

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

RAFAEL CARNEIRO ROCHA

**CINEMA EM
RESENHA NA
REVISTA *VEJA***

GOIÂNIA
2005

RAFAEL CARNEIRO ROCHA

**CINEMA
EM RESENHA
NA REVISTA *VEJA***

Trabalho apresentado ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação Social e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Área de concentração: Cinema e crítica

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Nogueira

Goiânia
2005

RESUMO

A revista *Veja* é a publicação jornalística semanal de maior tiragem no Brasil, e a influência da sua subseção de cinema sobre os leitores é considerável. Os comentários publicados acerca de um filme podem motivar leitores a irem ou não ao cinema assisti-lo. Este trabalho analisa seis resenhas de filmes publicadas pela revista *Veja* no ano de 2005, avaliando, principalmente a pertinência das atribuições de juízos estéticos promovidas por Isabela Boscov, jornalista que as assina. Tendo em vista que é de grande pretensão afirmar verdades de ordem estética, a atribuição de um valor universal a um filme depende de um rigoroso exercício analítico. Com base em reconhecidas teorias de cinema, este trabalho indica quais as possibilidades reflexivas importantes de serem tratadas em um texto sobre cinema. As resenhas analisadas neste trabalho referem-se aos seguintes filmes: *O aviador*, dirigido por Martin Scorsese; *Sideways – Entre umas e outras*, dirigido por Alexander Payne; *Herói*, dirigido por Zhang Yimou; *Casa de areia*, dirigido por Andrucha Waddington; *Sin City – A cidade do pecado*, dirigido por Robert Rodriguez e Frank Miller, e *The brown bunny*, dirigido por Vincent Gallo. Em regra, conforme é notado neste trabalho, as resenhas da revista *Veja* sustentam-se principalmente nas impressões pessoais da jornalista, em detrimento do que seria uma abordagem intelectual pertinente no campo do cinema.

Sumário

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 5 |
| <i>O AVIADOR</i> | 8 |
| <i>SIDEWAYS- ENTRE UMAS E OUTRAS</i> | 14 |
| <i>HERÓI</i> | 17 |
| <i>CASA DE AREIA</i> | 22 |
| <i>SIN CITY- A CIDADE DO PECADO</i> | 27 |
| <i>THE BROWN BUNNY</i> | 33 |
| CONCLUSÃO | 36 |
| REFERÊNCIAS | 39 |

INTRODUÇÃO

A revista *Veja* é a publicação jornalística semanal de variedades de maior tiragem do Brasil. Em regra, a editoria de artes e espetáculos de uma publicação dessa categoria propõe-se, basicamente, a informar os leitores acerca do lançamento de obras culturais e eventos artísticos, e a expor opiniões de seus jornalistas sobre esses produtos.

Essa atividade jornalística desempenhada pela *Veja* confirma que uma das funções que ela assume perante seus leitores é recomendar ou não determinada obra cultural. Não por acaso, em sua editoria de artes e espetáculos, há uma subseção denominada “Veja Recomenda”, na qual a revista comenta, em pequenos textos, alguns lançamentos no mercado de obras culturais.

O presente trabalho analisa seis resenhas da subseção de cinema da revista *Veja* publicadas no ano de 2005, todas elas assinadas pela jornalista Isabela Boscov, a fim de verificar, principalmente, a pertinência da atribuição de juízos estéticos da revista. Atribuir juízos estéticos acerca de determinado filme mostra-se fundamental para o propósito jornalístico da revista de orientar seus leitores. Assim, o objetivo principal desse trabalho é avaliar a sustentabilidade dos juízos estéticos que a revista emite. E, para fundamentar essa avaliação é necessário abordar, numa consideração panorâmica, as teorias de cinema.

Christian Metz, em seu livro *A significação no cinema*, afirma que há quatro maneiras de se abordar intelectualmente o cinema. A produção intelectual sobre o cinema, de acordo com Metz, é dividida em crítica cinematográfica, história do cinema, teoria do cinema e filmologia (METZ, 2004, p. 108). Cabe às teorias de cinemas definir o que é ou não pertinente em reflexões sobre o cinema ou sobre determinado filme.

Sendo uma publicação jornalística de variedades, é certo que a revista *Veja* não visa oferecer ao leitor textos de análise cinematográfica pautados por determinada teoria de cinema. O propósito da revista é informar sobre lançamentos cinematográficos e opinar sobre eles. No entanto, na tentativa de opinar sobre determinado filme e orientar seu leitor, a revista termina por emitir juízos estéticos, passíveis de discussão à luz das teorias de cinema.

O referencial teórico deste trabalho está reunido, em sua maior parte, no livro *As principais teorias de cinema*, de J. Dudley Andrew, publicado em 1976. A partir da abordagem panorâmica de Andrew sobre o que as teorias de cinema promovem de

reflexões pertinentes sobre o cinema, este trabalho pretende constatar se há nas resenhas da revista *Veja* considerações importantes sobre o cinema que sustentam os juízos estéticos atribuídos aos filmes.

As teorias de cinema visam formular noções esquemáticas da capacidade do cinema (ANDREW, 1989, p.15). Como as resenhas da revista *Veja* atribuem juízos universais aos filmes, os procedimentos metodológicos adotados neste trabalho envolveram a consideração das importantes reflexões levantadas pelas teorias de cinema, bem como a leitura crítica das resenhas e a verificação dos filmes que elas trataram.

O capítulo dedicado ao filme *Casa de areia* não apresenta considerações de teorias de cinema, uma vez que há na resenha breves atribuições de juízos estéticos e referentes apenas ao roteiro e à performance da atriz Fernanda Montenegro. Porém, o capítulo desenvolve uma crítica à revista *Veja* ao expor um problema editorial. As características do texto sobre esse filme são mais da seção "Perfil" da revista do que de um texto da subseção de "Cinema". Neste capítulo, há a comparação do texto sobre o filme com um texto da seção "Perfil" de uma edição anterior da revista, assinado por João Gabriel Lima.

O capítulo final, dedicado ao filme *The brown bunny*, também não apresenta considerações de teorias de cinema, porém, finaliza a proposta crítica do trabalho, apresentando a diferença que deve ser estabelecida entre interpretação e avaliação de um filme, e prepara a conclusão do trabalho, que tem o suporte das considerações de Luigi Pareyson, apresentadas no livro *Os problemas da estética*, o segundo grande referencial teórico deste trabalho.

Nos capítulos dedicados aos filmes *Herói*, *Sin City - A cidade do pecado* e *The brown bunny* foram incluídos, respectivamente, textos da revista eletrônica *Contracampo*, assinado por Felipe Bragança, do jornal *Folha de S. Paulo*, assinado por Bruno Saito, e da página eletrônica *E-pipoca*, assinado por Rubens Ewald Filho. Esses textos, que apresentam comentários divergentes dos da revista *Veja*, atendem à necessidade metodológica de comparar diferentes abordagens sobre cinema.

A seleção dos seis textos da revista *Veja*, analisados cada qual em um capítulo, além de pautar-se pela diversificação temática e estilística dos filmes, de modo a oferecer uma visão significativa das possibilidades dos textos da revista, oferece um painel diversificado de reflexões sobre o cinema, com a pretensão de, a partir disso, constatar em que medida a revista *Veja* realiza ou não essas reflexões.

O filme *O aviador*, dirigido por Martin Scorsese, tem referências sobre o próprio cinema e caracteriza-se como uma cinebiografia. Isso permite que, na análise do texto da revista *Veja*, se desenvolva uma reflexão fundamental sobre a função do cinema: qual deve ser o grau de comprometimento dos filmes com a realidade?

Na escolha do texto da revista *Veja* sobre o filme *Sideways - Entre umas e outras*, dirigido por Alexander Payne, foi considerado o fato de tratar-se de uma adaptação de uma obra literária, o que promove a reflexão dos problemas e possibilidades que as adaptações podem passar.

O texto da revista *Veja* relacionado ao filme *Herói*, dirigido por Zhang Yimou, discorre sobre o gênero dos filmes de artes marciais. A escolha do texto parte desse fato para também discorrer sobre o gênero dentro de uma reflexão sobre o próprio cinema, levantando questões importantes acerca das possibilidades dos filmes de artes marciais, e analisando, a partir daí, a pretensão da revista, que confere ao cineasta uma posição de destaque dentro do gênero.

O texto de Isabela Boscov sobre o filme *Casa de areia*, dirigido por Andrucha Waddington, foi escolhido porque há uma semelhança notável de estilo entre este texto e um texto da seção "Perfil" da revista assinado por outro jornalista, e isso implica uma consideração sobre o próprio posicionamento editorial da revista.

O filme *Sin City – A cidade do pecado*, dirigido por Robert Rodriguez e Frank Miller, também trata-se de uma adaptação de um outro veículo, no caso, histórias em quadrinhos, para o cinema. Porém, a escolha do texto da revista *Veja* relacionado a esse filme, partiu do fato do filme instigar reflexões sobre o problema da moralidade nos filmes.

O capítulo final deste trabalho, relacionado ao texto da revista *Veja* sobre o filme *The brown bunny*, dirigido por Vincent Gallo, mostra que a escolha deste texto de Isabela Boscov aproveita-se de uma questão polêmica do filme, que é a suposta lentidão de suas cenas, para, a partir daí, refletir sobre a separação que deve ser feita entre gosto e interpretação pessoal e atribuição de juízos estéticos.

O AVIADOR

O primeiro texto de Isabela Boscov discutido neste trabalho é a resenha sobre o filme *O aviador*, dirigido por Martin Scorsese. O título do texto, publicado na edição do dia 9 de fevereiro de 2005, é *''Ascensão e queda do magnata americano''*, e é seguido do seguinte *lead*: *''Bem filmado mas algo vazio, O Aviador é a súplica de Martin Scorsese por um Oscar''*.

O filme é uma tentativa de representação de momentos da vida de um personagem real, que foi o magnata norte-americano Howard Hughes, falecido em 1976. São representadas, no filme, passagens de sua vida que incluem felicidades e desventuras. Porém, há um objeto de representação em *O aviador* que configura-se como o próprio cinema.

Desde o início do filme, com a exibição do logotipo da distribuidora Warner Brothers em versão propositadamente antiquada, há uma tentativa por parte de Martin Scorsese de emular um tempo da história do cinema coincidente com o tempo de vida de Howard Hughes. E tal emulação, constatada até mesmo no trabalho de fotografia do filme, que procura imitar o processo de formação de cores Technicolor, comum a muitos filmes norte-americanos das décadas de 1930 a 1960, é justificada pelo fato de Hughes ter sido, em vida, um produtor de cinema aventureiro e um cineasta obstinado. Há legitimidade na incursão referencial que o filme de Martin Scorsese promove em sua representação de Howard Hughes.

