



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

EDCKSON FÉLIX DE LIMA

ESPECIALISTAS DO REAL:

A crítica cinematográfica e a divulgação
de documentários à luz da revista *Set*

Campina Grande - PB
Dezembro de 2010

EDCKSON FÉLIX DE LIMA

ESPECIALISTAS DO REAL:

A crítica cinematográfica e a divulgação
de documentários à luz da revista *Set*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado
como requisito para a obtenção do título de bacharel
em Comunicação Social, com habilitação em
Jornalismo, na Universidade Estadual da Paraíba.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Robéria Nádia Araújo Nascimento.

Campina Grande - PB
Dezembro de 2010

L732e

Lima, Edckson Félix de.

Especialistas do Real [manuscrito]: a crítica cinematográfica e a divulgação de documentários à luz da revista Set / Edckson Félix de Lima. – 2010.

142 f. : il. color.

Digitado.

Trabalho Acadêmico Orientado (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, 2010.

“Orientação: Profa. Dra. Robéria Nádia Araújo Nascimento, Departamento de Comunicação Social”.

1. Jornalismo cultural. 2. Crítica cinematográfica.
3. Cinema – Arte. I. Título.

21. ed. CDD 070.17

EDCKSON FÉLIX DE LIMA

ESPECIALISTAS DO REAL:

**A crítica cinematográfica e a divulgação
de documentários à luz da revista Set**

Aprovado em: 14 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Robéria Nádia Araújo Nascimento

Prof^a. Dr^a. Robéria Nádia Araújo Nascimento - UEPB

(Orientadora)

Orlando Ângelo da Silva

Prof. Ms. Orlando Ângelo da Silva - UEPB

(1º Examinador)

Maria de Fátima Cavalcante Luna

Prof^a. Ms. Maria de Fátima Cavalcante Luna - UEPB

(2º Examinadora)

Nota: 10,0

DEDICATÓRIA

Aos amantes da sétima arte.

AGRADECIMENTOS

À Deus, que, livre de convicções religiosas estereotipadas, dá sentido ao ser, motiva incondicionalmente e é o melhor sustentáculo possível nos momentos difíceis.

À minha família, pelo carinho de sempre e pelo constante apoio. Aos meus pais, Maria Félix e Edilson Cabral; à minha irmã, Elyda Félix de Lima; aos meus avós, Severina Lima e José Cabral, Mariza Fernandes e Manoel Félix (*in memoriam*). Aos tios e tias, primos e primas, e aos familiares de consideração, que não são poucos.

À professora Robéria Nádia Araújo Nascimento, pelo imenso incentivo, pela paciência, pelos bons exemplos e, acima de tudo, pela extraordinária dedicação com que exerce o papel de orientadora – não só de trabalhos científicos.

Aos queridos professores que compõem a banca examinadora: Orlando Ângelo, que incessantemente aparece com preciosos ensinamentos e inúmeras oportunidades de crescimento para os seus aprendizes; e Fátima Luna, que esteve presente desde o primeiro ano da minha caminhada acadêmica, ministrando aulas inesquecíveis e dando um verdadeiro show de conhecimento do fazer jornalístico.

Aos demais professores do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual da Paraíba. Agradeço especialmente à professora Verônica Oliveira, pela maestria com que me ensinou a teoria e pelo zelo com quem me apresentou à prática do jornalismo.

Aos colegas de curso, por serem não apenas companheiros, mas também influenciadores diretos na qualidade da graduação. Inicialmente, agradeço à Renata Rodrigues – a eterna Power Ranger Tigre Dentes de Sabre – pelos (até agora) 13 anos em que esteve presente na minha vida, como colega de sala, de fatos hilários, de momentos nostálgicos, de experiência profissional e, além disso, pela amizade. À Lígia Coeli – a figura mais impressionante com quem me deparei durante o curso – pelo bom humor, pela inteligência admirável, pelo pessimismo essencial e por mais uma centena de detalhes que a tornam única. Aos três gigantes amigos que, ao meu lado, formaram um quarteto afiado e simplesmente fantástico: Monicky Araújo, pela parceria que não cabia nesse mundo, precisava ser estendida a outras dimensões; Danielle Sobral (a melhor titia do mundo), pelos efeitos inigualáveis de sua presença; e André Brasil, por continuamente compartilhar coisas boas. Aos três, obrigado também pelo Hugo Brain, o pseudônimo que se tornou

oficial. À Vanessa Lima – que ganhou minha admiração desde que fez os questionamentos mais pertinentes de uma palestra monótona sobre cotas nas universidades – pela alegria contagiante (nunca vi igual), pelo carinho e pela presença na medida certa. À Railani Nascimento – que me proporcionou o prazer de cuidar de uma bonsai chamada Gertrudes – pela cumplicidade, pela camaradagem e pelos ótimos momentos divididos. Aos ilustres Geovanne Santos e Yuri Guedes de Lavor, companheiros fiéis do primeiro ano de curso. À Mariana Mello, pelo bem que faz o seu jeito pianinho de ser. Às incríveis Vanda Galvão e Miriam Souza, por preencherem muito bem as minhas horas vagas na faculdade. E, claro, aos que não foram citados aqui, mas que, com certeza, desempenharam funções importantes e indispensáveis durante essa jornada.

Aos colegas de Azulão, pelos dois longos anos de experiências cansativas, mas, principalmente, divertidas e construtivas ao máximo. Em especial à Ariane Xavier, que me serviu de guia num mundo, até então, confuso e desconhecido.

Aos grandes amigos, de ontem e de hoje. Arrisco fazer uma pequena lista, mesmo sabendo que posso esquecer alguns nomes... Kalligiana Farias, David Lucena, Rayssa Furtado, Raphael Trindade, Kelly Lima, Tiago Félix, Maycon Nascimento, Leonici Guedes, Denys Ribeiro, Marciele Souza, Patrícia Asfora, Renata Senna, Marcinha Ferreira, Vivia Medeiros, Ivanisa Félix, entre muitos outros.

À Bijou Monteiro, que ultimamente tem dado novos significados a palavras batidas como genialidade, humor e romantismo. Um *lóvis* sem tamanho, meio difícil de descrever com palavras. E, obviamente, um agradecimento todo especial ao *#RapaduraTeam*, liderado por ela. São vinte mentes brilhantes que me enchem de orgulho e me surpreendem a cada nova edição da revista *Manuscrita*, da qual eu tenho o prazer de ser editor.

Agradeço aos colegas de trabalho, que diariamente tornam minha rotina mais pândega. À Celino Neto, pela personalidade impressionante, pelo afeto, incentivo e amizade. À Talitta Araujo Lucena, pela doçura, pelo companheirismo e por estar na maioria dos meus melhores dias dos últimos anos. À Marcelo Gonçalves, pela ajuda constante e pela dedicação imensurável. À Allan Kardec, por tomar conta da turma como ninguém. Aos fotógrafos das estrelas, Almir Martins e Paulo Faustino, por serem figuras alegres e sempre falarem demais.

Aos nobres gênios que me fazem feliz. Roberto Gómez Bolaños, Charlie Kaufman, Sue Teller, Mary Daisy Dinkle, Sam Cooke, Sally Hawkins, Hayao Miyazaki, Clint Eastwood, Janelle Monáe, Ethan e Joel Coen, Andrew Stanton, Don Draper, Britt Daniel, Ed O'Brien, Max Jerry Horowitz, Christopher Nolan, Alejandro González Iñárritu, Pai Mei, Maria do Céu Whitaker Poças, Brad Bird, Matt Berninger, Andrew VanWyngarden, Tim Burton, Robyn

Carlsson, Johnny Depp, David Fincher, Cibelle Cavalli, Quentin Tarantino, John Lasseter, Martin Scorsese, Paul Haggis, Ana Maria Bahiana, Jason Reitman, Treitle Groshkover, Bobby Generic, Rowan Atkinson e Senor Abravanel, mais conhecido como Silvio Santos.

Enfim, muito obrigado à todos que contribuíram para a minha formação até aqui e para a conclusão desse trabalho.

Início dos anos 60. Casa noturna em Twickenham, subúrbio de Londres. A música que toca é *Comin' Home Baby*, gigante sucesso na voz do cantor americano Mel Tormé. Um grupo de quatro amigos está no local. Dois deles, na pista de dança: Jenny (interpretada pela bela Carey Mulligan) e Danny (na pele de Dominic Cooper). Enquanto dançam, a mocinha puxa conversa:

- Comprou mais alguma pintura recentemente?
- Comprei? Sim. Consegui um Piper. Bom negócio, eu acho.
- Ainda estou tentando descobrir o que faz boas as coisas boas. É difícil, não é?
- Simplesmente são, sem necessariamente ter que explicar o motivo. Você tem bom gosto. Isso não é parte da batalha. É toda a guerra.

Cena de *An Education*.

RESUMO

A especialização é vista como uma tendência de aprofundamento nos assuntos particulares de cada área de atuação do jornalismo, principalmente no que se refere ao multifacetado mercado de revistas. Esse estudo aborda questões relacionadas à crítica cinematográfica como segmentação do jornalismo cultural, ressaltando contextos que norteiam os profissionais diante dos temas abordados em diferentes filmes do gênero documental. O objetivo é verificar, a partir dos procedimentos metodológicos da análise de conteúdo, a maneira como a revista *Set*, principal publicação especializada em cinema no Brasil, divulgou os documentários *Fahrenheit 11 de Setembro*, *A Marcha dos Pingüins* e *Uma Verdade Inconveniente*. Informações peculiares de cada título são levantadas, a fim de propiciar uma comparação com as argumentações presentes no conteúdo analisado. A partir das noções em torno dos modos de representação peculiares do documentarismo, propomos uma reflexão em torno das características da crítica atual e sobre a responsabilidade que envolve o fazer jornalístico, que, nessa especialização, influencia o consumo de produções artísticas.

Palavras chave:

crítica cinematográfica – documentário – jornalismo especializado – revista *Set*

ABSTRACT

Specialization is seen as a deepening trend in the private affairs of each field of journalism, especially as regards the multifaceted magazine market. This study addresses questions related to film criticism as segmentation of cultural journalism, emphasizing contexts that guide professionals on the topics discussed in different movies of the documentary genre. The objective is to verify, from the methodological procedures of content analysis, the way *Set* magazine, the most important publication specializing in cinema in Brazil, talked about the documentary *Fahrenheit 11/9*, *March of the Penguins* and *An Inconvenient Truth*. Peculiar informations to each title are explored, in order to provide a comparison with the arguments present in the contents analyzed. Starting from the notions about modes of representation typical of documentaries, we propose a reflection about some characteristics of the review currently and the responsibility that involves journalism, which, in this specialization, affects the consumption of artistic products.

Palavras chave:

film criticism – documentary – specialized journalism – *Set* magazine

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Exemplo de capa da revista <i>Set</i>	60
Imagem 2 – Primeiro pôster de <i>Fahrenheit 9/11</i>	75
Imagem 3 – Segundo pôster de <i>Fahrenheit 9/11</i>	75
Imagem 4 – Cena de <i>Fahrenheit 9/11</i>	76
Imagem 5 – Michael Moore exhibe o prêmio conquistado em Cannes	78
Imagem 6 – Pôster em inglês de <i>A Marcha dos Pingüins</i>	79
Imagem 7 – Pôster original de <i>A Marcha dos Pingüins</i>	79
Imagem 8 – Cena do filme <i>A Marcha dos Pingüins</i>	80
Imagem 9 – Cena do filme <i>A Marcha dos Pingüins</i>	81
Imagem 10 – Pôster do filme <i>Uma Verdade Inconveniente</i>	83
Imagem 11 – Cena do filme <i>Uma Verdade Inconveniente</i>	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 – ENTRE INDAGAÇÕES E ACORDOS: OS CAMINHOS ADOTADOS	17
1.1 - O contexto da Análise de Conteúdo	18
1.2 - Pré-análise	20
1.3 - Exploração do material	21
1.4 - Tratamento dos resultados obtidos e interpretação	22
2 – A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA NO CONTEXTO DO JORNALISMO ESPECIALIZADO EM CULTURA	24
2.1 - Os três gêneros: em busca de uma divisão prática do conteúdo	26
2.2 - O dilema da especialização	29
2.2.1 - A especialização na prática: o multifacetado mercado de revistas	33
2.3 - O estilo magazine	34
2.4 - A amplitude do jornalismo cultural	38
2.4.1 - Conceito adotado: a cultura como expressão artística	39
2.4.2 - Características fundamentais do jornalismo cultural	43
2.5 – Crítica cinematográfica: a responsabilidade e o poder de persuasão	46
2.5.1 - A preparação do observador	51
2.5.2 - O conceito de resenha e os tipos de crítica cinematográfica	53
2.5.3 - A revista <i>Set</i> e suas características	56
3 – O GÊNERO DOCUMENTAL NO CINEMA	61
3.1 - O cinema como arte	62
3.2 - A distinção do gênero documental	63
3.3 - Técnicas e características marcantes no documentarismo	66
3.4 - Os modos de representação do documentário	69
3.5 - O tratamento da realidade: uma questão de ponto de vista	72
3.6 - Documentários que merecem destaque nos últimos anos	74
3.6.1 - Michael Moore versus George W. Bush	75
3.6.2 - Uma epopéia nas terras geladas	79
3.6.3 - Al Gore e o aquecimento global	82
4 – DA SENTENÇA AO CRÉDITO: O TRATAMENTO DADO PELA REVISTA SET AOS DOCUMENTÁRIOS	86
4.1 - Sobre <i>Fahrenheit 11 de Setembro</i>	87
4.1.1 - Reportagem interpretativa	87
4.1.2 - Crítica do filme no cinema	93

4.1.3 - Crítica do filme em vídeo	95
4.2 - Sobre <i>A Marcha dos Pingüins</i>	97
4.2.1 - Reportagem interpretativa	97
4.2.2 - Crítica do filme no cinema	101
4.2.3 - Crítica do filme em vídeo	103
4.3 - Sobre <i>Uma Verdade Inconveniente</i>	106
4.3.1 - Reportagem interpretativa	106
4.3.2 - Crítica do filme no cinema	110
4.3.3 - Crítica do filme em vídeo	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
ANEXOS	123

INTRODUÇÃO

Vivemos em uma sociedade que, além de pautar enfoques e abordagens, é influenciada pelos meios de comunicação. A divulgação do que é produzido no cinema se mostra de fundamental importância para o conhecimento do público sobre a diversidade de temas comportados por essa ferramenta de expressão social.

Os veículos que publicam conteúdo especializado em cinema, principalmente de caráter opinativo, são inerentes à divulgação de produtos artísticos, no sentido de informar, estimular e aconselhar sobre o consumo de obras cinematográficas. Isso exige um grau de responsabilidade aos profissionais da área e reforça as diversas funções jornalísticas diante do seu papel social.

Para Bordwell (1991), o crítico, profissional que produz análises sobre os filmes, exerce influência sobre seu público, em sua maioria leitores, já que, com relação aos veículos, o jornalismo de cinema se apresenta majoritariamente nos meios impressos.

Paralelo a essa discussão, encontramos o cinema, enquanto manifestação artística, como uma fértil atividade criadora. Caminhamos, então, até o gênero documental da sétima arte. Segundo Penafria (2004), um documentário não é simplesmente um retrato do real, e sim um tratamento dele. O cineasta recria a realidade, ou seja, trabalha com fatos verídicos, mas sob seu ponto de vista, de acordo com sua maneira de ver e pensar.

Dessa forma, nos deparamos com questionamentos sobre o modo como os documentários são tratados pela crítica cinematográfica. Qual a relevância e a intensidade das informações sobre os filmes passadas ao público nas abordagens feitas pelo jornalismo especializado em cinema? Como os profissionais consideram o gênero e os fatores que o distingue dos outros?

Quais os argumentos utilizados nos textos opinativos ao julgar os documentários?

Frente aos processos de construção de textos no jornalismo impresso, seja com caráter interpretativo ou opinativo, buscamos ressaltar questões que norteiam a crítica cinematográfica diante dos temas abordados em diferentes documentários. Para isso, selecionamos, com base na experiência de acompanhar tanto as publicações especializadas quanto os próprios lançamentos do cinema, três filmes que consideramos pertinentes ao objetivo da pesquisa, pelos assuntos e pela repercussão obtida na mídia. São eles: *Fahrenheit 11 de Setembro*, dirigido por Michael Moore; *A Marcha dos Pingüins*, de Luc Jacquet; e *Uma Verdade Inconveniente*, dirigido por Davis Guggenheim e apresentado por Al Gore. Tais documentários tratam, respectivamente, da política norte-americana, do mundo animal e do aquecimento global. Consideramos os temas atuais, distintos e importantes para a sociedade, visto que as abordagens desses três filmes vão desde o campo dos negócios governamentais até as questões ambientais que permeiam nosso cotidiano, passando por registros da natureza selvagem que elucidam comparações com a organização familiar dos seres humanos e com o senso do trabalho em grupo.

Com isso, procuramos refletir sobre as atuais características da crítica em publicações impressas brasileiras, observando especificamente o tratamento dado por um importante título em circulação. Buscando maior credibilidade e resultados substanciais para a pesquisa, adotamos reportagens e resenhas veiculadas na revista *Set*, principal publicação especializada em cinema do país, como *corpus* da pesquisa. Nossa escolha se justifica pelo alcance de público que a revista tem e, obviamente, pela ampla quantidade de material publicado sobre os documentários selecionados, o que possibilitou uma visão mais abrangente do tratamento dado ao gênero.

Assim, a pesquisa torna-se relevante para compreendermos as marcas da formação de sentidos e a influência da crítica cinematográfica – um ponto onde se cruzam interesses e saberes de diferentes lugares sociais, afetados pelas transformações mais amplas da cultura.

Esse trabalho monográfico está estruturado em quatro capítulos. No primeiro, apresentamos os procedimentos metodológicos adotados, sob o embasamento do método da análise de conteúdo (Bardin).

No segundo, adotamos uma divisão prática do conteúdo jornalístico em três gêneros e levantamos questionamentos sobre a especialização dos profissionais em determinados assuntos. Chegamos ao estilo *magazine* e seu mercado multifacetado, que se dedica, na grande maioria dos casos, ao jornalismo cultural. Nesse ponto, buscamos delimitar cultura como expressão artística através dos pensamentos de Morin (1999) e destacar características fundamentais dessa especialização. Em seguida, nos encontramos com debates sobre a crítica cinematográfica, o que inclui conceitos, uma diferenciação por tipos e algumas exigências dos profissionais que a praticam. No último tópico, traçamos um perfil da revista *Set*, determinando características pertinentes ao estudo.

Dedicamos o terceiro capítulo ao cinema. Inicialmente, apresentamos o sentido de sua classificação como sétima arte para, então, distinguirmos o gênero documental. Apontamos técnicas e peculiaridades marcantes no documentarismo, bem como seus modos de representação. Um parêntese é aberto para discutirmos o tratamento da realidade, até chegarmos aos três filmes selecionados, verificando informações peculiares, como a estrutura do roteiro e o modo de abordagem dos temas, a fim de propiciar uma comparação com as argumentações presentes no conteúdo da revista *Set*.

Já no quarto capítulo, analisamos as reportagens interpretativas e resenhas críticas que constituem o *corpus* dessa pesquisa.

Nas considerações finais, procuramos esclarecer alguns pontos acerca do problema proposto, além de avaliarmos o percurso da pesquisa, levantando questões surgidas no processo de investigação que podem dar continuidade às reflexões sobre a crítica cinematográfica e a divulgação de documentários.

Capítulo 1

Entre indagações e acordos: os caminhos adotados

“A cura para o tédio é a curiosidade. Não existe cura para a curiosidade”

Ellen Parr

Esse capítulo trata dos procedimentos metodológicos utilizados no estudo a fim de – como foi explicitado na introdução – verificar a maneira como o jornalismo especializado em cinema publicado no Brasil, especificamente na revista *Set*, divulga filmes do gênero documental.

Com a finalidade de embasarmos a discussão empreendida, partimos de um referencial teórico que contemplou autores como Bordwell (1991), Gomes (2004-2006), Piza (2004) e Penafria (1998-2004). Dessa forma, o estudo aborda questões relacionadas à crítica cinematográfica como segmentação do jornalismo cultural, tendo como foco de observação a revista *Set*, especializada em cinema. Passamos também por diferentes abordagens do gênero documental. Nesse ponto, utilizamos recursos ilustrativos, acrescentando informações e imagens dos filmes *Fahrenheit 11 de Setembro*, *A Marcha dos Pingüins* e *Uma Verdade Inconveniente*, a título de informação complementar.

Cientes da impossibilidade de se alcançar um conhecimento objetivo quando se trata de um trabalho feito por pessoas, não por máquinas, adotamos um método como guia para a realização desta pesquisa. Para que pudessemos chegar a um resultado satisfatório, utilizamos elementos da *análise de conteúdo*, enquanto prática especializada em analisar o que é veiculado nos meios de comunicação de massa, na busca pelas marcas que guiam a investigação científica.

Destacamos, então, as ideias da formulação teórica da análise de conteúdo que melhor contribuem como método de pesquisa escolhido.

1.1 – O contexto da Análise de Conteúdo

Laurence Bardin (2008) inicialmente conceitua a análise de conteúdo como um “conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a discursos (conteúdos e continentes) extremamente diversificados” (BARDIN, 2008, p.11). A autora aponta uma hermenêutica controlada, com base na inferência, como fator comum destas técnicas.

Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois pólos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade. Absolve e cauciona o investigador por esta atração pelo escondido, o latente, o não-aparente, o potencial do inédito (do não-dito), retido por qualquer mensagem. (BARDIN, 2008, p.11).

Em resumo, podemos encarar a análise de conteúdo como um conjunto de técnicas de análise das comunicações que, para Berelson (*apud* Bardin, 2008), busca descrever de forma objetiva o conteúdo presente nas mensagens. Assim, o método possibilita a compreensão deste conteúdo. Berelson explica que existe uma ênfase no aspecto quantitativo pelo fato de a análise de conteúdo ter sua origem no positivismo¹, visto que seu surgimento se deu na primeira metade do século XX, como uma reação contra a antiga análise de texto, excessivamente subjetiva, e de uma necessidade de sistematização imposta pelo destacado desenvolvimento da comunicação de massa. No entanto, as definições recentes trabalham também com o aspecto qualitativo da análise de conteúdo. Como expõe Bardin (2008), enquanto a abordagem quantitativa se baseia na frequência de aparição de determinados elementos na mensagem, a qualitativa permite a interpretação de uma determinada característica da mensagem. Portanto, estes dois pólos de abordagem evidenciam as etapas e os procedimentos cumpridos numa pesquisa que utilize a análise de conteúdo como método.

Acreditamos que o modelo qualitativo da análise do conteúdo – com a finalidade de compreender a complexidade das motivações presentes no processo de construção de sentidos – é o método mais adequado para a execução dessa pesquisa, e que possibilitou, ao fim do trabalho, considerações sobre a divulgação feita pela revista *Set* dos três documentários já citados.

Como procedimentos metodológicos, Bardin (2008) elenca os seguintes passos na organização do estudo: a *pré-análise*, a *exploração do material* e o *tratamento dos resultados obtidos*, bem como sua interpretação. Nos próximos tópicos, apresentamos como essas etapas foram aqui desenvolvidas.

¹ Corrente de pensamento desenvolvida por Augusto Comte (1798-1857), que tem como sua principal característica a valorização das ciências exatas como paradigma da cientificidade.

1.2 – Pré-análise

Segundo Bardin (2008), o pólo cronológico da pré-análise consiste no planejamento do trabalho a ser elaborado, onde se deve organizar e procurar uma sistematização das ideias iniciais com o desenvolvimento das operações sucessivas. Essa fase pede a escolha dos documentos a serem trabalhados na análise de conteúdo. Então, selecionamos as edições em que a revista *Set* publicou conteúdo referente aos documentários *Fahrenheit 11 de Setembro*, *A Marcha dos Pingüins* e *Uma Verdade Inconveniente* para constituir o *corpus* da pesquisa – que, como explica a autora, “é o conjunto de documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos” (BARDIN, 2008, p.122).

O critério da escolha do recorte temporal foi baseado na nossa percepção acerca do mercado de revistas no Brasil – principalmente no segmento que trata assuntos relacionados ao cinema – e no acompanhamento dos filmes do gênero documental desde sua estreia no país.

A revista *Set* publicou, para cada um dos três filmes citados, uma matéria interpretativa e duas resenhas críticas (uma no mês de lançamento do filme no cinema e outra no mês em que o filme chegou ao mercado em vídeo/DVD). Assim, o *corpus* dessa pesquisa é formado por três reportagens e seis textos de opinião:

Reportagens (jornalismo interpretativo): **“Todos os homens contra o presidente”**, escrita pelo jornalista Rodrigo Salem sobre o filme *Fahrenheit 11 de Setembro*, publicada na edição 206, de agosto de 2004; **“Cinema de verdade!”**, escrita por Sérgio Rizzo, sobre o filme *A Marcha dos Pingüins*, publicada na edição 219, de setembro de 2005; **“O informante”**, também escrita por Rodrigo Salem, mas sobre *Uma Verdade Inconveniente*, publicada na edição 233, de novembro de 2006.

Resenhas (jornalismo opinativo): **duas críticas sobre *Fahrenheit 11 de Setembro***, publicadas, respectivamente, nas edições de agosto (nº 206) e em novembro de 2004 (nº 209), assinadas, respectivamente, por Roberto

Sadovski e Suzana Uchoa Itiberê; **duas críticas sobre *A Marcha dos Pingüins***, publicadas em setembro de 2005 (nº 219) e em janeiro de 2007 (nº 235), assinadas, respectivamente, por Sérgio Rizzo e Roberto Pujol; **duas críticas sobre *Uma Verdade Inconveniente***, publicadas em novembro de 2006 (nº 233) e em fevereiro de 2007 (nº 236), assinadas, respectivamente, por Rodrigo Salem e Ricardo Matsumoto.

1.3 – Exploração do material

Bardin (2008) explica que essa fase refere-se à análise propriamente dita, envolvendo as operações de codificação, decomposição ou enumeração dos dados em função de regras formuladas previamente. Nesse sentido, o ato de codificar o material selecionado corresponde a uma transformação dos dados a fim de permitir uma representação do conteúdo como um todo.

A codificação é o processo pelo qual os dados em brutos são transformados sistematicamente e agregados em unidades, as quais permitem uma descrição exata das características pertinentes do conteúdo. (HOLSTI *apud* BARDIN, 2008, p.129).

Para organizar essa codificação, segundo Bardin (2008), precisamos fazer três escolhas: do recorte (escolha das *unidades de registro*), da enumeração (escolha das *regras de contagem*) e da classificação ou agregação (escolha das *categorias*).

Optamos, então, pelos documentos como unidades de registro. Essa seleção inclui, somente, os textos do material da revista *Set* citado anteriormente. Portanto, os demais elementos que compõem as matérias interpretativas e as críticas – como títulos, textos, chamadas, fotografias e legendas – não se tornam relevantes para a observação do conteúdo nessa pesquisa.

Por elegermos o modelo qualitativo da análise do conteúdo, as regras de enumeração dessa pesquisa consistem, basicamente, na presença ou ausência de elementos, assim como na frequência e intensidade com que

aparecem no corpus selecionado. Tais dados se revelaram ao longo do processo de observação textual.

