

## 5

### **A organização retórica nas resenhas de filmes: o modelo, os movimentos e as subfunções**

Neste capítulo, damos início à resposta para a primeira pergunta desta pesquisa: “Como se apresenta a organização retórica nas resenhas de filme?”. Primeiramente, discorreremos sobre a organização retórica do gênero em termos gerais. Na seção seguinte, abordamos os títulos, subtítulos e imagens, elementos que acompanham as resenhas, porém são externos à análise conduzida. Depois, explanamos acerca do processo de análise dos *corpora* e encerramos com uma breve descrição dos movimentos retóricos e respectivas subfunções. Seu aprofundamento será feito no capítulo 6.

#### **5.1**

##### **A organização retórica: aspectos gerais**

A análise que segue partiu da necessidade de compreendermos a organização da informação em resenhas de filme e como esta progride ao longo dos textos. Tal progressão se dá através de movimentos retóricos (nos termos de Swales, 1981; 1990) – ou funções principais – que, na hierarquia textual, ainda são preenchidos com outros elementos – ou subfunções. Nas resenhas de filme, essas subfunções correspondem a informações que podem ou não ser abordadas pelo crítico ao descrever e ajuizar a obra cinematográfica.

A extensão de um movimento está sempre sujeita a variações. Sem dúvida, quanto mais curto o texto, menores tenderão a ser os movimentos. No caso das resenhas de filme, independentemente do espaço concedido nos veículos onde são publicadas, essa variação se dá de acordo com aquilo que o crítico considera prioritário informar e como decide fazê-lo: é preciso examinarmos como disponibiliza essa informação, servindo-se de recursos linguísticos e estilísticos próprios. Um movimento é, então, representado por um trecho de discurso que pode ir de uma frase a alguns parágrafos.

Esse aspecto da extensão dos movimentos nos remete a outra questão: os limites que os separam. Vimos em 3.3.2.1 que as resenhas de filme não são necessariamente organizadas em blocos de informação delimitados por fronteiras visíveis, geralmente representadas por parágrafos. Ao contrário, os trechos que

assinalam uma troca de movimento estão por vezes entremeados com outras informações, ou coincidem com elas. Isso porque o movimento é uma unidade discursiva ou retórica, conforme assinalam Bhatia (1993, p.87) e Swales (2004, p.229), sendo, portanto, funcional, e não formal. Ou seja, a organização retórica de um gênero é funcionalmente determinada.<sup>1</sup> Logo, se nas resenhas acadêmicas, por exemplo, os movimentos tendem a ser claramente separados pelos parágrafos que compõem os textos, nas resenhas de filme o aspecto cíclico que os caracteriza, bem como sua frequência, costumam levá-los a partilhar um mesmo parágrafo ou até dividir uma mesma oração.

Tal afirmação encontra apoio em Vanoye e Goliot-Lété (2006, p.15-16), que, buscando estimular em futuros profissionais da área a capacidade analítica em cinema, brindam-nos com observações que remetem à falta de uma organização nas “fases” do que denominam “análise fílmica”, prática na qual está inserida a resenha. Para os autores, o termo “análise” encerra uma atividade composta de duas fases: uma de “desconstrução” (descrição) e outra de “reconstrução” (interpretação) do filme. A resenha é, portanto, o produto final dessa análise, que se materializa sob forma escrita, e em cujo desenvolvimento se mesclam as referidas fases:

Com frequência, lemos análises que não distinguem explicitamente as fases de desconstrução e reconstrução, que as imbricam uma na outra, ou então, não param de alterná-las. (...) [o que vemos é] uma alternância anárquica de ambas: apela-se a uma quando a outra se esgotou e inversamente, num movimento de balanço incessante. (ibid.)

Por este trecho, Vanoye e Goliot-Lété parecem defender uma ordem entre essas duas “tarefas obrigatórias” da análise que, se desrespeitada, resulta em “desequilíbrio”: pode-se ter mais descrição do que interpretação (caso em que a pessoa acredita estar interpretando quando, na realidade, está apenas descrevendo) ou vice-versa (quando antes mesmo de descrever, tenta interpretar, fazendo uma paráfrase).

É interessante notar que o termo “análise” é aqui empregado de forma indiscriminada, referindo-se à “atividade” em si; atividade esta exercida por um “analista”, seja ele profissional ou em formação, e que compreende as fases de “descrição” e “interpretação” da obra. Na revista Críticos.com.br, por outro lado, a distinção que se faz é outra: entre a “descrição” e a “análise”, que se coadunam

---

<sup>1</sup> Rever seção 2.2.4.2.

para formar o texto. Daí infere-se que o termo mencionado pela revista como “análise” seja equivalente à “interpretação” de Vanoye e Goliot-Lété (2006). Entretanto, observamos que nem o livro nem a revista digital mencionam o termo “avaliação”, frequentemente usado em definições de resenhas. Tal fato surpreende, uma vez que a visão crítica lançada sobre a obra, que consiste em julgar suas qualidades (ou ausência delas), é uma característica do gênero. Restamos imaginar que a não menção dessa fase como algo intrínseco às resenhas (ou à atividade analítica como um todo) se deva ao fato de que, muitas vezes, a avaliação vem embutida no texto, diluída na análise (ou interpretação) do filme.

Essa etapa concernente à “avaliação” é reconhecida em outra obra, porém referente à área de Análise do Discurso. Em artigo que investiga os aspectos sequenciais de resumos e resenhas críticas, Machado (1996) cita Beacco e Darot (1984)<sup>2</sup>, para quem a escrita cinematográfica se constitui de três “operações”, a saber: descrição, interpretação e apreciação. A “descrição” de um filme “diz respeito ao assunto, ao conteúdo, podendo ela conservar ou reorganizar a estrutura básica desse conteúdo”. Já a “interpretação” tem a função de “explicitar as intenções do diretor, a lógica do enredo, a coerência dos personagens”; e, por fim, a “apreciação” é definida como “um julgamento pessoal” acerca de um determinado objeto, “pode aparecer ou concomitantemente aos elementos descritivos, ou após esses elementos, podendo ser ela isolável ou não da descrição propriamente dita” (Machado, 1996, 143-145).<sup>3</sup>

A despeito da ausência de “avaliação” ou “apreciação” nos comentários de Vanoye e Goliot-Lété (2006), não há como negar a existência de pontos de contato entre esses autores, sobre a análise fílmica, e Beacco e Darot (1984), sobre a escrita cinematográfica, no que tange à alternância das informações e, conseqüentemente, à ciclicidade das fases do texto. Em nossos *corpora*, fica também a impressão de “desequilíbrio” entre a descrição e a interpretação do filme por alguns autores. Trata-se de um dado importante para a pesquisa, que, apesar de gerar dúvidas, acabou nos levando a juntar as duas fases em um único movimento. Outra constatação relevante é a opção dos autores por intercalar a

<sup>2</sup> BEACCO, J.-C.; DAROT, M. *Analyse du discours* – lecture et expression. Paris: Hachette, 1984.

<sup>3</sup> Cf. CHARAUDEAU (1997, p.96; *apud* Maingueneau e Charaudeau, 2006, p.50) com respeito à distinção feita pelo autor entre “apreciação” e “opinião”.

avaliação do trabalho da direção ou elenco com o desenrolar da trama. Voltaremos a abordar essas questões em seções futuras.

Com base na literatura e em nossas observações, vamos demonstrar, ao longo deste capítulo, como a dificuldade sentida na distinção de tais informações, e em sua adequação à classificação inicialmente proposta, nos levou a reestruturar o modelo de análise inicial. Foram necessárias algumas alterações, que acabaram por gerar um modelo de *quatro* movimentos e *quatorze* subfunções, e que melhor atende à seleção das resenhas.

A necessidade de se definirem com mais precisão as fases de segmentação da informação nas resenhas deveu-se à presença de porções de textos que não puderam ser classificadas segundo o modelo inicial, sendo por isso denominadas “segmentos extras” (doravante SE). A constatação de tais segmentos foi fundamental para o processo de análise como um todo e a subsequente reformulação daquele modelo.

Discorreremos sobre os SE após a próxima seção, em que são abordados os títulos, subtítulos e imagens que acompanham as resenhas.

## 5.2 Os elementos externos à análise

### 5.2.1 Os títulos e subtítulos

Na seção 3.2, mencionamos que os títulos foram contemplados na contagem total de palavras de cada resenha, mas não para a análise dos seus movimentos e subfunções. Isso porque consideramos que o título não faz parte do desenvolvimento do texto, servindo apenas de “tema” ao assunto que será abordado. Reconhecemos, no entanto, que o título é recurso importante; com ele, o autor exerce sua capacidade de sedução, ativando os esquemas mentais de seus leitores. Biasi-Rodrigues (2009, p.64), em defesa da manutenção dos títulos na análise de resumos acadêmicos, cita Coracini (1989, p.235)<sup>4</sup>, para quem:

“o título desempenha uma importante função argumentativa; afinal constitui uma estratégia a serviço das intenções do sujeito-enunciador que pretende influir sobre o leitor, interessá-lo, senão convencê-lo, numa situação real de interlocução.”