Porém, a constatação de que Martin Scorsese preocupa-se com as técnicas do fazer cinematográfico – algo em que a jornalista demonstra acreditar quando afirma vagamente que o cineasta *''filma bem''* - não foi suficiente para que Isabela Boscov atribuísse, de imediato, juízos estéticos favoráveis ao filme.

Seu texto inicia-se com uma informação sobre Howard Hughes, e dela se sustenta nas primeiras considerações qualitativas sobre o filme:

Em 1972, um jornalista publicou o que seria uma autobiografia de Howard Hughes, ditada a ele pelo magnata durante uma série de encontros furtivos. Hughes negou conhecer o jornalista. A suposta farsa foi denunciada a um grupo de pessoas que haviam conhecido o bilionário antes de sua longa e patológica reclusão, reunidas numa sala com um alto-falante, fazendo perguntas ao nada e ouvindo respostas dadas por uma voz incorpórea. A voz e os maneirismos de fala pareciam ser de

Hughes, mas ninguém poderia garantir. Assim, a ação movida pela corporação do texano contra o jornalista serviu apenas para acrescentar algumas páginas à então já vasta coleção de lendas sobre o empreendedor da aviação, do cinema e do namoro serial com estrelas como Katharine Hepburn (que quase se casou com ele) e Ava Gardner (que o recusou, mas para quem foi uma amiga fiel). O episódio ilustra que, em se tratando de Hughes, é impossível separar fato de ficção. E aí está o calcanhar-de-aquiles do luxuoso, grandioso e extremamente bem filmado *O Aviador* (*The Aviator*, Estados Unidos/Japão/Alemanha, 2004), que estréia nesta sexta-feira no país, liderando o páreo do Oscar com onze indicações: o diretor Martin Scorsese abraça a lenda com tal sofreguidão que na largada já esqueceu que ela não passa de uma meia verdade (BOSCOV, 2005 a, p. 94).

Em seguida, o texto apresenta uma série de fatos da vida de Howard Hughes, alguns representados no filme, outros não. Isso mostra que o texto não trata somente de aspectos filmicos.

Trabalhando a partir de um roteiro que lhe foi apresentado por Leonardo DiCaprio, o astro do filme, Scorsese apanha Hughes já no ardor das suas aventuras de juventude. Herdeiro de uma fábrica de brocas para a extração de petróleo, Hughes perdeu os pais cedo, mas manifestou de imediato sua independência e ambição. Aos 18 anos, processou os controladores da empresa da família pela presidência desta, ganhou a ação e procedeu a torrar sua fortuna (que não parava mesmo de crescer) em projetos megalomaniacos, como a superprodução sobre combates aéreos *Hell's Angels*, estrelada pela loira platinada Jean Harlow, um de seus casos. Hughes, porém, não brincava em serviço. Ao mesmo tempo em que se celebrizava pelas excentricidades e por andar sempre com alguma estrela pendurada no braço, desenvolveu modelos para a aviação comercial e militar que viriam a revolucionar o setor. Transformou a hoje extinta TWA numa potência ao praticamente inventar o sistema de rotas domésticas nos Estados Unidos – e sua concorrência com a também finada Pan Am, presidida por seu arqui-rival Juan Trippe (Alec Baldwin, numa participação suculenta), foi o impulso decisivo para a hegemonia americana nos céus internacionais.

Não tardou, porém, para que o transtorno obsessivo-compulsivo de Hughes levasse a melhor sobre seu espírito pioneiro. Scorsese encerra o filme em 1947, antes que a história se transforme num circo de horrores. Hughes esteve pela última vez na presença de um jornalista em 1958. Até sua morte, em 1976, viveu encerrado como um eremita entre as Bahamas e um cassino de Las Vegas, guardado por um grupo de mórmons. A se crer na lenda que parece ser fato, virou uma aberração, com unhas longuíssimas, barba e cabelos desgrenhados, reduzido a pele e osso e picado

de agulhas por todos os lados, resultado da dependência em medicamentos contraída quando, ao testar um de seus aviões, caiu em plena Beverly Hills e teve 80% do corpo queimado – uma das cenas mais audaciosas de *O Aviador* (BOSCOV, 2005 a, p.94).

Esse conjunto de informações sobre Howard Hughes, grafadas numa linguagem característica de texto jornalístico, são dissociadas de qualquer propósito de análise de elementos cinematográficos.

No parágrafo seguinte, Isabela Boscov critica decisões de Martin Scorsese em suas escolhas do que representar da vida de Howard Hughes, e propõe-se a informar ao leitor uma motivação pessoal do cineasta para tal atitude:

Hughes foi também um personagem sinistro, de inclinações fascistas, que esteve envolvido em espionagem, jogos sujos de poder e talvez até em maquinações de assassinatos políticos. Mas Scorsese faz o que tem de fazer pelo bem de seu filme. Se *O Aviador* pede que se ponha de lado esse Hughes e se fique apenas com o visionário que pagou com a sanidade por ter desafiado convenções e mirado mais longe no futuro do que qualquer outro, que seja. Mas o autor da decisão não pode esquecer que a tomou, sob pena de patinar na credulidade. É sabido, porém, que Scorsese se sente injustiçado e que gostaria de finalmente ganhar o reconhecimento de seus pares. Sabe-se também que foi um baque para ele concorrer a dez Oscar por *Gangues de Nova York* e perder todos. O cineasta quer porque quer, enfim, seu Oscar, e *O Aviador* é uma súplica mal disfarçada à Academia, com todas as genuflexões – um ícone vitimado por sua independência, atores de gabarito (Cate Blanchett, exagerando na imitação de Katharine Hepburn) misturados a mulheres lindíssimas (Gwen Stefani e Kate Beckinsale, respectivamente no papel de Jean Harlow e de Ava Gardner), reconstituição de época superlativa e a típica efusão visual do diretor. Mas pesam contra o filme a identificação pouco crítica de Scorsese com o protagonista e sua crença nos poderes de Leonardo DiCaprio, que se confirma aqui como o mais superestimado dos jovens atores (BOSCOV, 2005 a, p. 94).

É evidente a preocupação da jornalista com pressupostos da realidade para a atribuição de seus juízos estéticos. De fato, se uma obra cinematográfica surge com a intenção de representar ações de um personagem que existiu ou que ainda vive, a cobrança da audiência pela verossimilhança dos fatos narrados, bem como por escolhas imparciais por parte dos realizadores da obra, é legítima. Porém, tal legitimidade pode ser provocada com o questionamento de quais devem ser os objetivos do cinema.

Andrew afirma que “cada pergunta sobre cinema está contida em pelo menos um dos seguintes títulos: matéria-prima, métodos e técnicas, formas e modelos, objetivo ou valor”. Trata-se de uma adaptação do autor para as quatro causas da *Física* de Aristóteles para qualquer fenômeno natural: material, eficiente, formal e final (apud ANDREW, 1989, p. 17).

As teorias do cinema buscam formulações acerca da capacidade do cinema, do que ele deve tratar, do que pode manifestar, e de quais devem ser os seus objetivos. No entanto, o texto de Isabela Boscov não é uma aplicação de qualquer teoria de cinema. Não há nele análise fílmica e considerações acerca da capacidade cinematográfica, e sim comentários sustentados mais em adjetivos do que em argumentações. Porém, o seu texto, ainda que opinativo, cobra do filme (e conseqüentemente do próprio cinema, afinal, há restrições ao filme por não cumprir as exigências críticas da jornalista) mais uma postura de compromisso com a realidade do que um compromisso com as formalidades cinematográficas. O último parágrafo do texto deixa isso evidente:

O que realmente derruba *O Aviador*, contudo, é uma característica da qual Scorsese não pode se desfazer, porque é o que o define: sua obsessão pelo cinema. Numa entrevista recente, DiCaprio contou que em suas folgas o diretor nunca vai passear no parque, por exemplo, mas tranca-se em sua sala de projeção para rever pela quadragésima vez um filme qualquer em busca de algum detalhe que lhe tenha escapado das outras 39. Basta assistir a *Gangues de Nova York* ou a *O Aviador* para entender que DiCaprio está dizendo a verdade. Essa obsessão serve bem a Scorsese quando ele trata do mundo exacerbado dos gângsteres, mas constitui uma deficiência sempre que ele tenta ampliar seu escopo. Se o trabalho de Clint Eastwood, seu grande rival neste Oscar, cada vez mais adere à experiência pessoal, Scorsese trai em igual medida quanto sua trajetória é confinada e descolada de um senso de realidade. O que falta a *O Aviador* é uma vida fora dos limites da tela. Sem ela, o filme não passa de mais uma imitação empolgante, mas estéril, de *Cidadão Kane* (BOSCOV, 2005 a, p. 95).

A afirmação da jornalista de que a obsessão de Scorsese é mais pertinente “no mundo exacerbado dos gângsteres” carece, obviamente, de mais sustentação argumentativa, e de análise cinematográfica mais detalhada.

O texto de Isabela Boscov pouco se interessa por três categorias de abordagem do cinema propostas por Andrew, e adaptadas das causas aristotélicas de fenômenos naturais: a matéria-prima (capacidade cinematográfica), os métodos e técnicas, e as formas e modelos do

cinema. Boscov interessa-se, em seu texto, muito mais pelos objetivos e valores do cinema. O filme falha, para a jornalista, na sua despreocupação com a realidade da história de Howard Hughes. Portanto, o texto da revista *Veja* não tem identificação com as teorias de cinema.

Segundo Andrew (1989, p. 138), há duas grandes tradições divergentes de teorias de cinema. Os ensaios do crítico André Bazin constituem-se no mais importante legado das teorias realistas do cinema, enquanto os ensaios do cineasta Sergei Eisenstein são os textos mais importantes das teorias formativas de cinema.

As teorias realistas de cinema visam considerar uma harmonização da humanidade com a realidade via cinema. Bazin afirmava que o realismo central do cinema “não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não transformam-se em cinema” (1967 apud ANDREW, 1976, p. 142). As teorias formativas de cinema, que tiveram como grande pensador o cineasta russo Sergei Eisenstein, por sua vez, consideram que a produção de efeitos intelectuais e emocionais no público pelos elementos formais do cinema (luz, linha, movimento, volume, etc) condicionam-no mais como um criador de significados do que um campo de direção de signos reais (EISENSTEIN et al., 1942 apud ANDREW, 1976).

