

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

GIOVANNA BELTRÃO MENDES

UM OLHAR SOBRE A CRÍTICA:
ANÁLISE DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS
PUBLICADAS NAS REVISTAS *BRAVO!* E *PIAUÍ* EM 2010

Goiânia
2010

GIOVANNA BELTRÃO MENDES

UM OLHAR SOBRE A CRÍTICA:
ANÁLISE DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS
PUBLICADAS NAS REVISTAS *BRAVO!* E *PIAUÍ* EM 2010

Monografia apresentada em cumprimento
às exigências do curso de Comunicação Social,
habilitação em Jornalismo, junto à Faculdade de
Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal
de Goiás, para a obtenção da graduação em Jornalismo.

Área de concentração: Cinema e Crítica

Orientador: Profº. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira

Goiânia
2010

GIOVANNA BELTRÃO MENDES

UM OLHAR SOBRE A CRÍTICA:
ANÁLISE DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS
PUBLICADAS NAS REVISTAS *BRAVO!* E *PIAUÍ* EM 2010

Monografia defendida no Curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo, aprovada em ____ de _____ de 2010, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira –UFG
Presidente da Banca

Prof^a Ms Luciene de Oliveira Dias

*À minha mãe,
pelas decisões e renúncias que viabilizaram a
minha trajetória acadêmica e pelo apoio
incondicional na vida.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Gláucia Mara, agradeço pela atmosfera de conforto e respeito na qual convivo desde sempre. Ao meu pai, João, e à minha madrastra Patrícia, agradeço pelas oportunidades de ver o mundo sob uma nova perspectiva. Aos meus irmãos Marcela e João Paulo, agradeço pelo simples fato de existirem e fazem parte da minha vida.

À família, agradeço pelo apoio, seja ele físico ou emocional, presente ou distante. Aos meus primos Luanna Beltrão, Cristyna de Freitas, Leonardo Beltrão e Rodrigo Feoli, agradeço pelas conversas inoportunas em horários e ocasiões pouco convencionais.

A todas as amigas e amigos, de todas as fases da vida, também agradeço por existirem e por terem dividido comigo momentos de tensão, insatisfação, desespero, diversão, alegria e alívio ao longo do processo. Destes, agradeço em especial Bruna de Almeida, Meire de Medeiros, Sarah Sayuri, Taynara Borges, Marina Costa, Luana Borges, Vítor Santana e Mário Braz (que mesmo a um oceano de distância teve que lidar com os meus acessos de insegurança via internet).

A Alessandra Alves, Carlos Filho e Roberto Naborfazan agradeço pelas oportunidades profissionais que me deram noções de como funciona o tal do mercado de trabalho. A estes agradeço também pela amizade e pelos incontáveis dias de folga concedidos nos últimos dois meses de elaboração do TCC.

Ao professor Lisandro Nogueira, agradeço por ter me apresentado, há três anos, um cinema que eu não conhecia, formado pelas teorias, que determinam os “porquês”, e pela subjetividade, que determina porque algumas coisas não se teorizam.

Aos professores Juarez Maia e Angelita Lima, agradeço pela amizade e pelos ensinamentos que me apresentaram outras perspectivas em relação ao Jornalismo. Neste aspecto, agradeço, também, ao professor Edson Spenthof e à Rádio Universitária pela experiência adquirida em seis meses de Jornal das Seis e um ano e meio de Panorama.

A todos, muito obrigada por fazerem parte da minha formação.

“Por outro lado, não podemos esquecer nunca que um crítico nunca é totalmente um teórico, ele é sempre um pouco militante, ele não procura apenas analisar os filmes, mas também defender o cinema de que gosta; nesta medida, podemos pensar que tudo o que serve o cinema vivo é bom.”

Christian Metz

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise de críticas cinematográficas publicadas em duas revistas culturais de periodicidade mensal, a Bravo! e a Piauí, na tentativa de identificar a existência de perfis estruturais neste tipo de texto. Para isto, foram escolhidas dez críticas veiculadas no ano de 2010, sendo cinco de cada revista. Na amostragem figuram filmes variados que vão desde o cinema nacional, ao clássico americano e ao cinema de arte alemão. São eles: *Lula, o filho do Brasil*, *Guerra ao Terror*, *A Fita Branca*, *Tudo Pode Dar Certo*, *As Melhores Coisas do Mundo*, *Sonhos Roubados*, *O Profeta* e *O Bem Amado*. Tomando como base os teóricos que definem a importância da crítica e da análise fílmica, o estudo se propõe a detectar, nos textos analisados, construções que se enquadrem em três categorias pré estabelecidas: o comentário, a análise e a interpretação. A partir das características identificadas por meio do exercício de análise, serão estabelecidos parâmetros de convergência e divergência entre as críticas das duas revistas que permitirão a identificação dos perfis editoriais de cada uma.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica, análise fílmica, revistas culturais; análise crítica.

ABSTRACT

This paper aims to present an analysis of film criticism that is showed in two cultural journals, Bravo! and Piauí, that are published monthly, in an attempt to identify the existence of structural members that characterizes this type of text. For this, we selected ten criticisms aired in 2010, five of each magazine. In the samples contained various films ranging from the national cinema, to the classic American and German art cinema. They are: *Lula, o filho do Brasil*, *The Hurt Locker*, *Das Weisse Band*, *Whatever Works*, *As Melhores Coisas do Mundo*, *Sonhos Roubados*, *Un Prophète* and *O Bem Amado*. Basing on the theories that define the importance of criticism and film analysis, the study aims to detect, in the texts analyzed, phrasal constructions that fall into three categories pre-established: commentary, analysis and interpretation. From the characteristics identified through the screening exercise will be established parameters and divergence between the criticisms of the two magazines that allow the identification of profiles of each editorial.

Keywords: film criticism, film analysis, cultural magazines, Bravo! magazine, Piauí magazine, critical analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ANÁLISE DAS CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DA REVISTA BRAVO!	13
1.1 LULA, O FILHO DO BRASIL	15
1.2 GUERRA AO TERROR.....	22
1.3 A FITA BRANCA.....	27
1.4 TUDO PODE DAR CERTO	32
1.5 AS MELHORES COISAS DO MUNDO	35
2. ANÁLISE DAS CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DA REVISTA PIAUÍ.....	41
2.1 GUERRA AO TERROR.....	42
2.2 A FITA BRANCA.....	50
2.3 AS MELHORES COISAS DO MUNDO E SONHOS ROUBADOS.....	56
2.4 O PROFETA	63
2.5 O BEM AMADO.....	71
3. APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS: ATRIBUIÇÕES RELEVANTES DAS CRÍTICAS DE CADA VEÍCULO DE MANEIRA INDIVIDUAL E COMPARADA	79
a) REVISTA BRAVO!	79
b) REVISTA PIAUÍ	84
c) PERTINÊNCIAS COMPARATIVAS ENTRE OS TEXTOS DAS DUAS REVISTAS	88
CONCLUSÃO.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
ANEXOS.....	96

INTRODUÇÃO

O cinema, assim como as demais expressões artísticas, é alvo de opiniões variadas. Um filme pode ser o preferido de alguém e, ao mesmo tempo, o que outra pessoa jura não assistir nunca mais. Esta produção de sensações subjetivas proporcionada pelo cinema é uma das principais razões que motivam a expressão de opiniões variadas sobre uma mesma película. A subjetividade do impacto causado pelo filme gera argumentações que devem ser fundamentadas para que façam sentido para alguém além do sujeito que as desenvolve.

Dentre os veículos especializados em jornalismo cultural, observamos que o texto crítico está cotidianamente presente. Algumas revistas designam jornalistas ou convidam articulistas que expõem seus pontos de vista em relação a alguma manifestação. Com o cinema não é diferente. Geralmente, os alvos das peças críticas são produções que estão chegando às salas de cinema, ou que tenham entrado em cartaz recentemente. No entanto, muitos destes textos se contentam em expressar uma opinião baseada majoritariamente na interpretação que o autor faz das ações que são desenvolvidas no filme.

Considerada por Christian Metz, em sua obra *A significação do cinema*, como uma das maneiras de se abordar o cinema intelectualmente, a crítica cinematográfica publicada nos veículos de comunicação passa a ter um propósito informativo, uma tendência a cientificar o leitor em relação a certo filme, despertando nele o interesse, ou desinteresse, em assisti-lo. Segundo o crítico e professor de cinema da Universidade São Paulo (USP), Rubens Machado Júnior, a crítica, em seu sentido pleno, busca discutir o significado do filme, que passa a ser um objeto de estudo.

Tendo em vista que as críticas que atingem a maior parte da população são as veiculadas nos meios de comunicação, a proposta deste trabalho é fazer uma análise de alguns textos de duas revistas culturais publicadas mensalmente que disponibilizam colunas fixas de crítica cinematográfica: a Bravo!, da Editora Abril e a Piauí, da Editora Alvinegra¹. Para tal, a metodologia utilizada será a análise crítica, que permite a interpretação dos textos de modo a apresentar uma nova opinião a respeito dos textos

¹ A revista Piauí foi criada pelo documentarista João Moreira Sales no final de 2006. Embora seja produzida pela Editora Alvinegra, sua distribuição nacional é feita pela Editora Abril. No entanto, mesmo sendo distribuídas pela mesma editora, as revistas Bravo! e Piauí apresentam perfis diferenciados que validam a proposição deste estudo.

escolhidos na amostragem. Com a finalidade de estabelecer parâmetros comparativos, a análise terá como base a designação de três categorias: a análise fílmica, o comentário e a interpretação.

A análise fílmica, como definida por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété ao longo da obra *Ensaio sobre a análise fílmica*, consiste em examinar o filme/objeto tecnicamente, de forma a expandir seu registro perceptivo. Na análise, a descrição predomina como um fator que visa desconectar as partes do filme para que se perceba como elas se relacionam e se estruturam. Nesta categoria, serão observadas construções descritivas que façam referência ao filme, sem utilizar recursos externos a ele.

O comentário, por sua vez, remete a informações que vêm de fora da obra. Sendo assim, as questões que dizem respeito ao filme, mas não partem diretamente dele, e sim do ambiente externo, serão enquadradas nesta categoria. Por fim, a interpretação refere-se à visão pessoal que o autor expõe ao longo do texto. Esta categoria assegura o caráter subjetivo da crítica e reafirma a importância da análise, já que esta dá ao crítico fundamentos para suas argumentações.

Os textos analisados foram escolhidos dentro do período de janeiro a julho de 2010. Dentre as quatorze críticas veiculadas neste espaço de tempo, dez figuram na amostragem. O critério para escolha dos textos foi baseado, principalmente, na acessibilidade aos filmes aos quais eles se referem. Sob esta perspectiva, as críticas analisadas remetem aos filmes *Lula, o Filho do Brasil*, *Guerra ao Terror*, *A Fita Branca*, *Tudo Pode Dar Certo*, *As Melhores Coisas do Mundo*, *Sonhos Roubados*, *O Profeta* e *O Bem Amado*².

Na *Bravo!*, os textos críticos são escritos pelo jornalista André Nigri ou por articulistas convidados. Neste caso temos uma crítica assinada pelo jornalista cultural Carlos Messias e outra pela escritora Marisa Lajolo. A *Piauí*, por sua vez, publica textos exclusivos do diretor e professor de cinema Eduardo Scorel. Desta forma, no primeiro capítulo deste trabalho encontram-se as análises dos textos da revista *Bravo!* e, no segundo, as análises dos textos da revista *Piauí*.

No terceiro capítulo, intitulado *Aproximações e afastamentos: atribuições relevantes das críticas de cada veículo de maneira individual e comparada*, será apresentado um panorama comparativo entre os perfis dos textos de cada revista

² Na amostragem escolhida, os filmes *Guerra ao Terror*, *A Fita Branca* e *As Melhores Coisas do Mundo* figuram nas críticas de ambas as revistas. O filme *Sonhos Roubados* é abordado na crítica da *Piauí* em conjunto com o filme *As Melhores Coisas do Mundo*.

individualmente e relacionadas entre si. Esta comparação busca entender como as críticas veiculadas nos meios de comunicação são produzidas e se respondem aos objetivos de informar, discutir o cinema intelectualmente e ponderar sobre o significado do filme.

1. ANÁLISE DAS CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DA REVISTA BRAVO!

A primeira abordagem analítica deste trabalho tem como objeto a revista Bravo!. Para fins de análise, foram eleitos cinco textos críticos veiculados na editoria de cinema do periódico entre os meses de janeiro e julho de 2010. Segundo dados expostos por Camila Dias Motta de Oliveira, no trabalho *Crossmedia: Recursos tecnológicos utilizados pela Revista Bravo!*, a versão impressa do periódico é “dividida em seis editorias que são definidas e separadas por cores diferentes, ou seja, cada tema possui as bordas das páginas com uma cor pré definida” (2009, p. 5). A cor que representa a editoria de cinema é azul.

Ainda recorrendo a dados da mesma autora, “nas páginas da revista encontramos críticas de artes plásticas, livros, cinema, teatro e música, além de uma agenda de eventos para cada editoria separadamente, com o que há de novo em evidência no Brasil (2009, p. 5). Quanto aos termos históricos e ideológicos, que concernem o periódico, consideramos dados de Rúbia Medeiros Figueiredo:

Criada pela Editora D’Ávila, de Luiz Felipe D’Ávila, sob direção de Wagner Carelli, em 1997 e atualmente administrada pela Editora Abril, a revista pretende ser uma publicação dedicada à divulgação e à análise das mais diversas manifestações culturais do Brasil e do mundo. (2008, p. 2)

Segundo a autora, a redação da Bravo! é composta por uma equipe formada por jornalistas profissionais em destaque no cenário brasileiro, que levam ao leitor reportagens e serviços sobre os setores de interesse cultural. Ela aponta que a revista é conhecida pelo grande público que atinge, por um “bom padrão gráfico e editorial e também pelas análises aprofundadas dos assuntos por ela abordados e pela presença de um caderno de ensaios críticos” (2008, p. 2), no qual já escreveram personalidades e articulistas.

Figueiredo continua sua definição sobre o trabalho do periódico ressaltando que “[...] a *Revista Bravo!*, ainda que tenha em sua proposta editorial o compromisso assumido de se portar como veículo cultural diferenciado, funciona conforme os preceitos da indústria cultural, com seu conteúdo mercantilizado, mas ambiente onde

transitam produções consideradas importantes por seu conteúdo conceitual” (2008, p. 3). Isto significa que, mesmo se assumindo como um meio de comunicação distinto, a revista não fica isenta de se pautar com base no mercado e nos preceitos da indústria cultural³.

Os textos da Bravo! considerados para a amostragem deste trabalho referem-se aos filmes *Lula, o Filho do Brasil*, *Guerra ao Terror*, *A Fita Branca*, *Tudo Pode Dar Certo* e *As Melhores Coisas do Mundo*. Entre eles, três são da autoria do repórter da revista André Nigri. Os demais são assinados pelo jornalista Carlos Messias e pela escritora Marisa Lajolo, respectivamente.

Percebemos, inicialmente, a existência de um padrão gráfico na seção de crítica cinematográfica da revista. Resumida a uma página, a foto que ilustra o filme criticado ocupa cerca de um terço do espaço, sendo que nem sempre as fotos escolhidas são os melhores encaixes para os filmes. Outro molde perceptível está relacionado aos parágrafos. Na Bravo!, os textos críticos da editoria de cinema possuem, geralmente, três parágrafos, sendo dois mais longos e um terceiro mais curto que tende a ter um caráter conclusivo, ou pelo menos explicativo.

³ “A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Idéia e com essa foi liquidada. (...) A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles; assim como na carreira de um homem de sucesso, tudo deve servir de ilustração e prova, ao passo que ela própria nada mais é do que a soma desses acontecimentos idiotas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118)

1.1 – LULA, O FILHO DO BRASIL

O primeiro texto da revista Bravo! a ser analisado refere-se ao filme *Lula, o Filho do Brasil*. Veiculada na edição de janeiro de 2010, a crítica é assinada pelo jornalista e editor de cinema André Nigri, que é repórter fixo da revista e mantenedor do blog Alfarrábio, inserido no site da Bravo!.

O texto carrega o título *O dinheiro pode ser bom. O filme, nem tanto*⁴. Com tal abertura, o crítico demonstra de imediato o caminho de suas considerações, enfatizando um fator exterior ao produto, mas que foi um tópico bastante comentado a respeito do longa, o seu preço. O filme foi considerado, até o mês de setembro, o mais caro⁵ da história do cinema brasileiro⁶. O subtítulo *Com sua habilidade e contradições, Lula é antes de tudo um político. E este lado fundamental de sua personalidade é ignorado na cinebiografia que estreia neste ano eleitoral*, por sua vez, revela o ponto de vista do jornalista em relação ao roteiro⁷ e ao enredo⁸ do filme, que não abordam a principal característica que, na sua opinião, define a personalidade do atual presidente do Brasil.

A foto⁹ que ilustra a crítica mostra os personagens sendo transportados do Nordeste para São Paulo. Na legenda, uma referência à personagem Dona Lindu (mãe de Lula) e uma comparação com outra cinebiografia: “Os filhos de Dona Lindu saindo do Nordeste. Filme se aproxima de outro equívoco cinematográfico – *Che* (2008), de Steven Soderbergh”. Considerando que o filme é centrado na vida adulta do personagem título, a foto não representa a escolha mais acertada, já que outros fatos,

⁴ Ver Anexo 1.

⁵ Segundo reportagem de Débora Miranda para o site G1, intitulada *O G1 já viu: “Lula, o filho do Brasil”* e publicada no dia 18/11/09, o orçamento de *Lula, o filho do Brasil* ficou na faixa dos R\$ 16 milhões. Vale acrescentar que, como é revelado nos créditos iniciais do filme, sua produção não utilizou nenhum tipo de incentivo cultural público, sendo o dinheiro usado em sua produção proveniente de patrocínio de empresas privadas.

⁶ O posto de filme mais caro do cinema brasileiro foi tomado pelo longa *Nosso Lar* que, de acordo com o blog do crítico de cinema da Folha de São Paulo Inácio Araújo, gastou R\$ 20 milhões em sua produção. O filme é baseado no livro homônimo de André Luiz, psicografado pelo médium Chico Xavier.

⁷ Consideraremos a definição de roteiro exposta por Syd Field na obra *Manual do Roteiro*: “O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática. O roteiro é como um *substantivo* — é sobre uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo sua ‘*coisa*’. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação” (2001, p. 13).

⁸ O que entenderemos por enredo também baseia-se na obra de Field. O enredo é considerado, então, a ação dramática dos personagens. (2001, p. 11)

⁹ Ver Anexo 11 figura 1.

que caracterizam melhor a história do presidente, são abordados mais à frente na película. As duas sentenças usadas na legenda também não são de bom encaixe. A primeira é uma descrição da imagem, enquanto a segunda traz uma informação opinativa que, apesar de ser abordada mais à frente, não tem ligação direta com a primeira.

O filme é uma cinebiografia, ou seja, é voltado a contar a história de um ou mais personagens. No caso analisado, a trajetória de Luis Inácio Lula da Silva. *Lula, o Filho do Brasil* chegou aos cinemas nacionais no dia primeiro de janeiro de 2010, o primeiro dia de um ano eleitoral. Apesar de se esperar muito do filme e das críticas relacionadas a ele, os três parágrafos do texto de André Nigri formam uma coletânea de alfinetadas ao método de produção e à ausência do caráter político do personagem título. Nota-se que o crítico já inicia o texto com doses pesadas de negativismo: “*Lula, o Filho do Brasil*, com estreia prevista para o primeiro dia do ano das eleições presidenciais, é uma oportunidade perdida”. Neste trecho, Nigri sentencia o filme usando poucas palavras, atitude que mostra sua pequena capacidade de argumentação em relação ao objeto.

O segundo ponto a ser abordado por ele é o fato de *Lula* ter sido produzido por Luiz Carlos Barreto, e dirigido por seu filho, Fábio Barreto. Talvez não fosse esta intenção do jornalista, mas o comentário cria uma impressão de desaprovação, de sua parte, em relação ao vínculo familiar entre produtor e diretor. Ao salientar que a dupla “tinha nas mãos uma das sagas mais intrigantes da história da política mundial”, mas não aproveitou a oportunidade, o autor arremata o que já havia deixado claro logo no início: o filme tem vários pontos negativos que não justificam o orçamento tão alto.

Lula, o Filho do Brasil é baseado no livro homônimo escrito por Denise Paraná. Nigri destaca, usando métodos analíticos e interpretativos, que a versão cinematográfica deixou a desejar em relação ao livro, como pode ser observado na passagem:

A família Barreto (...) podia se basear, como se baseou, num bom livro, a biografia de Lula escrita por Denise Paraná. Apesar da simpatia que a autora nutre pelo personagem - e que costuma minar a isenção de reportagens como a que ela se propôs a fazer -, a obra tem momentos reveladores sobre Lula. Nela, fica claro o pragmatismo que é um dos traços distintivos do político pernambucano.

Fica implícito que o crítico considera o livro um bom ponto partida, devido ao posicionamento da autora em uma abordagem reveladora quanto à postura política de

Lula. Em uma palestra dada em Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, em 2003, o cineasta brasileiro Jorge Furtado apontou alguns pontos importantes a serem considerados em relação à adaptação da literatura para o cinema. Sobre as diferenças entre a linguagem escrita e a audiovisual, destacou:

A primeira e mais evidente diferença é que na linguagem audiovisual toda a informação deve ser visível ou audível. Isto parece uma obviedade ululante, mas quem já tentou fazer um roteiro sabe como é difícil evitar a tentação de escrever: João acorda e lembra de Maria. Isso é muito fácil escrever e muito difícil de filmar. (...)

A segunda diferença fundamental, e que também diz respeito à natureza dessas linguagens, pode ser analisada a partir de uma frase de que Umberto Eco: "toda a narrativa se apóia parasiticamente no conhecimento prévio que o leitor tem da realidade". (...)

O terceiro aspecto técnico a ser considerado é que o cinema, como a música, é uma forma de expressão em que o tempo de apreensão das informações é definido exclusivamente pelo autor. Cada um de nós estabelece o próprio ritmo de leitura. Cada um de nós passa o tempo que quiser observando um quadro. Mesmo no teatro, o ator pode esperar que o público pare de rir de uma piada para dar seqüência ao texto. Mas um filme de 1 hora e 32 minutos é visto por qualquer espectador em 1 hora e 32 minutos. (2003)

Furtado também esclarece uma questão que, de certa forma, justifica o ponto de vista de Nigri: "(...) a boa literatura não necessariamente dá bons filmes. William Faulkner, além de nunca ter virado um bom filme, trabalhou em Hollywood e foi um roteirista medíocre. Dostoievski, Kafka, Cervantes, Proust, Machado de Assis ou Eça de Queirós¹⁰ ainda não entraram para a história do cinema" (2003).

Apesar de elogiar o livro, a intenção do trecho analisado é evidenciar a negligência do roteiro do filme em não abordar com veemência os aspectos políticos do personagem, que o crítico considera bem desenvolvidos na biografia. Neste ponto, o autor é um tanto quanto radical, pois a adaptação da literatura para o cinema, inevitavelmente implica em redução de informações, tendo em vista que é inviável colocar todos os desdobramentos contidos em um livro com algumas centenas de páginas em um filme de 90 minutos.

Por outro lado, o Lula mostrado no filme limita-se a um metalúrgico que vem a se tornar um líder sindical por meio de ações que não são desenvolvidas claramente. O

¹⁰ A versão para o cinema da obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós foi lançada em 2007. Dirigido por Daniel Filho, o filme teve no elenco nomes como Fábio Assunção, Débora Falabella, Glória Pires e Reynaldo Gianecchini.

enredo é encerrado em 1980, com a morte de Dona Lindu. O fato de Lula ter se tornado presidente do Brasil fica reduzido a uma sequência de caracteres informativos e poucos segundos de imagens de arquivo de sua posse em janeiro de 2003. Os passos percorridos pelo político durante os 23 anos que separam a morte de sua mãe do início de seu primeiro mandato à frente da nação foram simplesmente omitidos, bem como os quase oito anos posteriores nos quais o ex-líder sindical tem governado o país.

Para Nigri, a abordagem do pragmatismo citado anteriormente seria muito relevante para o filme, pois levaria o público a entender algumas das decisões políticas tomadas por Lula durante seus dois mandatos como presidente do Brasil. Este ponto de vista pode ser observado nos dois últimos períodos do primeiro parágrafo da crítica analisada:

Pragmatismo que - como apontou recentemente a revista britânica *The Economist* em reportagem especial sobre o Brasil -, fez com que o presidente eleito mantivesse o programa econômico de seu antecessor, que anteriormente criticava, para evitar uma crise. A publicação reconhece em Lula um mérito principal: a coragem de se colocar contra o próprio partido - e, pelo bem do país, domá-lo.

Este trecho mostra ainda outro recurso usado por André Nigri: a citação de outra fonte de informação que comprove a ideia ou o fato que ele pretende transmitir. Neste caso, foi utilizada uma reportagem de um veículo internacional de grande porte para expressar uma ausência de abordagem do filme provocada pelo que considera uma falha do roteiro. Aqui, o jornalista realiza um exercício que se enquadra no comentário extra filme, pois a citação da revista britânica figura como uma informação externa.

Partindo para o segundo parágrafo, o crítico reproduz as palavras do subtítulo, retomando sua ponderação mais enfática e chegando a afirmar que o pragmatismo da personalidade de Lula, que seria o fator de maior interesse para os brasileiros que são governados por ele, foi “ignorado no filme da família Barreto”. Neste fragmento, nota-se a interpretação do crítico, que exprime uma opinião própria a respeito dos dados que acabara de expor.

Somente na metade do segundo parágrafo, o jornalista direciona-se diretamente ao filme como objeto:

A história começa no semi-árido pernambucano com o nascimento do menino Luiz Inácio da Silva, um dos filhos de Dona Lindu (Glória Pires), e acompanha a trajetória da família até sua chegada a São Bernardo do Campo, onde Lula torna-se o principal líder sindical do Brasil. E termina com a morte de Dona Lindu em 1980, ano da fundação do PT. Entre o nascimento do futuro presidente e a morte da mãe, Lula cresce, torna-se torneiro mecânico, conhece sua primeira mulher, Lurdes (Cléo Pires), que morre de parto, entra no sindicato dos metalúrgicos do ABC, conhece sua segunda e atual mulher, a também viúva Marisa Letícia (Juliana Baroni), opõe-se à ditadura e acaba preso no Departamento de Ordem Política e Social, o Dops, de onde sai apenas para acompanhar o enterro da mãe.

No intervalo citado acima, o autor elenca os fatos que norteiam o longa de forma generalizada. É uma espécie de sinopse¹¹ onde ele aponta os principais acontecimentos exibidos no filme, bem como clímax e o desfecho, e apresenta ao leitor alguns dos atores que compõem o elenco do longa metragem. É uma passagem com propósito informativo na qual se encaixa o modelo desenvolvido por David Bordwell e citado por Regina Gomes no artigo *A função retórica da crítica de cinema: o caso Central do Brasil*¹².

(...) Bordwell afirma que a crítica cinematográfica veiculada pelos jornais compõe-se de quatro elementos básicos: “uma sinopse condensada, destacando os momentos mais intensos, porém sem revelar o final do filme; um corpo de informações sobre o filme (gênero, origem, diretor ou estrelas, anedotas sobre a produção ou a recepção), uma série de argumentos abreviados e um juízo a modo de resumo (bom/mau, boa tentativa/pretenso desastre, de uma a quatro estrelas, escala de um a dez) ou uma recomendação (polegar para cima/polegar para baixo, veja/nem se aproxime)”. (2004, p. 319)

Entre os elementos apontados por Bordwell, o texto sobre *Lula, o Filho do Brasil* diverge em dois aspectos: a revelação prematura do desfecho (a morte de Dona Lindu) e a ausência de recomendações tais como notas ou estrelas ao produto, a decisão quanto ir ver o filme fica a cargo do leitor, fato que ocorre também nas outras seções críticas da revista. Em contrapartida, os argumentos que determinam o juízo do crítico são enfáticos, deixando clara a sua opinião quanto à película. O fato de seguir o modelo

¹¹ “(...) uma sinopse é uma narrativa, um roteiro também, assim como um simples resumo”, (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 41).

¹² Neste texto, a autora descreve uma pesquisa que desenvolveu voltada à crítica cinematográfica feita a filmes brasileiros em Portugal. Além de identificar parâmetros de comparação entre os textos e fatores que justificam a simpatia do público português em relação ao cinema brasileiro, Regina Gomes estabelece um panorama que define as linguagens e gêneros nas quais estas críticas se firmam.

proposto pelo teórico, no entanto, não confere credibilidade ao texto. Isto porque, mesmo seguindo uma série de pressupostos, ele não consegue discutir a importância do filme e falha em instigar o interesse do leitor em relação ao objeto, seja de forma positiva ou negativa.

O terceiro e último parágrafo do texto de André Nigri é o mais curto e inicia-se com uma comparação entre *Lula* e o filme *Che*, de 2008, dirigido pelo cineasta norte americano Steven Soderbergh:

O filme tem certa semelhança com outro equívoco cinematográfico, *Che* (2008), de Steven Soderbergh. O diretor americano jogou fora todo um período da vida do revolucionário cubano: aquele em que ele participou da política, comandando os expurgos da ditadura de Fidel Castro, e que é essencial para entender a mente e o coração de Che. Pode-se dizer que em *Lula, O Filho do Brasil*, os Barreto param a história antes que o mais importante comece. Ou seja, narram a vida de um político antes de ele entrar para a política formal. Os produtores fazem questão de ressaltar que sua obra não se beneficiou de renúncia fiscal. *Lula, O Filho do Brasil* contou com o financiamento de grandes empresas, o que costuma se chamar de “dinheiro bom”. OK, o dinheiro pode ser bom. Mas o filme está longe disso.

Nota-se que o jornalista não poupa esforços em destacar sua insatisfação com o resultado do filme. Uma prova evidente disto é o uso da expressão “equívoco cinematográfico”, usada também na legenda da foto localizada na parte superior da página. Apesar de usar uma expressão forte, os fatos apontados por Nigri neste parágrafo final, embora superficiais, são contundentes com o restante de seu texto. A comparação com *Che* também é justificada no decorrer do parágrafo e se sustenta na mesma falha que identificou no roteiro de *Lula*. Chegando ao final da crítica, ele reafirma a sua teoria, constatando que o filme acaba antes que a parte mais importante da história do presidente Lula seja contada.

Voltando a uma abordagem externa do filme, o crítico encerra o texto reavivando a questão do orçamento usado na produção de *Lula*. Neste último momento ele informa que o longa foi financiado por grandes empresas, não utilizando dinheiro público ou leis de incentivo cultural. A partir desta premissa ele revela o jogo de ideias que determinaram a construção do título.

O texto de André Nigri aborda fatos importantes, tanto internos (roteiro, enredo, atores) como externos (orçamento, livro, pragmatismo político) do filme. No entanto, a crítica do jornalista peca por não criar uma imagem clara na cabeça do leitor, já que não

são analisados, ou sequer citados, elementos como planos e movimentação de câmera, fotografia, cenário, iluminação, entre outros. Outra ausência importante na crítica é o desempenho do ator que interpretou o personagem Lula na vida adulta. O filme marcou a estréia de Rui Ricardo Dias no cinema e, por ser o protagonista, a não-menção de seu nome no texto mostra que o crítico estava mais preocupado com a parte opinativa, situação que fica clara nas frases e expressões de efeito utilizadas ao longo da crítica.

No caso deste texto, André Nigri não foi feliz por não equilibrar as três categorias de análise propostas. Ele usou comentários relevantes, mas não fundamentou sua interpretação nos elementos internos do filme. A fixação na questão orçamentária trouxe um embate político e ideológico do jornalista que não se fazia necessário para crítica. O fato de usar uma referência à revista britânica *The Economist* para basear seu julgamento quanto à ausência do pragmatismo do personagem Lula mostra uma preocupação do crítico em fazer deste fator o maior destaque de seu texto. No entanto, ele não faz uso do filme/objeto para confirmar sua teoria, se contentando em citar eventos da vida do político que são retratados no filme.

Outro engano do autor foi fazer uma comparação pouco fundamentada entre *Lula, o filho do Brasil* e *Che*. Apesar de identificar uma falha semelhante existente nas duas produções, ele não leva em consideração que a realização de cada uma remete a situações e circunstâncias distintas. Enquanto o primeiro foi feito por um cineasta brasileiro em um momento estratégico da política nacional (início de um ano eleitoral que acabou elegendo a candidata que teve apoio de Lula, Dilma Rousseff), o segundo foi dirigido por um norte americano, o que implica a visão de um estrangeiro sobre a história de vida do revolucionário cubano.

Sendo assim, mesmo quando recorreu a outras referências que poderiam reforçar sua interpretação, Nigri não foi bem sucedido. *O dinheiro pode ser bom. O filme, nem tanto* sobressai como um texto estagnado entre a questão orçamentária do longa e a indignação em do autor relação ao roteiro. Apesar de fazer considerações relevantes, o jornalista foge do intuito de discutir o significado do filme e, assim, não consegue despertar o interesse do leitor pela produção; mesmo que sua interpretação não tenha sido positiva.

1.2 – GUERRA AO TERROR

Em fevereiro de 2010, a Bravo! reservou sua seção de crítica para o filme *Guerra ao Terror*, da diretora Kathryn Bigelow. Este interesse da revista não foi único¹³ nem inesperado, considerando-se que o longa metragem foi o desencadeador de uma grande reviravolta de atenções desde o seu lançamento nos cinemas dos Estados Unidos, em junho de 2009; passando pela sua chegada diretamente em DVD no Brasil, até entrar nas salas de cinema nacionais, naquele mês.

Guerra ao Terror é um filme que seguiu um percurso dessemelhante, devido ao uso de estratégias de lançamento diferenciadas. Grande concorrente de *Avatar*, na premiação do Oscar em março de 2010, o longa não teve uma estreia mundial em grande escala, como a maioria dos filmes indicados ao prêmio. Questões como esta, categorizadas neste trabalho como comentários, formam as principais abordagens do repórter da Bravo!, André Nigri.

Nigri elaborou um título curto, mas que capta o sentido geral do filme. No entanto, buscando-se uma análise mais aprofundada de *Guerra ao Terror*, o título usado pelo crítico não convence por não se remeter a questões especificamente importantes que caracterizam o protagonista ou o filme como um conjunto. Com a frase *O homem que desarmava bombas*¹⁴ como abertura, o jornalista consegue chamar a atenção do leitor, mas deixa a desejar quando este percebe que a trajetória do personagem vai além daquela definição inicial. O subtítulo *Em ‘Guerra ao Terror’, a diretora Kathryn Bigelow deixa a política de lado ao abordar o conflito no Iraque – e, com isso, faz um filme de ação envolvente*, começa a expor a opinião do autor, introduzindo pequenas porções de análise fílmica ao constatar que Bigelow não está focada nas questões políticas que circundam a Guerra do Iraque, o que a leva fazer um filme de ação, que ele adjetiva como “envolvente”. Mais à frente, o jornalista revela o porquê de caracterizá-lo desta forma.

A imagem¹⁵ que ilustra a página mostra o protagonista vestido no aparato de proteção e caminhando para desarmar uma mina. Na legenda, figuram as sentenças: “O sargento James (Jeremy Renner) caminha em direção a uma mina em *Guerra ao*

¹³ A revista Piauí também dedicou a sua crítica do mês de fevereiro de 2010 ao filme *Guerra ao Terror*. O texto será analisado no segundo capítulo deste trabalho.

¹⁴ Ver Anexo 2.

¹⁵ Ver Anexo 11 figura 2.

Terror. Câmera habilidosa e pura adrenalina na tela”. A primeira frase tem caráter descritivo e apresenta o personagem principal na ação reproduzida. A segunda é uma mescla de análise e interpretação do filme. A figura do homem andando em direção à câmera simboliza sua coragem e a representação da cidade atrás dele confirma esta ideia.

O homem que desarmava bombas é um texto que mantém a linha da crítica voltada a *Lula, o Filho do Brasil* e é possível notar as características do autor começando a formar um molde. Com os mesmos três parágrafos do texto anterior, este segue parcialmente a estrutura do texto *O dinheiro pode ser bom. O filme, nem tanto*. Esta semelhança estrutural nos textos de André Nigri é um fator compreensível, já que a Bravo! destina um espaço pequeno ao à crítica.

O repórter abre o texto expondo dados relacionados à quantidade e aos gêneros dos filmes voltados à Guerra do Iraque, desde o seu início, em 2003. Segundo ele, até 2009 foram produzidos cerca de 30 filmes voltados ao tema, entre ficções, documentários e séries televisivas. Este começo, com dados que não se dirigem diretamente ao filme em questão, tende a mostrar um afastamento do autor em relação ao objeto. Até a metade do primeiro parágrafo, o crítico continua a falar dos outros filmes sobre o Iraque:

Quase todos [os filmes sobre o Iraque] resultaram em vistosos fracassos de público e raríssimos passaram pelo crivo da crítica. E não faltaram grandes diretores apontando suas câmeras para o conflito, como Brian De Palma em *Guerra Sem Cortes*, e Ridley Scott em *Rede de Mentiras*¹⁶.

Somente na segunda metade do primeiro parágrafo é que o autor referencia o objeto de sua crítica: “Nesse panorama, *Guerra ao Terror*, da diretora Kathryn Bigelow, é uma exceção”. Com esta colocação, ele deixa transparecer sua satisfação com o filme. O uso da palavra “exceção” mostra que ele não considera o filme como mais um longa metragem sobre a Guerra do Iraque, como definiu os demais citados. Para o crítico, o filme de Bigelow se difere dos outros que abordam o mesmo tema. Neste momento, é

¹⁶ Nota-se que, como no texto analisado anteriormente, André Nigri recorre a comparações entre o filme que aborda e outros que retratam temas semelhantes para exemplificar os meandros de sua interpretação.

percebida uma virada no andamento do texto e o afastamento do autor começa a ficar menor. Esta aproximação repentina é logo encerrada pelos períodos subsequentes:

A produção foi indicada a vários prêmios, e está cotada inclusive para o Oscar – que, neste ano, acomodará dez candidatos na lista de Melhor Filme (Kathryn é ex-mulher de James Cameron, diretor de *Avatar* – ou seja, existe a possibilidade de que o ex-casal se reencontre no tapete vermelho). As indicações surpreenderam até porque o filme teve fraca bilheteria. Tanto que no Brasil foi lançado diretamente em DVD, há dez meses, e só agora a distribuidora se animou a colocá-lo no cinema, por conta da boa acolhida dos júris dos prêmios.

No trecho acima, o autor faz referências às indicações que *Guerra ao Terror* recebeu ao Oscar, adicionando a informação de que Bigelow já foi casada com o também diretor James Cameron, que concorreu com a ex-mulher em boa parte das categorias da premiação. Também se enquadram como comentários, as informações de que a indicação do filme a tantas categorias do Oscar não era esperada, que o longa não teve forte bilheteria, que foi lançado no Brasil diretamente em DVD e que a disposição da distribuidora em colocar o filme nos cinemas brasileiros veio exatamente do bom desempenho que teve nas indicações dos júris.