Para Bardin (2008), a escolha das categorias tem como objetivo fornecer, por condensação, uma representação simplificada dos dados. Essa categorização, conforme justifica a autora, pode considerar critérios semânticos, sintáticos, léxicos e expressivos. Assim, a aprovação de elementos nessas categorias impõe a investigação do que cada um deles tem em comum com outros, o que permite seu agrupamento. Duas etapas são comportadas numa categorização enquanto processo de tipo estruturalista: o *inventário*, onde ocorre o isolamento dos elementos, e a *classificação*, onde esses elementos serão repartidos a fim de organizar as mensagens. Para um melhor entendimento do material a ser analisado, identificamos para o nosso trabalho seis categorias de observação e as nomeamos do seguinte modo:

- a) *Características técnicas*
- b) *Síntese do conteúdo fílmico*
- c) *Menção à repercussão*
- d) *Comparação com outros filmes*
- e) *Alusão à realidade*
- f) *Apreciação/indicação*

Nossa seleção foi baseada nas qualidades que Bardin (2008) aponta para uma boa categorização: a exclusão mútua, a homogeneidade, a pertinência, a objetividade, a produtividade e a fidelidade.

1.4 – Tratamento dos resultados obtidos e interpretação

Na terceira e última fase de organização dos procedimentos metodológicos da análise de conteúdo, Bardin (2008) explica que os resultados em bruto são tratados de maneira a serem significativos e válidos. Para isso, propomos inferências e adiantamos interpretações a propósito dos objetivos previstos ou de descobertas inesperadas.

A autora aponta alguns pólos da análise como: o *emissor*, onde o foco está na função expressiva ou representativa da comunicação possibilitada por um indivíduo; o *receptor*, onde torna-se mais nítido o fato de a mensagem se dirigir a determinado indivíduo ou de se adaptar a ele; a *mensagem*, constituída pelo material, onde encontramos duas possibilidades de passagem de informações: servimo-nos do código como indicador capaz de revelar realidades subjacentes ou focamos na passagem sistematizada pelo estudo formal do código, a significação; e, finalmente, os *medium*, isto é, “o canal, o instrumento, o objecto técnico, o suporte material do código”. (BARDIN, 2008, p.166).

Sobre os processos e variáveis de inferência, Bardin (2008) destaca que a análise de conteúdo constitui um bom instrumento de indução para a investigação de causas a partir de efeitos, “embora o inverso, predizer os efeitos a partir de fatores conhecidos, ainda não esteja ao alcance das nossas capacidades” (BARDIN, 2008, p.167). A partir dos pensamentos de Osgood, a autora abre uma distinção entre *inferências específicas*, abordando questões de compreensão de um determinado contexto, e *inferências gerais*, abordando questões que vão além da situação específica do problema analisado. De acordo com as especificidades mostradas e/ou ocultadas na linguagem textual, utilizamos ambas as formas para colocar em prática a inferências desse estudo.

Com a análise dos referidos textos, através do método explicitado, procuramos alcançar os objetivos determinados à nossa proposta de pesquisa, que é elucidar a questão específica que norteou o trabalho:

Como a revista especializada *Set* trata os assuntos expostos nos filmes *Fahrenheit 11 de Setembro*, *A Marcha dos Pingüins* e *Uma Verdade Inconveniente* e dirige argumentos ao gênero documental?

Capítulo 2

A crítica cinematográfica no contexto do jornalismo especializado em cultura

“A crítica é a arte de julgar a verdade, a bondade e a beleza das coisas”

Mariano Del Pozo

O jornalismo, como área que, por excelência, trata das questões do cotidiano, exerce um importante papel na sociedade: manter as pessoas informadas sobre acontecimentos relevantes. Nesse aspecto, a mídia – aliando esta função aos avanços tecnológicos – é responsável pela ampliação da visibilidade dos temas que são expostos. A partir daí, o público pode organizar seus pontos de vista, formar suas opiniões e fazer escolhas com base no que lhe é informado através dos meios de comunicação. Em vista disso, o fazer jornalístico exige consciência e responsabilidade, além de um contínuo processo de aprimoramento profissional. Beltrão (1976) expõe o ato jornalístico como um

Exercício da inteligência e do discernimento de um agente qualificado, com excepcional aptidão para apreender toda a significação do fato para a comunidade, dentro de um critério especial, um juízo jornalístico que se resume em submeter o interesse particular e transitório para obter a universalidade e considerar, nos fatos, o seu valor permanente. (BELTRÃO, 1976, p.47).

Traquina (1999) defende o fato de que os jornalistas não são simplesmente observadores passivos, mas participantes ativos no processo de construção da realidade.

As notícias não podem ser vistas como emergindo naturalmente dos acontecimentos do mundo real; as notícias acontecem na conjunção de acontecimentos e de textos. Enquanto o acontecimento cria a notícia, a notícia também cria o acontecimento. Lemos as notícias acreditando que os profissionais do campo jornalístico não irão transgredir a fronteira que separa o real da ficção (TRAQUINA, 1999, p.48).

O critério de seleção de conteúdo, tanto por parte de quem o divulga quanto por parte de quem o consome, está inserido num processo de mediação. Fica estabelecida, então, uma intervenção por parte dos veículos de comunicação, norteados por valores sociais do seu público e do seu contexto histórico. Como um bom mediador, o jornalista deve continuamente aprimorar sua habilidade de investigação, pesquisa e apuração, além da capacidade reflexiva para identificar acontecimentos relevantes.

Em tempos de evoluções tecnológicas rápidas e contínuas, a necessidade da informação, na maioria dos casos, está não na quantidade, mas na qualidade de abordagens dos mais diversos assuntos. Em vista disso,

a responsabilidade do profissional de comunicação ganha novos focos, atendo-se principalmente para o produto final que chegará ao público.

De acordo com os anseios dos receptores, cada vez mais exigentes, os veículos jornalísticos se ramificaram, passando a oferecer informações mais específicas, de acordo com cada categoria. Para entender esta fragmentação por perfis e interesses, faz-se necessária uma abordagem geral sobre o jornalismo e suas características essenciais. No que diz respeito ao objetivo desta pesquisa, passaremos nos próximos tópicos por questões sobre a especialização em cultura – e, principalmente, na área de cinema –, até chegarmos à revista *Set*, de onde coletamos o corpus para a análise.

2.1 – Os três gêneros: em busca de uma divisão prática do conteúdo jornalístico

Da invenção da escrita ao desenvolvimento dos canais de comunicação, consideramos várias formas de organizar as informações, a fim de facilitar sua caracterização e, de certa forma, seu manuseio. Dentre numerosos conceitos e aplicações da atividade jornalística que contribuem para esta organização, destacamos a forma com que a maioria dos teóricos encara os tratamentos possíveis ao conteúdo publicado pelos veículos de comunicação.

Como afirma Melo (2003), “cada processo jornalístico tem sua dimensão ideológica própria, independentemente do artifício narrativo utilizado” (MELO, 2003, p.25). Em vista disso, podemos admitir a existência de categorias que correspondem a modalidades no espaço da comunicação, onde está o relato dos fatos e das ideias. “O maior desafio do jornalismo como campo do conhecimento é sem dúvida a configuração da sua identidade enquanto objeto científico” (MELO, 2003, p.41).

A conceituação genérica é complexa e, segundo Pena (2008), até hoje causa divergências. O autor apresenta uma contextualização histórica para o caso:

A definição de gêneros vem desde a Grécia Antiga, há quase três mil anos, com a classificação proposta por Platão, baseada nas relações entre literatura e realidade, dividindo o discurso em mimético, expositivo e misto. E foi nessa área que a teoria dos gêneros adquiriu coerência, seja como agrupamento de obras por convenções estéticas ou como normatizadora das relações entre autor, obra e leitor. (PENA, 2008, p. 66).

Com uma ampla revisão bibliográfica, Melo (2003) evidencia que especificidades regionais não excluem articulações intelectuais, por mais que o jornalismo atualmente assuma uma dimensão transnacional em sua estrutura operativa. O autor busca várias literaturas sobre o jornalismo – desde classificações européias (principalmente do jornalismo francês), hispano e norte-americanas, até vertentes brasileiras – para tomar como parâmetro a divisão da atividade jornalística em três gêneros essenciais: o *informativo* (com a presença de notícias, reportagens, histórias de interesse humano e informações através de imagens), o *interpretativo* (onde se encontram as reportagens em profundidade) e o *opinativo* (que inclui editoriais, artigos, crônicas, resenhas, ilustrações e comentários do leitor).

É necessário esclarecer, nesse ponto, que o corpus da análise da nossa pesquisa é constituído por conteúdo interpretativo e opinativo. Por isso, nosso embasamento está focado, essencialmente, nos conceitos e caminhos destas categorias. Dessa forma, vejamos o gênero informativo enquanto matéria prima para o exercício do jornalismo.

Na discussão dos critérios de análise estabelecidos na prática jornalística, Erbolato (2004) explica que é praticamente impossível definir com precisão o que é notícia. “Os teóricos dizem como ela deve ser, mas não o que realmente é” (ERBOLATO, 2004, p.53).

Contudo, podemos esclarecer que o gênero informativo consiste basicamente na apuração de fatos, tendo como referência a imparcialidade e operando num movimento típico da indução. Encontramos com facilidade no noticiário factual um trabalho, em geral, singular, com dedicação a cada caso. Em busca de uma comunicação imparcial, ocorre o relato formal e seco, com pauta centrada no que é essencial sobre o acontecimento e seus personagens envolvidos.

Face ao exercício da inteligência e do discernimento, Beltrão (1976, p.27) conceitua o jornalismo interpretativo como a “informação de idéias, situações e fatos atuais, interpretados à luz do interesse coletivo e transmitidos periodicamente à sociedade”. Logo, seu objetivo será o de “difundir conhecimentos e orientar a opinião pública, no sentido de promover o bem comum” (BELTRÃO, 1976, p.27).

Nessa perspectiva, Melo (2003) diz que o jornalismo interpretativo “na medida em que informa e orienta, também contribui para enriquecer o acervo de conhecimentos da coletividade” (MELO, 2003, p.32). Isso acontece por intermédio do esclarecimento de informações, já que os fatos devem ser explicados e detalhados.

O tratamento em profundidade é a principal característica das reportagens. Beltrão (1976) complementa este pensamento afirmando que “a interpretação jornalística consiste em uma análise preliminar de submeter os dados recolhidos a uma seleção crítica, e transformá-los em matéria para divulgação” (BELTRÃO, 1976, p.47). E para esmiuçar a própria reportagem, usamos as palavras de Vilas Boas (1996):

A reportagem é uma notícia avançada. Ao valorizar a notícia, a reportagem revitaliza o estilo jornalístico, soltando um pouco as amarras da padronização. Uma boa reportagem não deve abrir mão da pesquisa, sob pena de alterar o espírito de investigação, curiosidade, desafio e surpresa, que estão acima de tudo. A reportagem encurta a distância entre o leitor e o acontecimento. A forma predominante é a narração, que precisa de personagens, ação e ambiente. (VILAS BOAS, 1996, p. 63).

Podemos afirmar, então, que o gênero interpretativo é permeado por uma construção subjetiva. Mesmo que o objeto tratado seja o mesmo, o olhar de cada jornalista captará informações distintas, a fim de dar consistência e razão para a existência da divulgação da notícia. Em poucas palavras, sempre haverá uma interpretação a mais.

Nesse aspecto, interpretar significa submeter os dados recolhidos a uma seleção crítica e depois transformá-los em matéria. O limite desta classificação está na atitude de valorizar o fato ou seu sentido. A partir daí, não temos mais um conteúdo interpretativo e sim opinativo.

No que cabe à expressão opinativa, segundo Melo (2003), o jornalismo é concebido como um processo social que se articula a partir da relação entre organizações formais e coletividades, através de canais de difusão que asseguram a transmissão de informações em função de interesses e expectativas. Parte daí a premissa de que o fazer jornalístico não é apenas uma atividade a fim de transmitir informações puras, mas também de espalhar ideias e juízos críticos de seu autor. Assim, a modalidade de jornalismo opinativo é identificada quando ocorre uma reação, por parte do profissional, diante das notícias, difundindo opiniões, atuando como conselheiro e formador de opinião. Na prática, esta função é entregue claramente ao público em forma de conteúdo delimitado. Na mídia impressa, foco da nossa pesquisa, podemos exemplificar este conteúdo citando as colunas, em jornais e revistas, que são assinadas com destaque e diferenciadas das demais reportagens e notícias do veículo.

Ao invés de discutirmos o perfil de cada formato que constitui o jornalismo opinativo (do editorial à charge), centraremos nossas questões em torno do conteúdo que influi diretamente em público específico – pertencente ao jornalismo especializado, tema do próximo tópico.

2.2 – O dilema da especialização

Numa sociedade fragmentada em comunidades com interesses dissociados entre si, é comum que ocorra uma forte seleção de conteúdo midiático a ser consumido. Cada grupo tende a eleger suas prioridades com base não só em escolhas individuais, mas muitas vezes até individualistas. Afinal, cada indivíduo tem seus interesses pessoais, mesmo estando inserido numa divisão de características em comum.

Enquanto atividade de selecionar e determinar o grau de importância de cada informação, o jornalismo pode ter seu princípio de coesão social comprometido se a função atribuída aos profissionais da área for alterada significativamente. Nesse contexto, uma importante e polêmica questão é

aberta: até que ponto a função de informar o que o público precisa saber pode ser associada à função de informar o que este público quer saber? Este é apenas um dos vários pontos que formam um verdadeiro dilema sobre a especialização. Alguns autores chegam a criticar até a própria denominação. Mas, para a proposta desta pesquisa, se faz necessário conhecer as principais questões levantadas sobre os aspectos positivos e negativos (de risco) do jornalismo especializado.

Diante do exercício jornalístico e de suas funções perante o social, ocorrem processos de segmentação na produção de notícias e reportagens e na difusão de opiniões de especialistas. Em qualquer mídia ou veículo, a especialização se mostra como uma tendência de aprofundamento nos assuntos específicos de cada área de atuação do jornalismo, embora se apresente também como um risco que ameaça a pluralidade de abordagens de certos temas, como afirma Scalzo (2004):

A especialização, na profissão do jornalista, divide opiniões. O jornalista é, por princípio, um "especialista em generalidades". Vem justamente daí, convenhamos, parte da graça e do desafio da profissão. É a falta de especialização do jornalista que, teoricamente, capacita-o a perguntar o que não sabe para quem domina determinado assunto e, depois, traduzir tal informação, de modo que todo mundo a entenda. Quando o jornalista especializa-se numa área, ele pode ganhar em profundidade, mas corre o risco de comportar-se exatamente como o especialista que entrevista, ou seja, perder a curiosidade típica do leitor comum. (SCALZO, 2004, p.55).

Outro ponto primordial do processo de produção de conteúdo especializado, segundo Scalzo (2004), é manter, em um texto jornalístico, o nível de excelência exigido pelo leitor que já conhece bastante sobre o assunto. "É comum que profissionais de áreas específicas considerem simplistas demais as reportagens sobre seu ramo de atuação, quando publicadas, por exemplo, em jornais ou revistas generalistas" (SCALZO, 2004, p.56).

Este pensamento é reforçado por Erbolato (1981):

O jornalista não deve somente conhecer a técnica de pesquisar, escrever, diagramar, ilustrar e outras atividades complementares. Por mais competente e inteligente que seja, não consegue bons resultados ao redigir um assunto que ignora. (ERBOLATO, 1981, p.11).

Especificar cada função jornalística incide em delinear o atual patamar em que se encontra a profissão. Numa empresa de comunicação, os jornalistas são divididos de acordo com diferentes atribuições. No caso da especialização, o papel do jornalismo é o de orientar o indivíduo que se encontra perdido em meio à proliferação de informações das mais variadas fontes e não ser um reflexo desta proliferação. O jornalismo especializado sente-se tentado a abordar os temas segundo uma linguagem específica. E isso, segundo Scalzo (2004), pode ser uma armadilha:

Além dos problemas de linguagem, o perigo da especialização é o jornalista começar a achar que o mundo todo está ocupado com um único assunto, que o planeta inteiro gira em torno das questões daquele seu universo especializado e, assim, começar a ver a vida de maneira demasiadamente estreita. (SCALZO, 2004, p.56).

Tendo em vista a necessidade crescente de se utilizar linguagens e temáticas apropriadas às especificidades de cada público, assuntos que antes eram reconhecidos como fundamentais para a sociedade inteira tornam-se menos importantes que as informações de interesse pessoal. Seria esta uma consequência da evolução dos meios de comunicação? De certo, conforme surgem novas tecnologias, a tendência é que os produtos midiáticos se tornem cada vez mais segmentados.

Há uma preocupação clara por parte das empresas de mídia em atingir grandes públicos. Por outro lado, é notável o investimento paralelo em busca de juntar indivíduos em torno de um interesse em comum. Cabe ao jornalismo especializado, como ferramenta diligente de lucro para estas empresas, atender à demanda de conteúdo direcionado a audiências específicas.

Este é o fator de aproximação com público, característica marcante do jornalismo especializado. O perfil das pessoas que consomem o produto segmentado está traçado de forma mais nítida, o que faz com que os editores tenham um caminho mais seguro a percorrer. Exceções existem, claro, mas há uma provável eficácia na transmissão de informações, já que o indivíduo sabe que encontrará naquela publicação o material informativo que ele quer adquirir. Este mecanismo é bastante útil para construir a ponte com os leitores.

Podemos encarar uma segmentação de mercado, a fim de alcançar grupos com interesses específicos, como o desenvolvimento do jornalismo especializado. Neste caso, teríamos como objeto de observação uma ferramenta avançada para lidar com o público. O receptor passa a ser visto com maior precisão – o que, se pensarmos no andar da publicidade, é extremamente atrativo aos olhos dos anunciantes. Automaticamente, este fato tende a se tornar um agravante quanto aos possíveis problemas de qualidade do conteúdo.

Como foi dito anteriormente, estes pontos são, antes de tudo, probabilidades de que o jornalismo especializado não seja empregado de forma correta. Ciente destes riscos, o profissional que produz conteúdo para um público com interesses específicos deve enxergar seu papel como o de um orientador.

Com o passar dos anos, temos acesso, cada vez mais facilmente, a um bombardeio de informações, o que nos leva a procurar uma maneira de organizar e selecionar o material informativo que desejamos consumir. Neste ponto de vista, é correto afirmar que o jornalismo especializado pode cumprir muito bem a função de orientar o público, usando a seu favor a prontidão no contato e a possibilidade de aprofundar a mensagem.

Outro aspecto relevante está no tratamento do conteúdo. Ao analisarmos o leque de produtos que está no mercado atualmente, percebemos que os veículos especializados estão cada vez mais originais. Quem está numa banca de revistas, por exemplo, vê que cada publicação constrói uma linguagem e busca uma intimidade com seu público investindo em sua temática específica. Também é importante ressaltar a diferenciação dos discursos, o que permite uma ampliação no campo de atuação dos jornalistas.

Portanto, fica clara a necessidade de uma preparação que contemple a especialização no mercado jornalístico. Uma boa formação profissional é imprescindível para que o jornalista atenda estas necessidades de trabalhar a informação de maneira mais aprofundada, com uma perspectiva crítica ao

observar a tendência da segmentação, ao invés de se basear em conhecimentos gerais.

O jornalismo especializado é, com essas ressalvas, uma representação da diversidade existente na sociedade atual, colaborando para expressar seus diferentes pontos de vista. Aí reside a importância desta vertente, enquanto chance de lidar com o homogêneo e o heterogêneo; de servir como complemento indispensável à cobertura jornalística factual. A segmentação é o reconhecimento de que existem públicos diferenciados, não apenas uma massa.

2.2.1 – A especialização na prática: o multifacetado mercado de revistas

As produções no jornalismo especializado destinam-se a um determinado tema e também ao perfil do público receptor. Em outras palavras: podemos encontrar produtos tanto com abordagem de um assunto específico quanto de um público específico. Estes produtos são possíveis em praticamente todas as mídias; desde um programa de televisão até um portal de internet. No caso dos veículos impressos, o mercado de revistas é o que mais abre espaço para esta fragmentação, que, por sua vez, se torna ainda mais evidente.

As produções especializadas muitas vezes ganham um caráter de veículo alternativo, onde podemos encontrar reportagens mais elaboradas, em cuja linguagem percebe-se uma preocupação com o lado criativo da escrita. Nas revistas semanais de temas variados (que pretendem atingir uma gama indiferenciada de leitores), isso geralmente ocorre com menos frequência.

Facilmente encontramos nas prateleiras das bancas revistas destinadas aos interesses específicos da mulher ou do homem (uma diferenciação de gênero), assim como da criança, do adolescente, do adulto ou do idoso (diferenciação de idade). A depender do poder aquisitivo, frente a determinadas editorias, encontramos também títulos focados em diferentes classes sociais. No patamar dos assuntos, existem publicações especializadas

em política, cultura, economia, saúde, arte, tecnologia, ciência, meio ambiente, esporte, consumo, negócios, educação, arquitetura, história, gastronomia, celebridades, turismo, comportamento, entre várias outras abordagens.

O profissional de comunicação trabalha uma linguagem que seja mais adequada a determinado tema ou público a fim de aproximar o leitor que busca informações precisas acerca de seu campo de interesse. E, se tratando do mercado de revistas, temos um forte indicador de que os segmentos da sociedade passaram a ser representados pela mídia na categoria do jornalismo especializado.

Dentro de um quadro tão heterogêneo, precisamos focar nossas discussões no jornalismo especializado em cultura, tratado no tópico 2.4. Antes disso, vamos aproveitar a deixa para aprofundar algumas questões sobre o jornalismo de revista.

2.3 – O estilo magazine

Ao longo de sua existência, o jornalismo de revista precisou adaptar seu conteúdo e criar sua própria identidade para viabilizar as publicações. Hoje, as revistas ocupam uma posição privilegiada no cenário jornalístico. Diversos títulos que estão em circulação atualmente são para o seu respectivo público importantes fontes de informação, no que cabe às questões de credibilidade, diversidade e praticidade.

Esta criação de uma identidade implica na reformulação do fazer jornalístico, de acordo com seu próprio perfil e através de características como periodicidade, planejamento editorial, produção textual, recursos linguísticos, gênero textual, formato e design. Enquanto principal representante do jornalismo especializado, o jornalismo de revista pode ser traduzido como a arte de seduzir e envolver o seu público alvo por meio de conteúdo que realmente atenda as suas expectativas.

Para Scalzo (2004), “revistas são objetos queridos, fáceis de carregar e de colecionar” (SCALZO, 2004, p.12). A autora aborda a questão da relação entre quem a produz e quem a consome:

Revista é também um encontro entre um editor e um leitor, um contato que se estabelece, um fio invisível que une um grupo de pessoas e, nesse sentido, ajuda a construir identidade, ou seja, cria identificações, dá sensação de pertencer a um determinado grupo. [...] Por isso, não se pode nunca esquecer: quem define o que é uma revista, antes de tudo, é o seu leitor. (SCALZO, 2004, p.12).

Uma das características mais marcantes do jornalismo de revista é utilização de recursos textuais e gráficos com o objetivo de esmiuçar e intensificar a abordagem dos assuntos em pauta. Segundo a autora supracitada, um dos maiores trunfos do estilo *magazine* é a possibilidade infundável de se conciliar uma simples nota ou até mesmo um jornalismo preciso a um conceito de design que, além de valorizar a estética do noticiário pode, assim como deve, acrescentar de informação o conteúdo da matéria. Ou seja, tal fato possibilita o surgimento de novos dados para o aprimoramento da revista.

O formato padrão da maioria das publicações torna o manuseio prático. O projeto visual explora bem o seu conteúdo e o acabamento, tanto externo quanto interno, deve valorizar a publicação e a tornar mais chamativa e sedutora do que um jornal impresso diário.

Outro ponto de destaque no jornalismo de revista é a preocupação com a capa. Numa forma de resumo de cada edição, diversos recursos são utilizados para que a página de frente da publicação conquiste o leitor. De acordo com a exclusividade, fatos quentes geralmente ganham chamadas na capa, estampada sempre pelo principal atrativo da edição. Destaque para a utilização de imagens e elementos que caracterizam o design gráfico de dentro da revista, a começar pelo próprio logotipo da publicação. Conforme afirma Scalzo (2004), “o estilo de capa deve ser uma espécie de marca registrada” (SCALZO, 2004, p.64) para chegar a uma personalidade visual bem construída.

Nas páginas internas, a organização dos elementos pode influir na maneira como os leitores consomem o conteúdo.

Assim como a fotografia, os infográficos estão no primeiro nível de leitura de qualquer meio impresso. Ou seja, eles são, muitas vezes, a exemplo das fotos e títulos, as portas de entrada para os textos. É ali que o leitor deposita, inicialmente, sua atenção e pode ser por meio deles que o leitor decida ler ou não a matéria. (SCALZO, 2004, p.74).

Quanto ao processo de produção do conteúdo jornalístico para revista, é válido ressaltar que o profissional tem a sua disposição mais tempo para se dedicar ao trabalho, visto a questão da periodicidade – que varia principalmente entre semanal e mensal. Portanto, espera-se um conteúdo mais minucioso, incisivo e eficaz. Vilas Boas (1996) toca no ponto do gênero interpretativo:

Com mais tempo para extrapolações analíticas do fato, as revistas podem produzir textos mais criativos, utilizando recursos estilísticos geralmente incompatíveis com a velocidade do jornalismo diário. A reportagem interpretativa é o forte. (VILAS BOAS, 1996, p.9).

É comum que a revista trate de fatos do passado, mas predomina o que está em evidência no jornalismo diário. Há também a possibilidade de rompimento com o estilo adotado, por exemplo, no jornal diário. Mudanças na estrutura do texto – como uma re colocação do *lead* – ajudam o jornalista a dar mais ênfase a certos detalhes do assunto abordado.

Nesse sentido, Vilas Boas (1996) afirma que a unidade do texto é a razão maior da busca incansável da clareza e perfeição no estilo *magazine*, prezando sempre pela coerência de idéias, estruturadas e organizadas. Além disso, o autor resalta a presença, nos textos de revista, de um ponto de vista – implícito ou não. Este ponto de vista, onde se admite a interpretação, não deve ser confundido com opinião. Quando se escreve, o pensamento se encarrega de transferir noções analisadas, transformadas e redistribuídas no discurso escrito. O ponto de vista é um propósito de se chegar a algum lugar, de propor alguma coisa para o leitor. Isso acontece por meio da interpretação dos desdobramentos do fato.

Scalzo (2004) complementa esse pensamento explicando que “quem tem o maior número de informações qualificadas na mão tem muito mais chances de escrever uma boa reportagem” (SCALZO, 2004, p.54). Daí, entendemos que, na constante busca de aprimorar a matéria para revista, o jornalista deve ater-se a entrevistas mais rebuscadas e ao maior número de fontes possível para uma boa apuração de um fato. A autora lembra que:

Os princípios básicos do jornalismo são iguais para qualquer tipo de veículo: o esforço para apurar os fatos corretamente, o compromisso com a verdade, ouvir todos os lados que envolvem uma questão, mostrar diversos pontos de vista na tentativa de elucidar histórias, o respeito aos princípios éticos, a busca constante da qualidade de informação, o bom texto. (SCALZO, 2004, p.54).

