estudos tenha sido a crítica de cinema, o modelo de análise textual utilizado também pode servir de parâmetro para a abordagem de outros gêneros. O trabalho que acabamos de realizar é o início de uma trajetória pedagógica, ele se encontra nos bastidores do ensino, mas é imprescindível para os resultados finais do letramento escolar, uma vez que pode evidenciar efeitos significativos nas intervenções didáticas.

Embora não abordando todas as categorias de análise propostas pelo ISD, uma vez que a extensão do trabalho não permitia (categorias estas a que pretendemos nos dedicar em outra ocasião), esperamos que essa pesquisa contribua não só para a didatização do ensino de Língua Portuguesa, ou seja, como modelo de abordagem textual/lingüística/discursiva/enunciativa do gênero crítica de cinema no processo de letramento escolar, mas também como referencial teórico -prático para a área de formação de professores de línguas.

Deixamos uma ressalva de que procuramos abordar o nosso objeto de estudo da maneira mais didática possível, embora o referencial teórico, por vezes, complexo demais, tenha nos levado para uma certo “acadentismo” – natural em uma dissertação de mestrado, mas “pesado” demais para alguns leitores não familiarizados com os estudos bronckartianos.

REFERÊNCIAS

APOTHÉLOZ, Denis. Nominalisations, référents clandestins et anaphores atypiques. **TRANEL (Travaux neuchâtelois de linguistique)**, n. 23, p. 143-173, 1995.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Trad. Leci B. Barbisan e Valdir N. Flores. Porto Alegre: EDIPUC/RS, 2004.

_____. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Trad. Celene M. Cruz e João W. Geraldi. **Caderno de Estudos da Linguagem**, n. 19, Campinas, jul./dez. 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ & VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Iahud e Yara F. Vieira. 3ª. ed. São Paulo, HUCITEC, 1986.

BALTAR, Marcos. **Competências discursivas: gêneros textuais**. Caxias do Sul/RS: EDUSC, 2004.

BAQUERO, Ricardo. **Vygotsky e a aprendizagem escolar**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

BARROS, Diana L. Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

BARROS, Eliana Merlin Deganutti. A relevância da abordagem dos mecanismos de responsabilidade enunciativa nos cursos de formação de professores da área de Letras e Pedagogia. In: CENTRO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DO PARANÁ – CELLIP, 13., 2007, Ponta Grossa. **Anais...** (no prelo).

BARROS, Eliana Merlin Deganutti & NASCIMENTO, Elvira Lopes. Gêneros textuais e livro didático: da teoria à prática. **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão/SC, v. 7, n. 2, maio/ago. 2007. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0702/04.htm>>. Acesso em: 10 out. 2007.

_____. Um gênero textual e duas propostas pedagógicas distintas: encontros e desencontros. In: ENCONTRO CIENTÍFICO DO CURSO DE LETRAS: O DESAFIO DAS LETRAS, 4., 2006, Rolândia. **Anais...** Rolândia: FACCAR, 2006. Disponível em: <www.faccar.com.br/desletras/hist/2006_/index.html>. Acesso em: 1º ago. 2007.

_____. O gênero resenha cinematográfica na abordagem do interacionismo sócio - discursivo. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNEROS TEXTUAIS – SIGET, 3., 2005, Santa Maria/RS. **Anais...** Santa Maria: UFSM, 2005. CD-ROM.

_____. O gênero resenha cinematográfica como instrumento de ensino - aprendizagem no ensino médio. In: CENTRO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DO PARANÁ – CELLIP, 17., 2005, Guarapuava/PR. **Anais...** Guarapuava: Unicentro, 2005(a). CD-ROM.

BARROS, Eliana Merlin Deganutti & SAITO, Cláudia. Seqüências didáticas: uma proposta pedagógica com o gênero crítica de cinema. In: ENCONTRO CIENTÍFICO DO CURSO DE LETRAS: O DESAFIO DAS LETRAS, 5., 2007, Rolândia/PR. **Anais...** Rolândia: FACCAR, 2007. Disponível em: <http://www.faccar.com.br/desletras/hist/2007_g/index.html>. Acesso em: 20 nov. 2007.

BARROS, Nina Célia. Estratégias de ataque à face em gêneros jornalísticos. In: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH, Désirée. **Gêneros textuais**. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. Tradução e adaptação de Judith C. Hoffnagel. 2ª. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de lingüística geral I**. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luíza Néri. 4ª. ed. Campinas: Pontes, 1995.

_____. **O homem na linguagem**. Trad. de Isabel Maria Lucas Pascoal. 2ª ed. Lisboa: Veja, 1992.

BERBARE, Ângela Popovici. Crítica de cinema: caracterização do gênero para projetos de produção escrita na escola. In: LOPES-ROSSI, Mª Apª (org.) **Gêneros discursivos no ensino de leitura e produção de textos**. Taubaté/SP: Cabral, 2004, p. 41-58.

BONINI, Adair. Veículo de comunicação e gênero textual: noções conflitantes. **DELTA**, São Paulo, v. 19, n. 1, 2003. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em 09 jul. 2006.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações curriculares para o ensino médio – Língua Portuguesa**. Volume: Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/SEB, 2006.

_____. **PCN+ Ensino Médio: Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares nacionais – Língua Portuguesa**. Volume: Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/SEMTEC, 2002

_____. **Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio – Língua Portuguesa**. Volume: Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/SEMTEC, 1999.

_____. **Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental – Língua Portuguesa**. Volume: Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: MEC/SEB, 1998.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, discurso e desenvolvimento humano**. Organização Anna Rachel Machado e Maria de Lourdes Meireles Matencio; trad. Anna Rachel Machado, Maria de Lourdes et al. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2006.

_____. Entrevista com Jean-Paul Bronckart. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – REVEL**. Ano 4, n. 6, março de 2006(a) (entrevistadora: Anna Rachel Machado). Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/educacao/revel/edicoes/num_6/entrevista_bronckart.> Acesso em: 31 jul. 2006.

_____. **Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo**. Trad. Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. 2ª. reimpressão. São Paulo: EDUC, 2003.

_____ et al. Manifesto: reformatando as humanidades e as ciências sociais, uma perspectiva vygostkiana. **Revista Brasileira de Educação**, n. 3, p. 64-75, set./out./nov./dez. 1996.

CASTILHO, Ataliba T. & CASTILHO, Célia M. M. de. Advérbios modalizadores. In: ILARI, Rodolfo (org.). **Gramática do Português Falado**. 4ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

CAVALVANTE, Mônica Magalhães. Demonstrativos: uma condição de saliência. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 2., 2001, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: ABRALIN, 2001. Disponível em: <www.abralin.org.br>. Acesso em 20 jul. 2006.

CERVONI, Jean. **A enunção**. Trad. de L. Garcia dos Santos. São Paulo: Ática, 1989.

CHIZZOTTI, Antônio. A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios. **Revista Portuguesa de Educação**, v.16, n.2, p. 221-236, 2003. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/37416210.pdf>>. Acesso em 27 nov. 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. La critique cinématographique: faire voir et faire parler. **La Presse: produit, production, réception**. Paris: Didier, p. 47-70, 1988.

CLOT, Yves. **A função psicológica do trabalho**. Trad. Adail Sobral. Petrópolis: Vozes, 2006.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000.

CORÔA, Maria Luiza M. Sales. **O tempo nos verbos do português: uma introdução à sua interpretação semântica**. São Paulo: Parábola, 2005.

COSTA, Sérgio Roberto. A construção de "títulos" em gêneros diversos: um processo discursivo polifônico e plurissêmico. **A Prática de Linguagem em Sala de Aula: praticando os PCNs**. 4ª reimpressão. São Paulo: EDUC/Mercado das Letras, 2006.

COTA, Ricardo. Questionário à crítica. **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em: <www.contracampo.com.br/24/questionario.htm>. Acesso: 08 de agosto de 2006.

CRISTÓVÃO, Vera Lúcia Lopes et al. Cartas de pedido de conselho: da descrição de uma prática de linguagem a um objeto de ensino. **Linguagem & Ensino**, v. 9, n. 1, p. 41-76, 2006.

CUNHA, Tito Cardoso e. Cinema, crítica e argumentação. **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Edições Cosmos, n. 23, 1996.

DEL-RÍO, Pablo & ALVAREZ, Amélia. Educação e desenvolvimento: a teoria de Vygotsky e a zona de desenvolvimento próximo. In: COOL, César; PALACIOS, Jesus, MARCHESI, Alvaro. **Desenvolvimento psicológico e educacional**. São Paulo: Artmed, 1996.

DEMO, Pedro. **Pesquisa e informação qualitativa: aportes metodológicos**. Campinas: Papirus, 2001.

DIONÍSIO, Ângela Paiva. Gêneros multimodais e multiletramento. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim S. (orgs.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. Palmas e União da Vitória/PR: Kaygangue, 2005.

DOLZ, Joaquim & SCHNEUWLY, Bernard. Gêneros e progressão em expressão oral e escrita – elementos para reflexões sobre uma experiência suíça (francófona). In: SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. São Paulo: Mercado das Letras, 2004, p. 41-70.

_____. O oral como texto: como construir um objeto de ensino. In: SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. São Paulo: Mercado das Letras, 2004, p. 149-185.

DOLZ, Joaquim; PASQUIER, A.; BRONCKART, Jean -Paul. L'acquisition dès discours: emergence d'une compétence ou apprentissage de capacités langagières?. **Études de Linguistique Appliquée**, 102, p. 23-37, 1993.

DUBOIS, Jean. **Dicionário de lingüística**. Trad. Frederico Pessoa de Barros et al. São Paulo: Cultrix, 1988.

DUCROT, Oswaldo. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

FIGUEIREDO, Olívia Maria. **A anáfora nominal em textos de alunos: a língua no discurso**. Lisboa: Fundação Calouste Gbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1999.

FIORIN, José Luiz & SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto: leitura e redação**. 4ª. ed. São Paulo: Ática, 1993.

FREITAS, Maria Teresa. **De Vygotsky a Bakhtin, Psicologia e Educação: um intertexto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

GADINI, Sérgio Luiz. A cultura como notícia no jornalismo brasileiro. **Cadernos de comunicação** – série estudos, Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Especial de Comunicação Social, v. 8, 2003.

GARDNIER, Ruy & TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em: <www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>. Acesso em: 08 ago. 2006.

GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Regina. A função retórica da crítica de cinema. **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**, Unisinos, 2004. Disponível em: <<http://bocc-unisinos.br/pag/gomes-regina-retorica-cinema.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2007.

HABERMAS, Jurgen. **Théorie de l'agir communicationnel**. Paris: Fayard, 1987.

HOINEFF, Nelson. Questionário à crítica. **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em: <www.contracampo.com.br/24/questionario.htm>. Acesso: 08 ago. 2006.

HOUAISS, Antônio. **Míni Houaiss: dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ILARI, Rodolfo. **A expressão do tempo em português**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2001.

JUBRAN, Clelia C. A. Spinardi. Parênteses: propriedades identificadoras. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de; BASÍLIO, Margarida (orgs.). **Gramática do Português Falado**. Campinas/SP: Ed. da UNICAMP, 1996.

KATO, Mary. **No mundo da escrita**. São Paulo: Ática, 1986.

KLEBIS, Daniela de Oliveira. **O cinema da retomada nas críticas de Carlos Eduardo Lourenço Jorge**. 2004. Monografia (Especialização em Curso de Comunicação Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

KLEIMAN, Ângela B. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: _____ (org.). **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. 9ª reimpressão. Campinas: Mercado das Letras, 2006.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **Introdução à Linguística Textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Desvendando os segredos do texto**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 1984.

_____ & ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

KOCH, Ingedore G. Villaça & MARCUSCHI, Luiz Antônio. Processos de referenciação na produção discursiva. **DELTA**, São Paulo, v. 14, n. especial, 1998. Disponível em <www.scielo.br>. Acesso em: 15 nov. 2006.

LYONS, John. **Introdução à Lingüística Teórica**. Trad. Rosa V. Matos e Silva e Hélio Pimentel. São Paulo: Ed. Nacional/Ed. USP, 1979.

MACHADO, Anna Rachel. O interacionismo sociodiscursivo e o ensino de línguas como uma abordagem com base em gêneros textuais. In: CRISTOVÃO, Vera. L. L. **Modelos didáticos de gênero: uma abordagem para o ensino de língua estrangeira**. Londrina: UEL, 2007, p. 9-27.

_____. A perspectiva Interacionista Sociodiscursiva de Bronckart. In: MEURER, J.F; BONINI, A; Motta Ruth, D. (orgs.). **Gêneros: Teorias, Métodos, Debates**. São Paulo: Parábola, 2005.

_____. Revisando o conceito de resumos. In: DIONISIO, A.P.; MACHADO, A.R.; BEZERRA, M.A. (orgs.) **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. **O diário de leituras: a introdução de um novo instrumento na escola**. São Paulo: Martins fontes, 1998.

_____; LOUSADA, Eliane; ABREU-TARDELLI, Lília Santol. **Resenha**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília P. de S. e Silva; Décio Rocha, 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005(a).

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. 3ª. ed. Trad. Freda Indusrsky. Campinas/SP: Pontes, 1993.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Alcir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (orgs.). **Gêneros Textuais: reflexões e ensino**. União da Vitória/PR: Kaygangue, 2005.

_____. Referenciação e progressão tópica: aspectos cognitivos e textuais. In: XII JORNADA DO GRUPO DE ESTUDOS LINGUISTICOS DO NORDESTE – GELNE, 12., 1999, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, 1999.

MARTINS, João Batista. **Vygotsky & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC/SP; Itaú Cultural, 2000.

MELLO, José Marques. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1985.

MENDES, David França. Questionário à crítica. **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em: <www.contracampo.com.br/24/questionario.htm>. Acesso: 08 ago. 2006.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

MONTEIRO, Silvana Drumond. **Elaboração de resumos e resenhas**. Londrina: EDUEL, 1998.

MORIGI, Valdir José; ROSA, Rosane. Cidadania midiaticizada, cidadão planetário. **Comunicação e Espaço Público**, ano VII, n. 1 e 2, 2004, p. 81-93.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

NASCIMENTO, Elvira Lopes. Gêneros textuais e ferramentas didáticas para a formação contínua de professores de língua portuguesa. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNEROS TEXTUAIS, 4., 2007, Tubarão. **Anais...** Tubarão: UNISUL, 2007 (no prelo).

NASCIMENTO, Elvira L.; SAITO, Claudia L. N.; GONÇALVES, Lídia M. **Gêneros lúdicos: ferramentas para o processo de letramento**. Ponta Grossa: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2006.

_____. **A apropriação de gêneros textuais: um processo de letramento**. Ponta Grossa: Ed. da Universidade Estadual de Ponta Grossa. 2005.

NASCIMENTO, Elvira Lopes & SAITO, Cláudia. L. Nascimento. Texto, discurso e gênero. In: SANTOS, Annie Rose dos et al. (orgs.). **O trabalho com a escrita no Ensino Fundamental** - Formação de professores EAD. Maringá/PR: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2005, v. 20, p. 11-40.

NASCIMENTO, Elvira Lopes & CRISTÓVÃO, Vera L. Lopes. Gêneros textuais e ensino: contribuições do interacionismo sócio-discursivo. In: KARWOSKI, Alcir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (orgs.). **Gêneros Textuais: reflexões e ensino**. União da Vitória/PR: Kaygangue, 2005.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Texto e gramática**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Gramática de usos do português**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

OLIVEIRA, Marta Kohl. **Vygotsky, aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico**. São Paulo: Scipione, 2001.

_____. Vygotsky e o processo de formação de conceitos. In: LATAILLE, Yves de. **Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão**. São Paulo: Summus, 1992.

PINHEIRO, Clemiton Lopes. Integração de fatos formulativos e interacionais na construção do texto: um estudo sobre o uso de formas referenciais na organização tópica. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão/SC, v. 4, n. 1, jul./dez. 2003. Disponível em: <www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0401/03.htm>. Acesso em: 10 nov. 2006

PINHEIRO, Maria Elizabeth de Sá Cunha. A crítica cinematográfica: do contrato às estratégias discursivas. **Gragoatá**. Niterói, n. 5, p. 121-132, 2º sem. 1998.

PINTO, Rosalvo Gonçalves. **A coesão temporal na construção da temporalidade discursiva**. 2004. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PRETO-BAY, Ana Maria Raposo. Acesso social, práticas educativas e mudanças teórico-pedagógicas ligadas ao gênero textual. In: SCHOLZE, Lia & RÖSING, Tânia M. K. (orgs.). **Teorias e práticas de letramento**. Brasília/DF: INEP/UPF, 2007.

