

6

As subfunções na organização retórica das resenhas de filme

Vimos anteriormente que a informação no gênero resenha de filme se desenvolve em quatro estágios ou movimentos distintos. Trata-se de funções principais que se desdobram em funções menores ou subfunções. É por meio destas que o trabalho do crítico se revela, sua relação com o objeto de análise se concretiza e, utilizando a palavra escrita, ele dialoga com o seu leitor.

Na seção 5.3.2, apresentamos o modelo de análise que estrutura esta pesquisa, com *catorze* subfunções. Todas estão de algum modo representadas nos *corpora*, embora umas possam ser mais frequentes do que outras. Tal frequência condiciona seu grau de expressividade nas resenhas, tornando-as “obrigatórias” ou “opcionais” na descrição do gênero. As subfunções também podem não corresponder à ordem que lhes é dada no modelo de análise.

Além de comentarmos cada uma das subfunções – no que concerne a sua frequência, posição e recorrência nos textos –, apresentamos as características léxico-gramaticais que as realizam, no contexto das resenhas selecionadas, por nos parecerem fundamentais à compreensão do gênero.

6.1

Movimento 1: Apresentação do filme e avaliação inicial

As informações reunidas sob o Movimento 1 são as que costumam aparecer no início das resenhas. Em geral, concentram-se nos primeiros parágrafos e tendem a recorrer com pouca frequência. São elas:

- Subfunção 1: informa sobre a ficha técnica do filme
- Subfunção 2: relaciona filme ao livro ou à história real em que se baseia
- Subfunção 3: compara filme a outros do mesmo gênero
- Subfunção 4: comenta o filme com elogio ou crítica inicial

6.1.1

Subfunção 1: Informa sobre a ficha técnica do filme

A subfunção 1, primeira do Movimento 1, costuma trazer o título do filme (em português e, às vezes, no original) e pode informar sobre: o país de origem, a

data de lançamento, o diretor, o elenco, a duração da película, a data de estreia, os festivais de que participou, os prêmios recebidos e a arrecadação de bilheteria onde já estreou. As informações sobre diretor, elenco e demais pessoas envolvidas podem se estender, variando de uma resenha para outra.

Nos veículos não especializados, registra-se essa subfunção em 80% das resenhas, ao passo que, nos especializados, o percentual cai para 70%. Ao nosso ver, esses percentuais tornam a subfunção “obrigatória” no gênero.

Quanto à sua ordem no modelo, das *oito* resenhas do *corpus* não especializado, a subfunção 1 é percebida em posição inicial em apenas *uma* resenha, R1, que expusemos na seção 5.3.2, e de onde extraímos o exemplo [15]. Neste exemplo, o enfoque está, basicamente, na ficha técnica do filme, acrescido de uma menção ao gênero: um *western*. No entanto, devido aos vários itens que compõem a subfunção 1, é comum o início de uma resenha se distinguir do de outra, como mostra o parágrafo abaixo, retirado de R4:

[23] John Travolta já tomou decisões equivocadas em sua carreira em Hollywood. Uma das piores foi ter recusado o papel do advogado Billy Flynn em *Chicago* (2002). Revelado em musicais como *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977) e *Grease* (1978), o astro queria um papel “diferente” para justificar a volta ao gênero – e se arrependeu. Três anos depois, uma nova chance: estrelar o longa baseado em *Hairspray*, premiado musical da Broadway, na pele de uma dona de casa simplória e obesa. Dessa vez, era algo “diferente” demais. Levou um ano para que os produtores convencessem o ator a topiar o desafio. – R4

Neste fragmento, vemos o crítico focar o ator-protagonista do filme e os trabalhos que o consagraram, a fim de lembrar ao leitor de quem se trata e, ao mesmo tempo, instigar seu interesse em relação ao novo filme em cartaz. Os dois exemplos demonstram que a apresentação de um filme está longe de ser algo previsível, e que a questão da autoria pode ser um dado relevante.

A subfunção 1 também aparece em posição secundária em *seis* resenhas, entre elas R7, exposta na seção 5.3.2:

[24] Na nova configuração do gênero, porém, novos vetores geram a tensão do suspense como mostra "*Conduta de Risco*", de Tony Gilroy, roteirista que construiu sua reputação ao adaptar os livros da "*Trilogia Bourne*" e estreia na direção.

O maior aliado de Gilroy nessa nova empreitada é George Clooney. Hoje querido e reconhecido, o ator de "*Plantão Médico*" desistiu de se submeter aos papéis propostos (impostos?) no começo de sua carreira cinematográfica (herói de ação em "*O Pacificador*", galã de comédia romântica em "*Um Dia Especial*") para traçar um caminho singular e próprio, não raro coproduzindo e dirigindo seus próprios projetos. – R7

Finalmente, em *uma* delas, R2, a subfunção 1 vem expressa em pequenas

partes. Primeiro, no meio de um longo parágrafo, eminentemente descritivo, que contém uma avaliação inicial do filme e o trecho que lhe é correspondente:

[25] No início do magnífico *A Vida dos Outros* (*Das Leben der Anderen*, Alemanha, 2006), que estreia nesta sexta-feira no país (...).

Depois, a subfunção aparece no segundo parágrafo, abrindo-o:

Ganhador do Oscar de produção estrangeira deste ano (...)

E, mais adiante, no meio deste:

Essa licença poética, porém, é a única que o diretor estreante Florian Henckel von Donnersmarck toma com a história. – R2

Nota-se que a presença da subfunção é breve e se manifesta de forma salpicada. Não há como prever a extensão dessa parcela do movimento nas resenhas. Mesmo em se tratando de mesma autoria, como é o caso de R1 e R2, percebemos uma configuração distinta, ainda que, em termos do “conteúdo” da subfunção, ambas se assemelhem (rever exemplo [15]).

No *corpus* especializado, esse tipo de informação abre *quatro* textos diferentes; nos demais, ela se manifesta em outras posições. Sua configuração parece ser mais “homogênea” nesses veículos, em termos da “posição das subfunções” (cf. quadro 9). Por outro lado, como vimos, o início do texto e o seu conteúdo dependem de cada autor. Os exemplos abaixo retratam a abertura das quatro resenhas mencionadas:

[26] Exibido durante o Festival Rio 2007, *Morte no Funeral* foi aplaudido ao final de mais de uma apresentação. O que não era de se estranhar depois de muitas e frequentes risadas dadas ao longo do filme que (...) faz rir como há tempos não se ouvia em salas de cinema. – R12

[27] Prepare seus lenços. Vai ser praticamente impossível não derramar pelo menos algumas lágrimas durante os 140 minutos de projeção de “*Piaf – Um Hino ao Amor*”, a festejada cinebiografia da cantora francesa Edith Piaf. – R17

[28] O que esperar do novo filme de Paul Thomas Anderson, o mesmo diretor de “*Magnólia*” e “*Embriagado de Amor*”? Qualquer coisa, menos um trabalho convencional. – R18

[29] Exibido na Semana da Crítica em Cannes 2007, “*Mutum*” foi o vencedor do Redentor de Melhor Filme no Festival do Rio deste ano. Com passagens pela TV (“*Brasil Legal*”), pelo vídeo (“*Parabolic People*”) e pela academia (como professora na França e nos EUA), Sandra Kogut estreou em longas com o ótimo documentário “*Passaporte Húngaro*” (2002) e chega agora à ficção apostando num cinema sensorial e no universo de Guimarães Rosa. – R19

Uma análise superficial desses fragmentos aponta para um grupo mais “heterogêneo” em termos da “apresentação do filme”, pois temos aqui inícios variados. Por um lado, [26] e [29] revelam a distância que requer a linguagem “jornalística” – uma linguagem isenta, ao menos em tese – de um texto que noticia um evento: a exibição de um filme; por outro, [27] e [28] assinalam uma aproximação entre o crítico e o leitor, por meio de um discurso que inclui este último na reflexão proposta pelo primeiro, algo que não percebemos nas citações anteriores.

Por fim, quanto à recorrência da subfunção 1 nos *corpora*, constata-se a repetição desse tipo de informação em R2, R3, R6 e R8, e em R18 e R19.

6.1.1.1 Características léxico-gramaticais

As características léxico-gramaticais de cada subfunção constituem-se de termos e construções linguísticas comumente empregados na transmissão das informações pertinentes àquela subfunção; esta, por sua vez, passa a ser por eles identificada. A subfunção 1, **informa sobre a ficha técnica do filme**, é assim denominada porque, na parte inicial do texto, é comum encontrarmos um tipo de linguagem com léxico e gramática específicos à comunicação da ficha técnica.

Os exemplos fornecidos acima indicam que a apresentação de um filme espelha aquilo que, aos olhos do crítico, constitui prioridade informar; e a maneira como o faz é extremamente importante. Se a imagem da página, a legenda ou o título não foram suficientes para aguçar o apetite do leitor, ainda há uma chance de que este seja “pego pelo estômago”: nas primeiras linhas do texto.

Apesar de as informações previstas na subfunção 1 serem constantes nas resenhas, esse início varia muito, sendo sua extensão reflexo de seu conteúdo. Isso é percebido, por exemplo, na resenha 6 do *corpus* não especializado, onde o trecho referente à subfunção é tão curto que não há sintagmas verbais. A explicação reside no fato de haver, em certos casos, sobreposição de subfunções em uma mesma oração, levando-nos a atribuir a subfunção 1 apenas ao grupo nominal, como no seguinte fragmento: “Ok, Sangue Negro, de Paul Thomas Anderson (...)”. (A oração formada pelo que vem depois foi por nós classificada como “avaliação inicial”, portanto, subfunção 4; ver quadro 14.)

Nesta porção do texto, encontramos o “título do filme” e o “nome do

diretor” como elementos que remetem à função de apresentar. Mesmo as resenhas que mencionam os diretores no título repetem seus nomes nos textos. O *corpus* não especializado possui em R7 amostra semelhante à de R6, em que o grupo nominal constitui-se de *título do filme + de + nome do diretor*. Já em R18 e R20, do *corpus* especializado, a equação é ligeiramente distinta da anterior: *filme + de + nome do diretor*. O Quadro 14 traz os exemplos:

QUADRO 14
Apresentação do filme e do diretor nas resenhas

R6	<u>Ok, Sangue Negro, de Paul Thomas Anderson</u> , não é uma obra-prima, como as anteriormente citadas. (...)
R7	Na nova configuração do gênero, porém, novos vetores geram a tensão do suspense – como mostra " <u>Conduta de Risco</u> ", de <u>Tony Gilroy</u> , (...)
R9	a cargo do "pau pra toda obra" Marc Forster (...)
R18	O que esperar do novo filme de Paul Thomas Anderson?
R20	(...), neste novo filme de Chabrol, (...) que curioso díptico este Uma Garota Dividida em Dois forma com A Comédia do Poder, seu filme anterior (exibido este ano no Brasil).

O diretor também pode ser evocado de outras maneiras. Nas resenhas não especializadas, chama a atenção o sintagma *a cargo de*, em R9, que atribui a realização do filme ao substantivo próprio que o segue, antecedido, por sua vez, da expressão “pau pra toda obra”, em substituição ao termo “diretor” (= a cargo do diretor...). Já nas especializadas, o termo também fica camuflado em R16, pelo uso do grupo nominal *as lentes* (= contada pelo diretor neo-zelandês...), como demonstra o Quadro 15, a seguir:

QUADRO 15
Apresentação do diretor nas resenhas

R1	Segundo trabalho na direção do neozelandês Andrew Dominik, (...)
R2	Essa licença poética, porém, é a única que o diretor estreante Florian Henckel von Donnersmarck toma com a história.
R5	O diretor, o inglês Michael Winterbottom, é afeito a temas controversos.
R9	(...) a cargo do "pau pra toda obra" Marc Forster (...)
R14	Mas, ao se assistir ao filme, ficam patentes as intenções do diretor Iñárritu (...) ?
R16	Essa história é agora contada pelas lentes do neo-zelandês Andrew Dominik.

É importante termos em mente que, se o título do filme não aparece inserido em exemplos que ilustram a subfunção 1, é porque é mencionado pelo autor em um trecho correspondente a outra subfunção do Movimento 1.

Na maioria das resenhas, é notório que o foco da apresentação esteja no “filme”. E seus autores podem escolher inseri-lo em construção que com ele estabelece uma relação catafórica; no caso, em orações reduzidas de particípio, que podem ser conferidas em [26] e [29] acima: “Exibido durante o Festival do Rio 2007, Morte no Funeral...”, e “Exibido na Semana da Crítica em Cannes, ‘Mutum’...”, respectivamente. Embora só tenhamos dois exemplares, nossa experiência com a leitura de resenhas nos leva a afirmar que a fórmula *exibir + em/durante + nome do evento* é comum no gênero. Costuma ser empregada no particípio e se colocar com o termo “filme” ou com o substantivo próprio que o designa.

Outro verbo muito utilizado em apresentações de filmes é *estrear*. Nas resenhas 1 e 2, cujos fragmentos citamos em [15] e [25], tem-se a repetição do sintagma “que *estreia* nesta sexta-feira no país” (textos de mesma autoria). O mesmo verbo *estrear* é visto, ainda, em R3 e R7 (exemplo [24]), sendo que nesta última a referência é feita ao diretor: “...*estreia* na direção”. Todos no presente do indicativo, que é o tempo verbal mais comum. Uma exceção reside em R19, em que o verbo no passado refere-se à diretora: “... *estreou* em longas ...”.

Os exemplos que destacamos até aqui revelam a linguagem característica do tipo de informação dada pelos críticos e que os leitores esperam encontrar. Entretanto, há enfoques sobre outros aspectos. Embora isso ocorra pouco, vale a pena mencionar. O início de R4, por exemplo (rever [23]), se distingue nitidamente de outros inícios/trechos com a subfunção 1: o crítico faz do protagonista o tema do parágrafo inicial. Relatar sua trajetória artística pode ser uma estratégia de posicioná-lo no centro do que será dito a seguir – ou da crítica como um todo, no caso desta resenha –, prendendo assim a atenção do leitor.

Outra maneira interessante de engajar o leitor é levá-lo a participar desse momento inicial mais de perto. Por exemplo, em [27], o leitor é convidado a adentrar o texto por meio de um verbo no imperativo: “*Prepare* seus lenços.”. Trata-se do único caso nos *corpora* em que a insinuação de um diálogo aparece de forma tão marcada: o crítico parece dar uma notícia, compartilhar uma experiência, advertir seu interlocutor de que o filme é bom – embora faça chorar. Ele sabe porque já viu. E tenta, assim, angariar sua confiança. A cumplicidade estabelecida

com o leitor pode ser observada, ainda, em outro fragmento, de R18, por uma “expectativa” antecipada pelo crítico, reforçada com o uso do verbo *esperar*: “O que *esperar* do novo filme de...?”.

Diante do exposto, o que podemos afirmar com clareza é que apenas o *corpus* especializado traz os verbos *exibir* (em três resenhas) e *esperar* (em uma). Excetuando-se isso, o campo lexical da subfunção 1 nos dois grupos de textos encerra, basicamente, o verbo *estrear* e os substantivos filme/longa-metragem, gênero/drama/ficção/história, direção/produção, diretor/roteirista/produtor, estreia, cinema/bilheteria, espectador/público/plateia, elenco/ator e projeção.

A subfunção 1 caracteriza-se fundamentalmente, portanto, pelas escolhas lexicais que remetem à apresentação do filme e àqueles que ajudam a realizá-lo.

6.1.2

Subfunção 2:

relaciona o filme ao livro e/ou à história em que se baseia

A segunda subfunção também é vista em boa parte das resenhas. Por meio desta, é possível perceber que a obra cinematográfica se baseia em obra literária ou história real. Sua presença é verificada em 70% dos textos de veículos não especializados e em 60% dos textos das revistas especializadas. Se levarmos em conta que boa parte dos filmes têm inspiração em narrativas – ficcionais ou reais – ou em fatos históricos, podemos considerar a subfunção 2 obrigatória no gênero. Em nossos *corpora*, esse tipo de informação faz referência ao “livro” mais do que à “vida real”. Seguem exemplos do *corpus* não especializado:

[30] O Preço da Coragem (...) baseia-se no livro Coração Valoroso: a Vida e Morte de Meu Marido Daniel Pearl (editora Objetiva), da jornalista francesa Mariane Pearl. (...) – R5

[31] (...) O futuro do cinema estaria num poema épico do ano 700 d.C., aquele que é considerado o primeiro da língua inglesa? Há razões para acreditar que sim. (...) – R3

[32] Com 8 milhões de exemplares vendidos em todo o mundo, dos quais mais de 1 milhão só no Brasil, o sucesso do romance "O Caçador de Pipas", de Khaled Hosseini, publicado apenas dois anos após o 11 de Setembro, não consiste em mero interesse súbito pela literatura afegã e seus tipos simples submetidos à fúria fundamentalista. A transposição bastante rápida do livro para o cinema (...) torna mais transparente a operação de sedução mental do relato oportunista de Hosseini ao revelar sua matriz ideológica. – R9

Nos três exemplos, a subfunção 2 inicia o texto, o que nos remete à importância dada pelo autor ao fato de o filme ser uma adaptação. Sendo que no

caso do último, percebe-se um comentário crítico em relação ao teor da narrativa, antes mesmo de sua releitura para o cinema.

