

FUNCIONAMENTOS DISCURSIVOS NO ESPAÇO CINEMA DE VEJA

Vinícius Durval Dorne*

Renata Marcelle Lara Pimentel**

RESUMO: O presente artigo é fruto do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Jornalismo do Centro Universitário de Maringá (CESUMAR) desenvolvido em 2008, que buscou questionar *como se configura e funciona, discursivamente, a construção textual voltada à análise de cinema, na Revista Veja, enunciada por Isabela Boscov, na função-autor.* Tomando como base teórica e analítica a Análise de Discurso (AD) de linha francesa, preconizada por Michel Pêcheux, com contribuições de Michel Foucault no que concerne à autoria, buscou-se compreender como os sentidos são colocados em funcionamento na construção, sustentação e circulação da autoridade jornalística e de como se dá essa discursividade para e sobre produções cinematográficas. A ideia propulsora desta pesquisa foi ver o modo como muitos filmes são abordados nos espaços de opinião jornalística voltada ao cinema, de forma, muitas vezes, despolitizada. Analisando os sentidos produzidos e veiculados pela e para a crítica e resenha jornalística voltadas ao cinema, bem como o confronto entre as posições discursivas de resenhista e crítico, foi possível observar no espaço de cinema da Revista Veja um constante *ir e vir* entre o resenhar e o criticar. Observou-se que, embora Boscov fale do lugar de crítica, discursivamente a posição resenhista acaba se sobrepondo. A autora, ao ser interpelada por características da crítica cinematográfica, busca reafirmar seu papel como crítica e legitimar o seu dizer. Contudo, por meio de uma leitura discursiva, pode-se notar que seus textos são atravessados (ou mesmo constituídos) por características do gênero “resenha”, entre eles a abordagem de filmes colocados recentemente no mercado pela indústria cultural. Assim, este estudo não se fecha aqui, mas abre-se a outras e/ou novas contribuições que possam refletir sobre os espaços opinativos dos veículos de comunicação, de modo a questionar o considerado evidente, a “verdade” apresentada como única e natural.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de discurso; Autoria; Cinema; Revista Veja.

HOW THE APPROACH WORKS IN THE CINEMA SPACE OF VEJA

ABSTRACT: This study results from a Conclusion's Study of Journalism's Course (TCC) of Centro Universitário de Maringá (Cesumar) developed in 2008. It questioned *the way the text's construction configures itself discursively when it focuses on criticizing recent movies in the specific cases of movie reviews, in Veja magazine, enunciated by Isabela Boscov as an author's function.* Taking as theoretical and analytical base the French Discourse Analysis, advocated by Michel Pêcheux, with contributions from Michel Foucault regarding his authorship, it looked to understand the way the senses are into operation in the construction, support and movement of journalistic authority and, that same concept of a discursivity on and about film productions. The main idea of this research was to observe how many movies are treated in the spaces of journalistic's opinion geared to the movies, very often, in a superficial way. From the sense analysis produced and ran by and for the critic journalism and the review, it was possible to observe in the cinema space of Veja Magazine the constant changes between the discursive positions of movies reviewer and critic. It was observed that, though Boscov talks from the critic position, discursively the review position is on top. The author, when challenged by characteristics of the cinematographic critic, tries to re-affirm her position of critic and to legitimize her words. Nevertheless, through a discursive reading, it was possible to realize that her texts are crossed (or even constituted) by characteristics of the review gender, like the approach of movies put recently in the market for the cultural industry. So, this study

* Graduado em Jornalismo pelo Centro Universitário de Maringá – Cesumar; Mestrando em Letras na Universidade Estadual de Maringá – UEM. E-mail: dome.vinicius@gmail.com

** Docente do curso de Jornalismo do Centro Universitário de Maringá – Cesumar. E-mail: renatamlara@yahoo.com.br

is not closed here, but it is open to different and/or new contributions that could think about the opinionated spaces of the communication means, in a way to ask the obvious respected thing, the “truth” presented as unique and natural.

KEYWORDS: Discourse Analysis; Authorship; Cinema; *Veja* Magazine.

INTRODUÇÃO

Decidir qual filme ver no cinema, dentre os mais de 338¹ lançados todo ano, não é tarefa tão simples. Provavelmente, este é um dos motivos que confere importância aos espaços de jornais e revistas jornalísticos dedicados às produções cinematográficas, principalmente os ocupados pelos gêneros crítica e resenha jornalística sobre cinema, ainda que estes não estejam assim nominados. Neste espaço, um (não) especialista na sétima arte, amparado pelos conhecimentos teóricos e/ou obtidos pela prática, apresenta sua opinião sobre determinado produto do cinema e, não raro, é procurado por aqueles, especialistas ou meros curiosos do assunto, que buscam informação e opinião sobre as produções exibidas, recentemente, nas salas de cinema ou que ainda entrarão em cartaz no circuito nacional.

Por meio do estudo das relações entre autoria, autoridade e legitimação do dizer na construção e sustentação do discurso jornalístico sobre cinema, questionamos *como se configura e funciona, discursivamente, a construção textual voltada à análise de cinema, na revista Veja, enunciada por Isabela Boscov, na função-autor*. Nossa análise do corpus toma como material as edições de março de 2008 da revista *Veja*, focalizando, centralmente, o espaço escrito (objeto investigado), não englobando, por uma necessidade de delimitação analítica, as fotos e suas legendas utilizadas nas matérias. No entanto, não desconsideramos que ambos, texto e imagem, participam da significação textual na seção de cinema da revista *Veja*. Para explicitação, neste artigo será abordada somente a edição de 5 de março de 2008, sob os títulos “**Final Infeliz**” e “**Só uns arrepios**”.

Norteamo-nos pela Análise de Discurso (AD) de linha francesa, teoria preconizada por Michel Pêcheux, cuja gênese no Brasil se deve à linguista Eni Puccinelli Orlandi. AAD, avançando do exposto na superfície linguística (Análise de Conteúdo) – não

procura um sentido “oculto” no texto –, interroga-se como o texto significa; isto é, a questão levantada salta de “o *quê*” para o “*como*”. Forma e conteúdos são trabalhados simultaneamente na AD, sendo a língua, além de estrutura, acontecimento, conforme Orlandi (2003), baseada em Pêcheux (1997)². Ao reunir estrutura e acontecimento, a forma material é posta como o acontecimento do significante (língua), por meio de um sujeito afetado pela história. A língua é tomada, não como algo abstrato, descontextualizado, mas como lugar de manifestação da ideologia pelo discurso, ou seja, a ideologia se materializa no discurso e este na língua (ORLANDI, 2004).