Isabela Boscov atribui juízos negativos ao filme *O aviador*, porque nele não há um compromisso com a realidade na omissão de fatos importantes da vida de Howard Hughes.

De uma atividade como a crítica cinematográfica, que pretende estabelecer junto ao seu público a atribuição de valores universais às obras analisadas, é legítimo exigir atribuições que venham de considerações sobre o conhecimento do campo cinematográfico. Caso contrário, não haveria a necessidade de publicação de crítica de cinema: a opinião de alguém que se julga especialista seria tão importante quanto a de qualquer espectador.

Portanto, no exercício da escrita de um texto reflexivo sobre cinema, o conhecimento sobre suas características e peculiaridades, e a análise cuidadosa dos elementos cinematográficos são mais indispensáveis do que a descrição de impressões que determinado filme causou individualmente.

Há uma predileção de Isabela Boscov em sua crítica por termos que ressaltam suas impressões individuais sobre o filme: “luxuoso”, “grandioso”, “extremamente bem filmado”, “abraça a lenda com sofreguidão”, “reconstituição de época superlativa”, e “efusão visual do diretor” são alguns exemplos. E esse fato, aliado ao seu julgamento

rigoroso da "obsessão" de Scorsese pelo cinema como algo que "derruba" o filme, coloca seu texto em uma armadilha; afinal, uma crítica de cinema que não se preocupa com a essência fílmica de uma obra está mais na autoridade de reveladora de impressões pessoais do que na autoridade de julgadora universal de uma obra.

SIDEWAYS – ENTRE UMAS E OUTRAS

O filme *Sideways - Entre umas e outras*, dirigido por Alexander Payne, é uma adaptação do livro *Sideways*, escrito por Rex Pickett. O texto de Isabela Boscov referente ao filme, publicado na edição do dia 2 de fevereiro de 2005, não menciona o fato de que se trata de uma adaptação para o cinema de uma obra literária.

O problema das adaptações de obras de outros veículos artísticos para o cinema foi fundamental nas construções das teorias de cinema. A categoria “formas e modelos do cinema”, segundo Andrew, uma das quatro possibilidades de abordagem das teorias de cinema, ocupa-se também de considerar qual é a capacidade do cinema de adaptar trabalhos de outras técnicas de representação, como o teatro e a literatura (ANDREW, 1989, p. 17).

O húngaro Béla Balázs, representante da tradição formativa das teorias do cinema, afirmava que a matéria-prima do cinema não é exatamente a realidade, e sim o “assunto fílmico” que se apresenta para ser experimentado no mundo e que se oferece para ser transformado em cinema. O cineasta que perscruta outro trabalho artístico em busca de seu tema deve, para Balázs, reformulá-lo através das formas específicas do cinema (ANDREW, 1989, p. 97). André Bazin, em sua teoria realista do cinema, instava os cineastas a se colocarem a serviço das obras de arte que quisessem levar ao cinema. Se o objetivo do filme é a réplica de trabalhos de arte tirados de outros veículos, para Bazin, a deformação plástica provinda dos elementos formais do cinema, mesmo quando vinda de um realizador criativo, seria tola e equivocada (ANDREW, 1989, p.155).

Eis o texto, na íntegra, de Isabela Boscov, de título “*O brilho do fiasco*”, e seguido do *lead* “*Sideways ensina a extrair inteligência da mediocridade*”:

No mundo do diretor Alexander Payne, os homens despertam, em algum ponto da meia-idade, para a nitidez cortante de tudo que há de sensabor, pequeno e fracassado em suas vidas. Trata-se, enfim, do mundo em que vive a maioria da humanidade, e essa é a primeira virtude de *Sideways – Entre Umás e Outras* (*Sideways*, Estados Unidos, 2004), que estréia nesta sexta-feira. As outras estão no talento de Payne criar personagens plausíveis, seu faro para escolher atores e sua dedicação ao roteiro.

Em *Sideways*, os amigos quarentões Miles (Paul Giamatti) e Jack (Thomas Haden Church), que vai se casar no sábado seguinte, tiram alguns dias para viajar pelos

vinhedos da Califórnia. Miles, escritor frustrado, imagina uma semana de degustação de vinhos – o único tópico em que esse pessimista se revela assertivo e desembaraçado. Jack, um ator falido, imagina outra coisa: sexo, menos por luxúria e mais por pavor do casamento. É dessas duas obscuras crises de meia-idade, então, que *Sideways* trata – e de forma belíssima, com humor e tolerância para com seus personagens. "Gosto da mediocridade", disse Payne a VEJA. Claro que só como tema: o que *Sideways* mostra é que nada é mais revolucionário, hoje, do que falar de pessoas comuns (BOSCOV, 2005 b, p. 107).

Isabela Boscov, do modo como escreve sobre o "mundo do diretor Alexander Payne" e as suas peculiaridades, demonstra que quem se propõe a escrever textos opinativos sobre cinema precisa saber correlacionar filmes, cineastas e estilos cinematográficos. É possível, no contexto da filmologia, que é um estudo científico exterior ao mundo cinematográfico (METZ, 2004, p. 108), um sociólogo ou um historiador, por exemplo, que não tenha grande conhecimento da história do cinema e de seus temas, tratar de um filme específico de um ponto de vista mais restrito. No entanto, para o crítico e para o teórico, é imprescindível um conhecimento global de seu objeto de estudo.

Apesar de seu texto não mencionar diretamente os outros filmes de Alexander Payne que constituíram sua classificação de "mundo" do cineasta, no caso, *Eleição*, de 1999, e *As confissões de Schmidt*, de 2002, que tratam dos temas do "sensabor, pequeno e fracassado", a jornalista informa a quem lê seu texto que tem um pré conhecimento da obra de Payne.

Conforme se constatou no capítulo anterior, o texto referente ao filme *O aviador* tem caráter tanto informativo quanto opinativo. O texto sobre o filme *Sideways*, por sua vez, de informativo tem tão somente dados referentes ao seu enredo.

É omitido o fato de que o filme é uma adaptação, mas as informações sobre os temas, ou os "assuntos filmicos" que surgiram antes do próprio filme, seja no roteiro adaptado, seja no livro não mencionado de Rex Pickett, são caros ao texto. A revista entrevistou o diretor, e a única declaração sua para figurar no texto foi a de que ele gosta da mediocridade como tema.

A abordagem cinematográfica do tema foi considerada por Isabela Boscov como bela, humorística e tolerante. Assim como no caso do filme *O aviador*, o texto da revista *Veja* apresenta adjetivos de consideração da experiência individual de Isabela Boscov, e não passa por argumentações provindas do campo de conhecimento cinematográfico.

Em relação às considerações sobre cinema propostas por Andrew: matéria-prima e métodos e técnicas, o texto de Boscov sobre o filme *Sideways - Entre umas e outras* afirma apenas que o diretor cria personagens plausíveis, tem faro para escolher atores e é dedicado ao roteiro.

Não há no texto de Boscov qualquer desenvolvimento de argumentos sobre o filme como resultado de um processo de criação cinematográfica.

E, sobre a consideração de Andrew acerca de formas e modelos, conforme mencionado acima, o texto não afirma nem que trata-se de uma adaptação. Somente a consideração proposta por Andrew sobre objetivo e valor do cinema é presente no texto de Isabela Boscov.

O fato de que o filme tem como um de seus temas “tudo o que há de sensabor, pequeno e fracassado na vida dos homens de meia-idade” e, na opinião da jornalista, o “mundo em que vive a maioria da humanidade”, é uma valor positivo para a jornalista e ela confere a esse fato a “primeira virtude” do filme.

Porém, tal “virtude”, porque é um tema, é anterior ao filme. Essa “virtude” já existia no livro pelo qual o filme foi adaptado. Se essa consideração de Isabela Boscov fosse legítima, qualquer filme que tivesse como um de seus temas as imitações das desventuras comuns à realidade da humanidade já teria necessariamente alguma coisa de virtuoso.

As imitações de desventuras e fracassos são acessórios da arte. Aristóteles, em sua *Poética*, afirma que as expressões artísticas, ainda que em diferentes formas, possuem como objetos de representação as imitações da humanidade, as ações da vida, a felicidade, e a desventura (ARISTÓTELES, 1996).

A qualificação das imitações da arte precisa passar por argumentações de ordem estética; e, no caso do texto da revista *Veja*, as qualificações atribuídas pela jornalista precisariam passar por considerações pertinentes ao cinema.

A atribuição de virtude ao filme *Sideways* puramente pela escolha de tema, e as qualificações positivas provindas de adjetivações em detrimento de argumentações que a jornalista promove, tornam o texto superficial.

Os leitores de tal texto, para confiarem-lhe verdade, precisariam, necessariamente, concordar com as impressões individuais da jornalista.

HERÓI

Isabela Boscov, assim como quando escreve sobre o filme *O aviador*, ao tratar do filme *Herói*, dirigido por Zhang Yimou, em texto publicado na edição do dia 23 de março de 2005, apresenta informações sobre a produção do longa-metragem. E, tal como foi observado nas análises dos textos anteriores, é recorrente neste também a utilização de adjetivos pela jornalista em detrimento da análise cinematográfica aprofundada.

Sem dúvida, uma análise cinematográfica ancorada por uma teoria de cinema não seria pertinente a um texto jornalístico de caráter claramente informativo e opinativo. Porém, o texto de Isabela Boscov, quando se aventura a promover o cineasta Zhang Yimou a um patamar único dentro do gênero de filmes de artes marciais e quando menciona potencialidades cinematográficas do filme não pode mais ser classificado como meramente informativo e de opiniões impressionistas.

O título do texto, “*O triunfo dos chineses voadores*” é seguido do lead “*A beleza quase excessiva de Herói, de Zhang Yimou*”.

Os dois primeiros parágrafos apresentam curiosidades sobre a produção do filme, informações sobre o seu sucesso de público, a sua indicação ao Oscar, e do que o seu enredo trata. E, o que seria uma opinião acerca do filme resume-se às palavras “*cenas sublimes*” e “*beleza às vezes excessiva*”.