---

<sup>4</sup> CORACINI, M.J.R.F. **O título:** uma unidade subjetiva (caracterização e aprendizagem). *Trabalhos em Linguística Aplicada*. Campinas:, vol. 13, p.235-354, janeiro/ junho 1989.

Em nossos *corpora*, a presença de títulos se dá de modo bem distinto. Em termos numéricos, das dez resenhas do grupo não especializado (N-Esp), *nove* possuem títulos; destas, *oito* ainda são apoiadas por subtítulos. Em contrapartida, dos *dez* textos considerados especializados (Esp), *oito* apresentam apenas títulos. Nas revistas e jornais de grande circulação, os subtítulos são bem extensos. Uma análise mais objetiva nos dá 3,5% (de um total de 6.132 palavras) para o primeiro grupo, contra 0,6% (de um total de 6.293 palavras) para o segundo.

Em termos de “conteúdo”, observamos que o autor tem a opção de: informar, descrever, analisar ou avaliar a obra para o leitor, geralmente utilizando-se de elementos linguísticos (gramaticais e lexicais) que também emprega no texto. Isso é feito de maneira mais ou menos direta e depende da extensão dos títulos (e subtítulos) que, como vimos, parece vinculada ao tipo de publicação.

As observações acima podem ser conferidas no Quadro 7, abaixo:

**QUADRO 7**  
**Títulos e subtítulos nas resenhas de filme**

R	MÍDIA NÃO ESPECIALIZADA	R	MÍDIA ESPECIALIZADA
	TÍTULO E SUBTÍTULO		TÍTULO
1	<b>A balada dos homens ociosos</b> Brad Pitt e Casey Affleck visitam as origens da cultura da celebridade num faroeste lento, pensativo e altamente original	11	<b>Adaptação problemática</b>
2	<b>A metamorfose do mal</b> No magistral A Vida dos Outros, um espião da Alemanha oriental descobre a beleza	12	<b>Piada de velório</b>
3	<b>“E o desenho conquistou o filme...”</b> O poema épico “Beowulf” inaugurou a literatura inglesa. Agora inaugura a era dos atores digitalizados em Hollywood	13	<b>Debate de consciências</b>
4	<b>Nos tempos do laquê</b> Trinta anos depois de seu primeiro sucesso, John Travolta engordou e mudou de sexo para fazer Hairspray – Em Busca da Fama, filme que recupera o alto-astrol dos velhos musicais	14	-----
5	<b>Uma mulher contra o terror</b> O Preço da Coragem conta como Mariane enfrentou, grávida, o sequestro e a morte do marido, o jornalista Daniel Pearl. Em vez de ódio, ela dá lições de humanismo e crítica	15	-----

6	-----	16	<b>Desconstrução de Jesse James</b>
7	<b>Roteirista de “Bourne” realiza estreia segura na direção em thriller político</b>	17	<b>A emocionante vida de Edith Piaf</b>
8	<b>Verhoeven faz jogo com a descrença na narrativa</b> Filme é um "thriller" admirável, cheio de incongruências e implausibilidades	18	<b>Wes Anderson acerta novamente com “Sangue Negro”</b>
9	<b>Dramalhão e discurso pró-EUA dominam novo filme de Foster</b> Em "O Caçador de Pipas", relato do autor Khaled Hosseini é adaptado aos pressupostos da ideologia do governo Bush	19	<b>Por um cinema sensorial</b>
10	<b>Superprodução tem alma de videogame</b> Filme é matematicamente habilidoso na sedução de plateias jovens, repleto de referências à cultura pop e à era digital	20	<b>Conto de fadas cruel</b>

Ao olharmos o quadro acima, verificamos que são três as formas de apresentação dos títulos nas resenhas. Estes revelam: 1) uma menção geral ao tema do filme (R2 e R5; R12 e R17); 2) uma análise dos personagens (R1), da direção (R8, R9 e R10) e da temática (R13, R16 e R20); e 3) uma avaliação antecipada da obra (R7; R11, R18 e R19).

Quanto aos subtítulos, o autor pode: 1) fazer uma descrição (R5); 2) combinar descrição e avaliação (R1 e R2); 3) prover uma informação sobre o filme (R3) ou sobre o protagonista (R4); 4) fornecer uma avaliação (R8 e R10); e, por fim, 5) fazer uma análise (R9).

Além da constatação de que os títulos são bem mais curtos no *corpus* especializado, também é interessante notar que há neste apenas uma ocorrência de “processo material”, em R18: *acerta*. Por outro lado, no grupo de resenhas não especializadas, há incidência de processos “materiais” – *conquistou, estreia, faz* (R3, R7 e R8) – bem como de “relacionais” – *dominam e tem* (R9, R10). Outro dado curioso reside na observação de que os títulos dos textos selecionados da Folha de S. Paulo – portanto, mídia impressa diária – lembram manchetes de jornal.

### 5.2.2 As imagens

Assim como títulos e subtítulos, as imagens também têm o poder de preparar o leitor para o que ele vai ler; de inseri-lo no contexto da leitura, que

ultrapassa os limites físicos do texto escrito. Nesse sentido, para a resenha de filme, a imagem de uma cena pode aguçar o interesse do leitor pelo texto. Wysocki (2004, p.124) lembra-nos que, em jornais e revistas, tanto impressos quanto digitais, as páginas são desenhadas para atender às expectativas dos leitores em relação aos gêneros que leem. Ou mesmo persuadi-los, se a razão do texto for a venda de um produto. A autora ressalta, ainda, que, ao olharmos para uma página ou tela (*screen*), compreendemos a sua função ou propósito porque ela segue as convenções visuais de um gênero.

Outros estudos multimodais com destaque para a importância da comunicação visual (Kress, 2000; Kress e van Leeuwen, 1996; Lemke, 2002) dedicam à imagem um papel primordial na compreensão dos significados veiculados pelo texto, devendo ambos ser investigados conjuntamente. Em outras palavras, à leitura verbal, deve-se agregar a leitura visual, com a finalidade de uma melhor compreensão de tais significados. Van Leeuwen (2004), ao examinar uma propaganda, chega a afirmar que imagem, língua e tipografia formam um todo coerente, representando um “ato comunicativo único” (*single communicative act*), noção que expande a de “ato de fala” (*speech act*), comumente abordada em análises do discurso escrito e falado. Desses dois curtos parágrafos, conclui-se que os elementos visuais que dividem o espaço gráfico com um texto cumprem a função de auxiliar na decodificação do mesmo.

A maioria das resenhas analisadas por esta pesquisa também contém imagens que acompanham os textos. De um modo geral, são cenas dos filmes resenhados mostrando seus atores principais em ação. Excluindo-se as revistas digitais Críticos.com.br e Contracampo, os demais veículos especializados e todos os não especializados ilustram as páginas de seus textos com uma imagem. No caso da revista Cinética, a resenha traz não apenas imagens do filme, como também recursos de hipertexto: *links* para outras páginas. Trata-se do único exemplar com esta característica, a de uma leitura não linear, típica da mídia digital.

É cada vez mais comum encontrarmos essa modalidade textual no gênero resenha de filme ao navegarmos na internet, e estamos cientes da relevância da linguagem não verbal para o estudo de gêneros textuais.<sup>5</sup> Contudo, não é nossa

---

<sup>5</sup> Cf. HENDGES, 2008, p.119-122.

intenção, no presente estudo, realizar uma análise das imagens veiculadas com as resenhas. Nossa análise contempla unicamente o texto, em sua composição e desenvolvimento, como mostramos a seguir.

### 5.3 Análise dos *corpora*

#### 5.3.1 Os segmentos extras

Como dito acima, em um primeiro momento, alguns segmentos de texto (SE) não se encaixaram nas categorias do modelo de análise que havíamos extraído na fase inicial desta pesquisa. Apesar de não categorizados, os SE estavam presentes em dezenove resenhas e correspondiam a quase 20% do total dos textos, nas mídias especializada e não especializada. Como estimamos ser este um valor significativo na descrição do gênero, decidimos mantê-los e analisá-los juntamente com os movimentos retóricos.

A tabela abaixo exhibe os resultados dessa análise inicial:

**TABELA 1**  
**Percentuais dos movimentos (M) e Segmentos Extras (SE)**  
**na mídia Não Especializada (N ESP) e Especializada (ESP)**

MÍDIA	M1	M2	M3	SE	TOTAL
<b>N Esp</b>	55%	24%	1,2%	19,8%	100%
<b>Esp</b>	44,7%	33,3%	2%	19,9%	100%

O valor percentual dos SE apontou para sua relevância na composição geral da informação no texto, ressaltando a necessidade de estudá-los mais detidamente. Percebemos que, por meio desses segmentos, o autor: 1) informava; 2) descrevia; ou 3) analisava. Decidimos, assim, classificá-los em “informativos”, “descritivos” e “analíticos”, sendo estes últimos os mais frequentes.