Ao abordar o fazer jornalístico referente ao cinema, observa-se que, da mesma forma que há a memória institucional ocupada em estabilizar e cristalizar (o discurso jornalístico) há aquela responsável pelo esquecimento, pelo divergente, pela ruptura. Em tal embate, encontra-se o funcionamento do discurso, “ritual da palavra” (ORLANDI, 2003) – ainda que, palavra não dita, discurso incompleto, sem demarcação de início ou final. Conforme Orlandi (2003, p. 37), visto a língua estar sujeita ao equívoco e a ideologia ser um ritual com falhas, “que o sujeito, ao significar, se significa”. Nessa medida, o presente estudo, ao trabalhar com a incompletude da língua, trata de sujeitos, discursos e sentidos que nunca estão prontos e acabados, mas em constante movimento.

Para nossa análise, levantamos reflexões propostas por estudiosos como Michael Foucault, Eni Puccinelli Orlandi, Solange Gallo e Suzy Lagazzi-Rodrigues no que concerne à autoria e autoridade, vista a relação sujeito de linguagem com a escrita e a produção do autor como um lugar de interpretação. Como explica Lagazzi-Rodrigues (2006), tal como sujeito e linguagem, autor e texto mantêm relação necessária. Nesta perspectiva, discutimos as formas pelas quais o discurso é legitimado, bem como o conjunto sistematizado de condições interdependentes que irão compor os “rituais sociais”; estes, necessários para o sucesso da operação da “magia social” – os “atos de autoridade”, conforme explica Pierre Bourdieu (1998) em *A Economia das Trocas Linguísticas*. O autor entende que se deve levar em consideração a relação existente entre as propriedades do discurso daquele que

¹ Número referente à Tabela “Número de lançamentos por distribuidora” de 2007, de acordo com o Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro (SDRJ/Distribuidora). Disponível em <http://www.filmeb.com.br/portal/html/graficosetabelas.php>. Acesso em 31 out. 2008. A pesquisa de 2007 do SDRJ/Distribuidora indica que há no Brasil 719 cinemas, 2.120 salas de exibição e um público estimado em 88,6 milhões de espectadores (número de ingressos vendidos nas salas). De julho de 2007 a julho de 2008 houve um aumento de mais de 20% do público que frequenta as salas de cinema, atingindo uma marca superior a 12 milhões de pessoas.

² No livro *O discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux (1997) explicita essa relação constitutiva do discurso em estrutura e acontecimento.

o pronuncia, bem como da instituição que o autoriza a pronunciar; caso contrário, a análise fica condenada ao fracasso.

Trabalhando com a questão da autoria e autoridade, levamos em consideração os pré-construídos³ jornalismo/opinião e jornal/revista, principalmente no que concerne à suposta divisão informação/opinião e do jornalismo de revista que se refletem no espaço ocupado por *Isabela Boscov* em *Veja*. Logo, consideramos, também, os pré-construídos sobre a crítica e resenha jornalística voltada ao cinema e os sentidos existentes e postos em circulação sobre esses dois gêneros de análise de cinema: o que se espera de uma crítica e/ou resenha, de quem o escreve, do formato do texto, suas principais características. Sentidos esses que produzem eficácia justamente por não serem postos em questionamentos, mas aceitos como naturais.

Em um primeiro momento, abordamos as marcas de autoridade, apontadas por Orlandi (2004), observadas no texto de Boscov; principalmente ao atentarmos para o fato de que a autoria, enquanto forma-sujeito, é elemento necessário para o discurso ou, na perspectiva da função assumida, necessário para o discurso ser reconhecido e aceito. Conforme Foucault (2000), o autor apresenta-se como o princípio do agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações, responsável pelo texto que produz. Em um segundo momento, analisamos, especificamente, o texto de Boscov, procurando as (não) regularidades, as formas pelas quais se apropria e/ou se distancia dos padrões existentes quanto à crítica e à resenha jornalística sobre cinema. É neste espaço de cinema da Revista *Veja* que se verifica um constante *ir e vir* entre o resenhar e o criticar. Embora Boscov fale do lugar de crítica, discursivamente a posição resenhista acaba se sobrepondo.

2 AUTORIDADE E LEGITIMAÇÃO DO DIZER EM ISABELA BOSCOV

A Análise de Discurso (AD) se apresenta como uma importante teoria e método de análise que também se volta para o campo comunicacional, propondo a problematização do processo de leitura, das formas de produção e compreensão das diversas manifestações linguísticas. Considerando a linguagem incompleta, sujeito a falhas e o discurso como lugar de múltiplas significações, esta pesquisa analisa o discurso construído sobre

cinema em produções calcadas em modelos redacionais de crítica e resenha jornalística, resultantes de uma divisão categorizada entre opinião e informação, estando tais gêneros equivalendo-se tecnicamente na categoria opinativa do jornalismo.

Ao tratar do discurso, a AD pensa o processo da comunicação como não-linear, sem uma forma fixa para a disposição dos elementos: a língua deixa de ser somente um código, não havendo separação entre emissor e receptor. O processo de significação passa a ser concomitante, emissor e receptor produzindo significados na e pela mensagem ao mesmo tempo.

Em tal linha teórica, o objeto de estudo deixa de ser a mensagem para ser o discurso – conforme Pêcheux, “efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2003, p. 21) – não correspondente à mera condição de fala, indo além da simples transmissão de informação para a condição de uma rede constituinte de sujeitos e produção de sentidos. Inserida na relação do discurso, a memória passa a ser abarcada como interdiscurso, memória discursiva, o falar antes, em outro lugar. São todos os dizeres já ditos, mas que não retornam como uma globalidade e sim na forma de regiões do interdiscurso. O não-dito possibilita o dizer numa dada formulação. O interdiscurso fornece dizeres que afetam a maneira pela qual o sujeito significa em dada situação; ou seja, tudo o que já foi dito sobre algo, por diferentes pessoas, instituições etc, em diferentes lugares, em outros momentos, mas que, não obstante, também significam em um novo discurso, produzem um efeito de sentidos.