Contudo, para explicar as especificidades do estilo *magazine*, Vilas Boas (1996) alerta para a seguinte questão:

No texto de revista, a leveza e o domínio do jornalista sobre a narrativa permitem que o leitor pense um pouco mais. Por isso, às vezes é preciso mostrar, mais do que simplesmente contar, sugerir, mais do que explicar. O texto precisa fazer o leitor refletir sobre o assunto abordado. O jornalista precisa encontrar um estilo próprio de escrever. Além de ter um conhecimento objetivo, leitura, senso de observação, capacidade de interpretar, de associar idéias e muita estrada. Ou seja, só técnica não é suficiente, o jornalista precisa ter uma boa bagagem, uma certa experiência. (VILAS BOAS, 1996, p.47).

Na importância de saber a maneira correta de se dirigir ao leitor, o profissional que trabalha com revista precisa, antes de tudo, conhecer o seu leitor. Esta linguagem, obviamente, varia de acordo com a área específica da publicação. Scalzo (2004) explica que “como não é possível trabalhar com um único estilo de texto para públicos diferentes, cada revista irá falar a linguagem de seu leitor específico” (SCALZO, 2004, p.76). A autora também aponta como regras para se chegar ao bom texto de revista: encadear as idéias presentes no texto e fugir de fórmulas fáceis (principalmente expressões já conhecidas do público).

Entre os caminhos possíveis para a construção de um bom texto de jornalismo de revista, Vilas Boas (1996) aponta:

O texto para revista também segue padrões jornalísticos, mas isso não impede que palavras, frases e períodos tenham um rebolado diferente. O ritmo e a sonoridade das palavras também são muito

importantes. Travessões, vírgulas, pontos, espaços, dois-pontos devem ser usados ao máximo. As palavras podem ser usadas não apenas com o sentido que lhes atribuem o dicionário. O valor conotativo só é aceito em situações especiais, no caso dos jornais diários, já nas revistas pode ser usada com frequência. A metáfora deve ser usada com moderação, domínio e gosto. Os personagens podem reclamar, vociferar, implorar. Tudo depende do tom em que ele ou ela diz alguma coisa. São muitos os verbos que, além de darem um toque de beleza ao texto, transmitem informações interessantes sobre os personagens. (VILAS BOAS, 1996, p. 35).

Scalzo (2004) enfatiza o conceito de plano editorial para ressaltar a importância do foco no leitor. Segundo a autora, uma “revista bem focada é aquela que tem sua missão clara e concisa” (SCALZO, 2004, p. 62).

É o plano editorial que vai alimentar o plano de negócios e, por consequência, deve representar a visão exata da redação sobre a publicação, e sua relação com o leitor. O plano estabelece a missão, os objetivos e a fórmula editorial. Define quem são os leitores da revista, planeja os cenários futuros para a publicação, levanta dados sobre a concorrência, antevê os possíveis riscos e propõe estratégias de ação. Contudo, deve ser constantemente reavaliado e atualizado, para não envelhecer precocemente. (SCALZO, 2004, p. 61-62).

Visto que, conforme abordamos anteriormente, a segmentação por assunto e tipo de público faz parte da própria essência do jornalismo de revista, é possível apontar a importância de se evitar os conflitos de interesse por parte dos profissionais – e, conseqüentemente, do próprio plano editorial – para garantir ao leitor que as informações veiculadas sejam objetivas e independentes.

Ainda sobre a especialização, e com um rápido estudo na história das revistas, notamos a afirmação de um caminho bem evidente do jornalismo de revista: o do entretenimento. Nessa vertente, destacamos o jornalismo dedicado aos diversos segmentos culturais.

2.4 – A amplitude do jornalismo cultural

Para um estudo eficaz do jornalismo cultural, um ramo ainda pouco explorado dentro das pesquisas de comunicação, se faz necessário conhecer as cargas semânticas de duas áreas de modo específico: o jornalismo e a cultura. Em vista disso, a interrogação sobre o que entendemos como cultura

está a um passo antes do conceito de jornalismo cultural enquanto especialidade dentro do jornalismo.

Na busca por um entendimento do que seja cultura, encontramos conceitos linguísticos, antropológicos e sociológicos que dão um panorama de possibilidades envolvendo o termo. Cientes da complexidade de apontar uma definição conclusiva, explicamos que nossa proposta não é mostrar as variações conceituais de acordo com a ciência de determinado pesquisador, mas sim identificar abordagens e tratamentos de temas ligados às artes. É isso que diferencia esta segmentação, já que todo jornalismo é uma atividade cultural em si.

2.4.1 – Conceito adotado: a cultura como expressão artística

Morin (1975) reconhece que, logo após a Segunda Guerra Mundial, a sociologia americana, em vista do reconhecimento de uma Terceira Cultura, detecta e domina de *mass culture* o que é produzido segundo normas maciças de fabricação industrial, ao mesmo tempo em que é propagado por técnicas de difusão e destinado a uma massa social, assim definida como um aglomerado de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade.

A cultura de massa pode parecer *a priori* demasiadamente extensa, se tomarmos no sentido próprio, etnográfico e histórico, e muito nobre, se a tomarmos no sentido derivado e requintado do humanismo cultivado (MORIN, 1975, p.10).

O autor afirma ainda que “a cultura de massa integra e se integra ao mesmo tempo numa realidade policultural” (MORIN, 1975, p.11). Dessa forma, essa cultura é mantida em certos limites, controlada e, ao mesmo tempo, tende a desnaturar, ou desagregar, as outras formas de cultura.

Sobre a criação industrializada, Morin (1975) afirma que “as novas artes da cultura industrial ressuscitam, em certo sentido, o antigo coletivismo do trabalho artístico” (MORIN, 1975, p.23). A partir desse pensamento, podemos entender que é a divisão industrial do trabalho que faz surgir as

produções artísticas. Para explicar como as fronteiras culturais são abolidas no mercado comum das *mass-media*, o autor se baseia no fato de que as estratificações são reconstituídas no interior da nova cultura e exemplifica:

Os cinemas de arte e os cinemas do circuito popular diferenciam o público cinematográfico. Mas essa diferenciação não é exatamente a mesma das classes sociais. Os programas e sucessos do cinema de arte nem sempre coincidem com os dos circuitos comuns, mas muitas vezes são os mesmos. (MORIN, 1975, p.33).

Para discutir a adoção de usos e costumes, o autor aponta uma característica importante do desenvolvimento da cultura industrializada no plano do mercado mundial:

A cultura industrial adapta temas folclóricos locais transformando-os em temas cosmopolitas, como o *western*, o *jazz*, os ritmos tropicais (samba, mambo, *chá-chá-chá*, etc). Pegando esse impulso cosmopolita, ela favorece, por um lado, os sincretismos culturais (filmes de co-produção, transplantação para uma de cultura de temas provenientes de uma outra área cultural) e, por outro lado, os temas "antropológicos", isto é, adaptados a um denominador comum de humanidade. (MORIN, 1975, p. 36).

Assim, a produção cultural é determinada pelo próprio mercado e, por esse traço, se diferencia fundamentalmente das outras culturas. Morin (1975) acrescenta que a utilização das *mass-media* (impresso, filme, programas de rádio ou televisão) está cada vez mais evidente, mas com um caráter normativo. Ou seja, é imposta, pedagógica ou autoritariamente, sob forma de injunções ou proibições.

A cultura de massa é o produto de um diálogo entre uma produção e um consumo. Esse diálogo é desigual. *A priori*, é um diálogo entre um prolixo e um mudo. A produção (o jornal, o filme, o programa de rádio) desenvolve as narrações, as histórias, expressa-se através de uma linguagem. (MORIN, 1975, p.38).

O autor abre espaço para ressaltar que o consumo da cultura de massa se registra, em grande parte, no lazer moderno, entendido como um tempo dedicado à utilização de produtos e serviços para satisfação do indivíduo nas horas livres.

É essencialmente esse lazer que diz respeito à cultura de massa; ela ignora os problemas do trabalho, ela se interessa muito mais pelo bem-estar do lar do que pela coesão familiar, ela se mantém à parte (se bem que possam pesar sobre ela) dos problemas políticos ou religiosos. Dirige-se às necessidades da vida do lazer, às

necessidades da vida privada, ao consumo e ao bem-estar, por um lado, ao amor e à felicidade por outro. O lazer é o jardim dos novos alimentos terrestres. (MORIN, 1975, p.58).

Esse lazer é o pano de fundo que reveste os conteúdos culturais, que podem estar na forma de espetáculos artísticos, componentes lúdicos, produtos musicais, jogos de rádio e televisão... Enfim, atividades de entretenimento livre – que indivíduos desenvolvem sozinhos ou coletivamente – com intuito de recreio ou descanso. Estes passatempos podem ser traduzidos como *hobbies*, praticados como atividade prática (pintura, decoração, culinária, esporte, artesanato, turismo) e/ou intelectual (leitura, música, filmes, colecionismo).

O fortalecimento ou enfraquecimento do setor cultural em cada época da história do jornalismo fez com que a especialização em cultura assumisse diferentes papéis ao longo dos anos, fato que determina as formas de abordagens e tematizações nos principais veículos do Brasil e do mundo. Nesse quesito, as transformações culturais da sociedade perpassam o cotidiano das redações. Devemos buscar justificativas para explicar o jornalismo cultural atual nas novas configurações sociais, a fim de entendê-lo como espaço crítico da realidade artística.

Leonardo Cunha, Luiz Henrique Vieira e Nísio Teixeira (2002) apontam que o jornalismo cultural sofre influência do caráter industrial da cultura. Primeiro, por ser resultado de um processo industrial – exposto a duas forças opostas: a standardização e a individualização – e movido por acontecimentos e novidades, o que garante uma diferenciação constante entre seus produtos. Segundo, pelo impacto da industrialização e da mercantilização na produção cultural, o que alcança o próprio campo de cobertura do jornalismo cultural.

Para Cunha *et al* (2002), isto não quer dizer que o caráter mercantil da obra de arte e sua relação delicada com a indústria cultural e jornalística invalidem seu valor estético. “Mas é inegável que o artista passou a viver um novo dilema em função da distribuição e conseqüente visibilidade de sua obra” (CUNHA *et al*, 2002, p. 75). Essa questão se reflete no tratamento dado por

determinados cadernos de cultura ao artista “criado/adotado” pela indústria cultural comparado àqueles “avessos/marginais” a essa indústria.

Nas décadas de 60 e 70, os cadernos de cultura tinham uma tendência a abraçar a produção artística nacional, ou aquelas que se identificavam com causas populares, e tratavam com reserva os produtos e a lógica da indústria cultural. Na década de 80 a tendência se inverte e um dos motivos apontados para a mudança de postura é o fato de que os próprios jornalistas que entraram nas redações nessa década já tinham vivenciado a contracultura dos anos 60 e 70, e não aceitavam rotular a cultura de massa como um todo com adversário. (CUNHA *et al*, 2002, p. 75).

Sabemos, então, que o processo de produção, difusão e consumo da arte é semelhante ao processo de produção, difusão e consumo de notícias. Parte desse pensamento a necessidade de compreender a lógica e os procedimentos que norteiam a atuação do jornalismo cultural.

Visto o conceito de *mass culture*, assim como as demais questões que o rodeiam, chegamos à definição que melhor equilibra as variáveis do jornalismo cultural:

Compreende-se por jornalismo cultural os mais diversos produtos e discursos midiáticos orientados pelas características tradicionais do jornalismo (atualidade, universalidade, interesse, proximidade, difusão, objetividade, clareza, dinâmica, singularidade, etc) que ao pautar assuntos ligados ao campo cultural, instituem, refletem/projetam (outros) modos de pensar e viver dos receptores, efetuando assim uma forma de produção singular do conhecimento humano no meio social onde o mesmo é produzido, circula e é consumido. (GADINI, 2004, p. 94).

Temos a ideia de que tudo é cultura na ação humana, pelo lado das generalizações de objeto, e o bem fundamentado tratamento de Gadini (2004), amplia o conceito e divide as categorias de conteúdo no jornalismo cultural em: música, literatura, teatro, cinema, artes plásticas, entre outras. Esta, portanto, é a definição adotada neste trabalho, no que cabe à cobertura temática das áreas artísticas.

2.4.2 – Características fundamentais do jornalismo cultural

Num contexto em que o acesso a produtos culturais é constantemente ampliado, o jornalismo precisa saber observar o mercado para selecionar bem aquilo que reporta. Faz parte desse papel influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecendo elementos e argumentos confiáveis. Como afirma Piza (2004), “a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultura e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses” (PIZA, 2004, p.45). Acrescenta-se, ainda, o dever de olhar para raciocínios simbólicos e morais que o cidadão venha a receber.

Portanto, toda publicação de jornalismo cultural tem um recorte a propor ao seu público. Entenda-se por isso um conjunto de olhares sobre tendências do momento, o que dá ao jornalista o direito de eleger aquilo que seu leitor tem interesse em saber, com base nos fundamentos da clareza e do bom senso.

Tudo isso depende, enfim, de fugir ao impasse imaginário entre os diversos repertórios culturais e, claro, respeitar a capacidade do espectador, que saberá agradecer por ter sido tratado assim. Jornalismo é dosagem. Temas ditos eruditos podem ser tratados com leveza, sem populismo; e temas ditos de entretenimento podem ser tratados com sutileza, sem elitismo. (PIZA, 2004, p.58).

Cabe ao jornalista cultural selecionar, entre inúmeros produtos de arte, o que deve ser conhecido e como deve ser conhecido publicamente. Sua principal função é a de identificar o que de relevante e significativo deve ser levado ao conhecimento público, conciliando a sensibilidade com a capacidade reflexiva. Assim, o jornalismo cultural deve se alimentar da expansão de horizontes.

Para apontar os incômodos possíveis desta segmentação, Piza (2004) enumera três questões perceptíveis numa análise da rotina nas redações: o excessivo atrelamento à agenda, dada a característica de se apegar ao que é lançado no mercado; o tamanho e a qualidade dos textos, que podem tender à superficialidade; e, por fim, a marginalização da crítica baseada e comentários mal fundamentados.

Em vista disso, podemos apontar algumas das responsabilidades que cabem ao profissional do jornalismo especializado em cultura: ser um bom mediador cultural, traduzindo de forma clara e reflexiva informações complexas; ter uma formação humanística sólida para que compreenda a cultura à sua volta tanto na esfera local como na global; e saber dosar a importância dada aos produtos culturais enquanto conformação do real e da cultura na vida cotidiana das pessoas.

É preciso ter em mente que o cidadão é bombardeado com “ofertas” culturais. Ele certamente não tem tempo suficiente para ler, ver e ouvir tudo o que é oferecido. Ele precisa selecionar. O filtro jornalístico, porém, tem falhado em método e eficácia. Uma perda do jornalismo cultural em meio à confusão de valores, além da credibilidade crítica, é sua submissão ao cronograma dos eventos. O público lê muitas coisas sobre livros, discos, filmes no momento em que são lançados ou até mesmo antes do lançamento. No entanto, o público raramente lê algo sobre esses produtos depois que eles tiveram uma carreira, e assim deixam de refletir sobre o que significaram de fato. (PIZA, 2004, p. 74).

Para Cunha *et al* (2002), o jornalista cultural deve se dedicar a complicar o óbvio (no sentido de problematizar, questionar produções mais superficiais da indústria cultural) e simplificar o complexo (no sentido de apresentar referências que ampliem o alcance a obras mais difíceis que escapem à estética padronizada dessa indústria). Aqui, fica evidente a importância e a responsabilidade do jornalista na mediação entre cultura e mercado.

Se o jornalismo cultural não seleciona, não questiona, não dialoga criticamente e não abre espaço a propostas alternativas, a indústria cultural se sente cada vez mais à vontade para reproduzir os mesmos padrões estéticos e temáticos, transformando obras culturais em artigos produzidos e distribuídos em série. A grande imprensa, além de se voltar excessivamente aos lançamentos da indústria cultural, deixa transparecer sua falta de preparo e empenho na abordagem de manifestações tradicionais e/ou regionais, frequentemente tratada com estranhamento. (CUNHA *et al*, 2002, p.74).

Cada vez mais presente no jornalismo cultural, a especialização – da qual a própria atividade faz parte – divide em editorias e seções a cobertura de acontecimentos e a divulgação de obras de cunho artístico. Sobre os gêneros do texto jornalístico, é notável a vocação para a interpretação e a opinião.

Comumente encontramos mais reportagens e análises opinativas do que material meramente informativo.

O gênero interpretativo no jornalismo cultural tem pontos de diferenciação. Já que o noticiário quente, instantâneo, no calor dos fatos, aqui é menor do que nos outros cadernos, as notícias geralmente dizem respeito à agenda de lançamentos e eventos, com enfoque mais para o que vai acontecer do que para o que já aconteceu ou que está acontecendo. Parte daí a abertura para as grandes reportagens.

Cunha et al (2002) defendem que o jornalismo cultural deveria pautar-se não apenas pelos produtos artísticos, mas por tudo o que se refere à arte, ao pensamento, à reflexão e às formas como cada um e cada grupo se relaciona com o mundo a partir de seus valores de tradição e ancestralidade. Logo, está clara a ligação com os princípios do jornalismo interpretativo.

Paralelo à interpretação está o jornalismo opinativo, aqui conceituado como crítica cultural. Segundo Piza (2004), o gênero é a espinha dorsal do jornalismo cultural e potencializa o uso de elementos da argumentação, remetendo ao papel do jornalista cultural perante seu público.

Partindo da complexidade de uma crítica jornalística, o autor expõe o que deve estar presente em seu conteúdo:

As características de um bom texto jornalístico: clareza, coerência, agilidade. (...) Deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua história, suas linhas gerais. (...) Analisar a obra de modo sintético, mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos, evitando o tom de “balanço contábil” ou a mera atribuição de adjetivos. (...) Ir além do objeto analisado. Usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo. (PIZA, 2004, p.70).

Segundo tal raciocínio, o crítico – profissional que assina o conteúdo opinativo no jornalismo cultural – deve ter uma boa formação para avaliar com mais apuro o objeto de sua análise. Além do conhecimento daquilo que se cobre em sua especialidade, também se faz necessária uma boa bagagem de outros setores. O autor exemplifica esse pensamento citando que bom crítico

de cinema deve conhecer a boa literatura e a história das artes visuais, além, claro, de dominar os assuntos abordados nos filmes.

Para destrincharmos caminhos possíveis nessa abordagem sobre o papel da crítica, focaremos as atenções para mais uma segmentação: a do jornalismo cultural especializado em cinema.

2.5 – Crítica cinematográfica: entre a responsabilidade e o poder de persuasão

O jornalismo de cinema é um exemplo da segmentação por especialidades e, tendo em vista as múltiplas possibilidades da produção jornalística, oferece ao público conteúdos de gêneros distintos, de reportagens à análise de produções cinematográficas.

É a comum presença do cinema nas pautas do jornalismo cultural interpretativo. Nesse quesito, Lage (2008) faz uma comparação entre o jornalismo cultural e o jornalismo político, em caráter essencial, para afirmar que o fazer do jornalismo especializado em produções artísticas ocupa o papel de “orientar o gosto do público para socializá-lo em padrões estéticos considerados mais altos pela sociedade em geral” (LAGE, 2008, p.118). Também é seu papel ensinar o leitor a preferir a elegância ao espalhafato, cuidando de orientar tanto um leitor entusiasmado quanto um pretendente ao entusiasmo. Podemos puxar do pensamento do autor o fato de que quem escreve sobre um novo filme não deve ter compromissos com a obra em si ou com o realizador em particular – muito menos com os artistas envolvidos –, mas com o próprio cinema.

Apesar da forte presença das reportagens interpretativas nas publicações voltadas ao mundo do cinema, a principal vertente desta segmentação é o gênero opinativo. No que cabe às características do texto jornalístico, o formato encontrado com maior facilidade é a resenha crítica.

Sobre as possibilidades presentes no gênero opinativo do jornalismo, Melo (2003) define a resenha crítica como “uma apreciação das obras-de-arte ou dos produtos culturais, com a finalidade de orientar a ação dos fruidores ou consumidores” (MELO, 2003, p.58).

A palavra *crítica* vem do grego *kritiké*, feminino de *kritikós*, e, etimologicamente, está ligada à ideia de escolha, de separação. Dessa forma, conceitua-se como a faculdade de exame e julgamento de obras de caráter artístico. O termo também é usado para se referir ao conjunto de profissionais que exercem o jornalismo de cinema (quando falamos que tal produto foi bem recebido pela crítica, por exemplo). Em síntese, adotamos a palavra crítica para identificar o tipo de matéria opinativa e também o próprio indivíduo que a assina.

A tentativa de estabelecer um contato direto com o público, usando recursos do gênero opinativo, evidencia a criação de um estilo jornalístico de crítica, que, por sua vez, assume a função de mediar e de fornecer um elo entre os artistas realizadores e o público, a fim de definir seu espaço no campo da avaliação, da explicação e da divulgação.

Entre os autores que abordam temas relacionados ao jornalismo especializado em cinema, o teórico americano David Bordwell² ganha destaque. Sua obra de maior realce, intitulada *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, apresenta uma proposta de leitura atenciosa dos métodos de pensamento dos críticos de cinema. O autor fixa seus estudos no conteúdo produzido em formatos acadêmicos, o chamado *film criticism*, mas não deixa de abordar a importância das convenções opinativas utilizadas nas resenhas jornalísticas.

Como pesquisador pioneiro na discussão sobre os métodos de interpretação da crítica de filmes, Bordwell (1991) nos entrega uma obra importante pelo apuro metodológico, pouco usual neste campo de debates. A

² As obras de David Bordwell não foram publicadas no Brasil. Exatamente por esse motivo, precisamos traduzir os trechos citados nesse trabalho para a língua portuguesa.

preocupação dele é, principalmente, verificar a lógica da justificação do discurso da crítica cinematográfica.

Um crítico, diferente de um leitor comum, baseia-se em convenções estipuladas por instituições interpretativas (os veículos de comunicação) e emprega habilidades na resolução de problemas para chegar a uma interpretação do filme. Para o crítico, não é suficiente construir os significados no filme, mas também justificar a escolha deles através de um discurso argumentativo público. (BORDWELL, 1991, p. 36). (TRADUÇÃO NOSSA).

Antes de se aprofundar nos significados da função crítica, o autor abre parênteses para ressaltar um traço histórico que muito nos ajuda no entendimento do atual contexto de publicações voltadas ao cinema:

A história da crítica cinematográfica finca raízes em nomes como Louis Delluc, Riccioto Canudo, Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Otis Ferguson ou Graham Greene, que durante o início do século passado escreviam para jornais e outras publicações, algumas especialmente endereçadas aos cinéfilos. Neste período, estes escritos críticos buscavam, sobretudo, definir o cinema como arte e como linguagem, visto que o próprio ainda começava a dar seus passos iniciais em direção a um sistema de expressão específico da área fílmica (BORDWELL, 1991, p. 21). (TRADUÇÃO NOSSA).

Vejamos a definição dada por Bordwell (1991) para a crítica cinematográfica:

A crítica de cinema é uma prática discursiva cognitiva que se molda pelas instituições de que sofre influência, seja em forma de ensaio acadêmico ou como resenhas jornalísticas. Um crítico de cinema, diferente de um espectador comum, baseia-se em convenções estipuladas por instituições interpretativas, empregando habilidades na resolução de problemas para chegar a uma interpretação do filme e de sua qualidade. (BORDWELL, 1991, p. 43). (TRADUÇÃO NOSSA).

Está claro que, enquanto desdobramento do jornalismo opinativo, a crítica estabelece estratégias argumentativas com o propósito de tornar legítimo o leque de proposições de um silogismo que serve de base à conclusão (no caso, ganhar o apoio do público no que se refere às suas premissas sobre determinado produto cinematográfico). Esse fato pode ser traduzido na presença da função retórica, colocada pelo autor supracitado como fundamental para a prática da crítica de cinema.

Assim, as categorias aristotélicas clássicas da retórica – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memória* e *pronuntiatio* – estão presentes nas peças institucionais dos críticos.

Primeiramente, a *invenção*, ou descoberta de argumentos, aborda a maneira como os críticos se sustentam na inclusão de provas baseadas no *ethos*, fundamentado na credibilidade de quem escreve. “Os aspectos atrativos da atitude do crítico servirão como garantia de seus juízos sobre o filme” (BORDWELL, 1991, p. 35). Essas provas também estão baseadas no *pathos*, motivado num apelo a emoções, e no *logos*, que pode ser explicado como a capacidade de aceitar ou construir determinadas visões.

No que diz respeito à *disposição*, ressalta que o conteúdo de uma crítica cinematográfica deve estar organizado de maneira atrativa para o leitor. O teórico aponta quatro elementos básicos que compõem uma crítica cinematográfica: 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 (que pode aparecer como adjetivos, estrelas, escalas numéricas ou até mesmo breves recomendações ilustradas).

Quanto à *elocução*, o autor supracitado coloca na crítica a expressão do pensamento por meio de palavras. Na *memória*, destaca a capacidade do crítico de adquirir, armazenar e recuperar informações disponíveis sobre determinado filme. E, para finalizar, a *ação*, vista por ele como a apresentação das ideias para uma audiência específica.

Nesse contexto da retórica, podemos deduzir que a crítica de cinema tem uma abordagem altamente estilizada, com base em convenções que definem as fronteiras para a criação e para a recepção de conteúdo. Nesse momento, importa salientar que o fazer da crítica de cinema tem uma forte dimensão persuasiva.

A lógica da crítica de cinema é predominantemente indutiva e, como qualquer sistema desta natureza, o observador, o crítico, está

predisposto a encontrar dados que confirmem ou neguem a sua hipótese original. O leitor, por sua vez, se confronta com uma abordagem indutiva da crítica, sofre influências que são somadas às suas próprias experiências, mas também tem total liberdade para aderir ou não à argumentação do crítico. (BORDWELL, 1991, p. 112). (TRADUÇÃO NOSSA).

Ao considerarmos essa função retórica argumentativa dos textos especializados em cinema, verificamos outros processos que atuam na justificação dos juízos de valor. Trazer à lembrança cenas ou sequências para servir de exemplo ou ilustração de um argumento crítico faz parte desse condicionamento consentido, assim como a referência à realidade exterior, o enquadramento histórico da cinematografia analisada, os depoimentos de artistas envolvidos, entre outros. Como expõe o autor, “o crítico apresentará suas descrições e julgamentos de modo que provoquem juízos apaixonados, destacando as qualidades emotivas do filme” (BORDWELL, 1991, p.36). (TRADUÇÃO NOSSA).

Encontramos no pensamento de Gomes (2006) uma utilização cabível do conceito de persuasão nas críticas cinematográficas:

A comunicação também se vê presente quando pensamos que os mecanismos argumentativos compõem-se de elementos persuasivos prontos para provocar a aceitação da audiência. Afora as questões morais, levantadas desde há muito tempo por Sócrates e Platão em relação aos sofistas, sobretudo no que diz respeito ao aspecto da manipulação, o interesse pela persuasão tem aqui um traço específico quando o debate é transferido para o exame da retórica daquilo a que denominamos de crítica cinematográfica. (GOMES, 2006, p. 2).

Num complemento aos pensamentos apresentados, Gomes (2006) afirma que é na interação entre os processos retórico-persuasivos presentes nos discursos da crítica, bem como nos níveis de avaliação, informação, juízo, que o condicionamento opinativo se desenvolve.