PRIOLLI, Gabriel. Apresentação de Marcelo Coelho. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000.

PFROMM-NETTO, Samuel. **Telas que ensinam, mídia e aprendizagem: do cinema ao computador**. Campinas: Alínea, 2001.

QUINTANS, Davide. **Gramado, 30 anos de Cinema Brasileiro**. Gramado: Cicsat, 2002.

REICHENBACH, Hans. **Elements of symbolic logic**. New York: The Free Press, 1947/1966.

ROJO, Roxane. Gêneros de discurso/texto como objetos de ensino de línguas. **Estudos avançados**: UEL, 2007 (estudo avançado promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UEL).

_____. Letramento e diversidade textual. In: CARVALHO, Maria Angélica F. de; MENDONÇA, Rosa Helena (orgs.). **Práticas de leitura e escrita**. Brasília: Ministério da Educação, 2006.

_____. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J.F; BONINI, A; Motta Ruth, D. (orgs.). **Gêneros: Teorias, Métodos, Debates**. São Paulo: Parábola, 2005.

_____. Modelização didática e planejamento: duas práticas esquecidas do professor? In: KLEIMAN, Ângela. **A formação do professor: perspectivas da lingüística aplicada**. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

ROJO, Roxane & MOITA-LOPES, Luiz Paulo. Linguagens, códigos e suas tecnologias. In: BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações curriculares do ensino médio**. Brasília: MEC/SEB, 2004.

RYAN, Maria Aparecida. **Conjugação dos verbos em português**. 13ª ed. São Paulo: Ática, 1996.

SAITO, Claudia L. Nascimento. **Nas teias do sentido do Homem-Aranha II: um estudo do gênero discursivo "adaptação oficial de filme em quadrinhos"**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – UNESP, Assis.

SANTIN, Wilhan. Credibilidade é o que vende a FOLHA. **Folha de Londrina**, Londrina/PR, 26 ago. 2007. Caderno especial, p. 14-16.

SCHNEUWLY, Bernard. Gêneros e tipos de discurso: considerações psicológicas e ontogenéticas. In: SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro. São Paulo: Mercado das Letras, 2004, p. 21-39.

_____. Palavra e ficcionalização: um caminho para o ensino da linguagem oral. In: SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. São Paulo: Mercado das Letras, 2004(a), p. 128-147.

_____. Contradiction and development: Vygotsky and paedology. **European Journal of Psychology of Education**, n. 9, p. 281-292, 1995.

SCHNEUWLY, Bernard & DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. São Paulo: Mercado das Letras, 2004.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Luzinete Vasconcelos. **As proezas das crianças em textos de opinião**. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

SOUZA, Luzinete Vasconcelos; MOULIN, Mirene Fonseca; COSTA, Sônia Santana. As contribuições do interacionismo sociodiscursivo para o letramento escolar. **Calidoscópio**, v. 2, n. 2, jul./dez. 2004.

VALENTE, Eduardo. Afinal, para que serve o crítico? **Contracampo**, n. 24, dez. 2000. Disponível em <www.contracampo.com.br/24/critica.htm>. Acesso em: 08 ago. 2006.

_____. Estudos de caso: em busca da definição de uma patologia. **Contracampo**, n. 24, dez. 2000(a). Disponível em <www.contracampo.com.br/24/critica.htm>. Acesso em: 08 ago. 2006.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **O aspecto verbal no português: a categoria e sua expressão**. Uberlândia: editora da UFU, 1981.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Pensamento e Linguagem**. Trad. Jefferson L. Camargo. 2ª ed. 4ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A formação social da mente**. Trad. J.C. Neto et al. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

APÊNDICE

APÊNDICE A

Entrevista com Carlos Eduardo Lourenço Jorge

APÊNDICE A – Entrevista com Carlos Eduardo Lourenço Jorge**Data: 05/06/2007****Entrevistadora: Eliana Merlin Deganutti de Barros****Entrevistado: Carlos Eduardo Lourenço Jorge****I. Perguntas para contextualizar a “pessoa” e o “crítico” Carlos Eduardo Lourenço Jorge****1. Qual a sua naturalidade?**

R: Sou natural de Belo Horizonte, nasci em 19 de agosto de 1948, sou quase cinquentenário.

2. Mora em Londrina desde quando?

R: No Paraná eu estou desde 1954, em Londrina desde 1967, mas praticamente em Londrina desde 1954, porque eu morei em Ibiporã muitos anos, e aliás, devo a Ibiporã boa parte da minha formação cinéfila [...] Minha vida profissional sempre foi feita aqui (Londrina). Eu nunca saí daqui atrás das coisas, as coisas vieram atrás de mim aqui em Londrina. Nesse sentido, eu tenho que ser agradecido a Londrina, ao Paraná. Eu gosto daqui. [...] Há um jogo muito conveniente: Londrina me dá o que eu preciso e eu acho que, na medida do possível, eu entrego de volta coisas a Londrina, seja através da minha atividade como jornalista, seja através da minha atividade como animador cultural dentro da UEL.

3. Qual a sua formação acadêmica?

R: Eu sou remanescente de uma formação bem tradicional [...] Saí do clássico pronto para fazer jornalismo em São Paulo e já com vistas às Artes Cênicas ou Artes Visuais. Entretanto, houve um momento familiar que me impediu de sair para fora de Londrina, assim tive que ficar aqui e acabei optando, dentro das escolhas possíveis – Filosofia, Letras ou Direito – por Direito, talvez por uma questão de ligação familiar. Papai era advogado, e aquela história de ser um bacharel... talvez eu seja ainda fruto do ranço do bacharelismo brasileiro. [...] Me formei em 19 de dezembro de 1971 e em janeiro do próximo ano eu já estava descendo do ônibus em São Paulo e me matriculando na FAAP para fazer o curso de Cinema. Estudei de 1972 a 1974 (naquela época o curso tinha três anos – hoje tem quatro) e sempre com vínculo aqui em Londrina (meus pais tinham casa aqui) - já trabalhava na Folha de Londrina (desde 1969). Entretanto nunca exerci a advocacia: tenho diploma, juramento da Ordem, OAB, mas nunca exerci a profissão. Nos anos 70 já estava me exercitando na crítica assiduamente.

4. Já atuou como docente universitário?

R: Eu tive uma experiência. Fui convidado pelo CECA (UEL) para ministrar uma disciplina chamada “Elementos do Cinema e Teatro” (não existe mais), atuei, caso não me engane, por três anos (1979/80/81 ou 1980/81/82 – não me lembro bem).

Dei alguns semestres da disciplina para o 1º ano da turma de Jornalismo e Educação Artística.

5. Dentro da área cinematográfica, quais as atividades que já realizou ao longo da sua vida profissional? E atualmente quais as suas atribuições profissionais?

R: Como todo mundo que lida com Cinema, eu já fui fundador e animador de cineclube. Para mim é uma tarefa muito ingrata, porque sempre quando começa um cineclube há um contingente de voluntários muito grande: a primeira reunião tem 100 pessoas, depois você marca a segunda, vêm 72, e depois a terceira, 48, e aí vai diminuindo e quando você vê está sozinho passando filmes, alugando filmes, escrevendo sinopse, sendo o porteiro, o bilheteiro, etc. – é um negócio muito ingrato. Sendo assim, chegou um momento que eu disse “chega, não quero mais brincar de cineclube”, então fui fazer crítica, fui ser profissional. Atualmente, sou chefe da seção de Cinema e vídeo da Casa da Cultura (Londrina). Em 1976, trabalhando na Folha, eu fui convidado para iniciar um setor de Cinema, o que hoje é a Casa da Cultura (na época era Coordenadoria de Ação Cultural). Eu comecei a fazer mostras, ajudei a fundar a Associação Londrinense de Cinema Amador (a ALCA) - nos finais dos anos 70 –, um cineclube muito ativo [...] era uma atividade cinéfila muito grande, mas sem deixar de lado o exercício da crítica, que era sagrado. Fui convidado também para ser programador da sessão de meia-noite do estúdio Com-Tour (em 1974), um cinema recém-inaugurado, que hoje é nossa sala alternativa em Londrina. Então, eu comecei a fazer exibição, mas de filmes alternativos, embora não tendo número de filmes alternativos suficientes para preencher o calendário anual. Fiz a programação lá, contratado profissionalmente por dois anos. Depois, por razões que não tenho nada a ver, eles tiraram a sessão de meia-noite e jogaram para o Cine Vila Rica, que era da mesma empresa, e eu continuei programando. Em 1978 a Universidade recebeu “de bandeja” o Ouro Verde. Imediatamente, por uma consequência natural [...] eu assumi a programação. No início, foram praticamente só filmes, porque não tínhamos palco – não era um teatro. Tivemos que fazer as poucas adequações para que se transformasse em um teatro. Mas, enquanto isso, o Ouro Verde continuou basicamente um exibidor. Essa atividade se prolongou até o início dos anos 2000, mas com uma margem cada vez menor de exibição e cada vez maior de espetáculos ao vivo: música, dança, festivais, teatro. A margem de exibição foi diminuindo, a realidade mundial foi mudando [...] não fazia mais sentido exibir no Cine Teatro Ouro Verde (capacidade para 1000 lugares) filmes chineses, iranianos americanos independentes ou filmes brasileiros mais cabeças, porque o público era mínimo. Até hoje o público é muito pequeno: nessa sala nova que estamos programando, com capacidade para 500 pessoas, o público, durante a semana, não passa de 20/30 pessoas por sessão. Enfim, o Ouro Verde deixou de ter exibição e nós buscamos um espaço alternativo e acabamos encontrando (Com-Tour). Essas são minhas atividades internas em Londrina dentro do âmbito da Universidade. Agora, durante esses anos todos eu continuei indo muito a São Paulo para eventos ligados ao Cinema: comecei a representar os Festivais de Cinema pelo mundo afora a partir de 1975. No Brasil havia apenas dois Festivais: Brasília e Gramado. Por uma questão de afinidade geográfica eu me aproximei de Gramado – festival que eu vou desde 1975 e pelo qual tenho imenso carinho, porque, de certa forma, eu ajudei a formatá-lo em alguns momentos de desconcerto ou desvio de rota. Eu conheço bem as pessoas que fundaram o Festival de Gramado, assim,

passsei, inúmeras vezes, a participar de reuniões, de etapas da organização. E, desde 1990 (ou 1991) que sou coordenador de debate em Gramado – debates de longa e curta duração, segmento latino e segmento brasileiro. É uma coisa que eu gosto muito, não ganho nada com isso, faço por imenso prazer. Adoro o Festival de Gramado, tanto sofro como me alegro com as suas coisas. Sou co-autor do livro “Trinta anos de Gramado” (tem uma participação minha lá dentro). É um Festival que me fala muito de perto e não desmerecendo, em momento algum, Brasília. Brasília é o decano dos Festivais – está completando 40 anos, este ano – e tem uma importância imensa na inclusão do cinema brasileiro. Foi um festival que sofreu muito com a ditadura nos anos mais ferozes da repressão militar. Brasília foi amordaçada e, nesse momento, foi que surgiu Gramado: como uma opção, um respiradouro para o pessoal de cinema daquela época. Gramado continuou, Brasília voltou, e nesses últimos anos eu tenho ido nesses Festivais a contive. Os Festivais se multiplicaram pelo mundo afora. Hoje nós temos, no Brasil, um calendário completamente absurdo, ultra congestionado, *non sense* puro, com mais de 100 Festivais. Não existe, acho que em país nenhum do mundo, por mais extensão territorial que tenha, não existe nada parecido. Hoje, na Europa, principalmente, o surgimento de outros festivais (além dos já tradicionais: Veneza, Cannes, São Sebastian, etc.) está ligado não ao apetite turístico de secretários de turismo, mas a segmentação do Cinema. Ou seja, estão surgindo festivais muito interessantes, mas com uma especificidade muito grande para poder atender não só aos realizadores, mas para buscar criar nichos de incentivo a alguns tipos de documentários, filmes etnográficos, filmes antropológicos – tudo muito direcionado. [...] Estou cobrindo Festivais internacionais desde os anos 90. Tenho ido regularmente a Veneza e Cannes (dois festivais que elegi como necessários para minha alimentação). Tenho canais abertos para o mundo, para dentro do Brasil, vou muito a São Paulo para ver filmes em cabines [...], eu vou, faço uma maratona de quarenta e oito horas saindo de sala em sala: são as chamadas cabines para a imprensa.

6. Desde quando atua como crítico de cinema na Folha de Londrina?

R: Em 1969 foi contratado regularmente pela Folha de Londrina. Fiquei de 1969 a 1987. 1987 foi o ano da grande greve da Folha, naquela oportunidade foram despedidos aproximadamente 20 pessoas da redação, entre elas, eu. Eu fiquei afastado da Folha de 1987 a 1991. Depois, foi chamado a voltar para cobrir Gramado – uma coisa bem setorizada. Eu cobri um, dois, três festivais e, de repente, passei a colaborar novamente fazendo críticas das estréias. E, desde então, estou em condição trabalhista bem típica, bem peculiar: eu não sou contratado, sou colaborador, recebo através de uma empresa que tenho, mas sou colaborador fixo [...].

II. Perguntas sobre o processo de produção das críticas cinematográficas (da Folha de Londrina)

- 1. O senhor escreve críticas direcionadas tanto a filmes comerciais (exibidos em circuito nacional) quanto a filmes exibidos em circuito alternativo (filmes próprios de um contexto “Arte e Ensaio”). No momento de produzir as críticas, o senhor se posiciona de maneira diferente em relação a esses dois grupos?**

R: Evidentemente, há um rigor maior em relação aos filmes alternativos. A princípio, naturalmente, há um ponto favorável: eu sou programador da sala alternativa. Eu não programo filmes que não gosto. Se o filme está lá, de alguma forma ele é minimamente interessante para ser visto e tem motivo de reflexão. A proposta da sala não é absolutamente original, é uma proposta que existe no mundo, que é criar um segmento alternativo de filmes que sejam provocadores, que tenham temáticas contemporâneas, que discutam idéias, que reflitam a situação do mundo, que reflitam as questões existenciais individuais, as questões coletivas, questões políticas – isso para mim é muito importante. Eu acho, acima de tudo, que a função do cinema não é entretenimento, eu acho que a função do cinema é de abrir a cabeça das pessoas. É, claro, se você conseguir que as pessoas também se divirtam, acho maravilha. Mas, essa é a fórmula mais diabólica que existe: a arte e o entretenimento de mãos dadas. Quando você tem dois filmes como *Babel* e *Boa Noite, Boa Sorte*, para citar dois exemplos, filmes de Cloney e Wood, eu fico profundamente emocionado, porque você tem dois caras que, de certa forma, se submetem às regras fixas/imutáveis e perversas do sistema e estão trabalhando com grandes estúdios. Há um mínimo de liberdade, um jogo de cintura para que eles se movimentem nisso. Porém, em nenhum momento, os dois filmes deixam de ser autorais. A questão autoral é uma questão fundamental nessa história da causa alternativa. Autoral significa que por trás de cada filme há uma cabeça pensante e essa cabeça pensante é fundamental. Claro, filme é trabalho em equipe. Mas, por trás, há uma cabeça imprimindo uma direção ideológica.

2. E quanto ao público-leitor de cada um desses grupos, que imagem o senhor faz deles (grau de escolaridade, faixa etária, classe social, área de interesse, etc.)? O senhor conscientemente escreve direcionado para esse determinado público?