Nas *três* resenhas acima, a subfunção 2 precede a subfunção 1; em *duas* das outras *cinco* que contêm essa informação, também percebemos proximidade entre ambas. Abaixo, os dois exemplos desse *corpus* com referência à “vida real”:

[33] (...) esse novo acréscimo ao cânone do lendário bandido Jesse James (...)

Jesse James morreu em 1882, aos 34 anos, tendo muito antes disso passado à história como uma espécie de semideus – um homem sociável e carismático, muito mais arguto que qualquer xerife ou detetive da então onipresente agência Pinkerton, que mantinha a fidelidade aos ideais sulistas derrotados na Guerra Civil (1861-1865) e que roubava dos ricos para dar aos pobres. Seu currículo de dezenas de assassinatos e assaltos se encerrou, porém, com um tiro pelas costas, disparado por um jovem que acolhera em seu bando – Robert Ford, que ficaria marcado como um covarde e um traidor. Isso é o que diz o folclore (...) – R1

[34] Não é por acaso que tantos filmes (inclusive este) usam a caução: "baseado em fatos reais". – R8

Já no *corpus* especializado, a configuração da subfunção 2 se distingue: ocorre em posição inicial *uma* vez, e sucede-se à subfunção 1 *duas* vezes:

[35] (...) a festejada cinebiografia da cantora francesa Edith Piaf. – R17

[36] Escrito a quatro mãos (por Kogut e Ana Luiza Martins Costa), o filme se inspira na história de Miguilim, da novela “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa. – R19

Nas outras *três* resenhas, há alternância com outras subfunções; uma delas é a subfunção 5, responsável pela descrição da trama, como em R16 e R18:

[37] (...) Jesse James, lendário pistoleiro e líder de gangue, foi assassinado pelas costas, enquanto pregava um quadro na parede, pelo seu próprio colega de bando, Robert Ford, que, apesar disso, não recebeu a recompensa pelo feito, pois foi execrado pela sociedade americana como um todo. – R16

[38] Ambientada na virada do século 19, a trama é inspirada no livro “Oil”, de Upton Sinclair (1878-1968), escritor norte-americano conhecido pelas suas lutas sociais contra a exploração capitalista. – R18

É preciso mencionar, ainda, que a subfunção 2 recorre em *oito* das *treze* resenhas em que figura, a saber: R1, R3, R5, R6 e R9; e R11, R16 e R17.

De modo semelhante à subfunção 1, forma e conteúdo também se apresentam variados no discurso crítico relativo à subfunção 2. Além da informação essencial, referente ao romance em que se baseia e seu autor, estamos lidando, também, com a trama do filme (subfunção 5), que se confunde com a trama do próprio livro ou

com a vida real. Assim, nos casos em que os autores discorrem sobre a vida de Jesse James – em [33] e [37] acima –, classificamos as passagens como subfunção 2. O primeiro traça um esboço do protagonista, inserindo-o na época em que viveu; já o segundo fornece uma contextualização do enredo, seguida de breve descrição. Nessas resenhas, a subfunção 5 é considerada nos trechos em que há menção explícita ao filme – uma cena, por exemplo – ou ao diretor. Os termos *filme*, *cena*, *versão atual* e *Dominik* servem de marcos delimitadores dessas subfunções.

6.1.2.1 Características léxico-gramaticais

A fim de conectar a obra cinematográfica à sua fonte inspiradora, o autor da resenha lança mão de verbos como *basear* e *inspirar*, empregados em sua forma pronominal (*baseia-se*, *inspira-se*) ou no particípio (*baseado*, *inspirado*). Como a maioria dos filmes resenhados foram adaptados de obras literárias, identificamos, com alguma variação, a seguinte construção: *verbo + em + livro + título do livro + de + nome do autor*. Seguem os exemplos encontrados:

QUADRO 16

Construções típicas com os verbos *basear* e *inspirar*

R5	O Preço da Coragem (...) <u>baseia-se no livro</u> <i>Coração Valoroso: a Vida e Morte de Meu Marido Daniel Pearl</i> (editora Objetiva), <u>da</u> jornalista francesa <i>Mariane Pearl</i> .
R6	Um drama, às vezes barroco, no entanto <u>baseado no romance</u> <i>realista de Upton Sinclair</i> , chamado simplesmente Oil!
R8	Não é por acaso que tantos filmes (inclusive este) usam a caução: "baseado em <u> fatos reais</u> ".
R11	(...) Ou seja, o Rimini (...) está mais próximo de Babenco do que <u>o livro</u> <i>O Passado</i> , <u>do escritor</u> <i>argentino Alan Pauls</i> , poderia fazer supor.
R18	Ambientada na virada do século 19, <u>a trama é inspirada no livro</u> "Oil", <u>de</u> <i>Upton Sinclair</i> (1878-1968), escritor norte-americano conhecido pelas suas lutas sociais contra a exploração capitalista.
R19	Escrito a quatro mãos (por Kogut e Ana Luiza Martins Costa), <u>o filme se inspira na história</u> de Miguilim, <u>da novela</u> "Campo Geral", de <i>João Guimarães Rosa</i> .

Em outros textos, a função de remeter o filme à sua origem concretiza-se no uso dos verbos *adaptar*, *originar*, dos itens lexicais *versão*, *transposição*, *cinébio-grafia*, e dos grupos nominais *esse novo acréscimo* e *o premiado livro*:

QUADRO 17

Construções diversas que remetem o filme à sua origem

R1	(...) <u>esse novo acréscimo</u> ao cânone do lendário bandido Jesse James (...)
R2	(...) A australiana Anna Funder, autora do <u>premiado livro</u> <i>Stasiland</i> , objetou com veemência ao filme: segundo ela, não há, em todos os registros da Stasi, um único indício de que alguma vez um espião tenha protegido seus vigiados.
R3	<u>Adaptar</u> o caudaloso poema de 3.183 versos para o cinema era um projeto de Roger Avary, criador do argumento de <i>Pulp Fiction</i> , e Neil Gaiman, autor das novelas gráficas <i>Sandman</i> .
R4	(...) Mais que uma <u>versão</u> da peça da Broadway, com ecos distantes do filme original de 1988, dirigido pelo perturbador John Waters, (...)
R9	A <u>transposição</u> bastante rápida do livro para o cinema (...)
R16	Espaço para a saga, para a lenda, o oeste <u>originou</u> nomes cuja história tem sido contada por meio de imagens em movimento. Wyatt Earp, Billy the Kid, Búfalo Bill, Butch Cassidy, Sundance Kid, Jesse James.
R17	(...) a festejada <u>cinebiografia</u> da cantora francesa Edith Piaf.

Observamos que, em *três* resenhas, o fragmento referente à subfunção 2 apresenta-se mais extenso do que mostra o quadro 17 – R1, R2 e R16. Além de fazerem menção à vida real ou ao livro, seus autores constroem um pano de fundo para a história, contextualizando o filme para o leitor, e inserem elementos que este não encontrará na adaptação.

Por fim, cabe ressaltar que, excetuando-se as informações que remetem ao romance ou à história real, título do livro, nome do autor, data de publicação ou do evento, as demais informações da subfunção 2 constituem particularidades de cada tema, com seu léxico específico. Isso se aplica a ambos os *corpora*.

6.1.3

Subfunção 3: compara filme a outros do mesmo gênero

A terceira subfunção se manifesta em 60% das resenhas no *corpus* não especializado e 50% no especializado. Os trechos que ilustram a subfunção identificam a obra resenhada com um determinado gênero. Com exceção de R1, em que a menção é sucinta – um “western” –, nas demais resenhas, o autor faz menção a outros títulos, suas respectivas datas de lançamento, os diretores, e os aspectos que os tornam semelhantes, como nos exemplos retirados do *corpus* não especializado, abaixo:

[39] *Beowulf* está inserido em um formato que vem se estabelecendo na indústria do cinema: não há ponto final na história. Um fio narrativo é deixado para trás, de olho em uma possível continuação. Nisso segue o caminho de Harry Potter e O Senhor dos Anéis, franquias lucrativas que se tornaram um cálice sagrado perseguido pelos grandes estúdios. – R3

[40] O tema da cobiça já rendeu obras-primas como *Ouro e Maldição* (1923) e *O Tesouro de Sierra Madre* (1948). Mesmo *Cidadão Kane* (1942), o maior filme americano de todos os tempos, pode ser entendido nessa chave. Em todos eles, de Stroheim a Huston, passando por Welles, predomina a crítica do princípio acumulativo, de dinheiro ou de poder, essas moedas intercambiáveis. Em todos, também, esse princípio leva o protagonista à destruição. – R6

[41] A era Bush reacendeu a chama da indignação em Hollywood e resgatou o thriller político, gênero que praticamente hibernou nos anos 80 e 90 depois de viver seu ápice em filmes como "Os Três Dias do Condor", de Sidney Pollack (1975), e "Todos os Homens do Presidente", de Alan J. Pakula (1976). – R7

Como se pode notar, nessa parte da resenha, temos enfoques distintos: em R3, o crítico ressalta a maneira de se encerrar o filme, que revela uma solução comum nos dias de hoje: “não há ponto final na história”; já em R6, o autor foi buscar obras passadas que, reunidas, exploram o mesmo tema: a cobiça; e, por fim, em R7, o gênero *thriller* é resgatado do passado, animado pela situação política do país onde é realizado. Nas duas últimas, a subfunção abre o texto, sendo seguida pela subfunção 1. Trata-se de suas únicas ocorrências em posição inicial neste grupo.

A inserção do filme em determinado gênero pode levar, igualmente, a uma comparação com outro filme. O resultado é uma inevitável “sobreposição” de subfunções, uma vez que à informação alia-se um comentário avaliativo (subfunção 4), tornando sua separação uma tarefa difícil. Para fins de contagem de palavras, no exemplo a seguir, consideramos os trechos entre colchetes referentes à avaliação inicial, por conter termos como *agilidade* e *leveza*. Todavia, acreditamos que se trate mesmo de uma co-ocorrência de intuítos comunicativos:

[42] (...) [o novo *Hairspray* agrega a agilidade e a leveza] de *High School Musical*, estrondoso sucesso da Disney que conquistou a garotada. *Hairspray* segue o mesmo tom: [é o “feel good movie”, um filme alto-astral, que você acompanha batendo o pé no chão, com um baita sorriso no rosto]. – R4

Tem-se exemplo similar no *corpus* especializado, na parte que omitimos de [26] acima; porém, analisamos o fragmento como “avaliação”, apenas:

[43] Exibido durante o Festival do Rio 2007, *Morte no Funeral* foi aplaudido ao final de mais de uma apresentação. O que não era de se estranhar depois de muitas e frequentes risadas dadas ao longo do filme que – se está muito longe de ser um marco no cinema e fica mesmo devendo alguma coisa a tantas comédias hilárias do passado (1.4) – faz rir como há tempos não se ouvia em salas de cinema. – R12

Neste conjunto de textos, é interessante ressaltar, ainda, que, das *cinco* resenhas com a subfunção 3, *quatro* apresentam comparação com o(s) filme(s) precedente(s) do mesmo diretor, algo que não se observa no outro *corpus*:

[44] Se *Coração Iluminado* (1997) era até então o filme mais intimista de Hector Babenco, já que foi feito quando ele se recuperava de uma grave doença e representa um retorno a Buenos Aires e às suas próprias memórias, este *O Passado*, se não é autobiográfico, bem que poderia ser. Há um forte parentesco entre ambos, especialmente através da figura atormentada do protagonista masculino. – R11

[45] (...) Desde *Amores Brutos* (2000), a obra da dupla vem impregnada por uma noção de fatalismo a partir do qual pequenos atos ou ocorrências acabariam por determinar eventos drásticos nas vidas dos personagens. Já em *Babel*, os feitos dramáticos que antes se restringiam aos limites de uma cidade atingem proporções universais. – R14

[46] (...) E aqui Breillat adentra em um tema caro ao seu cinema: a necessidade, causada por impulsos, de se manter o contato corporal (sexual). (...) – R15

[47] (...) que curioso díptico este *Uma Garota Dividida em Dois* forma com *A Comédia do Poder*, seu filme anterior (exibido este ano no Brasil). (...) – R20

Apresentar outro(s) filme(s) do diretor leva-nos a considerar a postura do crítico de publicações especializadas em relação a quem o lê: estaria o autor presumindo que seu público-leitor está familiarizado com o trabalho do cineasta? Ou apenas afirmando sua credibilidade junto a esse leitor em potencial, que ele desconhece, mas que tenta atrair com seu conhecimento do gênero em questão?

No que concerne à posição da subfunção 3 e sua recorrência, informamos que esta aparece no início de R6 e R7, no grupo não especializado; e em R11, R15 e R16 no especializado. Reaparece em *uma* e *duas* resenhas, respectivamente.

6.1.3.1 Características léxico-gramaticais

Ao classificar o filme em dado gênero, o autor emprega recursos distintos. Nota-se, por exemplo, variação nas resenhas do *corpus* não especializado, em que determinados processos materiais associam-se a grupos nominais, a fim de desempenhar a função de comparação com obras semelhantes: *inserir* (em um formato), *seguir* (o caminho), *render* (obras-primas), *resgatar* (o *thriller* político) e *contar* (em muitos filmes). Títulos de outros filmes, bem como suas respectivas datas, também compõem essa porção da resenha. Reproduzimos, a seguir, parte dos exemplos [41] a [43] acima e acrescentamos trechos de R8 e R16:

QUADRO 18

Associações usuais de verbos e grupos nominais na subfunção 3

R3	<i>Beowulf</i> <u>está inserido em um formato</u> que vem se estabelecendo na indústria do cinema: não há ponto final na história.(...) Nisso <u>segue o caminho</u> de Harry Potter e O Senhor dos Anéis (...)
R6	O tema da cobiça <u>já rendeu obras-primas</u> <u>como</u> Ouro e Maldição (1923) e O Tesouro de Sierra Madre (1948).
R7	A era Bush reacendeu a chama da indignação em Hollywood e <u>resgatou o thriller político</u> , (...) depois de viver seu ápice em filmes <u>como</u> "Os Três Dias do Condor", de Sidney Pollack (1975), e "Todos os Homens do Presidente", de Alan J. Pakula (1976).
R8	Toda história de espionagem – ainda mais se duplicada pela resistência – carrega um tanto de inverossímil, <u>como Hitchcock sabia</u> muito bem. (...)
R16	(...) Novamente a história de Jesse James é contada pelo cinema, novamente as razões de seu assassinato são evocadas. <u>Como já foi contado em muitos filmes</u> antes (tenho na memória "Eu Matei Jesse James", 1949, Samuel Fuller), (...)

Nota-se o uso da conjunção *como* (duplo sublinhado) em vários exemplos: em R6 e R7, para elencar os filmes que o autor julga importantes, e em R8 e R16, em que a comparação se dá por meio de uma oração encabeçada pelo termo.

Entre R6 e R16, observamos que os verbos estão todos no pretérito perfeito, pois tratam de fatos ocorridos. Com relação aos exemplos de comparação com outras obras do cineasta retirados da mídia especializada, chama-nos a atenção o emprego do presente quando o autor analisa ou descreve o filme para o leitor:

QUADRO 19

Emprego do presente do indicativo na comparação dos filmes

R11	(..) este O Passado, se não <u>é</u> autobiográfico, bem que poderia ser. <u>Há</u> um forte parentesco entre ambos, (...)
R14	Já em Babel, os feitos dramáticos (...) <u>atingem</u> proporções universais.
R15	E <u>aqui</u> Breillat <u>adentra</u> em um tema caro ao seu cinema: (...) Se a diretora já havia desenvolvido o tema em seus filmes anteriores (...)

Além do léxico próprio de cada resenha, referente inclusive às obras e seus diretores, os seguintes termos se repetem nos *corpora* estudados: *filme(s)*, *história*, *cinema*, *gênero*.

6.1.4

Subfunção 4: comenta o filme com um elogio/crítica inicial

A subfunção 4, última deste movimento, representa a indicação de uma primeira avaliação do filme. Aqui, o crítico nos revela sua impressão, seja pelo uso

de um simples epíteto ou de um breve comentário. Trata-se, na maioria das vezes, de um fragmento curto, inserido nas primeiras linhas do texto. Das vinte resenhas analisadas, constatamos a presença desse juízo de valor em *doze* delas, ou 60% do total, *sete* no grupo não especializado e *cinco* no especializado.

Esses comentários avaliativos correspondem, em média, a 13% do total das informações do Movimento 1 – lembrando que este equivale a 31,7% do *corpus* não especializado, e a 18,7% do especializado. Assim, registra-se, em média, a presença da subfunção 4 em 9,7% do Movimento 1 no primeiro grupo, e em 16,4% no segundo. Já em relação à extensão total dos textos, a subfunção 4 ocupa 3,6% do *corpus* não especializado e 2,6% do especializado.¹

A mídia não especializada inclui também – além de R4, exemplo [42] – estes fragmentos:

[48] Certos filmes são tão obstinados na maneira de contar uma história (...) Mas um western lento, pensativo, de poucos tiros que contam muito (...) Trata-se, principalmente, de um western com idéias muito contemporâneas sobre os protagonistas mencionados no título.– R1

[49] No início do magnífico A Vida dos Outros (...) – R2

[50] O novo longa abala pela honestidade e pela ausência da violência que tanto agrada ao público atual. – R5

[51] Ok, Sangue Negro (...) não é uma obra-prima, como as anteriormente citadas. Não marca um paradigma e nem revoluciona a linguagem do cinema. No entanto, é um belo e grande filme. – R6

Na mídia especializada, a subfunção 4 aparece aliada à subfunção 2, como em [19], referente à vida de *Piaf*. Outras quatro resenhas apresentam uma característica comum: a subfunção 4 está atrelada ao Movimento 2:

[52] (...) se está muito longe de ser um marco no cinema e fica mesmo devendo alguma coisa a tantas comédias hilárias do passado (...) – R12

[53] Mas se à primeira vista o filme parece pudico (em se tratando da diretora), um olhar atento logo nos faz ver que se trata de uma história ácida, contada com muita categoria e imponência. (...) Em uma profusão de sentimentos contraditórios, o olhar de Breillat é compreensivo, mas nunca complacente. É ácido, mas nunca eschachado. (...) – R15

[54] E para quem gosta de uma narrativa cinematográfica fora das desgastadas cartilhas tradicionais, Anderson entrega o que promete, e acerta mais uma vez no ótimo "Sangue Negro". – R18

¹ Cf. Tabela 4 no final deste capítulo com os índices percentuais de cada subfunção. Esses dados serão retomados no capítulo 7, quando trataremos da avaliação nas resenhas.