Os chamados “segmentos informativos” são os mais variados. Podem, por exemplo, refletir preocupação do autor em fazer ressalvas para o leitor sobre o que vai escrever ou já escreveu:

[1] Ao tomar certas liberdades na adaptação desta ambiciosa e elogiada obra de quase 500 páginas, Babenco nos deixa com uma dúvida (o crítico ainda não teve acesso ao livro, recentemente editado no Brasil) (...) trata-se de um livro inadaptável para as telas ou o diretor errou a mão ao sintetizar em duas horas de projeção o calhamaço de Pauls? Porque o fato é que há algo de errado com O Passado, o filme, e isto parece muito mais fruto das escolhas erradas do diretor/roteirista do que culpa da obra em que se baseia.– R11

[2] (...) Os personagens só existem como veículos de suas posições na controvérsia – o que, se por um lado clareia a análise política, por outro limita a densidade humana do argumento e sublinha uma certa vocação teatral (efeitos indissociados, pois não quero aqui insinuar que o teatro seja menos humano que o cinema).– R13

[3] (...) O ciúme exagerado faz de Vera um personagem risível e unidimensional, digno de folhetim tosco, sem quaisquer possibilidades de surpreender o espectador com alguma sutileza (a não ser que se considere sutileza o fato de a moça exhibir seus irretocáveis dotes físicos praticando ioga pelada). – R11

Os SE acima destacam-se visivelmente como “comentários”, não apenas pela presença dos parênteses, mas também pelo seu teor, que gera uma interrupção no discurso do crítico e estabelece uma espécie de “diálogo” com o leitor. Isso pode ser visto nos dois primeiros exemplos, onde há um envolvimento pessoal no que afirma: ora faz referência a si próprio, na terceira pessoa (*o crítico*), ora, mais diretamente, na primeira (*não quero*).

O assunto desses segmentos também merece algumas linhas. No exemplo [1], temos um comentário que remete a uma avaliação inicial do filme, ao passo que em [2] e [3] é a análise/avaliação emitida sobre o roteiro que é enfocada. Entretanto, há segmentos nas resenhas que informam sobre outros conteúdos, como: dados biográficos do elenco...

[4] Se A Vida dos Outros é verdadeiramente superlativo, porém, a razão está em Ulrich Muhe, que foi um dos grandes nomes do teatro alemão-oriental, esteve ele próprio sob vigilância da Stasi e submeteu o diretor a duas sabinas antes de se confiar a ele. – R2

[5] (...) Tracy é um desastre. Mas ela reverte o quadro com talento e uma incrível autoconfiança. Um reflexo da própria Nikki, que venceu mais de mil candidatas ao papel e, só então, largou seu emprego numa sorveteria. – R4

do diretor...

[6] Mal inaugurou essa era realista-digital, Zemeckis já é seguido por outros pesos pesados de Hollywood: James Cameron, Steven Spielberg e Peter Jackson, três diretores vencedores do Oscar – e notórios viciados em efeitos especiais – preparam projetos semelhantes a Beowulf. – R3

[7] É por desafiar de forma tão aberta as convenções cinematográficas que Paul Verhoeven tem sido vítima de uma verdadeira campanha de difamação a cada filme que faz, de "Showgirls" a "Tropas Estelares". – R8

ou sobre a premiação...

[8] Certamente, receberá vários prêmios importantes durante a carreira do filme, que estreou em fevereiro deste ano na França e, conseqüentemente, concorrerá ao César (e talvez até ao Oscar) de 2008. – R17

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

Os “segmentos descritivos” estão representados em [10] e [11], abaixo. O trecho em [11] demonstra uma ligação com o que foi dito antes; funciona como uma explicação do ambiente em que se desenrola a trama. Já em [10], limita-se a descrever o cenário para o leitor. São os dois exemplos encontrados:

[10] O Afeganistão daqueles anos, recriado em filmagens na China, aparece em cores orientalizadas, com seu povo pacífico e feliz e suas feiras cheias de sons e cores exóticos. – R9

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

Finalmente, no que concerne aos “segmentos analíticos”, o autor fornece uma interpretação ou reflexão aprofundada acerca: 1) do tema do filme; e 2) do olhar que o diretor da obra lança sobre sua narrativa e seus protagonistas. Costumam, portanto, ser parte integrante e indispensável ao trabalho do crítico:

[12] Para Iñárritu e Arriaga, o mundo está condenado a naufragar caso homens e mulheres não abram os olhos e atendam ao chamado do amor e da compreensão. – R14

[13] (...) O que Andrew Dominik vê nele, entretanto, é um episódio exemplar na formação de uma cultura tão americana quanto a do faroeste – a da celebridade e da auto-invenção. – R1

[14] Gilroy trabalha em outra chave. Seu herói é um homem que faz parte do jogo, conhece suas regras, mas que se impõe um limite. Se ele encontra-se "sem saída", é por causa de sua própria consciência moral. – R7

Observamos que esses segmentos vinham, na maioria das vezes, misturados a trechos identificados com algumas subfunções. Em [12], por exemplo, a análise recai sobre o tema (subfunção 4, no modelo inicial), mas traz consigo uma avaliação do autor em relação à direção/roteiro (subfunções 7 e 8): a “tese” defendida pelos diretores do filme, em sua opinião, é “frágil e discutível”.

Já em segmentos do tipo exemplificado em [13] e [14], os autores procuram esmiuçar para o leitor o trabalho do diretor, dissecar os elementos que constroem a narrativa, facilitando, assim, a percepção de como eles, críticos, entendem as

escolhas da direção; posicionam-se como intermediários entre a obra e o leitor. Por vezes, vem embutida nessa análise a sua avaliação do filme, o que, durante o exame inicial dos textos, tornava difícil a separação de ambas, e só confirmava a relevância de tais segmentos.

Embora os segmentos informativos e descritivos também pudessem apresentar conexão com as duas subfunções mencionadas, os segmentos analíticos eram mais recorrentes e longos; respondiam por grande parte do percentual encontrado. Além disso, em cada *corpus*, cinco textos possuíam segmentos mais longos que um dos dois movimentos principais (do modelo inicial), ou seja, o equivalente a 50% do total dos textos analisados. Cabe ressaltar, ainda, que a análise revelou uma maior incidência de segmentos analíticos no grupo especializado: *nove* resenhas nos veículos de cinema, contra *seis* nos veículos mais gerais.

Os dados acima, concernentes aos SE, nos remeteram à necessidade de uma reestruturação do esquema de análise inicial, a fim de podermos abrigá-los em movimentos retóricos (e subfunções) que dessem conta dos mesmos. O modelo foi reformulado e a análise, refeita.

### 5.3.2

#### O Modelo reformulado

Em relação ao modelo inicial, apresentado na seção 3.3.2, o modelo reformulado apresenta diferenças na denominação dos movimentos, bem como em sua composição interna. Basicamente, o modelo ganhou um movimento separado para a trama do filme, que passou a ser o Movimento 2. Neste, além de descrevê-la, o crítico pode interpretá-la, analisar o tema geral no qual a trama se insere e fornecer comentário sobre os recursos usados pela direção.

Quanto ao movimento de avaliação específica (M3), ressaltamos que, embora essa avaliação possa vir envolta em uma análise, optamos por empregar o termo “avalia”, em vez de “analisa”, por nos parecer mais adequado, ou por traduzir mais corretamente a função exercida por aqueles trechos de discurso. Acresce-se que a avaliação, como veremos adiante, nem sempre está explícita no texto, podendo, no entanto, ser compreendida em sua leitura.

Esclarecemos que os SE “analíticos” referiam-se tanto à subfunção relativa

à trama, quanto àquelas referentes à direção e ao roteiro, sendo encaminhados para as subfunções correspondentes. Já os SE “informativos” e “descritivos”, em número bem mais reduzido, foram entendidos como parte das subfunções em que ocorriam e nelas retidos. Portanto, é lícito afirmarmos que os SE não foram apenas integrados ao novo modelo; foram, acima de tudo, responsáveis por orientar sua reformulação.

Apresentamos, abaixo, o modelo reformulado:

**QUADRO 8**  
**Estrutura retórica das resenhas de filme**

<b>Movimento 1:</b>	<b>Apresentação do filme e avaliação inicial</b>
Subfunção 1:	informa sobre a ficha técnica do filme e/ou
Subfunção 2:	relaciona filme ao livro ou à história real em que se baseia e/ou
Subfunção 3:	compara filme a outros do mesmo gênero e/ou
Subfunção 4:	comenta o filme com um elogio/ crítica inicial
<b>Movimento 2:</b>	<b>Descrição e interpretação da trama</b>
Subfunção 5:	descreve a trama e/ou
Subfunção 6:	interpreta a trama e/ou
Subfunção 7:	associa o filme a um tema mais geral e/ou
Subfunção 8:	comenta os recursos narrativos usados
<b>Movimento 3:</b>	<b>Avaliação específica do filme</b>
Subfunção 9:	avalia o trabalho do diretor (podendo inseri-lo em sua obra) e/ou
Subfunção 10:	avalia o trabalho do roteirista e/ou
Subfunção 11:	avalia o filme por comparação com outros e/ou
Subfunção 12:	avalia o trabalho da equipe (fotografia, trilha sonora, efeitos) e/ou
Subfunção 13:	avalia o desempenho do elenco
<b>Movimento 4:</b>	<b>Avaliação final do filme</b>
Subfunção 14a:	recomenda o filme ou
Subfunção 14b:	recomenda o filme com ressalvas ou
Subfunção 14c:	não recomenda o filme

Considerações sobre aspectos da construção do texto serão tecidas mais amígdue após os exemplos fornecidos abaixo, de resenhas retiradas dos nossos *corpora*. Como trabalhamos com textos publicados nas mídias de grande circulação (impressa) e especializada (digital e impressa), incluímos dois representantes de cada. Dividimos os textos em movimentos, visando facilitar a compreensão dos comentários subsequentes. Os dois primeiros exemplares são de *Veja* e *Folha de S.Paulo*.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Com exceção de R11, resenha digital, as outras três resenhas usadas como exemplos foram retiradas das versões *on-line* de suas publicações, que em nada se distinguem de suas versões em papel. Observamos ainda que, na transposição de suas páginas na internet para o processador de textos, a divisão dos parágrafos foi mantida. Da mesma forma, procuramos reproduzir a disposição dos elementos da página como na revista ou jornal-papel.