R: Não. Eu sei que existe um perfil bastante definido do público consumidor de *Homem Aranha*, das comédias românticas, dos “bancos de sangue” (como eu chamo os filmes de terror). Existe as faixas etárias, as camadas de público: os adolescentes, os teens, uma faixa mais velha. Digamos, há uma radiografia. Mas, eu não escrevo conscientemente direcionado a um certo público. Também não o escrevo, e nunca escrevi, para mim – esse é um ponto que eu acho bastante importante. E também não escrevo para amigos [...] Mas, eu estabeleci uma meta de critérios de crítica que converge para a palavra “**ponte**”. Eu pretendo (sempre pretendi) ser a ligação entre o espectador médio, comum, anônimo e aquilo que está na tela. Aquilo que está na tela pode ser uma obra prima ou pode ser a mediocridade absoluta. Eu procuro fornecer (não sei se consigo) alguns elementos que eu considero fundamentais para que, não só em relação ao filme especificamente que eu trago na crítica, mas a outros que virão (isso é uma coisa subliminar, subentendida), as pessoas tenham um mínimo de ferramentas para exercerem seu juízo de valor. Eu peço muito, evidentemente, nas minhas críticas sendo sentencioso. Mas procuro fazer isso com a maior elegância possível, não sendo tão taxativo [...] é nesse ponto que eu me valho de uma ferramenta (uma questão de estilo) que eu prezo, que é a **ironia**. Costumo ser irônico. Às vezes, sou mordaz, às vezes, dependendo da situação, eu sou ferino. Eu acho que essa é uma ferramenta que eu possa não só usá-la, eu sendo o agente, mas eu posso facultar o uso desta para também quem lê ou quem assiste ao filme [...] Você pode ter espectadores de determinados filmes, eventualmente, saindo do cinema e trabalhando aquilo que acabaram de ver de uma

maneira irônica, debochando do filme. Eu acho que existem filmes cujo coeficiente de qualidade é tão precário que, ou você ignora totalmente – o que não é o caso, tem que dar, pelo menos, uma mínima satisfação, que sejam dez linhas – ou você remete isso para um contexto que foge do rigor da crítica. Não é bem um deboche, você pode trabalhar de uma maneira até, eu diria, beneficentemente responsável. O fato de você estar denegrindo aquilo, não de uma maneira pejorativa, eu acho muito positivo, muito benéfico, quase como uma medida saneadora. Em Brasília, o ano passado, tivemos um seminário sobre crítica, e foi colocada uma pergunta muito interessante: “Se o diretor do filme não vai ler aquela crítica, com aquelas suas observações, a quem se dirige aquela crítica?”. Ou seja, ele não sabendo, ele tende a repetir [...] Eu acho que o fato de você estar inoculando o germe da desconfiança ou da inutilidade daquele objeto que está na tela para um grande número de pessoas (pressupõe-se que haja um grande número de leitores naquele meio), eu acho que isto vai estar, de alguma forma, sendo transformado em recado indireto para aquele diretor – é um processo bastante longo, cheio de etapas. [...] Mas, eu acho que é minimamente o que você pode fazer. Agora, o fato do diretor não ler a sua crítica negativa sobre o filme, eu acho que isso não pode ser levado em consideração para que você deixe de fazer a crítica.

3. Como leitora das suas críticas, percebo que há sempre um recorte temático pelo qual a crítica se desenvolve, ou seja, ora se prioriza a figura do diretor, ora a atuação do elenco, etc. O senhor procura variar esse enfoque ou esse critério advém da própria obra comentada?

R: Eu acho que ele advém do próprio filme. Há filmes que deixam muito claro o ponto focal. Você tem, às vezes, um filme que não tem um grande elenco, você não tem uma direção marcante, você tem uma fotografia burocrática, enfim, o filme não se sobressai em nenhum desses aspectos. Mas você nota que o um filme é bem escrito, há um roteiro por detrás bem urdido, bem amarrado, e isso é uma virtude que você procura puxar. E, hoje, cada vez mais, os filmes estão mal escritos – na indústria em série, principalmente, isso é o que menos importa. E olha que Hollywood já foi a grande usina de roteiros, mas hoje você tem uma linha medíocre bastante evidente de gente que não escreve, porque os efeitos estão escrevendo por elas, assim, você substitui um recheio densamente atraente por vácuos em que os efeitos especiais entram [...] e vende-se, porque vende-se, isso não tem a menor dúvida. Às vezes, você sente logo de cara, nos primeiros dez minutos, uma mão de direção forte. Eu ainda tenho boas surpresas, mas de um modo geral, não. De um modo geral eu saio meio cabisbaixo, ansiando muito por uma coisa que está em baixa, que é a originalidade. Você não vê nada de novo. É uma preguiça das pessoas em escrever bons argumentos, transformar aquilo em bons roteiros, porque há o primado da técnica, ou melhor, não da técnica, mas da tecnologia, ou seja, é a técnica elevada à enésima potência [...].

4. Dentro da área dos estudos da linguagem, classificamos o gênero crítica como um discurso da ordem do expor argumentativo, materializado em um texto que se organiza em torno de uma premissa/tese, no qual o autor procura defender essa tese e para isso lança mão de argumentos e contra-argumentos para conseguir a adesão do leitor, ou seja, para convencê-lo a “compartilhar” do mesmo ponto

de vista do autor. Quando o senhor escreve uma crítica, tem a intenção consciente de convencer o seu público a aderir ao seu ponto de vista em relação ao filme que critica?

R: Eu acho que você tem a ilusão que você pode estar influenciando pessoas, sem estar naquela pilha de livros de auto-ajuda, sempre tenho esse otimismo. Eu tenho alguns retornos muito interessantes [...] Meu e-mail não aparece no jornal para estabelecer algum tipo de diálogo. Caso isso acontecesse seria alguma coisa muito escondida, porque não é um blog, seria uma troca de e-mails – as outras pessoas não ficariam sabendo [...] Hoje, o blog é uma coisa que está me enfeitando, porque não só você vai estabelecer esse contato mais familiar com seu público, vai saber quem é que lhe lê, quem é que lhe gosta ou que lhe desgosta e porque – e isso é muito importante. E também, às pessoas vai ser dada a ver o outro crítico que, por algumas questões, não está na mídia impressa hoje. Eu gostaria muito de me soltar mais, gostaria de ser muito mais coloquial naquilo que escrevo, mas há alguns freios, não são freios inibitórios meus, mas freios inibitórios do jornal, como o **espaço**. A questão do espaço é ultra-perversa [...] A questão da argumentação para formar o convencimento do meu leitor... Quando eu escrevo, eu tendo a uma certa prolixidade, procuro classificar as coisas, mas o raciocínio nem sempre é claro, então eu preciso de um segundo parágrafo para remeter ao anterior e para anunciar o próximo – e isso significa espaço. E o espaço editorial hoje... você está muito policiado, e tem também a questão da **ilustração**: o jornal precisa abrir espaço para foto, para ilustração. O leitor hoje é muito mais voyeur do que leitor. Ele tem preguiça de ser voyeur no texto porque as fotos entregam muita coisa. E as fotos, de certa forma, informam coisas a esse leitor apressado [...] Temos também a questão da **notícia encapsulada**. Hoje, cada vez mais, as pessoas querem saber tudo no menor espaço de tempo, no menor número de linhas, e de maneira mais atraente possível. E isso é um desafio para o crítico que tem a crítica como ofício e que vem ao longo dos anos trabalhando isso: você tem que se moldar ou senão “quebra o braço”. Eu tenho tido uma experiência muito interessante no site da *Sercomtel*. Quando me disseram “Você vai ter 2000 caracteres”, pensei “O que vou escrever com 2000 caracteres?”. Então, passei a escrever e ir me controlando. É preciso aprender a não considerar esse controle um entrave na qualidade do texto [...] às vezes, termino o texto com 2180 caracteres, então é que vem o lado curioso da história: eu começo o enxugamento, os cortes. Tenho descoberto que você começa a ver o valor das suas palavras, o que elas representam, o pecado da adjetivação [...]. Posso dizer que tem sido útil, tem sido um exercício doloroso, mas, ao mesmo tempo, muito gratificante, porque está me colocando nos eixos – não estão me colocando nos eixos, eu estou me colocando nos eixos. Agora, não gostaria de abrir mão do meu espaço (na Folha). Recentemente, para cobrir Cannes, foi ter nível, piorou em relação ao ano passado e o ano passado já tinha piorado em relação ao anterior [...]

4.1 E quanto às frivolidades inseridas nas críticas, o que o senhor acha?

R: A crítica hoje se divide em três: 1) **a encapsulada**: que é a comprimida, que você tem que estar vigilante o tempo todo [...]; 2) **a crítica mais tradicional**: que ainda consegue algum espaço e que você pode trabalhar um argumento que pode formar o convencimento do leitor mais paciente; 3) e tem uma forma híbrida, que se convencionou chamar de **reporcrítica**, que traz uma argumentação e, ao mesmo

tempo, contrabandeia [...] informações do tipo “fofoquinhas” [...] Este é um tipo de informação que o leitor contemporâneo está procurando [...] É um misto de Contigo com Admirável Mundo Novo... há uma veia artística aí [...] Quando eu viajo, eu tenho mais facilidade em obter esses dados, porque eu estou no foco das coisas [...] Eu tenho que ser ágil, eu tenho que ser flexível, eu tenho que ser repórter [...] A tal da repor-crítica surgiu – esse bicho de sete cabeças, não sei? – mas é uma fórmula que está aí, está sendo utilizada, porque as pessoas querem saber se o orçamento do filme foi 178 milhões. O lançamento no Brasil, eu tenho que colocar, e tenho posto – no meio da crítica, eu pego o telefone e ligo pra a Fox: “Quantas cópias estão lançando do filme x?”. Há um tempo eu não tinha porque saber isso. Esse é número que meu leitor vai saber e vai confiar em mim [...]. Há uma alquimia, eu acho que você tem que sentir o feeling do momento, e o momento é o agora. Cada vez mais, críticas de páginas inteiras como existiam no Correio da manhã e críticos -filósofos como Paulo Emílio, Antônio Muniz Viana deixarão de existir [...] Não é possível você fazer uma crítica dessas em parágrafos contados, como acontece hoje em dia [...] Você tem que adequar o seu pensamento a um determinado espaço [...].

5. Uma das maneiras de argumentar é trazer para o texto vozes consagradas, como é o caso de falas de diretores dos filmes. Como o senhor trabalha essa estratégia argumentativa nas suas críticas? O senhor acha que ela é mais utilizada em relação aos filmes do circuito nacional ou alternativo? Ou não há diferenças?

R: Existem fontes que você pode consultar, que são entrevistas com diretores a determinadas revistas, jornais que se tornaram matéria pública. Você pode, de repente, puxar aspas e colocá-las no seu texto ilustrando um pensamento seu ou puxar um pensamento seu a partir dessas aspas – o processo pode ser de mão dupla. Agora, desde que eu comecei a frequentar os festivais, eu tenho buscado essas aspas ao vivo e a cores, pessoalmente – que é uma questão de confiabilidade na fonte [...] Eu tenho buscado essas aspas diretamente das pessoas com as quais eu tenho ponto de contato ou que eu quero saber mais a respeito [...] Na maioria das vezes, não são pessoas glamorosas para o jornal [...]

6. Das 10 críticas que eu analiso, em apenas uma o senhor usa o pronome pessoal de primeira pessoa do singular para se expressar. Há uma preocupação em não expor a pessoa do crítico Carlos Eduardo, ou seja, de esconder, de impessoalizar o discurso do autor, não levando o seu posicionamento para um plano pessoal, ou o senhor considera que essa impessoalização é uma característica do discurso da crítica?

R: Eu já considerei própria do gênero, uma coisa distanciada, uma terceira pessoa, colocar o espectador nesse contexto, transformando-o em terceira pessoa. Agora, muito eu deixei de usar por uma questão de timidez de usar a primeira pessoa, de não chamar a atenção para minha pessoa, para a minha opinião. Mas de uns tempos para cá eu tenho me convencido de que eu passei a ter mais resposta das pessoas me colocando mais (“Na minha opinião”, “Eu acho”) – houve uma quebra de gelo, uma aproximação, uma quebra de cerimônia, enfim, eu nunca quis essa cerimônia, eu nunca quis para mim um pedestal. Agora, eu sinto que há uma aproximação. Eu sempre tenho colocado nas minhas preleções, nas minhas aulas que fui convidado a dar, palestras que o que faz a diferença entre vocês e eu, é o fato de eu estar aqui

sozinho e vocês estarem me ouvindo e que, por uma série de circunstâncias ao longo do tempo, eu me transformei em um especialista de cinema e tenho, de alguma forma, um diferencial de conhecimento em relação a vocês [...]

7. Quando o senhor escreve uma crítica tem a preocupação de verificar qual a imagem que está passando de si mesmo no texto?

R: Não. Posso parecer arrogante, pretensioso, auto-suficiente. Eu já vi uma série de coisas assim, mas nunca me preocupou a ponto de mudar. Nunca cheguei ao ponto de dizer “vou tornar isso mais terreno [...]”. O fato de eu estar um pouco mais alterado em relação ao filme ou o filme ter me alterado, pode ser que me deixe com uma certa..., mas de modo geral, não.

8. Como o senhor procura textualizar posicionamentos negativos em relação ao filme? Há uma preocupação em modalizar o discurso, relativizar os fatos, ou seja, não deixar a crítica tão “ferina”, tão incisiva?

R: Eu acho que eu posso confessar isso para você. Em algumas circunstâncias, diante de alguns filmes, eu confesso que... uma coisa que eu aprendi é que nunca se deve fazer uma crítica imediatamente após ter assistido ao filme, deve haver um período de assentamento aí. Eu procuro tomar um café, sair, dar uma volta, espalhar. Algumas coisas passam a ser mais imperativas na minha cabeça e outras eu abstraiu, mesmo. [...] Eu já exerci e continuo exercendo isso cada vez mais – a questão de ser humilde e reconhecer certas posições, eu não diria arbitrarias, mas certas posições que podem ser conciliadoras em um determinado momento. Em alguns momentos eu fui inflexível, e não me arrependo em dizer isso, mas me arrependo de certas posições – isso eu acho fundamental, consegui essa humildade de repensar certas coisas. Eu acho que os anos me deram maior maturidade para rever, repensar alguns filmes – que ganharam muito em relação à minha primeira abordagem [...]. Eu acho que filmes que mereciam talvez maior crueldade da minha parte, eu arrefresco um pouco, eu tiro um pouco o pé do acelerador, eu refreio um pouco as zonas de atritos, deixo mais palatável, edulcoro um pouquinho mais, não a ponto de deixar aquilo um objeto... mas, menos “raivoso”.

9. O que o senhor prioriza ao fazer o resumo do enredo? Há a preocupação em preservar os conflitos da trama? As resoluções desses conflitos? Não revelar o final? A intenção é instigar o leitor a assistir ao não assistir ao filme?

R: Eu acho que depende muito de filme para filme. Eu acho que há argumento que é absolutamente necessário você reportar com um certo grau de detalhamento, há outros que você pode omitir uma série de coisas que não vai prejudicar em nada o filme. Quanto à questão da revelação do final, eu já fui cobrado uma ou outra vez – “Você contou o final do filme?”. Eu não faço parte dos cultores do final-surpresa [...] A questão do resumo, de certa forma, foi imposta por essa nova modalidade de leitor que quer ser informado sobre... Você tem na programação de cinema (sala tal, filme tal) uma prévia de três ou quatro linhas (às vezes, um pouco mais) que é, digamos, o grosso, e aí, no bojo da crítica você tem um parágrafo ou dois [...] Dessa forma, e com muita frequência, essa informação, ou seja, essa revelação da trama, serve

como coadjuvante de colocação de certos conflitos ou estabelecimentos de pontos de interesses que eu acho que devo puxar. Se for uma trama psicológica mais aguda, você tem, às vezes, a definição de um personagem [...] Essa informação vai, de certa forma, justificar alguma coisa que eu possa dizer mais para frente [...] Eu procuro que as coisas tenham um sentido mais coeso [...] Mas, de maneira nenhuma, tudo isso é uma regra. Eu acho que muito do pressuposto, do interesse de quem escreve é justamente você ter variações em cima de um tema: eu posso me estender mais na revelação da trama, em um determinado filme, posso ser mais econômico, mais sucinto. Há um desejo extremamente ardente da minha parte que eu esteja sendo lido por pessoas inteligentes [...] Mas, eu não posso, não devo me esquecer que a equalização de QIs sobre a face da Terra não é “e qualizada”, não é a mesma, e que de repente, eu posso estar me dirigindo a alguém que talvez tenha um grau menor de facilidade, mas que está interessado, que quer chegar... e isso é um ponto muito complexo – como fazer isso? Como não ser condescendente em demasia para com essa pessoa, deixando os mais dotados... É muito complexo isso. Os filmes vão ditar um pouco isso: a procedência, o objetivo, eles vão de certa maneira cadenciar essa minha proposta textual.

10. O senhor vê alguma diferença nas críticas que o senhor escreve para a Folha de Londrina e as críticas escritas exclusivamente para a internet (para os websites especializados em cinema)?

R: No caso da Cineweb, não [...]

11. Como funciona a questão do espaço de publicação das suas críticas na Folha de Londrina? Há um número de caracteres mínimo e máximo?