É por o eixo de constituição dos dizeres (memória discursiva) atravessar a todo o momento o eixo da formulação, que a atividade jornalística é sustentada sob conceitos como objetividade, imparcialidade, reprodução da realidade. Assim, aceitam-se, muitas vezes sem questionar, a suposta divisão informação/opinião – efeito verdade, e as características que configuram o jornalismo feito para jornal, revista, TV, rádio etc. Por estarmos atravessados por esses dizeres (interdiscurso), ao depararmos com uma crítica presente na revista, mesmo inconscientemente, retomamos os dizeres e sentidos próprios e esperados de um texto deste tipo de veículo como a profundidade temática (tecnicamente falando), podendo ou não produzir outros sentidos além dos institucionalizados.

Na relação texto-discurso, Orlandi (2003) explicita que o sujeito está para o discurso assim como o autor para o texto. Por isso, ao tratar do espaço da (não) crítica se faz necessário tratar da relação da autoria, autoridade e, conseqüentemente, da legitimação dos dizeres; das formas como o sujeito *Isabela Boscov*, na função específica de autor, marca-se como responsável pelo que escreve sobre a (falsa) origem dos seus dizeres e significações. Conforme Lagazzi-Rodrigues (2006, p. 93), assumir a au-

³ Para Michel Pêcheux (1995, p. 270) em *Semântica e Discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*, pré-construídos são os “afrontamentos a propósito de nomes e expressões”. Os pré-construídos apontam para as Formações Discursivas (FDs), responsáveis por constituir o sujeito do enunciado; sentidos cristalizados em regiões do interdiscurso. O pré-construído é o sentido instituído por determinada área/instituição e tomado sem questionamento; sendo para sustentar os próprios fundamentos dessas áreas/instituições.

toria, inserindo-se na origem do dizer, faz do mesmo algo “imaginariamente ‘seu’”, com “começo, meio e fim”, sendo considerado original e relevante, com clareza e unidade. “É, dessa maneira, responsabilizar-se pelo que foi dito e pelo que foi silenciado”, tornar visível e, conseqüentemente, ser identificável e controlável. Como ressalta a autora, este não é um gesto de vontade, mas “uma prática num processo”. Gallo (1992 apud LAGAZZI-RODRIGUES, 2006), explica que “assunção da teoria”, ou seja, a elaboração da função-autor está baseada, em última instância, na construção de um sentido e de um “fecho” – entre os vários possíveis, organizadores do texto, que produzirá o efeito do sentido único, como se outro não fosse possível: “faz parecer ‘único’ o que é ‘múltiplo’, ‘transparente’ o que é ‘ambíguo’”.

Foucault (2000), em *O que é um autor?* define a função autor como umas das especificações possíveis da função sujeito: característica do modo de existir, circular e funcionar determinados discursos no interior de uma sociedade. Para o filósofo, ao se dizer que “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, esse discurso deixa de ser cotidiano, indiferente, de consumo imediato, sendo aceito e recebido com “certo estatuto” por uma cultura. Lagazzi-Rodrigues (2006) ressalta que a atual sociedade está longe de afirmar “que importa quem fala”, pois, ainda que se deixe de buscar as ideias do autor, é impossível não se atentar para a função autor em nosso modo de organização social. É pela função autor que os dizeres são avalizados ou segregados, estando, aí, o caráter institucional e suas decorrências jurídicas, em principal, a responsabilidade. Reafirma o pensamento de Foucault para quem o autor é o “princípio de agrupamento do discurso”⁴.

Enquanto autora, Isabela Boscov apresenta-se como o princípio do agrupamento do discurso, a (falsa) unidade e origem de suas significações, responsável pela disciplina, organização e unidade do texto que produz. Desta forma, há no seu discurso um projeto do sujeito que a converte em autora. É por produzir o texto em sua unidade, coerência e completude imaginárias que o sujeito Isabela Boscov se constitui como autora.

É possível observar traços de autoria, apontados por Orlandi (2004), nos textos de Boscov, principalmente ao se atentar para o fato de que a autoria, enquanto forma-sujeito, é elemento necessário para o discurso ou, na perspectiva da função assumida, necessário para o discurso ser reconhecido e aceito. A função-autor Isabela Boscov, como qualquer outro sujeito, apresenta-se, assim, enquanto produtora de linguagem, texto. Por historicizar seu dizer e pelo que produz ser interpretável é que o sujeito Isabela pode ser considerado autora.

⁴ O “princípio de agrupamento do discurso” é elaborado por Foucault em *A Ordem do Discurso*. São Paulo, SP: Loyola, 1996.

No espaço da revista *Veja* dedicado ao cinema, além de não demarcar se o texto se enquadra no gênero resenha ou crítica, também não é colocado quem é Isabela Boscov. Não se sabe se a autora do texto é jornalista, cineasta ou se ela detém qualquer outra característica e/ou formação que deleguem a ela autoridade para falar sobre cinema, principalmente pelo nome Isabela Boscov não necessariamente integrar ou fazer parte do imaginário de todos os leitores da *Veja*⁵. Decorre daí um processo de dupla legitimação: tanto o sujeito legitima como é legitimado por este espaço. Do “espaço cinema” emana o sentido de um espaço autorizado, demarcado que, por si só, dota o autor do texto de “competência”, do poder falar sobre, ainda que não esteja explicitada, por exemplo, sua formação. Afinal, pressupõe-se que, para falar sobre cinema, é preciso alguém que entenda de tal área. Ao mesmo tempo, ao pressupor que ao falar sobre cinema o sujeito entenda do assunto, legitima-se o próprio dizer sobre o cinema. Assim, ao apontar uma autoridade para falar sobre cinema, sustenta-se a imagem de alguém supostamente entendido em tal área.