Um membro da equipe ficou de prontidão no interior da Mongólia, encarregado de dar o alerta no momento em que as folhas de uma floresta de carvalhos atingissem seu melhor amarelo outonal. Quando a hora chegou, o diretor Zhang Yimou deslocou o time inteiro para a locação e colocou-o para trabalhar numa tarefa surreal: classificar segundo sua tonalidade todas as folhas que caíssem das árvores. As mais belas serviriam para passar em frente ao rosto das atrizes Maggie Cheung e Zhang Ziyi, as de primeira linha voariam em torno delas, as de segunda ficariam mais para o fundo do cenário e as restantes seriam devolvidas ao chão. O saldo desse perfeccionismo extremado é uma das muitas cenas sublimes de *Herói* (*Hero*, China/Hong Kong, 2002), a primeira incursão de Yimou, um dos expoentes dos festivais internacionais, nas artes marciais. *Herói* quebrou o recorde de audiência na China, concorreu ao Oscar de filme estrangeiro em 2003, acumulou uma bilheteria mundial de quase 180 milhões de dólares e animou Yimou a voltar a essa seara com o ainda superior *O Clã das Adagas Voadoras*, que deve estreiar no Brasil em 8 de abril. Se esse fenômeno merece uma ressalva, é que sua beleza às vezes excessiva distrai a atenção do que mais esteja em jogo no filme.

Herói revisita um episódio central para a história da China: a unificação do país pelo rei de Qin, que no século III a.C. submeteu as monarquias rivais e tornou-se o primeiro imperador – além de construtor da Grande Muralha. No filme, o rei recebe um oficial de província (Jet Li) que acaba de eliminar os assassinos que ameaçavam seu trono, e pede para ouvir sua narrativa. Seguem-se então três versões de como o obscuro Sem Nome derrotou os lendários Céu (Donnie Yen), Espada Quebrada (Tony Leung) e Neve que Voa (Maggie Cheung) (BOSCOV, 2005f, p. 118).

E, antes do parágrafo final, lê-se o seguinte trecho:

Cada versão é encenada em uma cor diferente, e todas elas servem de mote para o maior atrativo do filme: as lutas estupendamente coreografadas, que vão do estilo mais ortodoxo ao mais lírico, como um combate travado sobre as águas de um lago. Tudo o que há de drama em *Herói* está expresso na atmosfera diversa de cada uma das lutas e no êxtase dos cenários, figurinos e cores. Essa, enfim, é a habilidade que responde pelo prestígio de Yimou: mais do que qualquer outro cineasta, ele sabe mimetizar um gênero de forma tão completa que, ao final, estabelece para ele um novo patamar (BOSCOV, 2005 f, p. 118).

As potencialidades do cinema mencionadas por Isabela Boscov- cenários, figurinos e cores- são elementos dramáticos no filme *Herói*. Porém, a jornalista não apresenta qualquer consideração acerca do processo da edição.

Fica evidente, nos textos analisados neste trabalho, que Boscov dedica-se mais a comentários de impressão individual do que a argumentos provindos de considerações cinematográficas. Textos de tais características são difíceis de serem falsificados, afinal, se o leitor concordar com as impressões individuais da jornalista, haverá um pacto de verdade. Porém, a omissão em seu texto de considerações sobre o processo de edição do filme *Herói*, bem como a sua conclusão de que Zhang Yimou mimetiza um gênero de forma tão completa, tornam suas afirmações passíveis de serem consideradas erradas.

O cineasta chinês utiliza-se de recursos formais da imagem tais como escala de iluminação e composição dentro do enquadramento como instrumentos de narração cinematográfica. Mas esse não é o único caminho pelo qual o cinema comunica-se com o público. Andrew (ANDREW, 1989, p.148) afirma que, além da manipulação de aspectos formais da imagem, a linguagem do cinema precisa contextualizar as suas imagens no processo formativo de edição, conhecido como ‘‘montagem’’.

Isabela Boscov afirma que a habilidade do cineasta de lidar com a “atmosfera diversa de cada uma das lutas” e no “êxtase dos cenários, figurinos e cores” constituem-se em seu prestígio, e “mais do que qualquer outro cineasta, ele sabe mimetizar um gênero de forma tão completa que, ao final, estabelece para ele um novo patamar”.

Além da omissão da jornalista de não considerar o processo de edição do filme para atribuir a Zhang Yimou uma classificação tão elevada como a de explorador brilhante e único de um gênero cinematográfico, o seu texto ainda não faz qualquer consideração sobre a agilidade da câmera ou a agilidade dos corpos em cena, dois componentes fundamentais dentro do gênero dos filmes de artes marciais.

A edição de número 68 da revista eletrônica de cinema *Contracampo* apresenta artigos sobre o cineasta Chang Che, considerado no editorial como “o mais talentoso, prolífico e importante da produtora Shaw Brothers, responsável pelos surtos de cinema wuxia e de kung fu em Hong Kong nos anos 60 e 70, respectivamente”.

No artigo *Chang Che, esteta industrial*, Ruy Gardnier afirma que o movimento não é só um grande tema dos filmes de Chang Che, como também é um tema do cinema como um todo (GARDNIER, 2005). O movimento é um fator que diferencia o cinema das demais representações de realidade (MORIN et al., 1956, apud METZ, 1972).

O fator do movimento dos corpos, que é essencial nos filmes de artes marciais, foge ao texto de Boscov. Tal omissão poderia ser justificada se o seu texto se dedicasse apenas à impressões individuais do filme *Herói*; porém, quando a jornalista faz uma consideração sobre o gênero dos filmes de artes marciais, suas conclusões falham.

Há ainda um outro problema resultante da ausência de argumentações da jornalista: quando ela afirma que Yimou mimetiza um gênero “mais do que qualquer outro cineasta”, não se sabe se os outros cineastas são todos os cineastas, ou se são aqueles que dedicaram-se a “mimetizar um gênero”.

O texto da revista eletrônica *Contracampo* sobre o filme *Herói*, assinado por Felipe Bragança, faz considerações antagônicas ao texto de Isabela Boscov, como pode ser notado em seus dois primeiros parágrafos:

Fraco arsenal de clichês poéticos, procura imprimir beleza gritante a
fotogramas desinteressados. O que, por fim, se sintetiza numa
espiritualidade de prateleira onde as artes marciais e os corpos humanos
são transformados em espécies de fantasmas sem peso, sem tato, sem
carne- em outras palavras: sem vida.

O espírito em Zhang não pesa, é rarefeito. Como frágil é sua habilidade em construir ritmo para os movimentos dos corpos que filma. Não há conexão entre organismo e natureza, entre gesto e gravidade – Zhang fez um filme de artes marciais através de uma poética vaga do intangível, com mensagens claramente arquitetadas para uma apreensão intelectualmente rala de princípios morais e uma emulação pobre do potencial de gênero que o cinema de kung-fu lhe entregava de bandeja. Zhang filma tudo com uma câmera lânguida e uma montagem que se propõe a fazer um cinema interessado apenas em um deleite para os olhos, mas que esquece o corpo de quem vê: nada vibra na tela, e nem mesmo as cores berrantes o podem negar. Nada nos movimentava na cadeira, fazendo o filme se desenrolar em pomposa monotonia. [...]

(BRAGANÇA, 2005)

O texto da revista *Contracampo*, como crítica de cinema que atribui valores absolutos a um filme, é tão passível de se problematizar como um texto da revista *Veja*, porém o texto de Felipe Bragança investiga aspectos fundamentais do filme de Zhang Yimou que o texto da revista *Veja* omite, como a sua relação com o gênero de filmes de kung fu, a sua montagem, e a questão do movimento dos corpos.

Por fim, o texto de Isabela Boscov, em seu último parágrafo, apresenta informações políticas:

Não deixa de ser irônico, porém, que Yimou, que passou seus dezoito anos de carreira às turras com os censores chineses por causa de filmes como *Lanternas Vermelhas*, *A História de Qiu Ju* e *Tempos de Viver*, tenha adotado o rei de Qin como pivô de *Herói*. Os massacres promovidos pelo monarca foram tão extensos e brutais que, apesar de seus feitos, sua memória persistiu em relativa desgraça até ser reabilitada por Mao Tsé-tung, que viu nele uma inspiração para a Revolução Comunista de 1949. Como personagem, o rei de Qin tem o selo de aprovação do Partido – e o tratamento dado a ele por Yimou, de um déspota iluminado e incompreendido, só fez reforçar a impressão de que o diretor teria se juntado ao inimigo. *Herói* talvez seja, assim, politicamente incorreto. Mas, como espetáculo, está acima de qualquer suspeita (BOSCOV, 2005 f, p. 119).

A jornalista da revista *Veja* não atribuiu qualificações de valor ao filme por ele ter um posicionamento político que lhe é discordante. O fato do filme *Herói* ter um enredo

agradável ao Partido Comunista Chinês e, portanto, “politicamente incorreto” para a jornalista, lhe é indiferente em suas considerações de valores sobre o filme.

CASA DE AREIA

O índice da revista *Veja* do dia 11 de maio de 2005, na subseção cinema da editoria *Artes e espetáculos*, indica três filmes: *Casa de areia*; *Bom dia, noite*; e *O segredo de Vera Drake*. As indicações são: *Casa de areia*, com Fernanda Montenegro; *Bom dia, noite*, de Marco Bellocchio; e *O segredo de Vera Drake*, de Mike Leigh.

Os filmes de Bellocchio e Leigh são apresentados como obras de seus diretores, enquanto o filme *Casa de areia* é apresentado como sendo estrelado por Fernanda Montenegro.

O texto de Isabela Boscov sobre o filme *Casa de areia*, dirigido por Andrucha Waddington, constitui-se de uma tentativa de opinar sobre a carreira da atriz Fernanda Montenegro.

O título do texto é *''Existe atriz infalível?''*, e é seguido do *lead* *'' Como - e por que- a mística da grande dama da interpretação se formou em torno de Fernanda Montenegro''*.