**R1:****FILME: O ASSASSINATO DE JESSE JAMES PELO COVARDE ROBERT FORD**

Veja, 21/11/2007.

Cinema

**A Balada dos homens ocios**

Brad Pitt e Casey Affleck visitam as origens da cultura da celebridade num faroeste lento, pensativo e altamente original

Isabela Boscov

**M1:**

Certos filmes são tão obstinados na maneira de contar uma história que não há como gostar ou desgostar deles pela metade; é preciso aceitá-los inteiros e ver suas falhas como parte indispensável de sua personalidade. O Assassino de Jesse James pelo Covarde Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, Estados Unidos, 2007), que estreia nesta sexta-feira no país, é um desses casos. Segundo trabalho na direção do neozelandês Andrew Dominik (o primeiro, Chopper, de 2000, revelou Eric Bana), esse novo acréscimo ao cânone do lendário bandido Jesse James é, para efeitos práticos, um western. Mas um western lento, pensativo, de poucos tiros que contam muito, **M3:** e no qual as cores quentes da poeira e do sol são trocadas pelas luzes frias e inóspitas da fotografia magistral de Roger Deakins. **M1:** Trata-se, principalmente, de um western com idéias muito contemporâneas sobre os protagonistas mencionados no título.

Jesse James morreu em 1882, aos 34 anos, tendo muito antes disso passado à história como uma espécie de semideus – um homem sociável e carismático, muito mais arguto que qualquer xerife ou detetive da então onipresente agência Pinkerton, que mantinha a fidelidade aos ideais sulistas derrotados na Guerra Civil (1861-1865) e que roubava dos ricos para dar aos pobres. Seu currículo de dezenas de assassinatos e assaltos se encerrou, porém, com um tiro pelas costas, disparado por um jovem que acolhera em seu bando – Robert Ford, que ficaria marcado como um covarde e um traidor. **M2:** Isso é o que diz o folclore. O que Andrew Dominik vê nele, entretanto, é um episódio exemplar na formação de uma cultura tão americana quanto a do faroeste – a da celebridade e da auto-invenção.

O diretor segue um caminho à primeira vista familiar: o da desconstrução do mito. Contrastando imagens impressionistas com narração em off desapaixonada, ele mostra que as qualidades atribuídas a Jesse James são, na verdade, a versão que ele próprio tecu

de sua brutalidade, amoralidade e narcisismo. No único de seus roubos mostrados no filme, ele mata de forma gratuita um contador que se recusa a abrir um cofre. Noutra cena, tortura um menino à cata de uma informação que ele obviamente não possui. E, durante quase duas horas, extravasa sua paranóia caçando com método, um a um, os integrantes de sua gangue. Alguns ele assassina pelas costas, depois de lhes sorrir pela frente. O que logo se percebe é fascinante: esse não é "o homem por trás do mito". **M3:** Na ótima interpretação de Brad Pitt, feita com o conhecimento de causa de quem todo dia estampa tablóides, **M2:** Jesse James deixou de ser um homem. Não passa de um mito ocupado de sua própria manutenção. Robert Ford, o rapaz que cresceu lendo sobre as aventuras de Jesse em jornais e romances baratos, é a variável sem a qual essa equação não existe: o fã ardoroso. O problema é que o jovem Robert não quer apenas ser como o seu objeto de desejo. Quer devorá-lo e se transformar nele. Não consegue desistir desse propósito nem quando as rachaduras na fachada de seu herói se tornam evidentes. À sua obsessão, então, junta-se outro fator – o desprezo por si mesmo.

Aí O Assassinato de Jesse James se revela por inteiro: esta não é a balada de um bandido e seu fim violento, como nos vários filmes já feitos sobre o personagem, mas a história do encontro entre dois homens vazios, que imaginam poder se preencher um ao outro. **M3:** Casey Affleck, o irmão mais novo e bem mais talentoso de Ben Affleck, conta essa história no próprio rosto, no papel de Robert Ford. Informe, furtivo e com expressões vacilantes como as de um bebê na primeira parte do filme, ele se altera por completo nos extraordinários vinte minutos finais, que traçam a trajetória do rapaz a partir do disparo na nuca de Jesse. **M2:** Primeiro, num período de intensa notoriedade, durante o qual Robert e seu irmão Charley (Sam Rockwell) mataram o bandido outras 800 vezes nos palcos do vaudeville. Depois, durante sua lenta e irrevogável queda em desgraça, que ganhou um ponto final quando outro sujeito sem senso de identidade atirou nele para fugir ao anonimato.

### **M3:**

Por causa de seus silêncios, suas tomadas longas e suas cenas de campos de trigo ao vento, que às vezes testam a paciência da platéia, Andrew Dominik vem sendo comparado, em suposta desvantagem, ao cineasta recluso Terrence Malick, de Dias de Paraíso e Além da Linha Vermelha. Ao contrário de Malick, porém, que concebe o cinema como uma exploração com destino incerto (e às vezes sem destino nenhum), Dominik sabe aonde quer chegar: a esse desfecho antológico, **M2:** que tem tanto a dizer sobre os Estados Unidos do século XIX quanto à cultura da imagem que se cristalizou no século XXI. Antes como hoje, ele propõe, a existência por procuração não é existência. É só vazio. (**M4**)

**R 7:****FILME: CONDUTA DE RISCO**

Folha de São Paulo, 7/12/2007.

Cinema

**Crítica: "CONDUTA DE RISCO"****Roteirista de "Bourne" realiza estréia segura na direção em thriller político**

Pedro Butcher

Crítico da Folha

**M1:**

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

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

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

Pois Clooney ganhou de Gilroy um dos melhores papéis de sua carreira. **M2:** Michael Clayton é o funcionário de uma grande firma de advocacia que tem entre seus clientes algumas das maiores corporações em atividade. Sua especialidade é "limpar o terreno", ou seja, agir antes que um processo possa pôr em risco as corporações ou seus altos funcionários.

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

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

Gilroy trabalha em outra chave. Seu herói é um homem que faz parte do jogo, conhece suas regras, mas que se impõe um limite. Se ele encontra-se "sem saída", é por causa de sua própria consciência moral.

**Desumanização**

"Conduta de Risco" defende, em sua trama, que não há "a corporação" sem pessoas que tomem decisões em seu nome – muitas vezes atrás de interesses mesquinhos. Clayton está entre dois personagens simbólicos nesse processo de desumanização: Arthur Edens

(Tom Wilkinson), o advogado que aparentemente enlouquece enquanto trabalha na defesa de um processo bilionário contra uma produtora de agrotóxicos, e Karen Crowder (Tilda Swinton), mulher masculinizada e despida de sensibilidade que aderiu por completo à engrenagem corporativa – e fará tudo que estiver ao seu alcance para defendê-la.

**M3:**

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

Conduta de Risco

Diretor: Tony Gilroy

Com: George Clooney, Tom Wilkinson e Tilda Swinton

Produção: EUA, 2007

Onde: no Iguatemi Cinemark, HSBC Belas Artes e circuito

**Avaliação: bom (M4)**

Como se pode observar, apesar de serem dirigidos a um público mais geral, os textos acima não possuem apenas semelhanças; possuem também diferenças. Estas vão de sua apresentação na página da revista/jornal ao conteúdo propriamente dito. Por exemplo, com relação ao design das páginas – o que está em torno das resenhas e que pode atrair a atenção do leitor –, ambos os textos são antecedidos da rubrica “Cinema”, do título e do nome do autor. E em R1, o título da resenha é seguido de um subtítulo; em R7, o título do filme vem após a rubrica.

Os textos são também ilustrados com uma imagem de cena do filme. No caso de *Veja*, essa imagem aparece entre o nome da autora e o texto; já na *Folha*, embora não tenhamos tido acesso à versão desta resenha em papel, fotos costumam acompanhar algumas resenhas, que vêm publicadas junto com uma reportagem sobre o filme e/ou outras resenhas. Na resenha da *Folha* também há uma divisão no texto, com um subtítulo que antecipa o que será dito à frente. Além disso, a seção traz a ficha técnica do filme resenhado e sua avaliação.