Não há na Plataforma Lattes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq⁶, na busca por currículo de pesquisador, qualquer menção ao nome Isabela Boscov. Ao digitar o nome da autora na enciclopédia livre da internet, a Wikipédia⁷, Isabela Boscov é apontada como editora da revista *Veja* responsável pela área de “cinema”. Na continuação da descrição, informa-se que ela é formada em Jornalismo pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), iniciando a carreira no *Jornal da Tarde*, tendo trabalhado no jornal *Folha de S. Paulo* e na revista *SET*⁸, permanecendo até 1999, ano em que entrou na revista *Veja*. Já na página da internet da revista *Veja* (2008)⁹, encontra-se a descrição: “Editora de VEJA responsável pela área de cinema, Isabela analisa semanalmente, neste espaço, filmes e DVDs”.

Quanto ao aspecto gráfico, não há demarcação de se o “gênero” do texto em questão é resenha ou crítica, mas tão somente a palavra “Cinema”, escrita em branco, inserida numa caixa vermelha. Quando trabalha com análise de mais de um filme na mesma edição, Isabela Boscov assina os demais, em vez de o nome completo, com “I.B.”.

⁵ Diferentemente, em outra seção presente no início da revista, logo após o término do texto há uma barra que o separa de uma pequena descrição de quem é o autor, se jornalista, administrador, economista, professor etc.

⁶ Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

⁷ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 15 jul. 2008.

⁸ A revista *SET* é uma publicação sobre cinema. No site da Editora Peixes, é descrita como a pioneira e líder do segmento de cinema e vídeo. Criada em junho de 1987 pela mesma equipe que fazia a revista *Bizz*, liderada por Alex Antunes (Editora Peixes). Disponível em: <http://edpeixes.ig.com.br/publicidade/revista_set.shtml>. Acesso em: 02 nov. 2008.

⁹ Disponível em http://www.veja.abril.com.br/isabela_boscov>. Acesso em: 01 out. 2008.

Da assinatura do nome emana o sentido de que aquele sujeito, ao assinar seu texto, torna-se o responsável por ele. Conforme Foucault (2000, p. 45), o nome do autor demarca um “certo modo de ser do discurso”: ao dizer que “isto foi escrito por fulano” demonstra não ser um discurso cotidiano, indiferente, passageiro, mas, ao contrário, indica um discurso que “deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto”. Isabela Boscov é, “legitimamente”, o sujeito responsável pela organização, sistematização do texto, converte-se em autora. Nesse sentido, demarca seu texto como algo próprio, singular, diferente de um outro texto *qualquer*.

Em nosso percurso de análise, observamos os sentidos que emanam e reafirmam a competência de Isabela Boscov para falar sobre o cinema. As afirmações são diretas – “*Final Infeliz*” e “*Só uns arrepios*” (edição de 5 de março de 2008), “*Todos querem clonar Bourne*” e “*Para rir e doer*” (edição de 12 de março de 2008), “*A magia certa*”, “*Dylan despedaçado*” e “*A quimera uruguaia*” (edição de 19 de março de 2008), “*A classe operária vai ao paraíso*” e “*Sem destino*” (edição de 26 de março de 2008) –, demarcando o lugar que a autora ocupa no discurso; de alguém competente para falar sobre. Para tanto, ressaltamos algumas regularidades discursivas no texto de Boscov que reafirmam seu conhecimento, seu lugar de competência para falar sobre o cinema: comparações entre filmes, diretores etc; o uso de adjetivos e advérbios; indicações de prêmios, lucros e bilheteria; conhecimento das técnicas utilizadas no cinema.

Ao comparar uma obra com a outra, traçar pontos incomuns entre elas ou mesmo entre diretores, Isabela Boscov se apresenta como sujeito que, além de ter visto diversos filmes, é capaz de estabelecer uma relação entre eles, mostrando aos leitores os momentos em que se aproximam ou não, suas principais diferenças desde os aspectos técnicos aos de caráter mais subjetivo. Entre os sentidos produzidos pelo hábito de Boscov abordar outras obras além da analisada em seu texto, está o de ressaltar seu conhecimento do cinema no aspecto geral, não apenas de um único filme e/ou diretor, demarcando um lugar reconhecido de alguém que realiza pesquisas, vê diversas obras e faz um estudo antes analisar uma obra.

Gomes (2005) explica que, por meio das comparações, reforça-se o eixo de sustentação das propostas elencadas pelos autores com o intuito de fortalecer a crença dos leitores estruturada numa série de argumentos condensados sobre as interpretações. Nessa medida, também Barbare (2004 apud BARROS, 2005), expõe que a crítica deve observar detalhes, ressaltar as características próprias da obra, comparando-as com a de outros gêneros para, então, criticar ou elogiar o filme. A comparação,

nesse sentido, serve como elemento indicador da competência do crítico. Desperta o sentido de conhecimento de outras obras, diretores, produções etc que, como aponta Gomes (2005), reforçará a crença dos leitores no sujeito que emite opinião. Ou seja, o papel do crítico é reafirmado a ponto de não ser questionado. A comparação firma-se, assim, como um pré-construído da crítica de cinema ao apontar para um sujeito autorizado e de conhecimento para tratar do filme analisado.

No decorrer do texto sobre o filme *A Era da Inocência* (edição de 5 de março de 2008), há diversas marcações que apontam o lugar de competência em que Isabela se inscreve. No início, a autora expõe que, quanto mais a exibição do filme avança, torna-se mais perceptível que “**Denys Arcand perdeu a mão**”. Este dizer reafirma a autoridade de Isabela e aponta que a autora conhece grande parte da obra do diretor Denys Arcand, a ponto de comparar o filme *A Era da Inocência* com outros de sua carreira. E, por conhecer os outros filmes de Denys Arcand, Boscov apresenta-se como autora capaz de afirmar que este filme, comparado aos demais, “**não foi tão bom**”. Tal afirmação aponta para o “logicamente estabilizável” – conforme expõe Pêcheux (1997) em *Discurso: estrutura e acontecimento* –, não abrindo espaço para discussão/questionamento. O “**não foi tão bom**” apresenta-se como constatação, ainda que desprovida de argumentos, principalmente por o leitor reconhecer em Boscov alguém expert em cinema.