Apenas no primeiro parágrafo há opiniões e informações sobre o filme, e ainda assim, elas são muito breves e superficiais:

A grande dama, o monstro sagrado, a melhor de todas: seja qual for a ocasião, pelo menos uma dessas alcunhas vem sempre anexada ao nome de Fernanda Montenegro, como se fizesse parte dele. Mas pode existir uma atriz infalível? Na sexta-feira, a atriz volta ao cartaz nos cinemas com *Casa de Areia* (Brasil, 2005). Dirigido pelo genro de Fernanda, Andrucha Waddington, o filme traz a atriz e sua filha, Fernanda Torres, como sucessivas gerações de mãe e filha isoladas nos areais dos Lençóis Maranhenses entre as décadas de 10 e 70 – e demonstra que mesmo intérpretes de talento não estão livres de tatear quando lhes falta um roteiro de substância. A ausência mais sentida nos vários papéis que Fernanda desempenha em *Casa de Areia* é a do seu humor. Além de ser um traço marcante de sua personalidade civil, ele é quase sempre usado pela atriz como uma espécie de fiel da balança – um dado dissonante que ora acentua a dramaticidade de suas personagens, ora abate a solenidade delas, quando não as duas coisas ao mesmo tempo. É esse humor que separa interpretações superiores, como as de *Central do Brasil*, *O Outro Lado da Rua* e *Redentor* (este, a estréia na direção de longas do filho da atriz, Claudio Torres), de trabalhos menores, como o de *Casa de Areia*. E Fernanda, como toda atriz – de qualquer gradação –, responde com mais potência a materiais que a desafiem a se superar ou se renovar (BOSCOV, 2005c, p. 146).

As opiniões de Isabela Boscov sobre o filme *Casa de areia* são apenas de que falta substância ao roteiro, e que as atrizes Fernanda Montenegro e Fernanda Torres, em virtude desse fato, não puderam comprovar os seus talentos. Não há nem a informação sobre a autoria do roteiro.

Os capítulos anteriores deste trabalho revelaram que a jornalista utiliza-se de adjetivos em detrimento de argumentos ancorados em considerações cinematográficas pertinentes, e que há informações extrafilmicas em seus textos, como por exemplo os dados referentes às produções de *O aviador* e *Herói*.

No caso do filme *Casa de areia*, o texto de Isabela Boscov não se estende em adjetivos de consideração estética, e não apresenta qualquer dado sobre a produção do longa-metragem. O texto de Isabela Boscov assemelha-se mais a um perfil sobre a atriz Fernanda Montenegro, o que, portanto, seria mais pertinente em um outro espaço dentro da revista, que não fosse o da subseção de cinema.

Há, inclusive, em algumas edições de *Veja* uma seção denominada "Perfil", no qual há comentários sobre uma personalidade, informações sobre a sua carreira profissional, e declarações da pessoa e de conhecidos. E são essas características que configuram o texto de Boscov sobre o filme *Casa de areia*, conforme pode ser observado nos parágrafos seguintes:

Fazer ressalvas a Fernanda é quase um tabu. Não que ela estimule abertamente o culto a sua pessoa. Ao contrário: a questão, justamente, é que Fernanda se tornou uma das reservas artísticas e morais do país – e elas, como se sabe, não são numerosas. Fernanda é, por exemplo, a recordista em prêmios nacionais e estrangeiros – entre os quais evidentemente se destaca a indicação ao Oscar de atriz, a única conquistada pelo Brasil na categoria nos mais de setenta anos da cerimônia. Numa cultura cheia de complexos quanto a sua própria validade, esse aval adquire um peso esmagador. E talvez conte mais ainda por Fernanda cultivar a modéstia num país que valoriza (do seu jeito, bem entendido) esse traço de caráter. "Já errei muito. Mas, como não morri por causa disso, nem me lembro de que erros foram esses. Toco em frente", diz Fernanda.

Por coincidência ou senso de oportunidade, Fernanda sempre teve o momento a seu favor. Desde sua estréia, no início dos anos 50, foi capaz de se destacar em meio a uma geração excepcional, que incluía Ítalo Rossi, Paulo Autran, Leonardo Villar, Bibi Ferreira e Raul Cortez. Quando Cacilda Becker morreu, em 1969, ela era a candidata natural a sucedê-la, na imaginação do público e da crítica, como a grande

dama do teatro brasileiro. "Esse título, o de 'grande dama', é como um cetro que vai sendo passado de geração a geração", teoriza o crítico teatral Sábato Magaldi. O crítico enumera entre os créditos de Fernanda para esse cetro sua folha corrida no teatro, rádio, televisão e cinema, e a escolha de papéis que a valorizem – "Ela nunca tentou bancar a mocinha ingênua". Segundo Magaldi, no palco a atriz leva um papel às últimas conseqüências – uma das razões, por exemplo, para o sucesso da montagem de *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, que no início da década de 80 atraiu mais de meio milhão de interessados em ver Fernanda como uma empresária implacável que desmorona ao viver uma paixão homossexual. [...]

A atriz tem sorte e tem competência, e tem algo mais: filhos que se aventuraram de forma bem-sucedida pelas mesmas áreas que ela e o marido, Fernando Torres. Nada intimida mais do que um monstro sagrado. Mas um monstro sagrado que é também mãe de uma amiga ou namorada é um monstro potencialmente acessível, e muito atraente. Fernanda diz que nunca chegou a refletir sobre o papel que os filhos desempenharam nas novas vidas de sua carreira. [...]

Na opinião da atriz, os superlativos que costumam acompanhá-la são, além de uma bobagem, um exercício de imaginação. "Fernanda é um encosto, que eu recebo lá na hora, e é a mulher que tira fotos e dá entrevistas. Eu sou a Arlette Pinheiro Monteiro Torres", disse ela a VEJA, referindo-se ao nome que consta de sua identidade. "Tenho vida pessoal e tenho também muita dor de barriga quando aceito um novo papel. Isso de 'grande dama' é coisa do século XIX, de atriz sozinha no meio do palco, com uma luz divina batendo nela", afirma. Verdadeiro ou artificial, o posto é de Fernanda Montenegro – e continua sem sucessora aparente (BOSCOV, 2005c, p. 146).

A revista *Veja* do dia 17 de agosto de 2005 apresentou, em sua seção 'Perfil', um texto sobre o artista Seu Jorge, assinado por João Gabriel de Lima. E, assim como ocorre no texto de Boscov da subseção de Cinema da revista, há também opiniões sobre o artista, declarações pessoais e de conhecidos, e informações sobre a sua carreira, conforme pode ser observado abaixo:

De tempos em tempos surge no Brasil um cantor "moderno". O titular atual desse posto, que já foi ocupado por Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown – os quais, não por acaso, se juntaram para formar o trimoderno Tribalistas – é Jorge Mário da Silva, o Seu Jorge. Ser moderno, no caso, não significa necessariamente fazer uma música nova, estranha, surpreendente. É mais praticar um estilo de vida instigante (ex-borracheiro hoje cultuado como gênio do samba-funk), ter um tipo físico bacana (jeitão de Jimi Hendrix dos trópicos), estourar de primeira num sucesso mundial (o Mané Galinha de *Cidade de Deus*) e fazer outras coisas que deixam um bocado de gente babando de inveja. Por exemplo, ser citado no jornal britânico *The Guardian* depois de tocar no Royal Festival Hall, a charmosa

casa de concertos às margens do Tâmisia. "Seu Jorge é tão cool quanto sua imagem no cinema", escreveu o crítico Robin Denselow. Ou sair no *The New York Times*: "Ele usa as ferramentas de ator para incrementar sua performance musical, e faz isso muito bem", atestou o crítico Ben Ratliff, a propósito do CD *Cru*, agora lançado no Brasil. [...]

Como um modesto Silva saído da favela carioca do Gogó da Ema virou o São Jorge dos Modernos? Como qualquer outra revelação do show business: com talento, dedicação e senso de oportunidade. Sua destreza musical pode ser conferida nos dois CDs-solo que lançou, *Samba Esporte Fino* e *Cru*, que estão entre os melhores do pop brasileiro atual pelo suingue e pela criatividade nos arranjos – relevando-se as rimas pobres (desejo com queijo) e os temas idem (*Mania de Peitão*, uma crítica ao silicone). Já senso de oportunidade significa estar nos lugares certos, cercado pelas pessoas certas. Jorge foi borracheiro, relojoeiro e até soldado do Exército. [...]

Os bons contatos deram frutos. Os amigos do grupo teatral o indicaram para o filme *Madame Satã*. Jorge perdeu o papel para Lázaro Ramos, mas agarrou a chance de fazer o Mané Galinha em *Cidade de Deus*. Posteriormente, foi Fernando Meirelles, o diretor do filme, quem o indicou ao produtor Barry Mendel, de *A Vida Marinha com Steve Zissou*. "Ele precisava de um cantor negro que soubesse atuar, e eu acabei fazendo o meio-de-campo nesse acordo", conta Meirelles. [...]

E o "Seu Jorge", de onde veio? Foi Marcelo Yuka, ex-integrante do grupo O Rappa, quem começou a chamá-lo assim, por causa da voz grave que atendia o telefone. Ele resolveu incorporar. "Seu Jorge evoca alguém mais velho, um sambista da antiga, um clássico, enfim", explica o cantor, que tem 35 anos. Um clássico entronizado pela tribo dos modernos – existe combinação mais fadada ao sucesso? (LIMA, 2005, p. 122).

É fato que Fernanda Montenegro é o nome mais célebre do filme *Casa de areia*, e o simples fato de sua presença é um fator fundamental de atração de público ao filme. E, conforme Isabela Boscov demonstrou em seu texto, Fernanda Montenegro tem grande importância no cenário cultural brasileiro; logo, a presença da atriz no filme é algo que deve ser notado em qualquer tentativa de se discorrer sobre a obra.

Porém, o texto de Boscov sobre *Casa de areia*, situado na subseção de cinema da revista *Veja*, e situado até mesmo dentro de um conjunto de textos da jornalista, soa deslocado. As opiniões e as informações que a jornalista pretende levantar em seu texto, dessa vez, não são de ordem do filme, e sim de sua protagonista. Portanto, a situação do texto em um espaço da revista que pretende oferecer opiniões sobre os lançamentos de cinema, resulta estranha.

A semelhança de estilo entre o texto de Boscov e o texto de Gabriel de Lima sobre Seu Jorge sugere uma imposição de estilo da própria revista *Veja*. A tendência editorial da revista pode entender como interessante aos seus leitores determinadas abordagens de texto.

De fato, um texto sobre a atriz Fernanda Montenegro é tão mais interessante do que um texto de opinião sobre o filme *Casa de areia* para um virtual, extenso e diversificado público leitor quanto a própria Fernanda Montenegro é mais interessante do que o filme. Porém, é pertinente a um mesmo virtual, extenso e diversificado público leitor aguardar por abordagens específicas de texto dentro de cada seção da revista.

A proposta da revista *Veja*, em sua subseção de Cinema, que oferece comentários e informações sobre os lançamentos cinematográficos, é a de orientar seus leitores. Tais textos são problemáticos, conforme se pode notar nesse trabalho.