No que concerne à organização textual, chama-nos a atenção como os movimentos se alternam em R1, se comparado a R7: na resenha de *O Assassinato de Jesse James...*, os Movimentos 2 e 3 recorrem ao longo do texto; já na de *Conduta de Risco*, não há recorrência de movimentos. Do mesmo modo, a temática das obras resenhadas leva à presença e à ausência, respectivamente, de menção à história em que se baseia o filme. Parte da recorrência do segundo

movimento em R1 se deve a esse tipo de informação.

A Avaliação Específica também ocorre de maneira distinta: ao contrário do que se vê em R1, o autor de R7 confere menos espaço ao Movimento 3, que é visto somente no último parágrafo. Já a Avaliação Final, contida no Movimento 4, não figura em nenhuma das resenhas, mas fica subentendida pelos comentários feitos em outras partes dos textos – razão pela qual o indicamos entre parênteses. O próprio título (ou subtítulo, em R1) já antecipa a opinião dos autores. No caso da Folha, vale lembrar, ainda, que a recomendação do autor é explicitada ao final da página, no item “avaliação” (grifo nosso), o que, de certo modo, torna compreensível, nesta resenha, a ausência do último movimento.

Aprofundamos as observações a respeito das resenhas não especializadas nas próximas seções. Antes, apresentamos os textos das revistas Críticos.com.br e Revista de Cinema, seguidas de alguns comentários.

## **R11:**

---

### **Filme: O Passado**

Críticos.com.br, 1/11/2007.

---

### **Adaptação Problemática**

por Marcelo Janot

#### **M1:**

Se Coração Iluminado (1997) era até então o filme mais intimista de Hector Babenco, já que foi feito quando ele se recuperava de uma grave doença e representa um retorno a Buenos Aires e às suas próprias memórias, este O Passado, se não é autobiográfico, bem que poderia ser. Há um forte parentesco entre ambos, especialmente através da figura atormentada do protagonista masculino. Ou seja, o Rimini **M3:** vivido pelo ótimo Gael Garcia Bernal **M1:** está mais próximo de Babenco do que o livro O Passado, do escritor argentino Alan Pauls, poderia fazer supor.

**M3:** Ao tomar certas liberdades na adaptação **M1:** desta ambiciosa e elogiada obra de quase 500 páginas, **M3:** Babenco nos deixa com uma dúvida (o crítico ainda não teve acesso ao livro, recentemente editado no Brasil): trata-se de um livro inadapável para as telas ou o diretor errou a mão ao sintetizar em duas horas de projeção o calhamaço de Pauls? Porque o fato é que há algo de errado com O Passado, o filme, e isto parece muito mais fruto das escolhas erradas do diretor/roteirista do que culpa da obra em que se baseia.

#### **M2:**

Embora a narrativa seja linear, e um filme chamado O Passado caminhe sempre em direção ao futuro, abrindo mão dos flashbacks (a não ser diegeticamente na cena em que Rimini e Sofia assistem a uma projeção caseira em Super-8 das cenas de seu casamento), percebe-se como opção proposital do diretor desorientar o espectador com elipses

temporais sucessivas e inesperadas. **M3**: Até aí nenhum problema, isso cabe perfeitamente como recurso estilístico narrativo, **M2**: ainda mais em se tratando de um personagem que assiste, zozzo e passivamente, ao tempo atropelar sua própria existência.

Porque o que se percebe é que embora o aspecto sedutor de Rimini impulsione suas escolhas amorosas, serão sempre as mulheres que se encantam e se apaixonam por ele **M3**: – eis aí um elemento narcísico que conecta o filme a Coração Iluminado – **M2**: quem determinarão os rumos de sua vida. Embora Vera, a modelo ciumenta, e Carmen, a tradutora madura, sinalizem para um futuro, enquanto Sofia, a ex-mulher, estiver ao seu redor, o passado será, para Rimini, sempre um fantasma de difícil convívio. Passado? Rimini? Coincidência ou proposital referência a Fellini, o cineasta de Rimini que filmou o passado como ninguém?

### **M3:**

Uma proposta interessantíssima que vai perdendo força ao longo do filme, graças a uma série de equívocos. A começar pela caricatura que são certos personagens-chave. O ciúme exagerado faz de Vera um personagem risível e unidimensional, digno de folhetim tosco, sem quaisquer possibilidades de surpreender o espectador com alguma sutileza (a não ser que se considere sutileza o fato de a moça exibir seus irretocáveis dotes físicos praticando ioga pelada). O mesmo pode ser dito de Sofia e seu processo de enlouquecimento. Fica difícil de entender sua transformação, pois não dá pra acreditar que seja causada pelo trauma da separação, que parece ter sido decidida em comum acordo após uma relação de 12 anos aparentemente harmoniosa (a ponto de os dois dormirem na mesma cama mesmo depois de separados e ela ajudá-lo a escolher apartamento).

Há inúmeras cenas dispensáveis e totalmente fora de contexto, que não se justificam e nem acrescentam nada à narrativa, como a relação de Rimini, em sua fase treinador de academia, com uma cliente peruana, sua ida à São Paulo e a visita que recebe do namorado de Sofia. Sem contar o coroamento com a sociedade de mulheres que se identificam com Adele H, que soa como uma infeliz fantasia misógina. **M4**: Se há filmes que, por conta de suas qualidades, despertam no espectador a vontade de ler o livro em que se baseiam, com o O Passado isso acontece por causa de seus defeitos: ele deixa a impressão de que o livro deve ter coisas a dizer que Babenco, infelizmente, não soube comunicar.

O Passado (El Pasado)

Argentina/Brasil, 2007

Direção: Hector Babenco

Roteiro: Hector Babenco e Marta Goes

Produção: Oscar Kramer, Hugo Sigman, Hector Babenco

Fotografia: Ricardo Dedlla Rosa

Edição: Gustavo Giani

Música: Ivan Wyszogrod

Elenco: Gael Garcia Bernal, Analia Couceyro, Ana Celentano, Mariana Anghileri

Duração: 114 min.

**R17:**Revista de Cinema – Novembro 2007

---

**A EMOCIONANTE VIDA DE EDITH PIAF**Por Celso Sabadin

---

**M1:**

Prepare seus lenços. Vai ser praticamente impossível não derramar pelo menos algumas lágrimas durante os 140 minutos de projeção de “Piaf – Um Hino ao Amor”, a festejada cinebiografia da cantora francesa Edith Piaf. O drama já levou mais de cinco milhões de franceses aos cinemas de seu país, além de faturar US\$ 10 milhões nos EUA, mercado que costumeiramente foge de filmes legendados como o Bush da cruz.

O sucesso é coerente. Co-produzido por França, Inglaterra e República Checa, “Piaf” é rasgadamente emotivo e emocional, atingindo em cheio o grande público, da mesma forma emotiva e emocional que a própria cantora tinha de conquistar as suas platéias. E importante: sem cair no piegas.

**M3:**

O roteiro da estreante Isabelle Sobelman, em parceria com Olivier Dahan – este também diretor do filme – opta por uma narrativa que une equilibradamente fatores conservadores com alguns elementos mais arrojados. Se, por um lado, “Piaf” se aproxima, estruturalmente, de outras grandes cinebiografias clássicas de músicos e cantores famosos, como “Ray” ou “Amadeus”, por exemplo, por outro lado, é bem-vinda a montagem não-cronológica, que joga eficientemente com a linha do tempo da personagem, ao mesmo tempo em que exige do público uma atenção – e um consequente envolvimento – mais próximo.

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

A sempre difícil maquiagem de envelhecimento desta vez beira a perfeição. E a trilha sonora tem o grande mérito de não ser óbvia, utilizando as mais famosas canções de Piaf de forma comedida e precisamente colocada dentro de cada cena, sem os exageros que são quase sempre inevitáveis no caso do biografado estar ligado ao mundo da música. Ambicioso, “Piaf” ousa retratar a vida da estrela por inteiro. **M2:** De seus primeiros e extremamente pobres anos de vida, suas perambulações por cabarés e prostíbulos, a descoberta do talento natural, a lapidação desse talento, o sucesso, a ida aos Estados Unidos (numa Nova York totalmente feita em estúdio), os amores, até chegar à sua doença, que a atormentou e a consumiu ainda bastante jovem.

**M3:**

Deixamos, porém, o melhor para o final: a interpretação da atriz parisiense Marion Cotillard no papel-título. **M1:** De coadjuvante quase imperceptível em filmes como “Um Bom Ano” (com Russell Crowe), “Peixe Grande” ou na trilogia “Táxi”, **M3:** Marion se agiganta como Piaf, estoura na tela grande, dá alma ao personagem e se transforma de maneira impressionante a cada fase diferente de sua vida. Certamente, receberá vários prêmios importantes durante a carreira do filme, **M1:** que estreou em fevereiro deste ano na França **M3:** e, conseqüentemente concorrerá ao César (e talvez até ao Oscar) de 2008.

Uma última informação: cinematograficamente, “Piaf” apresenta pelo menos uma cena que já pode ser considerada antológica. **M2:** Para quem não viu o filme, convém não contar para não estragar o momento, **M3:** mas vale dizer que é um instante magnífico **M2:** em que a personagem principal recebe uma notícia terrível e – no mesmo plano – exorciza a tristeza por meio de uma música composta a partir de uma carta de amor que ela própria escreveu. **M4:** Só vendo.