A atividade da crítica utiliza manobras aparentemente lógicas, convertendo inferências em conclusões, modelos heurísticos em premissas tácitas. No entanto, é necessário que o público admita essas premissas como aceitáveis para o estabelecimento do acordo. (GOMES, 2006, p.2).

A significação construída, levantada por Bordwell (1991), é responsável por convencer e contaminar a avaliação do leitor sobre o filme. Logo:

Estes textos críticos, então, já influenciados pelas interpretações precedentes instauradas na tradição, são também indutores de novos juízos e de novos comportamentos, desenhando, dessa forma, o círculo hermenêutico. O que nos forma é a tradição, somos feitos de camadas de horizontes, histórias e condicionamentos. O leitor da crítica de cinema alimenta-se de um conjunto de interpretações situadas historicamente, das interpretações indutivas das críticas e deixa-se contaminar pelo modo orgânico que o crítico fornece em seu textos, contudo sem deixar de carregar suas experiências e suas próprias interpretações. (GOMES, 2006, p. 3).

E quanto à responsabilidade dos jornalistas que trabalham com a crítica cinematográfica?

2.5.1 – A preparação do observador

O crítico cinematográfico, profissional que produz análises sobre os filmes, exerce influência sobre seu público, em sua maioria leitores, já que, com relação aos veículos, o jornalismo de cinema se apresenta majoritariamente nos meios impressos.

Não há dúvida de que a crítica de cinema exerce força persuasiva que condiciona os leitores a um determinado modo de interpretação do filme que está sendo avaliado. Vários fatores têm peso nesse processo e esta influência ou condicionamento não transforma o leitor num mero boneco articulado e passivo, mas situa-o numa perspectiva de “entre lugares”, entre a emancipação e o condicionamento. Numa prática de leitura há que considerar conjuntamente a liberdade irreduzível do leitor e os condicionamentos que pretendem refreá-la estabelecidos numa tensão necessária e fundamental. (GOMES, 2005, p. 44).

Piza (2004) vai mais longe, afirmando que “crítico serve como referência não apenas para leitores, mas também para artistas e intelectuais de outras áreas” (PIZA, 2004, p.66). Quando se refere a uma suposta perda de influência do crítico cinematográfico nos dias atuais, o autor afirma que:

Fugindo às oposições simplistas entre elitismo e populismo e entre internacionalismo e nacionalismo e apostando na riqueza técnica e intelectual de sua profissão, o jornalista cultural poderá recuperar pelo menos parte do papel que costumava ter, o de “fazer cabeças”

no bom sentido, incitando o leitor a ter opinião e usar melhor seu tempo. (PIZA, 2004, p.68).

É principalmente na argumentação do crítico que nasce essa influência, que, segundo Gomes (2005), é visível no âmbito da justificação de juízo de valor:

O crítico deve estar naturalmente amparado por argumentos convincentes, articulações coerentes que constituirão uma espécie de sedimento interpretativo que progressivamente condicionaria o leitor/espectador na abordagem posterior do filme. (GOMES, 2005, p.49).

Um jornalista que se propõe a tratar sobre cinema se depara com os diversos assuntos abordados por cada filme. Parte daí uma responsabilidade sobre a produção de sentidos presente nos seus textos. Como afirma Gomes (2005):

Não obstante, o discurso da crítica é um discurso retórico interpretativo e, portanto, fora do campo da "verdade". Mais que tentar impor uma visão única da realidade, o crítico propõe-se a convencer o público amparado pela ambiguidade da linguagem. (GOMES, 2005, p.45).

Não cabe ao crítico apenas dizer se o produto é bom ou ruim. O texto deve estar claro e objetivo para fomentar a discussão, o que leva o leitor a fazer sua própria análise considerando os aspectos que não tinha conhecimento. No caso do leitor que ainda não teve contato com a obra, cabe ao crítico despertar a sua curiosidade em conhecê-la.

Em vista disso, é necessário que o profissional que trabalha na crítica especializada tenha o conhecimento das regras técnicas do cinema para saber como e porque elas foram ou não aplicadas e quais as intenções do artista. Assim, elimina-se a crítica baseada em "achismos".

Os pensamentos de Rivera (2000) vêm complementar a discussão do papel exercido por esse jornalista:

A crítica e a resenha jornalística, em definitivo, são um serviço de grande responsabilidade, e, neste sentido, é desejável que se encontrem imbuídos de um certo espírito de lealdade com os leitores e autores. (RIVERA, 2000, p. 117).

Ao levantar o ponto em que a cautela e a precaução são essenciais na subjetividade do valorativo, o autor afirma:

A crítica, em uma visão clássica, necessariamente, redutiva, se propõe a resumir o sentido da obra e o estabelecimento de um juízo de valor sobre ela; o de modo sumário se propõe uma interpretação e uma estimativa. (RIVERA, 2000, p.116).

Outro caminho para uma crítica bem formulada é o acompanhamento da obra desde sua concepção. Quando isso se faz viável, percebe-se com mais facilidade as motivações dos artistas realizadores.

2.5.2 – O conceito de resenha e os tipos de crítica cinematográfica

Como apontamos anteriormente, enquanto pesquisador do gênero opinativo no jornalismo, Melo (2003) entende por resenha crítica a forma de texto que se destina a orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado. Frente à esse conceito, o autor afirma que a resenha:

Não tem a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação ligeira, sem entrar em sua essência enquanto bem cultural. Trata-se de uma atividade eminentemente utilitária; havendo muitas opções no mercado cultural, o consumidor quer dispor de informações e juízos de valor que o ajudem a tomar a decisão de compra. (MELO, 2003, p. 132).

Rivera (2000) concorda com Melo (2003) ao apontar que:

O essencial da resenha, em síntese, é, precisamente, o seu caráter informativo e superficial. Uma resenha não deveria ser confundida, como às vezes é, com uma crítica de obra ou autor, já que esta última supõe um aparato teórico e um aprofundamento intrínseco e extrínseco muito mais exigente. (RIVERA, 2000, p.117).

Para esmiuçar o caráter multifacetado, Melo (2003) enumera oito funções da resenha, com base na teoria do autor americano Todd Hunt:

a) Informar: cabe à resenha proporcionar conhecimento sobre o que está em circulação no mercado cultural, assim como sobre sua natureza e qualidade;

b) Elevar o nível cultural: a importância de despertar o senso crítico para a fruição pelo didatismo da apreciação dos produtos culturais;

c) Reforçar a identidade comunitária: o julgamento das obras deve seguir padrões peculiares à comunidade, levando em consideração possíveis especialidades geoculturais nos produtos;

d) Aconselhar: indicar os melhores meios dos consumidores empregarem seus recursos, alertando para produtos de baixa qualidade;

e) Estimular e ajudar os artistas: característica possível através do elogio do bom desempenho ou do levantamento de falhas e imperfeições de determinada obra;

f) Definir o que é novo: o crítico deve distinguir os produtos tradicionais, assim como seus detalhes, dos lançamentos que fogem à tendência dominante;

g) Documentar para a história: fazer parte do papel da resenha servir como documento para uma possível reconstrução de momentos de uma atividade que é transitória pela própria natureza da indústria cultural;

h) Divertir: conforme resgata situações inusitadas, cômicas ou hilariantes, a resenha expõe visões bem humoradas dos produtos culturais.

Depois de apontar as funções da resenha, Melo (2003) tenta expor modalidades e classificações, apontando, vez por outra, inconvenientes entre seus tipos.

Ao invés de nos atermos à esses questionamentos no plano da resenha enquanto categoria do jornalismo, é preferível apontarmos divisões práticas da crítica cinematográfica. Nesse sentido, quem nos auxilia é Piza (2004) e Moscariello (1985). O primeiro autor destaca quatro tipos de críticas: *impressionistas*, *estruturalistas*, *biográficas* e *conteudísticas*. Acrescendo as observações do segundo autor sobre as peculiaridades do gênero, temos:

a) Críticas impressionistas: segundo Piza (2004), são as mais rotineiras, onde o jornalista descreve reações imediatas diante da obra, usando adjetivos para qualificá-la. A sinceridade com o leitor – expressando sua opinião sobre a fotografia, atuação de atores, efeitos especiais e demais questões técnicas – é a grande vertente desse tipo de crítica. Para Moscariello (1985), a desvantagem está no fato de que uma crítica impressionista baseia-se antes no gosto pessoal do crítico do que em sua memória estética.

b) Críticas estruturalistas: aqui ocorre uma busca de elementos concretos na obra para estabelecer uma discussão. O autor pretende olhar os aspectos que constituem a obra, como suas características de linguagem. Piza (2004) afirma que “a resenha estruturalista em geral comete o equívoco de vender uma objetividade inatingível ao leitor” (PIZA, 2004, p.71). Há também a possibilidade de abster-se de ressaltar a importância relativa da obra. Moscariello (1985) lembra que tal crítica enfatiza mais o caráter sintagmático que paradigmático do filme e que, antecedendo a tal modelo, tem-se ainda a crítica que ele batiza como “formalista”, onde o texto se mostra atento exclusivamente às estruturas que compõem o filme e considera a forma como simples revestimento de conteúdos preexistentes a ela.

c) Críticas biográficas: muito comum no jornalismo brasileiro, conforme explica Piza (2004), está mais centrada em falar sobre o autor do que em analisar a obra ou sua contribuição intelectual no conjunto. Este tipo de crítica procura levantar a importância do realizador, seus modos de criação, os temas abordados, sua recepção. Serve, ou deve servir, como trunfo para criar termos para um debate sobre aquele determinado autor.

d) Críticas conteudísticas: por último, Piza (2004) cita a resenha voltada para a discussão do tema levantado pela obra e a sua relevância. “São resenhas de pegada mais sociológica, que vêem um romance histórico, por exemplo, mais pela sua interpretação do período e menos por suas qualidades narrativas” (PIZA, 2004, p.71). Um alerta é feito no que diz respeito ao julgamento de uma obra apenas por sua verossimilhança histórica ou crítica política. Moscariello (1985) reitera afirmando que tal crítica interessa-se mais pela *coisa* do que pelo *como* do discurso fílmico. O autor destaca, a partir da

crítica conteudística, outras três vertentes de crítica: a *sociológica* (o filme como sintoma social de uma situação histórica), a *psicologista* (ênfase na análise do “eu” dos personagens no filme) e a *psicanalítica* (que detém-se não sobre o Eu do personagem, mas sobre o ser do seu autor, explicando com termos da psicologia as constantes poéticas e as imagens repetidas nas obras).

Vimos que a crítica de filmes remete a um tipo de comunicação persuasiva, onde estão elementos prontos para provocar a aceitação intelectual e emotiva de determinada obra. Lembramos que, entre os veículos que divulgam conteúdo especializado em cinema, as revistas possuem uma predominância maior do que outros, sendo seguida pelos jornais impressos e pelos sites de cinema na internet. Para finalizar esse capítulo, vamos explorar detalhes da publicação impressa brasileira intitulada *Set*.

2.5.3 – A revista *Set* e suas características

Em busca de credibilidade e resultados substanciais para essa pesquisa, adotamos o conteúdo publicado na revista *Set*³ como objeto de estudo. Desde que foi criada, em junho de 1987, esta publicação figura como principal veículo de comunicação brasileiro especializado em cinema⁴.

Ao longo de seus 23 anos de existência, a revista *Set* passou pelas mãos de cinco editoras. Nos primeiros 11 anos, de 1987 à 1998, foi título pertencente à Editora Azul. A Abril, maior editora de revistas do país, deteve os direitos da *Set* por quase 2 anos, de 1998 à 1999. Em seguida, a publicação passou a ficar sob a responsabilidade da Editora Peixes. Foi assim durante 10 anos, de 1999 à 2009, até a *Set* ser passada ao Grupo CBM, que rapidamente vendeu o título à Editora Aver, que até o presente momento publica a revista.

³ ISSN 0104-1592

⁴ A principal concorrente no mercado é a revista *Preview*, que, por sua vez, foi criada por antigos colaboradores da *Set*.

Durante este período, passaram pela edição da revista *Set* os jornalistas Alex Antunes, Isabela Boscov e Mário Marques. Atualmente quem está à frente da publicação é Roberto Sadovski. O quadro de colaboradores é amplo e, além de repórteres, conta com colunistas, editores de arte, diagramadores, ilustradores, revisores e assistentes. A base da redação é a cidade de São Paulo.

Em algumas edições a tiragem chega aos 100 mil exemplares, mas a média é de 60 mil⁵. A circulação é mensal e dividida em aproximadamente 51% de venda em bancas (atualmente, o valor de cada edição é R\$ 9,90) e 49% de assinaturas. Ao que se refere à distribuição geográfica da revista, 63% dos exemplares circulam na região Sudeste do país, 16% no Sul, 12% no Nordeste, 6% no Centro-Oeste e 3% na região Norte. A maior parcela do público tem menos de 40 anos (9% entre 10 e 14 anos, 53% entre 15 e 29 anos, 30% 30 a 39 anos) e pertence às classes A e B (71%).

O número de páginas da revista não é padrão, uma vez que varia a cada edição, de acordo com o número de anunciantes e com o tamanho das reportagens. Durante o período de coleta do *corpus* para a análise, o número variou entre 82 e 90 páginas. Já o formato é sempre de 20,2cm x 26,6cm.

A divisão temática se dá de acordo com as seções e abordagens determinadas. Logo após o editorial, que aqui vem assinado pelo jornalista que tem a função de diretor de redação, encontramos um *box* de comunicação com o leitor intitulado *Cartas*, em que os emails e cartas dos leitores são respondidos, ocasionalmente com humor satírico. A primeira seção que localizamos ao folhear uma edição da *Set* se chama *Takes*. Trata-se de um espaço destinado a pequenas notas, referentes às últimas notícias cinematográficas, imagens de bastidores, cifras comerciais, uma charge (na maioria das vezes assinada por Fernando Gonsales), novidades de festivais e eventos da área. A veterana jornalista Dulce Damasceno de Brito, um dos grandes nomes do jornalismo de cinema no país, assinou uma coluna na seção *Takes*, intitulada *Hollywood Boulevard*, até novembro de 2008, mês de sua

⁵ Fonte: IVC 2009.

morte. Enquanto o *corpus* da nossa pesquisa fora selecionado, Dulce escrevia textos de caráter nostálgico para a revista, relatando suas vivências ao lado de grandes estrelas do mundo do cinema.

Logo após a seção *Takes*, encontram-se as reportagens, que ocupam a maior parte da revista. Cada matéria leva em média 4 páginas, mas, em casos especiais, este número aumenta ou diminui consideravelmente. Os filmes do calendário de exibição são a principal pauta das reportagens. Dificilmente encontramos matérias que não abordem títulos que estão em cartaz nos cinemas. Também é comum que tragam entrevistas transcritas, no estilo *pingue-pongue*, e informações aleatórias sobre os filmes em *boxes*.

Vale destacar que a equipe de jornalistas geralmente tem acesso aos sets de filmagem a fim de entrevistar os envolvidos na produção e captar detalhes dos bastidores. Quando isso acontece, o filme em questão ganha um enfoque interpretativo. Nesses casos, há sempre uma observação acompanhada do crédito da matéria – por exemplo: Roberto Sadowski, de Los Angeles.

Na parte de reportagens, as grandes produções comerciais costumam receber mais espaço e destaque do que as produções menores. As exceções surgem em casos em que o tema ou os envolvidos são considerados merecedores de destaque, quando há uma sintonia entre o filme e os interesses da revista, relacionados à *cultura pop* em geral.

Podemos considerar a seção *Filtro* a mais abrangente da revista *Set*. Nela encontramos resenhas críticas não só das grandes produções, mas de praticamente todos os filmes que estão disponíveis no mês. Cada texto opinativo é finalizado com uma nota de avaliação, que vai de 0 a 10. Os filmes que recebem a maior nota da edição têm mais espaço, geralmente de uma página, dividindo espaço com uma foto.

Entre as várias resenhas publicadas em cada edição, aparece um *box* chamado *Ponto Crítico*, onde é apresentado um balanço de avaliações (também em notas numéricas) dadas pelos principais veículos de mídia do país

para determinado filme no mês anterior à cada publicação. A lista inclui os jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de S. Paulo*, a rádio *Eldorado*, as revistas *Veja*, *Sexy*, *Herói* e *IstoÉ Gente*, e os sites *Cineclick*, *Omelete* e *Cinema em Cena*, além da nota publicada pela própria *Set*.

Além dos filmes que estão em cartaz nos cinemas, a seção *Filtro* também traz divisões para os lançamentos em vídeo (produções que chegam às locadoras e às lojas), os programas da televisão paga (geralmente produções internacionais que estão em exibição no Brasil pela TV por assinatura), lançamentos do mercado da música, livros, quadrinhos, *games* e equipamentos de alta tecnologia.

Cada edição da revista é encerrada com a seção *Ponto Final*, espaço no qual aparece uma rápida entrevista com uma personalidade ligada ao cinema.

Assim, fica notável a divisão de conteúdo informativo (*Takes*), interpretativo (reportagens) e opinativo (*Filtro*) na revista *Set*. É interessante ressaltar a separação que ocorre entre os gêneros. A cobertura de um filme de destaque que está em cartaz no cinema é feita tanto com uma reportagem quanto com uma resenha crítica. A matéria interpretativa trata da história, da produção, dos comentários dos profissionais envolvidos, de um panorama da carreira do diretor, entre outros detalhes. No final do texto, há uma chamada, geralmente apresentada da seguinte forma: “leia a crítica na pagina X”, remetendo para a seção *Filtro*. Algumas vezes ocorre do mesmo jornalista assinar a matéria e a resenha crítica, desempenhando, cada hora, um papel. Em contrapartida, não se percebe grandes diferenças de estilo entre os colaboradores.

Podemos enxergar na seção *Filtro*, repleta de resenhas e avaliação por escalas, uma aptidão de orientação de consumo por parte da publicação, refletida numa verdadeira hierarquia de filmes.

Em resumo, a revista *Set* pode ser definida como um importante veículo de entretenimento, voltado para um público amplo, que contém

informações diretas, abordagens bem definidas e opiniões embasadas em assuntos vistos em toda sua amplitude, sem extensas ou profundas reflexões sobre o cinema como arte. Seu perfil assemelha-se ao da revista *Entertainment Week*, publicada nos Estados Unidos, e, principalmente, ao da revista *Empire*, publicada na Inglaterra e distribuída para vários países da Europa.



Imagem 1 – Exemplo de capa da revista Set

Capítulo 3

O gênero documental no cinema

“O filme documental nos lembra a nossa presença
no mundo, que interagimos e fazemos parte dele”

Manuela Penafria

Depois da exposição de questões relacionadas à crítica cinematográfica, chegamos ao segundo ponto que se faz necessário para uma eficaz fundamentação teórica da nossa pesquisa: o documentarismo no cinema. A partir de uma visão peculiar, apresentada já no primeiro tópico deste capítulo, tornaremos estreito o caminho de características e formas do gênero, passando por questões de relevância sobre o seu papel, até o ponto onde serão apresentados os três filmes que estão em pauta no material colhido como corpus – o conteúdo dedicado à divulgação pela revista *Set*.

3.1 – O cinema como arte

Os pensamentos de Amengual (1971) situam o cinema enquanto uma fértil atividade criadora:

Seria bom para medir melhor a singularidade do “fenômeno cinema” refazer dentro de nós uma alma ingênua, um coração de criança pronto a se maravilhar e se espantar com tudo. Veríamos então que o cinema realiza o paradoxo de uma presença ausente, de uma ausência presente, de algum lugar aqui e de aqui em algum lugar, de um imaginário real e de um real irreal, de um passado presente e de um presente sempre já passado, já que ele ressuscita o que é narrado diante de nós. Não basta dizer que o “fato fílmico”, na tela, oscila entre a presença e a evocação, o documento e o *discurso*. Um e outro são inseparáveis. (AMENGUAL, 1971, p.4).

Com a publicação do famoso *Manifesto das Sete Artes*⁶, criado por Ricciotto Canudo, passamos a entender o cinema, além de um artefato cultural, como uma arte. De acordo com os elementos básicos que formatam a linguagem, temos a *música* como arte do som, a *dança* como a do movimento, a *pintura* como a da cor, a *escultura* como a do volume, o *teatro* como a da representação, a *literatura* como a da palavra e, finalmente, o *cinema* – a Sétima Arte – como uma integração de todas as demais. Com ideias carregadas pelo peso do futurismo italiano, em pleno início do século XX, o estudo apontava o cinema como a “arte total”, conciliando linguagens e dimensões.

⁶ A obra do crítico e teórico italiano Ricciotto Canudo foi concebida em 1911, mas publicada oficialmente apenas em 1923. O estudo surgiu a partir da criação de um clube chamado *Amis du Septième Art*, em Paris, na França.

Em outro caso, para possíveis aprofundamentos científicos, podemos considerar o cinema como uma arte que se movimenta, visto que, como qualquer outra manifestação artística, é formado por escolhas ordenadas para constituir a narrativa que será representada ao espectador. A visão que nos é passada em um filme foi escolhida, composta, pensada esteticamente, já que se trata de uma representação e não uma cópia fiel da natureza. Assim, encaramos como essencial a noção de que a imagem cinematográfica constitui uma realidade artística.

A maneira pela qual o realizador articula os elementos da sua linguagem determina o valor de uma obra cinematográfica. E, na articulação, estão o talento, o engenho e a arte.

Em vista de considerar a linguagem cinematográfica como expressão artística, propomos o aprofundamento do assunto com uma breve citação de características e tendências de destaque dos primórdios do cinema.

3.2 – A distinção do gênero documental

A história do cinema se confunde com a evolução do documentário. O surgimento da técnica se deu com as primeiras projeções com o cinematógrafo de Auguste e Louis Lumière. Os irmãos mais famosos da história da sétima arte produziram filmes, no final do século XIX, para apresentar paisagens e situações com a finalidade de observação da realidade, claro, sob certa qualidade estética. A primeira filmagem foi rodada em dezembro de 1895 e as imagens eram extremamente simples, do Salão Indien, em Paris.

Os Lumière filmavam cenas da realidade natural para documentar o cotidiano: operários saindo das fábricas, animais andando, trens ferroviários. O cinema era um instrumento mecânico que se limitava em captar imagens, sem qualquer preocupação interpretativa ou tema específico.

É aceitável dizer que os irmãos Lumière inventaram o cinema e o ilusionista francês George Méliès o redescobriu como arte. O filme *Viagem à*

Lua, de 1902, é tornou-se marco de uma nova representação artística. Se para uns o cinema era uma máquina que reproduzia o movimento, para Méliès era uma máquina que contava histórias. Ele incluiu nas cenas números de magia, atuações cômicas e encenação de canções, por exemplo. Consideramos, a partir daí, uma divisão de gêneros.

Os registros do cinema primitivo até hoje podem ser chamados de documentário. Nos primórdios, o cinema era qualquer evento captado através do olhar de uma câmera, até que o entretenimento exigiu formatos diferentes. Surgiram novas regras de estética, como uma maior preocupação nas sequências, planos e movimentos para que o filme seduzisse o espectador. Nessa fase, alguns realizadores misturavam a ficção com a não-ficção, praticando as chamadas atualidades reconstituídas. A evolução da tendência é vista hoje como o início do *docudrama*, o primeiro passo para uma divisão do gênero documental no cinema.

Em seus estudos dedicados ao assunto, a escritora portuguesa Penafria (2004) aponta que o documentário veio a ter lugar enquanto gênero na Grã-Bretanha, a partir do filme *Drifters* (1929), de John Grierson. A obra, segundo a autora, faz parte do movimento documentarista britânico dos anos 30, importante para a demarcação e para um estatuto autônomo de gênero, a partir da especificidade das suas temáticas e da sua forma cinematográfica.

Enquanto alternativa ao filme de ficção e aos filmes de atualidade, o filme documentário facilitava uma tomada de consciência social para problemas que a todos diziam respeito. Os filmes deste movimento eram concebidos tendo como suporte a ideia de utilidade pública. (PENAFRIA, 2004, p. 2).

Com o passar das décadas, o registro documental passou a exercer um papel social de destaque se comparado às outras produções cinematográficas. Os modos de representação do real evoluíram. Com a intenção de criar um estilo diferenciado, os diretores conseguiram dar força aos elementos básicos que hoje compõem o documentário cinematográfico.

Nichols (2005) aponta duas trajetórias históricas do gênero. Primeiramente, a capacidade das imagens de cinema, assim como das fotografias, de exibir uma cópia física com precisão foto-mecânica daquilo que

registram. Outro ponto essencial na evolução do gênero, seria “a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade” (NICHOLS, 2005, p. 118).

Além do uso para exibição e documentação no cinema primitivo, Nichols (2005) aponta outras três tendências que contribuíram para o reconhecimento do documentário como gênero, mudando a abordagem dos filmes, agora vistos como uma classe distinta do cinema. Segundo o autor, a experimentação poética, dada com o uso de poesia e subjetividade, fez com a peculiaridade de determinadas obras se tornasse um passo comum na produção de filmes no início do século XX. A forma de representação pura e simples já era vista como uma barreira no impulso artístico do diretor. Outro ponto salientado é o relato narrativo de histórias, onde a prática da montagem ganha destaque, principalmente com as técnicas de continuidade. E, finalmente, a oratória retórica, que, de acordo com o autor, é o principal fundamento para a fixação do documentário como um gênero próprio. Nessa característica, o cineasta apresenta sua perspectiva de mundo através do filme. Acrescenta-se à obra, então, o caráter de reflexão, despertando olhares para aquilo que está exposto no documentário.

Visto que nos primórdios das exibições as pessoas observavam nas telas imagens *in loco* da vida cotidiana, podemos dizer que o filme documental foi um dos primeiros gêneros cinematográficos. O desenvolvimento das técnicas e de sua própria linguagem contribuiu para o cinema tomar rumos diversificados, constituindo novos gêneros. Mas essa evolução não atrapalhou o desenvolvimento do filme documental. Ao contrário, deu maior liberdade para sua produção.

A facilidade de meios e o avanço dos equipamentos de captação e edição das imagens para o cinema fizeram com que o alcance do gênero aumentasse. Atualmente, os documentários são produzidos em bom número e com escalas de público cada vez maiores. Isso também se dá, obviamente, pela ampliação dos recursos de marketing para divulgar os filmes.

Está claro que as novas tecnologias têm proporcionado a expansão do documentário. Podemos afirmar que o gênero soube incorporar bem os meios de produção que surgiram com o passar dos anos. Num ambiente digital, por exemplo, encontramos maior liberdade de experimentação documental, já que as possibilidades de introduzir e organizar as informações podem variar de acordo com a estrutura definida, visto que a perspectiva de criação determina como se dará a abordagem do tema. Em outras palavras, novas experiências de realidade são possíveis devido à multiplicidade de formas do gênero documental. Com os recursos digitais, o filme amplia a percepção da realidade, esteja ela próxima ou distante de nós.

Nada impede que o filme documentário, enquanto inserido num cinema artístico de inúmeras possibilidades, use qualquer tipo de cena para construir sua narrativa. Por exemplo: alguns diretores optam por imagens de arquivo para documentar fatos históricos com a finalidade de esclarecer o espectador fornecendo informações que não estão nas imagens obtidas *in loco*. Também é possível encontrarmos registros ficcionais, usados para enriquecer a narrativa fílmica. Isso sem falarmos em recursos que se assemelham aos usados nas produções de TV, como a locução em *off*. O próximo tópico mostrará um esclarecimento mais profundo sobre caminhos possíveis na produção de um filme documental e também as peculiaridades que o afirmam dentro de um gênero distinto do cinema.