[55] (...) tudo que era ambiguidade e mistério de motivações no filme de 2006, revela-se aqui de uma legibilidade extremada. – R20

Quanto à posição da subfunção 4, o conteúdo de avaliação inicial costuma ser abordado após outros conteúdos, geralmente referentes às subfunções 1 e 2. E, de modo semelhante à subfunção 3, a quarta subfunção quase não ocorre; registram-se *duas* únicas repetições no *corpus* não especializado, em R3 e R4.

6.1.4.1 Características léxico-gramaticais

Quando pensamos em “avaliação”, o que nos vem à mente é a atribuição de qualidades ou defeitos àquilo que se avalia. A atitude do avaliador em relação a seu objeto de análise tende a ser expressa por meio de epítetos que remetam às qualidades ou defeitos desse objeto. É a maneira mais direta de se apreciar ou desqualificar algo, embora saibamos que a avaliação pode se mostrar menos evidente, e até mesmo passar despercebida.

Ilustrando a afirmação, temos nas resenhas epítetos como *lento e pensativo* (*western*), *ousada* (tentativa) *belo e grande* (filme), *admirável* (*thriller*), mas somos igualmente contemplados com outras formas de avaliação, que se apresentam disfarçadas por: 1) grupos nominais: *um filme cheio de acertos*; *legibilidade extremada*; e 2) sintagmas verbais: *agrega a agilidade e leveza* (= ágil e leve); *poucos tiros que contam muito* (= são relevantes na trama), *abala pela honestidade* (= honesto).

Além desses exemplos, que podem ter seus significados inferidos, há construções mais complexas, cujo entendimento depende do co-texto. É o caso de [51], em que o autor faz ressalvas sobre o filme para, então, afirmar que *é belo e grande*. Tem-se exemplo semelhante em [52]: apesar das restrições, o filme “faz rir”; finalmente, em [54], na opinião do crítico, o cineasta realiza o que promete, *uma narrativa cinematográfica fora das desgastadas cartilhas tradicionais*, que compreendemos como algo “genuíno”, “original”, e que, portanto, merece o ingresso do espectador.

Por fim, não notamos diferenças de um *corpus* para outro, uma vez que os exemplos se equilibram. O presente do indicativo é o tempo verbal dominante na apreciação crítica dessa parte das resenhas. E, com respeito ao léxico, não há termos propriamente característicos desta subfunção, a não ser o termo *filme*.

6.2

Movimento 2: Descrição e interpretação da trama

Como pudemos observar nos Quadros 9 e 10, a passagem para o Movimento 2 nem sempre se dá a partir do Movimento 1 (o uso das cores facilita o entendimento dessa oscilação). Mesmo quando isso ocorre, as relações que se estabelecem na superfície do texto não costumam ser marcadas linguisticamente, ou seja, por elos coesivos explícitos. Em algumas resenhas, como veremos, a troca de um movimento para outro é auxiliada pela marca tipográfica do parágrafo e pelas informações que o texto traz.

Os mecanismos de coesão que atuam na sequência do texto promovem um “encadeamento por justaposição”, segundo Koch (2008, p.66). Esse recurso de sequenciação frástica pode ser utilizado com ou sem partículas sequenciadoras. Neste caso, da ausência de partículas, a autora afirma que “cabe ao leitor construir a coerência do texto, estabelecendo mentalmente as relações semânticas e/ou discursivas”. Em outras resenhas, bem como nas sucessivas alternâncias entre M2 e M3, o encadeamento é realizado por conectores, e a referenciação é mais frequente em nível lexical.

O Movimento 2 constitui-se de quatro subfunções:

- Subfunção 5: descreve a trama
- Subfunção 6: interpreta a trama
- Subfunção 7: associa o filme a um tema mais geral
- Subfunção 8: comenta os recursos narrativos/técnicos usados

6.2.1

Subfunção 5: descreve a trama

Primeira do Movimento 2, a quinta subfunção está presente em 100% das resenhas. Esse percentual não surpreende, uma vez que é preciso informar o leitor sobre a história do filme, onde se passa, a época, seus personagens e as relações que os sustentam. Nessas descrições, os autores costumam informar, também, o nome do ator/atriz que interpreta o personagem, e até outro filme em que atuou. Também atribuímos à subfunção 5 trechos descritivos de “cenas” do filme.

Um dado importante é que a subfunção não apenas é vista em todas as resenhas, como também é das que mais se alternam e repetem nos textos – um sinal de

que o autor necessita voltar à história mais vezes, a fim de tecer comentários acerca de outros elementos da narrativa.

No *corpus* não especializado, há *quatro* textos em que a subfunção 5 se repete; ela aparece mais de uma vez em cada resenha, como em R4:

[56] A comédia se passa na cidade de Baltimore, em 1962, tempo de segregação racial e mudanças sociais. Tracy Turnblad (Nikki Blonsky), uma adolescente gorda e despachada, sonha participar do Show de Corny Collins, programa musical da TV local, com jovens brancos e lindos. Tracy conquista a atenção do apresentador com seu jeito especial de dançar e quem não gosta disso é Amber (Britanny Snow), patricinha mimada, filha da produtora do show, Velma von Tussel (Michelle Pfeiffer). Para piorar, Link Larkin (Zac Efron, não por acaso astro de High School Musical), namorado da princesinha, fica de olho comprido para cima da colega gordinha e superdescolada. É o estopim para que Velma arme as maiores maldades para sabotar Tracy.

(...) Além de gorda, Tracy vem de uma família simples. Seu pai, Wilbur (Christopher Walken), sustenta a família com uma loja de mágicas. Sua mãe, a passadeira Edna, não sai de casa há 11 anos, envergonhada de sua obesidade. E sua turma é a dos negros (que só podem participar do show uma única oportunidade por mês, no Dia do Negro). Para os padrões de uma escola americana dos anos 60, Tracy é um desastre. Mas ela reverte o quadro com talento e uma incrível autoconfiança. – R4

Temos aqui um exemplo típico da quinta subfunção: além de bem detalhada, a descrição necessita de um segundo parágrafo. Como esse segundo parágrafo é iniciado por informação referente ao Movimento 3 – que omitimos entre parênteses –, há recorrência da subfunção 5. Em outras resenhas, no entanto, os trechos relativos a essa parte são menos extensos; vai depender de como o autor “reorganiza a estrutura básica do conteúdo do filme”, conforme vimos anteriormente com Beacco e Darot (1984, *apud* Machado, 1996, p.142).

O fragmento abaixo enfoca um elemento específico, o personagem principal:

[57] (...) Michael Clayton é o funcionário de uma grande firma de advocacia que tem entre seus clientes algumas das maiores corporações em atividade. Sua especialidade é "limpar o terreno", ou seja, agir antes que um processo possa pôr em risco as corporações ou seus altos funcionários. – R7

A subfunção pode estar também representada por uma síntese da trama, porém materializada em pergunta dirigida ao leitor:

[58] O filme daí tirado, Sangue Negro (no original There Will be Blood), é apenas o relato de uma tragédia pessoal, um homem engolido por sua própria cobiça? (2.5) Afinal, o romance é de 1927. (1.2) Ou pode ser também interpretado como alusão contemporânea da vontade de poder do império americano? (...) (2.6)] – R6

Nota-se que o trecho sublinhado é seguido de outras informações, dentre as quais um comentário ou parte dele. A presença desse comentário (2.6) explica a

extensão reduzida da subfunção 5 na resenha. Contudo, é preciso reconhecer sua importância na sequência do texto: o crítico lança uma pergunta para, depois, “interpretar” o que viu. A indagação, na realidade, parece um pretexto para especular sobre o tema; especulação esta que se alonga e leva a uma conclusão sobre as escolhas do diretor.²

Finalmente, chama-nos atenção a resenha com menor número de subfunções deste *corpus*, a R10, em que a descrição da trama ocupa mais da metade do texto.

Quanto ao *corpus* especializado, oito dentre as dez resenhas contêm repetições da subfunção 5 (e poucas de outras subfunções); uma diferença, portanto, significativa entre os dois grupos de texto. Neste *corpus*, a manifestação da quinta subfunção também revela uma descrição simples da trama, como em [64], ou comporta uma descrição seguida de interpretação, como em [65]. Neste último caso, essa parte do texto é sequenciada; entendemos como “descrição” o trecho sublinhado e como “interpretação” o que vem depois:

[59] De seus primeiros e extremamente pobres anos de vida, suas perambulações por cabarés e prostíbulos, a descoberta do talento natural, a lapidação desse talento, o sucesso, a ida aos Estados Unidos (numa Nova York totalmente feita em estúdio), os amores, até chegar à sua doença, que a atormentou e a consumiu ainda bastante jovem. – R17

[60] (...) “Mutum” tem seu eixo dramático em Thiago, um menino de dez anos que mora com os pais e o irmão no sertão de Minas Gerais. Thiago é diferente dos outros, um menino sonhador. (2.5) É através do seu olhar que enxergamos o mundo nebuloso dos adultos, com suas traições, violências e silêncios. “Mutum” é um filme sobre e com Thiago em seu confronto com o mundo. (2.6) – R19

É preciso, ainda, tecer um comentário a respeito da “posição” da subfunção 5 nas resenhas de ambos os *corpora*, pois, em três delas, a subfunção ocorre em posição inicial; nas outras dezessete, a prioridade é dada a informações do M1, de apresentação do filme. Um indício de que, apesar dessa prática ser pouco comum, há críticos que parecem ver na “apresentação da trama” um recurso válido para se “apresentar a resenha” ao leitor.

² Em nossa análise anterior, este trecho havia sido entendido como “segmento extra” (SE), sendo, depois, incorporado ao modelo como subfunção 6. Apesar de explorarmos essa subfunção na próxima seção, consideramos importante mencioná-la aqui, dada a proximidade que o componente interpretativo estabelece com o componente descritivo na organização textual das resenhas.

6.2.1.1 Características léxico-gramaticais

Como dito acima, a subfunção 5 varia de extensão conforme a resenha. Podemos tê-la expressa em uma ou duas linhas, como em [60] – assemelhando-se, portanto, a uma “sinopse” – ou em dois parágrafos, como em [56]. Em outras resenhas do *corpus* não especializado, ao descrever, os autores referem-se ao próprio evento cinematográfico. Empregam processos materiais e grupos nominais que apontam claramente para a subfunção 5. Assim, (o filme) *mostra e retrata*, (a história) *se passa*, e (a trama) *se organiza* constituem exemplos de construções que remetem à função de explicar ao leitor do que trata a obra resenhada. Além desses, a indicação da cena e da duração do filme em R1 também exerce o papel de guiar os interessados em assistir ao filme. Seguem alguns trechos:

QUADRO 20

Descrição nas resenhas do *corpus* não especializado

R1	No único de seus roubos <u>mostrados no filme</u> , ele mata de forma gratuita um contador que se recusa a abrir um cofre. <u>Noutra cena</u> , tortura um menino à cata de uma informação que ele obviamente não possui. E, <u>durante quase duas horas</u> , extravasa sua paranoia caçando com método, um a um, os integrantes de sua gangue. (...)
R4	<u>A comédia se passa</u> na cidade de Baltimore, <u>em 1962</u> , tempo de segregação racial e mudanças sociais. (...)
R5	<u>O filme retrata</u> a angústia de uma mulher imersa na guerra do terror. <u>Em 23 de janeiro de 2002</u> , Daniel marca entrevista com uma fonte, num café no centro de Karachi, Paquistão. (...)
R8	Questões desse tipo podem ser suscitadas ao longo de toda <u>a trama</u> , que <u>se organiza</u> na Holanda, <u>no final da guerra</u> . (...)

Um elemento importante na descrição da trama é a data/época em que se desenrola a narrativa, como em R4, R5 e R8. Ou já ter sido evocada no trecho referente à subfunção 2, quando o autor discorreu sobre fatos que inspiraram o filme. Este é o caso de R1, em que o leitor é informado sobre o enredo a partir da descrição de cenas do filme.

Nas outras resenhas do quadro acima (exceto em R1), chama a atenção, também, a mudança de parágrafo estar associada à mudança de subfunção, o que não é frequente nos *corpora*. Os fragmentos selecionados constituem inícios de parágrafos que promovem uma delimitação nítida da informação no texto. Em decorrência disso, o ritmo da leitura também se altera; há uma pausa natural

quando se troca de parágrafo, o que nos remete, mais uma vez, ao encadeamento por justaposição: a ausência do conector é substituída pela pausa a que nos obriga essa troca, estabelecendo, assim, a coesão textual (Koch, *ibid.*).

No corpus especializado, são *três* as resenhas que contêm essa mudança de parágrafo que visa à descrição da trama: R13, R16 e R18. Vejamos o Quadro 21:

QUADRO 21
Descrição nas resenhas do *corpus* especializado

R13	Seis anos depois do 11 de setembro, um grande mal-estar domina o país. Os ideólogos da guerra estão no comando. A juventude está apática. A imprensa, em crise de consciência. E os “garotos” continuam morrendo no front. (...)
R16	Na versão atual, Dominik se atém apenas aos últimos momentos de Jesse James. Começa com o último golpe da gangue de James, momento em que entra para o bando o jovem Robert Ford. Para Bob Ford, James é um mito, de modo que o filme acaba por mostrá-lo, igualmente, pelos olhos deslumbrados e desapontados de Ford: o mito não condiz com a figura do James decadente que Ford tem diante de si.(...)
R18	Deixando qualquer Syd Field de cabelos em pé, os primeiros 15 minutos do filme não apresentam nenhuma espécie de diálogo. Eles são dedicados à exacerbação seca e silenciosa do solitário trabalho desenvolvido por Daniel Plainview (...)

Os itens lexicais característicos da subfunção 5 – além dos nomes dos profissionais e personagens – são: *filme, cena, personagem, trama, história*. Os demais são termos pertinentes ao campo semântico específico de cada obra cinematográfica.

Nossos textos indicam que a descrição, por mais objetiva que pareça, não é um ato neutro, isento da voz do crítico. Contudo, quando se fala em “interpretação”, a questão da subjetividade torna-se mais evidente. Na mídia geral, *cinco* resenhas possuem descrição e interpretação; na especializada, apenas *uma não* apresenta esse traço.

6.2.2 Subfunção 6: interpreta a trama

Na seção 5.3.1, discorreremos sobre os “segmentos extras” (SE) e sua proximidade com algumas subfunções, dentre as quais aquela referente à descrição da trama. Um estudo cuidadoso de tais segmentos acabou por incorporá-los ao esquema de análise, como vimos na seção seguinte. No presente caso, tal decisão legou à maior parte dos SE a condição de subfunção 6, de interpretação da trama. Foi um acréscimo importante à investigação proposta, pois é o momento do texto em que

o crítico procura compreender a significação do filme; ou, nas palavras de Beacco e Darot (1984, *apud* Machado, 1996, p.145), a parte que se constitui “por elementos descritivos que se deixam ler ou que se colocam como procedendo de uma atividade interpretativa”.

Registramos a sexta subfunção em 70% das resenhas não especializadas e em 90% das especializadas. Sua recorrência se dá em *quatro* resenhas do primeiro *corpus* e em *sete* do segundo. Na maioria delas, aparece próxima à subfunção 5 e em trechos mais ou menos extensos.

No *corpus* não especializado, R1 e R7, resenhas-modelos do capítulo, ilustram a relação entre descrição e a compreensão do enredo. Na primeira, a crítica comenta a intenção do diretor (exemplo [13]) para, depois, sustentar sua colocação com comentário descritivo. Já na segunda, ocorre o inverso: o crítico descreve o papel do ator principal, para, em seguida, discorrer sobre os *componentes que darão impulso à trama* e explicitar a relação diretor-protagonista (como em [14]).

Fica claro que, em ambas as resenhas, tem-se duas subfunções distintas: os autores descrevem a trama e explicitam a coerência dos personagens. No caso de R7, o parágrafo após o subtítulo “Desumanização” nem é apenas uma descrição pura – como em R4, acima –, nem apenas uma explicitação da trama. Esse parágrafo reúne ambas as subfunções.