R: (O espaço), de semana para semana muda. É particularmente doloroso quando os dois Multiplex da cidade informam que as estréias são seis. Então é um Deus nos acuda, porque você tem que atender ou, pelo menos, registrar metade delas de uma maneira muito superficial para poder, priorizando os lançamentos nacionais... Você tem que priorizar a qualidade que, em geral, está na sala alternativa: você tem mais qualidade lá para falar. Mas, é muito difícil, você tem que ilustrar cada uma delas. Eu tinha uma página, agora essa página ganhou uma carona – que é uma coluna sobre CDs. Ou seja, eu fiquei com um espaço ainda mais reduzido. Eu tenho feito o seguinte: arbitrariamente, eu tenho decidido certas coisas à revelia do editor – “Oh, fulano estou lhe passando 38, 40 linhas desse filme, pois eu acho que não pode ser menos, junto com essa ilustração; vou fazer mais um pouco (20 linhas mais ou menos) do segundo filme, e o resto, a gente faz outro dia, se der”. Ou seja, nós temos ignorado alguns lançamentos – a não ser como notícia (filmes novos chegando ao circuito local) [...].

12. Suas críticas são passadas por alguma revisão editorial ou são publicadas da forma como são escritas?

R: Esse é um problema que está me angustiando. Eu escrevo em casa, não trabalho na redação. Escrevo em casa e mando por e-mail para a Folha os textos e as ilustrações. O que acontece é o seguinte: eu tenho um tempo de fechamento – eu não tenho tempo de estar redigindo com calma. Muitas vezes, eu redijo no decorrer da produção [...] Eu não estou tendo, no destino final, (não sei se por falta de tempo

ou confiança total na origem)... Sei que tem saído coisas que eu tenho me arrepiado [...] Hoje, a figura do revisor de texto sumiu, não existe mais revisor [...] E, não só você, mas também o computador anda fazendo... – é duro – e comprometendo muito: comendo letras, comendo vírgulas. Por enquanto, isso está insolúvel. E estou tendo que confiar cada vez mais em mim, me dando um pouco mais de tempo para fazer uma leitura final rigorosa, antes de mandar o texto.

13. Como funciona o ato pré-textual de uma crítica? Ou seja, como é a preparação para escrever uma crítica de cinema? (em que lugar assiste aos filmes, com quem, troca idéias com outros críticos, assiste por “prazer” ou como uma atividade de trabalho?)

R: Eu tenho visto, e vejo muitos filmes em São Paulo, em cabines que são oferecidas à imprensa, no mínimo, 15 dias antes do filme entrar em cartaz. Eu viajo para São Paulo e me encontro com... porque são cabines para os grandes veículos de São Paulo, revistas e jornais. Eu vou, me encontro com as pessoas, a gente se fala na entrada e se despede na saída, porque cada um vai para um canto. Então, sobre os filmes em si, não trocamos praticamente uma palavra [...] Durante o filme, durante a projeção, você já tem uma noção do que vai acontecer, acaba se situando, se localizando. Antes de entrar você tem acesso à sinopse, nota de produção, informações que lhe informa sobre o que você vai ver. Agora, e eu vejo sempre filmes inéditos. Com essa história de combate à pirataria, cada vez mais os filmes estão partindo para as simultâneas – para que não haja vazamento. Ou seja, a gente está vendo antes de o mercado americano receber o filme. Não existe coisa melhor do que sair de uma casa em Cannes, por exemplo, ou de uma Premier Mundial, você tentar, mesmo que com pouco espaço, estar fazendo a primeira resenha crítica do filme – você supõe que a primeira do mundo seja a sua, mas é claro que tem milhares de jornalistas que estão lá fazendo as suas e mandando para os seus veículos. Eu volto para Londrina e fico aguardando o lançamento: na sexta tem o lançamento, na quinta eu sento e produzo a crítica, dentro, é claro, dessas restrições, dessas delimitações.

III. Perguntas sobre o gênero crítica de cinema

1. Na sua opinião, o que deve saber um crítico para exercer sua função de maneira satisfatória? Quais as competências que ele deve ter? Essas competências são adquiridas /desenvolvidas no curso de jornalismo?

R: Uma formação humanística, acho que é fundamental. A formação técnica, técnico-cinematográfica. O conhecimento da história do cinema, arquivologia, estética, - isso é fundamental [...]. Eu acho que a Folha de S.Paulo é o jornal mais leviano da face da Terra. Eu gosto muito do *Estadão*, mas a *Folha de S.Paulo* perdeu-se nos infográficos da vida (tem dia que faltam os críticos principais e passa-se sem nenhum demérito para a mulher do cafezinho ou para a faxineira de plantão [...] é claro que é uma comparação bastante cruel ou extremada, mas, de certa forma, eu vejo algo muito parecido com isto). É uma questão de estabelecer e definir competências [...] exemplo, eu tive uma disciplina de teatro, no curso de Cinema da FAAP, mas não me sinto preparado para escrever sobre teatro.

1.1 Existe uma formação específica para crítico de cinema?

R: No curso de Cinema você tem a crítica de cinema que, exatamente, vai ver a história do cinema... e várias disciplinas como a metodologia da crítica, mas não vejo nada de muito estaque.

2. Que tipo de influência o senhor acha que a crítica exerce tanto no público-leitor como no sucesso ou insucesso de um filme?

R: No Brasil não. No circuito alternativo, talvez um pouco mais. Agora, nos EUA a crítica de montagem de espetáculos é a mais determinante, capaz de determinar a sobrevivência de um espetáculo [...] Agora, a crítica de cinema lá não tem o que... As companhias costumam fazer o que eles chamam de *sneakes break*: são algumas sessões prévias em que o público convidado tem o poder e a capacidade, enquanto público leitor, de até propor uma alteração no final do filme; na saída há um questionário, eles votam, colocam na urna, depois o estúdio produtor retira aquilo e vê – “olha, o filme não vai funcionar, ou o filme teve aprovação [...]. No Brasil, não existe isso, uma que os filmes já vêm pronto de fora como fracasso ou como sucesso.

2.1 E essa pré-avaliação influencia na hora de escrever a crítica?

R: Influencia como informação ao leitor [...] Eu lido como uma informação (entra naquela história da repor-crítica que eu, particularmente, não gosto de fazer; faço, mas, não gosto)

3. Devido às transformações que vêm sofrendo o mundo jornalístico, parece que hoje em dia há uma discussão em torno do que seja realmente uma crítica de cinema dentro de um jornal ou revista. Como o senhor descreveria o gênero crítica de cinema?

R: A crítica, hoje, está muito mais direcionada ao *showbiz*, está muito mais direcionada para a informação supérflua. Se você tiver a capacidade, a teimosia de conseguir inocular um pensamento, digamos, mais ou menos sério nisso, eu acho que você vai estar no lucro [...]. Eu acho que se houver essa capacidade de contrabandear uma coisa séria, acho que você vai estar no lucro. Agora, não podemos esquecer-nos do novo espaço que se abre (que se abriu, e que tem aberto) na web. Vários amigos meus que faziam críticas impressas estão até passando fome, mas, pelo prazer de manter os seus princípios, digamos, de rigidez... [...] Dois exemplos: *Contracampo* [...] e *Cinética* [...]

3.1 Que público-leitor é esse das revistas especializadas da web?

R: Esse público da repor-crítica você não vai encontrar ali, mas há um público acadêmico que acredito que possa ser mantido fielmente.

3.2 As Universidades têm revistas acadêmicas com críticas de cinema?

R: Não. Que eu saiba, não. Até já andei conversando com a UEL... mas é complicado.

4. O senhor considera que escreve críticas de cinema ou prefere dar outro nome aos textos que escreve para a Folha de Londrina?

R: Cada vez mais o texto que escrevo está virando resenha, não me iludo: “você leu minha crítica?”. Eu já fico com o pé atrás quando eu vou perguntar: “olha, eu estou mandando minha crítica (crítica? Como eu fiz em outros tempos, como eu gostei de fazer, como eu gosto de fazer e como eu não tenho feito mais). O grau de superficialidade está cada vez mais estampado. Eu já cheguei a fazer críticas que eu considero *insites*, quase *insites* a respeito de determinados filmes nas quais, de repente, você se despede do filme no meio do texto e se dá ao direito de “viajar”, de falar sobre movimentos de cinema, de evocar outros tempos, outros diretores, de trabalhar em cima daquilo, de buscar, comparar – viagem muito proveitosa, não é nenhuma demonstração de erudição, mas acho que há uma complementaridade nas coisas: você vai enriquecendo seu texto com informações que você tem, que você transforma em elementos de formação, de fato. Na verdade, essa deveria ser a função da crítica: o ato de formar o senso crítico das pessoas, sem nenhum pretensiosismo nisso. Oferecer (a história da ponte) ferramentas mais fecundas, melhores e mais afiadas para que as pessoas possam (ou pudessem) trabalhar seu senso crítico.

5. Para finalizar, o senhor considera a crítica necessária nos dias de hoje?

R: Se eu dissesse que “não”, estaria disponibilizando o meu ganha pão [...] Mas, eu sou um otimista, eu acredito naquilo que eu faço, eu acredito numa finalidade maior do cinema. Eu não sei o que as pessoas podem incrementar ao seu lado humano com bobagens do tipo “custou tanto” ou “fulano estava com dor de cabeça no dia da filmagem” ou “tropeçou e quebrou o braço” – isso não vai adicionar nada em termos de melhoria da humanidade. Existem filmes sérios, continuam a existir um público potencial muito grande nesse mundo que pode tirar um bom proveito desses filmes. E nada melhor que nesse meio campo entrar um crítico como condutor dessa relação. Eu acredito nisso, apesar de não andar com vendas nos olhos – estou com os dois olhos bem abertos com essas transformações todas que, afinal de contas, são chamadas de “bolhas da História”. Ou seja, se você não pega o bonde você é atropelado. Mas, eu acredito muito nas novas gerações. Há alguns críticos que eu conheço que têm a cabeça muito boa e que, de repente, podem encontrar uma fórmula que nós não soubemos ver: eles podem ter esse dom de conciliar o útil com o inútil [...] E isso é fascinante, porque está em aberto e você está participando de tudo isso, não está parado no tempo, está acompanhando tudo. É preciso ter o bom senso de observar isso, saber diferenciar as coisas.

ANEXOS

ANEXO A
Crítica 1-CA

ANEXO A – Crítica 1-CA

CINEMA/ESTRÉIA - As super-mulheres de 'Free Zone'

Estreando na cidade, três ótimas atrizes estão no centro de um conflito onde todas as partes têm razão

Existe uma área geográfica, ao noroeste da Jordânia, na qual as transações comerciais ocorrem à margem da lei. Uma zona privilegiada, isenta de impostos fronteiriços e taxas alfandegárias, onde é particularmente proveitoso comprar ou vender qualquer tipo de mercadoria. Automóveis de marcas famosas, por exemplo.

O título do filme que entra hoje em exibição em sala alternativa, "Free Zone" (confira a programação de cinema nesta página, remete a este pequeno oásis de fronteiras abertas e de miscelânea cultural. Um lugar em que, segundo o cineasta israelense Amos Gitai (a pronúncia é Guitai), "pessoas do Iraque, Egito, Síria, Arabia Saudita, Israel e da própria Jordânia se relacionam umas com as outras, compartilhando experiências, comida e projetos de futuro, completamente alheias aos conflitos bélicos ou de qualquer outra espécie que, por desgracia e com demasiada frequência, afetam seus respectivos países de origem".

Três mulheres muito diferentes entre si protagonizam "Free Zone". A mais jovem é norte-americana. Outra, de caráter mais forte, é israelense. A terceira, sensível e misteriosa, é palestina. As três unem seus destinos naquela citada zona de comércio. Ao longo da narrativa, o espectador vai conhecendo as reais motivações de cada uma delas.

Rebecca (Natalie Portman, atriz de origem israelense), filha de pai judeu e mãe não judia, acaba de romper com o noivo Julio (Aki Avni), israelense de origem espanhola. Discute com ele, sai correndo e entra num táxi, conduzido pela autoritária, resolvida e sincera Hanna (Hanna Laszlo, melhor atriz ano passado em Cannes). Tornam-se amigas. E decidem fazer uma viagem até a fronteira. Lá, Hanna deve resolver assunto econômico relacionado ao marido.

Leila (Hiam Abbas), reservada, educada e submissa, é a terceira personagem que se une às outras duas. Estas três mulheres vão tratar de se entender e resolver suas diferenças e seus conflitos. Claro que o aspecto humano resulta indissociável do político, e esta é uma especialidade do israelense Amos Gitai, diretor pouco conhecido no Brasil que pratica um cinema de rigor formal e sempre aberto às inquietações contemporâneas.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=13688&dt=20060715>

Divulgação



Em "Free Zone", o aspecto humano resulta indissociável do político, num filme aberto às inquietações contemporâneas

ANEXO B
Crítica 2-CA

ANEXO B – Crítica 2-CA

Receita argentina de cinema popular

"Clube da Lua", em lançamento na cidade, mostra a cara e a determinação de um povo

Se a seleção Argentina jogar hoje com a mesma obstinação dos personagens centrais de "Clube da Lua", não haverá força em campo ou torcida alemã capaz de mudar o destinatário da vitória. O filme, que está a partir de hoje no circuito local (confira a programação de cinema na página 2), no entanto não é sobre a paixão futebolística dos vizinhos, de resto tão fanáticos pelo esporte como nós.

O clube a que se refere o título brasileiro é aquele social de bairro, velha e muito particular instituição portenha. Na maioria fundados lá pela metade do século passado por imigrantes espanhóis ou italianos, eles existiram em grande número em Buenos Aires como espaços ao redor dos quais girava a vida dos bairros habitados pela pequena burguesia. "Clube da Lua" narra a tentativa de algumas pessoas para impedir que um desses locais seja transformado em cassino.

O diretor Juan José Campanella declarou que "O Mesmo Amor, a Mesma Chuva", "O Filho da Noiva" e "Clube da Lua" formam uma trilogia sobre a classe média argentina. O primeiro estava centrado num personagem, o segundo numa família e finalmente o terceiro numa comunidade. Mas de qualquer maneira, o tema que unifica estes três títulos é bem mais convincente e menos ambicioso: a crise vital de um homem de meia-idade (o sempre magnífico Ricardo Darín) que enfrenta o reconhecimento da perda de ilusões da juventude e a incerteza quanto ao futuro.

Seduzido por esta proposta - também um filme metafórico sobre a resistência, o embate entre a tradição emblemática e o novo globalizado -, o público argentino transformou "Luna de Avellaneda" (o nome do clube/bairro) num dos grandes sucessos do cinema daquele país. Filme ao mesmo tempo descritivo e simbólico, "Clube da Lua" se beneficia em tempo integral da narrativa segura, do desenho até mesmo excessivamente detalhado dos personagens, do engenho na construção dos diálogos, de uma ternura quase sempre enamorada com o bom humor.

O bom do cinema de Campanella é que ele busca e encontra um tom popular, que fala de perto ao espectador argentino mas também não se nega ao olhar e ao sentimento de platéias universais. Produção cuidadíssima, cara, sabe como entreter sem cair na simplificação ou no esquematismo. Tem suficiente charme e muita habilidade para, a exemplo de "O Filho da Noiva", construir uma genuína comédia de costumes com situações dramáticas, sem no entanto torná-las triviais.

Atenção para o prólogo e o epílogo, após os créditos: eles resumem admiravelmente todo o humor colocado ao longo do filme. E o elenco, Darin à frente soberano, é de uma competência a toda prova. Fazem falta, na América Latina, filmes com esta alma, esta garra. A mesma que estará em campo hoje, nenhuma dúvida. E isto, bairrismos à parte, é preciso respeitar, na vida real ou na ficção.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=33216&dt=20060630>

Divulgação



Clube da Lua': tom popular do filme não se nega aos sentimentos das platéias universais

ANEXO C
Crítica 3-CA

ANEXO C – Crítica 3-CA

Quando a normalidade é aparente

'A Dama de Honra', em lançamento na cidade, é thriller criminal com forte viés psicológico

Em conversa com o crítico francês Michel Rebichon, da revista Studio, à saída da sessão para a imprensa de "A Dama de Honra", no Festival de Veneza de 2004, ouvi dele que o diretor Claude Chabrol faz sempre o mesmo filme. Perguntei se a observação era uma crítica, espécie de acerto de contas doméstico. Ele então argumentou que o propósito de Chabrol era cada vez mais depurar o olhar para alcançar a máxima precisão no traço, a maior concisão na construção de suas histórias e a mais maliciosa e fina sutileza para obter incômoda e provocadora ambigüidade. Nada mais pertinente. O filme, um fascinante convite à reflexão acerca do mal que se esconde sob a aparência mais corriqueira e cotidiana, estréia hoje na cidade (veja a programação de cinema na página 2).