3.3 – Técnicas e características marcantes do documentarismo

Como vimos, os pioneiros da “fotografia em movimento” produziram os primeiros filmes como registros documentais de atividades urbanas da época, como a chegada de um trem na estação, o final de um dia de trabalho na indústria ou a movimentação de pessoas em galerias públicas. O documentário moderno trabalha com fragmentos de uma realidade a fim de buscar a reflexão e a compreensão aprofundada de determinada questão. Geralmente o diretor deixa para o espectador o papel de relacionar tal questão com seu contexto histórico, econômico, político, social e cultural.

Chegar a uma definição eficaz do documentário não é uma tarefa fácil, tendo em vista que o gênero se diferencia não só por suas características técnicas, mas também por seus objetivos.

Segundo Comparato (1983), o filme documental tem a finalidade de reproduzir um fato em toda sua verdade, “evitando interpretações subjetivas e enfoques puramente pessoais” (COMPARATO, 1983, p.234). Em busca de uma definição que se aproxime do gênero, o autor, especialista em roteiro cinematográfico, nos esclarece a essência de um documento cinematográfico:

Um bom documentário nunca conclui, nunca fecha uma questão. Ele mostra os fatos pelo maior número de ângulos possíveis e deixa a interpretação desses fatos para o espectador. Um documentário nunca tenta induzir o espectador e sim fazê-lo refletir. (COMPARATO, 1983, p.234).

Sabemos, então, que o documentário é um gênero audiovisual utilizado como forma de expressão da sociedade e registro dos acontecimentos. Sua importância está na construção e divulgação do conhecimento, além da possibilidade de desenvolver a participação ativa de determinada comunidade a partir da utilização do gênero. Frente a esse fato, uma das funções básicas é estabelecer um elo entre os receptores da mensagem transmitida e o realizador da obra, a fim de permitir uma tendência experimentada e proporcionar uma reflexão sobre os fatos cotidianos que nos cercam.

O documentário é um gênero cujo maior atributo é ser uma porta aberta para o mundo, para diferentes olhares sobre o mundo, para a reflexão sobre o mundo e é, para quem a eles se dedica, um espaço aberto para a experimentação e exploração criativa. O gênero documentário reinventa-se cada vez que é produzido um novo documentário. Trata-se de um filme onde a relação conteúdo-forma se encontra em permanente criação e recriação. (PENAFRIA, 1999, p.4).

Nosso pensamento é embasado também por outra obra de Penafria (2001), na qual é ressaltada a principal ação própria do gênero: “incentivar o diálogo sobre diferentes experiências, sentidas com maior ou menor intensidade” (PENAFRIA, 2001, p.5). A autora acrescenta a função de apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismo, muitos não veem ou lhes escapa.

Experimentar o pulsar da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo no ecrã é o que o documentário tem de mais gratificante para nos oferecer. É, sem dúvida, um modo de incentivar um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria existência. (PENAFRIA, 2001, p.8).

Uma técnica muito utilizada na realização de documentários é o depoimento. Faz parte do padrão do documentarismo colocar os próprios vivenciadores de determinada realidade narrando suas impressões e experiências, contribuindo como exemplo da complexidade da realidade abordada. Como forma de transmitir veracidade, os filmes contam com a estratégia de fragmentação de falas de personagens situados em posições diferentes para tornar distintos os pontos de vista sobre determinado problema.

O diretor faz visitas a certos locais, registra cenários, coleta dados e observa todo o contexto para, posteriormente, mesclar suas informações e dar vida ao filme. A edição no cinema de documentário pode criar inúmeras maneiras de observar um caso ou um personagem.

No documentário, assim como na televisão, o locutor do *off* não aparece na imagem, pois tem uma função de onipresença dentro da narrativa. Ao contrário dos entrevistados, nada lhe é perguntado, mas ele sabe todas as respostas. A voz do *off* em um documentário é modelada no estúdio para que isso ocorra.

A partir de certas características, como essa última, podemos perceber uma proximidade entre o estilo do documentário e o discurso jornalístico. Não são poucas as tentativas, de ambos os lados, de criar um registro histórico “neutro”, sempre com foco num dito comprometimento com a verdade.

Os documentários também podem ajudar numa possível – e extremamente aceitável – junção da arte com a ciência. Essa é uma forma de garantir ao conteúdo um caráter de poderosa ferramenta educativa, hoje em dia tão discutida nos meios acadêmicos. Os mais diversos temas são tratados pelo cinema, à luz de suas especialidades, para esclarecer evidências e argumentos de terceiros.

Em paralelo ao relacionamento com a ciência, o cinema de arte e o cinema documental se aproximam ou se distanciam na medida da perspicácia de seus criadores, assim como das condições de produção e dos interesses por trás de empresas patrocinadoras. É de fundamental importância, então, que a audiência esteja avisada dessa conjuntura para se acautelar perante os significados implícitos.

Outra característica importante, levantada por Penafria (1999), é o desenvolvimento do filme documentário no sentido de se tornar um produto interativo.

Este será um entre os possíveis desenvolvimentos para o documentarismo; no caso, trata-se da possibilidade de uma produção renovada e inovadora. As novas tecnologias estão aí, assim como a possibilidade de criação de novos produtos multimídia; para além disso, estamos perante a possibilidade de criação de um produto multimídia que tenha como referência, ou melhor, que embora se possa enquadrar no gênero documentário, tenha como principal característica aquilo que distingue as novas tecnologias dos restantes media: a interatividade. (PENAFRIA, 1999, p.4).

Ou seja, o olhar do diretor de um filme do gênero documental não deve ser reduzido ao óbvio, mas encaminhar os olhares diferentes do espectador sobre o mundo. Nessa questão da interatividade, há um apelo ao debate de ideias, à reflexão e ao envolvimento crítico.

3.4 – Os modos de representação do documentário

Na busca por uma separação eficaz dos diversos tipos possíveis para o gênero documental no cinema, nos deparamos com abordagens de diversos autores. Entretanto, a maioria peca pela superficialidade, por se ater a detalhes técnicos e deixar de lado questões mais profundas como foco de narrativa e caminhos percorridos pelos realizadores.

De modo simplificado, Sá (1974) propõe uma rápida divisão dos filmes expondo as seguintes categorias: documentário *científico*, documentário *político*, documentário *biográfico*, documentário *artístico*, documentário *poético*, documentário *sobre animais e a natureza* e documentário *pedagógico*. Seria

fácil utilizar a classificação da autora, mas não suficiente para a proposta da nossa pesquisa.

Numa proposta de classificação aprofundada, achamos nos conceitos de Nichols (2005) seis diferentes modos de representação: documentário *poético*, documentário *expositivo*, documentário *observacional*, documentário *participativo* ou *interativo*, documentário *reflexivo* e documentário *performático*. O autor esclarece que seu modo de identificar o gênero é baseado nas características comuns em determinados períodos do cinema e admite a possibilidade de um filme se encaixar em mais de uma forma de representação, não importando a ordem sugerida. Esse fato comprova que qualquer tipo de classificação sempre aponta um viés redutor.

Conforme o pensamento de Nichols (2005), temos:

a) Modo poético: quando o diretor deixa de lado os padrões de continuidade e não se preocupa em dar noções de tempo e espaço à narrativa dos fatos e à descrição dos personagens. Esse estilo tem um alto valor abstrato, possível com recursos como a fragmentação de sequências e tomadas dispersas. A intenção, em muitos casos, pode ser impor ritmo e dramaticidade próprios para o tema ou contexto abordado. Sentimentos comuns ao homem costumam traçar o perfil dos personagens de um documentário poético, como o amor e a tristeza.

b) Modo expositivo: a principal característica, nesse caso, é o emprego de autoridade por meio de uma *voz-over*, ou seja, um narrador sábio dos aspectos e detalhes da história que está contando. Segundo o autor, características como a imparcialidade podem atribuir à *voz-over* a versão de um deus, acima de todos os outros. É comum que esse tipo de documentário se assemelhe ao modo de relato de fatos do jornalismo, buscando dar credibilidade aos argumentos expostos.

c) Modo observacional: para amenizar o caráter do impulso persuasivo, o diretor de um documentário assim buscará observar os atores sociais interagindo entre si e diante de situações peculiares da forma mais

direta possível. Aqui, o propósito principal é capturar os acontecimentos sem intervenção e não usar técnicas de narração e montagem explícita que possam acrescentar ou distorcer informações.

d) Modo participativo ou interativo: o compartilhamento de situações com os atores sociais é, de acordo com a classificação de Nichols (2005), o principal trunfo desse modo. A presença de entrevistas durante o filme é elevada e a ideia de interação parte da inserção do diretor entre os elementos a serem abordados. Outro ponto de destaque é a organização das cenas, livre de acordo com os princípios ditados pelos realizadores.

e) Modo reflexivo: o exame de consciência é mais claro nessa categoria, onde se verifica um diálogo claro entre o realizador e o espectador. Em tal ambiente, percebemos um esforço em revelar o dispositivo usado pelo cineasta, como se fosse educar o público quanto aos processos de produção do documentário. São comuns as imagens de bastidores e, a partir de determinados ângulos, o espectador é convidado a refletir sobre a criação.

f) Modo performático: por fim, Nichols (2005) aponta a divisão onde os aspectos subjetivos do objeto em questão no documentário estão em destaque. As evidências do mundo são transformadas em expressão abstrata, tornando o papel de descrever a realidade ainda mais complexo. Para chegar a esse ponto, um documentário performático utilizará recursos fílmicos e artísticos livremente, com foco nas características e expressões de lugares e personagens.

A série de movimentos cinematográficos apontada acima nos ajuda na definição do documentário como gênero, assim como nos auxilia no processo de conhecer os filmes que serão abordados pelo corpus de análise desta pesquisa. Mas, antes de conhecê-los melhor, abrimos espaço para um questionamento que julgamos de suma importância. Até que ponto o documentário é uma representação do real?

3.5 – O tratamento da realidade: uma questão de ponto de vista

Igarashi (2007) chega à conclusão de que o documentário, assim como a ficção, representa parcialmente a realidade, por meio de um olhar subjetivo:

O filme documental não capta o que é, mas gera intencionalmente uma situação específica, a partir de imagens reais. Provoca uma alteração no real, e o que fica registrado, consiste de uma alteração provocada. Um filme sobre uma vida não é uma vida, assim como a fotografia de uma mesa não é uma mesa, e a pintura de uma maçã não é uma maçã. (IGARASHI, 2007, p. 14).

Portanto, vamos encarar a questão da representação da realidade pelos diferentes graus de relacionamento em que o mundo do cinema e o mundo do cotidiano se cruzam, e não pelas peculiaridades entre ficção e documentário.

Como há o olhar de quem produz o filme e toda uma ideologia implícita, não podemos dizer que a história real é exatamente aquela mostrada em determinado documentário. O processo de edição, que compreende a escolha das imagens e a narração, é fundamental para esse dado. Ora, um filme é um encontro entre o cineasta e o universo. Enquanto produto do cinema, o documentário traz registros de episódios reais com impressões subjetivas.

Por mais que o documentarista use recursos cinematográficos variados para não perder os detalhes, ele sabe que a realidade captada é apenas um recorte de um todo. Não existem formas de captar em imagens e sons todos os detalhes que dizem respeito à determinada realidade.

Por sua vez, Penafria (2004) ressalta que a comunidade documentarista, na diversidade, encontra-se ligada pela ideia, mesmo que mal definida, de que é possível representar a realidade.

Essa representação não obedece, obrigatoriamente, a regras de gêneros. O que é consensual é que o seu material de trabalho são as imagens ou os sons recolhidos *in loco*. Para a comunidade documentarista o importante é a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo (as imagens/sons que nos apresenta dizem respeito ao que é exterior a elas). O registro do mundo e a reflexão desse mundo têm no documentário um lugar privilegiado.

Ainda que para tal se usem recursos que à partida não lhe estão destinados. (PENAFRIA, 2004, p.5).

A autora propõe que a diferença entre o filme documental e a ficção, no que cabe à realidade, seja equacionada do seguinte modo: “entre documentário e ficção não há uma diferença de natureza, mas uma diferença de grau” (PENAFRIA, 2004, p.5).

Do mesmo modo que entre documentário e ficção há uma diferença de grau, entre os diferentes registos documentais há uma diferença de grau (da intenção dos autores, da utilização televisiva desses registos ou mesmo do seu uso em tribunal, de tratamento cinematográfico, da sua recepção pelo espectador, etc.). Entendemos que não será o documentário propriamente dito, mas o registo documental – que denominamos de documentarismo – que une a diversidade de registos cinematográficos. (PENAFRIA, 2004, p.7).

Dessa forma, o documentarismo está presente em toda produção de imagens em movimento, uma vez que qualquer filme é uma manifestação do realizador sobre um assunto. Como conclui Penafria (2004), “existem produções especificamente caracterizadas por esse registo documental e que visam consagrá-lo, denominadas por filme documentário” (PENAFRIA, 2004, p.8).

Após essa delimitação, podemos entender que, estando o documentário afastado da mera reprodução dos acontecimentos, o autor do filme intervém de um modo criativo em sua concretização, assumindo-se como artista. Logo, se faz necessário que este realizador exerça o seu ponto de vista sobre essas imagens, confrontando olhares e pautando o filme pela criatividade, quanto à forma de suas imagens e sons.

O documentário não é um mero "espelho da realidade" não apresenta a "realidade tal qual", ao combinarem-se e interligarem-se as imagens obtidas in loco está-se a construir e a dar significado à realidade, está-se o mais das vezes não a impor significados, mas a mostrar que o mundo é feito de muitos significados. Isto nos conduz àquilo que se pretende que um documentário seja, que se exclua o voyeurismo ou mero sensacionalismo a favor do questionamento e da discussão através da construção de argumentos (em especial, e no meu entender, de modo visual - fazendo uso das imagens). (PENAFRIA, 1999, p. 6).

Com a ajuda de Penafria (1999), chegamos ao nível de assentar o documentarismo em três princípios: a obrigatoriedade de se fazer um registo

in loco da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo, de apresentar as temáticas a partir de um determinado ponto de vista e, finalmente, de tratar com criatividade o material recolhido, podendo combiná-lo e recombiná-lo com outros elementos fílmicos.

O documentário deve assumir-se e ser entendido sempre como um ponto de vista, como um filme que apresenta e constrói argumentos sobre o mundo. Trata sempre aprofundadamente os seus temas, estando, por isso, vocacionado a promover a discussão sobre determinado assunto, respeitar as aspirações, expectativas e motivações daqueles que filma. (PENAFRIA, 1999, p.11).

3.6 – Documentários que merecem destaque nos últimos anos

Para chegarmos ao objetivo dessa pesquisa, que envolve questionamentos sobre o modo como os documentários são tratados pela crítica cinematográfica, precisamos eleger, com base na experiência de acompanhar tanto as publicações especializadas quanto os próprios lançamentos do cinema mundial, três filmes que consideramos pertinentes – tanto pelos temas que abordam quanto pela repercussão que ganharam na mídia.

Assim, os filmes selecionados para compor esta pesquisa tratam de assuntos atuais, distintos e, principalmente, importantes para a sociedade. As abordagens vão desde o campo da política até as mais novas questões ambientais que permeiam nosso cotidiano social, fazendo com que os objetivos do nosso estudo se justifiquem também pela ótica da pertinência investigativa. Os três títulos são: *Fahrenheit 11 de Setembro*, *A Marcha dos Pinguins* e *Uma Verdade Inconveniente*. Nos próximos tópicos, levantaremos informações peculiares – como detalhes do roteiro e o modo de abordagem dos temas – que propiciem uma comparação com as argumentações presentes no conteúdo da revista *Set*, seja nos textos interpretativos ou nos de opinião.

3.6.1 – Michael Moore versus George W. Bush

O filme *Fahrenheit 11 de Setembro* é dirigido pelo cineasta norte americano Michael Moore e fala sobre o ato terrorista que destruiu as torres gêmeas do World Trade Center, em 2001. A abordagem principal é a política do então presidente dos Estados Unidos, George W. Bush. O documentário foi lançado nos cinemas em 2004⁷, gerando polêmica em todo o mundo.

O título original, *Fahrenheit 9/11*, é uma referência ao livro *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e à data do principal evento abordado, o 11 de setembro.

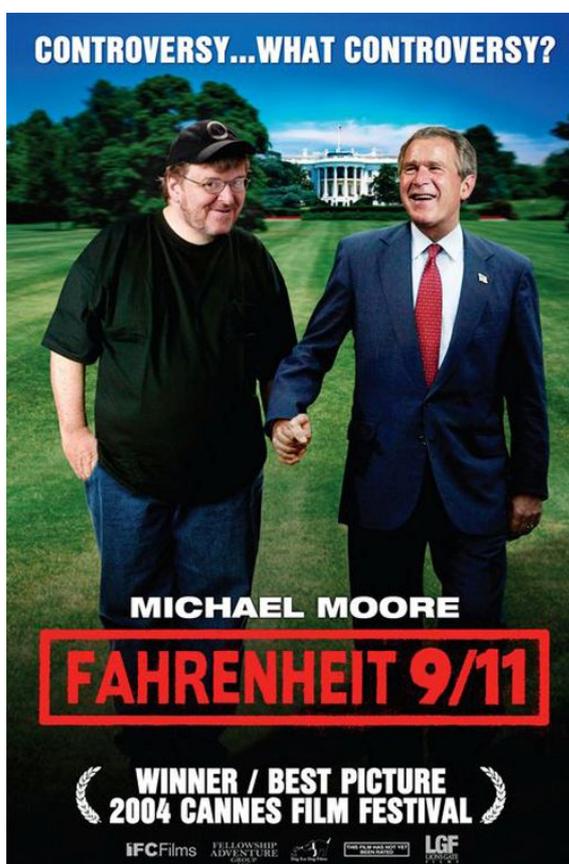


Imagem 2 – Primeiro pôster de *Fahrenheit 9/11*

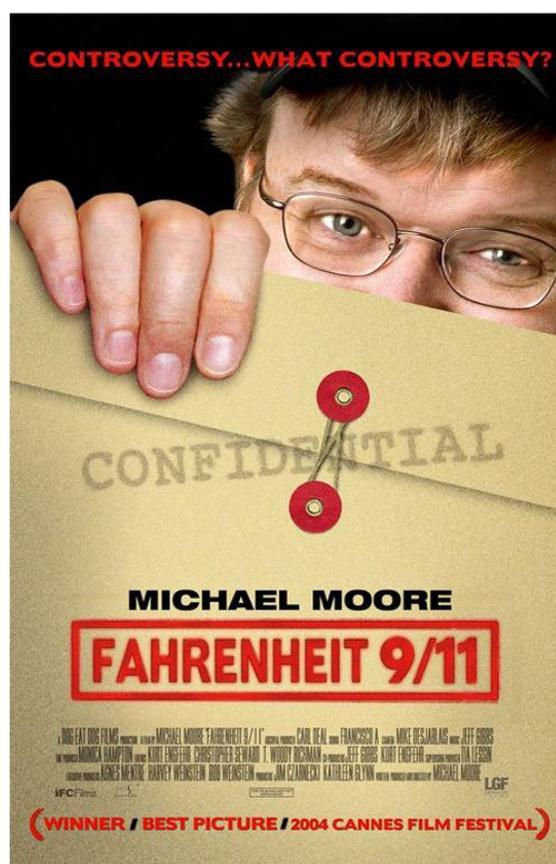


Imagem 3 – Segundo pôster de *Fahrenheit 9/11*

⁷ O filme chegou às salas do Brasil no dia 30 de julho.

Moore procura desvendar fatos ocultos da política norte-americana em relação aos atentados de 11 de setembro de 2001. Como narrador, aponta diversos erros do presidente e expõe as vantagens e os interesses pessoais que o governo teria na época do acontecimento, além de buscar vínculos pessoais entre as famílias do presidente Bush e a de Osama Bin Laden. O ataque do filme sobre o governo gerou controvérsias na altura do seu lançamento, incluindo questionamentos sobre a precisão dos argumentos do diretor.



Imagem 4 – Cena de *Fahrenheit 9/11*

Também encontramos uma discussão sobre as causas e consequências do atentado às torres gêmeas, além de uma discussão sobre a invasão do Iraque em 2003. O diretor ainda procura demonstrar que a administração de Bush induziu um clima de medo entre a população norte-americana através da mídia de massa. Michael Moore não deixa de abordar a questão das forças armadas dos Estados Unidos, afirmando que as pessoas que compõem a classe economicamente desfavorecida são sempre as primeiras a entrar no exército para defender a nação, fato que não ocorre com aquelas de melhor situação financeira.

Em seu estudo sobre *Fahrenheit 11 de Setembro*, Igarashi (2007) afirma que o diretor inaugurou um gênero chamado *stand-up documentary* com o filme:

Michael Moore conseguiu chamar a atenção dos espectadores para esse gênero seja pelo uso requintado dos recursos próprios da linguagem cinematográfica seja pela ironia com que anima a narração imagética dos acontecimentos, inclusive com o uso da própria figura falsamente ingênua, quando não cínica. (IGARASHI, 2007, p.31).

A dura análise de Michael Moore sobre a conjuntura política do país pode ser vista como o principal ponto de polêmica, o que, conseqüentemente, fez do filme um grande sucesso.

Distribuído em diversos países pela Lionsgate, *Fahrenheit 11 de Setembro* é, até hoje, o documentário com maior arrecadação de bilheteria de todos os tempos⁸. O filme faturou exatamente 222.414.517,00 dólares enquanto estava em cartaz. Desta cifra, pouco mais de 119 milhões de dólares foram contabilizados apenas nos Estados Unidos. O título foi liberado para venda em DVD no mês de outubro de 2004.

Um levantamento sobre a reação da crítica especializada⁹ aponta que *Fahrenheit 11 de Setembro* foi tema de 224 resenhas nos principais veículos de comunicação do mundo, sendo elogiado e aprovado por 83% dos jornalistas (187 resenhas positivas).

O filme de Michael Moore também se saiu bem no grande número de premiações de que participou. Ganhou o Palma de Ouro, prêmio de maior prestígio do Festival de Cinema de Cannes, e foi apontado como melhor documentário do ano de 2004 em vários eventos cinematográficos dos Estados Unidos, como o Chicago Film Critics Association Awards e o Dallas-Fort Worth. Ao todo, foram 28 premiações e mais 12 indicações.

⁸ Box Office History for Genre - Nash Information Services - Ticket Sales and Market Share History.

⁹ Fonte: Rotten Tomatoes.



Imagem 5 – Michael Moore exhibe o prêmio conquistado em Cannes

Os registros *in loco* foram feitos em cidades americanas – como Chicago, Houston, Tappahanock e Washington – e também em Bagdad, no Iraque. A narrativa é amparada com o uso de filmagens até então arquivadas, entrevistas com políticos, especialistas, vítimas do atentado terrorista e demais pessoas de alguma forma ligadas ao assunto.

No enquadramento proposto por Sá (1974), *Fahrenheit 11 de Setembro* é um documentário político. E na classificação de Nichols (2005), usa os modos de representação típicos do documentarismo expositivo e reflexivo. Consideramos, tendo em vista as funções e características do gênero delimitadas anteriormente, que esse filme é um registro histórico de guerra que ascendeu polêmicas e repercutiu o suficiente para se mostrar importante em debates acadêmicos, devido ao seu viés educativo.

3.6.2 – Uma epopeia nas terras geladas

O filme *A Marcha dos Pingüins* é dirigido pelo biólogo francês Luc Jacquet. O documentário aborda a questão do mundo animal e as relações com a natureza, acompanhando a trajetória de acasalamento de um grupo de Pingüins imperadores em um terreno no interior da Antártica. Foi lançado em 2005 nos cinemas mundiais¹⁰ e, ao ganhar o Oscar¹¹ de melhor documentário do ano, reacendeu o debate na mídia sobre a importância do gênero no cinema.

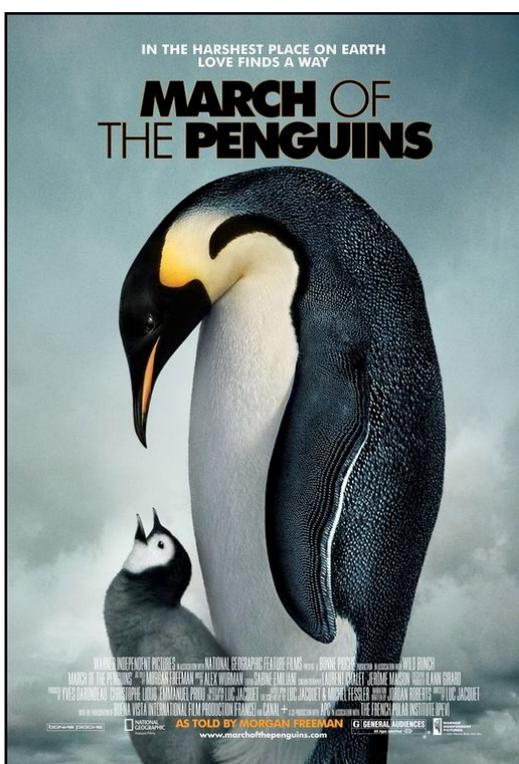


Imagem 6 – Pôster em inglês do documentário *A Marcha dos Pingüins*

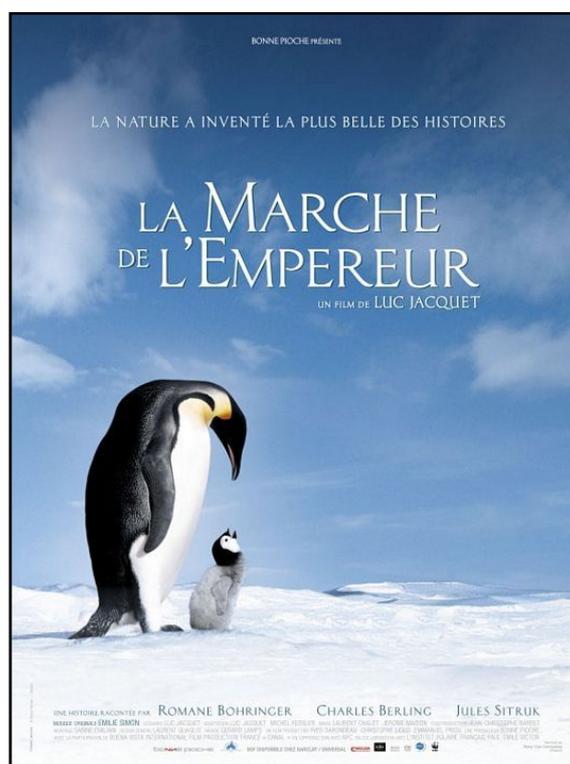


Imagem 7 – Pôster original, em francês, do documentário *A Marcha dos Pingüins*

Foi co-produzido por Bonne Pioche, da National Geographic Society. Os cinegrafistas Laurent Chalet e Jérôme Maison passaram mais de dois anos isolados para realizar as filmagens. As imagens foram captadas *in loco* nos arredores da base Dumont D'Urville, na Ilha Adelaide, um campus do Instituto

¹⁰ O filme só chegou às salas do Brasil no dia 13 de janeiro de 2006.