Porém, o texto sobre o filme *Casa de areia*, além de muito breve no que tem de de opinião sobre a obra, naquilo que ele tem de muito similar com a linha editorial da seção "Perfil" da revista *Veja*, confere como equivocada a sua situação na subseção de cinema da revista.

SIN CITY – A CIDADE DO PECADO

O título do texto da revista *Veja* sobre o filme *Sin City*, dirigido por Robert Rodriguez e Frank Miller, e publicado na edição do dia 27 de julho de 2005, é “*Um mundo em preto-e-branco*”, e é seguido do *lead* “*Um quadrinho animado: essa é a invenção do espetacular Sin City*”.

Trata-se de uma adaptação de três histórias em quadrinhos do co-diretor Frank Miller. O universo temático dos quadrinhos de Miller, que gira em torno da violência urbana em seus aspectos mais sórdidos, dialoga naturalmente com uma tradição cinematográfica de filmes *noir*, mais notadamente das décadas de 1930 e 1940, e que é, vez ou outra, revisitada pelo cinema contemporâneo em filmes como *Chinatown*, dirigido por Roman Polanski em 1976, e o recente *O homem que não estava lá*, de 2001, produção dos irmãos Ethan e Joel Coen.

O termo filme *noir* foi utilizado por críticos franceses, primeiramente por Frank Nino, em 1946, que notou o caráter sombrio tanto temático quanto de construção cinematográfica presentes em filmes norte-americanos lançados na França no pós-guerra. A temática do cinema *noir* circula por histórias de crime rudes, violentas, misóginas, e repletas de anti-heróis. A origem estética dos filmes *noir* (o claro-escuro da iluminação artificial, e imagens de alto contraste, por exemplo) remete ao cinema expressionista alemão das décadas de 1920 e 1930; inclusive, cineastas da Alemanha como Fritz Lang e F.W. Murnau trabalharam, posteriormente, em Hollywood (DIRKS, 2005).

Portanto, os quadrinhos de Miller, pelas ilustrações sombrias em preto-e-branco, e pelos seus temas particulares de violência, têm por si só referências ao próprio cinema. E, naturalmente, a adaptação idealizada pelo cineasta Robert Rodriguez, que procura emular em todo o filme a concepção dos quadrinhos, pode ser inserida no gênero dos filmes *noir*.

A intenção de Robert Rodriguez é, de certa forma, ressonante à idéia de André Bazin (apud ANDREW, 1989, p. 155) pela qual os cineastas devem se colocar a serviço das obras que adaptam ao cinema. Não há no filme *Sin City* a reformulação cinematográfica do “assunto filmico” (no caso, os quadrinhos de Frank Miller), que Béla Balázs entendia ser fundamental para as adaptações (apud ANDREW, 1976). As formas específicas do cinema são utilizadas a serviço da adaptação em *Sin City*. Inclusive, Frank Miller recebe o crédito de co-diretor do longa metragem por já ter concebido nos quadrinhos enquadramentos e marcações de luzes utilizados no filme.

Os dois primeiros parágrafos do texto de Isabela Boscov sobre *Sin City*, além de informações sobre o enredo, lançam informações sobre a situação do filme no gênero *noir*, bem como sobre os seus aspectos cinematográficos formais (enquadramentos, cenários e marcações de luzes) à serviço da adaptação:

Goldie foi a única mulher que deu a Marv, de graça, o que as outras não quiseram ceder nem por dinheiro. Por isso, quando ela amanhece assassinada ao seu lado, na cama, Marv não tem por que hesitar: ainda que termine o dia no inferno, vai levar consigo todos os que a destruíram. Assim como o esquizofrênico e desfigurado Marv (interpretado com tristeza desconcertante por Mickey Rourke), proteger seus anjos caídos é tudo o que querem o policial Hartigan (Bruce Willis) e o detetive particular Dwight (Clive Owen): isso porque *Sin City – Cidade do Pecado* (*Sin City*, Estados Unidos, 2005), que estréia nesta sexta-feira no país, é um *noir* destilado ao seu teor máximo. E, no mundo do *noir*, quanto mais durão o sujeito, mais seu coração é vulnerável ao apelo de uma mulher em apuros – ainda que ela seja tão capaz quanto ele de violência e cinismo.

Rodado num preto-e-branco magnífico, quebrado por ocasionais pinceladas de cor, *Sin City* não é, entretanto, apenas uma revisita a um gênero, mas o experimento mais radical já feito de transposição de uma história em quadrinhos para o cinema. Dirigido em parceria pelo texano Robert Rodriguez e pelo quadrinista Frank Miller, autor da série de sete *graphic novels* que dão título ao filme, *Sin City* nem sequer tem créditos de roteiro: todos os diálogos, enquadramentos, cenários e marcações de luz foram transferidos diretamente da página para a tela. São mais de duas horas de ação ultraviolenta, desenvolvida num ritmo incomum no cinema e, como é praxe no *noir*, marcada por falas tão curtas e incisivas que parecem ter mais pontos finais do que palavras (BOSCOV, 2005 d, p. 122).

Ainda que discorra sobre aspectos de construção cinematográfica formal, o texto de Isabela Boscov não problematiza a adaptação. Há a informação de que “todos os diálogos, enquadramentos, cenários e marcações de luz foram transferidos diretamente da página para a tela”, e o comentário da jornalista diante disso é que a ação do filme é ultraviolenta e é “desenvolvida num ritmo incomum no cinema”. Nisso, o texto da revista *Veja*, mais uma vez, caracteriza-se por apresentar adjetivações provindas das impressões individuais de sua jornalista.

O jornalista Bruno Saito, da *Folha de S. Paulo*, em texto publicado sobre o filme *Sin City* problematiza a adaptação cinematográfica de Robert Rodriguez e Frank Miller:

[...]Ler uma HQ é experiência que requer do leitor a retenção de imagens paradas, aquisição gradual de conceitos que pede o silêncio de falas que acontecem apenas no papel.

Robert Rodriguez e Miller, os diretores, na busca pela fidelidade, foram os mais infiéis possíveis ao violar, com uma estética do real que se pretende irrealista, o espaço da imaginação do público. Em "Sin City", o espectador é passivo, não é convidado a participar da ação. Não há tempos mortos -que existem no original, mesmo que timidamente. Percebe-se, então, como os elementos a mais que o cinema possui em relação às HQs foram superutilizados. A atmosfera que se pretende noir vem poluída por estrondos onipresentes, uma certa ação ininterrupta e uma comicidade mal adaptada, potencializando o sadismo de personagens. [...] É como se Rodriguez virasse a página para os espectadores, poupando-lhes do esforço, como um livro-áudio que não substitui a experiência de ler um livro impresso. [...] (SAITO, 2005, p. 21).

Isabela Boscov, ao desenvolver um texto de caráter informativo, e cujos comentários passam por adjetivações, foge do tipo de análise que o filme requer.

A jornalista afirma que *Sin City* é "o experimento mais radical já feito de transposição de uma história em quadrinhos para o cinema". Isso pode ser verdade, porém como a afirmação surge acompanhada de informações não problematizadas e adjetivos, o que poderia ser uma crítica consistente apoiada por argumentos torna-se apenas uma impressão de ordem individual.

É possível criticar o texto de Bruno Saito; afinal, falta-lhe mais elaboração para convencer os leitores da passividade que ele afirma o filme *Sin City* provocar nos espectadores, porém a sua mera tentativa de pensar mais a fundo o problema da adaptação já situa o leitor que tal consideração é importante num contexto de tentativa de crítica.

Os parágrafos seguintes do texto de Isabela Boscov comentam pontos em comum do filme com a obra do cineasta Quentin Tarantino, que dirigiu uma seqüência de *Sin City*, e defendem o filme de acusações de ordem ideológica:

Não por coincidência, Rodriguez é o compadre mais chegado de Quentin Tarantino (que aqui dirige, como convidado, uma seqüência talhada para ele, em que Clive Owen, Benicio Del Toro e um cadáver passeiam de carro).

Não por acaso também, *Sin City* foi alvo de críticas quase idênticas às dirigidas contra Tarantino durante toda a sua carreira: a de que o virtuosismo técnico e narrativo apenas compensa a falta de substância – e a de que a pouca substância de

que se dispõe não passa de erotização da violência e fetichização do sexo. Nesse particular, *Sin City* é, de fato, uma espécie de compilação da degradação. Yellow Bastard (Nick Stahl), um dos vilões das três histórias que se entrecruzam, é um pedófilo repugnante, acobertado pela polícia e protegido pelo pai senador. Kevin (Elijah Wood), com quem Marv vai deparar na busca pelos assassinos de Goldie, é um canibal capaz de violações impronunciáveis. Jackie Boy (Del Toro) é um tipo mais comum de escória: um tira corrupto que espanca a namorada (Brittany Murphy) e extorque e ameaça as cidadãs mais honestas (ao menos por comparação) de Sin City – um bando de prostitutas lideradas por Gail (Rosario Dawson), que defendem seu território com brutalidade ainda maior que a de seus adversários. Descartar *Sin City* em termos morais, porém, equivale a descartar toda a longa tradição de que ele se origina e o sentimento, sempre muito atual, do qual essa tradição nasceu – de que, no mundo urbano, nunca se está a mais do que um passo da sordidez (BOSCOV, 2005 d, p. 122).

Uma suposta retratação de realidade que o filme apresenta, que seria a sordidez do mundo urbano, é motivo para a jornalista não criticá-lo em termos morais.

Assim como em seu texto sobre o filme *O aviador*, no qual Isabela Boscov critica Scorsese por não montar um painel verossímil da vida de Howard Hughes, e assim como em seu texto sobre *Sideways-Entre umas e outras*, no qual ela elogia o filme por tratar de temas do “mundo em que vive a maioria da humanidade”, a jornalista da revista *Veja* demonstra predileção por filmes ancorados em aspectos da realidade.

Não é uma cobrança ilegítima, afinal desde Aristóteles é pertinente a concepção de que o conteúdo da arte vem do universal e do imutável, ainda quando ela é disposta em elementos fantásticos (ARISTÓTELES, 1996).

Inclusive, é comum alguns espectadores de cinema não gostarem de determinados filmes pelo que eles têm de inverossimilhança.

Porém, a imitação de uma realidade perversa, se feita de modo a erotizar a violência, como Boscov declarou um tipo de crítica feita a *Sin City*, acarreta, naturalmente, em questões filosóficas como: “por que erotizar a violência?”, ou ainda, “é moral erotizar a violência”? E à essas indagações, que a jornalista teria que se prestar para defender melhor o filme diante de suas críticas, ela esquiva-se.