Divulgação



'A Dama de Honra': um filme devotado à vida interior dos personagens

Aos 76 anos, Claude Chabrol, um dos fundadores e ex-crítico da mitológica revista Cahiers du Cinema, realizou até hoje 67 filmes. Participou como ator em 9, escreveu 49 roteiros, ganhou fama como o Hitchcock francês, etc, etc. Mas não são somente números, ou rótulos, mas a continuada e original maestria ao longo de quase 50 anos na ativa. Entre sua filmografia, elejo quatro títulos capitais: "As Corças" (67), "O Açougueiro" (69), "Madame Bovary" (91) e "Mulheres Diabólicas" (95). Em comum, um método narrativo que não se apóia na trama - geralmente freqüentada por crimes -, mas a utiliza como pretexto; menos ênfase no suspense e total entrega ao desenho dos personagens, à sua psicologia, à sua vida interior e ao retrato do entorno familiar e social. "A Dama de Honra" não é exceção.

Este entorno familiar e social não é aquele do film noir, mas da burguesia, alta ou média. Aqui temos Philippe (Benoit Magimel, ator da moda na França) e Senta (Laura Smet, trazendo o confiável DNA da mãe Nathalie Baye). São dois jovens que vivem um amor louco. Ele tem um trabalho promissor e uma existência tranqüila (?) no âmbito da família, com mãe e duas irmãs. No casamento de uma delas surge a casual, misteriosa e imprevisível dama de honra, típica criação da ironia e da destreza manipuladora do cineasta. Philippe se apaixona desordenadamente pela garota, e sua vida vai dar uma guinada radical.

O que interessa de fato não é a evolução, digamos, criminal do argumento, mas o que se oculta sob bons modos e gostos refinados de vidas rotineiras na aparência, mas capazes de camuflar segredos inconfessáveis, alguns grotescos, outros mais explicitamente sórdidos.

A escalada passional vai de uma romântica fixação sexual a inesperados desdobramentos criminais - o roteiro, baseado em romance de Ruth Rendell, teve seu final alterado por Chabrol com expresso consentimento da escritora.

O diretor alimenta a intriga e a evolução dos personagens principalmente com um arsenal de observações, pequenos detalhes eloqüentes, pistas que só enriquecem o olhar do espectador atento. O filme é seco, depurado, compacto, perturbador. E de maneira nenhuma recomendável àqueles que entendem o thriller apenas como sucessão de barulhentas reviravoltas.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=17616&dt=20060616>

ANEXO D
Crítica 4-CA

ANEXO D – Crítica 4-CA

CINEMA/ESTRÉIA – Entretenimento, como deve ser

Aparentemente deslocada do contexto arte & ensaio da programação eleita para o Cine Com-Tour/UEL, a comédia musical "Sra. Henderson Apresenta" é o lançamento de hoje naquele espaço. E chega com tripla finalidade: atualizar a filmografia "flexível" mas sempre autoral do diretor Stephen Frears ("Ligações Perigosas", "Alta Fidelidade", "Liam", "Coisas Belas e Sujas"); ilustrar fato não muito requente nas telas, isto é, o entretenimento feito com charme e inteligência; e por último, mas não menos importante, homenagear o teatro neste momento de palcos em festa na cidade, com novo Filo abrindo recheado leque de opções.



"Sra. Henderson Apresenta" é uma divertida comédia inglesa em lançamento hoje na cidade

A rigor, não se trata de um musical, embora ofereça momentos de canto e coreografias. Muito menos é um estrito argumento de época, ainda que situado entre 1937 e os primeiros anos 40. Também não é um tributo emocionado ao pessoal do espetáculo que em tempos difíceis honrou o preceito de que o show deve continuar.

Na verdade, é um filme que mostra um tanto de cada faceta acima, e que obtém desta alquimia um delicado equilíbrio à base de humor, emoção, música, drama, muita picardia. Sem esquecer a cumplicidade entre dois atores que propiciam enorme prazer à platéia: Judi Dench, injustamente preterida no Oscar, e o grande Bob Hoskins.

Ela é Laura Henderson, milionária e viúva recente, trêmula só em pensar que em seu futuro de solidão em Londres somente haverá benemerência e frivolidades mundanas e hipocrisia entre ricos. Mas a bela herdeira é dinâmica, orgulhosa, independente. Por isso decide que seu dinheiro vai para empreitadas de risco, mas divertidas. Como, por exemplo, comprar um velho teatro, restaurá-lo em grande estilo, colocá-lo nas mãos de um administrador experiente e fazê-lo funcionar como templo do gênero de revista, moldes Moulin Rouge. E com pitadas de atrevimento a cargo de coristas nuas, que serão também parte da resistência diante das adversidades que estão por chegar.

Isto tudo, claro, não é simples. Principalmente porque a Sra. Henderson e o gerente que contratou, o irritável e leal Vivian Van Damm (o nome é este mesmo, não há engano), têm ambos caráter forte, língua rápida e ferina e alto teor de teimosia. Mesmo que no fundo prevaleça uma carinhosa relação de gratidão mútua, na superfície eles são como cão e gato em sua tormentosa ligação profissional. Os diálogos frequentemente cínicos da dupla são alguma coisa para preservar por longo tempo na memória. E a cumplicidade entre Dench e Hoskins é química exemplar.

Em tom de comédia, mas sem prescindir do drama e da emoção a Segunda Guerra Mundial é pano de fundo e maior obstáculo à sobrevivência do muito popular Teatro Windmill, "Sra. Henderson Apresenta" é a hora do recreio do diretor Stephen Frears. O bom deste intervalo entre títulos mais sisudos é que ele nos convida e nos oferece esta adorável aventura, em que a arte está exatamente na capacidade de entreter o espectador com inteligência, graça e dignidade.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=9809&dt=20060609>

ANEXO E
Crítica 5-CA

ANEXO E – Crítica 5-CA

Os planos de mamãe aos 80

Filme argentino estreando na cidade é sobre relações familiares, terceira idade e crise econômica

Intimista, terno e decididamente emotivo é o que se pode dizer logo de saída a título de pré-definição deste “Conversando Com Mamãe”, comédia agridoce argentina que entra hoje no circuito local (veja a programação de cinema na página 2). Modesto no formato, mas muito ciente de sua proposta humanista, o filme saiu do roteiro do veterano realizador portenho Santiago Carlos Oves, que adaptou peça teatral também escrita por ele há muitos anos. A novidade é que o autor incorporou à história algumas referências extraídas da difícil conjuntura sócio-econômica de seu país nos últimos tempos.



“Conversando Com Mamãe”: pequena obra-prima é modesta no formato, mas imensa em sua proposta humanista

Assim, a estréia de “Conversaciones com Mamá”, em Londrina, não é apenas homenagem do exibidor à data que se comemora domingo, mas também o convite a uma oportuna e tranqüila reflexão sobre dois subtemas que permeiam o filme: a terceira idade, ou a “melhor idade”, como vem sendo cada vez mais caracterizada esta fase da vida, e a ingerência da sempre vertiginosa montanha russa econômica desta América Latina nas relações entre pessoas, inclusive as familiares.

Os desmandos políticos e seus efeitos econômicos perversos na Argentina afetam também a vida do executivo Jaime (Eduardo Blanco). Uma pessoa correta, mas desorientada quando perde o trabalho. Ele percebe também que o casamento esfriou e que os filhos vivem um mundo bem diferente do seu. Em busca de solução para sua crise profissional e pessoal, e como medida extrema, ele se vê obrigado a vender o apartamento onde mora a mãe octogenária (China Zorrilla), viúva, sozinha e apresentando os primeiros sintomas de Alzheimer, alguém que só quer a companhia e o carinho de quem queira sentar-se à mesa com ela.

E a mãe tem outros planos. Não só está vivendo uma grande paixão outonal com um aposentado idealista e revolucionário da melhor safra (Ulisses Dumont), como não pensa em deixar o imóvel. Retomando o aprendizado, a gora com a velha mãe de coração jovem e no melhor da capacidade de ensinar, Jaime tem novas lições pela frente.

Apoiado em especial nas interpretações do trio de protagonistas e com uma direção que não despreza as origens teatrais do texto – mas sem aprisionar a ação a um palco –, “Conversando com Mamãe” coloca na mesa temas como crise pessoal, solidão e morte com sentido otimista e sempre em tom de esperança. É uma pequena grande obra (apenas 80 minutos) que sabe afrontar temas sérios da vida sem are s solenes e, o que é melhor, sem perder o humor. Com a frescura que oferece boa parte do novo cinema argentino e com a esperta despretensão (e um orçamento visivelmente reduzido) de quem sabe exatamente o que quer, o diretor Santiago Oves realizou um filme que no entanto tem lá seus pequenos deslizes.

Como por exemplo, certa previsibilidade e certa complacência simplista quando se busca reforçar os nobres sentimentos dos personagens. São, de qualquer modo, desencontros a

se relevar diante do conjunto amável e de fato comovente, que humaniza os personagens sem pieguice e adiciona à narrativa uma pertinente crítica à sociedade que segrega seus idosos e impõe a solidão como mal maior. É uma palavra para estes atores estupendos. Ícones do teatro e cinema na Argentina e Espanha, e conhecidos no Brasil apenas pelos freqüentadores do circuito alternativo, Eduardo Blanco, Ulisses Dumont e particularmente a veteraníssima atriz uruguaia China Zorrilla, que transborda humanidade.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=8416&dt=20060512>

ANEXO F
Crítica 1-CN

ANEXO F – Crítica 1-CN

SUPER-HOMEM – mais sério e menos pop

Estréia hoje em circuito nacional a quinta aventura do herói das HQs, agora sem carisma, com menos humor, mais rigidez e solenidade

Em pesquisa recente sobre a astronômica inflação de custos de produção em Hollywood, atribuída principalmente aos efeitos especiais, o jornal de finanças The Wall Street Journal fixou o orçamento de “Superman – O Retorno” (veja a programação de cinema na página 2) em US\$ 261 milhões. Outras fontes menos confiáveis elevam esta cifra a incríveis US\$ 400 milhões, enquanto a Warner, abalada pelas recentes decepções de bilheteria com “Firewall” e “Poseidon”, nada comenta sobre os gastos oficiais utilizados nesta exumação do homem de aço.

Seja qual for o número final, em qualquer caso parece um excesso quase obscuro para aquilo que se obtém ao final de extensos 154 minutos um produto híbrido, de pálida nostalgia, um super-herói, digamos, descafeinado. A pergunta que insiste em incomodar é por que não se gastou menos nas imagens geradas por computador e um tanto mais na contratação de atores com empatia e talento de verdade.

“Por que o mundo não precisa do Super-Homem”. Este é o título do artigo do Planeta Diário que valeu à destemida Lois Lane o prêmio Pulitzer, recebido no período em que o super-herói esteve ausente. E em que pese alguma façanha déjà vu como a de impedir que um grande jato se choque contra um campo de beisebol, rara cena de ação que justifica a mitologia e o investimento de tanto dinheiro, os habitantes de Metrópolis também não parecem muito excitados com a volta do Super-Homem depois que o personagem passou os últimos anos em Krypton, seu planeta original, descobrindo que o lugar é um cemitério e que ele talvez seja o único sobrevivente. Como sempre, quem está mais aceso é o arquiinimigo Lex Luther, que pretende cobrar algumas contas pendentes.

Considerando que o diretor Brian Singer esteve por inteiro na gênese deste renascimento, já que assina também o argumento, é estranho que exista em cena tão pouca coisa do material que se considera sua marca pessoal na indústria. De seus X-Men sempre se elogiou a habilidade com que ele embaralhou os limites entre Bem e Mal, e sua capacidade de identificação com alguns personagens que, por seus dons e peculiaridades, se sentiam arias, marginalizados num mundo cruel, ignorante e indiferente. É de se supor que o Super-Homem além da ingenuidade e do anacronismo de seus imperativos morais correspondentes à época em que foi criado, 1938 é também um corpo estranho na Terra, um personagem que sofre com a solidão e a anomalia de sua condição.

Mas este Super-Homem de Singer não possui a carga de drama, a angústia existencial e nem a crise de identidade que, por exemplo, consumiam o Batman de Tim Burton, e em menor escala o Homem-Aranha de Sam Raimi. Em vez disso, o desejo bem mais modesto de construir uma família e um espaço junto a Lois Lane e ao filho dela (sim, um filho asmático e débil, uma revelação que o film e nunca explora a fundo). Um vulgar sonho americano que se revela impossível e diante do qual o super-herói se resigna sem maiores conflitos.

Divulgação



O Super-Homem interpretado por Brandon Routh não possui a angústia existencial de outrora e reaparece como um super-herói híbrido e pouco carismático

O que também se apaga neste Super-Homem é o lado mais pop do personagem. Ele aqui aparece com pálidas doses de humor e alegria, é um ser espiritualmente desbotado. Em substituição, temos a tendência ao folhetim televisivo com ênfase em Lois Lane como a garota que achou que tinha perdido seu amor quando Super-Homem foi para Krypton e por isso agora está casada com outro, a quem respeita, mas não ama. Já que estava no roteiro, esta parte bem poderia aparecer rica em subtextos, uma espécie de variante kitsch com tonalidades de paródia. Ou de cinismo. Mas não foi o caso, e o filme aqui também é vacilante, quando não rígido e solene.

Os inexpressivos e inexperientes Brandon Routh e Kate Bosworth, como nada menos que Super-Homem/Clark Kent e Lois Lane, não alcançam jamais uma mínima proporção da química com a qual o icônico Christopher Reeve e Margot Kidder conquistaram as platéias no final dos 1970 e começo dos 80. E se o assunto é atores, quem leva fácil o laurel é Kevin Spacey, com direito a uma cena com Marlon Brando quando Lex Luthor invade a fortaleza do Super-Homem e ativa mensagem de além-túmulo de Jor-El, pai do herói, material inédito de arquivo que deveria ter sido parte de Super-Homem 2 e que não foi utilizado por disputas financeiras entre Brando e a produção.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=12329&dt=20060714>

ANEXO G
Crítica 2-CN

ANEXO G – Crítica 2-CN

CINEMA - Estranha comédia romântica

Em cartaz nacional, 'Separados pelo Casamento' tenta sem sucesso romper fórmula do gênero

O filme, que ocupa número considerável de salas brasileiras (veja a programação de cinema na página 2), recebeu generosa carga de publicidade extra como primeiro trabalho "terapêutico" de Jennifer Aniston após o rompimento com Brad Pitt, e também como pontapé inicial (a expressão é cabível, já que há aqui componentes de reality show) para o romance com Vince Vaughn, parceiro dela no filme. E a julgar pela curta duração do affair com Vaughn, o pontapé foi também terminal, e é uma tentação não engrossar o coro dos inconfidentes que apostam que o ator repetiu em tempo real o que fez com a moça, já tão sofrida, coitada, neste argumento ficcional.

Divulgação



Vince Vaughn e Jennifer Aniston: roteiro distorcido deixa identidade dos personagens à deriva

Sim, porque na ruptura que o casal protagoniza em "The Break-Up" não se trata de duas pessoas de boa vontade que chegam a um impasse na relação, mas de uma mulher sensata concluindo que vive ao lado de um tedioso, desatencioso e estúpido semi-neandertal, aquele legítimo palerma. E o público, claro, não estaria disposto a torcer para que ao final das muitas vicissitudes especialmente as verborrágicas eles fiquem juntos.

Aniston interpreta a refinada Brooke. Lida com arte em sofisticada galeria, tem amigos "com classe" e se desespera com o beisebol (paradoxalmente foi durante um jogo que se conheceram) e os videogames do marido. Este é Gary (Vaughn), pouco simpático proprietário e guia turístico de agência que mantém com seus dois irmãos. Sobre o andamento do romance somos informados antes e durante os créditos, ao som de Queen e através do exausto recurso elíptico das fotografias que testemunham o desenrolar da relação nos últimos dois anos.

E então começa a etapa de mútua mortificação. O casal percebe que o clima de romance já é história. Ele é egoísta e acha que ela o aborrece. Decidem romper. Até aqui tudo bem, mas a partir deste ponto o filme é fatalmente contraditório. As coisas começam a ficar perturbadoras. Que território é este? "A Guerra dos Roses" encontra "Cenas de um Casamento" na sala de estar de "Friends", apresentados por Woody Allen?

Com certeza falta o tom adequado para se narrar este imbróglio: ausentes o impiedoso cinismo de "A Guerra dos Roses", a fria inteligência de Bergman quando diseca a relação e o olhar agridoce e generoso de "Noivo Neurótico, Noiva Nervosa", resta ao espectador testemunhar a crescente vitimização do personagem de Aniston e a "demonização" do parceiro, talvez a mais gritante distorção de um roteiro que trafega à deriva. Faltou aqui investir na identidade dos personagens, em vez de deixá-los numa arena entregues a situações que, não sendo dramáticas, também carecem de bom humor.