No início do segundo parágrafo, Nigri explica o que, sob seu ponto de vista, difere *Guerra ao Terror* dos outros filmes que abordam conflitos armados. Para ele, a superioridade do filme se deve a dois fatores. O primeiro é o fato de que *Guerra* “deixa a política de lado”, consideração que já havia sido feita no subtítulo. Ele explica que “a diretora Kathryn não quer denunciar o militarismo dos anos George W. Bush, como nove entre dez produções do gênero”. O segundo fator é que, “livre da obrigação de denunciar, a diretora pôde colocar em cena um protagonista pelo qual o espectador pode torcer”.

Para o crítico, o sargento William James (interpretado pelo ator Jeremy Renner) não é um herói de guerra como John Rambo, personagem de Sylvester Stallone na franquia milionária que simboliza os anos do governo de Ronald Reagan. No trecho onde defende esta ideia, apesar de o autor fazer uma comparação acertada, seu argumento não é consistente. No caso, a simples citação de Rambo e a referência ao governo Reagan não são passíveis para fundamentar a sua linha de raciocínio, considerando-se que quem ler o texto pode não ter conhecimento suficiente sobre os fatos comparados para compreender a relação entre os dois heróis imediatamente.

Nigri descreve James como um personagem “mais crível, embora menos carismático, (...) é o líder de um grupo de elite das Forças Armadas americanas especializado em desativar bombas no Iraque”. Aqui fica clara a condescendência do autor em definir a personalidade do protagonista. Tendo em vista que revelar questões específicas do filme poderia estragar a surpresa do espectador que decidir ir ao cinema após a leitura do texto, a falta de profundidade de informações mais concisas é justificável. No entanto, caberia ao jornalista ser menos evasivo quanto às características do personagem:

O filme é narrado do ponto de vista dele [o protagonista] - o que significa que o espectador enxerga através da espécie de escafandro que James usa para se proteger dos explosivos. A missão do militar é desarmar quase uma centena de bombas em 38 dias, prazo para o esquadrão dar baixa e voltar para casa.

Ao indicar que o ponto de vista do espectador é o ponto de vista do protagonista dentro do escafandro de proteção para desarmar as bombas, ele faz uso da análise fílmica, que o permite constatar a ideia desenvolvida pela diretora. Já na parte onde conta a missão do esquadrão, revelando o tempo do filme, o autor interpreta as informações que são passadas ao espectador por meio dos caracteres. Mesmo apresentando uma maior superficialidade, a descrição pode ser entendida como análise, já que não traz informações externas.

Na obra *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, os autores fazem as seguintes considerações em relação à interpretação crítica:

A interpretação crítica já remete (segundo Eco) à atitude do analista que estuda porque e como, no plano de sua organização estrutural, por exemplo, o texto (literário ou fílmico), produz sentido (ou interpretações semânticas). Em outras palavras, a interpretação crítica (o termo *criticar* não comporta aqui conotação avaliativa, nada tem a ver, ou pouco tem a ver, com a crítica) interessa-se pelo sentido e pela produção do sentido, tenta estabelecer conexões entre o que se exprime e o “como isso se exprime”, conexões sempre conjecturais, hipóteses que exigem todo o tempo serem averiguadas pela volta do texto. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 52)

Por meio desta definição, percebe-se que, mesmo usando elementos internos ao filme, a busca em estabelecer um sentido para as situações que envolvem o protagonista

comprometem o objetivo genuíno da crítica, evidenciando a interpretação *crítica* como fator presente em *O homem que desarmava bombas*.

O terceiro e último parágrafo do texto é, também, o menor. Nesta parte, a análise fílmica é a categoria que mais se faz presente. Nigri deixou para o final do texto os fatores que mais lhe chamaram a atenção no filme em si, ou seja, neste momento, o filme torna-se objeto, mesmo com algumas exceções observadas nos trechos onde ele faz comparações:

Guerra ao Terror prende a atenção mais pelo clima do que pelo assunto. A câmera habilidosa de Kathryn eleva a adrenalina do espectador, que a todo momento teme a explosão que acabaria com a aventura. *Guerra ao Terror* não é, assim, uma meditação sobre a invasão americana no Iraque. O esquadrão do sargento James poderia estar atuando em Angola, ou no Afeganistão, ou em algum outro campo minado. Qualquer cenário do gênero poderia abrigar este filme de ação envolvente, que atesta a habilidade de Kathryn para o gênero.

Ao afirmar que *Guerra ao Terror* prende a atenção do espectador pelo clima desenvolvido pela diretora e não muito pelo assunto em si, o autor revela seu apreço pela parte técnica do longa. Roteiro, câmera, iluminação, cenário, figurino, diálogos e a interpretação dos atores, entre outros, são os fatores¹⁷ que, para Nigri, fazem de *Guerra ao Terror* um bom filme. Dentre os elementos técnicos ele destaca a habilidade da câmera como agente elevador da adrenalina do espectador, que espera pelas explosões a todo o momento. Os cortes rápidos e a câmera na mão, apesar de não terem sido citados no texto, também contribuem para o aumento da adrenalina e da ansiedade no filme.

Finalmente, o autor encerra o texto destacando o talento da diretora para filmes de ação. Segundo ele, não importa o cenário ou a localidade do filme, *Guerra ao Terror* é envolvente pela habilidade de Kathryn Bigelow e não pelo assunto que aborda.

Em *O homem que desarmava bombas* percebe-se um maior envolvimento do crítico com o filme, apesar de momentos de afastamento serem evidentes. Em comparação ao texto sobre a cinebiografia do presidente Lula, este está bem mais convincente, com argumentos mais claros e uma gama maior de elementos expostos e discutidos. No entanto, muitos dos argumentos utilizados pelo autor são superficiais, assim como na crítica antecedente.

¹⁷ Estes elementos técnicos não foram abordados no texto anteriormente analisado, sobre o filme *Lula, o Filho do Brasil*.

Nigri faz uma abordagem descritiva que se encaixa como análise fílmica, relatando as intenções ideológicas propostas pelo posicionamento e movimentação de câmera usados pela diretora. Outros pontos considerados pelo autor são a interpretação do protagonista como herói, que conquista a simpatia do público, e a habilidade de Bigelow em manter o suspense da trama.

O texto não fica preso apenas à ausência de pragmatismo do roteiro ou ao orçamento da produção. O jornalista faz uso dos elementos técnicos e estéticos como ferramentas de base interpretativa, apontando características do filme aos quais os leitores devem ficar atentos ao assistirem. Isto mostra uma elevação qualitativa da crítica desenvolvida por André Nigri, mas, mesmo assim, o desequilíbrio entre as categorias ainda é intenso. Neste caso, o comentário prevaleceu sobre a interpretação e a análise.

1.3 – A FITA BRANCA

Na edição de março de 2010, a Bravo! trouxe na seção de crítica um texto sobre o filme alemão *A Fita Branca*, dirigido por Michael Haneke. Este é o último da amostragem deste trabalho com autoria do jornalista André Nigri. Novamente, o interesse pelo filme não foi exclusivo¹⁸ desta revista. Com o título *Sob a paz da disciplina, o vírus da ignorância*¹⁹, o crítico usa duas expressões paradoxais para resumir a essência do filme. Ao usar “paz da disciplina” e “vírus da ignorância”, o autor instiga a curiosidade do leitor em entender como duas construções tão díspares podem ser utilizadas para descrever um único produto.

No subtítulo, Nigri traz uma descrição generalizada, completada por uma informação extra filme que pode ser vista como de caráter comercial ou intencional no sentido de despertar a função opinativa no espectador: *Em ‘A Fita Branca’, Palma de Ouro no Festival de Cannes, o diretor austríaco Michael Haneke reflete sob o período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial*. A informação “Palma de Ouro no Festival de Cannes” pode ter interesse comercial, pois foi colocada no subtítulo da crítica para

¹⁸ A revista Piauí, também na edição de março de 2010, dedicou uma crítica ao filme. O texto de Eduardo Scorel será analisado no segundo capítulo deste trabalho.

¹⁹ Ver Anexo 3.

atrair o interesse do leitor em ver o filme. No entanto, sabendo que a produção é vencedora de um festival de grande porte, o senso crítico do espectador fica mais aguçado, fazendo-o esperar um filme de qualidade. Sendo assim, a possibilidade de dupla interpretação do subtítulo também é capaz de atrair mais leitores. No mais, o trecho indica o nome do diretor, sua naturalidade e o período que o filme retrata, ou seja, são informações básicas que tem a intenção de situar o leitor.

A foto²⁰ usada para ilustrar a página mostra as personagens infantis andando por uma das ruas da vila na qual o filme se passa. Na legenda, estão as frases: “Crianças caminham por aldeia alemã em *A Fita Branca*. Elas são as principais vítimas das crueldades cometidas pelos adultos”. A figura das crianças andando de costas para a câmera, entrando no vilarejo, pode ser interpretada como uma despedida, como se estivessem entrando em um caminho sem volta, onde sofrerão as consequências das maldades dos adultos.

Nigri inicia o texto com uma frase do escritor austríaco Stefan Zweig, “nunca confiei mais no futuro do que nessa época, em que acreditamos perceber o aparecimento de uma aurora”. A frase remete à primeira década do século XX, como expõe o autor, um momento histórico conhecido como *Belle Époque*. Para concluir seu pensamento, revelando nas entrelinhas o porquê da escolha da frase que abre a crítica, ele continua com informações referentes às intenções do diretor:

Esse tempo de otimismo e confiança foi interrompido em 1914, quando começou a Primeira Guerra Mundial. Para o cineasta austríaco Michael Haneke, não era bem assim no período que antecedeu o conflito. Em *A Fita Branca*, ele mostra um ambiente bem mais sombrio.

Fica claro no trecho acima que Haneke não concorda com a definição histórica do período anterior à Primeira Guerra, ilustrada nas palavras de Zweig. Para Nigri, o diretor quer mostrar que, na Alemanha pré conflito, os preceitos da *Belle Époque* não estavam tão presentes como se pode imaginar, ou não estavam presentes de maneira nenhuma.

Percebemos, neste primeiro momento, que o jornalista recorre a uma citação de um escritor austríaco, mesma nacionalidade do diretor de *A Fita Branca*. Ele faz uma escolha perigosa, já que o pouco espaço para desenvolvimento da crítica pode ser um

²⁰ Ver Anexo 11, figura 3.

inimigo para que ele possa justificar a utilização da frase. Outro fato que merece atenção é que a citação escolhida tem sentido contrário à intenção apresentada por Haneke. Novamente ele assume o risco de ser superficial em suas argumentações, tendo que adequar o objeto ao preceito adotado em vez de fazer o contrário.

O segundo parágrafo começa com mais informações, que mais à frente culminarão em momentos de análise. Um exemplo disso é a menção de que o filme é ambientado em uma aldeia alemã, no ano de 1913. A partir disto, o crítico desenvolve uma descrição mais aprofundada em relação ao tempo e ao espaço do longa, relatando o ponto de vista do diretor quanto a estes elementos. Ao longo do parágrafo, Nigri começa a apontar questões técnicas mescladas a informações do enredo, sendo que os dados citados nesta parte do texto estão arraigados no próprio filme, ou seja, não remetem a questões externas:

Ele é narrado em off por um dos personagens, um professor que na época dos acontecimentos tinha 31 anos, e que recorda crimes e acidentes que abalaram o vilarejo. Antes de tais acontecimentos, reinava uma espécie de paz assentada na hierarquia. Há o barão dono das terras e seus empregados submissos; um médico autoritário; uma parteira cujo filho tem problemas mentais; um pastor protestante; e um grande grupo de crianças assustadas e reprimidas diante da austera autoridade dos adultos. De repente, tudo se desestabiliza. Em longos planos, o médico se acidenta; o filho da parteira é atacado; o mesmo acontece com o filho do barão; e um dos filhos do pastor é submetido a castigos. A fotografia em preto e branco só reforça a frieza e o distanciamento pretendidos por Haneke. Um aviso: em razão de um equívoco da legendagem e do estouro da fotografia muito branca, o público que não fala alemão a imensa maioria terá dificuldade em entender os diálogos.

Considerando que

A análise vem relativizar as imagens “espontaneistas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 13)

podemos compreender porque o trecho da crítica de André Nigri traz dados analíticos. O intervalo em questão “desmonta” o filme no sentido de distribuir a atenção do

leitor/espectador entre os variados elementos que juntos formam o produto que está sendo assistido.

Nota-se que no trecho, Nigri faz considerações relacionadas à narração em *off* e aprofunda um pouco em relação ao tempo/espço, analisando inclusive a estrutura social da época, apesar de revelar acontecimentos chave, que poderiam permanecer em segredo. O autor traz à tona ainda a fotografia peculiar do filme, elemento que vem carregado da ideologia do diretor; e faz uma ressalva em relação à tradução do alemão para o português, destacando o prejuízo que esse fator traz para a compreensão dos diálogos.

No início do terceiro, e último, parágrafo, o jornalista faz algumas comparações entre diferentes opiniões de outros críticos, aos quais se refere como “parte da crítica”. Ele destaca que estes entendem que *A Fita Branca* “revela a gênese do que seria um espírito belicoso reinante na Alemanha da primeira metade do século 20, e que [este espírito] estaria na gênese de outro conflito a Segunda Guerra”. Para o autor, esta é uma leitura pertinente, mas não é a única; e a segunda parte de um prisma mais subjetivo, o estilo do diretor. Como descreve, esta outra abordagem “emerge quando se examina a obra do diretor em conjunto. Michael Haneke é obcecado pelo mal. Em seus filmes - quase todos brilhantes e absolutamente perturbadores - ele procura as sementes da violência com a frieza de um cientista em busca de um vírus”.

Para comprovar a validade deste ponto de vista, o crítico cita outros dois filmes do diretor que partem desta mesma estética, as obras *Cachê*, de 2005, e *Código Desconhecido*, de 2000. Para o crítico, os filmes do austríaco “têm a ver principalmente com a questão da intolerância”. Como forma de instigar os leitores mais curiosos, Nigri faz breves considerações a respeito dos outros filmes citados: “Em *Cachê*, é o passado do protagonista que vem à tona de forma violenta, revelando sua relação conflituosa com um garoto argelino. Em *Código Desconhecido*, o diretor mira sua câmera para a questão da xenofobia na França contemporânea”. Em seguida, ao citar *A Fita Branca*, o autor dá pistas do enredo, sem entregar o desfecho da ação: “(...) a intolerância se manifesta em todos os níveis. Em um dos casos mais cruéis, o médico, um dos pilares do humanismo, revela sua perversidade no tratamento com a parteira e com seus pacientes”.

Para finalizar, o autor novamente resume o filme em poucas palavras, no entanto, desta vez, a descrição é avassaladora e profunda do ponto de vista ideológico, revelando o maior mérito do filme, que é colocar o tema da intolerância sob uma nova

perspectiva: “Sob a capa da harmonia, o filme esconde a gênese do que de pior existe no ser humano. *A Fita Branca* leva esse tema recorrente a uma espécie de clímax”.

Tomando como base os outros textos de André Nigri analisados, este também mostra uma ligação maior existente entre a qualidade textual e a opinião do autor em relação ao filme. Assim como na crítica a *Guerra ao Terror*, neste o crítico utiliza a análise fílmica como ferramenta para a construção de suas idéias e seu ponto de vista. Não há como desconsiderar, portanto, que o autor tende a desenvolver os textos dos filmes que avalia como bons de uma maneira mais completa, dosando melhor as três categorias analisadas. Nota-se que o jornalista não é distante como no texto sobre *Lula, o Filho do Brasil* e não se limita a discutir ou apresentar argumentos sobre um ponto isolado que não lhe agradou.

Percebemos também, que nesta ocasião, assim como nos textos anteriores, Nigri optou por citar outros filmes como recurso comparativo. No caso, a escolha pousou sobre outras produções do diretor Michael Haneke. No entanto, a efetividade observada em *Sob a paz da disciplina, o vírus da intolerância* é a mesma apresentada nas críticas anteriores: a citação perde o peso interpretativo pela falta de fundamentação, fazendo com que a comparação não transcenda a função informativa.

Sendo este o último texto da amostragem a ser assinado por André Nigri, percebemos que o texto do jornalista segue um padrão em sua construção: um parágrafo introdutório, um descritivo e um interpretativo. A parte descritiva, geralmente, apresenta um caráter conclusivo. Ele utiliza ainda citações de outros veículos, sejam eles jornalísticos ou literários, para dar sustentação a seus argumentos. Porém, o recurso é usado perigosamente, pois, na maioria das vezes, o autor não consegue concluir o pensamento no espaço que tem disponível. Com isto, acaba tentando adequar o filme à citação, quando deveria fazer o inverso.

Outra característica do jornalista é a nomeação de outras produções cinematográficas que se relacionem de alguma forma com o filme abordado. Estas referências não são bem fundamentadas, já que ficam limitadas a questões generalizadas. Atingimos assim a ideia de que André Nigri tem intenções legítimas e pontos interessantes a discutir em cada filme, mas sua crítica peca por sucumbir a alguns problemas estruturais, sendo o principal deles a pouca dedicação à categoria descritiva.

1.4 – TUDO PODE DAR CERTO

Na edição de abril de 2010, a revista Bravo! dedicou sua seção de crítica ao filme *Tudo Pode Dar Certo*, escrito e dirigido por Woody Allen. Na imagem²¹ que ilustra o texto, o personagem principal Boris Yellnikoff, interpretado por Larry David, é mostrado em uma cena que caracteriza o diferencial narrativo do filme: o narrador-personagem interage diretamente com o público através da tela. A legenda o identifica e começa a defini-lo: *Larry David, o Boris de ‘Tudo Pode Dar Certo’. Pessimista e irônico como os protagonistas de ‘Manhattan’ e ‘Noivo Neurótico, Noiva Nervosa’*. Nota-se que o autor utilizou como tática a citação de outros filmes do diretor ambientados em Nova York e que apresentam o mesmo perfil de protagonista de *Tudo Pode Dar Certo*, o que gera de imediato uma tendência comparativa para quem lê a crítica.

O texto é do jornalista cultural Carlos Messias, que no título dá uma grande amostra de sua opinião em relação ao ator que interpreta o protagonista: *Como Woody Allen, ele é melhor que Woody Allen*²². No subtítulo, ele faz um elogio aberto e uma especulação que pode levar o leitor a entender a escolha de David para o papel: *Em ‘Tudo pode dar certo’, o ator Larry David interpreta um neurótico novaiorquino com uma intensidade de fazer inveja ao diretor do filme*. É perceptível também uma leve definição da personalidade de Boris, por meio da expressão “neurótico novaiorquino”.

O texto de Messias segue o padrão da revista Bravo!. Curto, em três parágrafos, e superficial. É o tipo de texto que leva o leitor a querer ver o filme a partir de informações instigantes e comparações com outras obras do diretor, como as citadas na legenda da foto. O crítico começa o texto com uma informação externa, mas que não deixa de ser importante, afirmando que o filme em questão marca a volta de Woody Allen ao uso de Nova York como cenário, coisa que não fazia havia cinco anos. O crítico prossegue dando continuidade aos relatos focados em Allen: “O diretor é novaiorquino por excelência, e fez questão de protagonizar os seus filmes mais famosos rodados na cidade americana – *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* ou *Manhattan*, por exemplo”. Neste trecho ele cita os mesmos filmes que figuram na legenda. Novamente, o aspecto comparativo se faz presente na crítica da revista.

²¹ Ver Anexo 11 figura 4.

²² Ver Anexo 4.

Com mais um período dedicado ao diretor, o crítico começa a preparar o leitor para a segunda parte do parágrafo: “Por isso causa estranheza, num primeiro momento, ver alguém que não ele no papel principal”. Até aqui, o jornalista apenas criou expectativas a respeito da direção de Allen, do ator que protagoniza o filme e sobre o resultado do longa em si. Ele segue, então, para uma breve definição do protagonista:

Para interpretar Boris, um físico aposentado com QI elevadíssimo, Woody escolheu o humorista Larry David – co-criador e principal roteirista de um dos melhores seriados já criados pela TV americana, *Seinfeld*. A estranheza desaparece logo nas primeiras cenas. David logo se revela o melhor entre os vários atores que Woody Allen já colocou em cena para desempenhar personagens inspirados nele próprio (entre esses alteregos, destaca-se John Cusack como o dramaturgo fracassado que se envolve com a máfia numa das melhores comédias de Woody, *Tiros na Broadway*).

Percebemos que se trata de uma definição minimalista, pois ele ainda não apresentou dados que condigam ao filme especificamente. Em seguida, ele apresenta informações sobre o ator que oferecem ao leitor um parâmetro para sua avaliação pessoal sobre a performance do mesmo no longa de Allen. O crítico fecha o parágrafo elogiando a atuação de David e apontado uma característica de Woody como roteirista e diretor: criar personagens alteregos e escolher atores variados para interpretá-los. Nota-se que para destacar o desempenho do ator ele usa uma nova comparação que envolve outra obra do cineasta. Desta vez, o alvo foi a atuação do John Cusack em *Tiros da Broadway*.

Carlos Messias abre o segundo parágrafo com informações que estão arraigadas no filme, voltadas ao roteiro, o que denota análise e posterior interpretação. Suas considerações remetem especificamente ao personagem Boris:

Apesar de sua inteligência acima da média, Boris é tão neurótico e frustrado quanto os protagonistas habituais do diretor. Ele ganha a vida ensinando xadrez para crianças, com as quais não tem o menor tato. Passa o tempo isolado em casa, ouvindo música clássica, ou reclamando do mundo para os amigos. Seu coração revoltado ameaça dar uma amansada quando conhece a personagem vivida por Evan Rachel Wood, uma interiorana de 17 anos com semblante angelical.

O crítico caracteriza o protagonista e introduz a personagem Melody, mas não cita seu nome e sim o da atriz que a interpreta, Evan Rachel Wood, expressando a

imagem que ela lhe representa com a frase “uma interiorana de 17 anos com semblante angelical”. A expressão que determina o semblante da moça reflete um momento opinativo de Messias, já que revela o modo como o crítico observa a personagem.

A partir da introdução das características de Melody, o autor leva o parágrafo para outro rumo:

A diferença de idade é algo que já rendeu controvérsia na vida de Woody, desde que o diretor largou a atriz Mia Farrow, para se casar com a enteada Soon-Yi Previn, décadas mais jovem. Em *Tudo pode dar certo*, ele não apenas satiriza a situação, como fornece respostas bem convincentes para esse tipo de atração. Afinal, que tipo de parceira seria mais adequada para um sujeito autocentrado e prepotente do que uma garota deslumbrada e fácil de manobrar? Conforme esse casal enfrenta o desafio da convivência, a narrativa sofre várias reviravoltas.

Nesta segunda metade do parágrafo, o jornalista aborda a questão da diferença de idade entre os personagens Boris e Melody, que se casam no filme. Ele não revela este fato claramente, provavelmente para instigar ainda mais o leitor/espectador e manter o suspense acerca do filme. Para comentar o tema, Messias cita um fato da vida de Woody Allen que se assemelha à situação vivida no filme. Ele fecha o raciocínio dando explicações sobre as escolhas do diretor para abordar o tema e chega a ser um pouco cético quanto às intenções deste tipo de relacionamento.

Carlos Messias segue, então, para o último parágrafo da crítica. Nesta parte final, ele cita palavras do próprio personagem principal para criar uma imagem mais nítida de sua personalidade:

Como o próprio se descreve no começo do filme, Boris é um sujeito que desistiu do mundo e se tornou insensível perante a aleatoriedade da vida. Sua fala mais emblemática é: ‘No final das contas, as aspirações românticas da nossa juventude se reduzem a o que for que funcione’ (daí vem *Whatever Works*, o título original). Ele é tão egocêntrico, neurótico e pessimista quanto os principais personagens que Woody interpretou ao longo da carreira, só que ligado em 220 volts. Suas falas são bem articuladas e ele demonstra um vigor que Woody Allen jamais exibiu. É como uma versão caricata, impulsiva e catártica de seu criador. Woody usa David para expressar uma intensidade que, mesmo tendo sido indicado ao Oscar por melhor atuação em 1997, jamais conseguiria manifestar.

Nos períodos reproduzidos acima, Messias define Boris por suas próprias palavras dentro do filme, explicando o significado do nome do filme em inglês, *Whatever Works*, citado apenas neste momento; e defende uma superioridade interpretativa de David sobre Allen. Esta definição denota o uso da análise e permite uma interpretação leve, mas abrangente, envolvida em traduzir o entusiasmo do crítico em relação à intensidade que David trouxe para o enredo.

Durante o texto, o autor não cita os demais personagens do filme como, por exemplo, a mãe de Melody, Marietta Celestine e o personagem Randy Lee James, que acaba desenvolvendo uma importância para o enredo. Ele acaba se fixando apenas no protagonista e usando Melody como ponte para abordar um dos temas da produção, o relacionamento entre jovens e pessoas mais velhas. O jornalista faz poucas abordagens analíticas e não acomete o estilo de direção de Woody Allen, cheio de peculiaridades que diferenciam o trabalho do diretor desde o início de sua carreira. Carlos Messias traz um texto que se contenta em elogiar a atuação de Larry David. Suas considerações são válidas, no entanto, *Tudo Pode Dar Certo* merecia uma abordagem menos simplificada, que acesse elementos como posicionamento e movimentação de câmera, fotografia, iluminação, roteiro e trilha sonora. Nem mesmo a inovação narrativa estampada na foto é discutida no texto.

Percebemos que a crítica de Carlos Messias apresenta alguns pontos de convergência com os de André Nigri. São eles: a construção feita em três parágrafos, sendo o primeiro genuinamente composto por comentários extra filme, o segundo com uma tendência mais descritiva e o terceiro com interpretações que indicam um caráter conclusivo; a referência a outros filmes como ferramenta comparativa; e a fixação em um ponto isolado, o que impede a identificação das partes na compreensão do filme como um todo.

1.5 – AS MELHORES COISAS DO MUNDO

No mês de maio de 2010, a Bravo! trouxe ao público uma crítica cinematográfica voltada ao filme *As Melhores Coisas do Mundo*, de Laís Bodanzky; a última entre a amostragem da revista considerada para este trabalho. O longa, no entanto, havia sido lançado no mês anterior, especificamente no dia 16 de abril. Desta

vez, o texto não foi escrito por um jornalista²³, uma escritora é quem faz a ponte entre a produção e o leitor/espectador. A linguagem narrativa, criativa e, muitas vezes, lúdica é facilmente detectada. Marisa Lajolo desenvolve um texto crítico, pois a presença de seu ponto de vista é constante nas construções frasais. Em contrapartida, ela recorre a poucos comentários extra filme e elementos analíticos, ou seja, a crítica tende a se estabelecer no lado pessoal e deixa de abordar muitos aspectos cinematográficos em si.

O texto de Marisa Lajolo apresenta uma linguagem contemporânea, que busca se identificar com o público jovem, o grande alvo do filme de Bodanzky. Entretanto, os argumentos apresentados pela escritora fundamentam-se praticamente em suas próprias opiniões. Ao mesmo tempo em que descreve características das personalidades de Mano (Francisco Miguez) e Pedro (Fiuk), a autora entra no universo da história, se envolvendo com o texto e sugerindo, também, o envolvimento do leitor.

Por um lado, esta abordagem lúdica da escritora é compreensível e justificável. Sendo uma autora de livros e não uma jornalista ou cineasta, como é o caso dos outros críticos observados, esta linguagem literária e acessível desenvolvida no texto de Lajolo é natural. Um exemplo disto é a legenda da foto²⁴ que ilustra a página, que apresenta uma tonalidade narrativa, além de informativa: “Os atores Gabriela Rocha e Francisco Miguez em cena do filme. Eles estudam numa escola onde a fofoca circula em mensagens de celular”. Com estes dois períodos a legenda informa o que é mostrado na imagem e traz uma noção do que é retratado no filme, citando o espaço e uma das maneiras como a trama se desenvolve.

O título usado pela escritora é simples e não se prende a nenhuma informação ou detalhe específico do longa: *Sexo, blogs e “bullying”*²⁵. As palavras utilizadas como abertura expõem temas que são tratados no filme, porém não dão ao leitor um direcionamento interpretativo. O subtítulo, por sua vez, é ainda mais narrativo. Nele, a autora apresenta os protagonistas do filme e os define como adolescentes comuns, sugerindo uma identificação imediata do leitor com os personagens: *‘As Melhores Coisas do Mundo’ é um filme para adolescentes como Mano e Pedro – ou como eu, ou como você, ou como todos os que foram Manos e Pedros um dia*. A partir desta definição generalizada, a escritora começa a delinear o traçado do texto: mostrar como o

²³ Este é o único texto da amostra a ser assinado por uma escritora. No caso, vale a observação de elementos literários arraigados no texto. *As Melhores Coisas do Mundo* também é objeto de Eduardo Escorel em crítica veiculada pela Piauí. A publicação será analisada no segundo capítulo.

²⁴ Ver Anexo 11 figura 5.

²⁵ Ver Anexo 5.

filme aborda a realidade dos jovens brasileiros na contemporaneidade a partir de personagens e situações que se aproximam do cotidiano desta juventude²⁶.

A linguagem utilizada pela escritora fica ainda mais clara no primeiro parágrafo do texto em questão. Marisa Lajolo elabora uma espécie de diálogo com o leitor, ela faz uma série de questionamentos que o levam a refletir sobre os assuntos abordados no filme:

Ei, quem aí que sabe, afinal, quais são as melhores coisas do mundo? Alguém ali diz que depende, que varia. Varia de pessoa para pessoa. E até na mesma pessoa varie de um momento para outro. Tem hora que a melhor coisa do mundo é quebrar ovos na parede da cozinha. E tem hora em que a melhor coisa do mundo é chorar e ser confortado por alguém de quem se goste. Ou beijar na boca, ou então conseguir tocar guitarra e todo o mundo te achar demais.

Para fundamentar o texto e estabelecer este suposto diálogo, Lajolo utiliza situações ocorridas ao longo da história contada, atitude que se enquadra na análise, sendo que a descrição dos eventos depende diretamente da observação de elementos internos ao filme. Buscando responder quais são as melhores coisas do mundo, ela narra momentos chave do enredo, nos quais a alegria ou a sensação de conforto dos personagens são manifestadas com maior veemência.

Outro fator que estampa o lirismo da escritora é a estrutura textual usada. Os parágrafos são curtos, em relação às demais críticas veiculadas na revista, sendo que alguns chegam a ser formados por uma ou duas linhas; considerando-se uma diagramação que dispõe o texto em três colunas uniformes²⁷. Esta liberdade estrutural reafirma o caráter literário do texto da escritora, fator responsável pela diminuição do caráter crítico. Para responder ao questionamento que faz no início do parágrafo, por exemplo, ela usa um novo parágrafo de uma linha que continua deixando a pergunta em aberto: “Como se disse, depende, varia.”

O terceiro e o quarto parágrafos seguem esta mesma lógica, enquanto um aponta a visão da autora, o outro justifica o anterior em poucas palavras:

²⁶ Esta visão complacente da escritora é um ponto fundamental que diverge este texto da crítica feita por Eduardo Escorel na revista Piauí.

²⁷ O projeto gráfico da revista pode ser observado no Anexo 11.

É nesse intervalo de variações, na zona de sombra do que é e não é mas talvez pode ser que seja, que *As Melhores Coisas do Mundo* pega os espectadores. Acabado o filme, créditos escorrendo na tela, o carinha fica meio grudado na cadeira, olho fincado na penumbra, pensando no Mano que ele é ou que ele foi. Porque todo mundo foi, numa hora ou noutra, um pouco ou muito Mano.

Nos trechos reproduzidos acima, a escritora descreve suas impressões pessoais em relação à maneira como os espectadores reagem ao filme. Isto se deve ao fato de a crítica ter sido publicada na edição da Bravo! posterior ao lançamento do filme. Logo, esta descrição das reações observadas na sala de cinema é uma ferramenta que acrescenta credibilidade ao aspecto narrativo do texto. Vale reafirmar, no entanto, que não a descrição feita não remete ao filme em si, apesar de revelar a interpretação da autora quanto ao impacto causado pelo longa.

O parágrafo subsequente é usado para caracterizar os irmãos Mano e Pedro. As personalidades distintas dos protagonistas são os pontos centrais da abordagem de Lajolo. Mais uma vez, a linguagem narrativa é o fio condutor:

As Melhores Coisas do Mundo conta a história de dois irmãos adolescentes, Mano (interpretado por Francisco Miguez) e Pedro (vivido pelo ator Fiuk), que numa crise brava da família vivem seus momentos de verdade. Vida e morte estão à espreita, é preciso ficar esperto. Música, teatro e blogs são formas de expressão. Serão saídas? Numa bicicleta, Mano percorre incansáveis itinerários paulistanos e, igualmente incansável, vai aprendendo a caminhar entre suas crises. Se Mano é diurno, externo e veloz, Pedro é dark, arisco, afundado em si mesmo. Seu blog é sua ponte para o mundo.

A primeira parte do fragmento reproduzido acima apresenta uma pequena sinopse, fixada na conjuntura familiar dos personagens principais, o que determina a utilização da análise fílmica, mesmo sem a presença de abordagens voltadas a elementos técnicos. A segunda parte, iniciada com a pergunta “Serão saídas?”, é um exemplo do uso da análise como base para interpretação; aqui predomina a visão da autora quanto às características de Mano e Pedro.

No fragmento seguinte, já caminhando para o encerramento do texto, análise e interpretação são identificadas. Na parte mais bem elaborada da crítica, Lajolo usa sua já comentada linguagem literariamente jovial para descrever e emitir seu juízo pessoal sobre os fatos e situações decorridas. No âmbito técnico, ela cita elementos técnicos

como espaço, cenário, corte das imagens e iluminação para indicar uma possível ideologia da diretora, que seria metaforizar as situações passadas no filme em relação às vividas na realidade:

No auge da crise familiar, temperada de preconceito e arrogância intelectual, os irmãos crescem. Numa escola fria, cercada de grades e raras vezes solidária, a vida explode sem disfarces. Em vez de livros, celulares. E nas pequenas telas, o ‘bullying’ corre solto, trazendo para a esfera pública o que é íntimo e privado. Alianças e desilusões fazem parte da aprendizagem. Os cenários - imagens aceleradas, trânsito feérico que é um rio vertiginoso de luzes, sólidas escadarias que se repetem, a areia que cai na ampulheta e uma luminosa piscina de água límpida - talvez sejam elementos percebidos pelo espectador como metáforas.

Nos dois últimos parágrafos, a autora retoma a pergunta inicial, que é também o questionamento do filme, e a linguagem literária cresce novamente. O final é genuinamente lírico. Um recurso interessante é a revelação disfarçada do desfecho, na mesma hora em que parece entregar o fim da história, Lajolo faz uma pausa e desconversa. Novamente, ela coloca o espectador dentro do filme e elabora suas últimas frases de forma a confirmar seu agrado com a produção:

E, nos significados que sugerem, recolocam a questão-título: quais são, mesmo, as melhores coisas do mundo? Bomba de chocolate? Pedro e Mano descobrem, parece. E com eles, talvez também o espectador. Decididamente, uma das melhores coisas do mundo é um bom filme. Como este de Laís Bodanzky.

O texto de Marisa Lajolo cumpre seu papel de prender a atenção o leitor. Sua escrita é interessante e destoa da tendência exageradamente informativa das críticas desenvolvidas por jornalistas analisadas neste trabalho. Outra característica que revela as divergências estruturais destacadas é a disposição dos parágrafos. A escritora não se preocupa em manter uma uniformidade entre os fragmentos, os parágrafos são construídos de acordo com a necessidade de manter o leitor alerta em relação ao diálogo proposto.

Ao longo dos parágrafos, a escritora consegue utilizar as ferramentas literárias a seu favor, escrevendo um texto agradável e acessível. No entanto, ela não foi capaz de

se manter consistente quanto aos elementos técnicos de maneira individual, o que desenha um limite entre a análise e a interpretação, que fica focada praticamente apenas na história. O envolvimento da autora com o filme é constante, o que a leva a defender a produção em vários momentos.

2. ANÁLISE DAS CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DA REVISTA PIAUÍ

A segunda fonte de análise deste estudo é a revista Piauí. Segundo texto de Marili Ribeiro, do jornal *O Estado de São Paulo*,

Criada em outubro de 2006, a revista mensal da Editora Alvinegra tem cerca de 32 mil exemplares vendidos em banca e pouco mais de 18 mil assinantes. A publicação ganhou público ao optar por um modelo de reportagem que adota técnicas da literatura, estilo conhecido como "new journalism", o que a diferencia no mercado editorial brasileiro. Moreira Salles costuma dizer que "o que a Piauí faz é contar bem uma história"²⁸.

O documentarista João Moreira Salles foi o idealizador da Piauí e definiu a identidade da revista com a seguinte declaração:

A *piuí* é saudavelmente anárquica. Ela muda muito; é muito dinâmica. Acho que dá pra dizer que a revista é centrada na singularidade. Não temos temas gerais, mas sempre uma pessoa, uma instituição. Generalização no Brasil é algo muito complicado, acaba sendo contraditório. Estamos com sete meses de revista e ainda procuramos a cara dela. É difícil definir a *piuí*, assim como é difícil definir o Brasil²⁹.

Entre as seções fixas, o periódico traz todos os meses a coluna *Questões Cinematográficas*, assinada pelo cineasta, montador e professor de cinema Eduardo Scorel, que mantém um blog dentro do site da revista. Assim como a Bravo!, o espaço que a Piauí disponibiliza para o trabalho se estende por uma página. No entanto, o formato da Piauí é maior³⁰, o que permite a elaboração de textos mais extensos; fator que é relativo quanto à determinação da qualidade da crítica.

Outra característica comum à coluna é a utilização de desenhos inspirados nas cenas dos filmes abordados para ilustrar os textos, em vez de fotografias. A escolha por

²⁸ A matéria possui o título *Site da 'Piauí' passa a fazer parte do portal 'Estadão'* e foi publicada no dia 06 de agosto de 2010.

²⁹ O texto, intitulado *João Moreira Salles fala sobre revista Piauí e evita o jornalismo literário*, foi escrito por Marcelo Travele e publicado no site *Comunique-se.com.br* no dia 16 de maio de 2007.

³⁰ As dimensões da Piauí são 26,5 cm x 34,8 cm, enquanto as da Bravo! são 22,7 cm x 27,4 cm.

ilustrações é uma confirmação da intenção da revista em usar técnicas literárias. Os esboços permitem que o leitor seja surpreendido pelas imagens ao ver o filme, fazendo com que parte do suspense permaneça intacto durante a leitura do texto.

As críticas escolhidas para a amostragem do trabalho são referentes aos filmes *Guerra ao Terror*, *A Fita Branca*, *As Melhores Coisas do Mundo* e *Sonhos Roubados*, *O Profeta* e *O Bem Amado*.

2.1 – GUERRA AO TERROR

O primeiro texto da Piauí considerado para este estudo é sobre o filme *Guerra ao Terror*³¹, de Kathryn Bigelow, e foi veiculado na edição de fevereiro de 2010 da revista. A crítica leva o título *Angústia da incerteza*³², e como subtítulo, a frase *A modernidade da narrativa de ‘Guerra ao Terror’ nem sempre é seguida à risca: clichês dramáticos, visuais e sonoros atenuam o impacto de um filme memorável*.

A ilustração que compõe a página mostra uma imagem aproximada do protagonista William James, com um rádio comunicador em uma mão, uma arma na outra e uma explosão acontecendo ao fundo. Na legenda, os dizeres: “A melhor maneira de desativar uma bomba, ele diz, é “do jeito que você não morre”. Se analisados em conjunto, o desenho e a frase se contradizem, já que a explosão mostra que a bomba não foi desarmada, mesmo o personagem tendo sobrevivido. Individualmente, pode-se afirmar que o estouro foi usado para atribuir o sentido da adrenalina defendido pelo crítico e a legenda reproduz uma fala do filme que Escorel considerou impactante.