Piaf – Um Hino ao Amor (La Vie en Rose)  
(França/Inglaterra/República Tcheca, 2007, 140 min)  
Direção: Olivier Dahan  
Distribuição: Europa  
Estréia: 12 Outubro 2007

---

Os dois textos acima se assemelham e diferem em alguns aspectos. As duas resenhas selecionadas são oriundas de revistas especializadas e coincidem: 1) no título dado pelo autor, seguido do próprio nome, colocados antes do texto; e 2) nas informações sobre o filme apresentadas após o texto. O que as distingue, no entanto, é o fato de a resenha digital trazer, ainda, a data em que foi escrita logo abaixo do nome do autor, bem como mais informações no final, que conferem créditos à produção, fotografia, edição, música e elenco. Por outro lado, a resenha impressa traz a imagem de uma cena do filme no topo da página, algo que é típico da revista em que foi publicada (Revista de Cinema) e que inexistente nas resenhas da revista digital aqui citada (Críticos.com.br).

Quanto à disposição da informação nos textos, percebemos que o M3 é bem mais extenso que o M2. Há destaque visível para o trabalho da direção, contrariamente ao par de resenhas dos veículos não especializados. Entretanto, apesar da pouca descrição e/ou interpretação da trama em ambos os textos, a abordagem desse aspecto do filme em R17 se mostra distinta: há mais riqueza de detalhes sobre a história em *Piaf – Um Hino ao Amor*. Outra distinção encontrada reside no fato de esta resenha não possuir informações sobre o gênero do filme, presente no texto de *O Passado*, por meio de uma comparação dos trabalhos do cineasta.

No que diz respeito à composição interna do M3, em Piaf, podem-se constatar informações relativas a todas as subfunções: os cinco itens desse terceiro movimento estão representados. Já em R11, três recebem atenção: diretor, roteiro e elenco. Nesta última, é nítido o interesse do crítico em avaliar quase que exclusivamente o trabalho de direção do filme, ponto no qual ele insiste até o M4, quando explicita seu desagrado na avaliação final. Em contrapartida, é bem sucinta essa porção do texto em R17. Com um simples “Só vendo”, o crítico recomenda o filme ao leitor, confirmando a impressão positiva dos comentários feitos até então. Dadas essas considerações, não podemos deixar de assinalar que, apesar de o par de resenhas conter todos os movimentos, a opinião dos autores é revelada ao leitor já a partir dos títulos que escolhem.

Chegamos ao final desta seção observando que os quatro exemplos demonstram bem os tipos de variação encontrados em resenhas de filme. Cabe-nos ressaltar, ainda, que, guardadas as devidas distinções, os autores dos textos que ilustram este capítulo descrevem, interpretam e avaliam os filmes para seus leitores, cumprindo, assim, os principais propósitos comunicativos do gênero.

Daqui em diante, introduzimos e discorremos sobre a organização estrutural das resenhas deste estudo.

## **5.4**

### **Os movimentos nas resenhas**

Nesta seção, descrevemos o novo modelo de análise, com seus movimentos e respectivas subfunções, e fornecemos sua distribuição percentual. Para tanto, tomamos como base a seguinte contagem de palavras nos textos (lembrando que aqui se excluem os títulos): no *corpus* não especializado, as resenhas somam 5.915 palavras; no especializado, esse número alcança 6.255 palavras – uma diferença, portanto, de 340 palavras.

#### **5.4.1**

##### **Descrição**

As informações no Movimento 1 costumam aparecer 1) compactadas no primeiro parágrafo; 2) em dois ou mais parágrafos consecutivos; ou 3) em parágrafos distintos, que agregam informações de outros movimentos.

Nessa porção da resenha, o crítico apresenta o filme para o leitor nos seus diversos aspectos: informa sobre sua ficha técnica – o diretor, o elenco, a data de estreia – e a arrecadação de bilheteria; comenta sobre o livro (ou história real) que inspirou sua produção; e insere o filme no gênero cinematográfico de que faz parte, podendo compará-lo a outros filmes. Esses dados de apresentação da resenha compõem as três primeiras subfunções, ilustradas a seguir:

[15] Certos filmes são tão obstinados na maneira de contar uma história que não há como gostar ou desgostar deles pela metade; é preciso aceitá-los inteiros e ver suas falhas como parte indispensável de sua personalidade. O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, Estados Unidos, 2007), que estréia nesta sexta-feira no país, é um desses casos. Segundo trabalho na direção do neozelandês Andrew Dominik (o primeiro, Chopper, de 2000, revelou Eric Bana), esse novo acréscimo ao cânone do lendário bandido Jesse James é, para efeitos práticos, um western. (...) – R1 (1.1)

[16] Ou seja, o Rimini vivido pelo ótimo Gael Garcia Bernal está mais próximo de Babenco do que o livro O Passado, do escritor argentino Alan Pauls, poderia fazer supor. – R11 (1.2)

[17] A era Bush reacendeu a chama da indignação em Hollywood e resgatou o thriller político, gênero que praticamente hibernou nos anos 80 e 90 depois de viver seu ápice em filmes como "Os Três Dias do Condor", de Sidney Pollack (1975), e "Todos os Homens do Presidente", de Alan J. Pakula (1976). – R7 (1.3)

O Movimento 1 pode encerrar, ainda, um comentário avaliativo inicial:

[18] (...) “Piaf” é rasgadamente emotivo e emocional, atingindo em cheio o grande público, da mesma forma emotiva e emocional que a própria cantora tinha de conquistar as suas platéias. E importante: sem cair no piegas. – R 17 (1.4)

O M1 contém, portanto, informações de apresentação do filme, bem como uma avaliação geral do mesmo. A percepção de dois intentos comunicativos poderia suscitar um questionamento sobre a separação de ambos em movimentos retóricos distintos. Contudo, entendemos que emitir uma opinião inicial sobre o filme de certo modo prepara o leitor para a “avaliação” a ser feita posteriormente, o que explica nossa decisão em mantê-los unidos.

No que concerne ao Movimento 2, sua ocorrência se dá em um ou mais parágrafos. Pelo M2, vemos o crítico descrever a trama do filme e fornecer uma interpretação acerca dos personagens e de suas relações. Pode, igualmente, prover um comentário analítico sobre o tema da obra e os recursos usados pela direção. A interpretação costuma acompanhar a descrição e é muitas vezes vista após uma ocorrência de subfunção do M3, dado que os dois movimentos tendem a se alternar ao longo das resenhas (em 90% do *corpus* especializado, e em 70% do não especializado). Segue um exemplo de descrição:

[19] (...) Michael Clayton é o funcionário de uma grande firma de advocacia que tem entre seus clientes algumas das maiores corporações em atividade. (...) – R7 (2.5)

Quanto ao Movimento 3, este também costuma vir distribuído por, no mínimo, dois parágrafos. Isso vai depender de como o autor secciona os blocos de informação destinados a avaliar o filme. O que observamos aqui é que essa avaliação costuma vir acompanhada de um “olhar analítico”, daí sua proximidade com o segundo movimento. Talvez se possa dizer que o M3 é o movimento crucial do gênero, pois é onde o autor proporciona ao leitor uma análise (mais) crítica da obra e expõe seu ponto de vista sobre os aspectos do filme que considera relevantes. Nos casos em que já fez uma avaliação geral no início do texto, esta pode ser aprofundada nos parágrafos que seguem. Aqui, o autor opina sobre a direção, o roteiro, a produção e o elenco, de modo a preparar o leitor para o que poderá encontrar – caso não tenha assistido ao filme – ou lhe propor uma reflexão – caso já o tenha feito.

Esse movimento pode conter várias das subfunções que o compõem, sendo que a principal, ou mais frequente, refere-se à direção, como mostra [20], abaixo:

[20] Uma proposta interessantíssima que vai perdendo força ao longo do filme, graças a uma série de equívocos. – R11 (3.9)

[21] Na ótima interpretação de Brad Pitt, feita com o conhecimento de causa de quem todo dia estampa tablóides, (...) – R1 (3.13)

Por fim, o Movimento 4, de avaliação final do filme, ocorre sempre no último parágrafo e apresenta três opções de informação, por meio das quais o autor pode reiterar sua opinião a respeito da obra que já avaliou ao longo do texto, recomendando-a ou não. Contudo, essa recomendação final, como veremos adiante, está muitas vezes implícita na voz do crítico, diluída nas considerações por ele já tecidas, não sendo portanto verbalizada. O exemplo [22] constitui um dos casos em que M4 está presente:

[22] Só vendo. – R17 (4.14a)

Seja qual for a composição dos parágrafos nos textos, a ciclicidade dos movimentos ocorre de acordo com a necessidade que tem o crítico de abordar determinadas informações ou repeti-las nos segmentos; isso é percebido através das subfunções. Consequentemente, quanto menos se repete uma subfunção, menos cíclica é a estrutura textual. Das vinte resenhas analisadas, apenas *uma* não alterna subfunções/movimentos: é a resenha 7, mostrada em 5.3.2.