Com relação ao *corpus* especializado, é nítida a preocupação dos críticos em ir além da simples exposição dos elementos da narrativa; haja vista o percentual de ocorrência da subfunção nos textos. Ademais, as entrevistas realizadas para esta pesquisa confirmam a importância que atribuem alguns profissionais da área ao que chamam “análise” da obra. Essa complementação analítica (ou interpretativa) é, por vezes, inserida na sequência da descrição:

[61] Na versão atual, Dominik se atém apenas aos últimos momentos de Jesse James. Começa com o último golpe da gangue de James, momento em que entra para o bando o jovem Robert Ford. Para Bob Ford, James é um mito, de modo que o filme acaba por mostrá-lo, igualmente, pelos olhos deslumbrados e desapontados de Ford: o mito não condiz com a figura do James decadente que Ford tem diante de si. (2.5) Essa é uma chave interessante para interpretar o filme e o ponto de vista de Dominik, e que não se encontra presente, por exemplo, na versão de Fuller. As razões de Bob Ford não se explicariam pela recompensa, mas antes pela preservação do mito com o assassinato de um homem que não espelha qualquer grandeza. (2.6) – R16

Em [61], na segunda metade do parágrafo, o autor fornece uma *chave* (...) *para interpretar o filme*. Essa atitude quase “didática” do crítico parece evidenciar

uma preocupação sua com o leitor, guiando-o na compreensão de como ele, crítico, percebe o olhar do diretor sobre a questão abordada no filme. Já em [62], sua interpretação é mais direta, assertiva:

[62] (...) É através do seu olhar que enxergamos o mundo nebuloso dos adultos, com suas traições, violências e silêncios. “Mutum” é um filme sobre e com Thiago em seu confronto com o mundo. – R19

No *corpus* especializado, fica patente, também, a questão da interpretação conduzida pela descrição da trama; e é na interpretação que a “subjetividade” do crítico salta aos olhos. As marcas de terceira pessoa, comumente observadas em descrições, dão lugar à presença do autor, pelo uso da primeira pessoa do plural (duplo sublinhado em [62] e [63], abaixo).

Outro aspecto a ser mencionado é que, às vezes, as subfunções são facilmente delimitáveis; em outras, a interpretação vem de tal maneira imbricada na descrição, que é difícil distingui-las. Remetemo-nos, mais uma vez, a Vanoye e Goliot-Lété (2006, p.16), quando discorrem sobre a organização sequencial dessas informações, que tendem a se confundir. Na passagem abaixo, consideramos interpretação todo o trecho, exceto o que nos é informado entre parênteses:

[63] O primeiro trunfo de Breillat [diretora] se dá exatamente no momento em que somos convidados a participar da conversa, compartilhando do relato de um e da escuta da outra. Somos colocados no mesmo patamar que a marquesa de Flers. E se a princípio há um certo incômodo derivado da identificação primeira não se dar com a parte nobre e conservadora, nos deleitamos em poucos instantes a fim de ouvir os relatos de Ryno, estendidos em nossas poltronas, assim como está estendida a marquesa de Flers (há um plano – ou quadro – em que a personagem está jogada na poltrona desleixadamente) (...) – R15

Do mesmo modo, destacamos em R13 um longo fragmento em que as subfunções 5 e 6 se alternam e podem gerar dúvidas para o pesquisador. A interpretação se mostra mais evidente nas sentenças sublinhadas:

[64] Seis anos depois do 11 de setembro, um grande mal-estar domina o país. Os ideólogos da guerra estão no comando. A juventude está apática. A imprensa, em crise de consciência. E os “garotos” continuam morrendo no front. Cada um dos três blocos do filme veicula uma parte dessa equação. O próprio Redford vive um professor de Ciências Políticas, veterano do Vietnã, que tenta convencer um estudante a colocar sua inteligência a serviço de uma boa causa. O desinteresse dos jovens pela política – mas não eventualmente pela sua face bélica, aventureira – abre espaço para as investidas de falcões como o senador republicano vivido por Tom Cruise, que impõem uma visão do mundo em preto-e-branco.

(...) Repetir os erros do passado ou acreditar que a História se move e os equívocos de ontem podem ser os acertos de hoje – eis o dilema que Redford diseca nessas duas tensas conversas separadas por centenas de quilômetros. Ao mesmo tempo, mais longe ainda, dois

marines feridos aguardam resgate ou morte num pico do Afeganistão. [Esta seria, então, a sala do front.] – R13

Neste último exemplo, percebe-se, dentro da própria interpretação, um comentário do autor (destacado entre colchetes) que sugere ao leitor uma outra possibilidade de entender a trama – trata-se de um comentário mais analítico do que propriamente interpretativo. De modo semelhante a [62] e [63], aqui o autor se insere na interpretação pelo emprego da primeira pessoa do plural. Essa estratégia permite-lhe chegar próximo ao leitor, como se pudesse com ele dialogar. Além disso, a insinuação de um diálogo em [64] parece ocorrer por meio de uma hesitação (*digamos*, também em duplo sublinhado) que reduz a autoridade do crítico. Ao agir assim, o autor exime-se, em parte, da responsabilidade pelo que afirma; reconhece a existência de uma relação interlocutiva.

6.2.2.1

Características léxico-gramaticais

Detectar a léxico-gramática de uma subfunção de interpretação não é tarefa propriamente fácil, uma vez que o termo “interpretação”, por si só, já implica em “subjetividade” por parte do autor e, portanto, em uma linguagem menos passível de recorrência através dos *corpora*. De fato, o que percebemos é uma variação linguística difícil de caracterizar como reguladora da subfunção 6, mas que acaba tendo sua relevância para o estudo. Vejam-se alguns exemplos do *corpus* não especializado:

QUADRO 22

Interpretação em resenhas do *corpus* não especializado

R1	(...) Robert Ford, o rapaz que cresceu lendo sobre as aventuras de Jesse em jornais e romances baratos, <u>é a variável sem a qual essa equação não existe</u> : o fã ardoroso. (...)
R6	O filme daí tirado, Sangue Negro (no original There Will be Blood) <u>é apenas o relato de uma tragédia pessoal, um homem engolido por sua própria cobiça?</u> (...) <u>Ou pode ser também interpretado como alusão contemporânea da vontade de poder do império americano?</u>
R7	<u>Gilroy trabalha em outra chave</u> . Seu herói é um homem que faz parte do jogo, conhece suas regras, mas que se impõe um limite. Se ele encontra-se "sem saída", é por causa de sua própria consciência moral.

Os três fragmentos da mídia não especializada demonstram nitidamente que, ao crítico, cabe prover ao leitor sua compreensão daquilo que lhe será mostrado como espectador. Assim, em R1 a explicação se vale de uma metáfora matemá-

tica: uma *variável* que é fundamental à *equação* (jogando luz sobre um dos personagens); e em R7, tem-se o termo *chave* e a explicação é introduzida pelo verbo *defender*. Em ambas, o crítico utiliza proposições afirmativas e mostra-se seguro em relação a como entende a trama. Esses exemplos nos permitem evocar a primeira de três estratégias de realização linguística indireta postuladas por Beacco e Darot (*ibid.*), a saber, quando o autor da resenha “atribui ao diretor do filme determinadas intenções que são, na verdade, resultado de sua interpretação”.

Já em R6, o crítico sugere a existência de algo que a figura do ambicioso protagonista esconde, e levanta a hipótese de uma “interpretação” sob forma de questionamento. Aqui, a presença do operador modal *pode*, expresso no sintagma verbal *pode ser interpretado*, confere menos força à proposição do autor, sinalizando ao leitor uma postura mais flexível. Esse tipo de construção da interpretação por meio de perguntas – sejam elas retóricas ou não – constitui a segunda estratégia detectada por Beacco e Darot (*ibid.*).

Na mídia especializada, notam-se atitudes semelhantes:

QUADRO 23

Interpretação em resenhas do *corpus* especializado

R11	Porque <u>o que se percebe</u> é que embora o aspecto sedutor de Rimini impulse suas escolhas amorosas, serão sempre as mulheres que se encantam e se apaixonam por ele (...)
R13	(...) A juventude está apática. A imprensa, em crise de consciência. E os “garotos” continuam morrendo no front. <u>Cada um dos três blocos do filme veicula uma parte dessa equação.</u> (...)
R14	(...) O grito por socorro da babá mexicana no deserto e o uivo da japonesinha surda acabam soando <u>como se resumissem um pedido de socorro vindo de toda a humanidade</u> . A reconciliação do casal Brad Pitt/Cate Blanchett às portas da morte e em meio a sangue e urina <u>sintetiza</u> toda uma possibilidade de redenção da espécie perante a derrocada total.
R16	(...) As razões de Bob Ford <u>não se explicariam</u> pela recompensa, mas antes pela preservação do mito com o assassinato de um homem que não espelha qualquer grandeza.
R19	“Mutum” se instala nas <u>experiências de seu protagonista</u> com a natureza e com a sua família. E o filme segue colado nas percepções de Thiago, <u>identificado com o ato mesmo da criação</u> . Experimentamos as brincadeiras com os irmãos, acompanhamos seus conflitos com a figura paterna e compartilhamos sua ignorância quanto às causas de algumas reviravoltas. <u>Talvez</u> “Mutum” tenha como tema primeiro o universo da infância. O filme <u>parece</u> improvisar e brincar com as crianças – numa das sequências mais bonitas do filme, o irmão de Thiago dá vida às pipocas.
R20	(...) Por isso, se até <u>chegamos</u> a pensar em algum momento que a relação que Gabrielle (...) estabelece com os dois homens que a disputam (Berléand e Magimel) esconde algum tipo de motivação secreta, de manipulação pela aparência inocente, logo <u>descobriremos</u> que não: ela é de fato uma protagonista que encarna a total ingenuidade e entrega, uma heroína melodramática que recairá nos mesmos erros e na completa credulidade.

Encontramos, no quadro, uma atitude mais assertiva diante do que se vê na tela, como em R13 (em que temos novamente a ideia de uma “equação”, com suas partes integrantes), e uma atitude mais cautelosa, como nas demais resenhas. Nestas, a certeza é mitigada pela escolha do verbo *parecer* e do advérbio *talvez* (R19), e pelo emprego de outros tempos verbais: o pretérito imperfeito do subjuntivo (*como se resumissem*, em R14) e o futuro do condicional (*não se explicariam*, em R16). Nestas últimas, os críticos parecem instruir o leitor, apontando-lhe a direção para o entendimento da obra, porém sem imposição de seu ponto de vista.

Supomos que tais atitudes favoreçam um envolvimento (ou interação) entre os usuários do gênero. No caso de perguntas (R6) e do emprego da primeira pessoa do plural (R15, R19, R20), nota-se uma implicação pessoal maior, um convite ao leitor. Já no caso do emprego do futuro do condicional (R16), do verbo *parecer* ou do advérbio *talvez* (R19), a implicação pessoal parece atenuada pela cautela que a linguagem evidencia. Entretanto, ao não impor sua visão pessoal, mas sim compartilhá-la com o leitor, o crítico busca uma adesão à perspectiva de compreensão que lhe propõe; uma perspectiva da qual não tem certeza, mas que lhe parece viável. Podemos aqui evocar a terceira estratégia do enunciador, de acordo com Beacco e Darot (*ibid.*), a saber: o uso de “modalidades que marcam a incerteza possível sobre a significação produzida pela atividade do sujeito cognitivo”.

Os verbos utilizados no desempenho da subfunção 6 são: *interpretar*, *perceber*, *veicular* e *sintetizar*. Quanto aos itens lexicais, os termos *equação* e *chave*, como vimos, se repetem; e *filme é visto* em *três* das resenhas que ilustram a subfunção. Não foram encontrados outros termos que a caracterizem.

Diante do exposto, arriscamo-nos a afirmar que a subfunção de interpretar a trama constitui uma complementação à descrição, bem como uma tentativa de garantir que o(s) significado(s) veiculado(s) não passe(m) despercebido(s) pelo leitor, sendo isso mais visível nos textos da mídia especializada.

6.2.3

Subfunção 7: associa o filme a um tema mais geral

Ainda dentro do Movimento 2, um comentário analítico do autor em relação ao tema mais amplo no qual está inserido o filme, geralmente um fato real, pode servir como sustentação para as demais informações sobre a trama. Assim, a sétima

subfunção, um dos desdobramentos que tiveram os SE descritos anteriormente, encontra-se presente em 60% dos veículos da mídia não especializada e em 10% da especializada. Se pensarmos que, para fins de uma descrição genérica, considera-se “obrigatória” a subfunção com número de ocorrências igual ou superior a 50%, temos aqui um caso de subfunção “opcional” no *corpus* especializado. A despeito da quase ausência da subfunção 7 neste último *corpus*, e do fato de três dos seis exemplos abaixo serem oriundos da mesma publicação, ainda julgamos conveniente descrever a subfunção, por acreditarmos que um *corpus* mais extenso e variado possa conter tal característica. No presente estudo, ela não apenas se mostra rara, como não recorre nos textos. Seguem os fragmentos extraídos do *corpus* não especializado:

[65] (...) Dominik sabe aonde quer chegar: a esse desfecho antológico (3.9), que tem tanto a dizer sobre os Estados Unidos do século XIX quanto à cultura da imagem que se cristalizou no século XXI. (2.7) (...) – R1

[66] O Preço da Coragem não observa os padrões de Hollywood. É um filme de tese, desprovido de glamour. (2.6) Pela voz de Mariane, adverte que o Paquistão “é o front da guerra”, onde, caso não haja diplomacia, o radicalismo islâmico e o imperialismo de Bush vão travar a batalha definitiva. (2.7) – R5

[67] Já que mesmo qualquer criancinha hoje em dia sabe das reais motivações da invasão do Iraque e da intervenção americana em outros países ricos de petróleo, (2.7) fica difícil acreditar que se trate apenas de uma obra histórica, circunscrita no tempo e no espaço e limitada às condições daquela época. (2.6) (...) – R6

[68] Nessa apresentação do personagem, já despontam os componentes que darão impulso à trama: os interesses do Estado, motores da ação nos anos 70, foram trocados pelos das grandes corporações, enquanto advogados ocupam o lugar de jornalistas e agentes secretos, que antes eram alvo de paranóia e perseguição.

Mas a maior transformação talvez seja de outra ordem. A "caixa preta", a informação sonegada e a manipulação que justificavam o suspense político já não fazem tanto sentido. – R7

[69] Se existe uma lição a tirar de "A Espiã" é que numa guerra nunca se sabe quem é quem. É possível levar a lógica um pouco mais além: a guerra traz à tona o que existe de mais profundo nas pessoas, da generosidade à ganância, do altruísmo ao egoísmo mais profundo, da fidelidade à traição. Para generalizar a lição, é possível concluir, de modo muito pessimista, que, a rigor, nunca conhecemos ninguém.– R8

[70] A ruptura entre os amigos Amir e Hassan é emocionalmente empalidecida pela entrada em cena dos verdadeiros vilões, primeiro os russos, durante a invasão soviética no fim dos anos 70, depois o Taleban, com os resultados catastróficos que todos sabemos. (2.5) Com tais vilões em cena, ganha evidência a adequação do relato aos pressupostos da ideologia Bush. (2.7) – R9

Primeiramente, e de modo semelhante a outras subfunções, a análise do tema pode ocorrer em momentos distintos nas resenhas – em sua abertura, como

em [69], e no final, como em [65] e [66] – e por razões igualmente diversas. Em [69], por exemplo, o crítico procura prender a atenção do leitor, inserindo o filme no contexto da guerra; já em [65], a cultura da imagem americana aparece como justificativa para o desfecho considerado “antológico” pela autora, e em [66], a dura realidade é evocada, de modo a caracterizar a ausência de “glamour”.

A leitura de tais fragmentos nos leva a enxergar no crítico um lado, digamos, de “analista político”, que vai buscar, para além da narrativa do filme, uma explicação do mundo em que vivemos para os fatos que nela se relatam. Os exemplos [66], [67] e [69] constituem ilustração disso. Se, por um lado, não nos surpreende o tom jornalístico dos comentários, uma vez que a formação da maioria dos críticos – pelo menos das gerações mais antigas – é o Jornalismo, por outro, é preciso notar que, com exceção de R1, publicada em *Veja*, as demais resenhas foram publicadas nos jornais de grande circulação, *Estadão* e *Folha*, o que talvez ajude a reforçar o motivo da menção desses temas por seus autores.

Quanto ao *corpus* especializado, há *uma* única resenha contendo trecho relativo ao tema, e esta também remete a um conflito bélico contemporâneo:

[71] Esse “Kennedy republicano”, por sua vez, troca ideias com a experimentada repórter interpretada por Meryl Streep a respeito de uma nova estratégia militar para o Afeganistão. (2.5) Ela personifica a consciência culpada da imprensa que apoiou Bush no início e agora se vê cobrada e desacreditada. (2.7) – R13

Aqui, o autor não apenas interpreta a personagem, mas vai além: atribui-lhe um significado que ultrapassa os limites da narrativa cinematográfica que, como ele próprio afirma ao encerrar o texto, possui caráter de “reflexão política”.

6.2.3.1 Características léxico-gramaticais

A subfunção 7 foi por nós identificada principalmente pelo teor de “notícia” das informações a ela associadas, e por meio de uma linguagem que ajuda a fundir no texto realidade e ficção, da mesma forma como estas se fundem nas telas de cinema.

Em termos de conteúdo, o crítico parece dizer ao leitor que o que ele verá na tela constrói-se em pano de fundo já familiar, a partir dos jornais e noticiários televisivos aos quais tem acesso. Em termos da léxico-gramática que caracteriza a subfunção, no entanto, o que se pode destacar são apenas sintagmas nominais

como: *cultura da imagem, invasão do Iraque, intervenção americana, interesses do Estado, grandes corporações, guerra, ideologia Bush*, que fazem referência a nossa realidade. Por vezes, o período que antecede aquele identificado com a subfunção 7 já demarca o tema do filme sob forma de “descrição”, como em [67] – cuja parte descritiva pode ser vista em [57] acima –, e em [69] e [71]. Nesses exemplos, a descrição da trama tem continuidade na análise que é feita em seguida.