O autor inicia seu texto com algumas citações de periódicos norteamericanos sobre o filme. “‘É um filme de guerra estruturalista - o título poderia ser: *Desmontagem de um Aparato Explosivo Improvisado em Sete Atos*’”, é trecho do texto de Amy Taubin, da revista *Film Comment* escolhido por Eduardo Escorel para definir a opinião da autora em relação ao longa. “Difícil não esboçar um sorriso, diante de comentário desse calibre”, acrescentou explicando a escolha de tal fragmento. Aqui, o professor de cinema começa a dar indícios de um posicionamento.

³¹ *Guerra ao Terror* também foi o filme abordado pela crítica da revista Bravo! na edição de fevereiro de 2010.

³² Ver Anexo 6.

Suas referências, no entanto, não terminam por aí. Ainda no primeiro parágrafo, Escorel dá outra amostra de uma opinião que não é genuinamente sua. “Outro crítico escreveu que ‘se não for o melhor filme de ação da temporada, vou explodir o meu carro’”. Este crítico é David Denby, do periódico *The New Yorker*. O autor, em seguida, revela: “Essas são apenas amostras dos elogios hiperbólicos a *Guerra ao Terror* feitos nos Estados Unidos, onde o filme dirigido por Kathryn Bigelow estreou em junho de 2009³³”. Neste ponto, ele afirma que o longa teve boas resenhas no país e adicionou uma informação que, apesar de não ser analítica ou não expressar seu ponto de vista, é relevante para o texto, que é a sua estréia nos cinemas norteamericanos.

O segundo parágrafo segue a linha de raciocínio do primeiro. Com informações exteriores ao filme, o autor explica ao leitor as condições que levaram o longa a ser lançado nos cinemas brasileiros apenas sete meses após o lançamento nos Estados Unidos e faz indicações estilísticas em relação à película:

Sete meses depois, ao ser lançado no Brasil, seguindo a tendência dos filmes relacionados à Guerra do Iraque, *Guerra ao Terror* não chega credenciado por carreira comercial de sucesso. A aura de prestígio explica as estratégias de lançamento. Nos Estados Unidos, estreou em apenas quatro cinemas, chegando a 535 salas; invertendo o padrão, que assegura primazia para a sala de cinema, no Brasil foi lançado só em DVD, no ano passado. Chega agora aos cinemas em decorrência da consagração crítica, dos prêmios recebidos e da expectativa dos ainda a receber.

O trecho que se destaca neste segundo parágrafo é “(...) seguindo a tendência dos filmes relacionados à Guerra do Iraque, *Guerra ao Terror* não chega credenciado por carreira comercial de sucesso”. Aqui Escorel mostra que, apesar de considerá-lo uma amostra de uma tendência crescente na última década, o filme se destaca dos demais. No entanto, este fator o levou a ter um lançamento tímido no Brasil e a não ser considerado um sucesso comercial. As informações expostas no fragmento acima são referentes a fatores externos que concernem a produção, por isso são enquadradas como comentários.

³³ Enquanto Eduardo Escorel coloca que o filme foi lançado nos Estados Unidos em junho de 2009, André Nigri diz que o lançamento de *Guerra ao Terror* nos cinemas brasileiros ocorreu dez meses após a chegada do DVD ao Brasil. Tendo o longa entrado em cartaz no país em fevereiro de 2010, para que a afirmação de Nigri seja verdadeira, os DVDs teriam sido lançados em abril de 2009. Considerando que o filme não estaria disponível em DVD no Brasil antes de seu lançamento nos Estados Unidos, o texto de André Nigri possui um erro cronológico.

No terceiro parágrafo, o autor questiona a importância de filmes estrangeiros com esta temática para o público brasileiro. Como esses filmes afetam a opinião do público e como o contexto da Guerra do Iraque interfere na vida do espectador brasileiro são alguns de seus questionamentos. Neste trecho, ele vai ainda mais longe: “A atividade crítica não fica reduzida a um serviço de orientação ao consumidor? Ou, o que é pior, a elucubrações teóricas que exigem senha para serem decifradas?”. É percebido que Escorel usa a metalinguagem³⁴ para fazer um questionamento válido. A que se resume a crítica em situações como esta? Já que o filme não aborda situações cotidianas ao público brasileiro, qual seria então a sua função?

Para o crítico, o problema começa na tradução do título para o português. É o que explica no quarto parágrafo: “*The Hurt Locker* é um lugar onde há expectativa de ser ferido. Pode ser também um período de grande dor física ou emocional. A tradução para *Guerra ao Terror* desvirtua esses sentidos e induz à crença de que o filme seja sobre combate ao terrorismo”. Com esta passagem ele explica as implicações da tradução do título do filme para a receptividade do mesmo em outros territórios e idiomas. Nota-se que ele parte de um elemento interno, que é o título, para discutir a repercussão da produção em territórios estrangeiros. Fica clara a presença da análise fílmica e da interpretação.

No meio do quarto parágrafo, ele começa esboçar o sentido de sua crítica através da utilização da análise como metodologia, citando o enredo e fazendo referências ao roteiro. Nesta parte, ele usa ainda, respectivamente, citações de Alissa Quart, da revista *Columbia Journalism Review*; e A. O. Scott, do jornal *The New York Times*:

Embora subjacente ao enredo, o assunto central não é a guerra e suas implicações políticas. A sabedoria dos autores está justamente em tratar de um microcosmo. Para um crítico americano o filme é sobre ‘o heroísmo dos homens que desativam aparatos explosivos improvisados [...]. *Guerra ao Terror* circunscreve a guerra ao confronto existencial entre o homem e a ameaça mortal’. Sem fazer espetáculo da violência, para outro crítico, o filme mostra ‘a zona de guerra como lugar onde, apesar do horror, quem combate tem prazer com a ativação da serotonina provocada pela concentração mental diante da possibilidade da morte iminente’.

³⁴ Segundo o dicionário Michaelis, metalinguagem é: 1. Linguagem que se utiliza para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação. 2. Linguagem que o crítico literário utiliza para investigar as relações e estruturas presentes numa obra. Neste trabalho, será considerada a segunda definição.

Vale ressaltar que no trecho mostrado acima, Escorel se mantém parcialmente isento de opinião ao expor, na sequência, duas citações de críticos norteamericanos. Esta isenção é parcial, pois, a exposição do ponto de vista do autor é previsível na crítica cinematográfica e indica sua vivência em relação ao filme. A subjetividade é desmascarada e, mesmo usando citações, ele revela aspectos opinativos; tendo em vista que, em algum momento, ele irá concordar com o crítico que cita, ou discordar do mesmo.

No parágrafo seguinte, Eduardo Escorel busca em *Guerra ao Terror* aproximações entre o filme e os casos de vítimas de terroristas que envolveram brasileiros. Neste momento, nota-se um interesse do autor em inserir o longa no contexto do país e, assim, fazer com que o espectador local simpatize com o enredo. Para tal, o crítico cita dois casos de brasileiros vitimados por ataques terroristas que, como ele mesmo classifica, são notórios. O primeiro caso é o do engenheiro João José Vasconcellos Júnior, que foi seqüestrado e dado como morto em 2007; o segundo, é Sérgio Vieira de Melo, morto na explosão da sede das Nações Unidas, em Bagdá, causada por um caminhão-bomba, em 2003. Para justificar ainda mais sua intenção, o autor cita cenas do filme que retratam uma evacuação da sede da ONU, exatamente em Bagdá, e também ameaçada por um carro-bomba. Desta forma, o crítico aproxima o filme do fato acontecido ao brasileiro, aumentando as chances de conseguir a simpatia do leitor.

As aproximações do cineasta não terminam por aí, ele ainda dedica mais um parágrafo a estabelecer parâmetros de comparação entre o conflito armado no Iraque e o interesse do público brasileiro pelo assunto:

Outro fator de aproximação possível seria a pesada roupa protetora usada no filme para desarmar ou detonar aparatos explosivos improvisados. O Esquadrão Antibombas da Polícia Civil do Rio de Janeiro usa a mesma roupa, que dá ao portador aspecto e andar de cosmonauta. A foto que ilustra a matéria de *O Globo* de 12 de janeiro mostra um agente paramentado carregando uma bomba artesanal lançada por assaltantes em fuga, na Barra da Tijuca, donde seria plausível imaginar uma versão carioca de *Guerra ao Terror*.

A intenção de chamar a atenção do leitor para as adjacências entre a Guerra do Iraque e a realidade brasileira é grande, tanto que o autor chega a citar o Esquadrão

Antibombas do Brasil e a similaridade entre seu aparato de proteção e o usado no filme. Escorel inclusive cita uma situação na qual um policial brasileiro desarmou uma bomba artesanal no Rio de Janeiro³⁵.

Apesar do aparente empenho em trazer o conflito do Oriente Médio para a realidade brasileira, o autor explica seus motivos para criar estas pontes de percepção no leitor de sua crítica: “Não é provável, porém, que essas vias de identificação sirvam de atrativo para o público brasileiro. Prevalece, entre nós, recusa liminar a filmes relacionados a guerras que parecem distantes (...)” Ele completa a afirmação ao relatar que, para os norteamericanos, essa repulsa ocorre no sentido contrário, para eles, a proximidade causada pelo envolvimento direto dos Estados Unidos no conflito é a causadora desta resistência.

Nota-se, portanto, que o autor tenta se afastar do ideal que havia construído nos dois parágrafos anteriores, de contextualizar pontos de convergência entre o Brasil e o conflito iraquiano, tornando o espectador mais receptivo e confortável com o tema. Neste último trecho analisado, ele afirma que “não é provável (...) que essas vias de identificação sirvam de atrativo para o público brasileiro”, ou seja, ele parece acreditar que, mesmo existindo possibilidades de compreensão do conflito pela observação do dia a dia aqui no Brasil, é pouco provável que os espectadores brasileiros façam esta ligação no sentido de se simpatizarem com o enredo do filme.

No fragmento seguinte, Escorel mostra, novamente, sua capacidade de compilação de ideias variadas. Desta vez, ele faz uso das palavras de outra autora para expor um ponto de observação. Ao citar o texto de Alissa Quart, da *Columbia Journalism Review*, ele mostra a intenção da diretora, notada não apenas por ele, em diminuir as fronteiras entre “ficção e o que não é ficcional”:

Ao enaltecer a autenticidade da encenação, fica clara a dissonância entre crítica e público, por ser valorizado justamente o que mantém os espectadores a distância. Artigo publicado na *Columbia Journalism Review* identifica a existência de uma tendência a tornar menos nítida a diferença entre ficção e o que não é ficcional. *Guerra ao Terror* seria, nos termos da autora, um caso de “ficção verdadeira”. Categoria na qual também enquadra *Valsa com Bashir*, de Ari Folman.

³⁵ Ver anexo 12.

O autor, ainda utilizando o artigo de Alissa Quart, dedica uma parte de sua crítica ao roteirista do filme, Mark Boal:

O roteiro, de Mark Boal, tem origem em reportagem escrita a partir da sua própria experiência ao acompanhar um esquadrão antibomba em Bagdá. Na conversa reproduzida no artigo mencionado acima, ele diz: ‘O ambiente e os detalhes [...] vieram da minha observação direta. Não poderia ter escrito o roteiro sem ter estado em Bagdá e conhecido os detalhes práticos do trabalho dos técnicos em bombas. [...] Havia, de fato, caras que se comportavam como os personagens do filme’.

Este trecho mostra que, mesmo não se aprofundando em análise do roteiro, o autor o considera uma parte fundamental do filme, que merece ser observada pelo espectador. Para criar uma imagem mais fidedigna desta importância, ele cita falas do próprio roteirista, exportas no artigo utilizado como referência.

O parágrafo que segue é uma mescla de comentários extra filme e análise de elementos técnicos. Esta análise aparece com uma função facilitadora, ela permite que o espectador compreenda como os recursos técnicos utilizados contribuíram para a construção da mensagem do filme. Escorel começa o parágrafo em questão com informações leves, constatando que o longa foi filmado na Jordânia e utilizou refugiados iraquianos nos papéis menores, fato que confirma o baixo orçamento do filme. Ele encerra o período afirmando que *Guerra ao Terror* “lança mão dos recursos disponíveis para ser autêntico”, o que revela que, para o autor, a autenticidade do filme não é apenas intencional, como devidamente calculada.

O crítico inicia então um desfile de informações internas, que envolvem tanto a técnica quanto aspectos teóricos do cinema:

Múltiplas câmeras, sem uso de tripé, permitem um estilo ágil de registro. A *mise-en-scène*³⁶ da ação é contínua, sendo captada, ao mesmo tempo, de múltiplos pontos de vista. Ninguém nega ou duvida que seja uma encenação, mas o filme procura dar ao espectador a sensação de testemunhar eventos que ocorrem de forma autônoma, fora do controle da diretora.

³⁶ De origem francesa, o termo teve sua origem no teatro clássico e refere-se à movimentação e posicionamento no palco, bem como no *set* de filmagem.

Percebe-se que o autor reconhece e analisa esses fatores sob uma ótica positiva. Ele vê os recursos usados pela diretora como satisfatórios para o resultado do filme. Suas considerações neste sentido continuam e, novamente, ele utiliza Alissa Quart para fundamentar seu ponto de vista. “Outro mérito reconhecido é a ‘coerência cinética e espacial’”. Ou seja, em termos menos pretensiosos: “Bigelow mantém o espaço bem apertado e coerente. [...] Nesta época de extravagâncias fragmentadas, ela restaura a integridade do tempo e do espaço, essenciais para a ação”. Nota-se no trecho que ele utiliza a palavra “mérito” para se referir ao recurso usado pela diretora.

A passagem reproduzida abaixo mostra uma nova simplificação no texto de Escorel. Agora ele usa informações mais básicas para que leitores com menor conhecimento técnico em relação ao assunto possam entender sua linha de pensamento. Ele revela o tempo do filme, a existência de legendas que terão a função de situar o espectador durante o filme e dá pistas do caráter e da personalidade do protagonista. O ponto negativo deste trecho é que, ao fim, ele entrega o desfecho do enredo:

De fato, em *Guerra ao Terror*, não só o tempo é claramente delimitado como sua progressão é informada através de legendas. Fora o prólogo, o filme se passa durante os últimos 38 dias do esquadrão na zona de combate. No final, depois de breve período nos Estados Unidos, o sargento William James volta ao Iraque. Viciado em arriscar a vida, o vemos no primeiro dos 365 dias da sua nova missão.

Caminhando para o final da crítica, Eduardo Escorel cita uma fala do filme *Um homem selvagem* e explica que este elogio foi feito ao líder do esquadrão antibombas, por ter desativado mais de 800 aparatos explosivos improvisados. Em seguida, ele utiliza a crítica de A. O. Scott, do jornal *The New York Times*, que questiona a personalidade do herói de *Guerra ao Terror*. Scott se pergunta se o personagem é um “caubói tão viciado na sua descarga de adrenalina que desconsidera o perigo que ele e os homens da sua unidade correm; ou, se em função da sua experiência e talento, é simplesmente mais capaz de estimar riscos aceitáveis e completar o trabalho a ser feito”.

Para Escorel, o sargento James é “rebelde, solitário e transgressor, pertence a uma linhagem cinematográfica ilustre, cujo fascínio é perene. A melhor maneira de desativar uma bomba, ele diz, é ‘do jeito que você não morre’”. Esta frase é utilizada também na legenda da ilustração que compõe a página do texto. Com essas

considerações relacionadas ao personagem principal, o crítico mostra, mais uma vez, o quanto significativa é a análise fílmica para a construção de uma crítica consistente. Durante o texto, ele analisou o filme de forma geral, o roteiro, os recursos técnicos e o personagem principal. Essa segmentação da crítica proporciona ao leitor uma dimensão mais completa da quantidade de informações inseridas na montagem final do produto.

No parágrafo seguinte, ele desvenda os fatores que o levam a acreditar na consistência do filme e que levam o leitor a entender, por exemplo, o porquê de tantas indicações ao Oscar. O trecho apresenta, ainda, vestígios de análise fílmica situados no uso de termos referentes aos planos de câmera, figurino, tecnologias e atitudes. Estes elementos levam o autor a fazer uma interpretação voltada a uma das abordagens ideológicas do longa:

A força de *Guerra ao Terror* deriva também do confronto, presente em cada plano, entre vestuários, tecnologias e atitudes. São imagens concretas, e não valores abstratos que estão em jogo. O choque é entre uniformes militares e roupas comuns, armas sofisticadas e aparatos improvisados, ‘ocupantes americanos e cidadãos iraquianos, desconfiando uns dos outros em todas as cenas’.

O parágrafo final é curto, porém resume bem sua opinião em relação ao filme, analisando-o sob uma ótica geral. A análise está presente, mas não é aprofundada. Aqui, o autor defende a autenticidade do filme, mas não descarta a existência dos clichês. “Nem tudo que acontece fica claro em *Guerra ao Terror*. É o que um crítico chama de ‘angústia da incerteza’. Mas a modernidade dessa forma narrativa nem sempre é seguida à risca. Alguns clichês dramáticos, visuais e sonoros atenuam o impacto de um filme de resto memorável”.

Notamos nesta crítica um texto sólido, com abordagens consistentes. Mesmo que, em alguns momentos, o autor recorra em demasia a citações de outros críticos. Estas citações trazem credibilidade e indicam uma tendência de Escorel em por as suas próprias considerações em xeque. No entanto, ao serem usadas exageradamente podem dar ao leitor a impressão de tentativa de isenção, como se o crítico não definisse os rumos de seu ponto de vista.

Em comparação ao texto da Bravo! que coteja este mesmo filme, percebemos uma maior maturidade analítica e interpretativa de Eduardo Escorel. Uma provável

explicação para isto é o envolvimento constante do crítico com o cinema em sua teoria e prática. Enquanto o texto da Piauí desafia o leitor a se imaginar nas situações decorridas durante o filme, criando momentos de reflexão e questionando os mesmos; a crítica de André Nigri apresenta comentários em excesso, o que prejudica a exposições da análise e da interpretação.

2.2 – A FITA BRANCA

O segundo texto da Piauí considerado para este trabalho é referente ao filme *A Fita Branca*. A crítica de Eduardo Escorel foi veiculada na edição de março de 2010. Intitulado *O pior estava por vir*³⁷ e com o subtítulo *Em ‘A Fita Branca’, Michael Haneke mostra que as sementes do horror podem ser encontradas na pedagogia baseada no princípio de que o castigo físico purifica*, a crítica apresenta reflexões sobre os moldes da educação aplicada no período que antecede a Primeira Guerra Mundial.

Escorel inicia com um adjetivo revelador, “rigoroso”. A partir desta definição, o crítico elabora um primeiro parágrafo com informações mais gerais, mas que revelam a frieza da montagem e do roteiro. Entretanto, mesmo trazendo questões genéricas, nota-se a presença do comentário como catalisador para a introdução da análise fílmica:

Rigoroso, Michael Haneke faz um filme austero como os moradores da aldeia protestante retratada no ano anterior à Primeira Guerra Mundial. Mas enquanto a austeridade do diretor revela os subterrâneos dos habitantes dessa comunidade rural do norte da Alemanha, a dos personagens encobre a barbárie que rege suas relações. A austeridade serve, portanto, a finalidades opostas, dando ao filme a forma adequada para expressar o pequeno mundo feudal de *A Fita Branca*.

Para o crítico, a severidade do diretor está impregnada no filme, que denuncia a barbárie que imperava nas relações sociais do período retratado. O autor, no entanto, revela duas formas de austeridade no filme: a do diretor e a dos personagens. A do diretor traz à tona os sentimentos implícitos (e ilícitos) dos moradores da pequena aldeia

³⁷ Ver Anexo 7.

além, enquanto a dos personagens se empenha em esconder a barbaridade de suas relações.

No parágrafo que segue, o autor começa a expor informações técnicas, analisando como o uso do aparato cinematográfico permite a criação de uma ambientação e montagem fílmica convincentes, que tem como premissa trazer ao espectador características mais verossímeis quando relacionadas ao roteiro e ao tempo/espço retratado:

A imagem em preto, branco e tons de cinza remete a um tempo anterior à difusão da fotografia colorida. A gama restrita vai da escuridão dos exteriores e interiores noturnos – em que algumas vezes só é possível entrever – à luminosidade das plantações no verão e dos campos cobertos de neve no inverno. Lâmpadas a óleo, velas, lampiões e tochas, usadas como fonte de luz aparente, acentuam o realismo desglamourizado da encenação, que a música espaçada, executada apenas em cena, ajuda a enfatizar.

No trecho acima são encontradas considerações sobre imagem, cor, iluminação, cenário e trilha sonora; elementos que levam o leitor a entender a atmosfera criada por Michael Haneke. É como se Escorel tentasse “ambientalizar” o pensamento de quem está lendo o texto, criando a imagem fria e sóbria do filme no cérebro do leitor. A intenção é facilitada pelo desenho³⁸ que ilustra a crítica, uma imagem em preto e branco de uma das crianças com uma fita branca amarrada no braço. Na legenda, figura a sentença: “Coerente, o filme adota como partido a imprecisão e a ambiguidade, próprias da memória”. Nela, o autor sintetiza sua interpretação do filme, tendo a análise como base.

No parágrafo seguinte, o crítico expõe os impactos do figurino na construção do enredo: “Os vestidos pretos das mulheres e meninas, as vestes também pretas do pastor, as roupas escuras dos lavradores, são índices de severidade, contrapostos ao figurino claro do senhor das terras e de sua mulher”. Ele encerra explicando o sentido da cor branca na construção do filme, fazendo a conexão com o título do filme se tornar instantânea: “Símbolo de inocência e pureza, o branco é um ideal que, além de umas poucas crianças, só uma personagem alcança”.

A análise de Escorel continua no parágrafo posterior. “Planos frontais, fixos, com raros movimentos de câmera acompanhando os atores, lembram fotos antigas –

³⁸ Ver Anexo 11 figura 7.

impressão reforçada por não conhecermos os atores”. Aqui, uma idéia central dos posicionamentos e movimentações de câmera desenvolvidos no filme e o desabrochar de uma sensação que será constante durante todo o filme, de que os personagens parecem estar dentro de fotografias. “Composições geométricas sugerem um espaço ordenado por desígnios superiores. Nas cenas externas predominam vistas de conjuntos”. Nestes dois períodos, o autor dialoga com as composições do filme, indicando sutilmente a influência destas no significado que as ações terão de um ponto de vista ideológico. Ele cita também informações sobre as cenas externas. No trecho, “as ações, por sua vez, tendem a ser pouco segmentadas, com frequência feitas em planos contínuos” nota-se mais informações técnicas que indicam o uso da análise fílmica.

O autor termina o parágrafo com as considerações: “A extrema sobriedade visual de *A Fita Branca* provém dessa unidade entre fotografia, figurinos e composição de imagem. O árduo esforço de Michael Haneke é feito a serviço da simplicidade”. O que pode se observar com este trecho é que, para o crítico, o filme é o resultado de um duro trabalho de harmonização entre os elementos técnicos para criar um filme que se preocupa com a naturalidade das imagens em relação à época que retrata. Seu argumento é válido, pois *A Fita Branca* não apresenta movimentação ou posicionamento de câmera sofisticados, não é colorido, sua trilha sonora está intrínseca nas cenas e a composição das imagens não é sobrecarregada. O crítico indica que o trabalho empenhado em simplificar o filme visualmente tem o intuito de deixar para o roteiro e a interpretação dos atores a tarefa de impactar a audiência.

O parágrafo posterior é dedicado a explicar as delimitações de tempo no filme, a clareza com que o elemento é mostrado e seguido pelo roteiro é indiscutível. No entanto, se for preciso eleger um defeito para esta construção de Escorel, este seria a revelação de elementos do desfecho da história, que são as declarações de guerra que culminaram no conflito mundial de 1914.

Continuando com relatos técnicos e considerações consistentes em relação a estes elementos, o autor elabora mais um parágrafo baseado na análise fílmica:

Sobre fundo preto, a voz em *off* do antigo professor da aldeia dá início à narrativa. Na primeira frase, admite não saber se a rememoração será inteiramente verdadeira, por também levar em conta rumores. Depois de ter combatido na guerra, mudou de profissão e nunca mais voltou à aldeia. O

narrador já se tornou um homem maduro, o que se evidencia pelo tom e pelo timbre da voz, mesmo para o espectador que não entenda alemão.

Apesar de ser um pouco poético, o trecho em questão traz informações sobre a narração e indica como o narrador contribui para o desenvolvimento do enredo. O narrador é o fio condutor que leva o espectador durante todo o filme, por isso o fragmento acima é tão importante e leva mérito por ser específico e detalhado dentro de um parâmetro que respeita um limite de informações a serem transmitidas através de uma crítica.

Percebemos também a utilização da metalinguagem como forma de enriquecer o texto. Escorel faz uso da narração para descrever o caráter narrativo do filme. Ao citar voz em *off* que caracteriza o narrador, ele recorre à análise e ao referenciar o tom e timbre da voz, evidencia a minuciosidade de sua interpretação.

Enredo e roteiro propriamente ditos são os próximos tópicos abordados por Escorel. Durante alguns parágrafos, o crítico molda o filme em frente aos olhos do leitor, fazendo uma descrição leve dos fatos que constroem a história:

O relato é tecido a partir de dois acidentes. Um, ocorre no plano de abertura do filme e fica claro que foi provocado deliberadamente. É o único de uma série encenado diante da câmera. O outro, sem ser mostrado, é uma fatalidade atribuída à negligência do barão, senhor das terras e empregador dos camponeses. Apesar de terem causas e desdobramentos distintos, ambos fazem parte da sucessão de crimes que constituem o *leimotiv*³⁹ de *A Fita Branca*.

No primeiro caso, em que a vítima é hospitalizada, por mais criminosas que sejam as evidências, a investigação da polícia não é levada adiante e os responsáveis deixam de ser identificados; no segundo, a morte de uma lavradora parece aceita, a princípio, como inscrita na ordem natural das coisas. Os acontecimentos daqueles dois dias são esquecidos e tudo volta ao normal até o fim do verão, comenta o narrador.

Nos dois parágrafos reproduzidos acima, o crítico descreve alguns detalhes que contribuem para a construção do suspense no filme. São exemplos disso o fato de que apenas um crime foi encenado em frente as câmeras, de que cada mistério tem causas e desdobramentos diferentes, e de a morte da lavradora ter sido encarada como algo natural.

³⁹ Do alemão, significa “motivo principal”.

O autor continua a descrever o enredo do filme, ação que denota análise, destacando o impacto de cada ação para o desenvolvimento do roteiro, o que determina interpretação. É o que pode ser observado nos quatro parágrafos reproduzidos a seguir:

Na festa da colheita, no primeiro dia do outono, o filho da lavradora morta acaba extravasando sua revolta contra o barão. É uma vingança feita às claras, exprimindo sentimento que a sociedade não só conhece, mas em relação a qual tem os instrumentos legais necessários para agir. Mesmo tendo um desdobramento trágico, o episódio é esclarecido, ao contrário do conjunto de atos criminosos que irão se suceder.

Quando essas atrocidades ocultas começam a ocorrer, a comunidade não é capaz de reagir. A promessa do barão de desvendar o sequestro e tortura do seu filho revela-se meramente retórica, por certa que seja sua previsão de que, sem apurar a verdade, nunca mais poderão viver em paz.

De fato, as agressões continuam. Algumas são visíveis: irritação, falta de afeto, repressão moral, tapa, soco e chute, agressão verbal, castigo físico etc. Paroxismo explícito que parece previsível e não é escondido. Aceito como normal, é exposto diante da câmera. Outros atos de violência, de raízes mais profundas, por desrespeitarem normas convencionais de conduta, ocorrem em segredo. Alguns são reações à brutalidade de uma pedagogia repressiva baseada no princípio de que o castigo físico purifica. Em seu conjunto, são as sementes do horror. Indiscriminadas, se voltam contra inocentes indefesos, motivadas por convicção religiosa e ressentimentos pessoais. São atos gratuitos, frutos da perversidade humana.

Açoite, abuso sexual e tortura física são ouvidos através da porta, subentendidos por dissimulações, contatados nas marcas que deixam no corpo. Tomando a violência por tema, Michael Haneke faz uma arqueologia do mal. Seco e impiedoso, *A Fita Branca* confronta o espectador com sua própria sombra.

A frase final do último parágrafo citado acima apresenta o ponto central da crítica de Escorel. Para o crítico, o filme é uma ferramenta para que o espectador faça uma autoavaliação de sua personalidade, é algo que o faz encarar um outro lado da sua própria moeda. Esta exposição da ideia também remete à interpretação.

Na parte final do texto, Eduardo Escorel faz um breve panorama analítico do narrador do filme, tanto como personagem, quanto condutor da história:

A reminiscência do antigo professor, mesmo imprecisa, se torna uma tentativa de acertar contas com o passado. Quando os fatos ocorreram, foi incapaz de entender o que uma menina tentou contar. Não aguentando guardar para si os horrores que sabia, ela perguntou se sonhos podem virar realidade. Para a lógica dele, na época, a pergunta não fazia sentido. Negou que isso fosse impossível, incapaz de decifrar o código que a menina estava propondo para não ser obrigada a fazer uma denúncia direta. Ao contar ter

sonhado que algumas das violências iriam ocorrer, não é entendida, nem pela polícia que se limita a acusá-la de pretender se passar por clarividente. O narrador deixa claro ter sido conivente por omissão, quando acatou a ordem de silenciar, deixando de tornar públicas suas suspeitas, crescentes desde que surpreendeu um grupo de adolescentes ouvindo atrás da porta a tentativa de denúncia da menina. Na ocasião, acusado pelo pastor de desvario, foi submisso e se calou. Ao desvelar o passado, resgata do esquecimento o que foi acobertado, fazendo justiça ainda que tardia. É o oposto do que ocorreu quando sua tentativa de revelar os responsáveis foi considerada uma ameaça e ele foi expulso da casa do pastor.

Nos dois últimos parágrafos, o crítico faz considerações sobre o roteiro. No entanto, neste momento ele leva o texto para a vertente do comentário, informando ao leitor que o diretor do filme também atuou como roteirista, em parceria com Jean-Claude Carrière e revelando a dualidade que eles propõem:

Em sintonia com a incerteza da rememoração, o roteiro, também escrito por Michael Haneke com a colaboração de Jean-Claude Carrière na versão final, deixa algumas situações inexplicadas. Mais uma vez, há coerência entre a forma narrativa e o que está sendo narrado. O roteirista abre mão da onipotência de esclarecer tudo. Adota como partido a imprecisão e a ambiguidade, próprias da memória.

No final, Escorel é sóbrio, possivelmente em referência à interpretação que faz do filme. Ele cita a anunciação do início da Primeira Guerra Mundial e indica onde os personagens se encontram e o que fazem. A última frase do penúltimo parágrafo é “E tudo segue como antes”, como se os acontecimentos desenrolados no filme não tivessem surtido impacto sobre a comunidade. No entanto, o parágrafo final, que se resume a um período e reitera o título do texto, revela a real impressão do crítico em relação ao filme, “o pior estava por vir, não só na Alemanha”.

Nesta crítica, Eduardo Escorel é criativo, conseguindo transmitir suas opiniões de maneira explícita e implícita, deixando-as impregnadas em suas construções frasais. Ele recorre às três categorias equilibradamente, questiona suas próprias constatações e utiliza recursos lingüísticos que enriquecem sua abordagem exponencialmente. Um exemplo disso é a questão da metalinguagem, que foi comentada acima.

Em relação ao texto da *Bravo!* que também remete a *A Fita Branca*, identifica-se, novamente, a superioridade técnica e estética do crítico da Piauí sobre André Nigri. Apesar de entrar no recurso da descrição (análise), o jornalista se mantém nas questões

básicas, percebidas à primeira vista. Já Escorel, é bem sucedido em aprofundar em partes distintas do filme e interpretá-las de forma a atribuir significado para a produção de uma forma mais completa.

2.3 – AS MELHORES COISAS DO MUNDO E SONHOS ROUBADOS

Na edição de abril de 2010, a crítica de Eduardo Escorel na Piauí abordou dois filmes nacionais: *As Melhores Coisas do Mundo* e *Sonhos Roubados*. O texto apresenta um panorama comparativo entre as duas produções, uma dirigida por Laís Bodanzky e outra por Sandra Werneck, mostrando que, mesmo abordando classes sociais diferentes, os dois filmes pecam na retratação da realidade. Considerando que ambos são voltados ao público jovem, o autor evidencia em sua interpretação que os longas não são tão diferentes quanto aparentam, embora os conflitos de um sejam mais intensos que os do outro.

O título do texto é *Paradoxos adolescentes*⁴⁰ e é seguido pelo subtítulo *A rejeição ao realismo nos filmes de Laís Bodanzky e Sandra Werneck*⁴¹. Enquanto o título aponta para a distinção entre os enredos, o subtítulo revela o ponto culminante dos dois filmes: a rejeição ao realismo. O caráter comparativo é percebido também na legenda localizada abaixo da ilustração⁴² dos dois protagonistas, o jovem Mano, de *As Melhores Coisas do Mundo* e a garota de programa Jéssica, de *Sonhos Roubados*. O texto da legenda diz: “Jovem de classe média e garota de programa vivem dramas distintos em um universo que pode ser comum a ambos”.

O parágrafo de abertura do texto já apresenta elementos comparativos, porém com uma intensidade tímida. Em poucas linhas, o crítico apresenta o universo dos personagens de cada filme, explorando espaço e fornecendo informações básicas relacionadas aos conflitos enfrentados por eles:

⁴⁰ Ver anexo 8.

⁴¹ O subtítulo apresenta certa ambiguidade. Pode ser interpretado como uma referência do autor a todos os filmes das duas diretoras, não somente às produções abordadas na crítica. No entanto, para fins de análise, consideraremos que a frase se refere exclusivamente aos dois filmes em questão.

⁴² Ver anexo 11 figura 8.

Os adolescentes de *As Melhores Coisas do Mundo* e de *Sonhos Roubados* vivem em mundos à parte. O que os separa não é apenas a distância entre o bairro afluyente de São Paulo e a favela do Rio de Janeiro. Com idades próximas e vivendo conflitos deflagrados no núcleo familiar, enfrentam tormentos de natureza diversa. Uns lidam com a dificuldade de se situar no mundo, ganhar autonomia e amadurecer; outros, sem deixar de enfrentar as mesmas questões, lutam mais que tudo para sobreviver.

Nota-se que, inicialmente, Escorel compara os dois filmes destacando as divergências existentes entre ambos. Além de apontar a distância entre as localidades onde os filmes se passam, ele evidencia que as diferenças sociais entre os personagens dos dois longas são fatores determinantes na intensidade com que cada produção aborda o tema.

Em seguida, o crítico traz informações externas referentes aos dois filmes como os nomes das diretoras e dos livros que inspiraram ambos⁴³. Neste trecho é citado ainda o nome do roteirista de *As Melhores Coisas do Mundo*, além de considerações sobre cenário e figurino de *Sonhos Roubados*. Percebe-se uma sequência de comentários que preparam o leitor para inserções analíticas referentes ao espaço e às ações e consequências das mesmas para as personagens:

Dirigido por Laís Bodanzky, com roteiro de Luiz Bolognesi inspirado na série de livros *Mano*, de Gilberto Dimenstein e Heloisa Prieto, grande parte da ação de *As Melhores Coisas do Mundo* se passa em um colégio particular. Já em *Sonhos Roubados*, dirigido por Sandra Werneck, com roteiro baseado em *As Meninas da Esquina: Diários dos Sonhos, Dores e Aventuras de Seis Adolescentes do Brasil*, de Eliane Trindade, a encenação é fragmentada em múltiplos espaços - a rua, as casas, a praia, um presídio etc. As três personagens adolescentes chegam a usar a camiseta do uniforme e ir à escola pública, mas não têm aula - um dia, o professor falta; no outro, são liberadas porque o comércio foi obrigado a fechar em sinal de luto pela morte de um traficante.

Os três parágrafos que seguem trazem dados iniciais que podem ser enquadrados como análise fílmica. No entanto, não é uma análise técnica, o autor tira conclusões a respeito da evolução das personagens ao longo do filme, justificando-se com argumentos que estão implícitos nos próprios objetos, sem recorrer a elementos externos. Fica claro que a análise foi usada como ferramenta para fundamentar o

⁴³ Os dois filmes são adaptações de livros, no entanto, a abordagem de Escorel quanto a este aspecto não passa do comentário.

argumento do crítico. A inserção da letra da música e a informação de que ela foi escrita por George Harrison são comentários que têm potencial para conquistar a simpatia do leitor. Percebe-se aqui o equilíbrio entre as três categorias:

Mano, personagem principal de *As Melhores Coisas do Mundo*, estuda violão, mas quer tocar guitarra elétrica. Ao longo do filme, o paulatino aprendizado do instrumento simboliza seu processo de amadurecimento emocional. À medida que consegue tocar *Something* cada vez melhor, expressa o deslumbramento de um menino diante da primeira paixão. *Something in the way she moves/ Attracts me like no other lover* etc., dizem os versos da canção de George Harrison. O tom romântico embala a vida amena de Mano, sem previsão de dramas de maior gravidade no horizonte.

Jéssica, personagem principal de *Sonhos Roubados*, faz programas em troca de dinheiro. Ela e duas amigas sofrem todo tipo de abuso em relações marcadas pela violência, física inclusive, que parecem aceitar como parte da ordem natural das coisas.

Reconquistar a guarda da filha é o objetivo imediato de Jéssica. Rejeitada pelo companheiro quando engravida, Sabrina dá à luz e cuida sozinha da menina. Daiane denuncia o tio que abusava dela e ele é preso. São pequenas vitórias. No final, quando se afastam juntas pela rua, tudo indica que, por falta de alternativas, não haverá mudanças substanciais na vida delas.

Referindo-se a *Sonhos Roubados*, o autor adolece um pequeno parágrafo, reproduzido em seguida, que figura na categoria do comentário, mas no qual é possível identificar inserções de análise na explanação que compara a música de abertura do filme ao desdobramento do enredo. O parágrafo em questão fecha a primeira parte⁴⁴ do texto e fala sobre a música tocada no início e no final do filme, que foi composta para a ocasião:

A canção que abre e encerra o filme, composta por João Nabuco, Antonio Villeroy e Eugenio Dale, interpretada por Maria Gadú, alterna melodia romântica e vigor percussivo próprio do funk. Os versos, em tom de lamento, falam de sonhos perdidos ou roubados. E do desejo como algo a ser preservado e satisfeito a todo custo.

⁴⁴ Nota-se que o texto é dividido em duas partes por duas razões, uma estrutural e outra conjuntural. Na primeira parte, que se encerra com um parágrafo que aborda a música que abre o filme *Sonhos Roubados*, Eduardo Scorel apresenta os dois filmes e suas respectivas diretoras ao leitor. Na segunda parte, indicada pela letra capitular no início do parágrafo, o crítico compara os painéis sociais desenvolvidos nos dois filmes.