Comédia romântica é o gênero mais enclausurado numa fórmula edulcorada que não é estranha a ninguém. Portanto, qualquer comédia romântica que decida romper esta fórmula merece algum crédito pela ousadia. Até mesmo este "Separados Pelo Casamento", com todas suas incoerências e ausência de charme.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=1827&dt=20060704>

ANEXO H
Crítica 3-CN

ANEXO H – Crítica 3-CN

CINEMA/ESTRÉIA – A animada lição de ‘Carros’

Ótimo filme do especialista John Lasseter faz a diferença ao retomar temas clássicos da animação

Este pessoal da Pixar sabe mesmo criar um evento, com sua abordagem particular e descomplicada sobre como deve ser um filme com imagens geradas por computador. Não basta só a aparência. Isto já é rotina, e fácil, para quem trabalha na especialidade. É preciso insuflar alma na coisa, temperar a engenharia sofisticada com algo mais, algum elemento para marcar a diferença diante da concorrência.

E o que é? Nada muito complicado, apenas talento para escrever uma história que independa do arsenal de truques tecnológicos. Eles da Pixar, à frente o mentor John Lasseter das ‘Toy Story’, sabem que a harmonia somente ocorre através da narrativa e não somente pelo número de efeitos e risos que provocam. A lição aparece clara, límpida, neste ‘Carros’ que chega hoje em lançamento nacional (veja a programação de cinema na página 2).

O filme transcorre num universo em que carros são os seres vivos, em carne e osso segundo a fórmula consagrada do antropomorfismo. Isto significa que não há humanos no filme, que as vacas que pastam nos campos são tratores e até as moscas são minúsculos veículos (diminutos Volkswagen com asas, os quais querem ser chamados de bugs, isto é, insetos...).

O público é apresentado a Relâmpago McQueen, novato e ambicioso carro de corridas em circuito oval. Ele acredita que sozinho, sem ajuda de ninguém, poderá medir forças com os concorrentes Chick Hicks e The King, e assim ganhar uma corrida vital para o título. McQueen está a caminho da Califórnia para este novo tira-teimas, quando se perde e acaba chegando à pequena e pasmada cidade interiorana de Radiator Springs.

Ali ele se depara com o juiz, um velho carro chamado Doc Hudson (voz de Paul Newman na versão original e de Daniel Filho na brasileira) que não gosta das provas de velocidade, e por isso condena Relâmpago a prestar serviços comunitários. E ele vai ficando na cidadezinha.

John Lasseter, fanático confesso por carros de corrida, mas com talento e prudência mais que suficientes para sublimar este ângulo por trás das câmeras, volta à direção sete anos depois de “Procurando N”. A exemplo do que havia feito em “Toy Story”, retoma a seara da solidariedade como meio de enfrentar as vicissitudes da vida moderna. Mas o tema da família, tão caro ao diretor em “Toy Story” e “Nemo”, cede lugar aqui aos laços de amizade, cultivados no cenário simples do campo.

Também ressurgem temas clássicos do filme de animação – a volta à natureza, o respeito, o elogio da simplicidade. Não se trata, no entanto, de uma ode ingênua e nostálgica a um entorno bucólico. Há embutida a denúncia de um conhecimento sem consciência, de uma tecnologia sem alma porque esquece seus fundamentos.

Se muitos filmes para crianças são para que estas curtam com os pais, “Carros” permite

Divulgação



‘Carros’: no filme, automóveis são ‘seres vivos’ e até as moscas são mostradas como pequenos veículos

agregar ainda os avós, se ainda estiverem por perto. É que o espírito dos veículos que habita Radiator Springs, onde nada acontece há muitos anos, está impregnado dos princípios dos anos 1950. Embora sem justificar o “recall” da fábrica, “Carros” tem uma extensão que talvez sacrifique os pequenos. Mas o que vale é o caráter desta jornada – não importa como McQueen vai chegar ao final, mas sim a viagem sem si mesma. Aqui é recomendável, imperioso até, manter-se na sala até o último dos créditos. E quem não se divertiu o suficiente no decorrer do filme, que então se prepare.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=33212&dt=20060630>

ANEXO I
Crítica 4-CN

ANEXO I – Crítica 4-CN

CINEMA – Original mesmo só a data de estréia

Lançado em 6/6/6, este 'A Profecia' é clone do filme de 1976, que nunca foi um clássico

Era tentação para diabo nenhum botar defeito. Como não lançar uma refilmagem de "A Profecia" no dia 6 de junho de 2006? Sabem muitos – mas muitos com idade abaixo de 30 ignoram – que em 1976 este foi o filme que explorou a informação bíblica (para os ateus mera superstição) segundo a qual há um número que identifica o demônio, o 666, centena de resto prudentemente recusada pelos bicheiros nos jogos de azar não oficiais de anteontem.

No filme da década de 1970, o filho de Satanás nascia na sexta hora do sexto dia do sexto mês. Aqui, agora, a comemoração do astuto marketing da Fox foi dupla: além dos trinta anos da estréia do original (25 de junho de 76), a real confluência de datas no calendário completou a festa. Enquanto isso, os frustrados cabalistas do Apocalip se recolheram as premonições, já que o mundo mais uma vez não acabou, a não ser para os finados do dia.

No cinema, o transcurso do tempo gera certas confusões. Especialmente quanto à categoria de clássico. Não se fala aqui de estilos narrativos, mas de filmes que transcendem sua época exclusivamente pela qualidade superior. Direto ao ponto: "A Profecia" de 1976 não é e nunca será um clássico – em território satânico, "O Bebê de Rosemary" e "O Exorcista" pairam acima de qualquer suspeita. O filme de Richard Donner, suspense temperado com horror e sustentado em religiosidade, obteve muita repercussão na época, foi muito visto, muito discutido. Mas de maneira alguma é clássico, ou caso contrário daqui a trinta anos estaremos nos referindo a "O Código Da Vinci" como clássico simplesmente porque está levando multidões às salas.

Nesta versão século 21, o mesmo roteirista, David Seltzer, apenas retocou muito levemente sua história original. Há uma ou outra situação ligeiramente modificada (os pais do dia binho eram atores mais velhos, Gregory Peck e Lee Remick), uns mínimos detalhes incorporados, um par de cenas mais esticadas, outras reduzidas. Enquanto isso, o diretor irlandês John Moore, artesão para o gasto hollywoodiano ("O Vôo da Fênix"), imprime a qui e ali grau maior de estilização e virtuosismo, além de lançar mão da cota de efeitos especiais a que tinha direito por concessão do orçamento folgado de 60 milhões de dólares.

Agora, tem algum sentido repetir um filme, em processo de quase clonagem (neste sentido só perde para aquela rematada bobagem que Gus Van Sant fez com "Psicose") três décadas mais tarde? Com certeza não. O que não significa que, julgada em si mesma, esta Profecia não tenha lá seus méritos, pelo menos os mínimos. Em que pesem s uas debilidades, o roteiro reproduz de maneira quase idêntica a trama original acrescida de uma atualização em seu contexto político – aqui, o atentado de 11/09, a invasão do Iraque, a inundação de Nova Orleans, o conflito do Oriente Médio e as tsunamis fu ncionam como risível vestibulo do Apocalipse.

Robert Thorn (Liev Schreiber) é o jovem diplomata dos EUA baseado em Roma. Ele está prestes a ser pai. Mas o parto da mulher, Katherine (Julia Stiles), se complica e, segundo informam a ele, a moça perde o bebê. Os padres que administram o hospital convencem o

Divulgação



'A Profecia': Mia Farrow volta às telas num filme demoníaco, agora como babá do pequeno Damien

pai mergulhado em crise de nervos a adotar Damien, recém-nascido e órfão. Robert não só aceita como faz com que a mulher receba a criança como o filho natural que na verdade não tiveram. Tudo parece ir bem para o casal, com o crescimento profissional do diplomata agora embaixador em Londres.

Mas na festa de cinco anos de Damien (Seamus Davey-Fitzpatrick, um dos pontos mais vulneráveis da produção), a primeira tragédia, seguida por outras, pela alteração de comportamento do menino, pelas lúgubres participações do clero (Peter Postlethwaite e Michael Gambon) e do fotógrafo (David Thewlis), que descobre as artimanhas do demo.

Mas além das superficialidades, convenções e previsibilidades visuais e sonoras (como sempre nestes casos, há o recurso indigente do susto), o diretor Moore não chega a irritar porque sua narrativa é feita em moldes tradicionais. O clímax parece um tanto esvaziado de tensão, como complemento da solene liturgia de terror que a história vai aos poucos construindo.

Mas o grande momento do filme corre por conta da reaparição de Mia Farrow como a insólita baby-sitter de Damien. Surpreendentemente jovem e bonita – botox na medida certa -, Mia Farrow se apresenta ao casal com o currículo e revela: “Há quase 40 anos venho criando meninos”, ela diz com sorriso angelical. Não há como esquecer que se passaram 38 anos desde “O Bebê de Rosemary”, a obra-prima de Román Polanski. “Este é o papel de minha vida”, ela acrescenta, na ótima “priva te joke” que o filme reserva aos cinéfilos.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=8620&dt=20060608>

ANEXO J
Crítica 5-CN

ANEXO J – Crítica 5-CN

Grandiloquência MUTANTE

Os mutantes não mais aqueles. Para este terceiro capítulo de “X-Men – O Confronto Final”, que estréia hoje no Brasil já se aproveitando do esvaziamento de “Missão Impossível 3”, mas não ainda no vácuo de “Codigo Da Vinci”, o que temos é somente material na medida para uma aventura de apoteose sonora. Desta vez os super-poderosos se defrontam com uma escolha que qualificam como histórica: manter suas características excepcionais e ser rejeitados pela humanidade de comuns mortais, ou abandonar seus poderes no guarda-roupa da ficção científica para se tornarem inteiramente humanos.

Dito isto, a história vai transformar em universal uma questão que era apenas essencial: ser ou não ser...um homem. Os humanos anunciam a cura. Mas os mutantes querem ser humanos? Este dilema existencial atormenta os X-Men durante uma hora e quarenta e cinco minutos. Mas como discurso filosófico e questões morais não são o forte deles, e como o diretor dos filmes anteriores, Bryan Singer, somente muito de longe assombra esta sofisticada brincadeira barulhenta, o que resta é somente a ação. É aqui que o filme troca figurinhas de verdade com a história em quadrinhos original. Sem efeitos especiais, seria o nada para estes mutantes, e para a platéia. Mas eles estão presentes, claro, e com que abundância!

De carros em chamas atirados sobre a ilha de Alcatraz à ponte de São Francisco retorcida como arame para servir de passarela, passando por um angelical jovem alado e chegando até corpos despídos e explodidos por efeitos de computador, não há quase como piscar na sala escura. Os prodígios tecnológicos e pirotécnicos, neste caso, são o único trunfo que pode engrossar as bilheterias da produção, mas é pouco provável que o resultado de box office chega perto dos números das faturas 1 e 2 US\$ 157 e US\$ 215 milhões de dólares respectivamente, só nos EUA.

Os intérpretes estão todos de volta a seus postos. O inoxidável Wolverine por conta de Hugh Jackman, uma Halle Berry mais contida, os mestres Patrick Stewart e Ian McKellen, a ressuscitada Jean (Famke Janssen). Há uma invasão de atores secundários, e quase não se fornece a eles um background. Quase não há o que dizer do diretor Brett Ratner. Entra mudo, sai calado.

Fonte: <www.bonde.com.br/folha/folhad.php?id=22129&dt=20060526>

Divulgação



Em ‘O Confronto Final’, os mutantes se deparam com uma questão: manter suas características originais ou tornarem-se definitivamente humanos

ANEXO L
“As super-mulheres de ‘Free Zone’”

ANEXO L – “As super-mulheres de ‘Free Zone’”

FOLHA DE LONDRINA, sábado, 15 de julho de 2006

CINEMA |

CINEMA/ESTRÉIA

As super-mulheres de ‘Free Zone’



Em “Free Zone”, o aspecto humano resulta indissociável do político, num filme aberto às inquietações contemporâneas

Estreando na cidade, três ótimas atrizes estão no centro de um conflito onde todas as partes têm razão

Carlos Eduardo Lourenço Jorge
Especial para a Folha

Existe uma área geográfica, ao noroeste da Jordânia, na qual as transações comerciais ocorrem à margem da lei. Uma zona privilegiada, isenta de impostos fronteiriços e taxas alfandegárias, onde é particularmente proveitoso comprar ou vender qualquer tipo de mercadoria. Automóveis de marcas famosas, por exemplo.

O título do filme que entra hoje em exibição em sala alternativa, “Free Zone” (confira a programação de cinema nesta página, remete a este pequeno oásis de fronteiras abertas e de miscelânea cultural. Um lugar em que, segundo o cineasta israelense Amos Gitai (a pronúncia é Guitai), “pessoas do Iraque, Egito, Síria, Arábia Saudita, Israel e da própria Jordânia se relacionam umas com as outras, compartilhando experiências, comida e projetos de futuro, completamente alheias aos conflitos bélicos ou de qualquer outra espécie que, por desgraça e com demasiada frequência, afetam seus respectivos países de origem”.

Três mulheres muito diferentes entre si protagonizam “Free Zone”. A mais jovem é

norte-americana. Outra, de caráter mais forte, é israelense. A terceira, sensível e misteriosa, é palestina. As três têm seus destinos naquela citada zona de comércio. Ao longo da narrativa, o espectador vai conhecendo as reais motivações de cada uma delas.

Rebecca (Natalie Portman, atriz de origem israelense), filha de pai judeu e mãe não judia, acaba de romper com o noivo Julio (Ali Avni), israelense de origem espanhola. Discute com ele, sai correndo e entra num táxi, conduzido pela autoridade, resoluta e sincera Hanna (Hanna Luzzo, melhor atriz ano passado em Cannes). Tornam-se amigas. E decidem fazer uma viagem até a fronteira. Lá, Hanna deve resolver assunto econômico relacionado ao marido.

Leila (Hiam Abbas), reservada, educada e submissa, é a terceira personagem que se une às outras duas. Estas três mulheres vão tratar de se entender e resolver suas diferenças e seus conflitos. Claro que o aspecto humano resulta indissociável do político, e esta é uma especialidade do israelense Amos Gitai, diretor pouco conhecido no Brasil que pratica um cinema de rigor formal e sempre aberto às inquietações contemporâneas.

ANEXO M
“Receita argentina de cinema popular”

ANEXO M – “Receita argentina de cinema popular”

Receita argentina de cinema popular

‘Clube da Lua’, em lançamento na cidade, mostra a cara e a determinação de um povo

Carlos Eduardo Lourenço, Jorge
Especial para Folha 2

Se a seleção Argentina logo hoje com a mesma obrigatoriedade dos personagens centrais de “Clube da Lua”, não haverá força em campo ou torcida alemã capaz de mudar o destino da vitória. O filme, que está a parir de hoje no circuito local (forra a programação de cinema na página 2), no entanto não é sobre a paixão futebolística dos vizinhos, de resto tão fanáticos pelo esporte como nós.

O clube a que se refere o título brasileiro é aquele social de bairro, velha e muito particular instituição portenha. Na maioria fundados há pela metade do século passado por imigrantes espanhóis ou italianos, eles existem em grande número em Buenos Aires como espaços reservados dos quais girava a vida dos bairros habitados pela pequena burguesia. “Clube da Lua” narra a tentativa de algumas dessas locais seja transferido em cinema.

O diretor Juan José Campanella declarou que “O Mesmo Amor, a Mesma Chuva”, “O Filho da Noiva” e “Clube da Lua” formam uma trilogia sobre a classe média argentina. O



‘Clube da Lua’: tom popular do filme não se nega aos sentimentos das platéias universais

primeiro estava centrado num personagem, o segundo numa família e finalmente o terceiro numa comunidade. Mas de qualquer maneira, o tema que unifica estes três títulos é bem

mais consistente e menos ambicioso: a crise vital de um homem de meia-idade (o sempre magnífico Ricardo Darín) que enfrenta o reconhecimento da perda de ilusões da juveni-

dade e a reseriza quanto ao futuro. Seducido por esta proposta, também um filme realizado sucessos do cinema daquele país. Filme ao mesmo tempo

novoglobalizado -, o público argentino transformou “Luna de Avelanada” (o nome do clube/bairro) num dos grandes sucessos do cinema daquele país. Filme ao mesmo tempo

descritivo e simpático. “Clube da Lua” se beneficia em tempo integral da paralisia segura, do desamor e do excesso de sentimentalismo dos personagens, do engano na construção dos diálogos, de uma ternura quase sempre enarmocada com o bom humor.