¹¹ Prêmio entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood em reconhecimento à excelência de profissionais da indústria cinematográfica.

Polar Paul-Emile Victor, dedicado a pesquisas de geofísica, biologia animal, medicina e glaciologia. Entre os meses de abril e dezembro, o local serve como refúgio de Pingüins imperadores para reprodução. Orçado em oito milhões de dólares, *A Marcha dos Pingüins* demorou quatro anos para ficar pronto.

Durante o inverno, todos os pinguins em idade de procriar (cinco ou mais anos) saem do mar, seu habitat normal, para caminhar no interior da Antártida rumo à região Oamock. Os animais enfrentam uma longa caminhada – a marcha, em fila indiana – pela necessidade de assegurar a sobrevivência de sua espécie, que pratica a monogamia serial, sendo que a fêmea coloca apenas um ovo. A cooperação dos pais é necessária para que o filhote sobreviva. Então, o macho fica responsável por manter o ovo aquecido enquanto a fêmea sai em busca de alimento. Viagens árduas são feitas entre o oceano e os criadouros ao longo dos meses seguintes, até que o filhote cresça e esteja pronto para encarar a trajetória rumo seu ao habitat natural.



Imagem 8 – Cena do filme *A Marcha dos Pingüins*

Para documentar essa verdadeira epopeia, Luc Jacquet utilizou recursos que chamaram a atenção de um numeroso público. Nas diversas

dublagens que o filme recebeu, por exemplo, falas reproduzem o suposto pensamento dos próprios pinguins imperadores – um recurso claramente poético. O resultado da investida de Jacquet foi alvo de comentários em vários âmbitos, principalmente político e social. O documentário foi encarado como uma lição para a sociedade humana no que diz respeito aos valores familiares.

Sobre a divisão proposta por Sá (1974), enquadrámos *A Marcha dos Pingüins* como um documentário sobre animais e a natureza. Já nos modos de representação apontados por Nichols (2005), percebemos peculiaridades do documentarismo poético e observacional.

Falar sobre a Antártida e contar a história dos pinguins imperadores representava um desafio para Luc Jacquet, experiente documentarista, especializado, até então, no comportamento humano. Desafio esse, como o próprio diretor afirmou na época de lançamento, superado de uma maneira muito bonita, além do registro puro e simples. Identificamos aí, portanto, a principal diferença entre *A Marcha dos Pingüins* e a maioria dos documentários produzidos sobre a natureza e os animais, principalmente os que têm a televisão – em especial os canais por assinatura – como veículo.

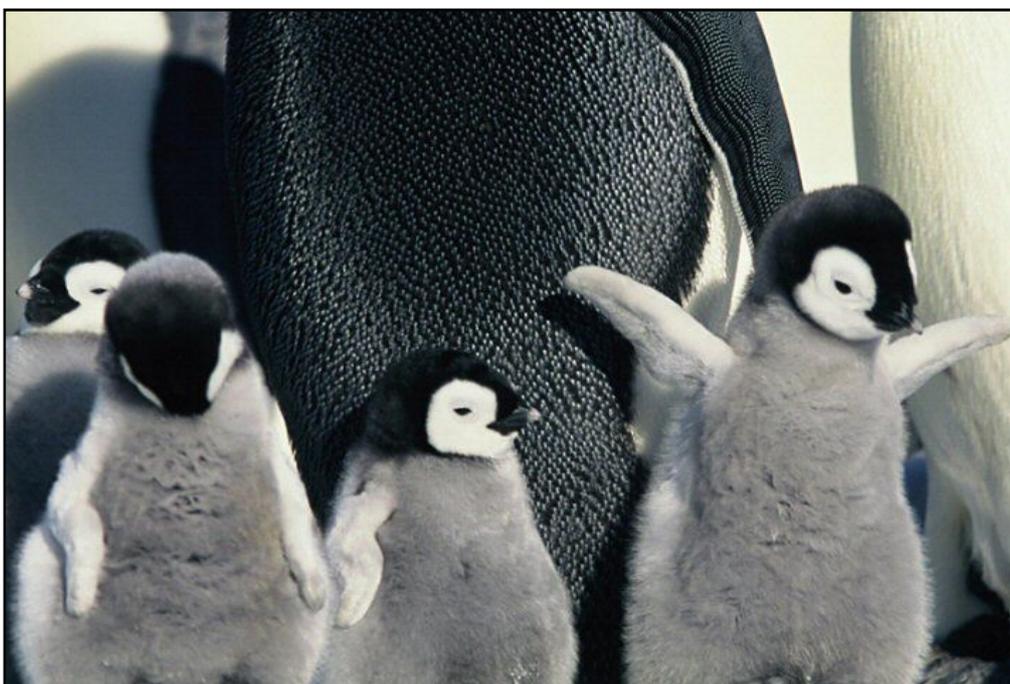


Imagem 9 – Cena do filme *A Marcha dos Pingüins*

O filme foi um grande sucesso nas bilheterias de todo o mundo. Distribuído pela Warner Independent, arrecadou quase 130 milhões de dólares¹², dos quais 77 milhões vieram das salas norte-americanas. As vendas de DVDs tiveram início no final de novembro de 2005.

Além do aclamado Oscar, *A Marcha dos Pingüins* ganhou o prêmio de melhor sonoplastia do César¹³, além de ser indicado na categoria melhor edição. Também recebeu indicações ao The British Academy of Film and Television Arts – BAFTA – e ao David di Donatello¹⁴. Ao todo, foram 11 prêmios e mais 12 indicações.

A crítica cinematográfica mundial recebeu muito bem o filme. Segundo levantamento de um veículo especializado¹⁵, *A Marcha dos Pingüins* obteve 163 resenhas nos principais veículos de comunicação do mundo, das quais 153 (94%) o elogiaram e o aprovaram.

3.6.3 – Al Gore e o aquecimento global

O filme *Uma Verdade Inconveniente*, dirigido por Davis Guggenheim, é um documentário sobre o aquecimento global, apresentado pelo ex-vice-presidente norte-americano Al Gore. Entrou em cartaz em 2006¹⁶, iniciando a polêmica gerada pela mídia em torno do tema. Muitos já consideram o aquecimento global como o assunto do século XXI.

O documentário foi produzido por Lawrence Bender, Laurie David e Scott Burns, da Paramount Classics e Participant Productions. A produção executiva levou a assinatura de Jack Skoll, Diane Weyermann, Ricky Strauss e Jeff Ivers, além do próprio Davis Guggenheim.

¹² Mais precisamente 129,437,223 dólares, segundo informações do Box Office History for Genre - Nash Information Services - Ticket Sales and Market Share History.

¹³ Prêmio anual do cinema francês.

¹⁴ O mais importante prêmio cinematográfico da Itália.

¹⁵ Rotten Tomatoes.

¹⁶ No Brasil, a data precisa de estreia foi 2 de novembro de 2006.



Imagem 10 – Pôster do filme *Uma Verdade Inconveniente*

Parte do filme se passa com Gore falando para um auditório, apoiado por projeções, slides e vídeos. Inclusive, a ideia de fazer o documentário, segundo ele, surgiu depois de muitas palestras sobre o tema para sensibilizar as pessoas sobre o que pode acontecer com o planeta. De modo objetivo, o documentário explica o que é o aquecimento global, com dados estatísticos e científicos. As informações são intercaladas com registros feitos por Al Gore para alertar as pessoas quanto à urgência de medidas para evitar um grande colapso ambiental.

Há doses de humor e irreverência mescladas com informações sobre ecologia, impactos ambientais e exemplos de resultados catastróficos devido às interferências humanas no planeta, como derretimento de geleiras, tempestades, furacões, inundações e secas. A todo momento são expostos dados que buscam comprovar o alarmante nível de degradação a que o

planeta chegou. De maneira didática e dinâmica, Al Gore explica grandes problemas de descompassos na natureza, extinção de espécies, crescimento de pragas e vetores de doenças, além de expor o aumento da temperatura da Terra.

Destacamos o seguinte fato: o apresentador expõe os dados intercalando-os com sua própria história de vida familiar e política. Cita o acidente que seu filho sofreu e a perda das eleições presidenciais em 2000, o que chegou a ser encarado pela mídia na época como uma espécie de apelo sentimental.

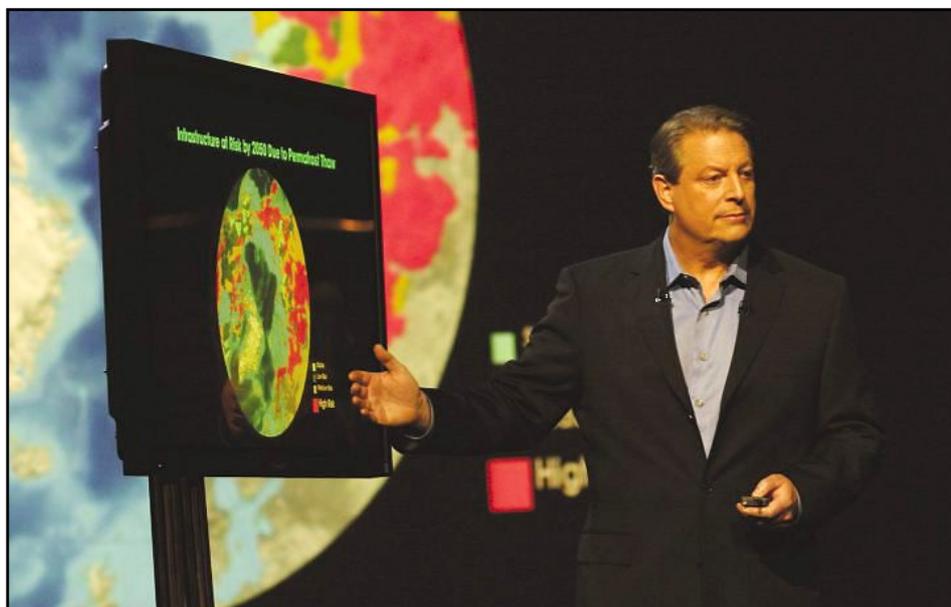


Imagem 11 – Cena do filme *Uma Verdade Inconveniente*

O filme rendeu quase 50 milhões de dólares de bilheteria¹⁷, sendo metade alcançada nas salas dos Estados Unidos e metade pelas salas espalhadas em outros países, através da distribuição da Paramount. O DVD com a íntegra do documentário foi comercializado a partir de novembro de 2006, o que rendeu mais um lucro de 31 milhões de dólares para seus realizadores.

¹⁷ Mais precisamente 49,736,253 dólares, segundo informações do Box Office History for Genre - Nash Information Services - Ticket Sales and Market Share History.

Uma Verdade Inconveniente foi premiado com dois Oscar: o de melhor documentário e o de melhor canção original, pela música 'I Need To Wake Up', da cantora Melissa Etheridge. Também saiu vencedor de importantes festivais em Ohio, Chicago, Dallas, Flórida e Kansas. Ao todo, somou 21 premiações e mais 5 indicações.

Sobre a repercussão nos principais veículos de comunicação do mundo, um levantamento ¹⁸ aponta que *Uma Verdade Inconveniente* foi avaliado pela crítica cinematográfica em 158 resenhas, das quais 147 (93%) se mostraram favoráveis.

É correto colocar *Uma Verdade Inconveniente* na divisão de documentário científico, considerando a segmentação proposta por Sá (1974). Entendemos também que, segundo as características delimitadas por Nichols (2005), o filme se enquadra nos modos de representação expositivo, participativo ou interativo e, ainda, reflexivo.

¹⁸ Rotten Tomatoes.

Capítulo 4

***Da sentença ao crédito: o tratamento dado
pela revista Set aos documentários***

“Incrível demais para ser ficção? Só pode ser coisa de documentário”

Sérgio Rizzo

Depois da exploração de conceitos ligados ao jornalismo, do levantamento de complexas questões sobre o ofício do crítico de cinema e da contextualização do gênero documental na sétima arte, chegamos ao ponto primordial para atingirmos os objetivos propostos. Esse capítulo é dedicado à análise das reportagens e resenhas publicadas pela revista *Set* e está dividido de acordo com o conteúdo referente a cada filme. Assim, buscamos verificar a presença ou ausência das seis categorias de observação citadas no primeiro capítulo – características técnicas, síntese do conteúdo fílmico, menção à repercussão, comparação com outros filmes, alusão à realidade e apreciação/indicação – assim como a frequência e intensidade com que aparecem nos textos.

4.1 – Sobre *Fahrenheit 11 de Setembro*

No mês de agosto de 2004, a revista *Set* apresentou aos leitores, em sua edição de número 206, o filme *Fahrenheit 11 de Setembro*, dirigido por Michael Moore. O documentário ganhou bastante destaque na publicação. O diretor, inclusive, ilustra a capa, onde aparece fazendo um sinal de ‘silêncio’, em frente à bandeira americana. A manchete “**América em chamas!**” na página de rosto da revista já anuncia a abordagem forte que o filme ganhou. Nesta edição, além de uma longa matéria interpretativa, *Fahrenheit*, que acabara de chegar aos cinemas brasileiros, também foi tema de uma resenha crítica. Três meses depois, o filme chegou ao mercado em formato de DVD e ganhou uma nova resenha da revista *Set*, publicada na edição 209, de novembro de 2004.

4.1.1 – Reportagem interpretativa

O jornalista Rodrigo Salem, até então editor especial de *Set*, assina uma matéria de sete páginas sobre *Fahrenheit 11 de Setembro*. O título da reportagem é “**Todos os homens contra o presidente**”, fazendo alusão ao

famoso filme *Todos os Homens do Presidente*¹⁹, que fala sobre o escândalo de Watergate, ocorrido em Washington, nos Estados Unidos, em 1972. No subtítulo, o autor do texto afirma que **“Michael Morre não quer apenas desarmar a América ou correr atrás de executivos de multinacionais. Em *Fahrenheit 11 de Setembro*, o cineasta quer derrubar o presidente mais poderoso do planeta”**. Podemos perceber, a partir da comparação com um dos mais polêmicos filmes de política já produzidos, a intenção de, já no início da matéria, chamar a atenção do leitor para o fato de *Fahrenheit* ser um filme controverso – o que se afirma no subtítulo, que é uma forma direta e objetiva de se apresentar o texto interpretativo.

O conteúdo da reportagem assinada por Salem está dividido em 7 partes, demarcadas com pequenos subtítulos. O jornalista começa o texto citando *Tiros em Columbine*, filme dirigido por Moore anteriormente à *Fahrenheit*, e logo apresenta informações sobre a repercussão ainda maior deste novo documentário, citando o sucesso de bilheteria e a Palma de Ouro conquistada em Cannes. A informação que segue é sobre a polêmica ascendida pelo filme: **“pode ser o primeiro longa-metragem da história a derrubar o presidente do país mais poderoso do planeta. E não estamos falando de ficção”**. Essa última frase, onde o autor deixa clara a diferença proposta pelo gênero documental, é uma deixa para o início das informações sobre a produção de *Fahrenheit 11 de Setembro*.

Salem dedica mais dois parágrafos à explicação de como o filme surgiu, usando falas do próprio diretor para detalhar a ideia inicial de produzir o documentário. Aqui, buscamos as palavras de Piza (2004), que ressalta a importância do domínio do assunto por parte do jornalista em uma matéria interpretativa nas editorias de cultura, bem como a criatividade na abordagem, persistência na apuração e imparcialidade no relato.

A seguir, o subtítulo **“O fim de Moore?”** abre a segunda parte da matéria. A interrogação parte do episódio em que o diretor criticou o presidente Bush no palco do Oscar, quando recebeu o troféu pelo documentário *Tiros em*

¹⁹ *All the President's Men* é um filme dirigido por Alan J. Pakula, lançado em 1976.

Columbine. O jornalista usa esse fato como marco par contar o que leitor encontrará no novo filme: **“Fahrenheit 11 de Setembro não é sobre os ataques ao World Trade Center, mas as consequências disso. Não questiona a presença americana no Afeganistão, mas as revoluções autoritárias de um governo que lucra com a guerra. Não duvida da natureza maligna de Saddam Hussein, mas investiga as verdadeiras razões da invasão do Iraque. Acima de tudo, o longa duvida da legitimidade de Bush e de sua própria capacidade”**. O próximo fato exposto é o de que, supostamente, a Disney teria vetado a distribuição do filme. Podemos inferir, a partir destas questões, que o autor da matéria continua na tentativa de esclarecer e reafirmar para o público da revista as polêmicas em torno do filme.

Chegamos, então, à terceira parte da reportagem, que vem acompanhada do subtítulo **“Lugar certo”**. Nesse ponto, Salem apresenta mais informações sobre o caso da Disney e explica como Michael Moore conseguiu dar a volta por cima (fazendo de *Fahrenheit* um sucesso de público e de crítica). Transcrições de falas do diretor, possivelmente de entrevistas concedidas à imprensa na época do lançamento, são intercaladas com números da bilheteria – puxados por um breve comentário: **“O entusiasmo de Michael Moore tem razão de existir”**. O jornalista ainda compara a performance do documentário nas salas de cinema às dos filmes considerados *blockbusters*: **“Durante o fechamento dessa matéria, faltavam apenas 5 milhões para cruzar a marca dos 100 milhões de dólares, algo que até arrasa-quarteirões repletos de Tom Cruises e Brad Pitts costumam suar para ultrapassar”**. Essa comparação, além de exemplificar os dados de bilheteria, também reforça uma diferença comercial entre os documentários e os demais gêneros do cinema.

O subtítulo **“Imagens fortes”** abre a quarta parte da reportagem, que está dedicada a uma síntese do conteúdo de *Fahrenheit*. Salem organiza informações da narrativa e até transcreve falas de alguns personagens que aparecem no filme. O jornalista ainda afirma que o longa-metragem **“segue o conhecido estilo do documentarista em misturar humor, fatos**

inacreditáveis e teorias conspiratórias – tudo num esperto modo de edição que muitos podem achar manipulativo". Como exemplificação, encontramos nessa parte da matéria detalhes sobre o caso de Lila Lipscomb, uma das pessoas entrevistadas por Moore durante as filmagens. São informações que tanto servem como uma sinopse quanto ajudam o leitor a entender partes do filme que, segundo o autor da matéria, merecem destaque.

Michael Moore é tratado pela revista *Set* como **"o homem mais perigoso do planeta"**. Na quinta parte da reportagem assinada por Rodrigo Salem, que aparece logo após o subtítulo **"Menos Moore"**, nos deparamos com uma tentativa de explicar o motivo pelo qual George W. Bush é o personagem principal de *Fahrenheit 11 de Setembro*. O jornalista afirma que o diretor, apesar de tão polêmico, é **"bem menos estrela"**, já que o documentário é praticamente protagonizado pelo então presidente norte-americano. Duas sequências em que Bush aparece – e, segundo Salem, onde é **"astro absoluto"** – são citadas. Uma delas, inclusive, é adjetivada pela revista como "ainda mais hilária". Para finalizar seu argumento nessa parte da matéria, o autor aponta o momento mais chocante do filme: **"Soldados cobrindo iraquianos nus, causando ereções e depois brincando fisicamente com isso, entre risadas e fotos orgulhosas"**. Podemos inferir que, com essa abordagem, a *Set* começa a tomar partido e argumentar a favor do diretor, ressaltando pontos positivos e importantes do filme.

A interrogação **"Bush Bin Laden?"** é o subtítulo da penúltima parte da matéria sobre *Fahrenheit* na revista *Set*. Nesse ponto, Salem complementa a síntese anteriormente iniciada sobre o conteúdo do filme: **"O que Michael Moore quer saber mesmo é a relação de George W. Bush com o dinheiro do petróleo saudita"**. Também encontramos trechos que falam sobre os questionamentos do documentário e, principalmente, sobre as formas utilizadas pelo diretor para sustentar seus argumentos: **"Documentos são mostrados, fatos são jogados na sua cara, mas as acusações sempre ganham forma de interrogativas"**. O jornalista não deixa de ressaltar a preocupação de Moore em checar os fatos para não cair em contradição, citando a contratação do especialista Chris Delane. Estamos próximos do final da reportagem e um

trecho nos chama a atenção: **“Todo o aparato legal mostra que Michael Moore não é qualquer inocente e sabe jogar as armas que tem. Afinal, os republicanos acusaram o filme de ser uma propaganda democrática e não um documentário”**. Encontramos aí, então, mais uma tentativa de diferenciar o gênero documental dos demais, sendo que o jornalista justifica claramente o que expõe e ainda faz isso com uma linguagem criativa, permeada por influências de sua própria visão do caso.

Para fechar a reportagem, a última parte é apresentada com o subtítulo **“Efeitos duradouros”**. Rodrigo Salem usa um trecho de uma crítica publicada na renomada revista norte-americana *Time* para apoiar sua argumentação de que **“a história do casamento entre a política e o entretenimento vai ganhar um capítulo inédito e estará nos livros escolares para todo o sempre”**. Fazendo uma direta alusão à realidade, e retomando a discussão proposta no início da matéria, o jornalista informa ao leitor dados concretos da influência instantânea do filme nas pesquisas eleitorais da eleição presidencial que se aproximara nos Estados Unidos. A última frase da reportagem é: **“Pelo visto, George W. Bush encontrou um inimigo à altura”**. Apesar de o texto ser enquadrado no gênero interpretativo do jornalismo, esse fechamento pode ser entendido como uma apreciação da obra, visto que o jornalista expôs informações para, no final da matéria, arrematar com algo que, a seu entender, comprovaria os argumentos levantados em torno da polêmica e repercussão de *Fahrenheit 11 de Setembro*.

Ao longo dessas seis divisões do texto principal da reportagem, o leitor da *Set* se deparou com imagens do filme (acompanhadas de legendas explicativas) e, no que nos cabe analisar, com 3 caixas de texto com informações complementares – que, na linguagem das redações, são chamadas de *boxes* –, tanto sobre o filme quanto sobre o próprio realizador.

No primeiro box, intitulado **“Fato ou ficção?”** e localizado na quarta página da reportagem, encontramos um resumo de questões expostas no filme que, segundo Rodrigo Salem, podem ser rebatidas pelos republicanos. Para cada uma delas, o jornalista expõe um argumento de **“acusação”** e um de **“defesa”**. As quatro questões são as seguintes: **“Árabes voadores”**, que diz

respeito à suposta fuga de aviões comerciais dos Estados Unidos com membros da família de Bin Laden; **“Viva os talibãs”**, sobre um gaseoduto no Turkomenistão; **“O rabo preso de Bush”**, a respeito de investimentos feitos por grupos sauditas em empreendimentos ligados ao presidente norte-americano; e **“Acorda, presidente!”**, que questiona a postura de Bush no exato momento em que recebeu a notícia de que o país havia sido alvo de um ataque terrorista. Podemos inferir que a presença desse *box* na matéria é de fundamental importância para ressaltar o papel de um documentário – que oferece representações de fatos e abordagens diferenciadas – perante o público. Aqui há uma busca de informações por parte do jornalista não só sobre o filme, mas também sobre a realidade dos próprios fatos tratados nesse filme. Mais uma vez, encontramos um elemento de alusão à realidade na matéria publicada na revista *Set*.

O *box* intitulado **“Em algum lugar do passado”** é apresentado por Salem num tom cômico: **“Houve uma época em que Michael Moore não tinha Bush como astro principal. Set separa os trabalhos mais bacanas do gorducho”**. Nesse espaço, encontramos uma seleção de obras que merecem destaque na filmografia do diretor. Seis filmes são citados pela revista: *Roger e Eu*, de 1989, *The Big One*, de 1998, *The Awful Truth*, de 2000, *Stupid White Men – Uma Nação de Idiotas*, de 2002, *Tiros em Columbine*, também de 2002, e *Cara, Cadê Meu País?*, de 2003. Notamos nessa parte do texto, então, a característica de apreciação do trabalho de Moore e, ao mesmo tempo, de indicação aos leitores. Destacamos também o fato de todos os filmes serem do gênero documental, o que está explícito em cada descrição incluída pelo jornalista.

O terceiro e último *box* que incrementa a matéria sobre *Fahrenheit 11 de Setembro* leva o título **“Feitiço contra o feiticeiro”**. Rodrigo Salem afirma que **“na terra da democracia, Michael Moore também serve de alvo fácil”**, citando alguns produtos e veículos que criticam fervorosamente o diretor. O trecho final do *box* nos chama a atenção: **“O problema é que esses lançamentos não vão deixar nunca de carregar um peso: ao mesmo**

tempo em que criticam o objeto, não seriam nada sem o objeto da crítica”.

Percebemos novamente uma tendência favorável ao trabalho de Moore.

Sobre essa reportagem interpretativa publicada na *Set*, podemos inferir que a revista apresentou informações suficientes para passar uma base considerável do conteúdo do filme *Fahrenheit 11 de Setembro* aos seus leitores, dando também características técnicas, ressaltando fatos para exemplificar sua repercussão e buscando sempre fazer uma ponte entre o gênero documental e realidade. A revista usou, para isso, os recursos comuns à interpretação enquanto divisão do conteúdo jornalístico – entre eles, a investigação.

4.1.2 – Crítica do filme no cinema

Quando *Fahrenheit 11 de Setembro* entrou em cartaz nos cinemas do Brasil encontramos na seção *Filtro*, da revista *Set*, um texto opinativo assinado por Roberto Sadovski, diretor da publicação. Já no subtítulo, o jornalista expressa sua apreciação: **“Michael Moore expõe o ‘lado negro’ da América e faz seu melhor filme”.**

A resenha crítica é iniciada com um dos episódios mostrados no filme, onde Bush recebe a notícia do ataque às torres gêmeas do World Trade Center enquanto visita uma escola primária dos Estados Unidos. Sadovski descreve com particularidade a cena que viu no documentário: **“Por sete longos minutos, enquanto um dos marcos da maior cidade do mundo queimava, o presidente da nação mais poderosa do planeta não saiu do lugar. Não correu para tomar uma atitude, qualquer atitude, o mínimo que se espera de um líder”.** Até aí, está claro que a maneira como ele fala do episódio está mais influenciada pelo fato real do que pela visão mostrada no filme de Michael Moore. O jornalista não só faz alusão à realidade como também comenta o acontecimento sem, até o momento, citar o filme.

No segundo parágrafo da resenha, Sadovski opina diretamente sobre o trabalho do diretor. Afirma que Michael Moore **“nunca foi afeito da sutileza**

em seus trabalhos, e sua presença sempre esteve em primeiro plano quando o negócio é chamar a atenção”. A postura agressiva do diretor também se torna alvo de comentário: **“é justamente o que minimiza a credibilidade de seus documentários, já que o foco passa a ser o próprio Moore, e não o assunto que ele aborda”**. A esse ponto do texto, o leitor pode pensar que o crítico não gosta do citado perfil de direção. Mas, logo chega o terceiro parágrafo.

O jornalista esmiúça o motivo pelo qual afirma que *Fahrenheit* é o melhor filme de Moore: **“Com a opção do diretor em manter-se fora das câmeras a maior parte do tempo, as imagens que desfilam na tela podem ser assimiladas sem tanta interferência”**. O autor passa a apresentar as características técnicas e uma breve sinopse do documentário, ressaltando que pontos importantes, e muitas vezes ignorados pela imprensa americana, são levantados no documentário.