O parágrafo analisado na sequência é o que dá início à segunda parte do texto de Eduardo Escorel. Neste, o crítico dá início a uma análise do primeiro filme. No decorrer dos períodos ele elogia a direção de Bodanzky nas cenas coletivas, fato evidenciado pelo uso da palavra “maestria”, e bendiz o ambiente escolar recriado, adjetivado como “verossímil”, expandindo os elogios ao trabalho dos diretores de arte e fotografia combinados ao da diretora. Ele enaltece ainda a boa atuação dos intérpretes e figurantes jovens, frisando a performance do protagonista:

As Melhores Coisas do Mundo mostra um painel de jovens paulistanos de classe média. Laís Bodanzky dirige com maestria inúmeras cenas coletivas envolvendo grandes e pequenos grupos. E recria o ambiente verossímil de uma escola, contando com a colaboração dos diretores de arte e de fotografia, Cássio Amarante e Mauro Pinheiro Jr. Além do excelente elenco de atores e figurantes jovens, à frente do qual está Francisco Miguez, no papel de Mano.

No trecho seguinte, ele faz considerações que abrangem aspectos parecidos dos dispostos no parágrafo anterior, desta vez relacionados a *Sonhos Roubados*. No entanto, desta vez, as explanações ficam mais voltadas aos personagens e ao desempenho dos atores. Escorel enfatiza o elenco de “profissionais experientes” escalado para papéis de moradores adultos da favela. Entre eles, estão Nelson Xavier e Daniel Dantas. O crítico define estes personagens como “esquemáticos ou caricaturais”. O que vale observar neste momento é que ele usa a expressão “ainda assim” para definir esses papéis, o que mostra que, para ele, nem mesmo os atores experientes foram capazes de “desmediocrizá-los”. Ele dá destaque ainda a personagem de Marieta Severo, que em sua opinião, é a única que se diferencia do conjunto discutido acima. Por fim, ele elogia o trabalho das três atrizes que interpretam as protagonistas da história e dos demais atores desconhecidos:

Entre os personagens de *Sonhos Roubados* há também moradores adultos da favela em pequenos papéis. Interpretados por profissionais experientes, ainda assim compõem tipos esquemáticos ou caricaturais. Com exceção da cabeleireira feita por Marieta Severo, destoam do alto nível do conjunto de atores desconhecidos. Nanda Costa, fazendo a personagem principal, Jéssica, sobressai das interpretações, também muito boas, de Amanda Diniz e Kika Farias, como suas amigas.

No parágrafo subsequente, o crítico aborda a narrativa de *Sonhos Roubados*. Usando adjetivos como “circunscrito” e “intimista” para qualificar o recorte feito por Sandra Werneck, ele mostra características analíticas, que justificam seu ponto de vista para o uso de poucos personagens. Ele cita ainda os diretores de arte e fotografia, como fez com o outro filme, colocando o espaço em evidência. Vale destacar aqui a presença do nome de Walter Carvalho⁴⁵ como diretor de fotografia. Isto mostra que o crítico se preocupa em dar credibilidade à produção, mesmo que mais à frente vá apontar os pontos negativos da mesma:

A narrativa de *Sonhos Roubados* é construída, de forma geral, através de cenas envolvendo poucos personagens. O recorte circunscrito, mais intimista, não impede o filme de revelar o ambiente circundante. Sandra Werneck e os diretores de arte e de fotografia, José Joaquim e Walter Carvalho, situam a ação com habilidade nas vielas e no casario amontoado da comunidade urbana.

Posteriormente, Escorel apresenta ao leitor da Piauí uma visão geral do enredo de *As Melhores Coisas do Mundo*. Fazendo uso de elementos como espaço (colégio) e referências que denotam contemporaneidade/tempo (“Big Brother do mal”), o crítico abre espaço para expor a sua visão sobre o roteiro do filme e sobre o que estes elementos representam dentro da história. No fragmento, faz uso da análise que leva à interpretação e aponta a utilização do microcosmo como forma de compreender o macrocosmo, criando uma metáfora⁴⁶ do filme em relação à realidade:

O colégio de *As Melhores Coisas do Mundo*, considerado um “Big Brother do mal”, soma às funções convencionais a de ser uma rede de intrigas, alimentada pelos próprios alunos através do quadro de avisos e de um dinâmico blog. Assim, uma das principais preocupações de Mano e seus colegas é terem questões íntimas divulgadas, passando a ser conhecidas e comentadas por todos. O colégio reproduz, dessa maneira, em escala reduzida, o que ocorre fora dele: a difusão do que nem sempre é verdadeiro adquire tanta ou mais importância que o fato em si.

⁴⁵ Walter Carvalho é conhecido do público devido a seu trabalho em outros filmes de destaque do cenário nacional, tais como *Central do Brasil*, *Carandiru*, *Amarelo Manga*, *Cazuza – O tempo não pára* e *Chega de Saudade*.

⁴⁶ Segundo o dicionário Michaelis, metáfora é o emprego de uma palavra em sentido diferente do próprio por analogia ou semelhança. No caso, a definição se expande para as ações do filme.

Em seguida, o cineasta faz um questionamento ao seu próprio método de retratar os dois filmes em um mesmo texto. Segundo ele, “hierarquizar dramas pessoais é falacioso”, ou seja, é complicado determinar quem tem os problemas mais apelativos; ainda mais quando estes são referentes a adolescentes, que ainda não têm a dimensão dos acontecimentos que o tempo lhes trará. Em um parágrafo longo, Escorel explica porque sua comparação é plausível; pois, apesar de ambos os protagonistas, Mano e Jéssica, terem idades parecidas, os universos dos dois são diferentes, mas chegam a se tangenciar. Para ele, Jéssica poderia ser uma das garotas de programa que aparecem nas primeiras cenas de *As Melhores Coisas do Mundo*. No entanto, o que em *Sonhos Roubados* é mostrado como uma forma de sobrevivência, é encarado por Mano e seus amigos como uma brincadeira:

Hierarquizar dramas pessoais é falacioso, em particular para adolescentes, pois fatos aos quais o tempo dará a verdadeira dimensão podem parecer questões de vida ou morte. Nesse sentido, talvez seja questionável comparar o Mano, de *As Melhores Coisas do Mundo*, à Jéssica, de *Sonhos Roubados*. Quando, porém, os universos dos dois se tangenciam, é preciso reconhecer que, afinal, há uma diferença significativa entre o drama vivido por um adolescente de classe média e o enfrentado por uma garota de programa. É o que ocorre na primeira sequência de *As Melhores Coisas do Mundo* quando Mano vai com três amigos a um bordel para ter sua primeira relação sexual. A jovem prostituta com quem vai para o quarto poderia, perfeitamente, ser a Jéssica de *Sonhos Roubados*. Enquanto para Mano e seus colegas o episódio não passa de uma brincadeira.

Escorel considera a abordagem de *As Melhores Coisas do Mundo* superficial. Citando o roteirista e qualificando seu trabalho, ele define o filme como “uma visão atenuada dos conflitos”. Ele usa este trecho para qualificar, também, o desempenho da diretora Laís Bodanzky. O crítico usa estas informações para questionar o realismo presente no filme, questão que retoma os apontamentos do título e do subtítulo, analisados no início deste tópico. Para ele, o filme de Bodanzky, apesar de ser “competente em seu conjunto”, não se aprofunda nos conflitos propostos. Com o intuito de justificar este ponto de vista ele apresenta duas opções: uma estratégia comercial de aceitação do filme, ou uma questão de convicção dos atores. Ao final do parágrafo, no entanto, ele afirma convictamente que o filme apresenta um contraste:

O roteiro de Luiz Bolognesi, tratando de um mundo mais protegido, dá uma visão atenuada dos conflitos. E a direção de Laís Bodanzky parece voltada, antes de tudo, para encenar com eficiência. Assim, a história não aprofunda as situações propostas; e a diretora, de seu lado, não imprime marca autoral à realização. Em um filme tão competente em seu conjunto, fica a dúvida se essa opção tem propósito estratégico relacionado ao resultado comercial ou se corresponde à convicção pessoal dos autores. A recusa de um viés mais realista terá sido deliberada? O certo é que, a par de suas qualidades, a visão de *As Melhores Coisas do Mundo* contrasta com a experiência usual das famílias de classe média dos grandes centros urbanos, às voltas com conflitos agudos, levando muitas vezes a desenlaces trágicos.

Nota-se que as interpretações alcançadas acima são provenientes diretas da análise fílmica. O questionamento apontado, por sua vez, aparece como uma forma de permitir a interpretação individual do leitor por meio da feita pelo crítico quando responde a sua própria pergunta.

Os dois parágrafos que se seguem também remetem à abertura do texto. Mas agora, o crítico explica porque *Sonhos Roubados*, um filme que avalia como ancorado na realidade, também peca por rejeitar o realismo. Eduardo Escorel explica este ponto de vista por meio das relações de Jéssica, mas especificamente com o presidiário vivido por MV Bill, que passa de cliente a pretendente da moça. O cineasta define o crescimento desta relação como um “projeto idílico marcado por sentimentos nostálgicos”. Para concluir sua opinião, ele afirma que as imagens sugerem um filme rodado em cidade cenográfica, quando sua essência pede por uma favela real:

Além das duas amigas, a relação mais estável que Jéssica estabelece em *Sonhos Roubados* é com um presidiário. Ela o visita, repetidas vezes, para terem relações sexuais na cela dele. O personagem feito por MV Bill nos surpreende ao propor casamento a Jéssica, “largar tudo e ir com ela para um sítio no interior”. De forma inesperada, infiltra-se, dessa maneira, um projeto idílico marcado por sentimentos nostálgicos. Por paradoxal que possa parecer, *Sonhos Roubados* também rejeita o realismo. A imagem é bonita, arrumada, de cores intensas. A tal ponto que pode dar impressão de ter sido feito em uma cidade cenográfica - resultado visual contraditório para um filme ancorado na realidade.

Escorel chega à conclusão da rejeição ao realismo em *Sonhos Roubados* por meio da análise, principalmente voltada à imagem, que define como “bonita, arrumada, de cores intensas”.

O último parágrafo do texto de Escorel é curto e aparece para arrematar o que vinha sendo exposto nesta última parte da crítica: porque os dois filmes rejeitam o realismo. Em poucas palavras, ele conclui que, apesar das significantes diferenças, os longas se aproximam neste quesito: “*As Melhores Coisas do Mundo* e *Sonhos Roubados*, tão diferentes entre si, cada um com seu leque de qualidades, acabam se aproximando na rejeição que ambos fazem ao realismo”.

A crítica de Eduardo Escorel é bem desenvolvida, mostra ao leitor uma série de informações que podem contribuir para que este forme sua própria opinião em relação a ambas as produções. Comentários como os nomes dos roteiristas e diretores de arte e fotografia criam uma proximidade maior do leitor/espectador com a parte de produção dos filmes; permite que eles conheçam quem está envolvido em cada um, além dos atores que aparecem na tela e das diretoras.

Ao longo da crítica, o autor preza por informações internas aos filmes, mas não deixa de utilizar comentários externos. Isto permite que o texto oscile entre a técnica e informação, o que o torna interessante. A revelação da rejeição ao realismo feita nos últimos parágrafos é outra ferramenta usada pelo crítico com astúcia. Ao citar o fenômeno no início do texto ele aguça a curiosidade do público em entender sua abordagem e para esta sensação ser saciada, o leitor tem que percorrer todo o texto.

Em *Paradoxos adolescentes*, Eduardo Escorel não recorre a citações externas, levando a crítica a um novo caminho amparado pela metáfora que constrói. Levando em consideração que ele utiliza o mesmo espaço das demais edições para abordar dois filmes, a crítica é equilibrada, abrange as três categorias propostas e concerne a ambos. O crítico consegue, ao longo do texto, identificar e justificar o principal ponto de convergência das produções e expor sua interpretação de cada uma.

2.4 – O PROFETA

Em maio de 2010, Eduardo Escorel veiculou na Piauí uma crítica voltada ao filme francês *O Profeta*⁴⁷, do diretor Jacques Audiard. Como os demais textos do crítico analisados até aqui, o título deste também é bem sugestivo quanto aos rumos das

⁴⁷ Na edição impressa, o texto foi veiculado com um erro, tendo o título sido traduzido como *Um Profeta*. O erro foi corrigido na versão online.

considerações a serem feitas. O título é *Síndrome do colonizado*⁴⁸, que é seguido pelo subtítulo: “*Um Profeta*” é uma manifestação da subserviência de certo cinema francês ao modelo americano dominante. Triste fim para uma cinematografia de passado glorioso. Com tal complemento para a abertura do texto, Escorel começa a delinear suas justificativas em relação à construção do título. Fica claro que ele detectou no filme características do cinema clássico norteamericano⁴⁹, que o levaram a compará-lo ao cinema francês⁵⁰ de outrora, considerado por ele, “glorioso”.

Na legenda situada abaixo do desenho⁵¹ do personagem que ilustra a página da crítica na revista, figuram os dizeres: “Condenado a seis anos de cárcere, Malik amadurece na prisão. Aprende a ler, escrever e matar. O desenho mostra Malik em sua cela, conclusão clara pela sombra das grades na parede; os olhos fechados e braços abertos, podem indicar crucificação ou redenção se for feita uma comparação entre o protagonista e o cristianismo.

No primeiro parágrafo do texto, Escorel menciona o desempenho do filme no Festival de Cannes de 2009, quando recebeu o prêmio de segundo lugar. Na ocasião, *A Fita Branca*⁵² ganhou a Palma de Ouro, premiação máxima do festival. O crítico da Piauí cita o fato, enfatizando que “os aplausos reafirmaram a preferência da plateia pelo filme francês, que uma crítica americana considerou ter tom e estilo perfeitos”. Isto mostra que apesar de ter perdido o primeiro lugar para o filme alemão, *O Profeta* agradou tanto o público quanto a crítica.

Em seguida, o crítico listou mais alguns prêmios e nomeações do filme francês:

⁴⁸ Ver Anexo 9.

⁴⁹ Escorel refere-se ao gênero desenvolvido a partir do estilo de D. W. Griffith. “O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto, dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos (BORDWELL, 2004, p.282)

⁵⁰ Possivelmente, o autor refere-se aos gêneros Impressionismo Francês e *Nouvelle Vague*. O primeiro surge no contexto da crise cinematográfica europeia, na primeira década do século XX, quando “a França tenta reformar a sua produção e imprimir às imagens fílmicas um poder de expressão que só se realizará na forma de uma arte” (MARTINS, 2009, p. 89). O segundo, por sua vez, teve a expressão lançada em 1958 e “foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso a tal tradição que permitiu nascer nos artigos dos futuros cineastas, a ideia cara – e clara – de ruptura, de novidade a afirmar” (MANEVY, 2009, p. 224.)

⁵¹ Ver Anexo 11 figura 9.

⁵² *A Fita Branca* é um dos filmes utilizados na amostragem deste trabalho. Lançado no Brasil em março de 2010, o longa foi escolhido tanto pela revista Bravo! quanto pela Piauí para figurar em suas respectivas seções de crítica cinematográfica.

Depois dessa primeira consagração, *O Profeta* recebeu ainda nove César, inclusive de melhor filme, prêmio da Academia de Cinema francesa; foi escolhido melhor filme estrangeiro pela Academia de Cinema britânica; e concorreu ao Oscar de melhor filme não falado em inglês.

Nos dois parágrafos subsequentes, o autor faz um balanço do desempenho de *O Profeta* nas salas de cinema, citando os Estados Unidos como parâmetro. Ele mostra ainda alguns números como o quanto o filme havia rendido desde seu lançamento até a veiculação do texto, quanto sua produção custou e quanto rendeu em bilheteria em solo norteamericano. Ele informa também a empresa que distribuiu o filme. O cineasta faz uso de comentários externos, mas não deixa de considerar resultantes de sua interpretação pessoal, principalmente quando aponta que o filme não é “campeão de bilheteria”.

Até agora, o crítico usou poucas informações técnicas ou internas ao objeto. No entanto, é notável que ele vai além do longa em si, citando, por exemplo, o sistema de incentivos estatais da França. Sua primeira inserção de elementos de dentro do filme aparece no final do quarto parágrafo, quando cita os idiomas falados na película e os destaca como um obstáculo para a aceitação do público americano:

Distribuído pela Sony Pictures Classics, rendeu até o momento cerca de 16,5 milhões de dólares no mercado mundial, em salas de cinema, tendo sido produzido por 13 milhões. Sem ser nenhum campeão de bilheteria, esse resultado é considerado bom para um filme produzido na França, onde um complexo sistema de incentivos estatais, além da participação da televisão, minimiza o risco dos investimentos.

Nos Estados Unidos, *O Profeta* foi lançado em nove salas, chegou a ser exibido em 83, e rendeu 1,8 milhão de dólares. Resultado modesto, mas satisfatório para um filme falado em francês, árabe e corso - barreira difícil de transpor no mercado americano.

Posteriormente, por meio das mesmas expressões usadas no título e subtítulo do, o crítico começa a evidenciar seu ponto de vista quanto ao filme. Suas construções frasais são explicativas e, no final, fica claro que, para ele, o diretor Jacques Audiard é um “padrão institucionalizado”:

Caso exemplar de síndrome do colonizado - estado psicológico em que a vítima da colonização se identifica com o colonizador, - *O Profeta* é uma manifestação clara de subserviência ao modelo americano dominante, frequente em certo cinema francês. A grande aspiração dos realizadores desses filmes consiste em reproduzir padrões institucionalizados, e Jacques Audiard é um deles.

Na sequência, Escorel utiliza a análise fílmica para determinar o espaço (prisão) e começar a delinear um perfil para o protagonista, chegando a compará-lo a Michael Corleone, personagem do filme *O Poderoso Chefão*. Também por meio da interpretação, ele deixa claro que, considerando o que foi analisado até o momento, o filme não apresenta novidades quanto a roteiro ou enredo:

Ambientado em uma prisão, ele trata da rivalidade entre gangues, com variações narrativas que não chegam a alterar os fundamentos do gênero. Há quem veja semelhança entre o personagem principal do filme e Michael Corleone, de *O Poderoso Chefão*, que de início resiste à vida de gangster. Nesse aspecto, portanto, também não há novidade.

No parágrafo que encerra a primeira parte do texto sobre *O Profeta*, ele apresenta um ponto de vista que mais parece uma condenação ao filme. Escorel é direto e escancara o objetivo comercial do filme, alegando ser um “triste fim” para a cinematografia francesa que, como ele já havia colocado no subtítulo, é “de passado glorioso”:

O ideal de filmes como *O Profeta* é não se diferenciar, na expectativa de ter os direitos comprados, permitindo a feitura de *remakes*, falados em inglês, nos Estados Unidos. Triste fim para qualquer cinematografia, ainda mais a francesa, de passado glorioso.

A letra capitular indica o início da segunda parte. Enquanto a primeira ficou centrada em elencar as nomeações do filme e ambientar o leitor, a segunda traz justificativas dos envolvidos em relação ao longa e considerações em relação ao seu lançamento no Brasil. É importante ressaltar que, até o momento, pouco foi esclarecido

quanto à trama, sendo que o nome do personagem que protagoniza a história ainda não foi citado, com exceção da legenda da ilustração.

O parágrafo que abre a segunda parte é pouco esclarecedor quanto a *O Profeta*. Nele, Escorel começa a explicar a questão da “colonização” iniciada no título, mas volta a citar o Oscar, acrescentando fatos que não são primordiais para o leitor que queira compreender a película francesa em questão:

A entrega dos César aos melhores do cinema francês, este ano, ilustrou essa situação colonial. Além de cumular *O Profeta* de prêmios, a contrafação da cerimônia do Oscar oscilou entre humor grosseiro e melancólica homenagem a um perplexo Harrison Ford, imobilizado na cadeira, parecendo não entender nada do que ocorria à sua volta. Para coroar a noite, *Gran Torino*, de Clint Eastwood, foi escolhido melhor filme estrangeiro, preterindo *A Fita Branca*.

Neste fragmento, o autor se afasta do objetivo central da crítica. Apesar de citar os prêmios direcionados ao filme, ele acabou se prendendo a uma crítica⁵³ voltada a um assunto externo, a homenagem feita ao ator Harrison Ford durante a cerimônia do Oscar.

O crítico, em seguida, busca comprovar sua teoria ao afirmar que as vítimas da síndrome não reconhecem em si a doença, completando o sentido da metáfora apresentada no título. Para dar ainda mais veracidade a seu ponto de vista ele utiliza declarações do diretor e do roteirista Thomas Bidegain. Tais protestos contestam as afirmações feitas por Escorel em parágrafos anteriores, relacionadas à ideia de se produzir um filme pensando na possibilidade de renderem *remakes* norte americanos:

Vítimas da síndrome do colonizado não têm consciência da doença, como Jacques Audiard atesta ao contestar que *O Profeta* pareça filme americano. Decepcionado com "a violência gratuita do cinema feito em Hollywood", declarou que a diferença estaria no fato de "filmes como *Gomorra*, a trilogia *Pusher* [dirigida pelo dinamarquês Nicolas Winding Refn, entre 1996 e 2005] e *O Profeta*" estarem "pegando o gênero e situando-o aqui e agora". O roteirista do filme, Thomas Bidegain, por sua vez, considera impossível refazer *O Profeta* nos Estados Unidos "por ter elenco de produção independente, grande orçamento e ser distribuído por uma empresa como a Sony Pictures Classics".

⁵³ Nesta construção, a palavra *crítica* foi usada no sentido de “julgamento”.

Fechando a segunda parte da crítica, o autor dedica um parágrafo ao lançamento do longa nos cinemas brasileiros, fazendo uma crítica pessoal⁵⁴ ao prejuízo que a demora do lançamento de filmes estrangeiros traz para os espectadores brasileiros:

Um ano depois de premiado em Cannes, *O Profeta* está sendo lançado no Brasil. A demora confirma a participação residual do mercado cinematográfico brasileiro, responsável por percentual reduzido da renda. Sendo assim, especialmente no caso de produções europeias e asiáticas, estamos sujeitos a esperar até que internegativos fiquem disponíveis para feitura de cópias, ou que sejam importadas, de segunda mão, e legendadas. Distantes da repercussão crítica quando do lançamento na Europa e nos Estados Unidos, os filmes muitas vezes parecem requentados quando são finalmente vistos aqui.

A terceira parte do texto começa com uma citação ao crítico de arte do *New York Times*, Michael Kimmelman. Nota-se, a partir das informações transmitidas, que esta terceira etapa tem como ponto principal o filme em si. Com a finalidade de aproximar a realidade retratada no filme com a realidade brasileira⁵⁵, o crítico faz comparações entre o sistema carcerário brasileiro e o francês, incluindo a frequência com que tal assunto é abordado em filmes dos dois países. Ele conclui que não é um tema recorrentemente retratado na França, fator que explica a repercussão do filme em suas primeiras semanas nas salas de cinema francesas:

O crítico de arte Michael Kimmelman, em artigo no *New York Times*, escreve que as péssimas condições das prisões na França, superpovoadas e imundas, são uma desgraça nacional e foram condenadas várias vezes pela Corte Europeia de Direitos Humanos. Ao contrário do Brasil, onde a gravidade da situação é conhecida, sendo divulgada constantemente pela mídia, o assunto é tratado com menor frequência em filmes de ficção e documentários franceses. Esse relativo ineditismo estaria na origem da repercussão de *O Profeta*, que teve mais de 1 milhão de espectadores nas três primeiras semanas de lançamento. O que foi chamado de "o efeito *Profeta*" teria ajudado um projeto de reformas em discussão no Parlamento francês - fatores extracinematográficos responsáveis pelo impacto do filme.

⁵⁴ A crítica é pessoal porque se refere a uma visão do autor quanto ao mercado cinematográfico, não diretamente ao cinema.

⁵⁵ Este recurso foi usado por Escorel no texto referente ao filme *Guerra ao Terror*.

Dando continuidade à citação ao artigo mencionado anteriormente, o crítico usa as palavras de um professor de cinema para transferir ao leitor/espectador os aspectos que considera vangloriáveis no filme. Ao final do parágrafo, ele ainda revela opiniões autorais quanto ao longa por meio das expressões “substrato realista” e “elementos fantásticos”:

No mesmo artigo citado, um professor de cinema declara que *O Profeta* rompe o tabu existente na França em lidar com diferenças étnicas e religiosas: "O filme mergulha o espectador diretamente numa situação em que nacionalistas corsos estão em guerra com italianos, e há árabes que falam árabe e são chamados de árabes, e há menção a pessoas se tornando radicais islâmicos na prisão." Substrato realista, pontuado por elementos fantásticos, que teria levado muitos a acreditar "terem visto como é a verdadeira vida na prisão".

Nos dois parágrafos que seguem, o cineasta mostra outros depoimentos registrados por Michael Kimmelman. Estes aparecem com a função de desmascarar o realismo de *O Profeta*, sendo um de um guarda com 20 anos de experiência e outro de um ex-detento de uma prisão francesa. Por meio do acesso a estas opiniões variadas, Escorel aponta várias opções de abordagem, vindas de pessoas que de alguma forma estão ou estiveram envolvidas com a temática, medida que confere credibilidade ao texto. O uso do artigo do crítico do *New York Times* é outra ferramenta interessante, pois além de dar autoridade à crítica, encoraja o público interessado a procurar mais informações além do texto da revista:

Outros entrevistados de Michael Kimmelman relativizam o realismo de *O Profeta*. Um guarda com 20 anos de carreira diz haver no filme coisas que lembram Fleury-Mérogis, a maior prisão da Europa: "Não a violência. Não há nada parecido com isso nas prisões francesas. Isso vem dos programas e filmes de televisão americanos. Mas, como no filme, temos de fato muitas pessoas de diferentes nacionalidades. Prisioneiros contrabandeiam coisas todo o tempo. Não podemos impedir isso."

Um ex-detento, que trabalha numa organização em defesa dos direitos dos presos, declara: "O filme é ficção de boa qualidade. E se ajudar o debate é bom, mas não vi nada parecido com a corrupção e violência do filme. O que me chocou ao ser preso foi ir ao pátio e ver doentes mentais, prisioneiros esfregando o chão à procura de pontas de cigarro, a miséria humana, sem nenhum programa para preparar os internos para o trabalho depois da prisão".

Chegando ao final do texto, no antepenúltimo parágrafo, a análise fílmica se faz presente de forma clara. Neste trecho, são citados e comentados elementos como movimentação de câmera, legendas e cores. Inserindo o caráter interpretativo, o autor analisa os elementos técnicos como ingredientes de uma receita, apontando a falta de criatividade do filme:

Filmado seguindo prescrições que se tornaram lugar comum, em *O Profeta* a câmera balança para dar autenticidade à encenação; legendas dão título às sequências, outro recurso banalizado; na imagem, predomina tom azul acinzentado, sem cores quentes, seguindo a opção usual dos filmes de prisão.

Os dois parágrafos finais são voltados ao personagem principal e à personalidade que adquiriu no cárcere. Finalmente, seu nome é citado, bem como uma pequena sinopse, com uma declaração do roteirista do filme. Em seguida, as considerações analíticas de Escorel vão desenhando a conclusão do texto, que chega em forma de questionamento. A dúvida do crítico gira em torno da redundância do longa em reiterar a formação criminosa do protagonista:

Jovem árabe analfabeto, preso e condenado a seis anos de cárcere, Malik El Djebena, personagem principal do filme, seria um profeta, declarou Thomas Bidegain, no sentido que "projeta um novo tipo de gangster". Malik amadurece na prisão. Aprende a ler, escrever e matar. Esse é o resultado do processo pedagógico vivido no sistema carcerário. Solto, volta ao convívio social, preparado para o exercício da criminalidade. A versão da balada do prólogo de *A Ópera dos Três Vinténs*, apresentando o popular Mac Navalha⁵⁶, soa redundante quando ouvida no final de *O Profeta*. Depois de duas horas e trinta e cinco minutos de filme, não seria dispensável reiterar que a história trata da formação de um criminoso?

No último fragmento reproduzido nota-se a presença da trilogia (comentário, análise e interpretação) trabalhando em sincronia. O crítico identifica a música citada, insere as informações e emite uma opinião a respeito.

A crítica a *O Profeta* remete pouco ao filme em si. É notada uma preocupação de Eduardo Escorel em contextualizar o cinema francês de outrora para que o leitor não se perca. Esta intenção é tímida e fica firmada no saudosismo do autor, sendo que seu

⁵⁶ Anti-herói da peça de teatro alemã, de 1928.

apreço pelo cinema francês fica claro em suas interpretações. O texto acaba ficando preso em indicações e premiações além de comparações pouco profundas com outros filmes estrangeiros. Uma questão plausível que foi abordada com maior veemência foi a relacionada à violência retratada nos filmes hollywoodianos, mesmo assim pouco centrada no filme como objeto de partida.

Outra alternativa interessante foi a busca por depoimentos de pessoas envolvidas com a temática, o que deixou o texto interessante por trazer opiniões sobre a realidade e não apenas sobre o filme, fator que contesta a verossimilhança da produção. O fato de a crítica terminar com uma pergunta também é positivo, mostra que o leitor está livre para criar uma opinião através da resposta que dará; e o ponto de interrogação no final sugere que o questionamento ficará marcado na cabeça do leitor por um tempo.

2.5 – O BEM AMADO

O texto de Eduardo Scorel que avalia o filme *O Bem Amado*, de Guel Arraes, é o último a figurar na amostragem deste estudo. Seu título é revelador e resume em uma frase a conclusão obtida pelo crítico: *O cinema da televisão*⁵⁷. O subtítulo é uma justificativa curta e eficiente ao que o título acabara de apontar: *Em ‘O Bem Amado’, Guel Arraes reafirma uma das tendências centrais da cinematografia brasileira atual*. Em poucas palavras, o crítico consegue demonstrar o resultado de sua análise, sem fazer com que o espectador perca o interesse em ver o filme. No entanto, é questionável até que ponto esta transparência inicial é favorável à qualidade do texto, pois quebra o ritual conclusivo ao qual o leitor está habituado.

No desenho⁵⁸, são mostrados os personagens de Marco Nanini e Mateus Nachtergaele em cena do longa. A legenda diz: “A tragicomédia cotidiana da vida política brasileira anula o teor transgressivo do roteiro”. A construção remete ao maior alvo da crítica de Scorel, a ausência de transgressão política percebida em uma série de esquetes que não se encaixam na atual conjuntura do Brasil.

Neste texto, o crítico escolhe uma abordagem inicial diferente. Começa falando do modelo clássico de cinema, atribuído a D. W. Griffith, citando preceitos da Idade

⁵⁷ Ver Anexo 10.

⁵⁸ Ver Anexo 11 figura 10.

Média e sugerindo um livro inédito no Brasil para especular a existência de uma fórmula segura para se produzir filmes de sucesso sem se expor aos riscos de uma baixa bilheteria ou alta rejeição do público:

Desde 1915, quando estreou *O Nascimento de uma Nação* – clássico dirigido por D. W. Griffith –, o cinema se tornou entretenimento de massa, várias tentativas são feitas para descobrir a pedra filosofal. Como os alquimistas na Idade Média, a *opus magna*⁵⁹ dos produtores passou a ser transformar metais inferiores em ouro, melhor dizendo, roteiros em filmes lucrativos. Devem restar poucos sábios à procura da transmutação da matéria e do elixir da longa vida. Produtores em busca da equação do sucesso comercial, porém, se multiplicam em progressão geométrica, mesmo o cinema sendo, na definição de René Bonnell em *La Vingt-Cinquième Image* (inédito no Brasil), uma "indústria de protótipo" – objetos únicos com características artesanais que costumam fracassar quando fabricados em série.

Ao longo do parágrafo, ele faz uso de expressões efetivas dos teóricos que citou para como forma de fundamentar a idéia que virá a defender durante o texto, tais como “entretenimento de massa” e “indústria do protótipo”. Esta última chega a ser esclarecido por Escorel, por se tratar de um conceito inédito no país. Fica claro que o termo “indústria do protótipo” aparece para explicar como o crítico avalia a produção de filmes no Brasil. Para ele, esta é seguidora de um mesmo padrão tanto de roteiro como de tendências técnicas. Percebemos que nenhuma das considerações feitas remetem a *O Bem Amado*, logo, não há análise. No entanto, os comentários com base teórica levam a uma interpretação do autor, mesmo que disfarçada.

Depois de embasar, ainda que brevemente, a sua visão do cinema brasileiro, o crítico continua a usar elementos externos para identificar a receita escolhida pelo diretor para que produzisse um filme bem sucedido; o principal ingrediente é a consagração do texto original de Dias Gomes em três outras adaptações:

A fórmula de *O Bem Amado*, dirigido por Guel Arraes, contém diversos ingredientes que podem parecer promissores: uma marca consagrada em três versões – telenovela, exibida em 1973, seriado com 220 episódios, de 1980 a 84, e, finalmente, peça reencenada a partir de 2007-, todas baseadas em *Odorico, o Bem-Amado*, de Dias Gomes, escrita para o teatro em 1962.

⁵⁹ Do latim, “a grande obra”. É como os alquimistas chamavam o trabalho relacionado à pedra filosofal.

O autor continua reiterando a ideia de receita, mas agora, utiliza elementos externos e internos em sincronia. São abordados aspectos como nome dos roteiristas, nome do protagonista e do ator que o interpreta, trilha sonora, espaço e cenário:

Ao texto de origem foram adicionados condimentos escolhidos a dedo: roteiro escrito por Guel Arraes e Claudio Paiva, autor de programas humorísticos; Marco Nanini no papel do prefeito Odorico Paraguaçu; canção inédita de Caetano Veloso; e belas praias, além de outras substâncias menos determinantes.

Com base em experiências anteriores, um roteiro de Guel Arraes e Cláudio Paiva indica humor. A presença de Marco Nanini, um ator bastante ativo no cenário cinematográfico brasileiro e com bons antecedentes em personagens nordestinos como nos filmes *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o Prisioneiro*, confirma as risadas. A informação de que Caetano Veloso compôs uma música para a trilha sonora do filme instiga os fãs do músico, mesmo que as contribuições de Veloso aos filmes de Guel Arraes não sejam inéditas. Por fim, as praias como cenário também indicam um interesse superficial a ser despertado no leitor/espectador que acompanha o cinema nacional.

No parágrafo que segue, o crítico justifica o sucesso da receita na captação de recursos, apontando o orçamento do filme e os investimentos que o levaram a ser feito:

Essa receita foi capaz de atrair recursos suficientes para produzir *O Bem Amado* com orçamento generoso – o valor de captação aprovado foi de 9.827.055,25 reais –, um dos mais altos do cinema brasileiro. Beneficiadas por incentivos fiscais, empresas estatais e particulares patrocinaram a produção sem correr risco, por não investirem recursos próprios. Apostaram, mais uma vez, acreditando que o resultado reluziria como ouro. E tranquilos, pois ninguém os acusaria de heresia ou satanismo se não acertassem, e nem seriam queimados na fogueira.

O crítico é irônico. Compara o potencial sucesso do filme a ouro, contrapondo-o a heresia e satanismo caso o sucesso não fosse alcançado. Isto remete a duas das demais expressões do texto de Dias Gomes, que sofreram com a censura e o contrassenso da

Ditadura Militar⁶⁰. A ironia está no fato de que o governo que recriminou a novela e o seriado foi, desta vez, um dos principais financiadores da montagem cinematográfica da história.

O parágrafo seguinte é o arremate. Nele, o cineasta resume sua opinião, que remete ao filme como um todo, no sentido generalizado. Ele aborda a presença de atores da televisão no cinema que, para ele, buscam mais um reconhecimento pessoal do que qualquer outra coisa e fazem da produção uma construção simplória. Sendo assim, Escorel acredita que o cinema nacional acaba se tornando mais um veículo das mesmices vistas na televisão:

Além do canto dos cifrões, a mística do cinema continua a influir, seduzindo profissionais da televisão. Para eles, os filmes preservam uma certa aura que suas produções televisivas não teriam. Querem prestígio e reconhecimento pessoal em setores que, por preconceito, não valorizam seu trabalho. Parecem ignorar que chegam atrasados a uma forma de expressão artística considerada, por muitos, decadente há décadas. Nessas condições, o máximo que conseguem fabricar, de maneira geral, são subprodutos de linguagem híbrida – televisão filmada que pode ou não obter sucesso comercial. *O Bem Amado* confirma essa tendência do cinema brasileiro de se tornar uma subsidiária da tevê, produzindo filmes simplórios que se diferenciam pouco uns dos outros.

A última frase escrita pelo crítico no trecho acima resume bem seu ponto de vista em relação ao filme. Para ele, no Brasil, o cinema é encarado como uma extensão da televisão. Neste aspecto, ele aponta a existência de um gênero híbrido, explicitado na expressão “televisão filmada”. Outra ressalva feita é similaridade que recorrentemente identifica nos filmes nacionais.

No parágrafo seguinte é notada mais uma seção de alerta quanto às possibilidades de sucesso e fracasso de *O Bem Amado*. O filme foi lançado após a Copa do Mundo e as férias de julho, o que leva Escorel a se perguntar se a receita comentada resultaria na atração de muitos espectadores, o que justificaria o orçamento alto e traria bons resultados financeiros para a produtora e, conseqüentemente, seus sócios. No entanto, ele assinala um fator que contraria as expectativas em relação ao filme, o constante adiamento de sua estréia desde o final de 2009. Isso pode ser interpretado como uma revelação de que as expectativas do crítico já não eram altas, mesmo antes do filme estrear.

⁶⁰ O regime militar ficou em vigor no Brasil de 1964 a 1985.

Passada a Copa do Mundo e as férias escolares, saberemos se a combinação de ambições e talentos feita em *O Bem Amado* resultou em elixir equivalente ao procurado pelos alquimistas, capaz de atrair milhões de espectadores, justificar o alto investimento, e fazer a felicidade da produtora e de seus sócios. A demora da estreia não parece um bom presságio. Será por falta de confiança nos atrativos comerciais do filme que o lançamento vem sendo adiado desde o final de 2009.

Em seguida, usando o tempo como ferramenta, o cineasta aponta que o intuito declarado por Guel Arraes de atualizar a novela *O Bem Amado*, ou seja, trazê-la para a atualidade com a adaptação para o cinema não, foi alcançado. Ele acredita que a manutenção do recorte temporal entre a renúncia de Jânio Quadros em 1961 e o Comício das Diretas Já em 1984 leva o público a refletir o passado em vez dos dias atuais. Ele conclui esta linha de pensamento com o trecho: “Desaparece por completo, dessa maneira, o tênue viés crítico do original de Dias Gomes, que retrata um prefeito provinciano, corrupto e demagogo – como tantos do período da ditadura e muitos ainda atuantes”.

Escorel volta, então, a fazer considerações sobre o roteiro. Para introduzir o assunto, ele traz informações voltadas para a exibição da novela que originou o filme. Fatores como a conjuntura política dos anos 70, a transgressão aos preceitos de moral e bons costumes praticadas pelos personagens, a classificação etária da novela e o horário de sua exibição foram apontados pelo crítico no início do parágrafo.

Ao citar o roteiro em si, o autor critica a perda de “teor transgressivo” que este apresenta. Ele explica que o texto original de Dias Gomes, devido à sua época e à censura que ocorria então, caracteriza-se por uma sátira ingênua que para os censores “parecia representar uma ameaça”. No entanto, no contexto atual, “com a tragicomédia cotidiana da vida política brasileira estampada nos jornais e noticiada pela televisão, as ironias do roteiro perderam qualquer teor transgressivo”.