Outra regularidade encontrada nos textos de Boscov diz respeito às técnicas utilizadas para se construir um filme. Principalmente por analisar essas obras, a autora se marca como sujeito que tem noção do processo de concretização de um filme – desde a produção, passando pelas interpretações dos atores/atrizes, até a edição –, conseqüentemente, a linguagem cinematográfica, os estilos de cada diretor, a evolução pela qual o cinema vive (viveu), os movimentos que existiram em diferentes décadas. Dessa forma, ressalta-se que, mesmo não produzindo e/ou dirigindo filmes, o crítico deve conhecer e transparecer aos seus leitores conhecimento sobre a forma como o mesmo é feito para, então, julgar quem faz.

Altmann (2008, p. 7) explica que a crítica cinematográfica é “instrumento conscientizador”, pois aguça a sensibilidade do “telespectador ‘comum’” frente aos problemas da arte e do mundo. Dessa forma, Boscov, em seus textos, faz alguns apontamentos que julga ser necessários para compreender o filme e traz informações sobre o mesmo. Assumido seu papel de crítica, ela dirige a atenção do espectador para determinados aspectos do filme, sejam eles positivos ou negativos, a fim de orientá-los na fruição da obra.

Podemos observar essa atividade de conduzir o leitor quando Boscov ressalta características próprias do cinema, de modo a exemplificá-las, torná-las mais próximas do público. Ao tratar do

filme *A Era da Inocência* (edição de 5 de março de 2008), aponta para o leitor quais são as características do diretor do filme e em que momento ele pode perceber isto: “[...] e o filme o acompanha, adquirindo a atmosfera melancólica e indagativa que fez de *As Invasões Bárbaras* [filme do mesmo diretor] o maior sucesso da carreira de Arcand. [...] consegue levar a plateia àquele mesmo ponto, entre a desilusão e a esperança, que é o alvo comum a todo o trabalho do diretor”. Como explica Moura (2002), os críticos produzem argumentos que fundamentam seu encontro com o filme, referido em sua materialidade expressiva e exemplificado descritivamente, ainda que o espaço da crítica só permita fazê-lo de forma alusiva.

Conforme Bourdieu (1983, p. 122), pela “autoridade científica” reforça-se uma condição em que se reconhece a capacidade de “produzir ciência”, por um dado sujeito atrelado a determinado poder social. Bourdieu (1983) explica que tal “competência científica” se refere à capacidade de poder falar e agir legitimamente, de forma “autorizada e com autoridade”, dada a um agente determinado. Ainda que o texto de Boscov não se enquadre no gênero científico – seja por não apresentar as características próprias do gênero e por, também, carecer de argumentos de caráter científico que justifiquem seus juízos de valor –, apropria-se, de forma inconsciente, desse tipo de discurso e, conseqüentemente, de seu efeito de inquestionabilidade, que sustenta seus dizeres como naturais. Assim, quando Boscov utiliza e demonstra seu conhecimento para além do “básico do gênero”, contrapondo-se a de um leitor comum, ela o usa como “créditos científicos”, conhecimento acumulado por especialistas de determinada área – neste caso, o cinema –, produzindo efeito verdade (constatação); o que leva a reforçar sua “competência”. Bourdieu (1983) diz que, no entanto, esse conhecimento produzido pelo pesquisador não possui um valor em si mesmo, mas quando é valorizado por demais produtores em sua troca. Sua importância está atrelada ao reconhecimento que lhe dão. Ou seja, o efeito da crítica funciona nesta relação autor-leitor. É por pressupor um leitor não conhecedor a fundo do cinema que ela pode funcionar do lugar de autoridade de/sobre cinema.

Nos textos de Boscov, observamos que, geralmente, um filme sempre significa em relação a outro. Está presente uma espécie de exemplo padronizado que serve como parâmetro de análise. Assim, em relação a outro, o filme pode ser classificado como “bom” ou “ruim”, inovador ou igual aos demais. Esta relação entre obras se apresenta como base necessária sobre a qual se sustentará toda argumentação. Em todos os textos analisados há ao menos uma menção a outra obra, seja para traçar paralelo ou constar como mera citação. Retomar outra obra funciona como

forma de apontar que a escritora tem conhecimento para além do filme abordado e reafirmar sua competência perante o leitor.

A remissão a outra obra é característica ressaltada tanto na crítica como na resenha. Gomes (2005) diz que a estrutura comparativa é utilizada por muitos críticos na disposição dos argumentos. A autora expõe que, por meio das comparações, sustentam-se as propostas elencadas no texto, reforçando a crença dos leitores. Barros (2005) também explica que, entre as funções da crítica, está a de comparar uma obra com a de outros gêneros, criticando ou elogiando o filme. Assim também, na resenha, ressalta-se a necessidade da comparação. Na classificação apresentada por Todd Hunt (1974 apud MARQUES DE MELO, 1994), a resenha autoritária se apresenta como aquela articulada segundo “modelos históricos”, julgando as novas obras em relação aos modelos que a antecederam. Marques de Melo (1994) explica que a impressão da pessoa ao elaborar uma resenha depende dos padrões de sua percepção que, de certa forma, remetem a outros modelos históricos, outras obras. Dessa forma, observamos que Boscov acaba sendo afetada tanto pelos pré-construídos da resenha como da crítica cinematográfica.

Advérbios, adjetivos que jogam sempre no extremo, juízos de valor – bom, mau, bem, mal, certo e errado, muito e poucos – são marcas encontradas no texto de Isabela Boscov. Geralmente, presentes logo no início do texto, ou mesmo no título e/ou na linha-fina, os juízos de valor dão o tom ao texto da autora e, voltados ao extremo – ao dizer, por exemplo, que um filme é ótimo ou ruim –, constroem uma análise superficial de algo complexo como o cinema quando desprovidos de justificativas. Por o espaço de opinião se marcar como espaço autorizado (afetado pelo institucional), pressupõe-se que o sujeito deve ter autoridade para ocupá-lo. Uma vez autorizado a ocupar este espaço, seus dizeres – termos como ótimo/ruim – são tomados como óbvios, não abrindo espaço a questionamentos, em virtude do efeito naturalizador. Por o sujeito ocupar um espaço de opinião, de “verdade revelada”, uma vez que mostra o que está além da informação, seus juízos de valor retomam a consciência espontânea, o efeito da evidência, da verdade indiscutível. Apagando a história, o “já-dito”, permite que os sentidos se instalem na sociedade e sejam percebidos e apropriados como naturais, como evidências empíricas.