Isabela Boscov afirma que não se pode descartar, ou seja, criticar negativamente, o filme *Sin City* por seus aspectos morais, porque isso seria equivalente a não reconhecer a tradição que ele se origina (a dos filmes *noir*), e um sentimento “de que, no mundo urbano, nunca se está a mais do que um passo da sordidez”.

A generalização de um sentimento ao mundo urbano é bastante frágil para sustentar uma opinião. A afirmação da jornalista só resultaria em verdade se se reconhecesse que todo um universo compartilha de tal sentimento.

A consideração do problema moral é pertinente em um texto sobre o filme *Sin City*, porém, a resenha da revista *Veja*, ainda que dessa vez não apresente afirmações impressionistas, e sim uma tentativa de argumentação, não se sustenta bem.

Os dois últimos parágrafos do texto são somente informativos, lançando mais uma vez dados sobre a produção de *Sin City*. Não há opiniões da jornalista sobre o filme.

Leitor voraz da ficção noir desde a juventude, Frank Miller bolou sua série justamente como uma reação. Transformado em messias da história em quadrinhos graças à sua reinvenção de Batman na série *O Cavaleiro das Trevas*, em 1986, Miller foi logo convocado por Hollywood. Escreveu o roteiro dos *Robocop 2* e *3*, participou de reuniões corporativas em que os ditos roteiros foram retalhados e, desgostoso, voltou para a sua prancheta no bairro barra-pesada de Hell's Kitchen, em Nova York, onde não seria obrigado a dividir decisões com ninguém. Deu as costas, acima de tudo, aos super-heróis – daí a criação de *Sin City*, uma cidade povoada por homens que viram (e fizeram) demais e por mulheres que exploram antes de ser exploradas. A última coisa que Miller queria, depois de sua passagem pelo cinema, era submeter sua obra à engrenagem de um estúdio, de onde suas mulheres curvilíneas – como a deslumbrante Jessica Alba, paixão do personagem de Bruce Willis – sairiam anoréxicas e os homens exaustos que tentam protegê-las ganhariam um final feliz. O "não" que Robert Rodriguez ouviu ao propor o filme, portanto, foi o 12º da lista de Miller. Virou "sim" quando o diretor o convidou a visitar seu estúdio caseiro em Austin, no Texas, para ajudá-lo a filmar uma seqüência-teste. Traduzida da historieta *O Freguês Tem Sempre Razão* e protagonizada por Josh Hartnett e Marley Shelton, a seqüência era na verdade uma armadilha: uma cena totalmente finalizada, que dobrou Miller e serve de abertura a *Sin City*.

Para garantir ao quadrinista controle total sobre o projeto, Rodriguez fez dele co-diretor (uma decisão que lhe custou a filiação à Associação dos Diretores da América) e renovou seu pacto habitual com os irmãos Harvey e Bob Weinstein, então donos da produtora Miramax – os irmãos dão a Rodriguez o dinheiro necessário (não muito) e o diretor, em troca, trabalha de olho na recuperação do investimento, mas do seu jeito. "Quanto menos eu gasto, mais liberdade tenho", disse Rodriguez a VEJA. De fato: *Sin City* custou 45 milhões de dólares, mas tem um visual que parece três vezes mais caro, além de uma qualidade na qual é difícil pôr preço – uma independência criativa feroz. "É como se Robert e eu tivéssemos

tido um filho – um filho lindo e horrível", diz Miller. Diretor e quadrinista estão tão apaixonados pelo filhote que já anunciaram: no ano que vem, ele ganha um irmão. Ou, quem sabe, dois (BOSCOV, 2005 d, p. 122).

No penúltimo parágrafo, a jornalista informa ao leitor dados referentes à carreira do quadrinista Frank Miller. Algo que também é feito num box publicado junto à crítica:

O quadrinista Frank Miller, de 48 anos, está para a era atual dos quadrinhos como o octogenário Stan Lee, de *Homem-Aranha*, está para a era anterior: ele a inaugurou praticamente sozinho. Em 1986, quando jogou Batman numa amarga meia-idade com *O Cavaleiro das Trevas*, esse americano, que começou a carreira ainda na adolescência, provou que seriedade, pensamentos sombrios e limitações físicas (quase todos os seus personagens têm alguma, de cegueira a um coração fraco) rimam com esse universo. Miller não reformulou só o Homem-Morcego. As melhores fases de *O Demolidor* e *Elektra*, e mesmo o Wolverine de *X-Men* (para o qual elaborou uma pequena série), também saíram de seu ateliê em Nova York. E ele é um dos poucos artistas que podem se gabar de ter trabalhado tanto para a DC Comics quanto para a sua rival Marvel. Vacinado por uma má experiência com os roteiros dos *Robocop 2* e *3*, Miller jurou que não se misturaria mais ao cinema. Felizmente, foi persuadido a mudar de idéia. No set, descobriu duas novas paixões: a primeira, os atores. A segunda, dar ordens. "Eu não sabia que era tão bom nisso", diz, mais a sério que de brincadeira (BOSCOV, 2005 d, p. 122).

No que se refere ao caráter informativo, o texto cumpre o objetivo de situar o leitor dentro do enredo do filme, da carreira de Frank Miller e de dados sobre a produção do longa metragem. E, no que se refere ao caráter opinativo, o texto resulta falho por ser por vezes informativo ao invés de dissertativo, pelas suas considerações impressionistas sustentadas por adjetivos, e por seus argumentos insatisfatórios de defesa do filme perante as suas críticas mais pertinentes.

THE BROWN BUNNY

A revista *Veja* também dedica o espaço de sua subseção de cinema à publicação de textos sobre filmes de tímida distribuição no circuito comercial, como é o caso de *The brown bunny*, dirigido pelo norte-americano Vincent Gallo.

O texto curto de Isabela Boscov apresenta informações sobre o enredo e o cineasta. O título do texto é “*Não é só sexo*”, e é seguido do *lead* “*Brown Bunny tem uma seqüência escandalosa - e algo mais*”.

A jornalista pretende, também, confrontar o seu texto com opiniões que desmereceram o trabalho do cineasta:

Poucas vezes o Festival de Cannes assistiu a uma cena tão constrangedora quanto a da exibição de *The Brown Bunny*, há dois anos: a platéia odiou, a imprensa achacou o diretor e este, por sua vez, chorou. *The Brown Bunny* (Estados Unidos, 2003), em cartaz em São Paulo e Brasília e em breve no Rio de Janeiro, é de fato um filme heterodoxo. Quase todo ele é tomado pela viagem do protagonista, Bud Clay, pelas estradas americanas. Bud dirige, dirige e dirige. Às vezes pára para jantar, ou se aproxima de desconhecidas e as repele sem dizer palavra. Chegando a Los Angeles, Bud recebe a visita da mulher (Chloë Sevigny) em que pensara durante todo esse tempo. Os dois trocam acusações e então ela faz sexo oral nele.— sexo totalmente explícito, o que motivou um considerável escândalo e a sentença de que o filme não passa de um rompante narcisístico do ator, roteirista, diretor, câmera, montador e compositor Vincent Gallo. Aos 43 anos, Gallo é uma figura *sui generis*, que já foi, entre várias outras coisas, dançarino de boate gay, modelo de Calvin Klein e pintor festejado na Nova York dos anos 80. E é dessa maneira que ele concebe *The Brown Bunny*: como um ato tão individual quanto a pintura, e tão radicalmente introspectivo que só poderia margear o narcisismo. A quem suportar o tédio e tolerar o escândalo, porém, ele oferece algo mais: a companhia pesarosa de um homem que não só vive suas obsessões como depende delas para continuar vivo (BOSCOV, 2005 e, p. 125).

Isabela Boscov defende o narcisismo do cineasta apoiada por uma interpretação pessoal da obra: a concepção do filme é, para ela, individual e radicalmente introspectiva, como uma pintura. Vincent Gallo é o protagonista, o diretor, o roteirista, o montador, e o câmera de seu filme, logo, há de fato uma postura individualista, e são possíveis várias opiniões a esse respeito.

E, quando a jornalista afirma que quem suportar o tédio, terá o “algo mais”, mencionado no subtítulo do texto, ela valoriza positivamente o filme.

Rubens Ewald Filho, em texto publicado na página de Internet *E-pipoca*, no dia 20 de maio de 2003, informa sobre o enredo do filme, suas experiências pessoais de jornalismo, e utiliza-se do adjetivo “suplício” em sua tentativa de valorização do filme. Ewald Filho escreve em primeira pessoa, e a sua comunicação direta com o leitor transparece muito o caráter meramente opinativo de seu texto.

Enquanto Isabela Boscov interpretou a experiência de tédio que o filme pode promover como algo que traz uma experiência valorosa do filme, Ewald Filho condenou esse aspecto:

Mas meu dia ainda não estava completo, para fechar o pesadelo faltava este filme de Vincent Gallo (que provocou risos quando assina a fita como ator, diretor, fotógrafo, produtor e montador). Ele tinha feito antes "Buffalo 66", mas me lembro melhor de seu tipo de Drogadito (junkie) desde "Arizona Dream", do Kusturika. O filme dele é um suplício, uma fita de estrada interminável, de duas horas onde nada sucede.

Acompanhamos atividades tão estranhas quanto ele pondo gasolina no carro, consertando sua moto (ele é piloto de corridas em moto), paquerando mulheres, viajando pelas estradas, descendo para vestir um pulôver (esta vez ele foi aplaudido) e assim por diante. A platéia irritada começou a debochar do filme, enquanto alguns entravam e saíam para fumar, na esperança de que algo fosse suceder. E sabem que acontece?

De repente aparece a Chloe Sevigny (de "Kids", e que foi indicada ao Oscar de coadjuvante por Meninos não chora). Pois ela faz a ex-namorada do herói que vai a um motel reencontrá-lo e os dois transam. E surpresa, de repente entra numa cena de sexo explícito, sexo oral com a atriz, realizando o ato em plena câmera, com detalhes e total realismo. Não houve reação na platéia, mas depois ficamos nos perguntando como o moralista público americano irá reagir, é provável que a carreira dela esteja acabada. [...]

Aqui Chloe tem uma cena longa e detalhada, que não sei porque consentiu em fazer. Acho ousado, mas pessoalmente não gostava dela quando num outro Festival tive que entrevistá-la, o que fez com a maior má vontade, e depois a vi fazendo caretas nas minhas costas. Certamente ela é companheira junkie de Gallo. [...] Que Festival desastroso tem sido esse (FILHO, 2005).