Ele continua a interpretar o roteiro, porém a partir de outro recurso: a montagem. O crítico destaca o fato de que a inserção de imagens de arquivo do período retratado pelo filme o prende no passado, tornando mais improvável ainda qualquer possibilidade de “contemporaneização” dos fatos por parte do espectador. Para ele, isso faz com que o filme perca seu potencial satírico, eliminando também a intenção de fazer com que a cidade de Sucupira represente o Brasil atual:

No caso de *O Bem Amado*, o uso de imagens de arquivo ao longo do filme, em vinhetas que fazem referência a fatos históricos ocorridos há mais de 25 anos, torna duvidosa a possibilidade de o espectador ser induzido a fazer conexões com a atualidade. Eliminadas as referências contemporâneas, o potencial satírico se esvai. Fracassa, assim, a intenção de fazer a cidade de Sucupira representar o Brasil dos nossos dias, explicitada no final, de forma didática, por uma trucagem.

Em relação aos personagens, Escorel os considera demasiadamente estereotipados e costumeiros, incapazes de renderem muitas risadas. Vale ressaltar que em *O Bem Amado* figura um elenco de grande porte, incluindo nomes como Andréa Beltrão, Caio Blat e Mateus Nachtergaele; poucas vezes reunido no cinema brasileiro. Isto que dizer que mesmo com um bom elenco reunido, o filme não apresenta personagens interessantes ou capazes de surpreender o público. Ele faz ainda uma última observação quanto ao recorte temporal que, em sua percepção, não apresenta potencial para atrair os jovens:

Além de situar a ação do filme em época que parecerá distante para quem tenha menos de 30 anos, *O Bem Amado* retrata comportamentos tirados do fundo do baú. E o elenco, formado por excelentes atrizes e atores, não consegue despertar interesse pela galeria de personagens estereotipados. Jovem repórter idealista, matador arrependido, irmãs casadoiras, jornalista venal, filha namorada, bêbado dizedor de verdades, funcionário exemplar, recém-casado que fez voto de castidade etc. – são caricaturas conhecidas demais para que, diante delas, se possa esboçar um sorriso. Reincidindo em um conjunto de lugares-comuns, a comédia de costumes acaba resultando meio sem graça.

Partindo para os três parágrafos finais do texto, o crítico escancara sua opinião em relação ao filme de Guel Arraes medindo seus termos, porém usando-os de maneira consistente:

Projeto eivado de contradições e arcaísmos, *O Bem Amado* oscila entre a sátira e a paródia, sem se definir por nenhum dos gêneros. Indefinição que parece provir da timidez em tentar ir além da mordacidade original, parodiando o texto de Dias Gomes. Esse caminho é esboçado em algumas sequências, seria rico de possibilidades, e teria sido mais coerente com o trabalho inovador feito por Guel Arraes na televisão, onde tem sido

responsável por inúmeros programas de qualidade que rompem o padrão rotineiro. Sendo um dos guardiões da inteligência na Rede Globo, curiosamente, ao filmar *O Bem Amado*, Guel Arraes se revela um realizador convencional. O que explicaria essa transformação de ouro em chumbo.

Fica claro que o texto carrega em si uma crítica ao modelo cinematográfico predominante no Brasil. Escorel faz ainda uma interpretação pessoal quanto aos métodos utilizados por Guel Arraes na adaptação da novela para o cinema. Para ele, os arcaísmos e contradições de *O Bem Amado* deram resultado a um filme sem gênero definido (que oscila entre sátira e paródia), que tira a originalidade do texto de Dias Gomes e afirma Arraes como um cineasta convencional, apesar de considerá-lo responsável por bons programas televisivos, fato que confirma a coerência de sua crítica.

No penúltimo parágrafo, Escorel continua as comparações do filme com o modelo televisivo, inserindo observações analíticas que concernem à fotografia de *O Bem Amado*:

A transmutação invertida talvez decorra da dificuldade que alguns profissionais anfíbios podem ter para fazer filmes. Sem o mesmo domínio dos requisitos específicos das duas linguagens, tendem a incorporar ao cinema características próprias da televisão. É o que ocorre, por exemplo, com a fotografia de *O Bem Amado*. Padronizada, ilumina tudo por igual, sem contribuir para criar imagens expressivas, dignas da tela grande.

O crítico afirma, no trecho acima, que o filme não se enquadra nos requisitos específicos das linguagens da televisão e do cinema, inserindo características de ambas no produto. A expressão “profissionais anfíbios” indica o uso da metáfora com ferramenta de exposição da idéia. Quanto à fotografia, ele a define como padronizada e inexpressiva; características vistas na televisão e indignas para o cinema.

Escorel encerra o texto com considerações ao trabalho de Guel Arraes dentro do filme, fixando-as nos movimentos de câmera que constituem o longa, fato que denota a utilização da análise. O que fica implícito aqui é que, para o cineasta, *O Bem Amado* é o resultado de um deslumbre do diretor, possibilitado pelo alto orçamento:

Por outro lado, ao dirigir um filme de grande orçamento, Guel Arraes se dá o direito de fazer planos que as condições normais de produção para a tevê não costumam permitir. Sua insistência nos movimentos de grua, em que a câmera se desloca para o alto e passa por cima do que está sendo filmado, lembra o deslumbramento de um menino brincando com seu trem elétrico.

O texto apresenta o perfil delineado pelas demais críticas de Escorel observadas até aqui. No entanto, percebemos neste algumas características peculiares. A utilização do título e subtítulo como meios imediatos de revelação da opinião do autor prejudicam um pouco por não provocarem a curiosidade do leitor, o que pode lhe provocar certo desapontamento. Nos textos anteriores, apesar de alguns títulos e subtítulos terem se apresentado mais diretos que outros, os meandros utilizados pelo autor para chegar à sua interpretação não ficavam imediatamente claros, como em *O cinema da televisão*.

Nota-se também que, neste texto, o cineasta ficou preso a recorrentes ataques ao estilo e metodologia do diretor, que acaba sendo o maior alvo do julgamento pessoal do crítico. Isto não significa que a crítica se resume a isto, como foi visto em alguns casos analisados na revista Bravo!, mas, muitas vezes, o autor retoma este aspecto singular da produção, sendo este resgate, às vezes desnecessário.

Entre as particularidades positivas, percebemos neste texto uma preocupação maior com a contextualização teórica, vista nas citações referentes a D. W. Griffith e René Bonnell. Isto possibilita uma certa familiarização do leitor leigo com algumas das teorias que corroboram na formação do cinema brasileiro. O destaque dado às adaptações do texto de Dias Gomes também é louvável, pois situa o leitor em relação a outras produções anteriores, despertando nele o senso de comparação.

A linguagem metafórica que enaltece a ironia presente na produção da versão cinematográfica da história é outra característica interessante. O autor consegue emitir a sua interpretação dos fatos sem se dirigir diretamente ao que lhe incomoda no filme. Cabe ao leitor identificar estes aspectos a partir da sua própria interpretação. Este recurso recompensa por restabelecer o suspense perdido no título e subtítulo.

Outra qualidade observada neste texto é a ousadia de Eduardo Escorel. O crítico expõe e fundamenta suas opiniões sem se preocupar em ser previsível ou complacente. Uma prova disto é quando define *O Bem Amado* como um gênero híbrido, ação explicitada pela expressão “televisão filmada”, e afirma que, o diretor não domina os requisitos das duas linguagens (cinematográfica e televisiva) separadamente.

3. APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS: ATRIBUIÇÕES RELEVANTES DAS CRÍTICAS DE CADA VEÍCULO DE MANEIRA INDIVIDUAL E COMPARADA

O terceiro capítulo deste trabalho tem como premissa fazer um apanhado comparativo das características observadas nas críticas analisadas, na tentativa de identificar um padrão nos textos das duas revistas. Para isso, serão utilizados os apontamentos feitos pelo crítico de cinema e professor da USP, Rubens Machado Júnior. Como base será usada uma entrevista⁶¹ concedida por ele durante o XII Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), realizado na Cidade de Goiás entre os dias 8 e 13 de junho de 2010.

O capítulo será dividido em três partes: a primeira abordará as características da revista Bravo!, a segunda da revista Piauí e a terceira apresentará pertinências comparativas que envolvem ambas.

a) REVISTA BRAVO!

Os textos veiculados pela Bravo!, apesar de terem alguns autores diferentes, apresentam características semelhantes. A superficialidade é o aspecto que mais se destaca. Percebemos que as críticas analisadas se prendem a algum fator isolado do filme, deixando de se aprofundar em outras questões importantes. Rubens Machado Júnior comenta esta situação, considerando esta falta de profundidade um prejuízo para a crítica que atinge o grande público:

Eu vejo como um movimento de padronização e de perda de qualidade da imprensa. A questão do espaço é muito discutível, porque há críticos que conseguem aproveitar bem o espaço limitado da grande imprensa para fazer um trabalho de reflexão crítica. (...) O jornalista vem se especializando em fazer um texto informativo e, quando vai para a crítica, ele se descaracteriza como jornalista por não estar fazendo algo de cunho informativo, mas não é capaz de fazer o trabalho do crítico. Então o que ele acaba fazendo muitas vezes é uma espécie de enganação, na qual ele simula uma interpretação do filme, mas o texto não a sustenta. Ele cumpre a função de crítico, mas não de crítico de cinema, talvez seja um crítico de costumes. (2010)

⁶¹ A entrevista completa encontra-se no final do trabalho (Ver Anexo 17).

É notável que ele não atribui a superficialidade da maioria dos textos veiculados na imprensa à falta de espaço que a modalidade encontra nos veículos de comunicação. Para ele, mesmo que raramente, há críticos que conseguem elaborar uma crítica de qualidade em poucas linhas. O professor chega a citar o trabalho de Inácio Araújo, encontrado no jornal *Folha de São Paulo*: “Um exemplo é o Inácio Araújo, que às vezes escreve cinco linhas sobre um filme que vai passar à noite e consegue apontar ali algum interesse notável daquele filme, com fórmulas pequenas, mas que chegam a funcionar, por incrível que pareça, até mesmo no exercício da autocrítica” (2010).

A capacidade de autocrítica é um atributo importante para Júnior. Segundo ele, o pragmatismo do crítico em questionar a sua própria interpretação do filme é um dos elementos formadores de uma boa crítica. Este exercício, no entanto, não foi trabalho em nenhum dos textos da revista Bravo! analisados.

Tomando o filme *Lula*, por um momento, percebemos que o texto de André Nigri se prende a uma falha do roteiro. É verdade que esta falha, a ausência do auge da vida política do então Presidente da República, é uma grande justificativa para a falta de qualidade do filme. Mas, a fixação do jornalista com este ponto específico o privou de considerar outros elementos importantes do longa, que poderiam ter-lhe trazido novas perspectivas.

Notamos também outra questão argumentada por Rubens Machado Júnior: *O dinheiro pode ser bom. O filme, nem tanto* é um texto que preza pela informação. André Nigri é um jornalista, o que justifica o uso de muitas informações. Porém, esta grande atribuição informativa prejudica a interpretação, fazendo da crítica um desfile de comentários externos que não necessariamente levam o leitor a compreender o significado do filme.

Neste mesmo texto, o crítico recorre a uma citação da revista *The Economist* para confirmar seu ponto de vista, mas, mesmo se referindo a uma informação vinda de fora, o recurso aparece como fundamentador da mesma questão que vinha sendo abordada. Isto ocorre, também, quando o autor aponta considerações sobre o livro que originou filme. A referência que Nigri faz ao filme *Che* também não é consistente, sendo que o jornalista considera apenas a semelhança do roteiro deste com o filme analisado, deixando de lado as circunstâncias em que cada um foi produzido.

Quando o crítico focaliza o texto no orçamento e na falha do roteiro, ele desconsidera fatores que contribuem para o resultado da produção, tais como cenário, iluminação, planos e movimentação de câmera, fotografia, desempenho dos atores e do

diretor, entre outros. No momento em que busca fontes externas, o crítico opta por citar um fato que comprova seu desapontamento com o filme, mostrando novamente que ficou estagnado em uma questão ideológica.

Nota-se que o desagrado do jornalista com a produção é tamanho ao ponto de ele não comentar, ou ao menos citar, o desempenho do ator Rui Ricardo Dias, que interpretou Lula na vida adulta. Outra abordagem ausente na crítica é o personagem Aristides, pai de Lula, que, mesmo sendo pequeno, é determinante para as ações que levam Dona Lindu a se mudar do Nordeste para São Paulo com os filhos pequenos. Sendo assim, o texto não cumpre a função de discutir a importância do filme, ficando limitado a informações e comparações que não sustentam a opinião do autor.

No texto sobre *Guerra ao Terror*, Nigri é mais metódico, mas continua a exagerar nos comentários vindos de fora. A diferença deste para o anterior é que o crítico gostou do filme e fez questão de apresentar o porquê disto. Mesmo usando um parágrafo quase inteiro para citar outros filmes de temática semelhante e a antiga relação entre a diretora Kathryn Bigelow e o diretor James Cameron, ele consegue abordar fatores internos como a personalidade do protagonista, a narração, a movimentação de câmera, o desempenho da diretora e o gênero; ainda que de maneira superficial.

Assim como no texto sobre *Lula*, André Nigri volta a recorrer a referências comparativas entre o filme abordado e outras produções que tenham temáticas semelhantes para justificar os meandros de sua interpretação. Desta vez, ele cita filmes de diretores consagrados que tomam a Guerra do Iraque como tema para reafirmar a superioridade que observa no filme de Bigelow. A comparação é válida, mas o autor poderia ter exposto algumas feições dos filmes citados (*Guerra Sem Cortes* e *Rede de Mentiras*) que determinaram sua avaliação.

Vale destacar que o crítico desenvolve, também, de uma comparação entre o protagonista do filme e o herói de guerra Rambo. Apesar de ser interessante para o texto, a abordagem apresentada por André Nigri é simplória, comprometendo a credibilidade da ferramenta. Isto quer dizer que, quem não tem embasamento teórico relacionado ao governo de Ronald Reagan nos Estados Unidos, ou não conhece a franquia do personagem de Sylvester Stallone, não conseguirá associar os dois personagens aos dois contextos.

Em *Sob a paz da disciplina, o vírus da intolerância* os atributos já identificados são novamente detectados. A citação de uma frase do escritor austríaco Stefan Zweig,

mesma nacionalidade do diretor, abre o texto com a intenção de trazer um fundamento externo para a interpretação. No entanto, logo se percebe que o jornalista adéqua a explanação à citação para que a mesma passe a fazer sentido dentro da lógica que defende. Este aspecto também foi comentado por Rubens Machado Júnior: “Eu diria que na imprensa ocorre algo [...], apesar de ser em uma escala micro, que não permite que o comunicador percorra todas as etapas. [...] Raramente existe um raciocínio dentro daquelas poucas linhas, no qual ele se pergunta se aquele conceito faz realmente sentido dentro daquele filme que ele acabou de ver” (2010).

Novamente vemos que Nigri cita elementos pertinentes, mas sua argumentação é rasa. São abordados tempo, espaço, roteiro, figurino, fotografia, enredo e planos de filmagem, mas a análise realizada não é interpretada por completo. Ao tentar apresentar outras visões ele usa a expressão “parte da crítica”. Esta generalização é outro fator que fere a confiabilidade do texto pelo fato de o jornalista não definir quem são estes críticos que analisam o filme como uma revelação da “gênese do que seria um espírito reinante na Alemanha na primeira metade do século XX”. Outra característica do crítico que se faz presente é a citação de outros filmes como parâmetro comparativo; neste caso, ele recorre a outras produções de Michael Haneke para definir o estilo do diretor.

O crivo de Carlos Messias em relação ao filme *Tudo Pode Dar Certo* difere pouco do perfil observado em André Nigri. Também jornalista, o autor de *Como Woody Allen, ele é melhor que Woody Allen* usa ferramentas parecidas e tem estilo semelhante. Messias também se prende a um fator isolado, deixando de abordar outras questões importantes. Em seu caso, sua “obsessão interpretativa” remete ao desempenho do ator Larry David, manifestado no título, no subtítulo e em boa parte do corpo do texto.

A crítica também apresenta muitas informações extra filme, focadas principalmente no diretor Woody Allen, tais como os fatos de ter ficado cinco anos sem gravar filmes ambientados em Nova York e ter se casado com sua jovem enteada. A fixação da abordagem no protagonista Boris impede a citação do nome da personagem que mais interage com ele, Melody; a referência vai diretamente para a atriz Evan Rachel Wood, que a interpreta.

O jornalista não aborda características fundamentais tanto técnicas quanto relativas ao roteiro que o longa apresenta. Algumas questões que poderiam ter sido descritas são: a inovação narrativa, na qual Boris interage com o espectador através da tela; a miscelânea de cortes rápidos e demorados, a trilha sonora que acompanha os acontecimentos, as cores em tons pastéis, os diálogos acelerados ou a importância do

silêncio na construção de algumas cenas específicas. Com pouco a dizer sobre o roteiro e o enredo, Messias não consegue trabalhar o espaço que tem e desenvolve um texto superficialmente informativo, que não cumpre sua função crítica.

O último texto da Bravo! analisado, sobre o filme *As Melhores Coisas do Mundo*, destoa dos anteriores. A linguagem literariamente narrativa de Marisa Lajolo dinamiza o texto e assegura a conexão da autora com o público leitor. No entanto, a visão contemplativa da escritora mostra apenas os pontos positivos da produção. Vale ressaltar, que, por ter a linguagem literária como cortina, a credibilidade da crítica não é ferida. Mas, a superficialidade da mesma é mantida.

Cabe a este texto outra referência a Júnior,

[...] a *Cahiers du Cinéma*⁶² [...] publicou uma coisa que não era de interesse exclusivo dela, que foi uma antologia de boas críticas de cada um que já havia sido publicado. Ao recuperar os textos de um romancista, eles repararam que ele havia falado mais sobre o filme do que um crítico propriamente dito. Os críticos estavam enxergando novos paradigmas e o escritor tem outra sensibilidade, outra relação com os filmes. [...] A novidade está em dizer que, sob o ponto de vista da crítica, aqueles textos diziam mais sobre os filmes do que os feitos por críticos. O escritor soube trazer para o texto algo mais interessante do que o que a crítica estava contando. É algo que tem a ver com a singularidade do filme, a experiência que o filme provoca, as sensações, algo que o escritor sabe trazer muito mais eficiência do que um crítico ou o próprio profissional de cinema. (2010)

Sob esta perspectiva, observa-se a existência de uma compreensão diferente por parte de Marisa Lajolo. Ela foi ao cinema, viu o filme, observou não somente a tela como a reação das outras pessoas que ocupavam a sala de cinema e descreveu a sua experiência; trazendo para o texto as particularidades do impacto que o longa exerceu nela. Levando em conta que o texto da escritora apresenta vestígios de análise e interpretação, percebe-se uma construção interessante da sua parte, que quebra a rotina de críticas demasiadamente informativas na revista.

Asseguramos, assim, que os textos da Bravo! são genuinamente superficiais. Os dois jornalistas, preocupados em transmitir informações, pecam por não expandirem o leque de abordagens e focam suas considerações interpretativas em um elemento isolado, na maioria das vezes, sem analisá-lo dentro do conjunto. O fato destoante é a

⁶² Revista francesa sobre crítica do cinema, fundada em 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca.

crítica de Marisa Lajolo que, apesar não equilibrar as três categorias de maneira equivalente, traz uma abrangência diferenciada para dentro da revista, baseada na descrição da sua própria experiência ao ver ao filme.

b) REVISTA PIAUÍ

Na Piauí, os textos de Eduardo Escorel são mais elaborados e, geralmente, passeiam com paridade entre as categorias analisadas. Devemos levar em consideração que a proposta da revista pode ser um fator determinante para que isto ocorra, já que esta defende o jornalismo literário. Outro fato a ser observado é o espaço mais extenso que o diretor e professor de cinema tem à sua disposição, mesmo que este não seja um fator de primeira estância.

Os textos de Escorel apresentam títulos e subtítulos intrigantes, bem como uma abordagem mais completa dos elementos internos e externos que resultam no produto final, que é o filme. Partindo das características que Rubens Machado Júnior aponta para uma boa crítica e para um bom crítico, percebemos que

O bom crítico é aquele que consegue, dentro do espaço que ele tem, [...] expor certas categorias, contextualizações culturais e históricas e questionar, a partir do objeto, todos esses pressupostos. Ou seja, ele tenta fazer esse movimento de ajuste dos conceitos daquele objeto, o observa e vê que ele é mais do que outro exemplo de cinema moderno, sociedade do espetáculo ou genialidade terceiromundista. [...] Em geral, quando a obra desafia estas categorias, ela cria este incômodo, este desejo em discutir. A crítica que consegue dar conta deste problema é a crítica boa.

Este desejo de autoquestionamento sugerido por Júnior é notável nos textos do crítico da Piauí, embora algumas vezes em escalas maiores que em outras. No texto sobre *Guerra ao Terror*, por exemplo, percebemos que o crítico busca trazer o filme para a realidade brasileira, mas mesmo assim, revela não acreditar que esta aproximação atue como atrativo para o público brasileiro. Ou seja, ele usa um método de identificação entre a Guerra do Iraque e o cotidiano do Brasil que, em seguida, é negado por ele mesmo como uma ferramenta eficiente. Para Júnior, críticos que realizam este

exercício não são encontrado facilmente, principalmente na crítica veiculada na imprensa: “Raramente o texto consegue ser autocrítico e dar a volta por cima, ou seja, observar o desajuste entre o que o contexto sugere e o que o objeto pede e, daí, desenvolver [...] alguma coisa que o faça superar os quadrantes estabelecidos e chegar a algo que faça jus ao objeto”. (2010)

Outro ponto interessante deste texto é a metalinguagem, usada por Escorel para fazer um questionamento de cunho pessoal sobre a crítica de uma maneira geral. Dentro do texto crítico, ele utiliza o aspecto interpretativo para promover o debate sobre a função da crítica na conjuntura contemporânea.

Em *O pior estava por vir*, o cineasta acerta ainda mais na miscelânea de dados e informações que apresenta. O texto engloba fatos históricos, impressões do autor quanto a roteiro e enredo, além de analisar uma série de elementos técnicos que contribuem para a formação da imagem vista. Ele cita ainda o nome do corroteirista do filme, o que demonstra outra maneira de chamar a atenção do público.

Um recurso usado pelo crítico com eficiência foi, novamente, a metalinguagem, mas desta vez com um objetivo diferente. Ele narra o início do filme para explicar como a narração se desenvolve ao longo do roteiro. Além de utilizar a figura de linguagem como forma de inovar o texto, Escorel ainda se mostra minucioso e atento aos detalhes, mesmo afirmando que *A Fita Branca* preza pela simplicidade técnica. Ao constatar que o narrador conta a história em *off*, ele faz uso da análise fílmica. Em seguida, refere-se ao tom e timbre de voz emitidos pelo narrador, atitude que denota a interpretação de um aspecto que, geralmente, passa despercebido.

Outra característica notada em Escorel é sua habilidade em comparar dois filmes dentro de uma mesma crítica concisamente. No texto *Paradoxos Adolescentes* ele realiza esta proeza ao apresentar um panorama comparativo dos longas *As Melhores Coisas do Mundo* e *Sonhos Roubados*. O diferencial deste texto é que o crítico tem como objetos dois filmes que retratam o cotidiano de adolescentes, a priori, considerados de realidades díspares e mostra que ambos compartilham de uma propriedade que os torna similares: a rejeição à representação fidedigna da realidade.

No texto, o autor faz uso das três categorias propostas por este estudo para provar seu ponto de vista. Citando nomes de diretores de arte e fotografia e qualificando o desempenho das duas diretoras, ele consegue apontar feições positivas e negativas dos dois filmes. A destreza do crítico se concentra no fato de ter conseguido produzir um

texto consistente, que aborda duas produções, ocupando o mesmo espaço que as demais críticas, voltada a um objeto.

Uma inovação interessante é a utilização da metáfora para criar um paralelo entre as situações ocorridas dentro do colégio onde as principais ações de *As Melhores Coisas do Mundo* se desenvolvem e o ambiente externo. É como se o filme fosse um microcosmo criado para ser refletido no macrocosmo, que é o mundo. Nota-se também que, mesmo referindo-se a dois filmes, o crítico não deixa registrar a sua atenção pelos detalhes; um exemplo é a citação de dois versos da música *Something*, de George Harrison. A canção representa um dos motes do longa, já que as ações vão se desenvolvendo à medida que o personagem vai aprendendo a tocá-la no violão, até chegar na guitarra. Escorel repete esta preocupação ao retratar a música tocada na abertura e no encerramento de *Sonhos Roubados*, que também desempenha um papel importante na constituição do filme como uma entidade unitária.

Síndrome do colonizado é o texto que mais se difere dentro da amostra da revista Piauí. Para criticar o filme francês *O Profeta*, o cineasta usou informações externas em demasia, comprometendo o equilíbrio que vinha mantendo nas críticas anteriores. Por outro lado, ele usa citações do diretor e do roteirista do filme para contrapor a sua própria interpretação, retomando o exercício de autocrítica proposto por Rubens Machado Júnior.

Esta crítica traz uma novidade no campo do comentário, o autor remete a outros períodos que caracterizaram o cinema francês com saudosismo, fazendo um paralelo entre os filmes destas vanguardas e o cinema contemporâneo produzido no país. Fica evidente que ele percebe um decaimento no nível criativo dos franceses com o passar do tempo e identifica características do cinema americano, que domina a produção mundial. Uma questão observada aqui é que ele não caracteriza os gêneros cinematográficos que cita, deixando a cargo do leitor a busca por estas definições.

Nota-se que, novamente, Escorel utiliza a metáfora como recurso analítico e interpretativo. Desta maneira ele categoriza o cinema americano como um colonizador e o francês contemporâneo como o colonizado. Ele determina, então, os fatos que o levam a acreditar que *O Profeta* sofre de uma “síndrome do colonizado”, ou seja, incorpora, mesmo que sem perceber, características do gênero dominante.

Outros recursos recorrentes nesta crítica são a aproximação entre as realidades francesa e brasileira ao apontar pertinências relativas aos sistemas prisionais de ambas e a inserção de uma crítica pessoal a um assunto relativo a um aspecto que transcende o

filme em si. Vale ressaltar que a comparação citada acima é feita no sentido de apontar as divergências entre as prisões e introduzir outro exercício de autocrítica, a exposição e interpretação de depoimentos de pessoas que passaram pelo sistema carcerário francês e contestam a verossimilhança intencionada pelo diretor.

No último texto analisado neste trabalho, referente ao filme *O Bem Amado*, Eduardo Escorel retoma a linha de construção que foi quebrada com *Síndrome do colonizado*, que figura como um texto mais aprofundado que os anteriores, mesmo mostrando que o cineasta não o interpreta de maneira positiva. Isto mostra que o crítico utilizou a sua opinião negativa a favor do texto, conseguindo expor suas razões com mais consistência.

Em *O Cinema da Televisão*, Escorel peca por não manter o suspense. O título e o subtítulo são reveladores e sugerem uma leitura literal da interpretação do autor. Nota-se que, mesmo apresentando uma opinião negativa, este texto não abrange os aspectos observados no anterior. No entanto, este também apresenta características louváveis.

Para discutir *O Bem Amado*, o crítico busca em algumas teorias do cinema as razões que o levam a desacreditar nas características da produção cinematográfica predominante no Brasil. Percebe-se, então, o comentário a serviço da interpretação. A metáfora é novamente utilizada como ferramenta para facilitar a compreensão do leitor em relação às considerações teóricas expostas. Outro recurso usado neste sentido é o uso de uma linguagem coloquializada em alguns momentos, que compara a crença do diretor Guel Arraes em relação ao sucesso do filme à feitura de uma receita.

A metáfora se encaixa também em outro ponto culminante deste texto: a falta de transgressão política causada pelo tom satírico do longa e pela ausência de referências à política atual no mesmo. Nesta perspectiva, o sucesso do filme é representado pelo outro e o fracasso pelo chumbo. Esta dualidade também faz sentido sob a ótica de que duas das produções audiovisuais adaptadas do texto original de Dias Gomes foram produzidas durante o regime militar e a atual foi produzida com grande parte de seu orçamento financiado por incentivos públicos. É percebida, também, a ousadia de Eduardo Escorel em afirmar que o diretor não reconhece as linguagens cinematográfica e televisiva separadamente, fazendo do cinema nacional uma extensão inexpressiva do que é visto na televisão cotidianamente.

Compreendemos, então, que os textos da Piauí apresentam as três categorias equilibradamente, cumprindo a premissa de discutir o significado e a importância dos filmes. Eduardo Escorel não faz considerações infundadas e se preocupa em descrever

aspectos detalhados dos filmes que analisa, de forma a fazer interpretações bem aprofundadas. A utilização de recursos linguísticos e teorias do cinema também colaboram para que o leitor não se perca nas explanações do autor e se mantenha interessado em tirar a sua própria conclusão a respeito do objeto criticado.

c) PERTINÊNCIAS COMPARATIVAS ENTRE OS TEXTOS DAS DUAS REVISTAS

Neste ponto do trabalho, as principais diferenças entre os dois periódicos já se fazem claras. Entretanto, as pertinências que não foram devidamente apresentadas ficaram reservadas para este momento final.

Em relação às fotos e ilustrações, notamos que as imagens da *Bravo!* correspondem à superficialidade dos textos e não mostram ações mais objetivas expostas nos filmes. Neste sentido, uma exceção é a foto do filme *Tudo Pode Dar Certo*, que elucida um aspecto fundamental do longa, a inovação narrativa, que infelizmente não é abordada no texto de Carlos Messias. Na *Piauí*, os desenhos interagem melhor com os textos, mostrando recortes mais detalhados das produções criticadas.

Quanto às legendas, detectamos que, as que se referem às ilustrações da *Bravo!* são montadas a partir de construções frasais dos próprios textos. São reproduzidas duas sentenças, uma mais geral que identifica a imagem à qual se refere e outra que mostra uma interpretação generalizada do autor em relação ao filme. O problema observado nesta acepção é que as orações escolhidas nem sempre são coerentes quando colocadas lado a lado. Na *Piauí*, as legendas são mais curtas e, majoritariamente, interpretativas. Por serem menos ambiciosas, estas acabam cumprindo melhor o papel de descrição das imagens.

Percebemos que a experiência de Eduardo Scorel no cinema se transpõe para seus textos de maneira positiva. Sua capacidade de “desmontagem” do filme e posterior “remontagem” enriquece seu texto, de forma a acrescentar novas linguagens à descrição. Esta habilidade não é desfrutada pelos dois jornalistas analisados na revista *Bravo!*. Tanto André Nigri quanto Carlos Messias se prendem a um elemento específico que, geralmente, não está intrínseco ao filme, ou permite uma ponte entre os ambientes interno e externo.

Um momento de convergência entre Escorel e Nigri foi detectado nas críticas relativas a *Lula, o Filho do Brasil* e *O Bem Amado*. *O cinema da televisão* é o único texto da amostragem no qual o crítico da Piauí mostra uma fixação maior com um elemento específico, no caso, a perda do teor transgressivo do texto de Dias Gomes na adaptação para o cinema. No entanto, mesmo com esta semelhança Escorel é mais contundente e esclarecido em sua respectiva crítica.

Outro paralelo interessante pode ser feito entre os textos dos filmes *Lula* e *O Profeta*. No primeiro, o evidente desagrado do jornalista em relação ao filme prejudicou o andamento do texto, que ficou estagnado em um ponto e não abordou outras questões significativas. No segundo, o descontentamento de Escorel também é evidente, mas neste caso, o cineasta usou a interpretação negativa a favor do texto, acometendo todos os aspectos que justificaram tal veredito.

Mais um caso que merece destaque é a diferença entre os textos referentes ao filme *As Melhores Coisas do Mundo*. Enquanto a escritora Marisa Lajolo usa sua linguagem literária e jovial para se identificar com o público e fazer uma contemplação ao longa de Laís Bodanzky, Escorel declara que o filme rejeita o realismo por mostrar o ambiente de classe média da escola onde os personagens estudam de forma a considerá-lo comum à maioria dos jovens brasileiros.

A crítica de Marisa Lajolo mostra um envolvimento constante da autora com o objeto retratado. A linguagem literária da autora é o fator que mais se destaca como mantedor do interesse do leitor. Apesar de contemplativo, o texto apresenta uma descrição voltada à experiência da escritora ao redor do filme, fato que compensa e justifica a pouca análise de elementos internos. Este interlúdio descritivo é único momento no qual os dois autores se aproximam, já que uma característica observada em Eduardo Escorel é a inserção de críticas pessoais no decorrer de seus textos.

Ao comparar os dois textos entre si (*Sexo, blogs e “bullying”* e *Paradoxos adolescentes*), se fossem retiradas as partes voltadas a *Sonhos Roubados* neste último, perceberíamos que o texto do crítico da Piauí mantém o perfil identificado nas demais críticas que se referem a apenas um filme, mesmo ocupando um espaço menor. O texto de Lajolo, por sua vez, como comentado se fundamenta na linguagem literária e foca nos pontos positivos do longa.

Além de *As Melhores Coisas do Mundo*, os filmes *Guerra ao Terror* e *A Fita Branca* também são abordados pelas duas revistas, em textos assinados por André Nigri e Eduardo Escorel, repectivamente. As pertinências relativas aos textos são

semelhantes. Nos dois textos acometidos a Nigri percebe-se a limitação interpretativa causada pelo excesso de comentários e pelo uso equivocado de recursos comparativos e a abordagem direcionada a aspectos isolados que prejudicam a interpretação do objeto como um todo. Escorel por sua vez, elaborou textos que se dividem entre o individual e o coletivo de cada filme e utilizou recursos linguísticos que enriqueceram e exercitaram a crítica em sua completude.

CONCLUSÃO

Os fatores que impulsionaram o desenvolvimento deste trabalho foram a vontade de entender a importância da crítica cinematográfica para o público que vai aos cinemas e a dúvida em compreender como os supostos críticos que têm publicações mensais nas revistas constroem seus textos de maneiras tão divergentes. A impressão que fica ao final do trabalho é de que o texto de uma revista é mais elaborado que da outra, embora o modelo desta última seja mais leve e, talvez por isso, mais propício a ser aceito pelo público.

Esta primeira leitura é válida, mas não necessariamente absoluta. As duas revistas apresentam textos que se encaixam nos perfis opinativos desenvolvidos por ambas, apesar de suas autodefinições ideológicas. A *Bravo!* apresenta textos curtos, leves, que não se aprofundam muito em elementos técnicos, ou seja, são focados em comentários informativos que são exteriores ao filme e na interpretação do autor. A *Piauí*, por sua vez, traz textos mais elaborados, com dosagens cuidadosas de comentário, análise e interpretação.

A partir das ideias possibilitadas pelas análises dos textos dos dois periódicos, percebe-se uma superioridade técnica dos textos de Eduardo Scorel em relação aos críticos observados na *Bravo!*. Esta ascendência do crítico pode ser vista como resultado do conhecimento técnico que ele possui graças às suas experiências como diretor e professor de cinema. Cabe aqui a ressalva feita por Rubens Machado Júnior, que acredita que a natureza do texto informativo desenvolvido por jornalistas não se encaixa na discussão de significado proposta pela crítica. O trabalho que Scorel desenvolve na *Piauí*, de fato, supera a crueza teórica e descritiva dos textos de André Nigri, Carlos Messias e, também, Marisa Lajolo.

O texto da *Bravo!* corresponde ao perfil da revista. Com abordagens variadas dentro da temática cultural, a sessão de cinema da publicação se preocupa em apresentar um texto opinativo seguido de pelos lançamentos nos cinemas e em DVD. O texto crítico é superficial e predominantemente informativo, tendo o objetivo de despertar no leitor um interesse pelo filme. Nota-se também um lado interpretativo persistente que, mesmo com pouca bagagem descritiva, faz questão de expor uma opinião, seja ela positiva ou negativa. Uma das consequências da falta de análise fílmica, bem como de espaço para desenvolvimento do texto é que este fica preso a um fator isolado que, algumas vezes, nem diz respeito ao filme diretamente. É o caso do texto de Carlos

Messias no texto sobre o filme *Tudo Pode Dar Certo*, de Woody Allen. A crítica do jornalista fica voltada, na maior parte do tempo, para a atuação de Larry David, que interpreta o protagonista; tanto que o nome da personagem que mais interage com Boris não é citado.

No caso do texto da escritora Marisa Lajolo sobre o filme *As Melhores Coisas do Mundo* é percebido outro ponto de diferenciação da Bravo!. A linguagem literária da escritora preza pela narração, criando um diálogo com o público. Estas características, naturalmente, se sobrepõem às categorias de análise, mas não deixam de trazer a interpretação da autora em relação ao filme e, mais especificamente, ao impacto de sua experiência ao vê-lo. Desta forma, os fatores que prejudicam o texto da Bravo! são complementares. A falta de espaço na página somada à baixa capacidade analítica dos articulistas que escrevem na revista é determinante para que o resultado seja superficial e demasiadamente opinativo.

Partindo então para o paradigma que norteou a realização deste trabalho, conclui-se que os textos de ambas as publicações apresentam uma estrutura construtiva, que pode variar de acordo com a subjetividade de cada autor em relação a cada filme. Na Bravo!, o perfil observado indica textos curtos, divididos em três parágrafos, sendo o primeiro uma série de comentários que introduzem o objeto e apresentam informações básicas ao leitor. O segundo parágrafo geralmente é o mais analítico, mas por motivos variados, acaba não desenvolvendo descrições aprofundadas. Por fim, o terceiro traz a maior porção interpretativa do autor, que se contém em explicar o porquê de tal ponto de vista ou concluir o pensamento desenvolvido do parágrafo anterior.

O perfil da Piauí, que pode ser definido como o modelo de Eduardo Escorel, também começa com comentários explicativos, muitas vezes referentes a teorias do cinema ou à repercussão dos filmes nos seus países de origem. Em seguida, o crítico coloca a descrição a serviço da interpretação e mescla estas duas características a fim de esclarecer sua visão relativa a aspectos distintos do objeto. Esta mistura varia de crítica para crítica, deixando evidente a essencialidade da subjetividade para construção do texto.

Sob estas perspectivas, concluímos que a crítica veiculada na Piauí busca um ponto de convergência entre o caráter informativo predominante na comunicação e o aspecto científico, que visa discutir por meio de teorias, da descrição e da individualidade de cada crítico a importância e o significado de um filme. A Bravo!, por sua vez, admite uma postura voltada para a informação, com inserções interpretativas

(proporcionadas pela análise ou pela experiência) de cada articulista. Não se trata, no entanto, de determinar qual modelo crítico é melhor ou mais eficiente. O importante de tudo isso é estabelecer as características de cada um para que o leitor possa se beneficiar com o perfil que mais se identifica. Afinal, se a função do crítico é defender o cinema de que gosta, é direito do leitor a escolha pelo perfil crítico que mais lhe agrada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas.** In: **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: J. Zahar Editora, 1985. p. 113-156.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos.** In: **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional.** Org. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Senac, 2004.

FIELD, Syd. **O que é um roteiro?** In: **Manual do Roteiro.** Trad. Álvaro de Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 11-19.

MANEVY, Alfredo. **Nouvelle Vague.** In: **História do cinema mundial.** Org. Fernando Mascarello. Campinas -São Paulo: Papirus, 2006.

MARTIN, Marcel. **O papel criador da câmera.** In: **A Linguagem Cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 30-55.

MARTIN, Marcel. **Os elementos fílmicos não específicos.** In: **A Linguagem Cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 56-74.