6.2.4

Subfunção 8: comenta os recursos narrativos/técnicos usados

A última subfunção do Movimento 2 complementa as demais ao fornecer um comentário sobre os recursos narrativos ou técnicos usados pelo diretor. Identificamos a oitava subfunção em 50% das resenhas não especializadas e em 70% das especializadas. Trata-se de subfunção que quase não ocorre nos textos.

Como os recursos usados variam em função do filme e do trabalho de direção, é natural que a subfunção 8 seja representada por uma gama diversificada de elementos. A importância da técnica, por exemplo, é ressaltada em R3:

[72] Suas feições e seus trejeitos foram capturados por câmeras especiais e suas atuações recriadas em computador. Seus avatares não têm as limitações físicas do mundo real – e ao mesmo tempo têm a emoção humana. Essa técnica já foi tentada algumas vezes em Hollywood, sem sucesso. – R3

O emprego de língua e atores estrangeiros também é comentado:

[73] Neste preâmbulo, o filme chega a surpreender (3.9) ao adotar outra língua que não o inglês e atores de outras origens étnicas (2.8) (...) – R9

Nas próximas resenhas, são as imagens que recebem a atenção dos críticos:

[74] Contrastando imagens impressionistas com narração em off desapaixonada, ele [o diretor] (...) – R1

[75] É fácil encontrar essas imagens na internet, e não seria um desafio fazer sucesso adaptando-as para o cinema. (2.8) Mas Winterbottom escolheu um recurso menos óbvio (3.9): mostrar o lado real do caso, orientado por quem esteve no centro dele: a viúva de Pearl. (2.8) – R5

[76] É como se Verhoeven jogasse o espectador contra o seu próprio ceticismo: é justamente por resistir à narrativa que ele se deixará levar pelas imagens. E, quando está embalado por elas, Verhoeven providencia uma nova reviravolta, uma nova ambigüidade no rosto dos personagens, um novo mal-estar que o retire de seu conforto. – R8

Nesses textos, observamos o papel da imagem para a realização bem-

sucedida da narrativa: em R1, o recurso ainda é auxiliado pelo tipo de narração; em R5, seu uso revela-se original, o que rende ao diretor um elogio (ainda que indireto); e, em R8, o crítico, de forma mais detida, faz uma leitura de como a manipulação de tal recurso é capaz de produzir efeitos no espectador.

No *corpus* especializado, os trechos correspondentes à subfunção 8 tendem a ser mais longos:

[77] (...) percebe-se como opção proposital do diretor desorientar o espectador com elipses temporais sucessivas e inesperadas. (...) – R11

[78] A fotografia de Robert Elswit (de "Syriana" e "Boa Noite e Boa Sorte") filtra quentes tons de laranja e parece encher de areia os olhos do espectador. Longos planos abertos destacam a secura dos desertos cavucados por Daniel que – talvez não por acaso – leva o sobrenome Plainview (algo como "visão ampla, plena"). – R18

[79] Iñárritu vai filmar os diferentes espaços onde situa o filme partindo de modelos já familiares e consagrados. Assim a parte do Marrocos é filmada de modo a reproduzir um estilo bem próximo ao visual de um filme iraniano. Da mesma forma, as imagens de Tóquio vão trazer a lembrança de como a cidade foi filmada por Sofia Coppola em *Encontros e Desencontros*. – R14

Mais uma vez, temos o tratamento da imagem como elemento essencial na condução da trama, seja pelos tons alaranjados do deserto (R18), seja pelas locações das filmagens (R14). Além desses exemplos, há, ainda, passagens em que o crítico parece observar o diretor em ação; estuda os movimentos de sua câmera, traduzindo-os para o leitor:

[80] (...) A fim de a-historizar um comportamento (que parece ser permanente), Breillat realiza um filme de época. Talvez por focar especialmente neste paradoxo que se coloca, Breillat deixa as cenas de sexo para uma segunda parte do filme, hora em que o espectador já está posicionado no tempo-espaço trabalhado (...). – R15

[81] (...) Kogut está interessada num registro mais íntimo e afetivo. É curiosa a importância que dá aos olhares como reflexos de estados emocionais. A cineasta não quer a descrição ou a explicação. "Mutum" parece até por vezes buscar uma não-linguagem. Kogut quer "a colocação em quadro da vida", como bem sublinhou o crítico Cléber Eduardo. – R19

[82] Este, afinal, é o local, por natureza, de Chabrol: o do manipulador distante (...), daquele que faz seus personagens sofrerem pelo simples prazer de revelar a partir deste sofrimento as engrenagens de poder mesquinhas das relações entre os homens (e aqui ele coloca em cena além das óbvias relações homem/mulher, os jogos de poder por questões de classe, de domínio intelectual, de idades e gerações). – R 20

Nos exemplos fornecidos da subfunção 8, nota-se que, em sua maioria, as resenhas exibem, nessa parte do texto, o nome do diretor ou referência ao mesmo. Apesar dos poucos exemplos encontrados, uma clara distinção desse *corpus* para o outro reside na maneira mais aprofundada com que o autor dedica sua reflexão aos recursos usados.

6.2.4.1 Características léxico-gramaticais

As passagens acima tendem a comentar objetivamente os recursos usados na realização do filme, seja por um comentário mais descritivo, como em R3, seja por comentários mais explicativos, como vemos nas outras resenhas. Além do termo *imagem*, encontramos dois exemplos de grupos nominais que não deixam dúvidas sobre a subfunção: *elipses temporais sucessivas e inesperadas* (R11), e *Longos planos abertos* (R18).

Do mesmo modo, o crítico indica ao leitor como o diretor procedeu por meio do emprego dos verbos *mostrar* (R5) *adotar* (R9) e *contrastar* (R1), bem como dos grupos verbais (tendo o item lexical *cena* como núcleo) *deixa as cenas (de sexo)* (R15) e *coloca em cena* (R20). Nota-se, igualmente, o uso de verbos na terceira pessoa, que na maioria dos casos acompanham os nomes dos respectivos diretores. Aqui, o crítico parece tomar distância da informação que acrescenta. Os verbos “parecer” (*parece ser permanente*, em R18, e *parece por vezes buscar*, em R19) e “perceber” (*percebe-se como opção...*, em R11) são típicos de um olhar analítico que busca ir além das imagens, tentando compreender o autor da obra. Outra construção que denota esforço de compreensão é *É como se...*, em R8. Por fim, posições mais assertivas também compõem a subfunção: *Kogut está interessada...*, *A cineasta não quer...* ou *quer...*, em R19; e *faz seus personagens sofrerem...*, em R20.

A subfunção 8, caracterizada aqui como sendo a última do Movimento 2, faz, por vezes, uma ponte com a subfunção 9, principalmente no *corpus* especializado.

6.3 Movimento 3 : Avaliação específica do filme

De forma semelhante ao exposto em 6.2 (referente à relação do Movimento 2 com o Movimento 1), o Movimento 3 não se origina com frequência a partir do Movimento 2. Na realidade, isso ocorre em apenas 60% das resenhas. No restante dos textos, o Movimento 3 segue o Movimento 1, e com ele chega a se intercalar diversas vezes em um mesmo texto (cf. Quadros 11 e 12). Aqui, também, a interpretação da informação no texto contou mais para a delimitação dos movimentos

do que as evidências linguísticas, ou seja, em nossa análise, os aspectos funcionais tiveram mais peso do que os formais. Quanto aos mecanismos de coesão textual, estes são mais do tipo lexical do que gramatical.

Compreendemos que as informações pertinentes a esse movimento constituem o “alicerce” da crítica cinematográfica: a avaliação da obra nos seus diversos aspectos, traduzidos pelas seguintes subfunções:

- Subfunção 9: avalia o trabalho do diretor
- Subfunção 10: avalia o trabalho do roteirista
- Subfunção 11: avalia o filme por comparação com outros
- Subfunção 12: avalia o trabalho da equipe
- Subfunção 13: avalia o desempenho do elenco

6.3.1

Subfunção 9: avalia o trabalho do diretor

No topo do Movimento 3, encontra-se a nona subfunção, com o segundo maior índice de representatividade nos *corpora* (após a subfunção 5, referente à trama). Nessa porção do texto, o crítico analisa o filme como sendo fruto do trabalho do diretor; avalia em que medida este último foi bem-sucedido em suas escolhas.

No Movimento 3, esta subfunção é a mais presente: encontra-se realizada em 90% dos textos não especializados e em 100% dos especializados. Em *nove* das *vinte* resenhas, a mudança para o terceiro movimento ocorre devido à subfunção 9 (ainda que co-ocorrendo, em três delas, com a subfunção 10). Seguem alguns exemplos:

[83] Desta vez, a arte foi aperfeiçoada, principalmente no olhar dos personagens.(...)

(...) Mesmo em cinemas normais, o que se viu foi um filme realmente bom, com algumas das melhores cenas de ação já imaginadas. A luta entre o herói e um dragão no fundo do mar arranca suspiros, assim como a nudez digital de Angelina Jolie. A percepção de que tudo é de mentira se torna secundária diante de tomadas aéreas espetaculares. – R3

[84] Gilroy vai bem até perto do final, quando apela para soluções fáceis que comprometem a credibilidade da trama. O desenho da personagem de Tilda Swinton é outro problema: muito desigual em relação aos de Clooney e Wilkinson.(3.10) Mas, ainda assim, Gilroy demonstra domínio incomum para um estreante, principalmente na construção de uma atmosfera absolutamente soturna (...) – R7

As duas citações ilustram a subfunção, seja por meio de considerações a respeito do filme, seja por meio de foco que recai sobre o próprio diretor. De todo

modo, não se pode dissociar obra e autor; ao se avaliar o filme, avalia-se automaticamente quem o dirigiu. Isso fica evidente no exemplo [83], em que o elogio à direção está implícito. Já com relação a [84], apesar de a crítica ser explicitamente favorável ao diretor, ainda que com ressalvas, o filme recebe uma avaliação do crítico – que lhe dá o conceito “bom” – após a conclusão do texto.

Dos veículos especializados, retiramos os seguintes fragmentos:

[85] Uma proposta interessantíssima que vai perdendo força ao longo do filme, graças a uma série de equívocos. (...) Há inúmeras cenas dispensáveis e totalmente fora de contexto, que não se justificam e nem acrescentam nada à narrativa (...) – R11

[86] Quanto mais se mergulha no filme, mais se percebe a importância daqueles primeiros 15 minutos silenciosos. É ali que Anderson forja tanto o caráter de seu protagonista como a formatação deste seu novo trabalho. Ambos são densos, não fazem concessões, se apresentam áridos, crus e cruéis. – R18

Nesse *corpus*, dois textos analisam filmes baseados em livros – R11 e R18. Nossa experiência com o gênero nos permite afirmar que, nos casos de adaptação de obra literária para o cinema, a avaliação costuma enfocar a comparação entre os dois textos, o original e o adaptado. Nesse ponto, concordamos com Diniz (2005, p.13) quando sugere que “a preocupação dos críticos vem sendo verificar a fidelidade do filme à obra de ficção, isto é, se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa: enredo, personagem etc.”. Ainda que o autor de R11 afirme não ter tido acesso à obra que inspirou o filme, o texto pauta-se por indagações que remetem à questão da “fidelidade” (rever exemplo [55]).

De fato, a avaliação de uma adaptação fílmica passa necessariamente por uma comparação com o texto em que se baseou. Mesmo em se tratando de roteiro original, há que se reconhecer os laços estreitos que unem o trabalho do diretor ao do roteirista. Em nossos *corpora*, comentários avaliativos sobre as decisões da direção vêm normalmente destacados de considerações sobre o roteiro. Em contrapartida, a avaliação relativa ao roteiro tende a aparecer vinculada à direção (ver 6.3.2 adiante).

É oportuno mencionar que pelo fato de não ser incomum as subfunções 9 e 10 se mesclarem na mesma frase ou parágrafo, contemplamos a possibilidade de uni-las em uma única subfunção. Por outro lado, havia delimitação suficiente entre ambas que justificasse a separação dos intentos comunicativos. A passagem transcrita em [85], por exemplo, ilustra bem essa questão. Julgar que há cenas *dispensáveis*, e que *não se justificam, nem acrescentam nada à narrativa* constitui, para

nós, uma crítica também ao roteiro. Há outras passagens, de ambas as mídias, em que as subfunções co-ocorrem:

[87] (...) Em um roteiro primoroso, ele [o diretor] combina os fatos da vida na Alemanha comunista à trajetória de seus personagens de forma indivisível. Cada detalhe factual corresponde a um ponto dramático do enredo. – R2

[88] (...) A direção de Frank Oz poderia ter mais nonsense, mas pelo menos não desfaz muito do que foi proposto pelo roteiro de Dean Craig que só derrapa no finalzinho um tanto apaziguador dos maus modos presenciados até então. – R12

[89] Iñárritu e Arriaga [diretor e roteirista] acreditam de forma bastante convicta em sua proposta e não poupam esforços para seduzir o espectador em aderir a ela. Não há como negar que ao diretor e ao roteirista não falta um domínio artesanal em manter a atenção de quem assiste às 2 horas e 20 de projeção, mesmo que não se compactue com aquilo que se vê na tela. (...) Porém um olhar mais atento e cético certamente levará à constatação de que os recursos narrativos apresentados em Babel quase sempre não passam de fáceis estratégias de sedução e manipulação. (...) – R14

Finalmente, cabe observar que, se as subfunções 5 e 6 (referentes à descrição e à interpretação da trama) costumam estar próximas e/ou intercaladas nos textos, o mesmo ocorre com a subfunção 9 em relação a ambas. Entretanto, ao contrário do que afirmam Beacco e Darot (*ibid.*, p. 143), em nossos textos, a “apreciação” não é facilmente isolável da descrição por comportar “marcas do sujeito enunciador”, materializadas em expressões do tipo “eu acho”, pois não há tais expressões nas resenhas analisadas. O que as distingue são “unidades lexicais dotadas de conotações pejorativas ou valorativas”, como veremos a seguir.

6.3.1.1 Características léxico-gramaticais

As partes identificadas com a subfunção 9 apresentam construções mais ou menos complexas. A forma mais direta de avaliação se materializa nos trechos formados por simples epítetos acoplados a substantivos, como: *desfecho antológico* (R1), *cenar dispensáveis* (R11), *domínio artesanal* (R14) e *tratamento solidário* (R15). Porém, a função também transparece em fragmentos mais longos, constituídos de sintagmas verbais que podem demandar a inferência do leitor sobre a posição do autor em relação ao filme, como no trecho: [*cenar*] *que às vezes testam a paciência da plateia*, ou seja, são “enfadonhas”. De todo modo, o juízo de valor emitido nesses textos tende a ser “explícito”. O quadro a seguir traz amostras do *corpus* não especializado:

QUADRO 24

A avaliação da direção no *corpus* não especializado

R1	<u>Dominik sabe aonde quer chegar: a esse desfecho antológico (...)</u>
R2	<u>[Em um roteiro primoroso], ele combina os fatos da vida na Alemanha comunista à trajetória de seus personagens de forma indivisível. (...)</u>
R3	Desta vez, <u>a arte foi aperfeiçoada</u> , principalmente no olhar dos personagens.(...) / Mesmo em cinemas normais, o que se viu foi <u>um filme realmente bom</u> , com algumas das <u>melhores cenas de ação</u> já imaginadas.
R5	Mas <u>Winterbottom escolheu um recurso menos óbvio</u> : mostrar o lado real do caso, orientado por quem esteve no centro dele: a viúva de Pearl.
R6	Em muitos momentos <u>Sangue Negro tende ao operístico</u> .(...) <u>Como boa árvore</u> , (...) Subtemas (...) <u>enriquecem demais</u> esse concorrente ao Oscar de melhor filme. Funcionam como peças de um <u>delicado mecanismo que revela (sem demonstrar de maneira didática)</u> a alienação e perdição do personagem.
R7	<u>Gilroy vai bem</u> até perto do final, quando <u>apela para soluções fáceis que comprometem a credibilidade da trama</u> . (...) Mas, ainda assim, Gilroy <u>demonstra domínio incomum</u> para um estreante (...)
R8	Ao mesmo tempo, <u>as cenas são tão bem construídas</u> que logo esquecemos nossa inquietação e deixamo-nos levar por um "e por que não?".
R9	Enquanto se atém ao tempo da infância, <u>Forster tira todo o proveito</u> desse artifício romanesco (...) No entanto, quando precisa abandonar tal ordem para introduzir o conflito, <u>livro e filme perdem o controle da medida e se convertem em dramalhões altamente suspeitos</u> .
R10	<u>"Duro de Matar 4.0" é mais um filme com alma de videogame, eficiente no gênero, matematicamente habilidoso</u> na sedução de plateias jovens (...) repleto de referências à cultura pop e, sobretudo, à era digital, com as quais <u>lidam muito à vontade</u> (equivale a dizer, também com cinismo) <u>o diretor Len Weisman</u> (...) e o roteirista Mark Bomback.