Se uma mesma característica do filme, que é o tédio que suas cenas supostamente promovem nos espectadores, causou opiniões antagônicas, isto indica que a mera opinião, ou a tentativa de interpretação de uma obra, não são viáveis para a determinação de juízos universais.

Os sentimentos e as opiniões que os filmes provocam em cada espectador, individualmente, não são suficientes para se determinar juízos estéticos universais. E os textos da revista *Veja* analisados neste trabalho, por ressaltarem impressões da jornalista Isabela Boscov como fundamentais na atribuição de juízos estéticos aos filmes, e por carecerem de uma linha argumentativa sólida, ancorada em reflexões necessárias sobre o próprio cinema, ou desenvolvê-la de forma falha, como foi no caso do filme *Herói*, resultam problemáticos.

CONCLUSÃO

O apreço de um espectador por uma dada obra cinematográfica pode advir de motivações diversas. O espectador pode apreciar um filme porque a obra defende bem as possibilidades de uma escola cinematográfica, porque o filme lhe desperta reações sentimentais, ou por vários outros motivos. E, mesmo se a apreciação se dá por motivos muito relacionados à subjetividade do espectador e à sua experiência de vida, e afastados dos parâmetros mais racionais de análise cinematográfica, não se pode considerar ilegítimo o gosto do espectador, afinal não há um espírito subjetivo *a priori* que considere quais são as melhores experiências de vida para gostar ou não de um filme.

Luigi Pareyson, em seu livro *Os problemas da estética*, afirma:

O fato é que gosto pessoal e histórico e juízo único e universal não são dois modos opostos de conceber e teorizar a valoração estética [...], mas são, antes, dois aspectos inelimináveis da leitura crítica e da arte. Com efeito, como podem o leitor e o crítico não ter em conta, por um lado, o próprio gosto (PAREYSON, 2001, p. 242)?

O gosto pessoal é, para Pareyson, o que possibilita o “encontro do acesso à obra”, a advertência da “presença da poesia”, e o gosto é que é, efetivamente, a “espiritualidade de uma pessoa, ou de um período histórico, traduzida numa espera da arte”. Porém, não é verdadeira a crítica que se confia ao puro gosto, porque segundo o autor, o gosto diz respeito não à avaliação e sim à interpretação da obra (PAREYSON, 2001, p. 243).

Os problemas apontados por este trabalho nos textos da revista *Veja* não dizem respeito à predileção da jornalista pelos filmes de que trata. A crítica voltada à pertinência dos textos da revista *Veja*, seja como tentativas de reflexão sobre os filmes, seja como tentativas de orientar os leitores a assistirem ou não a um determinado filme (porque são esses dois fatores, claramente, a justificativa do espaço da subseção de cinema na revista) partiu do fato de que a jornalista atribui juízos universais aos filmes de forma problemática.

Este trabalho constatou o uso recorrente que a jornalista faz de adjetivos impressionistas em detrimento de argumentações, e a ausência em seus textos de reflexões pertinentes sobre o cinema. A análise promovida por este trabalho permitiu constatar também problemas de ordem de ordem editorial da revista, que possibilitou a conversão de

um texto de opinião sobre um filme em texto de caráter de perfil, como no caso do filme *Casa de areia*.

A verdadeira avaliação da obra, que encerra em uma universalização do juízo, é, segundo Pareyson, a sua consideração dinâmica, e “o confronto da obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser”. A leitura e a crítica são, conjuntamente, interpretação e avaliação (PAREYSON, 2001, p. 245).

A avaliação da jornalista Isabela Boscov sobre os filmes *O aviador* e *Casa de areia* confrontam os filmes com aquilo que eles poderiam ser (no caso de *O aviador*, ser mais coerente com a biografia do personagem real Howard Hughes, enquanto *Casa de areia* deveria investir mais no senso de humor de Fernanda Montenegro). Porém, por todas as razões apresentadas neste trabalho nos textos referentes aos dois filmes, as avaliações não se revelam devidamente sustentáveis.

No caso dos filmes elogiados pela jornalista- *Sideways*, *Herói*, *Sin City*, e *The brown bunny*- faltaram aos textos reflexões cinematográficas capazes de validar os seus juízos universais. A atribuição de um valor universal a uma obra de arte depende de um rigoroso exercício analítico; afinal, afirmações de verdades de ordem estética são de grande pretensão. E conforme é notado nesse trabalho, os textos da revista *Veja* procuram sustentar-se por impressões pessoais da jornalista em detrimento do que seria uma abordagem intelectual pertinente no campo do cinema.

As perguntas sobre o cinema, que Andrew afirma estar em cada um dos seguintes títulos: matéria-prima, métodos e técnicas, formas e modelos, e objetivo ou valor, são necessárias em uma análise que pretende atribuir juízos universais a um determinado filme (ANDREW, 1976, p. 17). Se um texto sobre cinema negligencia aspectos da capacidade cinemática, do que o cinema deve tratar, o que ele pode manifestar, e quais devem ser os seus objetivos, o texto não pode ter a pretensão de atribuir juízos universais aos filmes.

Se os textos da revista *Veja* não tivessem a pretensão de atribuir juízos como: “*O aviador* tem algo de vazio” e “*Sideways* é virtuoso”, não haveria por que fazer um trabalho de crítica à revista; afinal, como afirma Pareyson (2001, p.245), as interpretações são múltiplas, enquanto a unicidade pertence ao juízo. Porém, ao atribuir juízos universais e únicos aos filmes, o que só é seguro de ser estabelecido quando o veículo se propõe a fazer análise cinematográfica cuidadosa, a revista torna-se suscetível de críticas. Portanto, ao conferir, com base na abordagem panorâmica de Andrew acerca das teorias de cinema, o que é importante tratar numa análise cinematográfica, este trabalho procurou verificar se

as resenhas de *Veja* têm o rigor que se espera encontrar em uma atividade cuja pretensão é revelar verdades universais sobre obras cinematográficas, que é o caso da crítica de cinema.

Há outras revistas semanais que publicam textos sobre cinema, e há aquelas dedicadas exclusivamente ao tema. Nos dias de estréia de filmes nos circuitos de cinema, que ocorre geralmente às sextas-feiras, é comum aos jornais a publicação de textos opinativos sobre os lançamentos.

A instituição da crítica artística, tal como a conhecemos hoje, segundo Terry Eagleton, nasceu de uma luta contra o Estado absolutista, na qual a burguesia européia teve a necessidade de estabelecer para si um espaço discursivo específico, encontrado no jornalismo (EAGLETON, 1984).

O jornalismo é o veículo literário mais difundido socialmente, e o seu amplo alcance afeta a sua qualidade textual. Não é pertinente a um texto jornalístico, que pretende alcançar diversas classes socioeconômicas, ter a erudição de um texto acadêmico, por exemplo. Portanto, a limitação que o próprio espaço discursivo do jornalismo oferece dificulta o rigor necessário à atividade da crítica, que pretende estabelecer juízos universais acerca de peças artísticas.

Porém, ainda que críticas de cinema ideais sejam difíceis de ser encontradas, e ainda que o espaço discursivo do jornalismo, que é onde elas se encontram, ofereça restrições, são os textos sobre cinema publicados em jornais e revistas que celebram para as gerações futuras o trabalho dos cineastas mais importantes. Críticos de cinema (alguns, também cineastas) como André Bazin, François Truffaut, Andrew Sarris e Peter Bogdanovich, tiveram grande importância na manutenção da memória do trabalho de artistas renomados como Jean Renoir, Roberto Rossellini, John Ford, e Alfred Hitchcock.

E, por não ser impossível a existência de trabalhos de crítica de cinema pertinentes dentro do grande jornalismo, o presente trabalho, no que analisa a produção de textos da revista *Veja*, oferece as possibilidades a ser perseguidas por um trabalho de análise cinematográfica, de modo que a memória da obra dos bons cineastas atuais possa ser bem preservada para as próximas gerações.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias de cinema: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BOSCOV, Isabela. Ascensão e queda de um magnata americano. *Veja*, São Paulo, 9 fev. 2005a. Disponível em: < http://veja.abril.uol.com.br/090205/p_094.html > Acesso em: 9 nov. 2005.

_____. O brilho do fiasco. *Veja*, São Paulo, 2 fev. 2005b. Disponível em: < http://veja.abril.uol.com.br/020205/p_107.html > Acesso em: 9 nov. 2005.

_____. Existe atriz infalível? *Veja*, São Paulo, 11 mai. 2005c. Disponível em: < http://veja.abril.uol.com.br/110505/p_146.html > Acesso em: 9 nov. 2005.

_____. Um mundo em preto-e-branco. *Veja*, São Paulo, 27 jul. 2005d. Disponível em: < http://veja.abril.uol.com.br/270705/p_122.html > Acesso em: 9 nov. 2005.

_____. Não é só sexo. *Veja*, São Paulo, 18 mai. 2005e. Disponível em: < http://veja.abril.uol.com.br/180505/p_125.html > Acesso em: 9 nov. 2005.

_____. O triunfo dos chineses voadores. *Veja*, São Paulo, 23 mar. 2005f. Disponível em: < http://veja.abril.uol.com.br/230305/p_118.html > Acesso em: 9 nov. 2005.

BRAGANÇA, Felipe. Herói. *Contracampo*. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/64/heroyimou.htm> > Acesso em: 9 nov. 2005.

DIRKS, Tim. Film Noir. *The greatest films*. Disponível em: < <http://www.filmsite.org/filmnoir.html> > Acesso em: 9 nov. 2005.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1984.

FILHO, Rubens Ewald. Rubens em Cannes. *E-pipoca*. Disponível em:

<http://epipoca.cidadeinternet.com.br/news_zoom.cfm?id=10615> Acesso em: 9 nov. 2005.

GARDNIER, Ruy. *Chang Che, esteta industrial. Contracampo*. Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/68/changgeral.htm>> Acesso em: 9 nov. 2005.

LIMA, João Gabriel. São Jorge dos modernos. *Veja*, São Paulo, 17 ago. 2005. Disponível em: <http://veja.abril.uol.com.br/170805/p_122.html> Acesso em: 9 nov. 2005.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAITO, Bruno Yutaka. Filme viola percepção da HQ. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2005. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2907200521.htm>>. Acesso em: 9 nov. 2005.