MARTINS, Fernando A. C.. **Impressionismo Francês.** In: **História do cinema mundial.** Org. Fernando Mascarello. Campinas -São Paulo: Papirus, 2006.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial.** Campinas -São Paulo: Papirus, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** In: **O Cinema e a invenção da vida moderna** - Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R (Org). Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** São Paulo: Papirus, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 2009.

WEISZFLOG, Walter (Ed.). **Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa.** São Paulo: Melhoramentos, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Terra e Paz, 2005.

ARTIGOS

FIGUEIREDO, Rúbia Medeiros. **Revista *Bravo!*: estudo do comportamento do jornalismo cultural frente às pressões do mercado**, 2008. Universidade Metodista de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.metodista.br/poscom/cientifico/publicacoes/discentes/art/artigo-0039/>> Acessado em 15 de outubro de 2010.

FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para cinema e televisão**, 2003. Palestra. . Disponível em: <<http://www.metodista.br/poscom/cientifico/publicacoes/discentes/art/artigo-0039/>> Acessado em 20 de outubro de 2010.

GOMES, Regina. **A função retórica da crítica de cinema: o caso *Central do Brasil***, 2005. Artigo – Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume II, 2005. Disponível em: <www.bocc.uff.br/pag/gomes-regina-retorica-cinema.pdf> Acessado em 10 de setembro de 2010.

OLIVEIRA, Camila Dias Mota de. **Crossmedia: Recursos tecnológicos utilizados pela revista *Bravo!***, 2009. (Monografia). Centro Universitário de Belo Horizonte, 2009. Disponível em: < <http://www.scribd.com/doc/31143357/Recursos-tecnologicos-utilizados-pela-Revista-Bravo>> Acessado em 19 de setembro de 2010.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. **Pequeno Panorama do Cinema Brasileiro Contemporâneo**, 2004. Artigo – Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: < <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/handle/1904/17737> > Acessado em 15 de agosto de 2010.

ANEXOS

Anexo 1: O dinheiro pode ser bom. O filme, nem tanto (Bravo!)	97
Anexo 2: O homem que desarmava bombas (Bravo!)	98
Anexo 3: Sob a paz da disciplina, o vírus da intolerância (Bravo!)	99
Anexo 4: Como Woody Allen, ele é melhor que Woody Allen (Bravo!)	100
Anexo 5 : Sexo, blogs e “bullying” (Bravo!)	101
Anexo 6: Angústia da incerteza (Piauí)	102
Anexo 7: O pior estava por vir (Piauí)	105
Anexo 8: Paradoxos adolescentes (Piauí)	108
Anexo 9: Síndrome do colonizado (Piauí)	111
Anexo 10: O cinema da televisão (Piauí)	114
Anexo 11: Reprodução das páginas das críticas analisadas durante o trabalho	117
Anexo 12: Ilustração de policial brasileiro desarmando arma caseira	127
Anexo 13: Entrevista com o crítico e professor de cinema Rubens Machado Júnior ...	128

Críticas analisadas durante o trabalho (dispostas na ordem das análises contidas nos capítulos 1 e 2)

ANEXO 1

O dinheiro pode ser bom. O filme, nem tanto (Bravo! – janeiro/2010)

Com sua habilidade e contradições, Lula é antes de tudo um político. E este lado fundamental de sua personalidade é ignorado na cinebiografia que estreia em ano eleitoral

Por André Nigri

O filme *Lula, O Filho do Brasil*, com estreia prevista para o primeiro dia do ano das eleições presidenciais, é uma oportunidade perdida. A família Barreto - Luiz Carlos, produtor, e Fábio, diretor - tinha nas mãos uma das sagas mais intrigantes da história política brasileira. E podia se basear, como se baseou, num bom livro, a biografia de Lula escrita por Denise Paraná. Apesar da simpatia que a autora nutre pelo personagem - e que costuma minar a isenção de reportagens como a que ela se propôs a fazer -, a obra tem momentos reveladores sobre Lula. Nela, fica claro o pragmatismo que é um dos traços distintivos do político pernambucano. Pragmatismo que - como apontou recentemente a revista britânica *The Economist* em reportagem especial sobre o Brasil -, fez com que o presidente eleito mantivesse o programa econômico de seu antecessor, que anteriormente criticava, para evitar uma crise. A publicação reconhece em Lula um mérito principal: a coragem de se colocar contra o próprio partido - e, pelo bem do país, domá-lo.

Com sua habilidade e contradições, Lula é antes de tudo um político. E este lado fundamental de sua personalidade - que é também o de maior interesse para os brasileiros que são governados por ele - é ignorado no filme da família Barreto. A história começa no semi-árido pernambucano com o nascimento do menino Luiz Inácio da Silva, um dos filhos de Dona Lindu (Glória Pires), e acompanha a trajetória da família até sua chegada a São Bernardo do Campo, onde Lula torna-se o principal líder sindical do Brasil. E termina com a morte de Dona Lindu em 1980, ano da fundação do PT. Entre o nascimento do futuro presidente e a morte da mãe, Lula cresce, torna-se torneiro mecânico, conhece sua primeira mulher, Lurdes (Cléo Pires), que morre de parto, entra no sindicato dos metalúrgicos do ABC, conhece sua segunda e atual mulher, a também viúva Marisa Letícia (Juliana Baroni), opõe-se à ditadura e acaba preso no Departamento de Ordem Política e Social, o Dops, de onde sai apenas para acompanhar o enterro da mãe.

O filme tem certa semelhança com outro equívoco cinematográfico, *Che* (2008), de Steven Soderbergh. O diretor americano jogou fora todo um período da vida do revolucionário cubano: aquele em que ele participou da política, comandando os expurgos da ditadura de Fidel Castro, e que é essencial para entender a mente e o coração de Che. Pode-se dizer que em *Lula, O Filho do Brasil*, os Barreto param a história antes que o mais importante comece. Ou seja, narram a vida de um político antes de ele entrar para a política formal. Os produtores fazem questão de ressaltar que sua obra não se beneficiou de renúncia fiscal. *Lula, O Filho do Brasil* contou com o financiamento de grandes empresas, o que costuma se chamar de "dinheiro bom". OK, o dinheiro pode ser bom. Mas o filme está longe disso.

ANEXO 2

O homem que desarmava bombas (Bravo! – fevereiro/2010)

Em Guerra ao Terror, a diretora Kathryn Bigelow deixa a política de lado ao abordar o conflito no Iraque - e, com isso, faz um filme de ação envolvente

Por André Nigri

A invasão americana ao território iraquiano começou em 2003, e até o ano passado já tinha gerado cerca de 30 filmes - entre ficções, documentários e séries de televisão. Quase todos resultaram em vistosos fracassos de público e raríssimos passaram pelo crivo da crítica. E não faltaram grandes diretores apontando suas câmeras para o conflito, como Brian De Palma em *Guerra Sem Cortes*, e Ridley Scott em *Rede de Mentiras*. Nesse panorama, *Guerra ao Terror*, da diretora Kathryn Bigelow, é uma exceção. A produção foi indicada a vários prêmios, e está cotada inclusive para o Oscar - que, neste ano, acomodará dez candidatos na lista de Melhor Filme (Kathryn é ex-mulher de James Cameron, diretor de *Avatar* - ou seja, existe a possibilidade de que o ex-casal se reencontre no tapete vermelho). As indicações surpreenderam até porque o filme teve fraca bilheteria. Tanto que no Brasil foi lançado diretamente em DVD, há dez meses, e só agora a distribuidora se animou a colocá-lo no cinema, por conta da boa acolhida dos júris dos prêmios.

Duas coisas fazem com que o filme se destaque no fraco panorama atual das produções sobre conflitos armados. A primeira é que *Guerra ao Terror* deixa a política de lado. A diretora Kathryn não quer denunciar o militarismo dos anos George W. Bush, como nove entre dez produções do gênero. A segunda é que, livre da obrigação de denunciar, a diretora pôde colocar em cena um protagonista pelo qual o espectador pode torcer. Não, não é um herói de guerra como John Rambo, o símbolo dos anos Ronald Reagan. Mais crível, embora menos carismático, o personagem principal, o sargento William James (interpretado pelo ator Jeremy Renner) é o líder de um grupo de elite das Forças Armadas americanas especializado em desativar bombas no Iraque. O filme é narrado do ponto de vista dele - o que significa que o espectador enxerga através da espécie de escafandro que James usa para se proteger dos explosivos. A missão do militar é desarmar quase uma centena de bombas em 38 dias, prazo para o esquadrão dar baixa e voltar para casa.

Guerra ao Terror prende a atenção mais pelo clima do que pelo assunto. A câmera habilidosa de Kathryn eleva a adrenalina do espectador, que a todo momento teme a explosão que acabaria com a aventura. *Guerra ao Terror* não é, assim, uma meditação sobre a invasão americana no Iraque. O esquadrão do sargento James poderia estar atuando em Angola, ou no Afeganistão, ou em algum outro campo minado. Qualquer cenário do gênero poderia abrigar este filme de ação envolvente, que atesta a habilidade de Kathryn para o gênero.

ANEXO 3

Sob a paz da disciplina, o vírus da intolerância (Bravo! – março/2010)

Em A Fita Branca, Palma de Ouro no Festival de Cannes, o diretor austríaco Michael Haneke reflete sob o período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial

Por André Nigri

"Nunca confiei mais no futuro do que nessa época, em que acreditamos perceber o aparecimento de uma aurora". A frase é do escritor austríaco Stefan Zweig (1881-1942), referindo-se à primeira década do século 20, momento conhecido como *Belle Époque*. Esse tempo de otimismo e confiança foi interrompido em 1914, quando começou a Primeira Guerra Mundial. Para o cineasta austríaco Michael Haneke, não era bem assim no período que antecedeu o conflito. Em *A Fita Branca*, ele mostra um ambiente bem mais sombrio.

O filme é ambientado em uma aldeia alemã, em 1913. Ele é narrado em off por um dos personagens, um professor que na época dos acontecimentos tinha 31 anos, e que recorda crimes e acidentes que abalaram o vilarejo. Antes de tais acontecimentos, reinava uma espécie de paz assentada na hierarquia. Há o barão dono das terras e seus empregados submissos; um médico autoritário; uma parteira cujo filho tem problemas mentais; um pastor protestante; e um grande grupo de crianças assustadas e reprimidas diante da austera autoridade dos adultos. De repente, tudo se desestabiliza. Em longos planos, o médico se acidenta; o filho da parteira é atacado; o mesmo acontece com o filho do barão; e um dos filhos do pastor é submetido a castigos. A fotografia em preto e branco só reforça a frieza e o distanciamento pretendidos por Haneke. Um aviso: em razão de um equívoco da legendagem e do estouro da fotografia muito branca, o público que não fala alemão — a imensa maioria — terá dificuldade em entender os diálogos.

Para parte da crítica, *A Fita Branca* revela a gênese do que seria um espírito belicoso reinante na Alemanha da primeira metade do século 20, e que estaria na gênese de outro conflito — a Segunda Guerra. Trata-se de uma leitura pertinente, sem dúvida. Existe outra, que emerge quando se examina a obra do diretor em conjunto. Michael Haneke é obcecado pelo mal. Em seus filmes — quase todos brilhantes e absolutamente perturbadores — ele procura as sementes da violência com a frieza de um cientista em busca de um vírus. E essas sementes, em filmes como *Cachê* (2005) e *Código Desconhecido* (2000), tem a ver principalmente com a questão da intolerância. Em *Cachê*, é o passado do protagonista que vem à tona de forma violenta, revelando sua relação conflituosa com um garoto argelino. Em *Código Desconhecido*, o diretor mira sua câmera para a questão da xenofobia na França contemporânea. Em *A Fita Branca*, a intolerância se manifesta em todos os níveis. Em um dos casos mais cruéis, o médico, um dos pilares do humanismo, revela sua perversidade no tratamento com a parteira e com seus pacientes. Sob a capa da harmonia, o filme esconde a gênese do que de pior existe no ser humano. *A Fita Branca* leva esse tema recorrente a um espécie de clímax.

ANEXO 4

Como Woody Allen, ele é melhor que Woody Allen (Bravo! – abril/2010)

Em "Tudo Pode Dar Certo", o ator Larry David interpreta um neurótico novaiorquino com uma intensidade de fazer inveja ao diretor do filme

Por Carlos Messias

Em *Tudo Pode Dar Certo*, Woody Allen volta a filmar em Nova York após cinco anos. O diretor é o novaiorquino por excelência, e fez questão de protagonizar os seus filmes mais famosos rodados na cidade americana - *Noivo Neurótico*, *Noiva Nervosa* ou *Manhattan*, por exemplo. Por isso causa estranheza, num primeiro momento, ver alguém que não ele no papel principal. Para interpretar Boris, um físico aposentado com QI elevadíssimo, Woody escolheu o humorista Larry David - co-criador e principal roteirista de um dos melhores seriados já criados pela TV americana, *Seinfeld*. A estranheza desaparece logo nas primeiras cenas. David logo se revela o melhor entre os vários atores que Woody Allen já colocou em cena para desempenhar personagens inspirados nele próprio (entre esses alter-egos, destaca-se John Cusack como o dramaturgo fracassado que se envolve com a máfia numa das melhores comédias de Woody, *Tiros na Broadway*).

Apesar de sua inteligência acima da média, Boris é tão neurótico e frustrado quanto os protagonistas habituais do diretor. Ele ganha a vida ensinando xadrez para crianças, com as quais não tem o menor tato. Passa o resto do tempo isolado em casa, ouvindo música clássica, ou reclamando do mundo para seus amigos. Seu coração revoltado ameaça dar uma amansada quando conhece a personagem vivida por Evan Rachel Wood, uma interiorana de 17 anos com semblante angelical. A diferença de idade é algo que já rendeu controvérsia na vida de Woody, desde que o diretor largou a atriz Mia Farrow, para se casar com a enteada Soon-Yi Previn, décadas mais jovem. Em *Tudo Pode Dar Certo*, ele não apenas satiriza a situação, como fornece respostas bem convincentes para esse tipo de atração. Afinal, que tipo de parceira seria mais adequada para um sujeito autocentrado e prepotente do que uma garota deslumbrada e fácil de manobrar? Conforme esse casal enfrenta o desafio da convivência, a narrativa sofre várias reviravoltas.

Como o próprio se descreve no começo do filme, Boris é um sujeito que desistiu do mundo e se tornou insensível perante a aleatoriedade da vida. Sua fala mais emblemática é: "No final das contas, as aspirações românticas da nossa juventude se reduzem a o que for que funcione" (daí vem *Whatever Works*, o título original). Ele é tão egocêntrico, neurótico e pessimista quanto os principais personagens que Woody interpretou ao longo da carreira, só que ligado em 220 volts. Suas falas são bem articuladas e ele demonstra um vigor que Woody Allen jamais exibiu. É como uma versão caricata, impulsiva e catártica de seu criador. Woody usa David para expressar uma intensidade que, mesmo tendo sido indicado ao Oscar por melhor atuação em 1977, jamais conseguiria manifestar.

Carlos Messias é jornalista

ANEXO 5

Sexo, blogs e “bullying” (Bravo! – maio/2010)

"As Melhores Coisas do Mundo" é um filme para adolescentes como Mano e Pedro - ou como eu, ou como você, ou como todos os que foram Manos e Pedros um dia

Por Marisa Lajolo

Ei, quem aí que sabe, afinal, quais são as melhores coisas do mundo? Alguém ali diz que depende, que varia. Varia de pessoa para pessoa. E até na mesma pessoa varie de um momento para outro. Tem hora que a melhor coisa do mundo é quebrar ovos na parede da cozinha. E tem hora em que a melhor coisa do mundo é chorar e ser confortado por alguém de quem se goste. Ou beijar na boca, ou então conseguir tocar guitarra e todo o mundo te achar demais

Como se disse, depende, varia.

É nesse intervalo de variações, na zona de sombra do que é e não é mas talvez pode ser que seja, que *As Melhores Coisas do Mundo* pega os espectadores. Acabado o filme, créditos escorrendo na tela, o carinho fica meio grudado na cadeira, olho fincado na penumbra, pensando no Mano que ele é ou que ele foi.

Porque todo mundo foi, numa hora ou noutra, um pouco ou muito Mano.

As Melhores Coisas do Mundo conta a história de dois irmãos adolescentes, Mano (interpretado por Francisco Miguez) e Pedro (vivido pelo ator Fiuk), que numa crise brava da família vivem seus momentos de verdade. Vida e morte estão à espreita, é preciso ficar esperto. Música, teatro e blogs são formas de expressão. Serão saídas? Numa bicicleta, Mano percorre incansáveis itinerários paulistanos e, igualmente incansável, vai aprendendo a caminhar entre suas crises. Se Mano é diurno, externo e veloz, Pedro é dark, arisco, afundado em si mesmo. Seu blog é sua ponte para o mundo.

No auge da crise familiar, temperada de preconceito e arrogância intelectual, os irmãos crescem. Numa escola fria, cercada de grades e raras vezes solidária, a vida explode sem disfarces. Em vez de livros, celulares. E nas pequenas telas, o "bullying" corre solto, trazendo para a esfera pública o que é íntimo e privado. Alianças e desilusões fazem parte da aprendizagem. Os cenários - imagens aceleradas, trânsito feérico que é um rio vertiginoso de luzes, sólidas escadarias que se repetem, a areia que cai na ampulheta e uma luminosa piscina de água límpida - talvez sejam elementos percebidos pelo espectador como metáforas.

E, nos significados que sugerem, recolocam a questão-título: quais são, mesmo, as melhores coisas do mundo? Bomba de chocolate? Pedro e Mano descobrem, parece. E com eles, talvez também o espectador. Decididamente, uma das melhores coisas do mundo é um bom filme.

Como este de Laís Bodanzky.

Marisa Lajolo é escritora, autora de Monteiro Lobato, Um Brasileiro sob Medida, entre outros

ANEXO 6

Angústia da incerteza (Piauí – fevereiro/2010)

A modernidade narrativa de Guerra ao Terror nem sempre é seguida à risca: clichês dramáticos, visuais e sonoros atenuam o impacto de um filme memorável.

Eduardo Escorel

"É um filme de guerra estruturalista - o título poderia ser: *Desmontagem de um Aparato Explosivo Improvisado em Sete Atos*." Difícil não esboçar um sorriso, diante de comentário desse calibre. Outro crítico escreveu que "se não for o melhor filme de ação da temporada, vou explodir o meu carro". Essas são apenas amostras dos elogios hiperbólicos a *Guerra ao Terror* feitos nos Estados Unidos, onde o filme dirigido por Kathryn Bigelow estreou em junho de 2009.

Sete meses depois, ao ser lançado no Brasil, seguindo a tendência dos filmes relacionados à Guerra do Iraque, *Guerra ao Terror* não chega credenciado por carreira comercial de sucesso. A aura de prestígio explica as estratégias de lançamento. Nos Estados Unidos, estreou em apenas quatro cinemas, chegando a 535 salas; invertendo o padrão, que assegura primazia para a sala de cinema, no Brasil foi lançado só em dvd, no ano passado. Chega agora aos cinemas em decorrência da consagração crítica, dos prêmios recebidos e da expectativa dos ainda a receber.

Diante de um filme estrangeiro com essas características, qual é o papel que o público brasileiro tem a cumprir? De que maneira o fato de não fazermos parte do contexto social em que *Guerra ao Terror* foi produzido afeta nossa percepção? Sentimos que a Guerra do Iraque nos diz respeito? Como espectadores, não corremos o risco de nos tornarmos consumidores de produtos exóticos importados da metrópole? A atividade crítica não fica reduzida a um serviço de orientação ao consumidor? Ou, o que é pior, a elucubrações teóricas que exigem senha para serem decifradas?

As dificuldades começam com a tradução do título original. *The Hurt Locker* é um lugar onde há expectativa de ser ferido. Pode ser também um período de grande dor física ou emocional. A tradução para *Guerra ao Terror* desvirtua esses sentidos e induz à crença de que o filme seja sobre combate ao terrorismo. Embora subjacente ao enredo, o assunto central não é a guerra e suas implicações políticas. A sabedoria dos autores está justamente em tratar de um microcosmo. Para um crítico americano o filme é sobre "o heroísmo dos homens que desativam aparatos explosivos improvisados [...]. *Guerra ao Terror* circunscreve a guerra ao confronto existencial entre o homem e a ameaça mortal". Sem fazer espetáculo da violência, para outro crítico, o filme mostra "a zona de guerra como lugar onde, apesar do horror, quem combate tem prazer com a ativação da serotonina provocada pela concentração mental diante da possibilidade da morte iminente".

Existem maneiras de vermos *Guerra ao Terror* sem termos a impressão de que o filme não nos diz respeito. Há pelo menos dois casos notórios de brasileiros vítimas de ações terroristas. O do engenheiro João José Vasconcellos Júnior, sequestrado e dado oficialmente como morto, em 2007; e o de Sérgio Vieira de Mello, na explosão da sede das Nações Unidas, em Bagdá, provocada por um caminhão-bomba, em 2003. Uma das sequências de *Guerra ao Terror* mostra, justamente, uma evacuação da sede da onu, na capital do Iraque, ameaçada por um carro-bomba.

Outro fator de aproximação possível seria a pesada roupa protetora usada no filme para desarmar ou detonar aparatos explosivos improvisados. O Esquadrão Antibombas da Polícia Civil do Rio de Janeiro usa a mesma roupa, que dá ao portador

aspecto e andar de cosmonauta. A foto que ilustra a matéria de *O Globo* de 12 de janeiro mostra um agente paramentado carregando uma bomba artesanal lançada por assaltantes em fuga, na Barra da Tijuca, donde seria plausível imaginar uma versão carioca de *Guerra ao Terror*.

Não é provável, porém, que essas vias de identificação sirvam de atrativo para o público brasileiro. Prevalece, entre nós, recusa liminar a filmes relacionados a guerras que parecem distantes; enquanto nos Estados Unidos a rejeição é pelo motivo oposto - a proximidade, inerente ao envolvimento direto no conflito.

Ao enaltecer a autenticidade da encenação, fica clara a dissonância entre crítica e público, por ser valorizado justamente o que mantém os espectadores a distância. Artigo publicado na *Columbia Journalism Review* identifica a existência de uma tendência a tornar menos nítida a diferença entre ficção e o que não é ficcional. *Guerra ao Terror* seria, nos termos da autora, um caso de "ficção verdadeira". Categoria na qual também enquadra *Valsa com Bashir*, de Ari Folman.

O roteiro, de Mark Boal, tem origem em reportagem escrita a partir da sua própria experiência ao acompanhar um esquadrão antibomba em Bagdá. Na conversa reproduzida no artigo mencionado acima, ele diz: "O ambiente e os detalhes [...] vieram da minha observação direta. Não poderia ter escrito o roteiro sem ter estado em Bagdá e conhecido os detalhes práticos do trabalho dos técnicos em bombas. [...] Havia, de fato, caras que se comportavam como os personagens do filme."

Filmado na Jordânia, com refugiados iraquianos em pequenos papéis, *Guerra ao Terror* lança mão dos recursos disponíveis para ser autêntico. Múltiplas câmeras, sem uso de tripé, permitem um estilo ágil de registro. A *mise-en-scène* da ação é contínua, sendo captada, ao mesmo tempo, de múltiplos pontos de vista. Ninguém nega ou duvida que seja uma encenação, mas o filme procura dar ao espectador a sensação de testemunhar eventos que ocorrem de forma autônoma, fora do controle da diretora.

Outro mérito reconhecido é a "coerência cinética e espacial". Ou seja, em termos menos pretensiosos: "Bigelow mantém o espaço bem apertado e coerente. [...] Nesta época de extravagâncias fragmentadas, ela restaura a integridade do tempo e do espaço, essenciais para a ação." De fato, em *Guerra ao Terror*, não só o tempo é claramente delimitado como sua progressão é informada através de legendas. Fora o prólogo, o filme se passa durante os últimos 38 dias do esquadrão na zona de combate. No final, depois de breve período nos Estados Unidos, o sargento William James volta ao Iraque. Viciado em arriscar a vida, o vemos no primeiro dos 365 dias da sua nova missão.

"Um homem selvagem." Esse é o elogio feito ao líder do esquadrão antibombas, por ter desativado mais de 800 aparatos explosivos improvisados. Uma crítica pergunta se o personagem é um "caubói tão viciado na sua descarga de adrenalina que desconsidera o perigo que ele e os homens da sua unidade correm; ou, se em função da sua experiência e talento, é simplesmente mais capaz de estimar riscos aceitáveis e completar o trabalho a ser feito". Rebelde, solitário e transgressor, pertence a uma linhagem cinematográfica ilustre, cujo fascínio é perene. A melhor maneira de desativar uma bomba, ele diz, é "do jeito que você não morre".

A força de *Guerra ao Terror* deriva também do confronto, presente em cada plano, entre vestuários, tecnologias e atitudes. São imagens concretas, e não valores abstratos que estão em jogo. O choque é entre uniformes militares e roupas comuns, armas sofisticadas e aparatos improvisados, "ocupantes americanos e cidadãos iraquianos, desconfiando uns dos outros em todas as cenas".

Nem tudo que acontece fica claro em *Guerra ao Terror*. É o que um crítico chama de "angústia da incerteza"^[1]. Mas a modernidade dessa forma narrativa nem

sempre é seguida à risca. Alguns clichês dramáticos, visuais e sonoros atenuam o impacto de um filme de resto memorável.

^[1] As citações são de Amy Taubin, *Film Comment*; David Denby, *The New Yorker*; Alissa Quart, *Columbia Journalism Review*; e A. O. Scott, *The New York Times*.

ANEXO 7

O pior estava por vir (Piauí – março/2010)

Em A Fita Branca, Michael Haneke mostra que as sementes do horror podem ser encontradas na pedagogia baseada no princípio de que o castigo purifica

Eduardo Escorel

Rigorous, Michael Haneke faz um filme austero como os moradores da aldeia protestante retratada no ano anterior à Primeira Guerra Mundial. Mas enquanto a austeridade do diretor revela os subterrâneos dos habitantes dessa comunidade rural do norte da Alemanha, a dos personagens encobre a barbárie que rege suas relações. A austeridade serve, portanto, a finalidades opostas, dando ao filme a forma adequada para expressar o pequeno mundo feudal de *A Fita Branca*.

A imagem em preto, branco e tons de cinza remete a um tempo anterior à difusão da fotografia colorida. A gama restrita vai da escuridão dos exteriores e interiores noturnos - em que algumas vezes só é possível entrever - à luminosidade das plantações no verão e dos campos cobertos de neve no inverno. Lâmpadas a óleo, velas, lampiões e tochas, usadas como fontes de luz aparente, acentuam o realismo desglamourizado da encenação, que a música espaçada, executada apenas em cena, ajuda a enfatizar.

Os vestidos pretos das mulheres e meninas, as vestes também pretas do pastor, as roupas escuras dos lavradores, são índices de severidade, contrapostos ao figurino claro do senhor das terras e de sua mulher. Símbolo de inocência e pureza, o branco é um ideal que, além de umas poucas crianças, só uma personagem alcança.

Planos frontais, fixos, com raros movimentos de câmera acompanhando os atores, lembram fotos antigas - impressão reforçada por não conhecermos os atores. Composições geométricas sugerem um espaço ordenado por desígnios superiores. Nas cenas externas predominam vistas de conjunto. As ações, por sua vez, tendem a ser pouco segmentadas, com frequência feitas em planos contínuos. A extrema sobriedade visual de *A Fita Branca* provém dessa unidade entre fotografia, figurinos e composição da imagem. O árduo esforço de Michael Haneke é feito a serviço da simplicidade.

Ao espaço restrito da aldeia corresponde um tempo igualmente delimitado com exatidão. Depois de dois dias de verão, segue-se a festa da colheita, que assinala o início do outono. E a narrativa prossegue, sempre com referências cronológicas precisas - a chegada do inverno, a véspera do dia de Natal, a Páscoa, até completar o ciclo no verão seguinte, quando as declarações de guerra levam ao conflito mundial de 1914.

Sobre fundo preto, a voz em *off* do antigo professor da aldeia dá início à narrativa. Na primeira frase, admite não saber se a lembrança será inteiramente verdadeira, por também levar em conta rumores. Depois de ter combatido na guerra, mudou de profissão e nunca mais voltou à aldeia. O narrador já se tornou um homem maduro, o que se evidencia pelo tom e pelo timbre da voz, mesmo para o espectador que não entenda alemão.

O relato é tecido a partir de dois acidentes. Um, ocorre no plano de abertura do filme e fica claro que foi provocado deliberadamente. É o único de uma série encenado diante da câmera. O outro, sem ser mostrado, é uma fatalidade atribuída à negligência do barão, senhor das terras e empregador dos camponeses. Apesar de terem causas e

desdobramentos distintos, ambos fazem parte da sucessão de crimes que constituem o *leitmotiv* de *A Fita Branca*.

No primeiro caso, em que a vítima é hospitalizada, por mais criminosas que sejam as evidências, a investigação da polícia não é levada adiante e os responsáveis deixam de ser identificados; no segundo, a morte de uma lavradora parece aceita, a princípio, como inscrita na ordem natural das coisas. Os acontecimentos daqueles dois dias são esquecidos e tudo volta ao normal até o fim do verão, comenta o narrador.

Na festa da colheita, no primeiro dia do outono, o filho da lavradora morta acaba extravasando sua revolta contra o barão. É uma vingança feita às claras, exprimindo sentimento que a sociedade não só conhece, mas em relação a qual tem os instrumentos legais necessários para agir. Mesmo tendo um desdobramento trágico, o episódio é esclarecido, ao contrário do conjunto de atos criminosos que irão se suceder.

Quando essas atrocidades ocultas começam a ocorrer, a comunidade não é capaz de reagir. A promessa do barão de desvendar o sequestro e tortura do seu filho revela-se meramente retórica, por certa que seja sua previsão de que, sem apurar a verdade, nunca mais poderão viver em paz.

De fato, as agressões continuam. Algumas são visíveis: irritação, falta de afeto, repressão moral, tapa, soco e chute, agressão verbal, castigo físico etc. Paroxismo explícito que parece previsível e não é escondido. Aceito como normal, é exposto diante da câmera. Outros atos de violência, de raízes mais profundas, por desrespeitarem normas convencionais de conduta, ocorrem em segredo. Alguns são reações à brutalidade de uma pedagogia repressiva baseada no princípio de que o castigo físico purifica. Em seu conjunto, são as sementes do horror. Indiscriminadas, se voltam contra inocentes indefesos, motivadas por convicção religiosa e ressentimentos pessoais. São atos gratuitos, frutos da perversidade humana.

Açoite, abuso sexual e tortura física são ouvidos através da porta, subentendidos por dissimulações, constatados nas marcas que deixam no corpo. Tomando a violência por tema, Michael Haneke faz uma arqueologia do mal. Seco e impiedoso, *A Fita Branca* confronta o espectador com sua própria sombra.

A reminiscência do antigo professor, mesmo imprecisa, se torna uma tentativa de acertar contas com o passado. Quando os fatos ocorreram, foi incapaz de entender o que uma menina tentou contar. Não aguentando guardar para si os horrores que sabia, ela perguntou se sonhos podem virar realidade. Para a lógica dele, na época, a pergunta não fazia sentido. Negou que isso fosse possível, incapaz de decifrar o código que a menina estava propondo para não ser obrigada a fazer uma denúncia direta. Ao contar ter sonhado que algumas das violências iriam ocorrer, não é entendida, nem pela polícia que se limita a acusá-la de pretender se passar por clarividente.

O narrador deixa claro ter sido conivente por omissão, quando acatou a ordem de silenciar, deixando de tornar públicas suas suspeitas, crescentes desde que surpreendeu um grupo de adolescentes ouvindo atrás da porta a tentativa de denúncia da menina. Na ocasião, acusado pelo pastor de desvario, foi submisso e se calou. Ao desvelar o passado, resgata do esquecimento o que foi acobertado, fazendo justiça ainda que tardia. É o oposto do que ocorreu quando sua tentativa de revelar os responsáveis foi considerada uma ameaça e ele foi expulso da casa do pastor.

Em sintonia com a incerteza da rememoração, o roteiro, também escrito por Michael Haneke com a colaboração de Jean-Claude Carrière na versão final, deixa algumas situações inexplicadas. Mais uma vez, há coerência entre a forma narrativa e o que está sendo narrado. O roteirista abre mão da onipotência de esclarecer tudo. Adota como partido a imprecisão e a ambiguidade, próprias da memória.

No encerramento, vemos a placidez dos campos cultivados, enquanto o narrador anuncia o início da Primeira Guerra. A comunidade está reunida na igreja. O coral de adolescentes canta. E tudo segue como antes.

O pior estava por vir, não só na Alemanha.

ANEXO 8:

Paradoxos adolescentes (Piauí – abril/2010)

A rejeição do realismo nos filmes de Laís Bodanzky e Sandra Werneck

Eduardo Escorel

Os adolescentes de *As Melhores Coisas do Mundo* e de *Sonhos Roubados* vivem em mundos à parte. O que os separa não é apenas a distância entre o bairro afliente de São Paulo e a favela do Rio de Janeiro. Com idades próximas e vivendo conflitos deflagrados no núcleo familiar, enfrentam tormentos de natureza diversa. Uns lidam com a dificuldade de se situar no mundo, ganhar autonomia e amadurecer; outros, sem deixar de enfrentar as mesmas questões, lutam mais que tudo para sobreviver.

Dirigido por Laís Bodanzky, com roteiro de Luiz Bolognesi inspirado na série de livros *Mano*, de Gilberto Dimenstein e Heloisa Prieto, grande parte da ação de *As Melhores Coisas do Mundo* se passa em um colégio particular. Já em *Sonhos Roubados*, dirigido por Sandra Werneck, com roteiro baseado em *As Meninas da Esquina: Diários dos Sonhos, Dores e Aventuras de Seis Adolescentes do Brasil*, de Eliane Trindade, a encenação é fragmentada em múltiplos espaços - a rua, as casas, a praia, um presídio etc. As três personagens adolescentes chegam a usar a camiseta do uniforme e ir à escola pública, mas não têm aula - um dia, o professor falta; no outro, são liberadas porque o comércio foi obrigado a fechar em sinal de luto pela morte de um traficante.

Mano, personagem principal de *As Melhores Coisas do Mundo*, estuda violão, mas quer tocar guitarra elétrica. Ao longo do filme, o paulatino aprendizado do instrumento simboliza seu processo de amadurecimento emocional. À medida que consegue tocar *Something* cada vez melhor, expressa o deslumbramento de um menino diante da primeira paixão. *Something in the way she moves/ Attracts me like no other lover* etc., dizem os versos da canção de George Harrison. O tom romântico embala a vida amena de Mano, sem previsão de dramas de maior gravidade no horizonte.

Jéssica, personagem principal de *Sonhos Roubados*, faz programas em troca de dinheiro. Ela e duas amigas sofrem todo tipo de abuso em relações marcadas pela violência, física inclusive, que parecem aceitar como parte da ordem natural das coisas.

Reconquistar a guarda da filha é o objetivo imediato de Jéssica. Rejeitada pelo companheiro quando engravida, Sabrina dá à luz e cuida sozinha da menina. Daiane denuncia o tio que abusava dela e ele é preso. São pequenas vitórias. No final, quando se afastam juntas pela rua, tudo indica que, por falta de alternativas, não haverá mudanças substanciais na vida delas.

A canção que abre e encerra o filme, composta por João Nabuco, Antonio Villeroy e Eugenio Dale, interpretada por Maria Gadú, alterna melodia romântica e vigor percussivo próprio do funk. Os versos, em tom de lamento, falam de sonhos perdidos ou roubados. E do desejo como algo a ser preservado e satisfeito a todo custo.

As Melhores Coisas do Mundo mostra um painel de jovens -paulistanos de classe média. Laís Bodanzky dirige com maestria inúmeras cenas coletivas envolvendo grandes e pequenos grupos. E recria o ambiente verossímil de uma escola, contando com a colaboração dos diretores de arte e de fotografia, Cássio Amarante e Mauro Pinheiro Jr. Além do excelente elenco de atores e figurantes jovens, à frente do qual está Francisco Miguez, no papel de Mano.

Entre os personagens de *Sonhos Roubados* há também moradores adultos da favela em pequenos papéis. Interpretados por profissionais experientes, ainda assim compõem tipos esquemáticos ou caricaturais. Com exceção da cabeleireira feita por Marieta Severo, destoam do alto nível do conjunto de atores desconhecidos. Nanda Costa, fazendo a personagem principal, Jéssica, sobressai das interpretações, também muito boas, de Amanda Diniz e Kika Farias, como suas amigas.

A narrativa de *Sonhos Roubados* é construída, de forma geral, através de cenas envolvendo poucos personagens. O recorte circunscrito, mais intimista, não impede o filme de revelar o ambiente circundante. Sandra Werneck e os diretores de arte e de fotografia, José Joaquim e Walter Carvalho, situam a ação com habilidade nas vielas e no casario amontoado da comunidade urbana.

O colégio de *As Melhores Coisas do Mundo*, considerado um "Big Brother do mal", soma às funções convencionais a de ser uma rede de intrigas, alimentada pelos próprios alunos através do quadro de avisos e de um dinâmico blog. Assim, uma das principais preocupações de Mano e seus colegas é terem questões íntimas divulgadas, passando a ser conhecidas e comentadas por todos. O colégio reproduz, dessa maneira, em escala reduzida, o que ocorre fora dele: a difusão do que nem sempre é verdadeiro adquire tanta ou mais importância que o fato em si.

Hierarquizar dramas pessoais é falacioso, em particular para adolescentes, pois fatos aos quais o tempo dará a verdadeira dimensão podem parecer questões de vida ou morte. Nesse sentido, talvez seja questionável comparar o Mano, de *As Melhores Coisas do Mundo*, à Jéssica, de *Sonhos Roubados*. Quando, porém, os universos dos dois se tangenciam, é preciso reconhecer que, afinal, há uma diferença significativa entre o drama vivido por um adolescente de classe média e o enfrentado por uma garota de programa. É o que ocorre na primeira sequência de *As Melhores Coisas do Mundo* quando Mano vai com três amigos a um bordel para ter sua primeira relação sexual. A jovem prostituta com quem vai para o quarto poderia, perfeitamente, ser a Jéssica de *Sonhos Roubados*. Enquanto para Mano e seus colegas o episódio não passa de uma brincadeira.

O roteiro de Luiz Bolognesi, tratando de um mundo mais protegido, dá uma visão atenuada dos conflitos. E a direção de Laís Bodanzky parece voltada, antes de tudo, para encenar com eficiência. Assim, a história não aprofunda as situações propostas; e a diretora, de seu lado, não imprime marca autoral à realização. Em um filme tão competente em seu conjunto, fica a -dúvida se essa opção tem propósito estratégico relacionado ao resultado comercial ou se corresponde à convicção pessoal dos autores. A recusa de um viés mais realista terá sido deliberada? O certo é que, a par de suas qualidades, a visão de *As Melhores Coisas do Mundo* contrasta com a experiência usual das famílias de classe média dos grandes centros urbanos, às voltas com conflitos agudos, levando muitas vezes a desenlaces trágicos.

Além das duas amigas, a relação mais estável que Jéssica estabelece em *Sonhos Roubados* é com um presidiário. Ela o visita, repetidas vezes, para terem relações sexuais na cela dele. O personagem feito por mv Bill nos surpreende ao propor casamento a Jéssica, "largar tudo e ir com ela para um sítio no interior". De forma inesperada, infiltra-se, dessa maneira, um projeto idílico marcado por sentimentos nostálgicos.