3 POR UMA INTERPRETAÇÃO DO TEXTO DE ISABELA BOSCOV

Ao enveredarmos em nossa teoria pelo jornalismo em conjunto com a Análise de Discurso, pudemos observar alguns pré-construídos da comunicação, importantes para a realização de

nossa análise do discurso jornalístico sobre o cinema. Pela formulação do discurso jornalístico sobre o cinema, principalmente quanto aos gêneros “crítica” e “resenha”, identificamos regularidades no texto de Boscov que autorizam e legitimam seu papel de crítica de cinema, verificando os efeitos que produz. Observamos que a autora, afetada por pré-construídos da área, serve-se tanto das características do gênero crítica como da resenha jornalística, na construção textual, marcando-se como autorizada para falar sobre o cinema.

Segundo Gerbase (2006, p. 60), em *Os Limites da Crítica*, para o exercício da “crítica” seria necessário um espaço adequado para sua veiculação, a “ampla liberdade de opinião”, além de não estar sujeita a pressões de qualquer tipo, para, inicialmente, não nascer prejudicada. No entanto, o autor diz que as pressões sempre existem e cabe ao crítico saber lidar com elas, correndo os riscos inerentes a qualquer criação. O espaço de opinião, assim, é validado como espaço de liberdade, em oposição ao espaço da informação, por exemplo. Por dispor desta (suposta) liberdade, o crítico está autorizado a revelar a “verdade” aos leitores, como se existisse um único sentido – “o verdadeiro” – a ser descoberto. A *Veja* é uma revista de grande circulação, com número expressivo de leitores, e, conseqüentemente, inserida na lógica de mercado. Frente a isso, questiona-se tal “liberdade de opinião” de Boscov quando consideramos a revista como produto do *Grupo Abril* e, inevitavelmente, seus interesses de mercado. A “liberdade” de Boscov vai até onde começam os interesses da empresa *Veja* que dependem, além das assinaturas dos leitores, das publicidades veiculadas. Ou seja, esta “liberdade de opinião” por parte do crítico está imbricada também à “liberdade de imprensa” – aquela que a Lei permite ser – e “liberdade de *Veja*” – o que ela permite ser.

Quanto ao estilo adotado pela crítica, há dois posicionamentos distintos. Conforme Moura (2002), a “densidade” é exigência e justificativa da existência da crítica. De outro lado, de acordo com Gomes (2005), atualmente a crítica é limitada pelo espaço e tempo, elementos necessário para uma análise mais aprofundada dos filmes. Segundo a autora, a ideia de um texto mais acelerado está presente no discurso retórico dos críticos, visto que os críticos sofrem com intolerância de editores de jornais e revistas de grande circulação, como é caso da revista *Veja*. Nesta realidade, um texto curto, de poucas linhas, uma escrita ágil, já faz parte do estilo deste gênero, com o qual o leitor já se habituou. Esses sentidos também se fazem presentes no texto de Boscov e podem servir como justificativa para as análises superficiais, muitas vezes presentes em seus textos. Afinal, por não deter de tempo, nem espaço preciso para uma análise aprofundada, conseqüentemente tem de produzir um texto curto, direto, sem muitas explicações e/

ou razões para seus juízos de valor. Reforça-se a ideia esboçada por Bordwell (1991 apud GOMES, 2005), segundo o qual a crítica de cinema é moldada pelas instituições que lhe acolhem, estando, na atualidade, distante do ideal de interpretação, mostrando-se como atividade de rotina, “sem invenção ou criatividade”.

Conforme abordado por Marques de Melo (1994), quando se deixa de abordar o “cinema” enquanto arte, para tratar da análise dos novos produtos da indústria cultura, é o gênero resenha, enquanto técnica, que se faz presente. Faz-se, assim, uma análise superficial, culturalmente despojada, sem preocupação com uma abordagem mais profunda e a contextualização histórica do objeto analisado. Com o número cada vez mais crescente dos produtos da indústria cultural, o público consumidor destes bens culturais recorre ao crítico, neste caso, Isabela Boscov, em busca de uma orientação do que ver neste campo. É esta a função principal da “resenha”, segundo Marques de Melo (1994): orientar a ação de fruidores e consumidores dos produtos da indústria cultural colocados recentemente no mercado. Não se aborda a essência da obra enquanto bem cultural, faz-se uma apreciação ligeira de caráter eminentemente utilitário.

Boscov é exemplo do que expõe Manso (2008), quando este explica que grande parte dos críticos de cinema é passível da agenda cultura. Troca-se a reflexão de um tema ou aspecto importante do cinema pelas estreias de filmes e/ou DVD’s, limitando-se, diversas vezes, a dar a sinopse do filme e emitir uma opinião. Couto (1996) também, neste sentido, constata que boa parte dos cadernos culturais está presa à cobertura crítica da programação semanal, dos filmes que entraram em cartaz. Nota-se, nesta perspectiva, a substituição no texto de Boscov da profundidade pela extensão, da crítica pela resenha. O leitor de *Veja* encontra, então, no espaço dedicado ao cinema, somente os filmes colocados recentemente como mercadorias cinematográficas, distribuídos pelas grandes empresas do ramo.

Ao observamos o espaço de cinema da revista *Veja* foi possível constatar o que Moura (2002) expõe: um texto curto, metade utilizado apenas para contar a trama do filme e, dependendo da campanha de marketing, mais próximo de um relato do filme do que uma análise substancial do mesmo. Retomando os apontamentos de Piza (2003), a resenha é um texto claro, ágil, que traz informações sobre o filme em análise, o resumo da sinopse e o perfil do autor. Faz seus julgamentos de forma sintética e sutil, sem, no entanto, trabalhar com a mera atribuição de adjetivos. Dessa forma, está um pouco distante do ideal levantado pelo autor de qual seria a função da crítica: o de ampliar o conhecimento da decodificação e interpretação dos códigos visuais, trazendo discussões levantadas pelo filmes e até mesmo reflexões sobre

o próprio cinema. É o que faz do texto de Boscov algo mais próximo da resenha cinematográfica do que da crítica de cinema.