Percebemos que a avaliação é muitas vezes integrada a uma análise – como ocorre em R6. O próprio veículo ao qual pertence a resenha pode favorecer uma postura mais analítica. Os trechos sublinhados remetem a formas de se apreciar a obra ou o trabalho de seu realizador. Assim, nesse *corpus*, temos as seguintes indicações avaliativas sobre o “diretor”: *chega a um desfecho antológico, combina elementos de forma indivisível, escolhe um recurso menos óbvio, demonstra domínio* (ainda que *apele para soluções fáceis*), *tira todo proveito e lidam muito à vontade*. Quando se joga luz sobre o “filme”, podemos inferir que o diretor *aperfeiçoa a arte; não demonstra de maneira didática; constrói bem as cenas; e é hábil na sedução de plateias jovens*. Além desses processos materiais, a avaliação está também presente no uso de advérbios que intensificam alguns epítetos: *realmente bom* (R3), *altamente suspeitos* (R9); ou que restringem seu valor: *matematicamente habilidoso* (R10).

Na mídia especializada, os críticos parecem se aprofundar mais em suas

análises. Além disso, no que diz respeito à linguagem, detectamos construções e termos mais técnicos do que no *corpus* anterior:

QUADRO 25
A avaliação da direção no *corpus* especializado

R11	Uma <u>proposta interessantíssima</u> que vai perdendo força ao longo do filme, graças a uma <u>série de equívocos</u> . (...) Há <u>inúmeras cenas dispensáveis</u> e <u>totalmente fora de contexto</u> , que <u>não se justificam</u> e <u>nem acrescentam nada à narrativa</u> (...)
R12	A <u>direção de Frank Oz</u> poderia ter mais nonsense, mas <u>pelo menos não desfaz muito</u> do que foi proposto pelo roteiro de Dean Craig (...)
R14	Não há como negar que <u>ao diretor e ao roteirista não falta um domínio artesanal</u> em manter a atenção de quem assiste às 2 horas e 20 de projeção (...) os recursos narrativos apresentados em Babel quase sempre não passam de <u>fáceis estratégias de sedução e manipulação</u> .
R15	Breillat <u>explora com talento</u> os corpos nus e seus contatos (...) os quadros de Breillat também se colocam ao mesmo tempo formais em suas construções – com <u>enquadramentos precisos</u> , <u>elementos distribuídos com equilíbrio</u> , <u>composição de cores e luzes bastante sóbria</u> – e <u>mordaz</u> em suas representações. (...) O que vemos é um <u>tratamento bastante solidário</u> com seus personagens (...) Breillat, <u>com rigor</u> , <u>capta a essência</u> que emana da imagem, dos personagens, dos corpos, dos desejos.
R16	No nível estético (...) <u>belas imagens não passam de preciosismo</u> , pois lhes faltam a dimensão épica que caracteriza o gênero western e, na mesma medida, elementos de desconstrução.
R17	<u>é bem-vinda a montagem não-cronológica</u> , que <u>joga eficientemente</u> com a linha do tempo da personagem, ao mesmo tempo em que exige do público uma atenção (...) <u>Ambicioso</u> , “Piaf” <u>ousa retratar</u> a vida da estrela por inteiro. (...) cinematograficamente, “Piaf” apresenta pelo menos uma cena que já pode ser considerada <u>antológica</u> .
R18	É ali que Anderson <u>forja</u> tanto o caráter de seu protagonista como <u>a formatação deste seu novo trabalho</u> . Ambos são <u>densos</u> , <u>não fazem concessões</u> , se apresentam <u>áridos</u> , <u>crus</u> e <u>cruéis</u> .
R19	(...) toda a sua mise-en-scène é <u>extremamente generosa</u> (...)
R20	Chabrol aposta radicalmente na composição pela caricatura (...) e assim se permite fazer um de seus filmes <u>mais (dolorosamente, claro) engraçados</u> . (...)

Se na mídia não especializada as críticas instigam o leitor a assistir ao filme – nove são positivas –, na especializada, verifica-se uma variação na opinião do crítico – três positivas, uma positiva com ressalvas, duas negativas. Uma maneira de se avaliar negativamente é empregar a expressão “não passa de”: *não passam de fáceis estratégias de sedução e manipulação* (R14) e *não passam de preciosismo* (R16). Outra construção repetida nas mesmas resenhas – dessa vez, por razões distintas – contém o processo relacional “faltar”: *não falta um domínio artesanal* (ao diretor e roteirista) e *lhes faltam* (às belas imagens) *a dimensão épica de um western e (...)*.

Os advérbios são mais numerosos nesse *corpus* e enaltecem o trabalho do diretor: *explora com talento; com rigor, capta; joga eficientemente; extremamente generosa; aposta radicalmente; dolorosamente engraçados*.

Quanto às escolhas lexicais, o jargão cinematográfico salta aos olhos aqui. Embora tenhamos, em nossos critérios de seleção dos *corpora* (cf. seção 3.2), excluído os textos muito técnicos, não há como evitar alguns termos, sobretudo por estarmos lidando com resenhas mais analíticas (R15 é uma delas). Logo, *composição, enquadramentos precisos, montagem não cronológica, formatação e mise-en-scène* são empregados como parte da avaliação específica, podendo também ser vistos em outros momentos dos textos.

Ainda com relação ao léxico, nas resenhas 10 e 14, é interessante notar a ideia de *sedução* do espectador. Na primeira, o crítico refere-se à “habilidade” que tem o diretor de prender a atenção do público; uma característica positiva a ser assinalada. Na segunda, ao contrário, a sedução é uma “estratégia fácil”, portanto, algo negativo que deve ser evitado. Por fim, os itens lexicais comuns a ambos os grupos (com variações de singular e plural) são: *direção, diretor, personagem, filme, cena e recurso*.

6.3.2

Subfunção 10: avalia o trabalho do roteirista

A décima subfunção corresponde ao valor atribuído ao roteiro pelo crítico. Por ser a base de qualquer narrativa cinematográfica, o roteiro costuma merecer algumas linhas nas resenhas, ainda que, como vimos, às vezes, sua avaliação se confunda com a avaliação da direção. De todo modo, esteja a subfunção 10 destacada da subfunção 9 ou mesclada a ela, verificamos sua presença em 70% dos textos não especializados e em 60% dos especializados.

Seguem exemplos de ambos os tipos de mídia, em que o foco da avaliação faz referência explícita ao roteiro:

[90] Sim, musicais são, em geral, escapistas, mas aqui o roteiro meio tolo esconde uma trama interessante: os conflitos raciais e a dificuldade de aceitação dos que estão à margem dos padrões sociais ou estéticos, a quem os americanos adoram chamar de losers (derrotados). – R4

[91] Os diálogos fazem jus à grandiosidade do tema – desonra e redenção – e garantem uma bela experiência cinematográfica. – R3

[92] As relações entre esses rapazes, o professor e o senador, numa cadeia de repercussões distantes no tempo e no espaço, justificam a leve arquitetura dramática montada pelo roteiro de Matthew Michael Carnahan. (...) – R13

[93] O roteiro da estreante Isabelle Sobelman, em parceria com Olivier Dahan – este também diretor do filme –, opta por uma narrativa que une equilibradamente fatores conservadores com alguns elementos mais arrojados. – R17

[94] “Mutum” talvez perca um pouco de sua força em sua dimensão narrativa, nas reviravoltas do roteiro. – R19

No fragmento extraído de R17, observa-se que o diretor também assina o roteiro, como em R11. Além destes, temos um terceiro texto, R7, na mídia não especializada, em que diretor e roteirista são a mesma pessoa. Trata-se de casos em que não podemos dissociar as funções. Contudo, para fins de registro dos valores percentuais das subfunções nos *corpora*, fomos obrigados a delimitar – isto é, atribuir número de palavras para – os trechos referentes a direção e roteiro. Tais valores podem ser conferidos no Apêndice 4.

6.3.2.1

Características léxico-gramaticais

Os exemplos acima indicam claramente o papel do roteiro em uma realização cinematográfica: o roteiro encaminha a trama, estabelece relações, confere fala aos personagens. Destacamos no quadro a seguir os trechos relativos à subfunção 10, mesmo aqueles já mostrados:

QUADRO 26

Avaliação do roteiro no *corpus* não especializado

R2	<u>Em um roteiro primoroso</u> , ele combina (...)
R3	<u>Os diálogos</u> fazem jus à grandiosidade do tema (...)
R4	(...) mas aqui o <u>roteiro meio tolo</u> esconde uma <u>trama interessante</u> (...)
R6	(...) um delicado mecanismo que revela (<u>sem demonstrar de maneira didática</u>) a alienação e perda do personagem.
R7	Gilroy vai bem até perto do final, quando <u>apela para soluções fáceis</u> que <u>comprometem a credibilidade da trama</u> (...)
R10	(...) repleto de referências à cultura pop e, sobretudo, à era digital, com as quais <u>lidam muito à vontade</u> (...) e o roteirista Mark Bomback (“O Enviado”).

No primeiro *corpus*, a avaliação se realiza em um “contínuo” onde o discurso se apresenta mais ou menos explícito. De um lado, tem-se os autores que qualificam o *roteiro* como um todo, através de um simples epíteto – *primoroso* e *tol*

(embora *esconda uma trama interessante*) – ou, em parte, através de elogios aos *diálogos* e à *construção das cenas*.

No *corpus* especializado, as análises parecem um pouco mais contundentes. Ainda que em R11 e R17 os diretores sejam corroteiristas do filme, parece haver aqui maior preocupação em se trazer para a análise uma aproximação com o trabalho do diretor. Vejamos:

QUADRO 27
Avaliação do roteiro no *corpus* especializado

R11	(...) O ciúme exagerado faz de Vera um <u>personagem risível e unidimensional, digno de folhetim tosco</u> , sem quaisquer possibilidades de surpreender o espectador com alguma sutileza (...)
R12	A direção de Frank Oz poderia ter mais nonsense, mas <u>pelo menos não desfaz muito</u> do que foi proposto pelo <u>roteiro de Dean Craig</u> (...)
R14	(...) os recursos narrativos apresentados em Babel quase sempre não passam de <u>fáceis estratégias de sedução e manipulação</u> .
R17	O roteiro da estreante Isabelle Sobelman, em parceria com Olivier Dahan – este também diretor do filme – opta por <u>uma narrativa que une equilibradamente fatores conservadores com alguns elementos mais arrojados</u> .
R19	“Mutum” <u>talvez perca um pouco de sua força em sua dimensão narrativa, nas reviravoltas do roteiro</u> .

Em termos gramaticais, ambos os corpora apresentam suas avaliações inseridas em construções no presente. No *corpus* especializado, por exemplo, notamos a combinação *perder* + *força* para julgar negativamente a dimensão narrativa (R19): as *reviravoltas do roteiro* levam ao enfraquecimento da trama.

Já no tocante ao léxico, encontramos grupos nominais com o adjetivo “fáceis”: *soluções fáceis* e *fáceis estratégias*; e os itens característicos da subfunção são: *narrativa, roteiro, cena, trama*.

6.3.3

Subfunção 11: avalia por comparação com outros filmes

A subfunção 11 refere-se à avaliação do crítico pelo recurso da comparação com outros filmes (e diretores). Trata-se de uma forma de não só respaldar sua argumentação, mas, ao mesmo tempo, ganhar credibilidade junto ao leitor, pelo conhecimento que demonstra ter do gênero cinematográfico ou estilo de direção. Ademais, a possível identificação do leitor com o(s) filme(s) mencionado(s) constitui uma razão válida para prendê-lo à leitura.

Esse tipo de informação incide em somente 30% das resenhas não especializadas e em 60% das especializadas. Temos aqui mais um caso de subfunção “opcional” no *corpus* não especializado. Seguem alguns exemplos:

[95] (...) Andrew Dominik vem sendo comparado, (...), ao cineasta recluso Terrence Malick, de *Dias de Paraíso* e *Além da Linha Vermelha*. Ao contrário de Malick, porém, que concebe o cinema como uma exploração com destino incerto (e às vezes sem destino nenhum), [Dominik sabe aonde quer chegar: a esse desfecho antológico (3.9)](...) – R1

[96] No cinema recente, de qualquer nacionalidade, é difícil pensar num outro filme que atinja essa fusão entre o ficcional e o histórico de forma tão completa; e, no cinema alemão em particular, esse é um exemplar único na sua recusa em romantizar ou relativizar a crueldade que prevalecia do lado de lá do Muro, como o fazia Adeus, Lênin!. Aqui, a supressão do íntimo e do pessoal é absoluta – um pesadelo orwelliano dentro do qual gerações tiveram de viver, dia após dia. – R2

[97] Ação que é espetacular, no sentido incessante e barulhento que se aplica às super-produções de aventura dos últimos anos mas que também se reveste do cinismo característico do protagonista e de certa maneira de levar as coisas na brincadeira: as piadas que "relativizam" a violência querem inscrevê-la em esfera gráfica e lúdica. – R10

Observamos que, dos *três* textos citados, os *dois* primeiros são da mesma autora, o que, de certa maneira, reforça o aspecto “opcional” da subfunção. Já no outro grupo de resenhas, que mostramos a seguir, temos *cinco* autorias distintas, entre as quais:

[98] (...) Costura seus fragmentos através de uma edição que transmite um clima que pode ser definido como um “caos estudado”, segundo o modelo incorporado em *Traffic*, de Steven Soderbergh, trabalhando inclusive com o mesmo montador, Stephen Mirrione. – R14

[99] (...) No nível estético, “O Assassinato de Jesse James” guarda semelhanças com o maneirista “Tombstone” (3.11): belas imagens não passam de preciosismo, pois lhes faltam a dimensão épica que caracteriza o gênero western e, na mesma medida, elementos de desconstrução. (3.9) – R16

[100] Se, por um lado, “Piaf” se aproxima, estruturalmente, de outras grandes cinebiografias clássicas de músicos e cantores famosos, como “Ray” ou “Amadeus” (...) – R17

Em ambos os *corpora*, o estabelecimento de uma comparação com outras obras é realizado via fragmentos mais ou menos analíticos. Em R1 e R16, a comparação conduz à opinião sobre a direção do filme, caracterizada pela subfunção 9.

Por fim, não se verificam recorrências da subfunção 11 nos textos, e sua posição em relação às demais subfunções avaliativas é deveras instável.

6.3.3.1

Características léxico-gramaticais

Vimos anteriormente que, nesse modo de avaliação, compara-se a obra apreciada com outras obras, e seu diretor com outros diretores. Tal propósito

comunicativo leva ao emprego dos operadores *como* e *tão*, elementos típicos da subfunção, conforme demonstra o quadro abaixo:

QUADRO 28

Comparação da obra resenhada com outras obras

R2	No cinema recente, de qualquer nacionalidade, <u>é difícil pensar num outro filme que atinja essa fusão entre o ficcional e o histórico de forma tão completa (...)</u> e, no cinema alemão em particular, esse é um exemplar único na sua recusa em romantizar ou relativizar a crueldade que prevalecia do lado de lá do Muro, como o fazia Adeus, Lênin!
R12	<u>O humor negro britânico não funcionava tão bem há muito tempo</u> – e não se espere nada <u>bonitinho</u> como em Quatro Casamentos e um Funeral sem os casamentos. (...) O final do ritual é <u>tão</u> protelado por imprevistos constrangedores <u>como</u> o jantar dos burgueses de uma espécie de Charme Discreto da Burguesia (...)

Observa-se que o uso de *como* refere o leitor a outros filmes que se assemelham ao que está sendo avaliado; já o emprego de *tão* revela uma análise crítica da qualidade da obra (na primeira sentença de R12). Entretanto, a visão que temos dessas últimas construções deve ser mais abrangente, levando em conta o que está em torno. Em R2, por exemplo, *de forma tão completa* remete à ideia de que “atingir a fusão entre ficcional e histórico” é algo que dificilmente outro filme conseguiu; já em R12, a locução adverbial *há muito tempo* é necessária para que entendamos que neste filme, ao contrário de inúmeros outros, o humor negro funciona muito bem.

Outros autores comparam obras por meio de uma linguagem que, a princípio, não se constitui como típica, mas que remete à função aqui apresentada. Temos dois exemplos da mídia especializada, citados em [99] e [100]: *guarda semelhanças com* e *se aproxima de*. Em ambos, o sintagma verbal vem acompanhado do título do filme mencionado.

No que concerne à comparação entre diretores, *três* textos comentam o seu trabalho, e não a obra em si. Em R1, a comparação fica evidente pelo uso do verbo no particípio, *comparado*; na realidade, trata-se mais de uma informação da autora do que propriamente de uma comparação realizada por ela. Vejamos:

QUADRO 29
Comparação do diretor com outros diretores

R1	<u>Andrew Dominik vem sendo comparado</u> (...) ao cineasta recluso Terrence Malick, de <i>Dias de Paraíso e Além da Linha Vermelha</i> .
R14	Costura seus fragmentos (...) <u>segundo o modelo incorporado em Traffic</u> , de Steven Soderbergh, trabalhando inclusive com o mesmo montador, Stephen Mirrione.
R20	(...) (<u>ao contrário do que vemos</u> , digamos, num Todd Solondz), (...)

Finalmente, excetuando-se os exemplos destacados, não encontramos itens lexicais específicos em nenhum dos dois tipos de mídia.