Por paradoxal que possa parecer, *Sonhos Roubados* também rejeita o realismo. A imagem é bonita, arrumada, de cores intensas. A tal ponto que pode dar impressão de ter sido feito em uma cidade cenográfica - resultado visual contraditório para um filme ancorado na realidade.

As Melhores Coisas do Mundo e *Sonhos Roubados*, tão diferentes entre si, cada um com seu leque de qualidades, acabam se aproximando na rejeição que ambos fazem ao realismo.

ANEXO 9

Síndrome do colonizado (Piauí – maio/2010)

O Profeta é uma manifestação da subserviência de certo cinema francês ao modelo americano dominante. Triste fim para uma cinematografia de passado glorioso.

Eduardo Escorel

No Festival de Cannes do ano passado, Jacques Audiard, diretor de *O Profeta**, foi aplaudido de pé ao receber o Grande Prêmio, correspondendo ao segundo lugar. A *Fita Branca*, do austríaco Michael Haneke, ganhou a Palma de Ouro, mas os aplausos reafirmaram a preferência da plateia pelo filme francês, que uma crítica americana considerou ter tom e estilo perfeitos.

Depois dessa primeira consagração, *O Profeta* recebeu ainda nove César, inclusive de melhor filme, prêmio da Academia de Cinema francesa; foi escolhido melhor filme estrangeiro pela Academia de Cinema britânica; e concorreu ao Oscar de melhor filme não falado em inglês.

Distribuído pela Sony Pictures Classics, rendeu até o momento cerca de 16,5 milhões de dólares no mercado mundial, em salas de cinema, tendo sido produzido por 13 milhões. Sem ser nenhum campeão de bilheteria, esse resultado é considerado bom para um filme produzido na França, onde um complexo sistema de incentivos estatais, além da participação da televisão, minimiza o risco dos investimentos.

Nos Estados Unidos, *O Profeta* foi lançado em nove salas, chegou a ser exibido em 83, e rendeu 1,8 milhão de dólares. Resultado modesto, mas satisfatório para um filme falado em francês, árabe e corso - barreira difícil de transpor no mercado americano.

Caso exemplar de síndrome do colonizado - estado psicológico em que a vítima da colonização se identifica com o colonizador -, *O Profeta* é uma manifestação clara de subserviência ao modelo americano dominante, frequente em certo cinema francês. A grande aspiração dos realizadores desses filmes consiste em reproduzir padrões institucionalizados, e Jacques Audiard é um deles.

Ambientado em uma prisão, ele trata da rivalidade entre gangues, com variações narrativas que não chegam a alterar os fundamentos do gênero. Há quem veja semelhança entre o personagem principal do filme e Michael Corleone, de *O Poderoso Chefão*, que de início resiste à vida de gangster. Nesse aspecto, portanto, também não há novidade.

O ideal de filmes como *O Profeta* é não se diferenciar, na expectativa de ter os direitos comprados, permitindo a feitura de *remakes*, falados em inglês, nos Estados Unidos. Triste fim para qualquer cinematografia, ainda mais a francesa, de passado glorioso.

A entrega dos César aos melhores do cinema francês, este ano, ilustrou essa situação colonial. Além de cumular *O Profeta* de prêmios, a contrafação da cerimônia do Oscar oscilou entre humor grosseiro e melancólica homenagem a um perplexo Harrison Ford, imobilizado na cadeira, parecendo não entender nada do que ocorria à sua volta. Para coroar a noite, *Gran Torino*, de Clint Eastwood, foi escolhido melhor filme estrangeiro, preterindo *A Fita Branca*.

Vítimas da síndrome do colonizado não têm consciência da doença, como Jacques Audiard atesta ao contestar que *O Profeta* pareça filme americano.

Decepcionado com "a violência gratuita do cinema feito em Hollywood", declarou que a diferença estaria no fato de "filmes como *Gomorra*, a trilogia *Pusher* [dirigida pelo dinamarquês Nicolas Winding Refn, entre 1996 e 2005] e *O Profeta*" estarem "pegando o gênero e situando-o aqui e agora". O roteirista do filme, Thomas Bidegain, por sua vez, considera impossível refazer *O Profeta* nos Estados Unidos "por ter elenco de produção independente, grande orçamento e ser distribuído por uma empresa como a Sony Pictures Classics".

Um ano depois de premiado em Cannes, *O Profeta* está sendo lançado no Brasil. A demora confirma a participação residual do mercado cinematográfico brasileiro, responsável por percentual reduzido da renda. Sendo assim, especialmente no caso de produções europeias e asiáticas, estamos sujeitos a esperar até que internegativos fiquem disponíveis para feitura de cópias, ou que sejam importadas, de segunda mão, e legendadas. Distantes da repercussão crítica quando do lançamento na Europa e nos Estados Unidos, os filmes muitas vezes parecem requeentados quando são finalmente vistos aqui.

O crítico de arte Michael Kimmelman, em artigo no *New York Times*, escreve que as péssimas condições das prisões na França, superpovoadas e imundas, são uma desgraça nacional e foram condenadas várias vezes pela Corte Europeia de Direitos Humanos. Ao contrário do Brasil, onde a gravidade da situação é conhecida, sendo divulgada constantemente pela mídia, o assunto é tratado com menor frequência em filmes de ficção e documentários franceses. Esse relativo ineditismo estaria na origem da repercussão de *O Profeta*, que teve mais de 1 milhão de espectadores nas três primeiras semanas de lançamento. O que foi chamado de "o efeito *Profeta*" teria ajudado um projeto de reformas em discussão no Parlamento francês - fatores extracinematográficos responsáveis pelo impacto do filme.

No mesmo artigo citado, um professor de cinema declara que *O Profeta* rompe o tabu existente na França em lidar com diferenças étnicas e religiosas: "O filme mergulha o espectador diretamente numa situação em que nacionalistas corsos estão em guerra com italianos, e há árabes que falam árabe e são chamados de árabes, e há menção a pessoas se tornando radicais islâmicos na prisão." Substrato realista, pontuado por elementos fantásticos, que teria levado muitos a acreditar "terem visto como é a verdadeira vida na prisão".

Outros entrevistados de Michael Kimmelman relativizam o realismo de *O Profeta*. Um guarda com 20 anos de carreira diz haver no filme coisas que lembram Fleury-Mérogis, a maior prisão da Europa: "Não a violência. Não há nada parecido com isso nas prisões francesas. Isso vem dos programas e filmes de televisão americanos. Mas, como no filme, temos de fato muitas pessoas de diferentes nacionalidades. Prisioneiros contrabandeiam coisas todo o tempo. Não podemos impedir isso."

Um ex-detento, que trabalha numa organização em defesa dos direitos dos presos, declara: "O filme é ficção de boa qualidade. E se ajudar o debate é bom, mas não vi nada parecido com a corrupção e violência do filme. O que me chocou ao ser preso foi ir ao pátio e ver doentes mentais, prisioneiros esfregando o chão à procura de pontas de cigarro, a miséria humana, sem nenhum programa para preparar os internos para o trabalho depois da prisão."

Filmado seguindo prescrições que se tornaram lugar comum, em *O Profeta* a câmera balança para dar autenticidade à encenação; legendas dão título às sequências, outro recurso banalizado; na imagem, predomina tom azul acinzentado, sem cores quentes, seguindo a opção usual dos filmes de prisão.

Jovem árabe analfabeto, preso e condenado a seis anos de cárcere, Malik El Djebena, personagem principal do filme, seria um profeta, declarou Thomas Bidegain,

no sentido que "projeta um novo tipo de gângster". Malik amadurece na prisão. Aprende a ler, escrever e matar. Esse é o resultado do processo pedagógico vivido no sistema carcerário. Solto, volta ao convívio social, preparado para o exercício da criminalidade.

A versão da balada do prólogo de *A Ópera dos Três Vinténs*, apresentando o popular Mac Navalha, soa redundante quando ouvida no final de *O Profeta*. Depois de duas horas e trinta e cinco minutos de filme, não seria dispensável reiterar que a história trata da formação de um criminoso?

**Reprodução do texto disponível no site da revista, que corrige o erro de digitação encontrado no nome do filme.*

ANEXO 10

O cinema da televisão (Piauí – julho/2010)

Em O Bem Amado, Guel Arraes reafirma uma das tendências centrais da cinematografia brasileira atual

Eduardo Scorel

Desde 1915, quando estreou *O Nascimento de uma Nação*?- clássico dirigido por D. W. Griffith?-, e o cinema se tornou entretenimento de massa, várias tentativas são feitas para descobrir a pedra filosofal. Como os alquimistas na Idade Média, a *opus magna* dos produtores passou a ser transformar metais inferiores em ouro, melhor dizendo, roteiros em filmes lucrativos. Devem restar poucos sábios à procura da transmutação da matéria e do elixir da longa vida. Produtores em busca da equação do sucesso comercial, porém, se multiplicam em progressão geométrica, mesmo o cinema sendo, na definição de René Bonnell em *La Vingt-Cinquième Image* (inédito no Brasil), uma "indústria de protótipo"?- objetos únicos com características artesanais que costumam fracassar quando fabricados em série.

A fórmula de *O Bem Amado*, dirigido por Guel Arraes, contém diversos ingredientes que podem parecer promissores: uma marca consagrada em três versões?- telenovela, exibida em 1973, seriado com 220 episódios, de 1980 a 84, e, finalmente, peça reencenada a partir de 2007?-, todas baseadas em *Odorico, o Bem-Amado*, de Dias Gomes, escrita para o teatro em 1962. Ao texto de origem foram adicionados condimentos escolhidos a dedo: roteiro escrito por Guel Arraes e Claudio Paiva, autor de programas humorísticos; Marco Nanini no papel do prefeito Odorico Paraguaçu; canção inédita de Caetano Veloso; e belas praias, além de outras substâncias menos determinantes.

Essa receita foi capaz de atrair recursos suficientes para produzir *O Bem Amado* com orçamento generoso?- o valor de captação aprovado foi de 9.827.055,25 reais?-, um dos mais altos do cinema brasileiro. Beneficiadas por incentivos fiscais, empresas estatais e particulares patrocinaram a produção sem correr risco, por não investirem recursos próprios. Apostaram, mais uma vez, acreditando que o resultado reluziria como ouro. E tranquilos, pois ninguém os acusaria de heresia ou satanismo se não acertassem, e nem seriam queimados na fogueira.

Além do canto dos cifrões, a mística do cinema continua a influir, seduzindo profissionais da televisão. Para eles, os filmes preservam uma certa aura que suas produções televisivas não teriam. Querem prestígio e reconhecimento pessoal em setores que, por preconceito, não valorizam seu trabalho. Parecem ignorar que chegam atrasados a uma forma de expressão artística considerada, por muitos, decadente há décadas. Nessas condições, o máximo que conseguem fabricar, de maneira geral, são subprodutos de linguagem híbrida?- televisão filmada que pode ou não obter sucesso comercial. *O Bem Amado* confirma essa tendência do cinema brasileiro de se tornar uma subsidiária da tevê, produzindo filmes simplórios que se diferenciam pouco uns dos outros.

Passada a Copa do Mundo e as férias escolares, saberemos se a combinação de ambições e talentos feita em *O Bem Amado* resultou em elixir equivalente ao procurado pelos alquimistas, capaz de atrair milhões de espectadores, justificar o alto investimento, e fazer a felicidade da produtora e de seus sócios. A demora da estreia não parece um

bom presságio. Será por falta de confiança nos atrativos comerciais do filme que o lançamento vem sendo adiado desde o final de 2009?

Contrariando a intenção declarada por Guel Arraes de atualizar a novela *O Bem-Amado*, o que a adaptação para o cinema faz é justamente o contrário. Ao situar o período exato em que a ação se passa? - do dia da renúncia do presidente Jânio Quadros, em agosto de 1961, ao Comício das Diretas Já, em janeiro de 1984? -, a sátira política e de costumes passa a se referir ao passado, não aos nossos dias. Desaparece por completo, dessa maneira, o tênue viés crítico do original de Dias Gomes, que retrata um prefeito provinciano, corrupto e demagogo? - como tantos do período da ditadura e muitos ainda atuantes.

Pelo fato de aludir à conjuntura política do início da década de 70, auge do regime repressivo, e tratar de personagens que não se pautavam pelos ditames da moral e dos bons costumes, a novela foi considerada "desaconselhável para menores de 16 anos" e liberada apenas a partir das 22 horas. Com os meios de comunicação submetidos à censura prévia, a percepção de que o texto tinha um viés crítico incomodou os censores. Para eles, a difusão da sátira de Dias Gomes, no fundo ingênua, parecia representar uma ameaça. Hoje, com a tragicomédia cotidiana da vida política brasileira estampada nos jornais e noticiada pela televisão, as ironias do roteiro perderam qualquer teor transgressivo.

No caso de *O Bem Amado*, o uso de imagens de arquivo ao longo do filme, em vinhetas que fazem referência a fatos históricos ocorridos há mais de 25 anos, torna duvidosa a possibilidade de o espectador ser induzido a fazer conexões com a atualidade. Eliminadas as referências contemporâneas, o potencial satírico se esvai. Fracassa, assim, a intenção de fazer a cidade de Sucupira representar o Brasil dos nossos dias, explicitada no final, de forma didática, por uma trucagem.

Além de situar a ação do filme em época que parecerá distante para quem tenha menos de 30 anos, *O Bem Amado* retrata comportamentos tirados do fundo do baú. E o elenco, formado por excelentes atrizes e atores, não consegue despertar interesse pela galeria de personagens estereotipados. Jovem repórter idealista, matador arrependido, irmãos casadoiras, jornalista venal, filha namorada, bêbado dizedor de verdades, funcionário exemplar, recém-casado que fez voto de castidade etc.? - são caricaturas conhecidas demais para que, diante delas, se possa esboçar um sorriso. Reincidindo em um conjunto de lugares-comuns, a comédia de costumes acaba resultando meio sem graça.

Projeto eivado de contradições e arcaísmos, *O Bem Amado* oscila entre a sátira e a paródia, sem se definir por nenhum dos gêneros. Indefinição que parece provir da timidez em tentar ir além da mordacidade original, parodiando o texto de Dias Gomes. Esse caminho é esboçado em algumas sequências, seria rico de possibilidades, e teria sido mais coerente com o trabalho inovador feito por Guel Arraes na televisão, onde tem sido responsável por inúmeros programas de qualidade que rompem o padrão rotineiro. Sendo um dos guardiões da inteligência na Rede Globo, curiosamente, ao filmar *O Bem Amado*, Guel Arraes se revela um realizador convencional. O que explicaria essa transformação de ouro em chumbo?

A transmutação invertida talvez decorra da dificuldade que alguns profissionais anfíbios podem ter para fazer filmes. Sem o mesmo domínio dos requisitos específicos das duas linguagens, tendem a incorporar ao cinema características próprias da televisão. É o que ocorre, por exemplo, com a fotografia de *O Bem Amado*. Padronizada, ilumina tudo por igual, sem contribuir para criar imagens expressivas, dignas da tela grande.

Por outro lado, ao dirigir um filme de grande orçamento, Guel Arraes se dá o direito de fazer planos que as condições normais de produção para a tevê não costumam permitir. Sua insistência nos movimentos de grua, em que a câmera se desloca para o alto e passa por cima do que está sendo filmado, lembra o deslumbramento de um menino brincando com seu trem elétrico.

ANEXO 11

Reprodução das páginas das críticas analisadas durante o trabalho

Figura 1



Reprodução da crítica da editoria Cinema da Bravo! de janeiro de 2010.

Figura 2

CINEMA



O sargento James (Jeremy Renner) caminha em direção a uma mina em *Guerra ao Terror*. Câmera habilidosa e pura adrenalina na tela.

CRÍTICA

O HOMEM QUE DESARMAVA BOMBAS

Em *Guerra ao Terror*, a diretora Kathryn Bigelow deixa a política de lado ao abordar o conflito no Iraque – e, com isso, faz um filme de ação envolvente POR ANDRÉ NIGRI

A invasão americana ao território iraquiano começou em 2003, e até o ano passado já tinha gerado cerca de 30 filmes -- entre ficções, documentários e séries de televisão. Quase todos resultaram em vistosos fracassos de público e raríssimos passaram pelo crivo da crítica. E não faltaram grandes diretores apontando suas câmeras para o conflito, como Brian De Palma em *Guerra Sem Cortes*, e Ridley Scott em *Rede de Mentiras*. Nesse panorama, *Guerra ao Terror*, da diretora Kathryn Bigelow, é uma exceção. A produção foi indicada a vários prêmios, e está cotada inclusive para o Oscar – que, neste ano, acomodará dez candidatos na lista de Melhor Filme (Kathryn é ex-mulher de James Cameron, diretor de *Avatar* – ou seja, existe a possibilidade de que o ex-casal se reencontre no tapete vermelho). As indicações surpreenderam até porque o filme teve fraca bilheteria. Tanto que no Brasil foi lançado diretamente em DVD, há dez meses, e só agora a distribuidora se animou a colocá-lo no

cinema, por conta da boa acolhida dos júris dos prêmios.

Duas coisas fazem com que o filme se destaque no fraco panorama atual das produções sobre conflitos armados. A primeira é que *Guerra ao Terror* deixa a política de lado. A diretora Kathryn não quer denunciar o militarismo dos anos George W. Bush, como nove entre dez produções do gênero. A segunda é que, livre da obrigação de denunciar, a diretora pôde colocar em cena um protagonista pelo qual o espectador pode torcer. Não, não é um herói de guerra como John Rambo, o símbolo dos anos Ronald Reagan. Mais crível, embora menos carismático, o personagem principal, o sargento William James (interpretado pelo ator Jeremy Renner) é o líder de um grupo de elite das Forças Armadas americanas especializado em desativar bombas no Iraque. O filme é narrado do ponto de vista dele – o que significa que o espectador enxerga através da espécie de escafandro que James usa para se proteger dos explo-

sivos. A missão do militar é desarmar quase uma centena de bombas em 38 dias, prazo para o esquadrão dar baixa e voltar para casa.

Guerra ao Terror prende a atenção mais pelo clima do que pelo assunto. A câmera habilidosa de Kathryn eleva a adrenalina do espectador, que a todo momento teme a explosão que acabaria com a aventura. *Guerra ao Terror* não é, assim, uma meditação sobre a invasão americana no Iraque. O esquadrão do sargento James poderia estar atuando em Angola, ou no Afeganistão, ou em algum outro campo minado. Qualquer cenário do gênero poderia abrigar este filme de ação envolvente, que atesta a habilidade de Kathryn para o gênero. ■

O FILME

***Guerra ao Terror*, de Kathryn Bigelow. Com Jeremy Renner, Brian Geraghty e Anthony Mackie. Estreia prevista para fevereiro. Disponível em DVD.**

68 www.revistabravo.com.br 02/2010

Reprodução da crítica da editoria Cinema da Bravo! de fevereiro de 2010.

Figura 3

CINEMA



Crianças caminham por aldeia alemã em *A Fita Branca*. Elas são as principais vítimas das crueldades cometidas pelos adultos

CRÍTICA

SOB A PAZ DA DISCIPLINA, O VÍRUS DA INTOLERÂNCIA

Em *A Fita Branca*, Palma de Ouro no Festival de Cannes, o diretor austríaco Michael Haneke reflete sob o período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial POR ANDRÉ NIGRI

“Nunca confiei mais no futuro do que nessa época, em que acreditamos perceber o aparecimento de uma aurora”. A frase é do escritor austríaco Stefan Zweig (1881-1942), referindo-se à primeira década do século 20, momento conhecido como *Belle Époque*. Esse tempo de otimismo e confiança foi interrompido em 1914, quando começou a Primeira Guerra Mundial. Para o cineasta austríaco Michael Haneke, não era bem assim no período que antecedeu o conflito. Em *A Fita Branca*, ele mostra um ambiente bem mais sombrio.

O filme é ambientado em uma aldeia alemã, em 1913. Ele é narrado em off por um dos personagens, um professor que na época dos acontecimentos tinha 31 anos, e que recorda crimes e acidentes que abalaram o vilarejo. Antes de tais acontecimentos, reinava uma espécie de paz assentada na hierarquia. Há o barão dono das terras e seus empregados submissos; um médico autoritário; uma parteira cujo filho tem problemas mentais; um pastor protestante; e um grande grupo de crianças assustadas e reprimidas diante da austera autoridade dos adultos. De repente, tudo se desestabiliza. Em longos planos, o médico se acidenta; o filho da parteira é atacado; o mesmo acontece com o filho do barão; e um dos filhos do pastor é submetido a castigos. A fotografia em preto e branco só reforça a frieza e o distanciamento pretendidos por Haneke. Um aviso: em razão de um equívoco da legendagem e do estouro da fotografia muito branca, o público que não fala alemão – a imensa maioria – terá dificuldade em entender os diálogos.

Para parte da crítica, *A Fita Branca* revela a gênese do que seria um espírito belicoso reinante na Alemanha da primeira metade do século 20, e que estaria na gênese de outro conflito – a Segunda Guerra. Trata-se de uma leitura pertinente, sem dúvida. Existe outra, que emerge quando se examina a obra do diretor em conjunto. Michael Haneke é obcecado pelo mal. Em seus filmes – quase todos brilhantes e absolutamente perturbadores – ele procura as sementes da violência com a frieza de um cientista em busca de um vírus. E essas sementes, em filmes como *Cachê* (2005) e *Código Desconhecido* (2000), tem a ver principalmente com a questão da intolerância. Em *Cachê*, é o passado do protagonista que vem à tona de forma violenta, revelando sua relação conflituosa com um garoto argelino. Em *Código Desconhecido*, o diretor mira sua câmera para a questão da xenofobia na França contemporânea. Em *A Fita Branca*, a intolerância se manifesta em todos os níveis. Em um dos casos mais cruéis, o médico, um dos pilares do humanismo, revela sua perversidade no tratamento com a parteira e com seus pacientes. Sob a capa da harmonia, o filme esconde a gênese do que de pior existe no ser humano. *A Fita Branca* leva esse tema recorrente a um espécie de clímax. 

O FILME

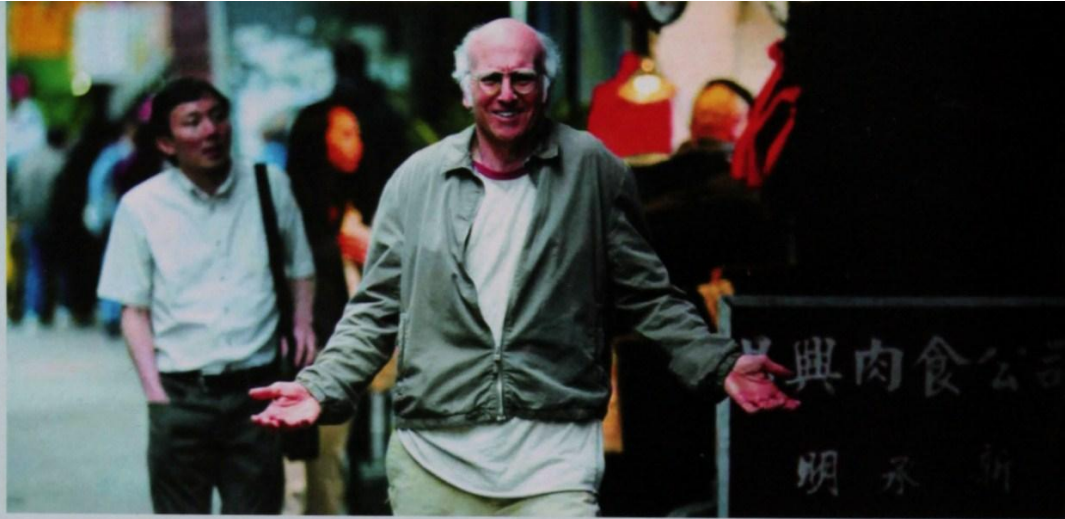
A Fita Branca, de Michael Haneke.
Com Leonard Proxauf, Christian Friedel e Leonie Benesch

72 www.revistabravo.com.br 03/2010

Reprodução da crítica da editoria Cinema da Bravo! de março de 2010.

Figura 4

CINEMA



Larry David, o Boris de *Tudo Pode Dar Certo*. Pessimista e irônico como os protagonistas de *Manhattan* e *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*

CRÍTICA

COMO WOODY ALLEN, ELE É MELHOR QUE WOODY ALLEN

Em "*Tudo Pode Dar Certo*", o ator **Larry David** interpreta um neurótico novaiorquino com uma intensidade de fazer inveja ao diretor do filme POR CARLOS MESSIAS

Em *Tudo Pode Dar Certo*, Woody Allen volta a filmar em Nova York após cinco anos. O diretor é o novaiorquino por excelência, e fez questão de protagonizar os seus filmes mais famosos rodados na cidade americana – *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* ou *Manhattan*, por exemplo. Por isso causa estranheza, num primeiro momento, ver alguém que não ele no papel principal. Para interpretar Boris, um físico aposentado com QI elevadíssimo, Woody escolheu o humorista Larry David – co-criador e principal roteirista de um dos melhores seriados já criados pela TV americana, *Seinfeld*. A estranheza desaparece logo nas primeiras cenas. David logo se revela o melhor entre os vários atores que Woody Allen já colocou em cena para desempenhar personagens inspirados nele próprio (entre esses alter-egos, destaca-se John Cusack como o dramaturgo fracassado que se envolve com a máfia numa das melhores comédias de Woody, *Tiros na Broadway*).

Apesar de sua inteligência acima da média, Boris é tão neurótico e frustrado quanto os protagonistas habituais do diretor. Ele ganha a vida ensinando xadrez para crianças, com as quais não tem o menor tato. Passa o resto do tempo isolado em casa, ouvindo música clássica, ou reclamando do mundo para seus amigos. Seu coração revoltado ameaça dar uma amansada quando conhece a personagem vivida por Evan Rachel Wood, uma interiorana de 17 anos com semblante angelical. A diferença de idade é algo que já rendeu controvérsia na vida de Woody, desde que o diretor largou a atriz Mia Farrow, para se casar com a enteada Soon-Yi Previn, décadas mais jovem. Em *Tudo Pode Dar Certo*, ele não apenas satiriza a situação, como fornece respostas bem convincentes para esse tipo de atração. Afinal, que tipo de parceira seria mais adequada para um sujeito autocentrado e prepotente do que uma garota deslumbrada e fácil de manobrar? Conforme esse casal enfrenta o desafio da convivência, a narrativa sofre várias reviravoltas.

Como o próprio se descreve no começo do filme, Boris é um sujeito que desistiu do mundo e se tornou insensível perante a aleatoriedade da vida. Sua fala mais emblemática é: "No final das contas, as aspirações românticas da nossa juventude se reduzem a o que for que funcione" (daí vem *Whatever Works*, o título original). Ele é tão egocêntrico, neurótico e pessimista quanto os principais personagens que Woody interpretou ao longo da carreira, só que ligado em 220 volts. Suas falas são bem articuladas e ele demonstra um vigor que Woody Allen jamais exibiu. É como uma versão caricata, impulsiva e catártica de seu criador. Woody usa David para expressar uma intensidade que, mesmo tendo sido indicado ao Oscar por melhor atuação em 1977, jamais conseguiria manifestar. ¶

CARLOS MESSIAS é jornalista

O FILME

Tudo Pode Dar Certo (2009), de Woody Allen. Com Larry David e Evan Rachel Wood. Estreia prevista para abril.

46 www.revistabravo.com.br 04/2010

ASSISTA a trechos de filmes da fase mais neurótica do diretor Woody Allen www.bravonline.com.br

Reprodução da crítica da editoria Cinema da Bravo! de abril de 2010.

Figura 5

CINEMA



Os atores Gabriela Rocha e Francisco Miguez em cena do filme. Eles estudam numa escola onde a fofoca circula em mensagens de celular

CRÍTICA

SEXO, BLOGS E “BULLYING”

“As Melhores Coisas do Mundo” é um filme para adolescentes como Mano e Pedro — ou como eu, ou como você, ou como todos os que foram Manos e Pedros um dia POR MARISA LAJOLO

Ei, quem aí que sabe, afinal, quais são as melhores coisas do mundo? Alguém ali diz que depende, que varia. Varia de pessoa para pessoa. E até na mesma pessoa varie de um momento para outro. Tem hora que a melhor coisa do mundo é quebrar ovos na parede da cozinha. E tem hora em que a melhor coisa do mundo é chorar e ser confortado por alguém de quem se goste. Ou beijar na boca, ou então conseguir tocar guitarra e todo o mundo te achar demais.

Como se disse, depende, varia.

É nesse intervalo de variações, na zona de sombra do que é e não é mas talvez pode ser que seja, que *As Melhores Coisas do Mundo* pega os espectadores. Acabado o filme, créditos escorrendo na tela, o carinho fica meio grudado na cadeira, olho fincado na penumbra, pensando no Mano que ele é ou que ele foi.

Porque todo mundo foi, numa hora ou noutra, um pouco ou muito Mano.

As Melhores Coisas do Mundo conta a história de dois irmãos adolescentes, Mano (interpretado por Francisco Miguez) e Pedro (vivido pelo ator Fiuk), que numa crise brava da família vivem seus momentos de verdade. Vida e morte estão à espreita, é preciso ficar esperto. Música, teatro e blogs são formas de expressão. Serão saídas? Numa bicicleta, Mano percorre incansáveis itinerários paulistanos e, igualmente incansável, vai aprendendo a caminhar entre suas crises. Se Mano é diurno, externo e veloz, Pedro é dark, arisco, afundado em si mesmo. Seu blog é sua ponte para o mundo.

No auge da crise familiar, temporada de preconceito e arrogância intelectual, os irmãos crescem. Numa escola fria, cercada de grades e raras vezes solidária, a vida explode sem disfarces. Em vez de livros, celulares. E nas pequenas telas, o “bullying” corre solto, trazendo para a esfera pública o que é íntimo e privado. Alianças e desilusões fazem parte da aprendizagem. Os cenários — imagens aceleradas, trânsito feérico que é um rio vertiginoso de luzes, sólidas escadarias que se repetem, a areia que cai na ampulheta e uma luminosa piscina de água límpida — talvez sejam elementos percebidos pelo espectador como metáforas.

E, nos significados que sugerem, reconstroem a questão-título: quais são, mesmo, as melhores coisas do mundo? Bomba de chocolate? Pedro e Mano descobrem, parece. E com eles, talvez também o espectador. Decididamente, uma das melhores coisas do mundo é um bom filme.

Como este de Laís Bodanzky.

MARISA LAJOLO é escritora, autora de *Monteiro Lobato, Um Brasileiro sob Medida*, entre outros

O FILME

As Melhores Coisas do Mundo, de Laís Bodanzky. Com Paulo Vilhena, Caio Blat, Francisco Miguez, Gabriela Rocha. Em cartaz.

62 www.revistabravo.com.br 05/2010 **VEJA** entrevista com a diretora Laís Bodanzky em www.bravonline.com.br

Reprodução da crítica da editoria Cinema da Bravo! de maio de 2010.

Figura 6

questões cinematográficas

ANGÚSTIA DA INCERTEZA

A modernidade da narrativa de *Guerra ao Terror* nem sempre é seguida à risca: clichês dramáticos, visuais e sonoros atenuam o impacto de um filme memorável

EDUARDO ESCOREL

“É um filme de guerra estruturalista – o título poderia ser: *Desmontagem de um Aparato Explosivo Improvisado em Sete Atos*.” Difícil não esboçar um sorriso, diante de comentário desse calibre. Outro crítico escreveu que “se não for o melhor filme de ação da temporada, vou explodir o meu carro”. Essas são apenas amostras dos elogios hiperbólicos a *Guerra ao Terror* feitos nos Estados Unidos, onde o filme dirigido por Kathryn Bigelow estreou em junho de 2009.

Sete meses depois, ao ser lançado no Brasil, seguindo a tendência dos filmes relacionados à Guerra do Iraque, *Guerra ao Terror* não chega credenciado por carreira comercial de sucesso. A aura de prestígio explica as estratégias de lançamento. Nos Estados Unidos, estreou em apenas quatro cinemas, chegando a 535 salas; invertendo o padrão, que assegura primazia para a sala de cinema, no Brasil foi lançado só em DVD, no ano passado. Chega agora aos cinemas em decorrência da consagração crítica, dos prêmios recebidos e da expectativa dos ainda a receber.

Diante de um filme estrangeiro com essas características, qual é o papel que o público brasileiro tem a cumprir? De que maneira o fato de não fazermos parte do contexto social em que *Guerra ao Terror* foi produzido afeta nossa percepção? Sentimos que a Guerra do Iraque nos diz respeito? Como espectadores, não corremos o risco de nos tornarmos consumidores de produtos exóticos importados da metrópole? A atividade crítica não fica reduzida a um serviço de orientação ao consumidor? Ou, o que é pior, a elucubrações teóricas que exigem senha para serem decifradas?

As dificuldades começam com a tradução do título original. *The Hurt Locker* é um lugar onde há expectativa de ser ferido. Pode ser também um período de grande dor física ou emocional. A tradução para *Guerra ao Terror* desvirtua esses sentidos e induz à crença de que o filme seja sobre combate ao terrorismo. Embora subjacente ao enredo, o assunto central não é a guerra e suas implicações políticas. A sabedoria dos autores está justamente em tratar de um microcosmo. Para um crítico americano o



A melhor maneira de desativar uma bomba, ele diz, é “do jeito que você não morre”

filme é sobre “o heroísmo dos homens que desativam aparatos explosivos improvisados [...]”. *Guerra ao Terror* circunscreve a guerra ao confronto existencial entre o homem e a ameaça mortal”. Sem fazer espetáculo da violência, para outro crítico, o filme mostra “a zona de guerra como lugar onde, apesar do horror, quem combate tem prazer com a ativação da serotonina provocada pela concentração mental diante da possibilidade da morte iminente”.

Existem maneiras de vermos *Guerra ao Terror* sem termos a impressão de que o filme não nos diz respeito. Há pelo menos dois casos notórios de brasileiros vítimas de ações terroristas. O do engenheiro João José Vasconcellos Júnior, sequestrado e dado oficialmente como morto, em 2007; e o de Sérgio Vieira de Mello, na explosão da sede das Nações Unidas, em Bagdá, provocada por um caminhão-bomba, em 2003. Uma das seqüências de *Guerra ao Terror* mostra, justamente, uma evacuação da sede da ONU, na capital do Iraque, ameaçada por um carro-bomba.

Outro fator de aproximação possível seria a pesada roupa protetora usada no filme para desarmar ou detonar aparatos explosivos improvisados. O Esquadrão Antibombas da Polícia Civil do Rio de Janeiro usa a mesma roupa, que dá ao portador aspecto e andar de cosmonauta. A foto que ilustra a matéria de *O Globo* de 12 de janeiro mostra um agente paramentado carregando uma bomba artesanal lançada por assaltan-

tes em fuga, na Barra da Tijuca, donde seria plausível imaginar uma versão caricata de *Guerra ao Terror*.

Não é provável, porém, que essas vias de identificação sirvam de atrativo para o público brasileiro. Prevalece, entre nós, recusa liminar a filmes relacionados a guerras que parecem distantes; enquanto nos Estados Unidos a rejeição é pelo motivo oposto – a proximidade, inerente ao envolvimento direto no conflito.

Ao enaltecer a autenticidade da encenação, fica clara a dissonância entre crítica e público, por ser valorizado justamente o que mantém os espectadores a distância. Artigo publicado na *Columbia Journalism Review* identifica a existência de uma tendência a tornar menos nítida a diferença entre ficção e o que não é ficcional. *Guerra ao Terror* seria, nos termos da autora, um caso de “ficção verdadeira”. Categoria na qual também enquadra *Valsa com Bashir*, de Ari Folman.

O roteiro, de Mark Boal, tem origem em reportagem escrita a partir da sua própria experiência ao acompanhar um esquadrão antibomba em Bagdá. Na conversa reproduzida no artigo mencionado acima, ele diz: “O ambiente e os detalhes [...] vieram da minha observação direta. Não poderia ter escrito o roteiro sem ter estado em Bagdá e conhecido os detalhes práticos do trabalho dos técnicos em bombas. [...] Havia, de fato, caras que se comportavam como os personagens do filme.”

Filmado na Jordânia, com refugiados iraquianos em pequenos papéis, *Guerra ao Terror* lança mão dos recursos disponíveis para ser autêntico. Múltiplas câmeras, sem uso de tripé, permitem um estilo ágil de registro. A *mise-en-scène* da ação é contínua, sendo captada, ao mesmo tempo, de múltiplos pontos de vista. Ninguém nega ou duvida que seja uma encenação, mas o filme procura dar ao espectador a sensação de testemunhar eventos que ocorrem de forma autônoma, fora do controle da diretora.

Outro mérito reconhecido é a “coerência cinética e espacial”. Ou seja, em termos menos pretensiosos: “Bigelow mantém o espaço bem apertado e coerente. [...] Nesta época de extravagâncias fragmentadas, ela restaura a integridade do tempo e do espaço, essenciais para a ação.” De fato, em *Guerra ao Terror*, não só o tempo é claramente delimitado como sua progressão é informada através de legendas. Fora o prólogo, o filme se passa durante os últimos 38 dias do esquadrão na zona de combate. No final, depois de breve período nos Estados Unidos, o sargento William James volta ao Iraque. Viciado em arriscar a vida, o vemos no primeiro dos 365 dias da sua nova missão.

“Um homem selvagem.” Esse é o elogio feito ao líder do esquadrão antibombas, por ter desativado mais de 800 aparatos explosivos improvisados. Uma crítica pergunta se o personagem é um “caubói tão viciado na sua descarga de adrenalina que desconsidera o perigo que ele e os homens da sua unidade correm; ou, se em função da sua experiência e talento, é simplesmente mais capaz de estimar riscos aceitáveis e completar o trabalho a ser feito”. Rebelde, solitário e transgressor, pertence a uma linhagem cinematográfica ilustre, cujo fascínio é perene. A melhor maneira de desativar uma bomba, ele diz, é “do jeito que você não morre”.

A força de *Guerra ao Terror* deriva também do confronto, presente em cada plano, entre vestuários, tecnologias e atitudes. São imagens concretas, e não valores abstratos que estão em jogo. O choque é entre uniformes militares e roupas comuns, armas sofisticadas e aparatos improvisados, “ocupantes americanos e cidadãos iraquianos, desconfiando uns dos outros em todas as cenas”.

Nem tudo que acontece fica claro em *Guerra ao Terror*. É o que um crítico chama de “angústia da incerteza”. Mas a modernidade dessa forma narrativa nem sempre é seguida à risca. Alguns clichês dramáticos, visuais e sonoros atenuam o impacto de um filme de resto memorável. ☉

1 As citações são de Amy Taubin, *Film Comment*; David Denby, *The New Yorker*; Aissa Quart, *Columbia Journalism Review*; e A. O. Scott, *The New York Times*.

Figura 7

questões cinematográficas

O PIOR ESTAVA POR VIR

Em *A Fita Branca*, Michael Haneke mostra que as sementes do horror podem ser encontradas na pedagogia baseada no princípio de que o castigo físico purifica

EDUARDO ESCOREL

Rigoroso, Michael Haneke faz um filme austero como os moradores da aldeia protestante retratada no ano anterior à Primeira Guerra Mundial. Mas enquanto a austeridade do diretor revela os subterrâneos dos habitantes dessa comunidade rural do norte da Alemanha, a dos personagens encobre a barbárie que rege suas relações. A austeridade serve, portanto, a finalidades opostas, dando ao filme a forma adequada para expressar o pequeno mundo feudal de *A Fita Branca*.