Sadovski complementa: **“O filme não deixa de apelar para o sentimentalismo (...), mas essas imagens encontram equilíbrio em narrativas realmente impactantes”**. A partir dessa frase, detectamos certa preocupação em evidenciar como algumas características próprias do gênero documental – que já foram tratadas nesse trabalho anteriormente – se apresentam em *Fahrenheit 11 de Setembro*. Parênteses são abertos pelo crítico para opinar sobre o modo como o documentarista chega à representação da realidade.

Antes de concluir o seu texto, Roberto Sadovski menciona a repercussão que o filme ganhou até então, citando o discurso no Oscar, o problema na distribuição por parte da Disney e o sucesso nas bilheteiras americanas. Contudo, o jornalista explica que toda essa polêmica não deve ser a razão pela qual o leitor veja o filme: **“Fahrenheit 11 de Setembro pode se tornar o longa mais importante da história, já que o destino não só dos EUA mas, inevitavelmente, de todo o mundo, repousa em quem comandar a nação mais poderosa do planeta”**. Dessa forma, o crítico da revista *Set* cogita possibilidades em torno da importância do documentário para o cenário político mundial. Ou seja, quebra as barreiras que poderiam restringir seus

comentários enquanto jornalista especializado em cinema. É justamente na questão da especialização que Scalzo (2004) comenta essa postura:

Qualquer jornalista, seja qual for o meio em que irá trabalhar, deve preocupar-se em desenvolver uma razoável cultura geral, uma visão do mundo livre de preconceitos e um olhar crítico sobre o próprio ofício. Todo trabalho de responsabilidade – e o do jornalista, sem dúvida, envolve enorme carga de responsabilidade social – obriga o profissional à reflexão e à permanente autovigilância. (SCALZO, 2004, p. 53).

“Michael Moore pode ter todos os defeitos do mundo. Ele deve ser questionado. As perguntas que ele levanta necessitam ser discutidas. Mas, sem sombra de dúvida, ele precisa ser ouvido”. É com esse trecho que Sadoski finaliza sua crítica. Na medida em que coloca na balança as características de criação do documentarista, ressalta a importância desse trabalho do diretor, buscando suscitar a curiosidade do leitor e despertar o senso crítico e a discussão de questões sociais.

Analisamos melhor essa apreciação por parte do jornalista tendo em vista os pensamentos de Piza (2004):

O que se deve exigir de um crítico é que saiba argumentar em defesa de suas escolhas, não se bastando apenas em adjetivos e colocações do tipo “gostei” ou “não gostei” (...), mas indo também às características intrínsecas da obra e situando-a na perspectiva artística e histórica. (PIZA, 2004, p.77).

Como em todas as resenhas publicadas na revista *Set*, o texto opinativo sobre *Fahrenheit 11 de Setembro* vem acompanhado de uma avaliação numérica, dentro de uma escala de 0 a 10. A nota atribuída por Roberto Sadoski ao filme é 9. Apreciação essa que, com a objetividade possibilitada pela escala, aconselha que os leitores da revista *Set* se dirijam ao cinema para assistir ao filme.

4.1.3 – Crítica do filme em vídeo

Suzana Uchoa Itiberê, colaboradora frequente da revista *Set*, assinou a resenha crítica de *Fahrenheit 11 de Setembro* na edição de novembro de 2004, quando o DVD do filme foi lançado no mercado brasileiro. Com um texto curto,

a jornalista expõe basicamente três informações sobre o documentário de Michael Moore.

Inicialmente, Itiberê menciona a repercussão que o longa ganhou nos últimos meses: **“O documentário de maior bilheteria da história já foi discutido, elogiado e criticado à exaustão”**. Logo em seguida, ainda com essa deixa, afirma que em novembro todos terão noção do **“poder de fogo de Michael Moore”**, já que o resultado das eleições presidenciais nos Estados Unidos sairiam no referido mês. Com a expressão ‘poder de fogo’, a jornalista abre a questão da influência que *Fahrenheit* possivelmente exerce no cenário político do país. Ela complementa: **“Moore fez um implacável panfleto anti-Bush”**. Até agora, a alusão à realidade é a característica mais marcante do texto.

De acordo com Piza (2004), o texto crítico deve seguir uma linha e ser, acima de tudo, uma forma de promover a reflexão do leitor, e não afastá-lo com muitos termos técnicos. Ao continuar argumentando sobre a repercussão do filme nos Estados Unidos, Itiberê entrega suas primeiras opiniões sobre filme – principalmente sobre o estilo de Moore – em si: **“Resta saber se o público se deixou levar pelo inconformismo externado pelo cineasta ou se desconfiou do tom por vezes melodramático com que defende seus pontos de vista”**.

Porém, o comentário que mais nos chamou a atenção na resenha de Itiberê foi o seguinte: **“Além de merecer todo o reconhecimento por sacudir uma nação com imagens constrangedoras e informações polêmicas sobre seu líder, Moore também tem o crédito de colocar o gênero documentário em uma posição de destaque inédito”**. Com essa frase, a jornalista encerra seu texto reforçando mais uma vez a repercussão do filme e explicitando a façanha de alcançar um patamar elevado mesmo sendo uma obra do gênero documental. No que se refere à apreciação/indicação, a nota atribuída no final da resenha é 9.

Notamos, então, que a revista *Set*, meses depois de divulgar textos de destaque sobre *Fahrenheit 11 de Setembro*, permanece com uma postura

favorável com relação ao filme e ao seu realizador. Continua evidente o destaque que a publicação dá para os fatos reais abordados no documentário, assim como para o seu papel perante o social e, como ficou claro na resenha de Suzana Uchoa Itiberê, para sua contribuição ao gênero cinematográfico.

4.2 – Sobre A Marcha dos Pingüins

O documentário produzido por Luc Jacquet chegou aos cinemas brasileiros com o título *A Marcha do Imperador*. Na época – setembro de 2005 –, o filme foi tema de uma reportagem de destaque e de uma resenha crítica na edição 219 da revista *Set*. Pouco mais de um ano depois, mais precisamente no início de 2007, o mesmo filme foi colocado no mercado em DVD, mas agora com o outro título²⁰: *A Marcha dos Pingüins*, que se tornou oficial no país. Com o lançamento, a edição 235 da *Set*, de janeiro de 2005, trouxe outro texto opinativo sobre o documentário.

4.2.1 – Reportagem interpretativa

O jornalista Sérgio Rizzo, colaborador da revista *Set*, assina a matéria intitulada “**Cinema de verdade!**”, que é apresentada pelo seguinte subtítulo: “**O sucesso arrebatador do sensacional *A Marcha do Imperador* tira o documentário das ‘salas especializadas’ e escancara o gênero para o grande público**”. Assim, podemos identificar, de início, que o texto tem um dos seus pontos de foco a importância do filme para o gênero documental. A palavra “**verdade**” no título da reportagem expressa bem o intuito de ressaltar o tratamento dado pelo filme à realidade. E o primeiro adjetivo aparece já no subtítulo – qualificar o documentário como “**sensacional**” instiga o leitor a ir procurar no texto os motivos que fazem de *A Marcha do Imperador* um filme assim. Quanto à referência às “**salas especializadas**”, o leitor pode esperar que o texto trace características que comprovem essa diferenciação do

²⁰ Segundo a empresa que distribuiu o filme no Brasil, o título em português foi alterado por razões comerciais.

documentário em relação aos outros gêneros. Estaria o cinema documental, até então, restrito? E por que *A Marcha do Imperador* “**escancara**” o gênero?

A reportagem de Rizzo está dividida em quatro partes. No início do texto, o jornalista propõe uma visão do gênero documental há quinze anos, quando “**começava a formar platéia mais ampla, ainda pequena, mas qualificada**”. Continua esse traçado histórico, passando por Michael Moore e seus filmes do final das décadas de 80 e 90, citando também seus programas na televisão americana. A diferença de tempo diminui: “**De quatro ou cinco anos para cá, mudou um bocado a percepção**”. Ele explica que a revolução digital provocou mudanças no cenário, tanto por baratear quanto por simplificar o processo de produção.

Sobre uma provável distinção do gênero dentro do cinema de arte, Penafria (2004) nos lembra que:

O filme documentário sempre ocupou um lugar de segundo plano no cinema, sempre esteve à sua retaguarda e quase sempre numa posição de inferioridade, pois quanto mais próximo se está da representação da realidade menos se está da arte. (PENAFRIA, 2004, p.10).

Ao se referir ao formato dos documentários de até então, Rizzo afirma “**que a indústria considera um gênero, mas que muitos preferem considerar *outro* cinema, o de origem**”. Para esclarecer sua frase, cita as produções pioneiras dos irmãos Lumière, no final do século XIX: “**(...) eram ‘filmes de atrações’, ou o que chamamos hoje de documentários**”. Logo após, encontramos um paralelo entre os desempenhos de documentários e filmes de ficção nas bilheterias dos Estados Unidos e Canadá. O texto explica que, se antes um documentário “**não atingia desempenho significativo de mercado**”, hoje o circuito de lançamento se amplia, “**sinal inequívoco de bom desempenho na propaganda boca a boca**”. Entendemos, nessa primeira parte da reportagem, que o jornalista busca contextualizar o leitor de *Set* na nova fase do cinema documental. E esse encadeamento de ideias não pára por aí.

Na segunda parte do texto, que está acompanhada do subtítulo “Os números não mentem”, Sérgio Rizzo cita como exemplo o “**impressionante**

êxito” de *A Marcha do Imperador* para comprovar o que afirmou anteriormente. Cifras milionárias são apresentadas ao leitor; desde a arrecadação de bilheteria na primeira semana de lançamento (137 mil dólares) até o montante conseguido até o fechamento da edição (37,6 milhões de dólares). **“E crescendo: quando o leitor estiver com esta Set nas mãos, pode acrescentar alguns milhões à conta”**. O parágrafo seguinte é dedicado à comparação entre o sucesso de *A Marcha do Imperador* e o desempenho de filmes de outros gêneros que estavam em cartaz no mesmo período.

Expostos os números, chega a vez de falar do conteúdo fílmico, mais precisamente das **“estrelas de *A Marcha do Imperador*”**: **“É difícil encontrá-las, são muitas e, além de arredias, talvez sejam mesmo protagonistas de um filme só – o irresistível documentário que o diretor e roteirista francês Luc Jacquet extraiu de seus hábitos de migração e procriação”**. Nesse momento, aparece entre parênteses uma chamada para o texto de opinião publicado naquela edição: **“(leia crítica na página 59)”**. Dois adjetivos utilizados por Rizzo nos ajudam a perceber uma certa apreciação por parte da revista: **“difícil”**, que ressalta os meios de produção do documentário, e **“irresistível”**, que elogia diretamente o seu resultado.

O texto segue com um detalhamento do cenário em que o filme se passa. Já na terceira parte da matéria, com o subtítulo **“Fila indiana”**, o jornalista se dispõe a entregar uma síntese do conteúdo de *A Marcha do Imperador*, explicando em detalhes o que o leitor encontrará quando estiver no cinema para conferir a obra. Destaque para o último comentário da sinopse de Rizzo: **“Esse resumo só menciona as ‘partes boas’; cada uma dessas machas deixa pelo caminho imperadores adultos e crianças. O mundo animal, como sabemos pelos programas dos canais Discovery e Animal Planet, não é lugar para bicho fraco ou vacilante”**. Ao citar dois conhecidos canais da televisão por assinatura, o jornalista propõe uma comparação: **“O filme de Jacquet não se parece tanto com um documentário da TV paga sobre o mesmo tema (...) por causa da montagem, que humaniza os personagens”**. Consideramos essa ressalva de extrema importância para deixar claro ao leitor a diferença entre o documentário que é produzido para o

cinema e os produtos que são encontrados em outras mídias. O autor da matéria ainda acrescenta que essa humanização também se dá pela trilha sonora incidental, pelas canções e, principalmente, pela narrativa – **“que ilustram e interpretam o que pensariam e sentiriam os pinguins”**. Por que ver um filme sobre o mundo animal no cinema e não na televisão, no conforto de casa? O leitor que estiver com essa dúvida tem, nesse ponto do texto publicado em *Set*, uma boa resposta.

Para concluir essa parte da matéria, o jornalista tenta justificar o sucesso de *A Marcha do Imperador* nos cinemas: **“Junte-se a essa abordagem original a extraordinária qualidade das imagens, revelando um pedaço do planeta desconhecido, sem a presença humana, e está pronto o pacote incomum que tem atraído marchas e marchas de espectadores por onde passa”**. Assim, ao mesmo tempo em que cita uma característica técnica do filme (a qualidade das imagens), Rizzo utiliza o adjetivo **“extraordinária”**, em forma de apreciação da obra.

Segundo Erbolato (1981), na apreciação crítica de um filme, podem ser abordados vários aspectos:

O livro está bem adaptado? Se baseado em peça teatral, limitou-se o diretor a transportar o drama ou a comédia para a tela com o tratamento cinematográfico próprio? O desempenho de cada artista foi bom, melhor ou pior do que em papéis anteriores? Se histórica, a película foi fiel aos acontecimentos, ou houve digressão e fantasia? Os fatos foram distorcidos? Os movimentos da câmera foram bons e apanharam as cenas de acordo com a importância ou o clima de cada uma? A tradução brasileira é boa, ou está comprometida por cortes ou palavras inadequadas? O colorido é de boa tonalidade ou exagerado? (ERBOLATO, 1981, p.96).

A quarta e última parte do texto traz o subtítulo **“Para todos os gostos”**. Sérgio Rizzo encerra sua reportagem afirmando que, com o sucesso de seu filme, “Luc Jacquet ingressa na restrita galeria de documentaristas integrantes do *top ten* dos EUA e Canadá”. O autor cita outros 9 documentários que, segundo ele, alcançaram popularidade nos últimos anos: *Fahrenheit 11 de Setembro*, *Super Size Me – A Dieta do Palhaço*, *Ser e Ter*, *The Aristocrats*, *Munderball*, *Mad Hot Ballroom*, *Rock School*, *Grizzly Man* e *Camelos Também Choram*. Encontramos uma breve descrição de cada um desses títulos, numa

forma de apreciação por parte de Rizzo e, ao mesmo tempo, de indicação aos leitores de *Set*. Sobre esse tipo de seleção frequentemente encontrada nas matérias especializadas, Barreto (2005) afirma que:

O crítico pode descrever o panorama e a história do cinema, tentar entender e explicar os papéis dos filmes e da indústria com relação ao lugar que ocupam em seu contexto. Mas também é responsável, em parte, por estabelecer um lugar para os filmes e para o próprio cinema, dar-lhes visibilidade (ao escolher tratar deles, ao dar-lhes espaço e existência pública, apresentando-os, muitas vezes, para um público que os desconhece) e até mesmo legitimidade (ao defendê-los, valorizá-los, perceber suas qualidades). (BARRETO, 2005, p.81).

A frase final do texto é a seguinte: **“Incrível demais para ser ficção? Só pode ser coisa de documentário”**. Notamos, então, que a conclusão da matéria está voltada à questão de diferenciar o gênero documental dos demais gêneros cinematográficos, o cinema de ficção. Consideramos que, com essa reportagem a revista *Set* apresenta *A Marcha dos Pingüins* aos seus leitores ao mesmo tempo em que traça um panorama do cenário em que se encontram outros filmes de caráter documental.

4.2.2 – Crítica do filme no cinema

Na mesma edição em que publicou a reportagem interpretativa sobre *A Marcha dos Pingüins*, que até então estava intitulado no país como *A Marcha do Imperador*, a revista *Set* publicou uma resenha crítica na seção *Filtro*. O texto também é assinado por Sérgio Rizzo – o que nos permite entender que o jornalista exerça papéis diferentes, em consideração aos gêneros interpretativo e opinativo do jornalismo, ao tratar de um mesmo filme.

Pelos pensamentos de Barreto (2005), essa divisão é correta:

A crítica não se confunde em formato ou estilo com as matérias informativas que compõem o jornal ou a revista, nem mesmo com as notícias e reportagens informativas sobre temas relacionados à cultura ou ao cinema. Quando lemos uma crítica, não esperamos um relato de fatos e acontecimento; esperamos análises, interpretações, opiniões. Não esperamos um texto anônimo, no qual as marcas da enunciação são apagadas e de onde a realidade parece nos falar; esperamos um texto no qual o autor se expõe e

nos fala de sua experiência com um produto cultural, o filme. (BARRETO, 2005, p.67).

A crítica é relativamente curta, tem apenas 22 linhas. O jornalista inicia o texto citando o filme *Camelos Também Choram*²¹: **“parecia o documentário mais insólito da temporada, mas agora enfrenta páreo duro – por coincidência, também no reino animal”**. Logo em seguida, começa a falar sobre *A Marcha do Imperador*, apresentando uma síntese do conteúdo presente no filme.

Destacamos dois comentários feitos por Rizzo sobre o trabalho de Luc Jacquet. Primeiramente, o jornalista diz que o diretor francês tem um **“impressionante know-how técnico”** e pede para o leitor imaginar **“a dificuldade de filmar a 40 graus negativos, e sem espantar os animais”**. A expressão **“know-how”** se refere aos conhecimentos que uma pessoa tem para desempenhar determinada função. No caso, o elogio – acompanhado do adjetivo **“impressionante”** – foi para o modo com que Jacquet produziu o documentário, assim como para as ferramentas utilizadas para isso. Entendemos, então, que Rizzo deseja que o leitor se idealize no lugar do próprio realizador para ter uma dimensão da complexidade e dos obstáculos enfrentados.

Nossa visão da postura desse jornalista se fortalece com as explicações de Barreto (2005) sobre uma das funções mais importantes do jornalismo especializado em cinema:

A crítica pode exercer ainda um papel didático, a partir de uma relação de instrução e transmissão de saberes e opiniões articuladas. Neste caso, o crítico se coloca como alguém com mais conhecimentos e mais experiências e que pode ensinar algo sobre o cinema. Nessa posição, pode ajudar o leitor a perceber aspectos da obra que não tinham ainda chamado sua atenção ou pode lhe explicar porque determinadas características devem ser registradas e avaliadas. Pode despertar a curiosidade, aumentar o interesse e a compreensão de sua audiência. Nesse sentido, pode até mesmo se propor a refinar o gosto do público em geral, colaborando para o seu desenvolvimento cultural e contribuindo para a sua formação cinematográfica. (BARRETO, 2005, p.59).

²¹ Documentário dirigido por Byambasuren Davaa e Luigi Falorni, lançado em 2003, com o título original de *Die Geschichte vom weinenden Kamel*.

O segundo comentário que nos chama a atenção é a referência à linguagem adotada por Jacquet, que, segundo o jornalista, está permeada por uma **“boa dose de poesia, que resulta em imagens deslumbrantes desse mundo inóspito”**. O autor aponta uma característica técnica do filme e faz mais uma alusão à realidade, novamente citando as difíceis condições de chegar ao local onde o documentário foi filmado.

A resenha crítica é encerrada com a seguinte frase: **“É só nesse registro visual, entretanto, que existe gelo: o filme aquece o público, ao envolvê-lo e sensibilizá-lo, com a eficiência dos melhores dramas”**. Aqui, além da apreciação final, encontramos uma comparação com outro gênero cinematográfico, o que parte da intenção do autor em diferenciar os filmes de caráter documental.

A nota atribuída ao documentário *A Marcha do Imperador* nas salas de cinema por Sérgio Rizzo foi 8,5 – que, considerando as notas dadas pela revista aos demais filmes, indica o título aos leitores.

4.2.3 – Crítica do filme em vídeo

Em janeiro de 2007, o documentário de Luc Jacquet chegou ao mercado brasileiro em vídeo já com o título oficialmente adotado no país: *A Marcha dos Pingüins*. A categoria *DVD & Vídeo* da seção *Filtro* trouxe, na edição 235 da *Set*, uma resenha assinada pelo jornalista Roberto Pujol.

A primeira questão presente no texto é a seguinte: **“Quem diria que os pinguins, outrora cafonas, voltariam à moda como enfeites de geladeiras e freezers? E que esses bichos simpáticos, de andar engraçado, virariam astros de cinema?”** Pujol inicialmente convida o leitor a lembrar alguns filmes em que os animais ganharam destaque, citando as animações *Madagascar* e *Happy Feet*. O autor conta que os pinguins **“até foram perseguidos por um bando de paparazzi – neste caso, Luc Jacquet e sua equipe, responsáveis por este documentário-fenômeno”**. A referência utilizada compara os realizadores de *A Marcha dos Pingüins* aos

repórteres que são conhecidos por fotografar pessoas famosas sem autorização, a fim de expor sua rotina ao grande público, geralmente nas revistas de celebridades. Já a palavra fenômeno é justificada logo em seguida, quando o autor cita o **“merecido”** Oscar conquistado pelo filme e o sucesso de bilheteria, comparando-o ao desempenho de *Fahrenheit 11 de Setembro*. Pujol aproveita para fazer uma piada com Michael Moore – diz que o diretor **“lembra um pingüim”**.

Lembramos, com as palavras de Barreto (2005), que a crítica pode se colocar como uma distração ou divertimento, vista como um produto com um fim em si mesmo:

O texto pode servir como antecipação ou prolongamento do prazer do filme ou pode até mesmo ser lido independente dele. É possível pensar a crítica como um produto autônomo, que traz um interesse devido a seu conteúdo e às experiências que proporciona, independente do filme. (BARRETO, 2005, p.60).

Até então, percebemos que o texto de Pujol já apresentou características básicas e comparações com outras obras cinematográficas.

O próximo ponto da resenha está focado na sinopse do documentário avaliado. O jornalista expõe detalhes da narrativa até explicar que o filme **“foi lançado nos cinemas em duas versões”**. A que acabara de sair em DVD no Brasil, segundo ele, é a mesma exibida nas salas. Pujol começa a apontar os detalhes que merecem destaque: **“Fugindo do formato *National Geographic*, ele [o diretor, Luc Jacquet] humaniza a trajetória das aves por meio de vozes em off que expressam os ‘pensamentos’ de um casal de pinguins e seu filhote”**. Com isso, procura deixar clara a diferença entre o filme e os documentários que o público geralmente encontra no canal de TV citado. Logo em seguida, uma opinião sobre o caminho adotado pelo diretor: **“o recurso às vezes beira o piegas, mas não chega a incomodar. Afinal, a força do documentário está mesmo nas imagens”**.

Em seu estudo sobre a resenha no jornalismo opinativo, Melo (2003) comenta a oscilação que pode estar presente na apreciação do crítico:

Uma característica importante desse setor do jornalismo cultural é a concentração de poder que conseguem os críticos, tornando-se verdadeiros árbitros. São capazes de glorificar ou destruir. Suas mensagens oscilam entre o elogio e a verrina. (MELO, 2003, p. 137).

Ainda sobre essas imagens, o jornalista acrescenta: **“Nem quem costuma passar longe do canal *Animal Planet* conseguirá ficar indiferente a alguns belos e tocantes registros: as aves enfileiradas durante sua longa e disciplinada jornada; o cuidadoso processo de passagem do ovo da fêmea para o macho; a luta para resistir às baixíssimas temperaturas, em que o espírito coletivo é fundamental”**. Mais uma vez o documentário é comparado às produções de um canal de TV por assinatura, dessa vez o *Animal Planet*. Contudo, encontramos nessa comparação uma intenção por parte do autor em convencer as pessoas que não se sentem atraídas por filmes sobre o mundo animal a assistir *A Marcha dos Pinguins*. Os adjetivos utilizados para se referir aos registros estão acompanhados por uma clara alusão à realidade, incluindo o **“espírito coletivo”** dos animais, característica que é vista como um dos focos do filme.

O jornalista também cita a versão brasileira do filme – adjectivando-a de **“bem competente”** –, que também está presente no DVD. Para finalizar seu texto, ressalta que registros dos bastidores do filme poderão ser encontrados no conteúdo adicional do disco: **“o making of expõe os dramas e sacrifícios vividos por Jacquet e companhia”**. A avaliação de Roberto Pujol está resumida em duas notas: 8 para o filme em si e 8,5 para os extras²² do DVD.

Inferimos, então, que o jornalista expressou sua apreciação com uma linguagem peculiar, utilizando recursos cômicos e comparando o documentário em questão com outras produções. Também encontramos dados que se enquadram na categoria de menção à realidade e à repercussão de *A Marcha dos Pinguins*.

²² Quando publica resenhas de filmes que são lançados em vídeo, a revista *Set* geralmente apresenta uma avaliação exclusiva do material fornecido como bônus, o que inclui cenas dos bastidores, trailer, galerias de fotos, sequências extras, entrevistas com os realizadores, etc.

4.3 – Sobre *Uma Verdade Inconveniente*

A edição 233 da revista *Set* dá destaque ao documentário dirigido por Davis Guggenheim e protagonizado por Al Gore. Assim que chegou aos cinemas brasileiros, em novembro de 2006, *Uma Verdade Inconveniente* ganhou uma matéria e uma resenha crítica. Já na edição 236, de fevereiro do ano seguinte, o filme voltou a ser pauta – dessa vez, de uma resenha sobre o DVD lançado no mercado nacional.

4.3.1 – Reportagem interpretativa

A matéria sobre a chegada de *Uma Verdade Inconveniente* no Brasil está dividida em duas partes. Primeiramente, o jornalista Rodrigo Salem assina um rápido texto a respeito do filme. Em seguida, encontramos uma entrevista – feita pelo jornalista britânico Stephen Applebaum – com Al Gore.

O título da reportagem é **“O informante”**, fazendo alusão ao papel desempenhado por Gore no filme. O subtítulo diz: **“O vice-presidente americano que perdeu as eleições para George Bush se transforma no astro mais inusitado do ano com o documentário *Uma Verdade Inconveniente*”**. De início, podemos destacar o enfoque dado ao personagem de Gore enquanto apresentador do filme – de político conhecido à **“astro”** de cinema.

Salem inicia seu texto transcrevendo uma fala de Al Gore e levando o leitor aos tempos em que ele estava diretamente ligado às eleições presidenciais nos Estados Unidos. Sobre o recurso da citação de um depoimento do personagem principal da matéria, Piza (2004) alerta que estas devem ser usadas quando realmente forem notáveis e não como argumento de “autoridade”.

O jornalista afirma que a derrota para George W. Bush, em 2001, foi uma **“decepção”**, mas teve seu lado positivo: **“Al Gore voltou a se dedicar ao estudo ambiental e as suas palestras sobre aquecimento global”**.

Depois de explicar como o filme em questão surgiu, assegura que a popularidade de Gore alcançou “**níveis inéditos**” e tece seu primeiro comentário direto sobre *Uma Verdade Inconveniente*, adjetivando-o de “**alarmante**” e ressaltando o fato das aulas sobre sustentabilidade ministradas por Gore estarem misturadas com episódios de sua vida pessoal. Até então, não encontramos nenhuma alusão à realidade ou aos fatos mostrados abordados no filme.

O próximo ponto do texto traz informações que confirmam a repercussão do documentário. Sobre a recepção da imprensa especializada, Salem conta que “**o filme foi aclamado pela crítica**”. Sobre a bilheteria, informa que “**rendeu cerca de 25 milhões de dólares nos EUA**”. E, sobre o seu protagonista, comenta que o documentário “**jogou Gore novamente para as capas das revistas mais importantes do país**”. A palavra “**novamente**” poderia dar a entender alguma intenção por trás do envolvimento de Al Gore em uma questão polêmica como o aquecimento global, não fosse o esclarecimento que segue: “**Apesar de não pensar em concorrer novamente à Presidência, (...) o democrata é um dos políticos mais falados da atualidade**”. Dessa forma, entendemos que o jornalista isenta Gore de usar o filme como ferramenta de influência numa possível eleição.