Ainda assim, observa-se no texto de Boscov “entimemas”, como explica Gomes (2005), que apelam à autoridade da figura do crítico e não do resenhista. Tais “entimemas” servem para os críticos construírem seus argumentos baseados nas premissas que o público já conhece. Para isso, Boscov retoma nomes conhecidos e respeitados tanto de diretores como de atores/atrizes, roteiristas – ainda que nos textos analisados encontrem-se apenas nomes atuais do cinema e não nomes como Rossellini, Godard, Bergman, Michelangelo Antonioni –, como forma de, mesmo inconscientemente, reforçar sua capacidade de associação com teorias respeitadas do cinema. Gomes (2005) explica que estes entimemas são os estereótipos aceitos pelo público sem questionamentos, servindo, dessa maneira, para reforçar e legitimar o seu papel de crítico. Observamos que o entimema padrão da crítica cinematográfica apresentado por Bordwell (1991 apud GOMES, 2005) se faz presente no texto de Boscov. Nos textos analisados, nota-se que, para argumentar e criar o sentido de um texto de crítica de cinema, Boscov levanta a questão de que “Um bom filme tem a propriedade p”, para dizer, então, “Este filme tem (ou carece de) propriedade p” e poder julgar “este filme é bom (ou mau)”.

De acordo com a classificação de Coutinho (1975 apud MARQUES DE MELO, 1994, p. 128), o texto de Boscov se aproxima do gênero “resenha”, principalmente por estar voltada ao “consumo popular” e se caracterizar por um breve comentário, “à margem” da obra, não se deslocando “a propósito”. Afrânio Coutinho explica que a crítica exige método e critérios difíceis de serem alcançados no jornalismo diário, e sua linguagem não condiz “com o próprio espírito do jornalismo, que é informação, ocasional e leve”. No material analisado observamos, discursivamente, que a construção textual se aproxima do modelo apresentado por Coutinho (1975 apud MARQUES DE MELO, 1994), quanto à resenha “típica brasileira”. Boscov constrói um “nariz de cera” – uma introdução com o assunto da obra –, em seguida traz algumas informações sobre o autor (diretor, roteirista) do filme e sua produção anterior, bem como outras informações que julga pertinentes – nas palavras de Coutinho, “digressões e anedotas” – para, então, tecer um juízo pessoal de acordo com o seu gosto e sensibilidade.

O espaço dedicado ao cinema na revista *Veja* distancia-se do gênero crítica, quando dele se espera, conforme Piza (2003), um deslocamento para além do objeto analisado. Segundo Piza (2003), o crítico necessita demonstrar conhecimento de outros setores além do próprio cinema, como a literatura e a história das artes visuais. Altmann (2008) explica que a crítica funciona como mediação das significações originais da obra com a vida dinâmica,

realizando a “historicidade da compreensão”. Esta compreensão é a interpenetração do movimento da tradição e do movimento do intérprete. Boscov não realiza o trabalho de interpretar, no sentido proposto por Altmann (2008), qual seja uma linguagem crítica responsável por agir e autorizar a comparação entre o texto, história e a nova interpretação. A autora expõe, então, que não há um “suposto significado ‘verdadeiro’ das obras”, pois a recepção é percebida por meio de códigos sociais que regem sua circulação.

Este percurso de análise mostrou que Isabela Boscov ocupa um espaço da revista *Veja* que, pela memória discursiva, faz ressoar sentidos de crítica cinematográfica, principalmente por este espaço ser reconhecido como tal, apresentar argumentos e uma avaliação sobre o filme em questão – tarefas que, por si só, remetem à ideia de crítica. A autora, ao ser interpelada por características da crítica cinematográfica, busca reafirmar seu papel como crítica e legitimar o seu dizer. No entanto, por meio de uma leitura discursiva, infere-se que seus textos são atravessados (ou mesmo constituídos) por características do gênero “resenha” à medida que tratam de filmes colocados recentemente no mercado pela indústria cultural, servindo como indicação, um guia ao leitor do que vale a pena ou não ser visto no cinema. Seu texto se configura como “resenha”, também, por se tratar de uma avaliação curta, desprovida de aprofundamentos e carregada de adjetivação que apelam para os extremos, sem muitos argumentos que justifiquem determinada tomada de posição. Este espaço se apresenta como um grande resumo da obra analisada juntamente com juízos de valor, expostos como uma verdade revelada e, muitas vezes, aceita sem qualquer questionamento.

Ao considerarmos as condições de produção do texto de Boscov, notamos que sua “crítica” não poderia ser outra coisa senão “crítica de conteúdo”. Devido ao caráter massivo da revista *Veja*, uma análise para além daquela de conteúdo fica limitada, ainda que se apresente como revelação da crítica. O que é materializado no espaço de cinema da revista *Veja* não condiz com aquilo que teorizam os estudiosos sobre crítica de cinema, apontados neste estudo, ou seja, aquela que se desloca para além do objeto analisado (sendo não somente os filmes colocados recentemente no circuito de exibição). O espaço dedicado ao cinema se apresenta como espaço de venda de um produto cultural e, amparando-se em juízos de valor naturalizados e cristalizados, reafirma a própria autoridade da revista capaz de julgar o que é “bom” ou “ruim”, vendendo a imagem de responsável em revelar a verdade.

Ainda que, textualmente, os textos de Boscov estejam mais próximos do gênero resenha cinematográfica, imbuem-se da autoridade – tanto de *Veja*, como do crítico de cinema (Boscov) e dos pré-construídos da área que compõem a memória discursiva fren-

te a este espaço – para se marcar como crítica cinematográfica, legitimando este espaço. A crítica estaria num patamar para além do massivo, lugar do qual a revista *Veja* se apropria, mas que não é o seu, visto ser uma revista de grande circulação. Mesmo seu espaço não demarcado, se é ocupado pela “crítica ou resenha”, funciona no imaginário social como crítica e, dessa forma, os sentidos existentes na memória discursiva estão presentes na legitimação dos dizeres de Boscov. Baseado nisto, a autora busca se firmar não como resenhista, como se enquadraria tecnicamente, mas enquanto crítica de cinema. Nesta perspectiva, consideramos que este sentido de crítica cinematográfica, presente no texto de Boscov, só é possível quando consideramos a forma de como ele se constitui, se formula e como circula, uma vez que não temos domínio de como os sentidos se constituem em nós. Pêcheux (1997) afirma que não é por aprendizagem que os sentidos se constituem, mas pela filiação a uma complexa rede de sentidos.