A imagem em preto, branco e tons de cinza remete a um tempo anterior à difusão da fotografia colorida. A gama restrita vai da escuridão dos exteriores e interiores noturnos – em que algumas vezes só é possível entrever – à luminosidade das plantações no verão e dos campos cobertos de neve no inverno. Lâmpadas a óleo, velas, lampiões e tochas, usadas como fontes de luz aparente, acentuam o realismo desglamorizado da encenação, que a música espaçada, executada apenas em cena, ajuda a enfatizar.

Os vestidos pretos das mulheres e meninas, as vestes também pretas do pastor, as roupas escuras dos lavradores, são índices de severidade, contrapostos ao figurino claro do senhor das terras e de sua mulher. Símbolo de inocência e pureza, o branco é um ideal que, além de umas poucas crianças, só uma personagem alcança.

Planos frontais, fixos, com raros movimentos de câmera acompanhando os atores, lembram fotos antigas – impressão reforçada por não conhecermos os atores. Composições geométricas sugerem um espaço ordenado por desígnios superiores. Nas cenas externas predominam vistas de conjunto. As ações, por sua vez, tendem a ser pouco segmentadas, com frequência feitas em planos contínuos. A extrema sobriedade visual de *A Fita Branca* provém dessa unidade entre fotografia, figurinos e composição da imagem. O árduo esforço de Michael Haneke é feito a serviço da simplicidade.

Ao espaço restrito da aldeia corresponde um tempo igualmente delimitado com exatidão. Depois de dois dias de verão, segue-se a festa da colheita, que assinala o início do outono. E a narrativa prossegue, sempre com referências cronológicas precisas – a chegada do inverno, a véspera do dia de Natal, a Páscoa, até completar o ciclo no verão seguinte, quando as declarações de guerra levam ao conflito mundial de 1914.

Sobre fundo preto, a voz em off do antigo professor da aldeia dá início à narrativa. Na primeira frase, admite não saber se a rememoração será inteiramente verdadeira, por também levar em conta rumores. Depois de ter combatido na guerra, mudou de profissão e nunca mais voltou à aldeia. O narrador já se tornou um homem maduro, o que se evidencia pelo tom e pelo timbre da voz, mesmo para o espectador que não entenda alemão.

O relato é tecido a partir de dois acidentes. Um, ocorre no plano de abertura do filme e fica claro que foi provocado deliberadamente. É o único de uma série encenado diante da câmera. O outro, sem ser mostrado, é uma fatalidade atribuída à negligência do barão, senhor das terras e empregador dos camponeses. Apesar de terem causas e desdobramentos distintos, ambos fazem parte da sucessão de crimes que constituem o *leitmotiv* de *A Fita Branca*.

No primeiro caso, em que a vítima é hospitalizada, por mais criminosas que sejam as evidências, a investigação da polícia não é levada adiante e os responsáveis deixam de ser identificados; no segundo, a morte de uma lavradora parece aceita, a princípio, como inscrita na ordem natural das coisas. Os acontecimentos daqueles dois dias são esquecidos e tudo volta ao normal até o fim do verão, comenta o narrador.

Na festa da colheita, no primeiro dia do outono, o filho da lavradora morta acaba extravasando sua revolta contra o barão. É uma vingança feita às claras, exprimindo sentimento que a sociedade não só conhece, mas em relação a qual tem os instrumentos legais necessários para agir. Mesmo tendo um desdobramento trágico, o episódio é esclarecido, ao contrário do conjunto de atos criminosos que irão se suceder.

Quando essas atrocidades ocultas começam a ocorrer, a comunidade não é capaz de reagir. A promessa do barão de desvendar o sequestro e tortura do seu filho revela-se meramente retórica, por certa que seja sua previsão de que, sem apurar a verdade, nunca mais poderão viver em paz.

De fato, as agressões continuam. Algumas são visíveis: irritação, falta de afeto, repressão moral, tapa, soco e chute, agressão verbal, castigo físico etc. Paroxismo explícito que parece previsível e não é escondido. Aceito como normal, é exposto diante da câmera. Outros atos de violên-



Coerente, o filme adota como partido a imprecisão e a ambiguidade, próprias da memória

cia, de raízes mais profundas, por despeitarem normas convencionais de conduta, ocorrem em segredo. Alguns são reações à brutalidade de uma pedagogia repressiva baseada no princípio de que o castigo físico purifica. Em seu conjunto, são as sementes do horror. Indiscriminadas, se voltam contra inocentes indefesos, motivadas por convicção religiosa e ressentimentos pessoais. São atos gratuitos, frutos da perversidade humana.

Açoite, abuso sexual e tortura física são ouvidos através da porta, subentendidos por dissimulações, constatados nas marcas que deixam no corpo. Tomando a violência por tema, Michael Haneke faz uma arqueologia do mal. Seco e impiedoso, *A Fita Branca* confronta o espectador com sua própria sombra.

A reminiscência do antigo professor, mesmo imprecisa, se torna uma tentativa de acertar contas com o passado. Quando os fatos ocorreram, foi incapaz de entender o que uma menina tentou contar. Não aguentando guardar para si os horrores que sabia, ela perguntou se sonhos podem virar realidade. Para a lógica dele, na época, a pergunta não fazia sentido. Negou que isso fosse possível, incapaz de decifrar o código que a menina estava propondo para não ser obrigada a fazer uma denúncia direta. Ao contar ter sonhado que algumas das violências iriam ocorrer, não é entendida,

nem pela polícia que se limita a acusá-la de pretender se passar por clarividente.

O narrador deixa claro ter sido conivente por omissão, quando acatou a ordem de silenciamento, deixando de tornar públicas suas suspeitas, crescentes desde que surpreendeu um grupo de adolescentes ouvindo atrás da porta a tentativa de denúncia da menina. Na ocasião, acusado pelo pastor de desvario, foi submisso e se calou. Ao desvelar o passado, resgata do esquecimento o que foi acobertado, fazendo justiça ainda que tardia. É o oposto do que ocorreu quando sua tentativa de revelar os responsáveis foi considerada uma ameaça e ele foi expulso da casa do pastor.

Em sintonia com a incerteza da rememoração, o roteiro, também escrito por Michael Haneke com a colaboração de Jean-Claude Carrière na versão final, deixa algumas situações inexplicadas. Mais uma vez, há coerência entre a forma narrativa e o que está sendo narrado. O roteirista abre mão da onipotência de esclarecer tudo. Adota como partido a imprecisão e a ambiguidade, próprias da memória.

No encerramento, vemos a placidez dos campos cultivados, enquanto o narrador anuncia o início da Primeira Guerra. A comunidade está reunida na igreja. O coral de adolescentes canta. E tudo segue como antes.

O pior estava por vir, não só na Alemanha. ☹

Figura 8

questões cinematográficas

PARADOXOS ADOLESCENTES

A rejeição ao realismo nos filmes de Laís Bodanzky e Sandra Werneck

EDUARDO ESCOREL



Jovem de classe média e garota de programa vivem dramas distintos em um universo que pode ser comum a ambos

Os adolescentes de *As Melhores Coisas do Mundo* e de *Sonhos Roubados* vivem em mundos à parte. O que os separa não é apenas a distância entre o bairro afluente de São Paulo e a favela do Rio de Janeiro. Com idades próximas e vivendo conflitos deflagrados no núcleo familiar, enfrentam tormentos de natureza diversa. Uns lidam com a dificuldade de se situar no mundo, ganhar autonomia e amadurecer; outros, sem deixar de enfrentar as mesmas questões, lutam mais que tudo para sobreviver.

Dirigido por Laís Bodanzky, com roteiro de Luiz Bolognesi inspirado na série de livros *Mano*, de Gilberto Dimenstein e Heloisa Prieto, grande parte da ação de *As Melhores Coisas do Mundo* se passa em um colégio particular. Já em *Sonhos Roubados*, dirigido por Sandra Werneck, com roteiro baseado em *As Meninas da Esquina: Diários dos Sonhos, Dores e Aventuras de Seis Adolescentes do Brasil*, de Eliane Trindade, a encenação é fragmentada em múltiplos espaços – a rua, as casas, a praia, um presídio etc. As três personagens adolescentes chegam a usar a camiseta do uniforme e ir à escola pública, mas não têm aula – um dia, o professor falta; no outro, são liberadas porque o comércio foi obrigado a fechar em sinal de luto pela morte de um traficante.

Mano, personagem principal de *As Melhores Coisas do Mundo*, estuda violão, mas quer tocar guitarra elétrica. Ao longo do filme, o paulatino aprendizado do instrumento simboliza seu processo de amadurecimento emocional. À medida que consegue tocar *Something* cada vez melhor, expressa o deslumbramento de um menino diante da primeira paixão. *Something in the way she moves/ Attracts me like no other lover etc.*, dizem os versos da canção de George Harrison. O tom romântico embala a vida amena de Mano, sem previsão de dramas de maior gravidade no horizonte.

Jéssica, personagem principal de *Sonhos Roubados*, faz programas em troca de dinheiro. Ela e duas amigas sofrem todo tipo de abuso em relações marcadas pela violência, física inclusive, que parecem aceitar como parte da ordem natural das coisas.

Reconquistar a guarda da filha é o objetivo imediato de Jéssica. Rejeitada pelo companheiro quando engravidada, Sabrina dá à luz e cuida sozinha da menina. Daiane denuncia o tio que abusava dela e ele é preso. São pequenas vitórias. No final, quando se afastam juntas pela rua, tudo indica que, por falta de alternativas, não haverá mudanças substanciais na vida delas.

A canção que abre e encerra o filme, composta por João Nabuco, Antonio Villeroy e Eugenio Dale, interpretada por Maria Gadú, alterna melodia romântica e vigor percussivo próprio do funk. Os versos, em tom de lamento, falam de sonhos perdidos ou roubados. E do desejo como algo a ser preservado e satisfeito a todo custo.

As *Melhores Coisas do Mundo* mostra um painel de jovens paulistanos de classe média. Laís Bodanzky dirige com maestria inúmeras cenas coletivas envolvendo grandes e pequenos grupos. E recria o ambiente verossímil de uma escola, contando com a colaboração dos diretores de arte e de fotografia, Cássio Amarante e Mauro Pinheiro Jr. Além do excelente elenco de atores e figurantes jovens, à frente do qual está Francisco Miguez, no papel de Mano.

Entre os personagens de *Sonhos Roubados* há também moradores adultos da favela em pequenos papéis. Interpretados por profissionais experientes, ainda assim compõem tipos esquemáticos ou caricaturais. Com exceção da cabeleireira feita por Marieta Severo, destoam do alto nível do conjunto de atores desconhecidos. Nanda Costa, fa-

zendo a personagem principal, Jéssica, sobressai das interpretações, também muito boas, de Amanda Diniz e Kika Farias, como suas amigas.

A narrativa de *Sonhos Roubados* é construída, de forma geral, através de cenas envolvendo poucos personagens. O recorte circunscrito, mais intimista, não impede o filme de revelar o ambiente circundante. Sandra Werneck e os diretores de arte e de fotografia, José Joaquim e Walter Carvalho, situam a ação com habilidade nas vielas e no casario amontoado da comunidade urbana.

O colégio de *As Melhores Coisas do Mundo*, considerado um “Big Brother do mal”, soma às funções convencionais a de ser uma rede de intrigas, alimentada pelos próprios alunos através do quadro de avisos e de um dinâmico blog. Assim, uma das principais preocupações de Mano e seus colegas é terem questões íntimas divulgadas, passando a ser conhecidas e comentadas por todos. O colégio reproduz, dessa maneira, em escala reduzida, o que ocorre fora dele: a difusão do que nem sempre é verdadeiro adquire tanta ou mais importância que o fato em si.

Hierarquizar dramas pessoais é falacioso, em particular para adolescentes, pois fatos aos quais o tempo dará a verdadeira dimensão podem parecer questões de vida ou morte. Nesse sentido, talvez seja questionável comparar o Mano, de *As Melhores Coisas do Mundo*, à Jéssica, de *Sonhos Roubados*. Quando, porém, os universos dos dois se tangenciam, é preciso reconhecer que, afinal, há uma diferença significativa entre o drama vivido por um adolescente de classe média e o enfrentado por uma garota de programa. É o que ocorre na primeira sequência de *As Melhores Coisas do Mundo* quando Mano vai com três amigos a um bordel para ter sua primeira relação sexual. A jovem prostituta com quem vai para o quarto poderia, perfeitamente, ser a Jéssica de

Sonhos Roubados. Enquanto para Mano e seus colegas o episódio não passa de uma brincadeira.

O roteiro de Luiz Bolognesi, tratando de um mundo mais protegido, dá uma visão atenuada dos conflitos. E a direção de Laís Bodanzky parece voltada, antes de tudo, para encenar com eficiência. Assim, a história não aprofunda as situações propostas; e a diretora, de seu lado, não imprime marca autoral à realização. Em um filme tão competente em seu conjunto, fica a dúvida se essa opção tem propósito estratégico relacionado ao resultado comercial ou se corresponde à convicção pessoal dos autores. A recusa de um viés mais realista terá sido deliberada? O certo é que, a par de suas qualidades, a visão de *As Melhores Coisas do Mundo* contrasta com a experiência usual das famílias de classe média dos grandes centros urbanos, às voltas com conflitos agudos, levando muitas vezes a desenlaces trágicos.

Além das duas amigas, a relação mais estável que Jéssica estabelece em *Sonhos Roubados* é com um presidiário. Ela o visita, repetidas vezes, para terem relações sexuais na cela dele. O personagem feito por MV Bill nos surpreende ao propor casamento a Jéssica, “largar tudo e ir com ela para um sítio no interior”. De forma inesperada, infiltra-se, dessa maneira, um projeto idílico marcado por sentimentos nostálgicos.

Por paradoxal que possa parecer, *Sonhos Roubados* também rejeita o realismo. A imagem é bonita, arrumada, de cores intensas. A tal ponto que pode dar impressão de ter sido feito em uma cidade cenográfica – resultado visual contraditório para um filme ancorado na realidade.

As Melhores Coisas do Mundo e *Sonhos Roubados*, tão diferentes entre si, cada um com seu leque de qualidades, acabam se aproximando na rejeição que ambos fazem ao realismo. ☺

70

Reprodução da coluna Questões Cinematográficas, da Piauí de abril de 2010.

Figura 9

questões cinematográficas

SÍNDROME DO COLONIZADO

Um Profeta é uma manifestação da subserviência de certo cinema francês ao modelo americano dominante. Triste fim para uma cinematografia de passado glorioso

EDUARDO ESCOREL

No Festival de Cannes do ano passado, Jacques Audiard, diretor de *Um Profeta*, foi aplaudido de pé ao receber o Grande Prêmio, correspondendo ao segundo lugar. *A Fita Branca*, do austríaco Michael Haneke, ganhou a Palma de Ouro, mas os aplausos reafirmaram a preferência da plateia pelo filme francês, que uma crítica americana considerou ter tom e estilo perfeitos.

Depois dessa primeira consagração, *Um Profeta* recebeu ainda nove Césars, inclusive de melhor filme, prêmio da Academia de Cinema francesa; foi escolhido melhor filme estrangeiro pela Academia de Cinema britânica; e concorreu ao Oscar de melhor filme não falado em inglês.

Distribuído pela Sony Pictures Classics, rendeu até o momento cerca de 16,5 milhões de dólares no mercado mundial, em salas de cinema, tendo sido produzido por 13 milhões. Sem ser nenhum campeão de bilheteria, esse resultado é considerado bom para um filme produzido na França, onde um complexo sistema de incentivos estatais, além da participação da televisão, minimiza o risco dos investimentos.

Nos Estados Unidos, *Um Profeta* foi lançado em nove salas, chegou a ser exibido em 83, e rendeu 1,8 milhão de dólares. Resultado modesto, mas satisfatório para um filme falado em francês, árabe e corso – barreira difícil de transpor no mercado americano.

Caso exemplar de síndrome do colonizado – estado psicológico em que a vítima da colonização se identifica com o colonizador, – *Um Profeta* é uma manifestação clara de subserviência ao modelo americano dominante, frequente em certo cinema francês. A grande aspiração dos realizadores desses filmes consiste em reproduzir padrões institucionalizados, e Jacques Audiard é um deles.

Ambientado em uma prisão, ele trata da rivalidade entre gangues, com variações narrativas que não chegam a alterar os fundamentos do gênero. Há quem veja semelhança entre o personagem principal do filme e Michael Corleone, de *O Poderoso Chefão*, que de início resiste à vida de gangster. Nesse aspecto, portanto, também não há novidade.

O ideal de filmes como *Um Profeta* não se diferencia, na expectativa de ter os direitos comprados, permitindo a feitura de remakes, falados em inglês, nos Estados Unidos. Triste fim para



Condenado a seis anos de cárcere, Malik amadurece na prisão. Aprende a ler, escrever e matar

qualquer cinematografia, ainda mais a francesa, de passado glorioso.

A entrega dos Césars aos melhores do cinema francês, este ano, ilustrou essa situação colonial. Além de cumular *Um Profeta* de prêmios, a contrafação da cerimônia do Oscar oscilou entre humor grosseiro e melancólica homenagem a um perplexo Harrison Ford, imobilizado na cadeira, parecendo não entender nada do que ocorria à sua volta. Para corar a noite, *Gran Torino*, de Clint Eastwood, foi escolhido melhor filme estrangeiro, preterindo *A Fita Branca*.

Vítimas da síndrome do colonizado não têm consciência da doença, como Jacques Audiard atesta ao contestar que *Um Profeta* pareça filme americano. Decepcionado com "a violência gratuita do cinema feito em Hollywood", declarou que a diferença estaria no fato de "filmes como *Gomorra*, a trilogia *Pusher* [dirigida pelo dinamarquês Nicolas Winding Refn, entre 1996 e 2005] e *Um Profeta* estarem "pegando o gênero e situando-o aqui e agora". O roteirista do filme, Thomas Bidegain, por sua vez, considerava impossível refazer *Um Profeta* nos Estados Unidos "por ter elenco de produção independente, grande orçamento e ser distribuído por uma empresa como a Sony Pictures Classics".

Um ano depois de premiado em Cannes, *Um Profeta* está sendo lançado no Brasil. A demora confirma a participação residual do mercado cinematográfico brasileiro, responsável por percentual

reduzido da renda. Sendo assim, especialmente no caso de produções europeias e asiáticas, estamos sujeitos a esperar até que internegativos fiquem disponíveis para feitura de cópias, ou que sejam importadas, de segunda mão, e legendadas. Distantes da repercussão crítica quando do lançamento na Europa e nos Estados Unidos, os filmes muitas vezes parecem requentados quando são finalmente vistos aqui.

O crítico de arte Michael Kimmelman, em artigo no *New York Times*, escreve que as péssimas condições das prisões na França, superpovoadas e imundas, são uma desgraça nacional e foram condenadas várias vezes pela Corte Europeia de Direitos Humanos. Ao contrário do Brasil, onde a gravidade da situação é conhecida, sendo divulgada constantemente pela mídia, o assunto é tratado com menor frequência em filmes de ficção e documentários franceses. Esse relativo ineditismo estaria na origem da repercussão de *Um Profeta*, que teve mais de 1 milhão de espectadores nas três primeiras semanas de lançamento. O que foi chamado de "o efeito *Profeta*" teria ajudado um projeto de reformas em discussão no Parlamento francês – fatores extracineamatográficos responsáveis pelo impacto do filme.

No mesmo artigo citado, um professor de cinema declara que *Um Profeta* rompe o tabu existente na França em lidar com diferenças étnicas e religiosas: "O filme mergulha o espectador diretamente numa

situação em que nacionalistas corsos estão em guerra com italianos, e há árabes que falam árabe e são chamados de árabes, e há menção a pessoas se tornando radicais islâmicos na prisão." Substrato realista, pontuado por elementos fantásticos, que teria levado muitos a acreditar "terem visto como é a verdadeira vida na prisão".

Outros entrevistados de Michael Kimmelman relativizam o realismo de *Um Profeta*. Um guarda com 20 anos de carreira diz haver no filme coisas que lembram Fleury-Mérogis, a maior prisão da Europa: "Não a violência. Não há nada parecido com isso nas prisões francesas. Isso vem dos programas e filmes de televisão americanos. Mas, como no filme, temos de fato muitas pessoas de diferentes nacionalidades. Prisioneiros contrabandeiam coisas todo o tempo. Não podemos impedir isso."

Um ex-detento, que trabalha numa organização em defesa dos direitos dos presos, declara: "O filme é ficção de boa qualidade. E se ajudar o debate é bom, mas não vi nada parecido com a corrupção e violência do filme. O que me chocou ao ser preso foi ir ao pátio e ver doentes mentais, prisioneiros esfregando o chão à procura de pontas de cigarro, a miséria humana, sem nenhum programa para preparar os internos para o trabalho depois da prisão."

Filmado seguindo prescrições que se tornaram lugar comum, em *Um Profeta* a câmera balança para dar autenticidade à encenação; legendas dão título às sequências, outro recurso banalizado; na imagem, predomina tom azul acinzentado, sem cores quentes, seguindo a opção usual dos filmes de prisão.

Jovem árabe analfabeto, preso e condenado a seis anos de cárcere, Malik El Djebena, personagem principal do filme, seria um profeta, declarou Thomas Bidegain, no sentido que "projeta um novo tipo de gangster". Malik amadurece na prisão. Aprende a ler, escrever e matar. Esse é o resultado do processo pedagógico vivido no sistema carcerário. Solto, volta ao convívio social, preparado para o exercício da criminalidade.

A versão da balada do prólogo de *A Ópera dos Três Vinténs*, apresentando o popular Mac Navalha, soa redundante quando ouvida no final de *Um Profeta*. Depois de duas horas e trinta e cinco minutos de filme, não seria dispensável reiterar que a história trata da formação de um criminoso? ●

62

Reprodução da coluna Questões Cinematográficas, da Piauí de maio de 2010.

Figura 10

questões cinematográficas

O CINEMA DA TELEVISÃO

Em *O Bem Amado*, Guel Arraes reafirma uma das tendências centrais da cinematografia brasileira atual

EDUARDO ESCOREL

Desde 1915, quando estreou *O Nascimento de uma Nação* – clássico dirigido por D. W. Griffith –, e o cinema se tornou entretenimento de massa, várias tentativas são feitas para descobrir a pedra filosofal. Como os alquimistas na Idade Média, a *opus magna* dos produtores passou a ser transformar metais inferiores em ouro, melhor dizendo, roteiros em filmes lucrativos. Devem restar poucos sábios à procura da transmutação da matéria e do elixir da longa vida. Produtores em busca da equação do sucesso comercial, porém, se multiplicam em progressão geométrica, mesmo o cinema sendo, na definição de René Botinell em *La Vingt-Cinquième Image* (inédito no Brasil), uma “indústria de protótipo” – objetos únicos com características artesanais que costumam fracassar quando fabricados em série.

A fórmula de *O Bem Amado*, dirigido por Guel Arraes, contém diversos ingredientes que podem parecer promissores: uma marca consagrada em três versões – telenovela, exibida em 1973, seriado com 220 episódios, de 1980 a 84, e, finalmente, peça reencenada a partir de 2007 –, todas baseadas em Odorico, o *Bem-Amado*, de Dias Gomes, escrita para o teatro em 1962. Ao texto de origem foram adicionados condimentos escolhidos a dedo: roteiro escrito por Guel Arraes e Claudio Parva, autor de programas humorísticos; Marco Nanini no papel do prefeito Odorico Paragiuacu; canção inédita de Caetano Veloso; e belas praias, além de outras substâncias menos determinantes.

Essa receita foi capaz de atrair recursos suficientes para produzir *O Bem Amado* com orçamento generoso – o valor de captação aprovado foi de 9.827.055,25 reais –, um dos mais altos do cinema brasileiro. Beneficiadas por incentivos fiscais, empresas estatais e particulares patrocinaram a produção sem correr risco, por não investirem recursos próprios. Apostaram, mais uma vez, acreditando que o resultado refulziria como ouro. E tranquilos, pois ninguém os acusaria de heresia ou satanismo se não acertassem, e nem seriam queimados na fogueira.

Além do canto dos cifrões, a mística do cinema continua a influir, seduzindo profissionais da televisão. Para eles, os filmes preservam uma certa aura que suas produções televisivas não teriam. Querem prestígio e reconhecimento pessoal em setores que, por preconceito, não valorizam seu trabalho. Parecem ignorar que chegaram atrasados a uma forma de expres-

A tragicomédia cotidiana da vida política brasileira anula o teor transgressivo do roteiro

são artística considerada, por muitos, decedente há décadas. Nessas condições, o máximo que conseguem fabricar, de maneira geral, são subprodutos de linguagem híbrida – televisão filmada que pode ou não obter sucesso comercial. *O Bem Amado* confirma essa tendência do cinema brasileiro de se tornar uma subsidiária da tevê, produzindo filmes simplórios que se diferenciam pouco uns dos outros.

Passada a Copa do Mundo e as férias escolares, saberemos se a combinação de ambições e talentos feita em *O Bem Amado* resultou em elixir equivalente ao procurado pelos alquimistas, capaz de atrair milhões de espectadores, justificar o alto investimento, e fazer a felicidade da produtora e de seus sócios. A demora da estreia não parece um bom presságio. Será por falta de confiança nos atrativos comerciais do filme que o lançamento vem sendo adiado desde o final de 2009?

Contrariando a intenção declarada por Guel Arraes de atualizar a novela *O Bem Amado*, o que a adaptação para o cinema faz é justamente o contrário. Ao situar o período exato em que a ação se passa – do dia da renúncia do presidente Jânio Quadros, em agosto de 1961, ao Coricão das Diretas Já, em janeiro de 1984 –, a sátira política e de costumes passa a se referir ao passado, não aos nossos dias. Desaparece por completo, dessa maneira, o ténue viés crítico do original de Dias Gomes, que retrata um prefeito provinciano, corrupto e demagogo – como tantos do período da ditadura e muitos ainda atuais.

Pelo fato de aludir à conjuntura política do início da década de 70, auge do regime repressivo, e tratar de personagens que não se pautavam pelos ditames da moral e dos bons costumes, a novela foi considerada “desaconselhável para menores de 16 anos” e liberada apenas a partir das 22 horas. Com os meios de comunicação submetidos à censura prévia, a percepção de que o texto tinha um viés crítico incomodou os censores. Para eles, a difusão da sátira de Dias Gomes, no fundo ingênua, parecia representar uma ameaça. Hoje, com a tragicomédia cotidiana da vida política brasileira estampada nos jornais e noticiada pela televisão, as ironias do roteiro perderam qualquer teor transgressivo.

No caso de *O Bem Amado*, o uso de imagens de arquivo ao longo do filme, em vinhetas que fazem referência a fatos históricos ocorridos há mais de 25 anos, torna duvidosa a possibilidade de o espectador ser induzido a fazer conexões com a atualidade. Eliminadas as referências

contemporâneas, o potencial satírico se esvai. Fracassa, assim, a intenção de fazer a cidade de Sucupira representar o Brasil dos nossos dias, explicitada no final, de forma didática, por uma trucagem.

Além de situar a ação do filme em época que parecerá distante para quem tenha menos de 30 anos, *O Bem Amado* retrata comportamentos tirados do fundo do baú. E o elenco, formado por excelentes atrizes e atores, não consegue despertar interesse pela galeria de personagens estereotipados. Jovem repórter idealista, matador arrependido, irmãs casadoiras, jornalista venal, filha namoradeira, bêbado dazedor de verdades, funcionário exemplar, recém-casado que fez voto de castidade etc. – são caricaturas conhecidas demais para que, diante delas, se possa esboçar um sorriso. Reincidindo em um conjunto de lugares-comuns, a comédia de costumes acaba resultando mais em graça.

Projeto evado de contradições e arcaísmos, *O Bem Amado* oscila entre a sátira e a paródia, sem se definir por nenhum dos gêneros. Indefinição que parece provir da timidez em tentar ir além da mordacidade original, parodiando o texto de Dias Gomes. Esse caminho é esboçado em algumas seqüências, seria rico de possibilidades, e teria sido mais coerente com o trabalho inovador feito por Guel Arraes na televisão, onde tem sido responsável por inúmeros programas de qualidade que rompem o padrão rotineiro. Sendo um dos guardiões da inteligência na Rede Globo, curiosamente, ao filmar *O Bem Amado*, Guel Arraes se revela um realizador convencional. O que explicaria essa transformação de ouro em chumbo?

A transmutação invertida talvez decorra da dificuldade que alguns profissionais anfíbios podem ter para fazer filmes. Sem o mesmo domínio dos requisitos específicos das duas linguagens, tendem a incorporar ao cinema características próprias da televisão. É o que ocorre, por exemplo, com a fotografia de *O Bem Amado*. Padronizada, ilumina tudo por igual, sem contribuir para criar imagens expressivas, dignas da tela grande.

Por outro lado, ao dirigir um filme de grande orçamento, Guel Arraes se dá o direito de fazer planos que as condições normais de produção para a tevê não costumam permitir. Sua insistência nos movimentos de grua, em que a câmera se desloca para o alto e passa por cima do que está sendo filmado, lembra o deslumbramento de um menino brincando com seu trem elétrico. ●

Reprodução da coluna Questões Cinematográficas, da Piauí de julho de 2010.

ANEXO 12**Ilustração de policial brasileiro desarmando arma caseira**

Foto que ilustra a notícia “Bomba é encontrada em frente a condomínio na Barra da Tijuca”, de Ana Cláudia Costa e Waleska Borges, veicula no jornal O Globo, no dia 12 de janeiro de 2010.

ANEXO 13

Entrevista com o crítico e professor de cinema Rubens Machado Júnior

Rubens Machado Júnior é crítico de cinema e professor da Universidade de São Paulo. Ele esteve presente no XII Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), realizado na Cidade de Goiás entre os dias 08 e 13 de junho de 2010. Na ocasião, ministrou o minicurso *A crítica de cinema e a reinvenção necessária do filme*. A seguinte entrevista foi realizada pelas estudantes de jornalismo da Universidade Federal de Goiás, Giovanna Beltrão e Taynara Borges, durante o evento.

Edição: Giovanna Beltrão

Pergunta – A que se propõe a crítica cinematográfica?

Rubens Machado Júnior – Depende do nome que “crítica cinematográfica” está designando. Se for a coluna de cinema nos meios de comunicação, seja impressa, falada, ou televisiva; a situação é muito diferente da crítica no sentido pleno da palavra. Isto porque, no sentido pleno, o que você faria seria um trabalho de crítico e não somente de divulgação ou informação. O fato é que na imprensa, de um modo geral, predomina um perfil de divulgação; é a produção de um discurso informativo que vem das agências, que predomina no trabalho do *clipping*, das produtoras. Agora, a crítica no sentido de realmente discutir o significado ou a importância do filme; aí é uma atividade que está tendo cada vez menos espaço e são poucos os críticos que conseguem discutir a produção que é lançada, nas suas colunas, de maneira sistemática.

Pergunta – Na sua opinião, por que isto acontece?

RMJ – Em parte porque a sociedade se tornou mais complexa e boa parte do trabalho do crítico migrou para revistas especializadas ou para outra modalidade de reflexão que é o ensaio ou o trabalho de pesquisa universitária. Estes são trabalhos de maior fôlego sobre temas cinematográficos que vão incorporando, talvez, o trabalho de críticas de filmes dentro de estruturas maiores, que tematizam um autor, gênero ou alguma questão específica da produção cinematográfica. Para se fazer este tipo de trabalho, a imprensa talvez não seja o melhor veículo ou nem esteja interessada exatamente nisto. Na verdade, o mercado determina muita coisa nesta história, porque há outras formas de financiar um crítico que não seja uma coluna. Geralmente é uma bolsa de pós-

graduação, aí ele acaba fazendo outro tipo de trabalho que tem mais a ver com essas intenções tradicionais da crítica, que é discutir a importância de um filme, seu valor, seu significado. A Universidade passa então a ser um divisor de águas, a partir dos anos 60 ou 70, que é quando as pessoas que começam na crítica passam a frequentá-la e, muitas vezes, encontram nela o lugar certo, muitas vezes não. Seria preciso analisar caso a caso.

Pergunta – O senhor acredita que exista um perfil do texto crítico ou um modelo a ser seguido?

RMJ – Teria que formular uma teoria para o modelo, mas que existe sim. Os jornalistas têm um modelo que acaba se transferindo para a crítica. No entanto, eu acredito que os modelos estão se desenvolvendo de modo a nivelar muito, tanto na imprensa, quanto na Universidade. Na Universidade tem alguns cacoetes que são seguidos e, raramente, são contrariados. Para começar, existe a idéia de primeiro você fazer uma espécie de contextualização histórica do problema, em seguida uma contextualização teórica do mesmo. Depois você vai discutir o objeto em si, mas neste momento o que se apresenta não é um ensaio ou uma crítica; é uma análise técnica, ou uma pseudo-crítica, ou pseudo-ensaio. Na verdade, não funciona como tal, porque o crítico em questão está muito comprometido em aplicar as idéias da primeira parte da atividade, a que ele já estudou. Ele tem que forçar o objeto a aceitar as considerações históricas. Logo, o conteúdo já vem pronto, a priori, e o objeto é obrigado a aceitar estas premissas. Raramente o texto consegue ser autocrítico e dar a volta por cima, ou seja, observar o desajuste entre o que o contexto sugere e o que o objeto pede e, daí, desenvolver uma autocrítica, ou alguma coisa que o faça superar os quadrantes estabelecidos e chegar a algo que faça jus ao objeto. Eu diria que na imprensa ocorre algo parecido, apesar de ser em uma escala micro, que não permite que o comunicador percorra todas as etapas. Neste caso, ele vem com as idéias prontas, tenta fazer uma “cabeça” (parte introdutória do texto), se não der, tanto faz. Raramente existe um raciocínio dentro daquelas poucas linhas, no qual ele se pergunta se aquele conceito faz realmente sentido dentro daquele filme que ele acabou de ver. Reconceituar o conceito, ou propor uma migração deste em favor de outro, enfim, textos que conseguem discutir o cinema na grande imprensa são raros. Um modelo que talvez continue válido é o que foi pronunciado pelo teórico Roland Barthes, que diz que todo texto crítico tem que ser também autocrítico.

Pergunta – Quais seriam os atributos de uma boa crítica?

RMJ – Uma boa crítica depende de um bom crítico. O bom crítico é aquele que consegue, dentro do espaço que ele tem, sejam poucas linhas ou centenas de páginas, expor certas categorias, contextualizações culturais e históricas e questionar, a partir do objeto, todos esses pressupostos. Ou seja, ele tenta fazer esse movimento de ajuste dos conceitos daquele objeto, o observa e vê que ele é mais do que outro exemplo de cinema moderno, sociedade do espetáculo ou genialidade terceiromundista. Os filmes construídos com estéticas radicais costumam exigir conceitos novos, eles vêm para pôr em crítica os conceitos habituais. É como se o grande trabalho desses filmes fosse propor um novo problema para estas categorias que estão em vigor. Em geral, quando a obra desafia estas categorias, ela cria este incômodo, este desejo em discutir. A crítica que consegue dar conta deste problema é a crítica boa. É raro ter um crítico que apresenta esta característica, de modo muito pragmático, ou seja, que apresenta frequentemente esse desejo de autocrítica. Eu percebo a crítica em crise, vejo que ela não dá conta disso. Então, eu tenho que fazer uma autocrítica das propostas iniciais e das novas propostas alcançadas. Esse movimento é o que a gente chama de Crítica, com “C” maiúsculo. O Jean Claude Bernardet talvez seja a personalidade que mais praticou esse tipo de Crítica pragmática, chegando até a um ponto um tanto quanto caricatural. A cada três ou quatro anos ele fazia uma crítica feroz dele próprio e do que ele vinha defendendo na fase anterior.

Pergunta – A crítica resiste ao tempo?

RMJ – Sim. Agora, depende de cada texto crítico. Por exemplo, a *Cahiers du Cinéma*, que além de revista se tornou uma editora, publicou uma coisa que não era de interesse exclusivo dela, que foi uma antologia de boas críticas de cada um que já havia sido publicado. Ao recuperar os textos de um romancista, os editores repararam que ele havia falado mais sobre o filme do que um crítico propriamente dito. Os críticos estavam enxergando novos paradigmas e o escritor tem outra sensibilidade, outra relação com os filmes. Na época, o que o romancista escrevia era publicado porque eram textos bem escritos, eram espirituosos, mas não eram levados como crítica. A novidade está em dizer que, sob o ponto de vista da crítica, aqueles textos diziam mais sobre os filmes do que os feitos por críticos. O escritor soube trazer para o texto algo mais interessante do que o que a crítica estava contando. É algo que tem a ver com a singularidade do filme, a experiência que o filme provoca, as sensações, algo que o

escritor sabe trazer muito mais eficiência do que um crítico ou o próprio profissional de cinema. O bom profissional de cinema sabe fazer uma coisa interessante, mas eu não sei se ele sabe falar bem a respeito.

Pergunta – Considerando que a maior parte dos textos críticos, que são acessados pela maioria da população, é escrita por jornalistas e geralmente com pouco tempo de produção, como o senhor percebe esse movimento?

RMJ – Eu vejo como um movimento de padronização e de perda de qualidade da imprensa. A questão do espaço é muito discutível, porque há críticos que conseguem aproveitar bem o espaço limitado da grande imprensa para fazer um trabalho de reflexão crítica. Um exemplo é o Inácio Araújo, que às vezes escreve cinco linhas sobre um filme que vai passar à noite, em uma coluna da *Folha de São Paulo*, e consegue apontar ali algum interesse notável daquele filme, com fórmulas pequenas, mas que chegam a funcionar, por incrível que pareça, até mesmo no exercício da autocrítica. Além disso, eu percebo uma migração muito desastrosa do trabalho da crítica: ou para fora do jornal, o que seria um trabalho de longo prazo, que é um trabalho universitário, ou um livro; ou uma migração para outras partes do periódico, onde depois você pode encontrar uma crônica sobre um capítulo da novela, ou um filme que está em cartaz. O jornalista vem se especializando em fazer um texto informativo e, quando vai para a crítica, ele se descaracteriza como jornalista por não estar fazendo algo de cunho informativo, mas não é capaz de fazer o trabalho do crítico. Então o que ele acaba fazendo muitas vezes é uma espécie de enganação, na qual ele simula uma interpretação do filme, mas o texto não a sustenta. Ele cumpre a função de crítico, mas não de crítico de cinema, talvez seja um crítico de costumes.

Pergunta – Em relação a esta crítica veiculada na grande imprensa, que rumo ela está tomando atualmente?

RMJ – Eu não sei que rumo vai tomar. Não sei se vai continuar neste ritmo de pasteurização crescente, ou seja, formalização dos estilos de texto e abordagem. Ou se isso vai exigir que se reestruem as páginas entre cronistas, pesquisadores e entrevistados, criando novas propostas de participação. No primeiro caso, não há muito lugar para desenvolver uma visão pessoal ou polêmica sobre o filme e, quando isto acontece é um movimento desnaturado, no sentido de uma petulância do jornalista, que na maioria das vezes não sabe fundamentar um argumento para justificar a interpretação

negativa. A petulância vem porque a argumentação é superficial. Quanto ao segundo caso, nada na fórmula dos meios de comunicação parece guiar para uma solução clara neste sentido. Implicaria em uma fórmula nova de se fazer jornal que eu não sei se será tentada. Uma opção seria investir no jornalista para que ele pudesse ser capaz fazer uma boa crítica.