Ainda falando sobre a presença de Al Gore nos noticiários norte-americanos, Salem encerra seu texto com a seguinte frase: “**E, para os colegas brasileiros entenderem, bem longe das páginas policiais**”. Fica claro para o leitor que a expressão “**colegas brasileiros**” se refere aos políticos do Brasil. Na época em que essa edição de *Set* foi às bancas, a política brasileira sofria uma de suas maiores crises na última década, o mensalão²³. Era do conhecimento de todos que várias pessoas ligadas aos poderes governamentais estavam envolvidas em escândalos políticos, sendo frequente sua aparição nas notícias da editoria policial, citada por Salem, dos principais veículos de comunicação do país.

²³ Nome dado ao suposto esquema de compra de votos de parlamentares, registrado entre 2005 e 2006, no então governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Essa comparação feita entre Al Gore e os políticos brasileiros é uma clara alusão à realidade. O jornalista não se ateve a comentar questões relacionadas ao filme, mas sim ao principal personagem envolvido nele. Entendemos o motivo disso ao analisarmos a segunda parte da matéria.

A entrevista com Al Gore, concedida ao jornalista britânico Stephen Applebaum²⁴, é formada por seis perguntas. Focamos nossa análise mais nos questionamentos feitos pela revista do que nas respostas do entrevistado. Contudo, não descartamos as informações fornecidas ao leitor pelas falas de Al Gore, já que estas também constituem o material publicado e possuem as mesmas características de registro jornalístico.

Antes da nossa análise, recorreremos aos pensamentos de Lage (2008) sobre a postura do entrevistador:

O repórter faz antes uma pesquisa e tem, portanto, ideia do que vai perguntar. No entanto, é engano imaginar que a preparação prévia de um questionário viabiliza uma boa entrevista: ele depende muito da maneira como é conduzida. Uma das chaves é saber perguntar sobre a resposta. Em geral, as pessoas discorrem com fluência sobre aquilo que conhecem. Relutâncias inesperadas cortando o fluxo de uma exposição, silêncios, denominações vagas, particularmente quando coincidem com desvios de olhar e certos movimentos das mãos, indicam que se tangenciam questões sensíveis, por algum motivo. (LAGE, 2005, p.80).

A primeira pergunta está diretamente ligada à repercussão que o filme ganhou: **“Você agora é considerado um homem perigoso por alguns lobistas, digamos, da indústria petrolífera?”** Em sua resposta, Al Gore demonstra que tem noção da influência que sua polêmica abordagem exerce no setor e cita alguns dos dados técnicos que apresentou no filme. De início, a questão levantada serviu para mostrar ao leitor uma síntese do conteúdo que ele encontrará ao assistir *Uma Verdade Inconveniente*.

Logo em seguida, Applebaum propõe uma comparação entre Al Gore e outro um documentarista norte-americano: **“Pergunto-me se Michael Moore foi uma espécie de modelo...”** Depois de receber um único **“Nããã”** como

²⁴ É comum encontramos nas páginas de *Set* entrevistas feitas por jornalistas de outros países, geralmente contratados por agências de notícia. Esse material é traduzido pelos editores da revista e publicado como complemento de determinadas reportagens.

resposta, o entrevistador insiste: **“Quis dizer como uma pessoa que usou o filme como veículo para alcançar um público maior e falar sobre um assunto sério”**. Agora Gore diz que gosta do trabalho de Moore, mas esclarece que *Uma Verdade Inconveniente* **“não é visto pelo público como um longa político, partidário”**. Ele conclui sua resposta enquadrando o filme em um novo mercado nos Estados Unidos, voltado **“para filmes que não apenas servem para divertir com ficção, mas para produções que entretenham enquanto passam informações que não são acessíveis de outra maneira”**. Entendemos, então, que o questionamento feito por *Set* teve como resultado uma diferenciação entre o estilo documental identificado no filme e produções de ficção que ganham espaço privilegiado no mercado norte-americano.

A pergunta que segue trata de uma característica técnica de *Uma Verdade Inconveniente*: **“A apresentação de slides mudou para o filme ou é a mesma vista em suas palestras?”** Gore responde que sim e menciona alguns personagens de animação que aparecem durante as apresentações, como, por exemplo, o sapo – que **“existe nos slides [das palestras], mas desenharam um novo para o longa”**. Applebaum interroga: **“O que havia de errado com o antigo sapo?”** Bem humorado, Gore explica que **“Eles não acharam que era moderno o bastante (risos). Queriam uma espécie com mais estilo”**. Essa questão, mais descontraída, explora a apresentação de slides, uma das características mais marcantes do documentário. Encaramos como uma forma de chamar a atenção do leitor para o conteúdo presente no filme.

O sexto e último ponto leva a entrevista para um desfecho pessoal de Gore. “Você apresenta-se como as palavras: ‘Eu costumava ser o próximo presidente dos Estados Unidos’. Soa engraçado, mas há alguma amargura nessa frase?” Na resposta, Applebaum abre parênteses para dizer que o entrevistado “brinca, fazendo cara de choro” ao responder que “não há amargura alguma nessas palavras”. Al Gore conclui afirmando que se sente bem por “servir à democracia americana, pelo sucesso em vários ramos da vida e pela família maravilhosa”. No último trecho de sua resposta, o político

rebate o questionamento com a seguinte pergunta: “Por que deveria ficar preso às decepções e cultivar a amargura? Vamos olhar para a frente”. Além de identificarmos uma contradição ao que Rodrigo Salem afirmou anteriormente, de que a experiência de Gore nas eleições norte-americanas foi uma “decepção” pessoal, podemos inferir que a última resposta da entrevista serve como mais um elemento atrativo para que o público vá ao cinema assistir *Uma Verdade Inconveniente*, já que o discurso de Gore é altamente positivo quando se refere às polêmicas levantadas pela revista *Set*.

Assim, a falta de informações diretas sobre o filme, que identificamos no texto inicial de Salem, é suprida pelas questões presentes na entrevista.

4.3.2 – Crítica do filme no cinema

O jornalista Rodrigo Salem também é o autor da resenha crítica que encontramos na seção *Filtro*, avaliando o filme *Uma Verdade Inconveniente* no momento de sua chegada às salas de cinema do Brasil.

O primeiro ponto levantado pelo crítico é a presença constante da figura de Al Gore no famoso programa humorístico *Saturday Night Live*²⁵ na época em que ele exercia o cargo de vice-presidente dos Estados Unidos: **“Os roteiros abordavam sua inércia política, o fato de parecer uma sombra de Bill Clinton e o jeito de falar”**. Situando sua referência num momento após o resultado das eleições de 2001, Salem a complementa com o seguinte comentário: **“esses pequenos momentos cômicos teriam tudo para ser o mais próximo que Gore chegaria do estrelato. Se não fosse por esse documentário”**. Identificamos uma tentativa de evidenciar ao leitor o contexto em que o protagonista se encontrava até a criação de *Uma Verdade Inconveniente*, ou seja, uma alusão à realidade da época referida.

É comum encontrarmos nas críticas algumas informações básicas, como uma sinopse, perfil do diretor e dos atores (às vezes

²⁵ A atração é exibida nos Estados Unidos regularmente nas noites de sábado pelo canal NBC. No ar desde 1975, é um dos mais duradouros programas de entretenimento da história da televisão norte-americana

acompanhados de um breve apanhado de obras anteriores), por exemplo. (BARRETO, 2005, p.58).

O jornalista parte para sua avaliação do trabalho de Davis Guggenheim, afirmando que o diretor **“captura o espírito das palestras que o político ministra ao redor do mundo sobre a questão do aquecimento global, conseguindo recriar as disputadas aulas, manter o nível de interesse do espectador com boas piadas e alertar sem precisar apelar para sensacionalismos”**. O jornalista elogia diretamente a narrativa do filme. Ao mesmo tempo em que faz sua apreciação da obra, apresenta uma síntese do conteúdo. Também percebemos esses elementos na frase seguinte: **“O grande mérito do filme é abordar questões tão educativas de maneira pop, se aproveitando do grande carisma que Gore ganha quando lida com os brinquedos certos”**. Essa última expressão se refere aos temas e fatos que o apresentador cita com domínio e precisão.

Consideramos o comentário presente na última frase de Rodrigo Salem o mais importante de todo o texto: **“O efeito é uma pancada: você sai do cinema pensando no que criar para o mundo ficar melhor”**. Dessa forma, o jornalista faz uma alusão à realidade, no tocante ao papel de *Uma Verdade Inconveniente* perante o público, e ainda convida o leitor a provar de sua experiência, visto que utiliza o pronome de tratamento “você” para se referir ao principal efeito do documentário.

A apreciação final de Salem está na forma de uma nota ao filme: 8,5 – número positivo que indica a obra aos leitores da revista *Set*.

4.3.3 – Crítica do filme em vídeo

A crítica do DVD de *Uma Verdade Inconveniente* ganhou destaque na seção *Filtro* exatamente três meses após o filme ser alvo dos textos analisados acima. Quem assina a resenha é o jornalista Ricardo Matsumoto, até então editor especial da revista *Set*.

Logo no subtítulo – **“O ‘quase’ presidente dos Estados Unidos Al Gore mostra os perigos do aquecimento global”** –, identificamos uma tendência em destacar a figura do político. Por outro lado, pela presença da palavra “perigo”, também podemos esperar que Matsumoto aponte questões importantes do conteúdo apresentado no filme.

O texto é iniciado com uma rápida contextualização do tema abordado e, conseqüentemente, uma alusão à realidade: **“O aquecimento global é um dos assuntos mais comentados dos últimos tempos, mas a maioria das pessoas tem apenas uma vaga ideia do que isso representa”**. Em seguida, o jornalista qualifica *Uma Verdade Inconveniente* como um documentário **“quase didático”** e, ao se referir à Al Gore, o descreve como **“aquele que no ano 2000 quase foi o próximo presidente dos Estados Unidos, vencido no tapetão por George Bush”**. Entendemos que esse lembrete está no texto como uma informação importante para deixar o leitor à par das intenções do protagonista.

Logo o autor começa a explicar que Al Gore não é um **“ecologista de ocasião”**. Para elucidar sua afirmação, aponta uma característica fundamental da carreira do político: **“Desde os anos 80, ele empenha-se em sair pelo mundo dando palestras e discutindo os perigos do lixo tóxico e também do aquecimento global”**. Contudo, Matsumoto não deixa de apresentar ao leitor o outro lado das discussões em torno da presença de Gore em *Uma Verdade Inconveniente*, ressaltando que **“muitos acreditam que tudo não passa de jogada eleitoreira”**. O jornalista fecha esse ponto lembrando a declaração do próprio político, de que não estaria interessado em uma futura candidatura à presidência dos Estados Unidos.

O crítico continua a sua avaliação. Dessa vez, afirma que o filme **“cumprir o que promete: dá uma visão ampla dos perigos do aquecimento global”**. Porém, em nenhum momento, cita quais são esses perigos ou faz referência aos pontos específicos do filme que denotam essa característica.

O texto é encerrado com algumas informações sobre o conteúdo adicional do DVD. Matsumoto qualifica o material extra como **“bom”** e diz que

o leitor encontrará no disco um making of comentado pelo editor e um clipe musical. Obviamente, o jornalista não acrescentou a informação de que a música desse clipe – “I Need to Wake Up”, de Melissa Etheridge – ganhou o Oscar 2007 de melhor canção original porque a cerimônia de entrega do prêmio aconteceu dias depois do fechamento da edição da revista.

Ainda sobre os extras do DVD, o autor da resenha destaca **“um especial onde Gore fala sobre o que aconteceu entre o lançamento no cinema e no vídeo, acrescentado novos dados e mostrando cenas não usadas”**. Com isso, desperta a curiosidade não só do leitor que ainda não conhece o documentário, mas também daquele que assistiu no cinema e agora tem a oportunidade de ter uma cópia do filme em vídeo.

No entender de Barreto (2005),

O crítico pode também assumir o papel de orientar o consumo do leitor, dizendo a ele se vale a pena ou não gastar seu tempo e seu dinheiro com este ou aquele filme, ajudando-o a preparar sua agenda da semana. Nesse caso, o crítico se dirige, necessariamente, a alguém que não viu o filme e que pode ou não vê-lo e que, possivelmente, não deseja análises e descrições detalhadas, pois elas poderiam prejudicar a sua experiência com o filme ao revelar detalhes da sua forma ou conteúdo. (BARRETO, 2005, p.59).

A apreciação final de Ricardo Matsumoto está dividida em duas notas: 9 para o filme em si e 9 para o material extra do DVD. Se compararmos às escalas aplicadas nas demais resenhas publicadas em *Set*, percebemos que essas notas são bastante relevantes, indicando o filme ao leitor da revista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento da parte teórica dessa pesquisa, entendemos o jornalismo especializado como um espaço criativo de produção de sentidos e de mediação. O contato próximo com os receptores desse conteúdo atribui responsabilidades extras aos profissionais de comunicação. Por sua vez, o público está em busca de informações precisas e apuradas de determinado segmento que muito lhe interessa.

No campo fértil da cultura como manifestação artística, encontramos a crítica cinematográfica, dona de um leque potencialmente complexo de possibilidades de inserções do cinema no cotidiano social. O jornalismo de cinema, assim como o próprio cinema, tem na crítica uma privilegiada gama de mediação. Os filmes devem receber, então, enfoques criativos e diversificados. Como resultado, o enriquecimento das obras cinematográficas.

Mas lidamos ainda com uma outra segmentação no nosso trabalho: o gênero documental. Nesse estreitamento, o crítico é um especialista de cinema ou de fatos reais?

Ao analisarmos o conteúdo publicado pela revista *Set* sobre os filmes *Fahrenheit 11 de Setembro*, *A Marcha dos Pingüins* e *Uma Verdade Inconveniente*, percebemos a frequente presença de expressões, comparações e comentários que fazem alusão à realidade. Isso se justifica, obviamente, pelo fato destes títulos se enquadrarem no gênero documental do cinema.

Nas matérias interpretativas, notamos que os jornalistas procuraram contextualizar os leitores no assunto tratado pelo documentário fazendo menção a outras obras cinematográficas, ao perfil de seus realizadores e, principalmente, aos acontecimentos ou conjunturas da realidade que aparecem na narrativa de cada filme. Recursos que reforçam o caráter de entretenimento da revista, entre detalhes inusitados e cômicos, também foram encontrados nas reportagens que selecionamos.

Já nos textos de opinião, os argumentos utilizados para justificar o julgamento, numa visão crítica da obra cinematográfica, estão baseados mais nos detalhes do próprio, e/ou na função de seus realizadores, do que nos fatos reais relatados nos documentários. Fato que, a partir dos pensamentos dos autores contemplados nessa pesquisa, se mostra coerente com algo que se aproxime de uma postura adequada do jornalista de cinema.

Também notamos que, quando a publicação dedica conteúdo a um documentário, são apontados fatores que distinguem o próprio gênero documental dos demais. Entendemos essa forma de considerar o segmento como mais um recurso para deixar o leitor a par de questões envolvidas no processo de criação do filme. Em que situação se encontrava Michael Moore ao tomar a iniciativa de criar um dos longos políticos mais polêmicos de toda a história do cinema? O quão árduo e trabalhoso foi alojar uma equipe de profissionais num ponto remoto do planeta para registrar momentos de animais tão distantes do nosso cotidiano? Estaria aquele candidato, recém derrotado nas urnas, usando um tema proeminente para voltar a ser pauta da mídia? Encontramos respostas, ou tentativas quase bem sucedidas, para perguntas como essas em todos os textos que analisamos da revista *Set*, tanto nos de caráter interpretativo quanto nos de opinião.

Comumente encontramos sínteses do conteúdo fílmico, em alguns casos, aprofundadas; noutros, priorizando apenas detalhes que o jornalista considera relevantes. A citação de características técnicas é utilizada pelos jornalistas da *Set* para embasar argumentos a favor ou contra a visão dos realizadores.

Ponderamos válida a apreciação resumida em escalas numéricas a partir da condição de que esta não esteja sem vínculos referenciais do texto, ou seja, que a nota final dada ao filme se apresente como complemento objetivo do julgamento justificado anteriormente, no texto.

Com base na análise apresentada no capítulo anterior e no longo período que acompanhamos a revista *Set*, não consideramos apropriado o espaço dedicado aos textos de opinião. Enquanto a reportagem de *Fahrenheit*

11 de Setembro ganhou sete páginas, a resenha do filme ocupou apenas uma. E na avaliação do DVD, o espaço da crítica foi reduzido para uma coluna com poucas linhas. Esse exemplo nos faz questionar a vocação da crítica atual mais para a orientação de consumo do que para uma abordagem com riqueza e profundidade de detalhes.

Num aspecto extremista, essa crítica reduziria as possibilidades de diferentes interpretações dos filmes, limitando-os perante o público e deixando de desenvolver a visão do próprio espectador.

Em vista disso, entendemos que os critérios de noticiabilidade do jornalismo também estão intrínsecos no processo de produção de conteúdo de um segmento tão delimitado como a crítica cinematográfica, que está inserida numa especialidade maior, o jornalismo cultural, e tem como gênero de base a interpretação. Outra característica que podemos apontar na crítica da revista *Set* é a influência de uma determinação de estilo do fazer jornalístico como um todo. Dada a limitação de espaço, os críticos tendem a abrir mão da reflexão e das análises minuciosas, se apoiando em interpretações mais óbvias, a fim de orientar o consumo dos seus leitores.

Contudo, ressaltamos que a divulgação dos referidos documentários feita pela revista *Set* foi bastante notável se comparada às de outras publicações em circulação no país. Mesmo na resenha curta, a importância do fato real é ressaltada. O espaço limitado dos textos de opinião, na grande maioria das vezes, não impede que o crítico entregue ao público um texto criativo, bem escrito e coerente com os temas tratados no filme em questão. Nossa ressalva tem como finalidade esclarecer que esse tratamento poderia ser intensificado para, automaticamente, ampliar as possibilidades de mediação entre o cinema e os leitores da *Set*.

Na tentativa de condensar o papel do crítico de cinema frente ao gênero documental, citamos a importância de transpor os filmes para um novo discurso – onde o espectador entra diretamente – e propor múltiplas e latentes interpretações. Uma boa observação do crítico permite ao leitor,

consequentemente, uma boa visão cambiante do filme. As experiências, desse modo, acabam sendo multiplicadas.

Antes de finalizar, apontamos a possibilidade de futuras pesquisas sobre as temáticas aqui tratadas. Não buscamos concluir, nem provisória nem definitivamente, os estudos iniciados nesse trabalho. Pelo contrário, levantamos aspectos que nos parecem relevantes e sugerem possíveis interpretações para entendermos melhor o jornalismo especializado, o jornalismo cultural, a crítica cinematográfica e o gênero documental do cinema.

Ressaltamos, basicamente, algumas problemáticas relevantes. Inicialmente, o jornalismo especializado como ferramenta de estímulo ao uso do documentário enquanto recurso educativo. Num olhar para dentro das redações, a influência exercida pelos trabalhos de divulgação na crítica cinematográfica, visto que ações de marketing são cada vez mais frequentes e intensas na época de lançamento dos filmes.

Poderíamos alterar o tipo de mídia na abordagem da crítica cinematográfica a fim de investigar, por exemplo, questões relacionadas à comunicabilidade, acessibilidade e abrangência em portais de internet, programas de rádio e televisão, ou até mesmo nos jornais impressos, já que o estilo do texto publicado diariamente, como vimos, se difere bastante do estilo *magazine*.

Nos perguntamos ainda qual é a relevância e a intensidade das informações passadas ao público sobre filmes de outros gêneros ou características específicas – como os que são adaptados de obras literárias, por exemplo – nas abordagens feitas pelo jornalismo especializado? E nos demais segmentos da profissão, como acontece a divulgação daquilo que não está limitado à cobertura factual dos jornais?

Então, partimos do enfoque na produção de sentidos possibilitada pelo jornalismo e chegamos ao acordo de que, quando se trata de documentário, o conteúdo em um meio de jornalismo especializado em cinema realça as importâncias e finalidades do filme, trazendo uma abordagem sobre o tema

tratado para inserir o leitor no contexto, mostrando seus antecedentes, suas perspectivas, as implicações para a sociedade e uma preparação para a repercussão que o filme possa causar – ou, em outros casos, já tenha causado. Nos textos de caráter opinativo, a crítica fundamenta suas opiniões levando em consideração o gênero documental do filme e os fatores que o distingue de outros gêneros e de outras mídias.

Consideramos que o mais importante entendimento tirado do trabalho é o de que um jornalista que se propõe a abordar um assunto que considera dominar precisa ter consciência plena do seu papel perante o público. O caso da crítica cinematográfica exemplifica claramente a responsabilidade que envolve o fazer jornalístico. O consumo de um produto de arte pode ser incentivado ou abreviado por um breve comentário. E quanto aos documentários, essa incumbência é ainda mais clara e forte.

Os especialistas em cinema, no alto de seu amplo estoque de competência e conhecimento sobre a sétima arte, têm nas mãos não só um filme, mas o registro – carregado pelos pontos de vista de seus realizadores – da realidade. Assim, podem tecer observações e esclarecer fatos e contextos do nosso cotidiano. São também especialistas do real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB´SÁBER, Tales A.M. *A Imagem Fria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do Cinema*. Tradução de Joel Silveira. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa - Portugal: Edições 70, 1957.
- BARRETO, Rachel Cardoso. *Crítica Ordinária - A crítica de cinema na imprensa brasileira*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. 2005.
- BOECKMANN, Clara Emilie. *Análise Conscienciológica do Documentário Uma Verdade Inconveniente*. Revista Científica Conscientia, 11(3): 209-214, jul./set., 2007.
- BORDWELL, David. *Making, meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.
- CARREIRO, Rodrigo Octávio d'Azevedo. *O Gosto dos Outros - Consumo, Cultura Pop e Internet na Crítica de Cinema de Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco. 2003.
- CUNHA, Leonardo Antunes; MAGALHÃES, Luiz Henrique Vieira de; FERREIRA, Nísio Antônio Teixeira. *Dilemas do jornalismo cultural brasileiro*. Temas: ensaios de comunicação. p.73-83 v.1, n.1, (ago./dez., 2002), p.73-83
- COMPARATO, Doc. *Roteiro – Arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- ERBOLATO, Mário L. *Jornalismo Especializado – Emissão de textos no jornalismo impresso*. 1ª edição. São Paulo: Atlas, 1981.
- _____. *Técnicas de Codificação em Jornalismo – Redação, catação e edição no jornal diário*. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- GADINI, Sérgio Luiz. Em busca de um conceito (possível) de jornalismo cultural. Pauta Geral, n.6, p 93-112, 2004.
- GOMES, Regina. *A Função Retórica da Crítica de Cinema – Análise das resenhas de Central do Brasil*. Universidade Católica de Salvador, 2004.
- _____. *Retórica e interpretação na crítica de cinema*. Revista científica Líbero - Ano VIII, Nº. 15/16, 2005.

- _____. *Crítica de Cinema* – História e influência sobre o leitor. Revista Crítica Cultural, volume 1, número 2, jul./dez. 2006.
- IGARASHI, Vanessa Ramos. *A desconstrução da propaganda de guerra no documentário Fahrenheit 11/9*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de Marília, São Paulo, 2007.
- LAGE, Nilson. *Teoria e Técnica do Texto Jornalístico*. São Paulo: Editora Campus, 2005.
- _____. *A Reportagem* – Teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- LIMA, Julia Lemos. *O Cinema Documentário como Documento-Verdade*. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2003.
- MELO, José Marques de. *Jornalismo Opinativo* – Gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3. ed. rev. e ampl. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- PENA, Felipe. *Teoria do Jornalismo*. 2.ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- PENAFRIA, Manuela. *Unidade e diversidade do filme documentário*. Universidade da Beira Interior. Covilhã, Portugal, 1998.
- _____. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- _____. *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Universidade da Beira Interior. Covilhã, Portugal, 1999.
- _____. *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior. Covilhã, Portugal, 2001.
- _____. *O Documentarismo do Cinema. Ícone*, volume 1, número 7, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil, p.61-72. 2004.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo - 2 Necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. v.2
- MOSCARIELLO, Ângelo. *Como ver um filme*. Ed. Presença. Lisboa, 1935.
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 10 Cineastas dos Anos 90*. 1ª Edição, São Paulo. Editora 34. 2002.

- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papirus Editora, 2005.
- RIVERA, Jorge B. *Periodismo cultural*. Buenos Aires: Editora Paidós, 2000.
- SÁ, Irene Tavares de. *Cinema em debate: 100 filmes em cartaz, para cineclubes colegiais, professores e alunos*. Rio de Janeiro: Agir. 1974.
- _____. *Cinema – Presença na Educação*. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1976.
- SCALZO, Marília. *Jornalismo de Revista*. 2ª Edição. São Paulo: Contexto, 2004.
- STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, J.R. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.
- TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e 'estórias'*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. 360 p.
- _____. *Teorias do Jornalismo – Porque as notícias são como são*. Volume 1. 2.ed. Florianópolis: Editora Insular, 2005.
- _____. *Teorias do Jornalismo – A tribo jornalística, uma comunidade interpretativa transnacional*. Volume 2. 2.ed. Florianópolis: Editora Insular, 2008.
- VILAS BOAS, Sergio. *O estilo magazine: o texto em revista*. São Paulo: Summus, 1996.

Filmografia:

- GUGGENHEIM, Davis. *An Inconvenient Truth*. Estados Unidos. Lawrence Bender Productions. Paramount Classics. 2006. 100 min: DVD.
- JACQUET, Luc. *La Marche de l'empereur*. França. Bonne Pioche. Buena Vista International. 2005. 85 min: DVD.
- MOORE, Michael. *Fahrenheit 9/11*. Estados Unidos. Lions Gate Films. Europa Filmes. 2004. 122 min: DVD.

Corpus:

ITIBERÊ, Suzana Uchoa. *Fahrenheit 11 de Setembro*. SET, São Paulo, ed. 209, p. 71, nov. 2004.

MATSUMOTO, Ricardo. *Uma Verdade Inconveniente*. SET, São Paulo, ed.236, p. 78, fev. 2007.

PUJOL, Roberto. *A Marcha dos Pingüins*. SET, São Paulo, ed. 235, p. 77, jan. 2007.

RIZZO, Sérgio. *A Marcha do Imperador*. SET, São Paulo, ed. 219, p. 59, set. 2005.

_____. *Cinema de verdade!*. SET, São Paulo, ed. 219, p. 40-43, set. 2005.

SADOVSKI, Roberto. *Fahrenheit 11 de Setembro*. SET. São Paulo, ed. 206, p. 60, ago. 2004.

SALEM, Rodrigo. *O informante*. SET, São Paulo, ed. 233, p. 58-59, nov. 2006.

_____. *Todos os homens contra o presidente*. SET. São Paulo, ed. 206, p. 20-26, ago. 2004.

_____. *Uma Verdade Inconveniente*. SET, São Paulo, ed. 233, p. 67, nov. 2006.

ANEXOS

Reportagem sobre *Fahrenheit 11 de Setembro*
Página 1 de 7