O bom do cinema de Campanella é que ele busca e encontra um tom popular, que está de perto ao espectador argentino mas também não se nega ao olhar e ao sentimento de platéias universais. Produção cuidadíssima, cara, sabe como entreter sem cair na simplificação ou no esquematismo. Tem suficiente charme e muita habilidade para, a exemplo de “O Filho da Noiva”, construir uma genuína comédia de costumes com situações dramáticas, sem no entanto torná-las tristes.

Atenção para o prólogo e o epílogo, após os créditos: eles resumem admiravelmente todo o humor colocado ao longo do filme. E o elenco, Darín à frente sobretudo, é de uma competência a toda prova. Fazem falta, na América Latina, filmes que está aí, esta gira. A mesma que estará em campo hoje, nenhuma dúvida. E isto, detalhes à parte, é preciso respeitá-la, na vida real ou na ficção.

Fonte: *Folha de Londrina*, 30 jun. 2006, Folha 2.

ANEXO N
“Quando a normalidade é aparente”

ANEXO N – “Quando a normalidade é aparente”

4 FOLHA2

FOLHA DE LONDRINA, sexta-feira, 16 de junho de 2006

CINEMA/ESTRÉIAS

Quando a normalidade é aparente

Carlos Eduardo Lourenço Jorge
Especial para a Folha 2

Em conversa com o crítico francês Michel Reichon, da revista Studio, à saída da sessão para a imprensa de “A Dama de Honra”, no Festival de Veneza de 2004, ouvi dele que o diretor Claude Chabrol faz sempre o mesmo filme. Perguntei se a observação era uma crítica, espécie de acerto de contas domástico. Ele entendeu argumentou que o propósito de Chabrol era cada vez mais duplo: o olhar para alcançar a máxima precisão no traço, a maior concisão na construção de suas histórias e a mais maliciosa e fina sutileza para obter incômodo e provocadora ambigüidade. Nada mais pertinente. O filme, um fascinante convite à reflexão acerca do mal que se esconde sob a aparência mais comumente e cotidiana, está na cidade (veja a programação de cinema na página 2).

Aos 78 anos, Claude Chabrol, um dos fundadores e ex-criticista da mitológica revista Cahiers du Cinéma, realizou até hoje 67 filmes. Participou como ator em 9, escreveu 43 roteiros, ganhou fama como o Hitchcock francês, etc. etc. Mas não são somente números, ou títulos, mas a continuidade e original maestria ao longo de quase 50 anos na ativa. Entre sua filmografia,



'A Dama de Honra', em lançamento na cidade, é thriller criminal com forte viés psicológico

'A Dama de Honra': um filme devotado à vida interior dos personagens

o livro quatro títulos capitais: “As Corças” (67), “O Açougueiro” (68), “Madame Bovary” (81) e “Mulheres Diabólicas” (85). Em comum, um método narrativo que não

se adia na trama – geralmente frequentada por crimes –, mas a utiliza como pretexto; nunca ênfase no suspense e total entrega ao desenho dos personagens, à sua psicologia, à sua

vida interior e ao retrato do ambiente familiar e social. “A Dama de Honra” não é exceção. Este entorno familiar e social não é aquele do fim noir, mas da burguesia, alta ou média.

Aqui temos Philippe (Benoît Magimel, ator da moda na França) e Senta (Lara Smet, trazendo o confiável DNA da mãe Nathalie Baye). São dois jovens que vivem um amor lou-

co. Ele tem um trabalho promissor e uma existência tranquila (7) no âmbito da família, com mãe e duas irmãs. No casamento de uma delas surge a casual, misteriosa e imprevisível dama de honra, típica criação da ironia e da destreza manipuladora do cineasta. Philippe se apaixona desorientadamente pela garota, e sua vida vai dar uma guinada radical.

O que interessa de fato não é a evolução, o gênero, o crime, o argumento, mas o que se oculta sob tais modos e gestos refinados de viés romântico na aparência, mas capazes de camuflar signados inconfessáveis, alguns grotescos, outros mais explicitamente sórdidos.

A estética passional vai de uma romântica fixação sexual a inesperados desdobramentos criminais – o retrato, baseado em romance de Ruth Rendell, teve seu final alterado por Chabrol com expresso consentimento da escritora.

O diretor alimenta a intriga e a evolução dos personagens principalmente com um arsenal de observações, pequenas detalhes eloquentes, pílulas que só enriquecem o olhar do espectador atento. O filme é seco, depurado, compacto, perturbador. E de maneira nenhuma reconhecível àquelas que entendem o thriller apenas como acessório de baúchomos revividas.

Fonte: *Folha de Londrina*, 16 jun. 2006, Folha 2.

ANEXO O
“Entretenimento, como deve ser”

ANEXO O – “Entretenimento, como deve ser”

CINEMA/ESTRÉIA

Entretenimento, como deve ser

Carlos Eduardo Lourenço Jorge
Especial para a Folha 2

Aparentemente deslocada do contexto arte & ensaio da programação eleita para o Cine Com-Tour/Uel, a comédia musical “Sra. Henderson Apresenta” é o lançamento de hoje naquele espaço. E chega com tripla finalidade: atualizar a filmografia “flexível” mas sempre autoral do diretor Stephen Frears (“Ligações Perigosas”, “Alta Fidelidade”, “Liam”, “Coisas Belas e Sujas”); ilustrar fato não muito freqüente nas telas, isto é, o entretenimento feito com charme e inteligência; e por último, mas não menos importante, homenagear o teatro neste momento de palcos em festa na cidade, com novo Filo abrindo recheado leque de opções.

A rigor, não se trata de um musical, embora ofereça momentos de canto e coreografias. Muito menos é um estrilo argumento de época, ainda que situado entre 1937 e os primeiros anos 40. Também não é um tributo emocionado ao pessoal do espetáculo que em tempos difíceis honrou o preceito de que o show deve continuar.

Na verdade, é um filme que mostra um tanto de cada faceta acima, e que obtém desta alquimia um delicado equilíbrio à base de humor, emoção, música, drama, muita picardia. Sem esquecer a cumplicidade entre dois atores que propiciam enorme prazer à platéia: Judi Dench, injustamente preterida no Oscar, e o grande Bob Hoskins.

Ela é Laura Henderson, milionária e viúva recente, trêmula



“Sra. Henderson Apresenta” é uma divertida comédia inglesa em lançamento hoje na cidade

só em pensar que em seu futuro de solidão em Londres somente haverá benemerência e frivolidades mundanas e hipocrisia entre ricos. Mas a bela herdeira é dinâmica, orgulhosa, independente. Por isso decide que seu dinheiro vai para empreitadas de risco, mas divertidas. Como, por exemplo, comprar um velho teatro, restaurá-lo em grande estilo, colocá-lo nas mãos de um administrador experiente e fazê-lo funcionar como templo do gênero de revista, moldes Moulin Rouge. E com pitadas de atrevimento a cargo de coristas nuas, que serão também parte da resistência diante das adversidades que estão por chegar.

Isto tudo, claro, não é simples. Principalmente porque a Sra. Henderson e o gerente que contratou, o irritável e leal Vivian Van Damme (o nome é este mesmo, não há engano), têm ambos caráter forte, língua rápida

e ferina e alto teor de teimosia. Mesmo que no fundo prevaleça uma carinhosa relação de gratidão mútua, na superfície eles são como cão e gato em sua tormentosa ligação profissional. Os diálogos freqüentemente cínicos da dupla são alguma coisa para preservar por longo tempo na memória. E a cumplicidade entre Dench e Hoskins é química exemplar.

Em tom de comédia, mas sem prescindir do drama e da emoção – a Segunda Guerra Mundial é pano de fundo e maior obstáculo à sobrevivência do muito popular Teatro Windmill –, “Sra. Henderson Apresenta” é a hora do recreio do diretor Stephen Frears. O bom deste intervalo entre títulos mais sisudos é que ele nos convida e nos oferece esta adorável aventura, em que a arte está exatamente na capacidade de entreter o espectador com inteligência, graça e dignidade.

ANEXO P
“Os planos de mamãe aos 80”

ANEXO P – “Os planos de mamãe aos 80”

Os planos de mamãe aos 80

Carlos Eduardo Lourenço Lopes
Espectador para Folha2

Filme argentino estreando na cidade é sobre relações familiares, terceira idade e crise econômica



Conversando Com Mamãe”, pequena obra-prima é modesta no formato, mas intensa em sua proposta humanista

Intimista, terno e decididamente emotivo é o que se pode dizer logo da saída a título de pré-definição desse “Conversando Com Mamãe”, comédia agriocômica argentina que entra hoje no circuito local (veja a programação de cinema na página 2). Modesto no formato, mas muita ciência de sua proposta humanista, o filme saúda o rolêiro do veterano realizador portenho Santiago Carlos Oves, que adaptou peça teatral também escrita por ele há muitos anos. A novidade é que o autor incorporou à história algumas referências estranhas da difícil conjuntura socio-econômica de seu país nos últimos tempos.

Assim, a estória de “Conversaciones con Mamãe”, em Londrina, não é apenas homenagem do exibidor à data que se comemora domingo, mas também o convite a uma oportuna e tranquila reflexão sobre dois sistemas que permitem o fim: a terceira idade, ou a “me-

lhor idade”, como vem sendo cada vez mais caracterizada esta fase da vida, e a ingênua da sempre vertiginosa mancha russa econômica desta América Latina nas relações entre passados, inclusive as familiares.

Os desmanchos políticos e seus efeitos econômicos perpassos na Argentina afetam também a vida do executivo Jaime (Eduardo Blanco). Uma pessoa corajosa, mas desorientada quando perde o trabalho. Ela percebe também que o casamento estirou e que os filhos vivem em busca de solução para suas crises profissional e pessoal, e como médico externo, ele se vê obrigado a vender o apartamento onde mora a mãe ocidentista (Chilva Zorrilla), viúva, sozinha e

apresentando os primeiros sinais de Alzheimer, alguém que só quer a companhia e o carinho de quem queria sentir-se à mesa com ela.

E a mãe tem outros planos, mas de Alzheimer, alguém que só quer a companhia e o carinho de quem queria sentir-se à mesa com ela. Não só está vivendo uma grande paixão ocidental com um apor-

sentado idealista e revolucionário da maior safra Ulisses Dumoni, como não pensa em deixar o imóvel. Retomando o aprendizado, agora com a velha mãe de coração, fôlego e no melhor da capacidade de ensinar, Jaime tem novas lições pela frente.

Aproado em especial nas interações do luto da protagonista e com uma direção que não despreza as origens teatrais do texto – mas sem abrir mão a ação a um palco –, “Conversando com Mamãe” coloca na mesa temas como crises pessoais, solidão e morte com sensibilidade e sempre em tom de esperança. É uma pequena grande obra, apenas 80 minutos que sabe aprofundar temas sérios dos vícios sem ares solenes e o que é melhor, sem perder o

sentido idealista e revolucionário da maior safra Ulisses Dumoni, como não pensa em deixar o imóvel. Retomando o aprendizado, agora com a velha mãe de coração, fôlego e no melhor da capacidade de ensinar, Jaime tem novas lições pela frente.

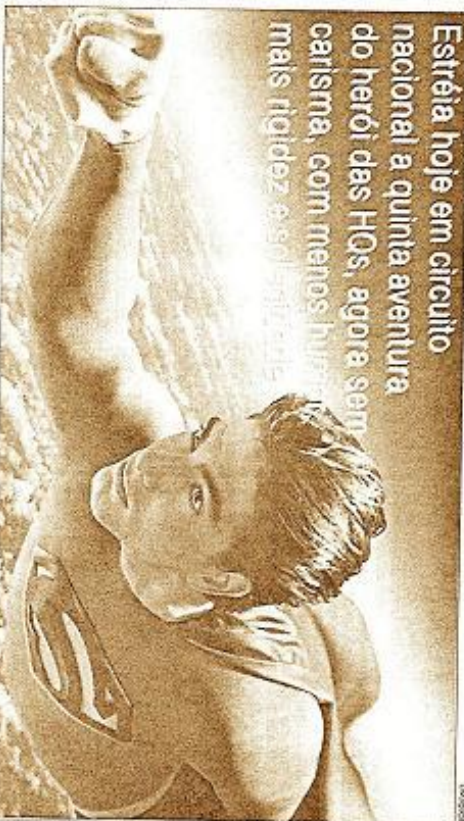
Como por exemplo, certa proximidade e certa compatência simplista quando se busca reforçar os nobres sentimentos dos personagens. São, de qualquer modo, desconfortos a se relevar diante do conjunto amável de fato conversas, que humaniza os personagens sem piangos e edicção à narrativa uma pertinente crítica à sociedade que saqueia seus idosos e impõe a solidão como maior. É uma palavra para estes atores estupendos. Icones do teatro e cinema na Argentina e Espanha, e conhecidos no Brasil graças pelos pesquisadores do circuito alternativo, Eduardo Blanco, Ulisses Dumoni e particularmente a veteraniíssima atriz uruguaia Chilva Zorrilla, que transbordou humanidade.

ANEXO Q
“SUPER-HOMEM – mais sério e menos pop”

ANEXO Q – “SUPER-HOMEM – mais sério e menos pop”

SUPER-HOMEM mais sério e menos pop

Estréia hoje em circuito nacional a quinta aventura do herói das HQs, agora sem carisma, com menos humor e mais rigidez e solidão.



O Super-Homem interpretado por Brandon Routh não possui a angústia existencial de Clark e responde como um super-herói Alibido e pouco carismático.

Caixa Estardo Lourenço Jorge Especial para a Folha 2
Em pesquisa recente entre os críticos de televisão em Hollywood, ante uma pergunta sobre os filmes especiais, o jornal de pesquisas The Wall Street Journal ficou o primeiro do "Superman". O retorno/veja a programação de cinema na página 21 em US\$ 261 milhões. Outras fontes menos correntes elevam essa cifra a receitas US\$ 400 milhões, enquanto a Warner, abalada pelas recentes decepções de cinema, com "Freaky" e "Poseidon", nada comenta sobre os gastos oficiais utilizados nesta economia do homem de aço.

Seja qual for o número final, em qualquer caso parece um excesso quase obscuro para aquilo que se ordena ao final de extensos 154 minutos – um produto híbrido, de péssima qualidade, um super-herói, digno, descalçado. A pergunta que insiste em incomodar é por que não se gastou menos nas maiores greves por computador e um herói mais na construção de ações com empatia e talento de verdade.

Por que o mundo não precisa do Super-Homem? Esta é o título do artigo do Helena Lina, no qual vale a delectável Lois Lane e príncipe Pulitzer, recobrada no período em que o super-herói estava ausente. E em que pesa alguma história dita "verdade" a os imediatos que um grande mito se chocou contra um campo de batalha, uma cena de ação que jacta a mitologia e o investimento da indústria cinematográfica – os habitantes de Metrópolis também não perderam muito recados com a vel-

ta do Super-Homem, depois que o personagem passou por diferenças após o "Krypton", sua origem original, descoberta que o lugar é um cemitério e que ele talvez seja o único sobrevivente. Como sempre, quem está mais adentro e o "outro mundo" de Luthor, que pretende tomar algumas contas pessoais.

Considerando que o diretor Brian Singer esteve por vezes na genes desta renascença, já que antes também o angustia, o estranho que existe em cima da pouca coisa do material que se considera sua marca pessoal na indústria. De quem sempre se entregou a batalhas com que os amigos Nat, e sua capacidade de identificação com alguns person-

gens que, por seus dores e peculiaridades, se sentiam próximos, marginalizados num mundo cruel, ignorante e indolente. E da se supor que o Super-Homem – além da ingenuidade do amoroso de suas interpretações nos seus responsáveis a época em que foi criado, 1938 – é também um corpo estranho na terra, um personagem que só se cum a solidão e

anormalia da sua conduta. Mas este Super-Homem de Singer não possui a carga de drama, a angústia existencial e nem a crise de identidade que, por exemplo, consumiu o Batman de Tim Burton, e em menor escala o Homem-Aranha de Sam Rami. Em vez disso, o filme contém mais modismo de gênero junto a Lois Lane e ao fi-

lho dele. Um fim sereno e feliz, um reencontro que a família reconstrói a família. Um vilão pouco ameaçador que se revela inofensivo e diante do qual o super-herói se resigna sem maiores conflitos.