Ressaltamos, então, que um discurso nunca começa nele mesmo, uma vez que há sentidos que sustentam os sentidos nele constituídos. Quando nos deparamos com este sentido de crítica cinematográfica, quando o lemos, estamos já comprometidos com estes sentidos (e não outros), afinal, eles estão significando nos sentidos a que temos acesso. É assim que tais sentidos fazem sentido. É uma questão de linguagem, de saber discursivo e de como este se institui na memória: o motivo da manutenção de determinados sentidos e não outros.

Frente ao exposto, reafirmamos a exposição de Altmann (2008) quando considera o caráter social e comunicacional da crítica, abrangendo o circuito produção-circulação-consumo (apropriação e ressignificação) e proporcionando o deslocamento, o deslizamento quanto ao que se espera da crítica cinematográfica. Segundo a autora, a obra de arte só cumpre sua função quando à recepção são incorporadas novas significações. Ou seja, tal como a recepção do crítico, a do leitor deve ser capaz de abrir o acontecimento artístico a novos sentidos, tornar-se um novo momento constitutivo da obra. Afinal, a opinião de Boscov não é a palavra final e nem deve ser tomada como a única verdade possível, uma vez que uma obra pode originar inúmeros sentidos de acordo com sua recepção. O juízo do crítico seria, nessa medida, um entre tantos outros momentos constitutivos e de atribuição e produção de sentidos para e *além* de um filme.

Concluimos, portanto, que Boscov está afetada pelos pré-construídos da área, tanto que observamos as características do gênero crítica como da resenha jornalística na sua construção textual, marcando-se como pessoa autorizada para falar sobre o cinema. Em seus textos, por mais que tente sair do convencional aceito, naturaliza sua discussão como verdadeira, principalmente

quando indica que tal modelo (filme, roteiro, interpretação) está certo e outro não. Embora com efeito de revelação, produz apenas o sentido naturalizado.

Tal como a crítica e a recepção de um filme, este trabalho se abre a outras e/ou novas contribuições capazes de refletir sobre os espaços de opinião, desmonumentalizando o evidente, o naturalizado. Somente quando se coloca em suspenso a “verdade revelada” é que podemos interrogar a “autonomia” (imaginária) conferida a um autor para tratar sobre o que lhe é delegado, a relevância das informações transmitidas pelos espaços opinativos, presentes diariamente em tantos veículos de comunicação.

REFERÊNCIAS

ALTMANN, Eliska. **Recepções da crítica cinematográfica**. 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/ene-cult2008/14272.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2008.

BARROS, Eliane Merlin Deganutti. **Resenha cinematográfica: um gênero textual para o ensino de Língua Portuguesa na abordagem do Interacionismo Sócio-Discursivo**. 2005. Disponível em <http://www.faccar.com.br/desletras/hist/2005_g/2005/textos/010.html>. Acesso em 25 jul. 2008.

BOSCOV, Isabela. Final Infeliz. **Revista Veja**, 5 mar. 2008, ed. 2050. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/050308/p_111.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

_____. Só uns arrepios. **Revista Veja**, 5 mar. 2008, ed. 2050. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/050308/p_111a.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

_____. Todos querem clonar Bourne. **Revista Veja**, 12 mar. 2008, ed. 2051. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/120308/p_094.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

_____. Para rir e doer. **Revista Veja**, 12 mar. 2008, ed. 2051. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/120308/p_095.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

_____. A magia certa. **Revista Veja**, 19 mar. 2008, ed. 2052. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/190308/p_134.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

_____. Dylan despedaçado. **Revista Veja**, 19 mar. 2008,

ed. 2052. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/190308/p_135.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

_____. A quimera uruguaia. **Revista Veja**, 19 mar. 2008, ed. 2052. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/190308/p_136.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

_____. A classe operária vai ao paraíso. **Revista Veja**, 26 mar. 2008, ed. 2053. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/260308/p_130.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

_____. Sem destino. **Revista Veja**, 26 mar. 2008, ed. 2053. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/260308/p_132.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas linguísticas**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

COUTO, José Geraldo. Jornalismo cultural em crise. In: DINES, Alberto; MALIN, Mauro. **Jornalismo brasileiro: no caminho das transformações**. Brasília, DF: Banco do Brasil, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja/Passagens, 1992.

GERBASE, Carlos. Os limites da crítica. **Famecos/PUCRS**, Porto Alegre, n. 15, p. 59-63, jul. 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/894/681>>. Acesso em: 25 jul. 2008.

GOMES, Regina. A função retórica da crítica de cinema em Portugal: o caso Central do Brasil. In: LUSOCOM - Teorias e estratégias discursivas, 6, 2005, Covilhã. **Anais...** Covilhã: Livros Labcom, 2005. v. 2. p. 317-326.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. Texto e autoria. In: LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy; ORLANDI, Eni P. (Org). **Introdução às Ciências da Linguagem: Discurso e Textualidade**. Campinas, SP: Pontes, 2006.

MANSO, Franthiesco Anthonio Ballerini. **Críticos e criticados - a crítica cinematográfica e sua relação com os cineastas da retomada**. 2008. Disponível em: <<http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=36795759>>. Acesso em: ago. 2008.

MARQUES DE MELO, José. **A opinião no jornalismo brasileiro**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

MOURA, Roberto. Crítica cinematográfica: considerações do novo milênio. **Ciberlegenda**, n. 2, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/roberto1.htm>>. Acesso em: jul. 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

_____. **Semântica e discurso: Uma crítica à Afirmação do Óbvio**. 2. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1995.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo, SP: Contexto, 2003. (Coleção Comunicação).

Recebido em: 30 Junho 2009

Aceito em: 09 Novembro 2008