6.3.4

Subfunção 12: avalia o trabalho da equipe

A décima-segunda subfunção diz respeito ao trabalho da equipe envolvida na realização do filme. São as informações menos frequentes no conjunto de textos: apenas 20% no *corpus* de resenhas da mídia geral, e 40% no da mídia especializada. Logo, estamos lidando com outra subfunção opcional no gênero. Destacamos os *dois* exemplos verificados no primeiro grupo:

[101] (...) e no qual as cores quentes da poeira e do sol são trocadas pelas luzes frias e inóspitas da fotografia magistral de Roger Deakins. – R1

[102] (...) em que se destaca a fotografia de Robert Elswit. – R7

Uma particularidade de R1 diz respeito à posição da subfunção, que é identificada no primeiro parágrafo, na sequência da avaliação inicial. Trata-se de um comentário específico sobre a fotografia, com menção ao fotógrafo, que não se vê em nenhum outro momento do texto. Já em R7 e nas resenhas do *corpus* especializado, a subfunção é identificada do meio para o final do texto. Seguem os demais exemplos:

[103] (...) Claro, há de se elogiar a fotografia de Roger Deakins – o uso de distorções, sombras, cores que se dissolvem no tempo –, a trilha musical de Nick Cave, a cena da chegada de um trem durante um assalto. – R16

[104] Nos quesitos técnicos, “Piaf” é irrepreensível. A fotografia escura e sombria de Tetsuo Nagata, aliada a uma impecável reconstituição de época (no caso, de épocas, já que o filme transita em várias décadas), dá à produção ares de luxo e imponência, ao mesmo tempo em que cria uma aura de autenticidade fundamental para que o público entre de cabeça na história da cantora, comprando o que vê na tela como a mais pura realidade.

A sempre difícil maquiagem de envelhecimento desta vez beira a perfeição. E a trilha sonora tem o grande mérito de não ser óbvia, utilizando as mais famosas canções de Piaf de forma comedida e precisamente colocada dentro de cada cena, sem os exageros que são quase sempre inevitáveis no caso do biografado estar ligado ao mundo da música. (...) – R17

[105] Mas talvez o maior acerto entre os vários que o filme apresenta seja a ousadia da marcante trilha sonora do inglês Jonny Greenwood, do Radiohead. (...) Em tons muitas vezes dissonantes e com uma intensidade dramática como há muito não se ouvia no cinema, a trilha de “Sangue Negro” é quase um personagem à parte dentro do filme. – R18

[106] (...) com mais uma fotografia brilhante de Mauro Pinheiro Jr. (“Cinema, Aspirinas e Urubus”). – R19

É possível perceber uma incidência maior desse tipo de avaliação nos textos especializados, como também fragmentos mais extensos e detalhados. E, coincidentemente, as *quatro* ocorrências da subfunção 12 nesse *corpus* são percebidas na mesma publicação (Revista de Cinema).

Um dado curioso em relação à subfunção reside nos “pares” que temos em nossos *corpora*, de críticas de mesmos filmes, como no caso de R1 e R16. Nossos exemplos demonstram que seus autores estimam importante avaliar a fotografia para o leitor. Já com o outro par constituído da seleção, ocorre algo distinto: a avaliação da trilha sonora é explícita em R18, ao passo que em R6 o tema é mencionado sob forma de “análise”. Trata-se de um comentário analítico sobre “a presença maciça do som” e sua “função” na obra. A fotografia também é abordada em R18, porém, sob forma de comentário descritivo. O segmento caracteriza a fotografia como um dos “acertos” de que fala o crítico quando, mais adiante, analisa a trilha sonora. Em R6, há apenas um reconhecimento da “concepção visual” do filme.

6.3.4.1 Características léxico-gramaticais

Com base nos *seis* exemplos acima, percebe-se claramente que a fotografia é o elemento de destaque. Na maioria das resenhas, a avaliação vem envolta em uma análise que procura justificar o elogio que faz, e inserida em construções mais complexas que o simples emprego de epítetos (*magistral* e *brilhante*). Retomamos o exemplo de *Piaf* a título de ilustração:

[107] Nos quesitos técnicos, “Piaf” é irrepreensível. A fotografia escura e sombria de Tetsuo Nagata, aliada a uma impecável reconstrução de época (no caso, de épocas, já que o filme transita em várias décadas), dá à produção ares de luxo e imponência, ao mesmo

tempo em que cria uma aura de autenticidade fundamental para que o público entre de cabeça na história da cantora, comprando o que vê na tela como a mais pura realidade.

A sempre difícil maquiagem de envelhecimento desta vez beira a perfeição. E a trilha sonora tem o grande mérito de não ser óbvia, utilizando as mais famosas canções de Piaf de forma comedida e precisamente colocada dentro de cada cena, sem os exageros que são quase sempre inevitáveis no caso do biografado estar ligado ao mundo da música. (...) – R17

No mais longo segmento avaliativo que encontramos, o filme é estimado *irrepreensível*. Além de uma reconstituição de época *impecável*, inferimos, pelo uso de sintagmas verbais que auxiliam na avaliação, que a produção é *luxuosa, imponente e autêntica*; a maquiagem é quase *perfeita*; e a trilha sonora, não sendo “óbvia”, deve ser “original”; e sua presença em cada cena é *comedida e precisa*.

Com relação ao campo lexical característico da subfunção 10, identificamos, além de *fotografia* e *trilha sonora*, os termos: *cores, luzes, sombras, distorções, tons* e *intensidade*. Ainda que o nosso *corpus* total seja limitado, são termos típicos de avaliação mais detida dos aspectos em questão.

6.3.5

Subfunção 13: avalia o desempenho do elenco

O último tipo de informação categorizada em M3 remete a uma avaliação do trabalho do elenco do filme. A subfunção 13 revela-se obrigatória em ambos os *corpora*, sendo registrada em 70% das resenhas não especializadas, e em 50% dos textos especializados.

No primeiro grupo, destacamos o fragmento mais curto e o mais longo, em R5 e R6, respectivamente. Nesta última, chama atenção o fato de boa parte da avaliação residir na atuação do protagonista. Aqui, o elemento avaliado merece destaque, sendo a avaliação acompanhada de uma análise:

[108] (...) A atuação é tão convincente que os colegas já se uniram para lhe dar o Oscar.–R5

[109] (...) Sangue Negro apresenta a performance de um grande ator, Daniel Day-Lewis no papel de Daniel Plainview. A grande performance, ao contrário do que pensa quem só vê novelas de TV ou filmes médios, não é sinônimo de naturalismo. Day-Lewis não hesita em levar seu personagem dos matizes do realismo ao mais desbragado expressionismo, flertando às vezes com o abismo, com o exagero, quase com a caricatura. Não nos sentimos mal com isso e nem nos desprendemos do pathos que a obra e seu intérprete nos provocam. E por quê? Porque toda a concepção – visual e sonora – de Sangue Negro nos conduz para essa direção. Day Lewis a acompanha. Segue a partitura.

(...) Nesse ponto, como em outros, a atuação de Day-Lewis é muito boa. Transformando-se, inclusive fisicamente, e mesmo na postura, em personagem de Dickens, ele se deixa

entrevier menos por aquilo que declara do que por ações e gestos. É dono de um gestual trágico, quebrado como uma alma seca, que gesticula contra um pano de fundo duro, de tons ocres, uma terra hostil, da qual nada brota, a não ser óleo e ódio. – R6

Dos *cinco* textos especializados que contêm a subfunção 13, retiramos as seguintes passagens:

[110] Em volta do núcleo familiar íntimo, parentes mais ou menos próximos não deixarão de comparecer com a finalidade de estimular o riso a partir de seus tipos caricaturais, porém defendidos com garra por atores em ponto de bala. O hipocondríaco, menosprezado e solicitado primo Howard, por exemplo, ganha vida com irresistível simpatia na pele de Andy Nyman (...) – R12

[111] (...) E sua convicção contagia o elenco, que se entrega fervorosamente, em especial Brad Pitt, com uma atuação que impressiona. (...) – R14

[112] Deixamos, porém, o melhor para o final: a interpretação da atriz parisiense Marion Cotillard no papel-título. De coadjuvante quase imperceptível em filmes como “Um Bom Ano” (com Russell Crowe), “Peixe Grande” ou na trilogia “Táxi”, Marion se agiganta como Piaf, estoura na tela grande, dá alma ao personagem e se transforma de maneira impressionante a cada fase diferente de sua vida. (...) – R17

[113] (...) soberba interpretação de Daniel Day-Lewis (“Gangues de Nova York”). – R18

Mais uma vez, nota-se que a extensão da subfunção nos textos reflete a importância dada por cada crítico ao aspecto em questão – no caso, o desempenho do elenco. Basta olharmos novamente os exemplos [107] e [108].

Em R12 e R18 o juízo de valor emitido acerca do personagem principal vem atrelado à “descrição da trama”. De fato, em ambos os *corpora*, verificamos casos em que a subfunção 13 aparece próxima à subfunção 5, chegando a figurar em meio a ela – são *duas* e *três* resenhas em cada *corpus*, respectivamente. Ou seja, a caracterização do personagem alia-se a um comentário avaliativo referente ao ator/atriz que o desempenha.

Ainda no que concerne à subfunção 13, estimamos válido assinalar que, ao examinarmos trechos relativos ao elenco, deparamo-nos com uma dúvida: no primeiro parágrafo de R11, abaixo, o crítico faz menção ao ator-protagonista elogiando-o. Embora reconheçamos no emprego do epíteto “ótimo” certa ambiguidade de sentido, uma vez que este não parece se referir, necessariamente, ao desempenho do ator *neste* filme, mas, antes, à sua atuação em geral, o trecho foi retido como avaliação específica. Segue o exemplo:

[114] Ou seja, o Rimini vivido pelo ótimo Gael Garcia Bernal está mais próximo de Babenco do que o livro O Passado, do escritor argentino Alan Pauls, poderia fazer supor. (...) – R11

Entendemos que a atribuição de um juízo de valor ao intérprete vem a reboque de sua menção, inserida na comparação que se estabelece entre o personagem e o diretor do filme.

6.3.5.1 Características léxico-gramaticais

Como vimos anteriormente, na apresentação da trama e dos personagens (subfunção 5), o autor pode citar quem os representa na obra, ainda que entre parênteses. Porém, ao avaliar a atuação do elenco, os nomes são quase sempre citados e, na maioria das vezes, junto dos respectivos personagens. Em linhas gerais, não se percebe muita diferença nas construções de um *corpus* para outro; nota-se, apenas, que na mídia não especializada a avaliação estende-se mais.

Nas resenhas, faz-se referência ao “elenco” com epítetos – *afiado e alegre* (R4) – e construções mais complexas – *atores em ponto de bala* (R12) e *se entrega fervorosamente* (R14). O mesmo ocorre em relação aos “protagonistas”: *atuação convincente* (R5), *soberba interpretação* (R18), *luminosa* (R20). Já as construções encontradas em ambos os *corpora* e que, portanto, nos parecem típicas desta subfunção são: *nome do ator + no papel de + nome do personagem* (R1 e R6); e *nome do personagem + interpretado por + nome do ator* (R3).

Do mesmo modo, vemos o crítico avaliar o trabalho do ator na sua relação com o papel que representa. Isso é feito de duas maneiras distintas: 1) pelo enfoque no personagem, como em R3: *O fastidioso rei Hrothgar, interpretado por Anthony Hopkins, rouba as cenas em que participa (...)*; e em R12: *O hipocondríaco, menosprezado e solicitado primo Howard, por exemplo, ganha vida com irresistível simpatia na pele de Andy Nyman (...)*; 2) pelo enfoque no protagonista, como em R2: *Muhe constrói o impassível Wiesler*; e em R17: *Marion se agiganta como Piaf, estoura na tela grande, dá alma ao personagem (...)*. Tais fragmentos avaliativos se distribuem uniformemente por ambos os *corpora*.

QUADRO 30

Avaliação do elenco em ambos os *corpora*

R1	Na <u>ótima interpretação</u> de Brad Pitt, (...) <u>Casey Affleck</u> , o irmão mais novo e bem mais talentoso de Ben Affleck, conta essa história no próprio rosto, <u>no papel de Robert Ford. Informe, furtivo e com expressões vacilantes</u> (...)
R2	Se A Vida dos Outros é verdadeiramente superlativo, porém, <u>a razão está em Ulrich Muhe</u> , (...) <u>Muhe constrói o impassível Wiesler</u> sem nenhum dos recursos práticos de um ator – olhares, gestos, tons de voz. Mais do que encarnar o personagem e sua metamorfose, ele os irradia para a plateia.
R3	<u>O fastidioso rei Hrothgar, interpretado por Anthony Hopkins, rouba as cenas</u> em que participa, ajudado pelas <u>famosas pausas e olhares penetrantes</u> do ator inglês.
R4	<u>O elenco, por sinal, é tão ou mais afiado e alegre que as canções.</u> Como Michelle Pfeiffer, que se reinventa como a vilã malvada e sensual, ou Queen Latifah, que se diverte como a líder negra Motormouth Maybelle.
R5	Mariane ajudou Angelina Jolie a criar o personagem. <u>A atuação é tão convincente</u> que os colegas já se uniram para lhe dar o Oscar.
R6	Sangue Negro apresenta <u>a performance de um grande ator, Daniel Day-Lewis no papel de Daniel Plainview.</u>
R12	(...) seus tipos caricaturais, porém <u>defendidos com garra por atores em ponto de bala</u> (...) O hipocondríaco, menosprezado e solicitado primo Howard, por exemplo, <u>ganha vida com irresistível simpatia na pele de Andy Nyman</u> (...)
R14	(...) E sua convicção contagia <u>o elenco, que se entrega fervorosamente</u> , em especial <u>Brad Pitt, com uma atuação que impressiona.</u> (...)
R17	<u>Marion se agiganta como Piaf, estoura na tela grande, dá alma ao personagem e se transforma</u> de maneira impressionante a cada fase diferente de sua vida. (...)
R18	(...) <u>soberba interpretação de Daniel Day-Lewis ("Gangues de Nova York").</u>
R20	(...) (uma <u>Ludivine Sagnier luminosa</u>) (...)

6.4

Movimento 4: Avaliação final do filme

O Movimento 4 remete a uma postura final do crítico em relação ao filme. Dependendo do autor, retoma-se algo do que foi dito na abertura da resenha, como o comentário referente à avaliação geral, por exemplo. Da mesma forma, pode-se fazer menção ao título da obra.

A mudança para o Movimento 4 se dá com todos os outros movimentos. Como vimos na seção 5.4.2, esse é o movimento mais curto dos *corpora*, e a linguagem que caracteriza essa fase dos textos nem sempre é explícita, com recursos intrínsecos ao ato de “recomendar”. Tal constatação implicou em dificuldades na delimitação do movimento – auxiliada, geralmente, por pistas linguísticas – e na denominação das subfunções – em que tais pistas são necessárias. A

tarefa foi realizada apelando-se para o conteúdo das resenhas. Conseguimos, assim, identificar sentenças nas últimas linhas dos textos, ou até parágrafos, que transmitem uma avaliação final. Classificamos esses fragmentos como subfunção do M4 mais pelo modo como os autores mudam o teor de suas falas, com vistas a concluir sua análise da obra, do que por índices formais na estruturação e sequenciamento das ideias.

Nosso procedimento baseia-se na crença de que, se a função social do gênero é descrever para o leitor o enredo de uma obra cinematográfica e avaliar como este é abordado pelo diretor, interpretado pelo elenco etc., o desfecho da resenha deve conter uma recomendação (ou não) da referida obra, mesmo que indiretamente. Daí adotarmos o termo “recomenda” nas subfunções 14a-c.

Cabe lembrar, ainda, que, ao contrário dos demais movimentos, aqui, as subfunções são “autoexcludentes”; ou seja, a identificação de uma delas anula automaticamente a das outras. São elas:

- Subfunção 14a: recomenda o filme ou
- Subfunção 14b: recomenda o filme com ressalvas ou
- Subfunção 14c: não recomenda o filme

6.4.1 Subfunção 14a: recomenda o filme

A subfunção 14a é a mais presente do Movimento 4, sendo observada em *sete* das *onze* resenhas que registram a avaliação final. E das *nove* restantes, *seis* também se mostram favoráveis, um indício de que as críticas tendem a ser mais positivas do que negativas em ambos os tipos de mídia.

No *corpus* não especializado, *três* resenhas apresentam avaliação positiva:

[115] (...) O herói Beowulf, quando batalha com o monstro Grendel no salão do rei, gaba-se de ser o homem mais forte do mundo.(2.5) Talvez seja, hoje, o homem mais forte de Hollywood. – R3

[116] O Preço da Coragem não observa os padrões de Hollywood. É um filme de tese, desprovido de glamour. Pela voz de Mariane, adverte que o Paquistão “é o front da guerra”, onde, caso não haja diplomacia, o radicalismo islâmico e o imperialismo de Bush vão travar a batalha definitiva.(2.6) Mais atual impossível. – R5

[117] "A Espiã" chega ao Brasil vítima de um título nulo ("O Livro Negro" – com mais de um sentido – seria mais fiel ao original e mais interessante). Talvez ele ajude, em sua

platitude, a exorcizar alguns dos mal-entendidos que rondam a carreira desse notável autor.
– R8

Já o *corpus* especializado possui *quatro* exemplos da subfunção:

[118] (...) Para quem não viu o filme, convém não contar para não estragar o momento (2.5), mas vale dizer que é um instante magnífico (3.9) em que a personagem principal recebe uma notícia terrível e – no mesmo plano – exorciza a tristeza por meio de uma música composta a partir de uma carta de amor que ela própria escreveu. (2.5) Só vendo. – R17

[119] Até o fechamento desta edição, “Sangue Negro” já havia acumulado 10 prêmios e 16 indicações. Grande parte delas para o trabalho de Daniel Day-Lewis. Imperdível. – R18

[120] (...) Kogut nos convida à participação em um mundo distinto. A faixa sonora está ali também a serviço de um registro de intimidade com o personagem. A ausência da música nos aproxima do universo de Thiago, mas talvez complique nosso envolvimento afetivo. (2.8) Em resumo: uma estreia de talento. – R19

[121] (...) Difícil é saber por qual passe de mágica a manipulação chabroliana consegue ao mesmo tempo ser tão fria, distante, cruel, e ao mesmo tempo soar tão humana (...), estranhamente calorosa. (3.9) Este é, desde sempre, o fascínio de seu cinema. – R20

Como se pode observar, os argumentos para a recomendação podem se apoiar nas qualidades tanto do filme (*forte, atual, imperdível*) quanto do diretor (*notável, talentoso, fascinante*). Em alguns fragmentos, a recomendação aparece finalizando a avaliação específica (M3), quase como se fosse parte dela. Há, no entanto, uma “linha imaginária” dividindo esses dois momentos do texto, amparada em elos de coesão sequencial – pela recorrência do grupo nominal *o homem mais forte* em [115] – e referencial – pelo uso de *Este* em [121].