Que também se espie nesta Super-Homem é o lado mais pop do personagem. Ele aqui aparece com palcos duais de humor e alegria, e um ser extremamente desobediente. Em substituição, temos a tendência ao luto de Lois Lane como a garota que achou que tinha perdido seu amor quando Super-Homem foi para Krypton – e por isso agora está casada com outro, a quem respeita, mas não ama, já que estava no meio, essa parte bem poderia aparecer na em subletos, uma espécie de variante Wilson com tonalidades de paródia. Ou de cinema. Mas não foi o caso, e o filme aqui também é vacilante, quando não rígido e aciente.

De Inexpressivos e Inesperados Brandon Routh e Kate Winslet, como nada menos que Super-Homem/Clark Kent e Lois Lane, não alcançaram jamais uma milímetro proporcional da qualidade com a qual o robô Christopher Reeve e Margot Kidder conquistaram as plateias no final dos 1970 e começo dos 80. E se o assunto é ação, quem leva fôlego o papel é Kevin Spacey, com direito a uma cena com Mephisto Branco quando Lex Luthor invade a laboratório do Super-Homem e uma mensagem de silêncio-jurado de Jor-El, pai do herói, materializado de arcaico que deveria ser só o plano de Super-Homem 2 e que não foi utilizado por disputas financeiras entre Brando e a produção.

Fonte: Folha de Londrina, 14 jul. 2006, Folha 2.

ANEXO R
“Estranha comédia romântica”

ANEXO R – “Estranha comédia romântica”

FOLHA DE LONDRINA, terça-feira, 4 de julho de 2006

FOLHA 2 3

CINEMA/ESTRÉIA

Estranha comédia romântica

Em cartaz nacional, 'Separados pelo Casamento' tenta sem sucesso romper fórmula do gênero

Depto. Eduardo Lourenço/Joga Especial/para a Folha 2

O filme, que ocupa número considerável de salas brasileiras (veja a programação de cinema na página 2), recebeu generosa carga de publicidade entre como primeiro trabalho “romântico” da Janela Aníszon após o rompimento com Brad Pitt, e também como portador inicial (a expressão é cabível, já que há aqui componentes de reality show) para o romance com Vince Vaughn, portador de lá no filme. E a julgar pela certa direção do filme com Vaughn, a parceria foi também terminada, e é uma tentação não engrasada a como dos incondicionais que apostaram que o ator repeliu em tempo real o que fez com a noiva, já tão solteira, casada, neste argumento ficcional.

Sim, porque há razão que o casal protagonista em “The Break-Up” não se trata de duas pessoas de boa vontade que chegam a um impasse na relação, mas de uma mulher solteira colocando que vive ao lado de um fedido, desabonado e estúpido semi-romântico, aquele legítimo palerma. E o público, claro, não estaria disposto a forçar para que ao final das muitas vicissitudes – especialmente as varreduras – eles fossem juntos.

Aníszon interpreta a refinada



Vince Vaughn e Jennifer Aniston: cenário desprovido dessa identidade dos personagens à direita

Brooke. Uida com alta em sofisticada galera, tem amigos “em classe” e se desespera com o beicinho (paradoxalmente foi durante um jogo que

se conhecem) e os videogames do marido. Este é Gary Vaughn, pouco simpático, proprietário e guia turístico da agência que mantém com seus

dois irmãos. Sobre o andamento do romance somos informados antes e durante os créditos, ao som da Queen e através do curioso recurso alético das fo-

tegradas que testemunham o desenrolar da relação nos últimos dois anos.

E então começa a etapa de muita mortificação. O casal

percebe que o clima de romance já é hábil. Ele é egoísta e acha que ela o abandonou. Decidem romper. Ali aqui tudo bem, mas a partir deste ponto a farsa é fatalmente contravida. As coisas começam a ficar perturbadoras. Que terrível é esta? “A Guerra dos Rosas” encontra “Cenas de um Casamento” na sala de estar de “Friends”, apresentados por Woody Allen?

Com certeza falta o tom adequado para soñar este embriagado, suspirar o impudico cinema de “A Guerra dos Rosas”, a fim intelectual da Bergman quando discute a relação e o amor agitado e repleto de “Nolan Beaudou, Nova Nevada”, resta ao espectador testemunhar a presença virtualização do personagem de Aníszon e a “demonização” do parceiro, talvez antes prático distorção de um roteiro que talvez à deriva. Falta aqui mesmo na identidade dos personagens, em vez de deixá-los numa arena intrigada a situações que, não sendo dramáticas, também casam com o bom humor.

Comédia romântica é o gênero mais encausado numa fórmula educada que não é estadia a língua. Portanto, qualquer comédia romântica que decida romper esta fórmula merece algum crédito pelo sucesso. Ao mesmo tempo “Separados pelo Casamento”, com todos seus inconvenientes e ausência de charme,

Fonte: Folha de Londrina, 4 jul. 2006, Folha 2.

ANEXO S
“A animada lição de ‘Carros’”

ANEXO S – “A animada lição de ‘Carros’”

4 FOLHA 2

FOLHA DE LONDRINA, sexta-feira, 30 de junho de 2006

CINEMA/ESTREIAS

A animada lição de ‘Carros’

Ótimo filme do especialista John Lasseter faz a diferença ao retomar temas clássicos da animação



‘Carros’, no filme, atualmente são ‘seres viventes’ e até as músicas são mostradas como pequenos veículos

Carlos Eduardo Lourenço, Jorge Especial para a Folha 2

Éste pessoal da Pixar sabe mesmo criar um evento, com sua abordagem particular e descomplicadas sobre como deve ser um filme com imagens geradas por computador. Não basta só a qualidade: isto já é rotina, e fácil, para quem trabalha na especialidade. Exercício: escolher uma coisa, temperar a engenharia soltada com alguns mais, seguir o método para marcar a diferença diante da concorrência.

E o que é? Nada muito complicado, apenas talento para escrever uma história que independa do arsenal de truques tecnológicos. Eles da Pixar, a frente o mentor John Lasseter das ‘Toy Story’, sabem que a harmonia, somente ocorre através da narrativa e não somente pelo número de efeitos e risos que provocam. A lição aparece clara, língua, nesta ‘Carros’, que chega hoje em lançamento nacional (veja a programação de cinema na página 2).

O filme transcorre num universo em que carros são os seres vivos, em carne e osso segundo a fórmula consagrada do

antropomorfismo, isto significa que não há humanos no filme, que as vezes que passam nos campos são histórias e até as roscas são minúsculos veículos (diminuídos Volkswagen, com asas, os quais querem ser chamados de bugs, isto é, insetos...).

O público é apresentado a Rastinpaço McQueen, novato e

ambicioso carro de corridas em circuito oval. Ele acredita que poderá vencer várias vezes com os concorrentes Chick Hicks e The King (diminuídos Volkswagen, com asas, os quais querem ser chamados de bugs, isto é, insetos...).

Para o título, McQueen está a caminho da Califórnia para este novo ‘tra-temas’, quando se perde e acaba chegando à pequena e pacata cidade inicial.

Alí ele se depara com o juiz, um velho carro chamado Doc Hudson (voz de Paul Newman na versão original e de Daniel Filho na brasileira), que não gosta das provas de velocidade, e por isso condena Rastinpaço a prestar serviços comunitários. E ele vai ficando no círculo de amigos.

John Lasseter, também conhecido por carros de corrida, mas com talento e proeza para que suficientes para sublimar este ângulo, por trás das câmeras, volta à direção seis anos depois de ‘Toy Story’. ‘Carros’, retorna a seara da animação com novo de enfrentar as vicissitudes da vida moderna. Mas o tema da família,

Foto: Disney/Agência

vão caso ao diretor em ‘Toy Story’ e ‘Nemo’, cabe lugar aqui às lições de amizade, cultivadas no cenário simples do campo. Também ressurtem temas clássicos do filme de animação - a volta à natureza, o respeito, o adejo da simplicidade. Não se trata, no entanto, de uma ode rígida e resista a um eterno burocrata. Há em tudo a devolução de um conhecimento sem consciência, de uma tecnologia sem alma porque esquece suas fundações.

Se muitos filmes para crianças são para que estas curiam com os pais, ‘Carros’ parece ainda mais por parte, e que o espírito dos veículos que habita Rastinpaço Springs, onde nada acontece há muitos anos, está impregnado dos parâmetros dos anos 1950. Embora sem justificar o ‘recall’ da fábrica, ‘Carros’, tem uma extensão que talvez sacrifique os personagens. Mas o que vale é o caráter desta jornada - não importa como. McQueen vai chegar ao final, mas sim a viagem sem si mesma. Aqui é recomensável, imperioso até, manter-se na sala até o último dos créditos. E quem não se divertir o suficiente no decorrer do filme, deve então se cinema.

ANEXO T
“Original mesmo só a data de estréia”

ANEXO T – “Original mesmo só a data de estréia”

FOLHA DE LONDRINA, quinta-feira, 8 de junho de 2006

CINEMA

CINEMA

Original mesmo só a data de estréia

Lançado em 6/6/6, este 'A Profecia' é clone do filme de 1976, que nunca foi um clássico



'A Profecia': Mia Farrow volta às telas num filme demoníaco, agora como babá do pequeno Damien

Carlos Eduardo Lourenço Jorge
Especial para a Folha 2

É uma tentação para diabo nenhum botar defeito. Como não lançar uma reimaginação de "A Profecia" no dia 6 de junho de 2006? Sabem muitos - não muitos com idade abaixo de 30 ignoram - que em 1976 está lá o filme que explorou a informação bíblica (para os athena mais superstição) segundo a qual há um número que identifica o demônio, o 666, contida de resto prudentemente recusada pelos bilcheiros nos jogos de azar nos casinos de anteontem.

No filme da década de 1970, o filho de Satanás nasce na sexta hora do sexto dia do sexto mês. Agora, após a comemoração da saída marketing da Fox da Quixote, além dos três anos da estréia do segundo 25 de junho de TEL, a real confusão do dia no calendário complica a leitura. Enquanto isso, os frustrados católicos do Apocalipse reconhecerem as personagens, já que o mundo mais uma vez não acabou, a não ser para os finados do dia.

No cinema, o transcurso do tempo gera certas confusões. Especialmente quanto à categoria de clássico. Não se fala aqui de estilos nacionais, mas de filmes que transcendem sua época exclusivamente pela qualidade superior. Dito ao ponto: "A Profecia" de 1976 não é e nunca será um clássico - em paralelo satânico, "O Bebê da Rosemary" e "O Exorcista" passaram acima de qualquer suspeita. O filme de Richard Donner, suspenso temperado com horror e sustentado em religiosidade, obteve muita repercussão na época, foi muito visto, muito discutido. Mas de maneira alguma é clássico, ou caso contrário daqui a vinte anos estaremos nos referindo a "O Código Da Vinci" como clássico simplesmente porque está levando milhões às salas.

Nesta versão século 21, o mesmo roteirista, David Seltzer, apenas retomou muito levemente sua história original. Há uma ou outra situação ligeiramente modificada (o pai do diabinho com atores mais velhos, Gregory Peck e Lee Remick), um mínimo detalhe incorporado, um par de cenas mais educativas, outros reduzidos. Enquanto isso, o diretor irlandês John Moore, ansioso para o gosto hollywoodiano ("O Voto da Fé"), impôs aqui o grau maior de estilização e virtuosismo, além de lançar mão de todo de efeitos especiais a que tinha direito por concessão do orçamento folgado de 60 milhões de dólares.

Agora, tem algum sentido repetir um filme, em pro-

cesso de quase clonagem (já que sentido só perde para aquela rematada bobagem que Qui Van Sant fez com "Thirteen") três décadas mais tarde? Com certeza não. O que não significa que, já dada em si mesma, esta Profecia não tenha lições métricas, pelo menos os mínimos. Em que pesem suas debilidades, o roteiro reproduz de maneira quase idêntica a trama original ocorrida de uma atuaçãoção em seu contexto político - aqui, o atentado de 11/9, a invasão do Iraque, a inundação de Nova Orleans, o conflito do Oriente Médio e as tsunamis funcionam como nível vestíbulo do Apocalipse.

Robert Thom (Jov Schreiber) é o jovem diplomata dos EUA baseado em Roma. Ele está prestes a sair pa. Mas o pai da mulher, Katherine (Julia Stiles), se complica e, segundo informam a ela, a moça perde o bebê. Os pais que administram o hospital convencem o pai marginalizado em crise de nervos a adotar Damien, recém-nascido e órfão. Robert não só aceita como faz com que a mulher reciba a criança como o filho natural que na verdade não é. Tudo parece ir bem para o casal, com o crescimento profissional do diplomata agora embaixador em Londres.

Mes na festa de cinco anos de Damien (Seamus Deary-Fitzpatrick, um dos pontos mais vulneráveis da produção), a primeira tragédia, seguida por outras, pela alteração de comportamento do menino, pelas fúribas participações do clero (Peter Posidhtwala e Michael Gambon) e do fotógrafo (David Thewlis), que desce as setas das setas do demônio.

Não além das superficialidades, convenções e previsibilidades visuais e sonoras (como sempre nestes casos, há o recurso indigente do susto), o diabinho Moore não chega a irritar porque sua narrativa é feita em moldes tradicionais. O clima parece um tanto esvaziado de tensão, como complemento da solene liturgia de terror que a história vai aos poucos constituindo.

Mas o grande momento do filme come por conta do reaparecimento de Mia Farrow como a instável babysitter de Damien. Surpreendentemente jovem e bonita - botox na medida certa -, Mia Farrow se apresenta ao casal com o currículo e revela: "Há quase 40 anos venho criando meninos", ela diz com sorriso angelical. Não há como esquecer que se passaram 39 anos desde "O Bebê da Rosemary", a primeira de Roman Polanski. "Esta é o papel da minha vida", ela acrescenta, na ótica "private joke" que o filme reserva aos críticos.

Fonte: Folha de Londrina, 8 jun. 2006, Folha 2.

ANEXO U
“Grandiloqüência MUTANTE”

ANEXO U – “Grandiloquência MUTANTE”

Grandiloquência MUTANTE

Com personagens envoltos em dilemas existenciais, chega hoje à boa fatia do circuito mundial o terceiro episódio de 'X-Men'

Carlos Eduardo Lourenço Jorge
De Cerritos, especial
para a Folha 2

Os mutantes não mais aqueles. Para este terceiro capítulo de 'X-Men - O Confronto Final', que estreia hoje no Brasil já se aproveitando do esgotamento de "Missão Impossível 3", mas não ainda no véu de "Código Da Vinci", o que temos é somente material na medida para uma aventura de apoteose sonora. Desta vez os super-poderosos se defrontam com uma escolha que qualificam como histórica: manter suas características excepcionais e ser rejeitados pela humanidade de comuns mortais, ou abandonar seus poderes no guarda-roupa da ficção científica para se tornarem inteiramente humanos.

Dito isto, a história vai transformar em universal uma questão que era apenas essencial: ser ou não ser... um homem. Os humanos anunciam a outa. Mas os mutantes quem ser humanos? Este dilema existencial atormenta os X-Men durante uma hora e quarenta e cinco minutos. Mas como discurso filosófico e questões morais não são o forte deles, e como o diretor dos filmes anteriores, Bryan Singer, somente muito de longe assembrava esta sofisticada brincadeira barulhenta, o que resta é somente a ação. É aqui que o filme troca figurinhas de verdade com a história em quadrinhos original. Sem efeitos especiais, seria o nada para estes mutantes, e para a



Em 'O Confronto Final', os mutantes se deparam com uma questão: manter suas características originais ou tornarem-se definitivamente humanos.

plata. Mas elas estão presentes, claro, e com que abundância!

De carros em chamês arizados sobre a ilha de Alcatraz à ponte de São Francisco retróida como arma para servir de passarela, passando por um angelical jovem alado e chegando até corpos despi-

dos e explodidos por efeitos de computador, não há quase como piscar na sala escura. Os prodígios tecnológicos e práticos, neste caso, são o único trunfo que pode engressar as bilheterias da produção, mas é pouco provável que o resultado de box office che-

ga perto dos números das faturas 1 e 2 – US\$ 157 e US\$ 215 milhões de dólares respectivamente, só nos EUA.

Os três pratos estão todos de volta à seus pratos. O indelével Wolverine por conta de Hugh Jackman, uma Halle Berry mais

contida, os mestres Patrick Stewart e Ian McKellen, a ressuscitada Jean (Famke Janssen). Há uma invasão de atores secundários, e quase não se conhece a eles um background. Quase não há o que dizer do diretor Brett Ratner. Entra tudo, sai caído.

Fonte: *Folha de Londrina*, 26 maio 2006, Folha 2.