Os Quadros 9 e 10 abaixo exibem a configuração dos movimentos:

**QUADRO 9**

**Configuração retórica das resenhas não especializadas (N ESP)**

N ESP									
R 1	R 2	R 3	R 4	R 5	R 6	R 7	R 8	R 9	R 10
1	2	1	1	1	1	1	2	1	2
3	1	2	2	2	2	2	3	3	3
1	2	1	3	3	1	3	2	2	2
2	1	3	2	2	2		1	3	3
3	3	1	3	3	1		3	2	2
2	1	3	1	2	2		2	3	3
3	3	2	3	4	3		3	2	2
2	1	4			2		1	4	
3	3				3		4		
2									

**QUADRO 10**

**Configuração retórica das resenhas especializadas (ESP)**

ESP									
R 11	R 12	R 13	R 14	R 15	R 16	R 17	R 18	R 19	R 20
1	1	1	1	1	1	1	1	1	2
3	2	3	3	2	2	3	2	2	1
1	3	2	2	3	1	2	3	1	2
3	2	3	3	2	2	3	2	2	1
1	3	2	2	3	3	1	1	3	2
3	2	3	3	2	2	3	3	2	1
2	3	1	2	1	3	1	2	3	2
3	2	3	3	2		3	3	2	3
2	3	2	4	3		2	1	4	2
3	4	3		2		3	3		3
2				3		2	4		2
3				2		4			3
4				3					4
				2					
				3					
				2					
				3					
				2					
				3					

Uma comparação entre os quadros 9 e 10 aponta para um menor índice de alternância dos movimentos no contexto das resenhas não especializadas; aqui os movimentos se alternam em *nove* textos. Observamos que M1 se repete em *seis* textos, M2 em *nove* e M3 em *oito*. Já na mídia especializada, a alternância se dá

em todas as resenhas. Notamos, também, uma configuração parecida: M1 se repete em *cinco* textos, ao passo que M2 se repete em todos, e M3, em *nove*.

Uma das explicações para a frequência de alternância parece residir no fato de que a interpretação da trama, como dito acima, costuma aparecer junto a sua descrição, e repete-se mais adiante no texto. Uma outra justificativa pode se apoiar na necessidade de o crítico, ao avaliar o trabalho da direção (M3), recorrer a elementos da trama para fins de ilustração, o que acarreta recorrência das subfunções. No Quadro 11, mostramos a distribuição das subfunções no primeiro grupo de resenhas:

**QUADRO 11**  
**Distribuição das subfunções nas resenhas não especializadas (N ESP)**

NÃO ESPECIALIZADAS									
R 1	R 2	R 3	R 4	R 5	R 6	R 7	R 8	R 9	R 10
1.4	2.5	1.2	1.1	1.2	1.3	1.3	2.7	1.2	2.5
1.1		1.1	1.4	1.1	1.1	1.1	2.6	1.1	
1.2	1.4	1.4	1.3	1.4	1.4	1.4		1.2	3.11
1.3	1.1	1.1	1.2	1.2	1.2		3.9/3.10		
1.4			1.4			2.5		3.9	2.5
	2.5	2.8	1.3	2.8	2.5	2.7	2.5		
3.12			1.4			2.6		2.5	3.11
	1.1	1.4		3.9	1.1	2.5	1.3		
1.4	1.2	1.2	2.5				1.2	3.9	2.6
1.2	1.1	1.3		2.8	2.5	3.9			
			3.10			3.10	3.9/3.10	2.8	3.9
2.6	3.9/10	3.9		3.13	1.2	3.9			3.10
2.8	3.11	3.13	2.5			3.12	2.6	3.9	
2.6	3.9			2.5	2.5		2.8		2.6
2.5	3.13	1.1	3.13	2.6	2.6		2.5	2.5	
2.6		1.3		2.7	2.7			2.7	
	1.1	1.1	1.1		2.6		3.9	2.6	
3.13				4.14a					
	3.13	3.9	3.13		3.13		1.1	3.9	
2.6		3.10			3.9				
2.5	1.1		1.1				4.14a	2.6	
2.6		2.5			2.6				
	3.13		3.13					4.14c	
3.13		4.14a							
3.9					3.9				
					3.10				
					3.13				
2.5									
3.9									
3.11									
3.9									
2.7									
2.6									

O Quadro 12 traz análise semelhante no segundo grupo de resenhas. Note-se uma extensão diferenciada dos Movimentos 2 e 3 aqui:

**QUADRO 12**  
**Distribuição das subfunções nas resenhas especializadas (ESP)**

ESPECIALIZADAS									
R 11	R 12	R 13	R 14	R 15	R 16	R 17	R 18	R 19	R 20
1.3	1.1	1.2	1.3	1.3	1.3	1.1	1.1	1.1	2.5
1.2	1.4		1.1	1.4	1.2	1.2	1.4	1.2	
	1.1	3.13	1.3		1.3	1.1			1.1
3.13				2.6	1.2	1.4	2.5	2.5	
	2.5	2.5	3.9/10	2.5	1.1	1.2			2.5
1.2	2.6	2.6		2.6			3.13	1.1	
	2.5	2.5	2.5		2.5	3.10			1.3
3.9		2.7		3.9	2.6	3.9	2.5	2.5	
	3.13	2.6	3.9/10			3.11		2.6	2.6
1.2		2.5		2.5	1.1	3.9	1.2	2.5	
	2.5	2.6	2.6	2.6		3.12		2.6	1.4
3.9				2.5	2.6	3.9	3.9	2.5	
	3.13	3.10	3.9						2.5
2.5				3.9	3.9	2.5	2.8	3.11	2.6
2.8	2.5	2.8	2.5		3.12		2.6	3.9	
			2.6	2.6		3.13	2.5	3.12	3.9
3.9	3.13	3.9	2.5	2.5	2.6		2.6		
			2.6			1.1		2.8	2.6
2.5	2.5	1.1		1.3	3.11		3.9		
2.6			3.9/10			3.9	3.12	3.10	3.13
	3.13	3.9	3.13	2.6					
3.9			3.9/10	2.8		1.1	1.1	2.6	2.6
	2.5	2.5						2.8	
2.6			2.8	3.9		3.9	3.11	2.6	3.9
	3.13	3.9					3.12		
3.9	3.9		3.9	2.8		2.5		4.14a	2.8
3.10							4.14a		
3.9	2.8		2.5	3.9		3.9			3.9
			2.6						
4.14c	3.9			2.5		2.5			4.14a
	3.10		3.9	2.6					
	3.11								
			4.14c	3.9		4.14a			
	4.14b								
				2.6					
				3.9					
				2.6					
				3.9					
				2.8					
				3.9					

A partir dos quadros acima, percebe-se, claramente, que não há muita estabilidade nas resenhas de filme. Os movimentos tendem a se deslocar pelo texto, recorrendo aqui e ali, de forma salpicada, como “ciclos”, segundo Dudley-Evans (1994, p.224). Outro dado importante diz respeito às subfunções, que não ocorrem em ordem fixa. Mais uma vez, depende de cada texto; do que seus autores comunicam.

A título de ilustração, e para que o leitor tenha uma ideia de como se alternam as subfunções nas resenhas de filme, apresentamos uma análise:

## QUADRO 13

## Análise dos movimentos (M) e subfunções (SF) em R1

M	R1 – O Assassinato de Jesse James pelo covarde Robert Ford	SF
M1	Certos filmes são tão obstinados na maneira de contar uma história que não há como gostar ou desgostar deles pela metade; é preciso aceitá-los inteiros e ver suas falhas como parte indispensável de sua personalidade.	4
	O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, Estados Unidos, 2007), que estréia nesta sexta-feira no país, é um desses casos. Segundo trabalho na direção do neozelandês Andrew Dominik (o primeiro, Chopper, de 2000, revelou Eric Bana),	1
	esse novo acréscimo ao cânone do lendário bandido Jesse James	2
	é, para efeitos práticos, um western.	3
	Mas um western lento, pensativo, de poucos tiros que contam muito,	4
M3	e no qual as cores quentes da poeira e do sol são trocadas pelas luzes frias e inóspitas da fotografia magistral de Roger Deakins.	12
M1	Trata-se, principalmente, de um western com idéias muito contemporâneas sobre os protagonistas mencionados no título.	4
	Jesse James morreu em 1882, aos 34 anos, tendo muito antes disso passado à história como uma espécie de semideus – um homem sociável e carismático, muito mais arguto que qualquer xerife ou detetive da então onipresente agência Pinkerton, que mantinha a fidelidade aos ideais sulistas derrotados na Guerra Civil (1861-1865) e que roubava dos ricos para dar aos pobres. Seu currículo de dezenas de assassinatos e assaltos se encerrou, porém, com um tiro pelas costas, disparado por um jovem que acolhera em seu bando – Robert Ford, que ficaria marcado como um covarde e um traidor.	2
M2	Isso é o que diz o folclore. O que Andrew Dominik vê nele, entretanto, é um episódio exemplar na formação de uma cultura tão americana quanto a do faroeste – a da celebridade e da auto-invenção. O diretor segue um caminho à primeira vista familiar: o da desconstrução do mito.	6
	Contrastando imagens impressionistas com narração em off desapaixonada,	8
	ele mostra que as qualidades atribuídas a Jesse James são, na verdade, a versão que ele próprio teceu de sua brutalidade, amoralidade e narcisismo.	6
	No único de seus roubos mostrados no filme, ele mata de forma gratuita um contador que se recusa a abrir um cofre. Noutra cena, tortura um menino à cata de uma informação que ele obviamente não possui. E, durante quase duas horas, extravasa sua paranóia caçando com método, um a um, os integrantes de sua gangue. Alguns ele assassina pelas costas, depois de lhes sorrir pela frente.	5
	O que logo se percebe é fascinante: esse não é "o homem por trás do mito".	6
M3	Na ótima interpretação de Brad Pitt, feita com o conhecimento de causa de quem todo dia estampa tablóides,	13