Outra maneira de marcar discursivamente o término de um enunciado e o início de outro é empregando-se sinais de articulação, do tipo encontrado em [120]. A expressão *Em resumo* comumente demarca ou sumariza partes ou sequências textuais, segundo Koch (2008, p.66). Contudo, nesta passagem, a introdução da avaliação final por meio de tal recurso soa um pouco abrupta, sem uma conexão sutil com o que a antecede. O crítico parece interromper sua reflexão para concluir o texto às pressas, o que pode se dever à necessidade de obediência a limites de espaço da revista, como vimos nos capítulos precedentes.

Com respeito à delimitação do movimento por parágrafo, notamos que os únicos trechos em que a troca de movimento coincide com um parágrafo são os que ilustram [117] e [119]; os demais são flagrados na sequência de outras subfunções. A passagem retirada de R18, por exemplo, é indicativa do encerramento do texto. No entanto, houve dúvida se o M4 correspondia a todo o parágrafo ou se

apenas o termo *Imperdível* cumpria o propósito da recomendação. Optamos pelo parágrafo por entendermos que a última sentença estabelece com a anterior uma relação semântica que confere ao parágrafo uma unidade coerente (cf. Koch, 2009).

Outro dado ao nosso ver relevante é a retomada do título do filme no último parágrafo da resenha. Essa estratégia sinaliza o término do texto, ao mesmo tempo em que desvia a atenção do leitor para um intento comunicativo específico. Em [116], a troca de parágrafo leva à troca de subfunção, dentro do mesmo movimento (da subfunção 5 para a 6); e em [117], troca-se também o movimento (de M1 para M4).

6.4.2

Subfunção 14b: recomenda o filme com ressalvas

A subfunção 14b aparece em *uma* única resenha do *corpus* especializado:

[122] O final do ritual é tão protelado por imprevistos constrangedores como o jantar dos burgueses de uma espécie de Charme Discreto da Burguesia esculachado com algum espírito descabelado de velhas comédias com Peter Sellers (3.11). Nada é genial, mas vale tudo para fazer chorar em velório. Chorar de rir. – R12

Aqui, o corte com o M3 se dá pelo pronome indefinido *Nada*, cujo referente é todo o contexto do parágrafo. A subfunção é caracterizada pela presença do operador *mas*, que muda a orientação argumentativa do enunciado e introduz um novo ato de fala. Tal relação recebe o nome de “contrajunção” (Koch, 2008, p.73; Mateus *et al.*, 1983, p.194).

6.4.3

Subfunção 14c: não recomenda o filme

A última subfunção do modelo aparece em *uma* resenha do *corpus* não especializado e em *duas* do especializado.

[123] Em outros tempos, o cinema americano foi menos sutil com heróis da estirpe de Rambo em suas estratégias de vingança simbólica. "O Caçador de Pipas" é apenas um novo disfarce para uma retórica velha de guerra. – R9

[124] (...) Se há filmes que, por conta de suas qualidades, despertam no espectador a vontade de ler o livro em que se baseiam, com O Passado isso acontece por causa de seus defeitos: ele deixa a impressão de que o livro deve ter coisas a dizer que Babenco, infelizmente, não soube comunicar. – R11

[125] (...) Com isso, Iñárritu extravasa sua intenção de conceber Babel como um tapa na cara que funcionaria para acordar seu interlocutor de uma apatia perante questões pertinentes às quais ele permaneceria cego. Só que o efeito atingido é justamente o oposto,

como o de se tomar um potente e dolorido coice (3.9); experiência traumática que pretendemos simplesmente esquecer e não mais repetir. – R14

Nestas passagens a troca de movimentos é bem visível; fica claro que se trata de um outro estágio na organização da informação. Tanto que o trecho em [124] poderia ser destacado em novo parágrafo. Quanto à ligação com o movimento anterior, nos três exemplos as informações que precedem o M4 avaliam as decisões do diretor (subfunção 9). Vemos a não recomendação do filme consolidar, portanto, a opinião do crítico sobre o trabalho da direção que, como vimos, é a principal subfunção do Movimento 3.

Nos dois primeiros fragmentos, constrói-se a coerência do texto pelo conteúdo; em [125], a mudança para o M4 deve-se à remissão lexical que a expressão *experiência traumática* possibilita. Por fim, mais uma vez, observamos a retomada dos títulos pelos autores no desfecho das resenhas.

Segundo os exemplos fornecidos, pode-se notar que a conclusão de uma resenha de filme varia de um curto trecho a um parágrafo extenso. Nos casos em que a avaliação está subentendida, arriscamos afirmar que isso ocorre porque os movimentos anteriores já se mostram suficientemente avaliativos. Para os autores dessas resenhas, não parece haver necessidade de verbalizar “claramente” se o leitor deve ou não assistir ao filme; em outras palavras, a ausência de menção final da opinião do crítico é indicativa de que sua recomendação (ou desqualificação) da obra já foi feita. As subfunções relativas à avaliação nos Movimentos 1 e 3 já dão conta do intento comunicativo, cabendo ao leitor inferir a avaliação final a partir das considerações tecidas.

Ademais, recorde-se que, além dos títulos, que podem trazer um juízo crítico (cf. seção 5.2.1), alguns veículos acrescentam itens ao final da resenha, dentre os quais uma “avaliação”. Acreditamos que essa prática influi, em certa medida, no conteúdo do texto. De um lado, tem-se a impressão de que as informações sobre o diretor, o elenco e a produção, colocadas fora dele, dispensam o autor de apresentá-los ao leitor no início da resenha. De outro, no que concerne à “avaliação”, esta acaba sendo emitida por um “conceito” – que na Folha de S. Paulo vai de *ótimo* a *péssimo* – ou por “estrelas” – como na Revista de Cinema – que constituem maneiras mais diretas de se avaliar a obra.³

³ Os conceitos e estrelas podem ter papel semelhante ao “ícone” da crítica de cinema carioca: o

De todo modo, pode-se afirmar que a quarta etapa do modelo de análise possui representatividade nos *corpora*. Como as subfunções do Movimento 4 se excluem mutuamente, só podemos medir a “frequência” aqui em termos de movimento, não de subfunções, como fizemos anteriormente. Assim, postulamos que o Movimento 4 é “obrigatório” nos veículos especializados (em 70%), mas “opcional” nos não especializados (em 40%).

Finalmente, dada a heterogeneidade das avaliações finais, não nos foi possível caracterizar o Movimento 4 em termos léxico-gramaticais.

6.5 Resumo do capítulo

A análise de movimentos que iniciamos no capítulo 5 e à qual demos prosseguimento no capítulo 6, com base no modelo analítico criado por Swales (1990) e adaptado por Motta-Roth (1995), levou-nos a exame cuidadoso das subfunções percebidas nas resenhas e a tecer algumas considerações finais.

Primeiramente, notamos uma variação na alternância dos movimentos que nos faz suspeitar de que as resenhas especializadas sejam mais instáveis em sua configuração retórica que as demais. Entretanto, estamos cientes de que um *corpus* maior seria recomendável para a confirmação de tal suspeita.

No que diz respeito à “presença” das subfunções nos *corpora*, verificamos que a diferença encontrada de um *corpus* para outro é bem pequena. O que varia, sim, são os percentuais correspondentes a cada uma, em função do seu número total de palavras em cada *corpus*, o que pode ser conferido na Tabela 4, adiante. Antes de passarmos a ela, apresentamos os quadros 31 e 32, que reúnem os movimentos e as subfunções que compõem o modelo de análise. Assinalamos que a presença de parênteses indica a condição de “opcional” de algumas subfunções, bem como de M4, no caso do *corpus* não especializado:

QUADRO 31
Subfunções presentes nas resenhas não especializadas

SUBFUNÇÕES NO <i>CORPUS</i> N ESP											
	SF	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	R9	R10
M1	1	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	
	2	▪	▪	▪	▪	▪	▪		▪	▪	
	3			▪	▪		▪	▪	▪		
	4	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪			
M2	5	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪
	6	▪				▪	▪	▪	▪	▪	▪
	7	▪				▪	▪	▪	▪	▪	
	8	▪	▪			▪			▪	▪	
M3	9	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪	▪
	10		▪	▪	▪		▪	▪	▪		▪
	(11)	▪	▪								▪
	(12)	▪						▪			
	13	▪	▪	▪	▪	▪	▪				
M4	(14a)			▪		▪			▪		
	(14b)										
	(14c)									▪	

QUADRO 32
Subfunções presentes nas resenhas especializadas

SUBFUNÇÕES NO <i>CORPUS</i> ESP											
	SF	R 11	R 12	R 13	R 14	R 15	R 16	R 17	R 18	R 19	R 20
M1	1		▪		▪		▪	▪	▪	▪	▪
	2	▪					▪	▪	▪	▪	
	3	▪			▪	▪	▪				▪
	4		▪			▪		▪	▪		▪
M2	5	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪
	6	▪	▪	▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪
	(7)			▪							
	8	▪			▪	▪			▪	▪	
M3	9	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪
	10	▪	▪	▪	▪		▪	▪		▪	
	11		▪		▪		▪	▪	▪	▪	
	(12)						▪	▪	▪	▪	
	13	▪	▪		▪			▪	▪		
M4	(14a)							▪	▪	▪	▪
	(14b)		▪								
	(14c)	▪			▪						

Pelos quadros acima, nota-se que o Movimento 1 está mais representado no primeiro *corpus* e que todas as subfunções podem ser consideradas obrigatórias. Da mesma forma, o Movimento 2 também registra mais subfunções nesse *corpus* do que no especializado. Por outro lado, nossa análise do Movimento 3 nas rese-

nhas atesta maior expressividade às subfunções 9-13 nesse *corpus*. No que diz respeito à obrigatoriedade das subfunções, notamos que a décima-segunda, referente ao trabalho da equipe, constitui informação opcional nos dois *corpora*. Além desta, a mídia não especializada demonstra dar menos atenção à avaliação por comparação entre filmes (subfunção 11), ao passo que a especializada avalia menos por menção ao tema mais geral no qual a obra se insere (subfunção 7).

A composição numérica das subfunções, bem como seus respectivos percentuais nas resenhas, podem ser conferidos na Tabela 4:

Tabela 4
Total de palavras e percentuais das subfunções nas mídias não especializada (N ESP) e especializada (ESP)

N ESP			ESP		
SF	Nº pal	%	SF	Nº pal	%
1	641	10.8	1	346	5.5
2	597	10.0	2	246	3.9
3	423	7.1	3	413	6.6
4	214	3.6	4	166	2.6
5	1418	23.9	5	1232	19.6
6	744	12.5	6	1285	20.5
7	266	4.4	7	19	0.3
8	171	2.8	8	395	6.3
9	530	8.9	9	1063	16.9
10	96	1.5	10	359	5.7
11	146	2.4	11	151	2.4
12	79	1.3	12	240	3.8
13	498	8.4	13	222	3.5
14a	56	0.9	14a	42	0.6
14b	—	—	14b	14	0.2
14c	36	0.6	14c	62	0.9
Total:	5.915	100%	Total:	6.255	100%

A análise dos movimentos retóricos revelou que o gênero resenha de filme tem como principais propósitos comunicativos a “descrição” e a “avaliação” da obra em seus diversos aspectos, mas também uma “interpretação” daquilo que é descrito. Portanto, além dos elementos considerados básicos na definição de resenha, segundo vimos com Machado et al. (2007) no início do capítulo 5, identifi-

cam-se trechos que complementam a descrição, conforme postulam Beacco e Darot (1984, *apud* Machado, 1996).

O estudo dos dados detectou a presença de um olhar mais analítico vinculado aos componentes tanto descritivos quanto avaliativos. No caso de análise vinculada à avaliação, esta foi entendida como um conjunto de observações que acolhem em seu interior valores atribuídos a itens específicos do filme, emitidos pelo autor da resenha. Já com relação à descrição, a análise foi correlacionada a um pequeno grupo de subfunções complementares à descrição da trama (subfunção 5), nas quais se inclui a interpretação da trama (subfunções 6-8). É notória a relevância dessa subfunção 6 para o gênero, sobretudo nas resenhas especializadas, cujo percentual, muito próximo àquele obtido para a subfunção 5, atinge a quinta parte de suas informações, como indica a Tabela 4 acima.

Outro índice digno de nota corresponde à subfunção 9, de avaliação do trabalho de direção: registra-se na mídia especializada quase o dobro do percentual da não especializada. O Movimento 3 é, de fato, mais expressivo nos veículos de cinema, e um dado que chama a atenção concerne aos títulos e subtítulos. Embora não os tenhamos analisado, percebemos que, nas resenhas não especializadas, títulos e subtítulos contêm mais avaliação que nas especializadas (cf. seção 5.2.1.). Daí deduzirmos que há mais julgamento de valor nestas do que naquelas porque, para o crítico da chamada grande mídia, o título já traz uma avaliação, o que automaticamente diminui sua extensão no corpo do texto; já para o crítico da mídia especializada, a avaliação deve ser apresentada e discutida na análise que conduz. A presença do Movimento 3 nos veículos de cinema constitui uma prova disso. Na comparação entre grupos de textos é nítida a distância entre eles: 32,5% no grupo especializado contra 22,8% no não especializado.

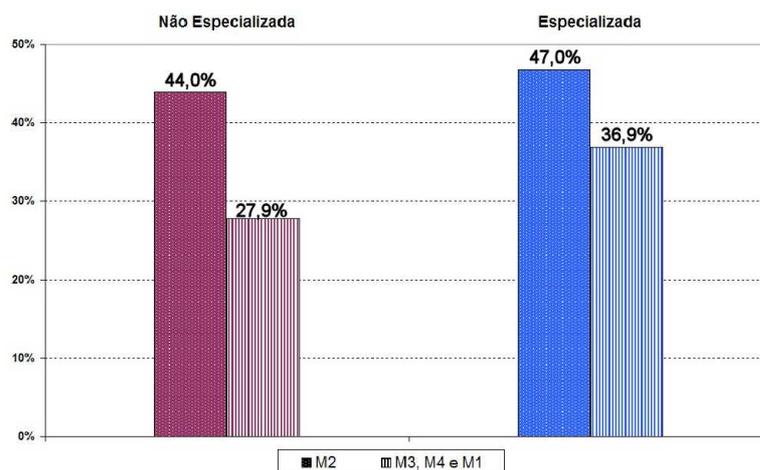
Os índices encontrados para os movimentos de avaliação (M3 e M4) na mídia não especializada somam 24,3%, contra 43,9% para o movimento de descrição/interpretação da trama (M2). Já na mídia especializada, o percentual total é de 34,3% contra 47%, respectivamente (cf. Tabela 2, capítulo 5).

Se acrescentarmos, ainda, a porção avaliativa do Movimento 1 (subfunção 4), correspondente a 3,6% do primeiro grupo de textos (N ESP) e a 2,6% do segundo (ESP), obtemos os seguintes valores para o propósito de avaliação nos *corpora*, em relação ao de descrição-interpretação: 27,9% contra 43,9% no primeiro caso, e 36,9% contra 47% no segundo. Essa combinação de percentuais

confirma uma importância maior da avaliação para o gênero nos veículos especializados em cinema.

Elaboramos um gráfico para melhor visualização desses dados, que apresentamos na próxima página:

GRÁFICO 1
Percentuais de descrição-interpretação e avaliação total nos *corpora*



Por fim, cabe-nos ressaltar que a presença de uma avaliação inicial no texto (M1) pode levar o crítico a atenuar a avaliação específica do filme (M3) ou deixar de emitir um parecer final sobre o mesmo (M4), por acreditar que isso já tenha sido feito. Por essa razão, consideramos que a avaliação não deva ser vista como simples opinião do crítico, cujo trabalho é indicar ao leitor se o filme vale ou não a pena ser visto, mas, antes, como apreciação do mérito da obra ou estimativa do seu valor, o que implica em exame criterioso de suas características.

No capítulo 7, apresentamos um estudo da expressão de avaliação nas resenhas, objetivando traçar um panorama dessa característica do gênero, que não apenas participa da organização textual, como atua direcionando-a na apreciação da obra cinematográfica e contribuindo para a construção das relações interpessoais que se estabelecem no discurso.