M2	Jesse James deixou de ser um homem. Não passa de um mito ocupado de sua própria manutenção.	6
	Robert Ford, o rapaz que cresceu lendo sobre as aventuras de Jesse em jornais e romances baratos,	5
	é a variável sem a qual essa equação não existe: o fã ardoroso. O problema é que o jovem Robert não quer apenas ser como o seu objeto de desejo. Quer devorá-lo e se transformar nele. Não consegue desistir desse propósito nem quando as rachaduras na fachada de seu herói se tornam evidentes. À sua obsessão, então, junta-se outro fator – o desprezo por si mesmo. Aí O Assassinato de Jesse James se revela por inteiro: esta não é a balada de um bandido e seu fim violento, como nos vários filmes já feitos sobre o personagem, mas a história do encontro entre dois homens vazios, que imaginam poder se preencher um ao outro.	6
M3	Casey Affleck, o irmão mais novo e bem mais talentoso de Ben Affleck, conta essa história no próprio rosto, no papel de Robert Ford. Informe, furtivo e com expressões vacilantes como as de um bebê na primeira parte do filme, ele se altera por completo	13
	nos extraordinários vinte minutos finais,	9
M2	que traçam a trajetória do rapaz a partir do disparo na nuca de Jesse. Primeiro, num período de intensa notoriedade, durante o qual Robert e seu irmão Charley (Sam Rockwell) mataram o bandido outras 800 vezes nos palcos do vaudeville. Depois, durante sua lenta e irrevogável queda em desgraça, que ganhou um ponto final quando outro sujeito sem senso de identidade atirou nele para fugir ao anonimato.	5
M3	Por causa de seus silêncios, suas tomadas longas e suas cenas de campos de trigo ao vento, que às vezes testam a paciência da platéia,	9
	Andrew Dominik vem sendo comparado, em suposta desvantagem, ao cineasta recluso Terrence Malick, de <i>Dias de Paraíso</i> e <i>Além da Linha Vermelha</i> . Ao contrário de Malick, porém, que concebe o cinema como uma exploração com destino incerto (e às vezes sem destino nenhum),	11
	Dominik sabe aonde quer chegar: a esse desfecho antológico,	9
M2	que tem tanto a dizer sobre os Estados Unidos do século XIX quanto à cultura da imagem que se cristalizou no século XXI.	7
	Antes como hoje, ele propõe, a existência por procuração não é existência. É só vazio.	6

Na sequência, descrevemos os movimentos em termos de seus percentuais nos *corpora*. Procuramos identificar que porções dos textos, calculados em conjunto, são atribuídas a cada movimento.

### 5.4.2 Distribuição percentual

As subfunções do texto conferem a cada movimento uma extensão bastante variável. Em decorrência disso, se analisadas em separado, as resenhas apresentam configurações bem distintas. Entretanto, sua análise conjunta aponta para algumas tendências na distribuição dos movimentos em cada *corpus*.

Com relação ao Movimento 1, por exemplo, denominado **Apresentação do filme e avaliação inicial**, notamos que sua incidência é maior na mídia não especializada, equivalendo a 31,7% do total dos textos; na especializada, por outro lado, esse valor cai para 18,7%. O M1 está presente em *dezoito* resenhas.

No que respeita ao Movimento 2, **Descrição e interpretação da trama do filme**, observamos que ambos os *corpora* possuem um percentual próximo: 44% e 47%, respectivamente. O movimento, que se constitui, basicamente, de descrição e interpretação da trama, está presente em todas as resenhas.

Já para o Movimento 3, **Avaliação específica do filme**, os percentuais obtidos foram: 22,8% no primeiro e 32,5% no segundo. Trata-se de um movimento também presente em todos os textos.

Por fim, o Movimento 4, **Avaliação final do filme**, proporciona o desfecho da resenha, no qual o crítico pode recomendar o filme, ainda que com ressalvas, ou simplesmente desqualificá-lo. Trata-se do movimento mais curto (podendo equivaler a um parágrafo ou parte dele, aparecer em uma única frase ou palavra) e também menos frequente – presente em *onze* resenhas, apenas. Nos veículos de grande circulação, essa informação aparece em 1,5% do texto, em média, ao passo que, nos de cinema, esse valor sobe para 1,8%.

A Tabela 2 exhibe os resultados da nova análise:

**TABELA 2**  
**Percentuais dos Movimentos (M) nas mídias**  
**Não Especializada (N ESP) e Especializada (ESP)**

	M1	M2	M3	M4	TOTAL
N-ESP	31,7%	44%	22,8%	1,5%	100%
ESP	18,7%	47%	32,5%	1,9%	100%

Um olhar superficial lançado sobre a tabela nos faz perceber que, em ambas as linhas, o segundo movimento apresenta índices percentuais bem acima dos demais. Um sinal de que o movimento de “descrição e interpretação da trama” tem mais peso em ambas as mídias do que aqueles referentes à “apresentação da trama” (M1) e à “avaliação específica” (M3), por exemplo.

Ao compararmos as duas linhas, observamos que há mais avaliação (M3) na mídia especializada (32,5% contra 22,8%), e mais elementos de apresentação do filme e avaliação inicial (M1) na não especializada (31,7% contra 18,7%). Neste último caso, a diferença ultrapassa os dez pontos percentuais. Contudo, estamos cientes de que tais percentuais devem levar em conta a relação de proporção entre os dois grupos de textos, dado que a soma total de palavras no primeiro não é igual à do segundo (rever 5.4). Por outro lado, sendo a distinção entre ambos de apenas 340 palavras, uma diferença ao nosso ver inexpressiva perto da obtida entre percentuais, acreditamos poder manter a observação.

Quanto aos resultados obtidos para o Movimento 4, verificamos uma proximidade em sua distribuição comparando-se os dois grupos de resenhas. Percebemos que, embora os textos da mídia especializada o tenham em maior número – *sete* contra *quatro* –, a variação percentual é mínima.

Pela comparação da Tabela 2 com a Tabela 1, mostrada em 5.2.1, é possível se ter uma ideia das alterações a que procedemos quando da reformulação do modelo de análise. Todos os chamados Segmentos Extras foram classificados. Assim, aquelas partes do texto anteriormente descartadas foram canalizadas para o novo M2, que agregou “descrição e interpretação da trama”, bem como para o já existente movimento de “avaliação específica”, que passou a ser chamado M3. Com isso, reduzimos o M1, de “apresentação do filme e avaliação inicial”, de onde foi retirada a subfunção referente à descrição, e revisamos o movimento de “avaliação final”, que recebeu a denominação de M4.

A análise de percentuais dos movimentos nos faz perceber a importância do M2 no gênero resenha de filme. Considerações sobre a história, o tema ao qual está relacionada, bem como sobre os recursos empregados para concretizá-la demonstram dividir com a descrição da trama um espaço maior do que aquele destinado à avaliação da obra, nos três movimentos. Retornaremos a essa questão em um momento mais adiantado da pesquisa, quando tivermos discorrido sobre a distribuição e caracterização das subfunções.

Embora tenhamos reservado a análise das subfunções para o próximo capítulo, antecipamos a sua presença nas resenhas, indicada em termos percentuais. Assim, uma subfunção pode estar mais presente em um *corpus* do que em outro, conforme mostra a tabela abaixo:

**TABELA 3**  
**Ocorrência das subfunções (SF) nas mídias**  
**Não Especializada (N ESP) e Especializada (ESP).**

	SF	N ESP	ESP
<b>M1</b>	1	80%	70%
	2	70%	60%
	3	60%	50%
	4	70%	50%
<b>M2</b>	5	100%	100%
	6	70%	90%
	7	60%	10%
	8	50%	70%
<b>M3</b>	9	90%	100%
	10	70%	60%
	11	30%	60%
	12	20%	40%
	13	70%	50%
<b>M4</b>	14a	30%	40%
	14b	0%	10%
	14c	10%	20%

Não precisamos nos deter longamente nos dados para compreendermos, por exemplo, a importância das subfunções 5 (descrição da trama), 6 (interpretação da trama) e 9 (avaliação do trabalho da direção) nas resenhas de filme. Sem dúvida, em ambos os tipos de mídia, há preocupações semelhantes com relação a *o quê* e *como* descrever e avaliar. Entretanto, informações mais específicas serão reveladas ao examinarmos as subfunções em que se decompõem os movimentos. Fazemos isso no capítulo 6.