Como o filme constrói e visa o seu público:
(Batalha de Iwo Jima e Como fazer um filme de amor)

Mahomed Bamba (UEFS)

Da teoria da enunciação à teoria da recepção: considerações iniciais

Ao intitular nosso trabalho “Como o filme constrói e visa o seu público”, na verdade procuramos questionar a recepção fílmica partindo dos próprios filmes, isto é, tomar como ponto de partida e de apoio parâmetros discursivos e textuais em que se podem ancorar as leituras fílmicas. Ao fazer isso, não procuramos essencializar ou priorizar os mecanismos textuais com relação aos fatores extratextuais. Ao contrário, consideramos que as alusões ao espectador, contidas na teoria da enunciação, na narratologia e na semiologia do cinema, podem constituir dados conceituais fundamentais na apreensão dos fatos espectatoriais em termos pragmáticos¹. Para Franck Kessler, as análises dos filmes, das práticas e dos contextos institucionais pressupõem ou implicam quase sempre uma concepção da “dimensão espectatorial”. O espectador e o público aparecem como “entidades hipotéticas” construídas e inferidas com base em suposições gerais e específicas. Mas Kessler reconhece também a existência de perspectivas de estudos teóricos em que são os dados textuais que informam e apontam para a “instância espectatorial”:

Num primeiro tempo, poderíamos identificar todo um corpus de trabalhos (teóricos) que, ao analisarem filmes, identificam particularidades textuais a partir das quais se chega a suposições acerca do comportamento espectadorial diante dos filmes em questão [...]. Neste caso, trata-se, portanto, da construção de um espectador-modelo que se caracteriza antes de tudo por sua vontade e sua capacidade cognitiva de cooperar com o texto a fim de compreender a intriga. O trabalho de análise consiste em inferir do texto fílmico as diferentes competências necessárias a esta compreensão (KESSLER, 2000, p. 78).

Não há dúvida que os “usos” e leituras que um espectador faz de um filme procedem, antes de tudo, de práticas sociais e culturais às vezes determinadas e determinantes. Mas, por outro lado, é bom reconhecer que a interpretação, no sentido semiológico, das obras não é totalmente imune aos “sistemas de significação” e traços de enunciação que operam no discurso fílmico².

A teoria da enunciação cinematográfica, tal como enunciada e conceituada por Christian Metz e Fransesco Casetti, encerra elementos que permitem esse casamento ou conciliação entre perspectivas textualistas e contextualistas no estudo da espectadorialidade. A narratologia cinematográfica traz, por sua vez, dados sobre a construção narrativa que ajudam a esclarecer instruções de leitura que visam em primeiro lugar o espectador. Se podemos postular, portanto, que todo filme “constrói” o seu espectador, é por causa dessas instruções de leitura que estão disseminadas no texto fílmico e que podem aparecer de forma explícita ou não, de acordo com a opção enunciativa. O espectador será sempre atento a estes signos; ele poderá segui-los ou ignorá-los.

O “ponto de vista” como conhecimento compartilhado

Com todos os tipos de neologismo, a narratologia cinematográfica procurou apreender o “ponto de vista” como um dado essencial das estratégias narrativas.

Mesmo que na linguagem corriqueira o termo designe uma opinião, no discurso visual e imagético ele passou a conotar uma “localização do olhar”. Conceitos como “ocularização”, “focalização”³ e “mostração”⁴ designam ora o modo de posicionamento do narrador e do espectador perante o universo diegético, ora as modalidades de canalização de seu saber sobre o mundo da ficção. Em todos os gêneros e categorias de representação visual, o “ponto de vista” funciona como um filtro e um dado fundamental na experiência espectral. No seu livro *Le point de vue: de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, o teórico e crítico de cinema Joël Magny começa por definir o “ponto de vista” opondo-o àquilo que ele denomina “ponto de visão”. Segundo o autor, desde o primeiro cinema, estes dois pontos estão em perfeita correlação com o olhar do espectador sobre os acontecimentos filmados. Assim que um cineasta ou um fotógrafo ou um cinegrafista amador decide colocar a sua câmera num determinado lugar, ele adota, *ipso facto*, um “ponto de vista” com relação àquilo que ele vê e procura capturar e mostrar. Esta primeira preocupação tópica com a porção de realidade não passa de um mero “ponto de visão”, enfatiza Magny. Ele é diferente do “ponto de vista” no seu sentido mais rigoroso, isto é, a procura de um lugar ideal de filmagem que se acompanha de questões, preocupações e escolhas que podem ser de ordem estética, ética e ideológica também. Assim o “ponto de vista” nasce de um esforço de recorte da realidade que se completa com a intenção nítida de transmitir uma visão do mundo. Ou seja:

O “ponto de vista” é o ponto que o cineasta escolhe com uma intenção particular, um ponto de visão organizado e calculado com um objetivo particular: ver o objeto, a paisagem, um pedaço da realidade sob certo ângulo para fazê-lo ver a um espectador sob este ângulo particular (MAGNY, 2001, p. 17).

Concebido deste modo, percebe-se que o “ponto de vista” pressupõe uma intenção de compartilhar uma maneira de ver o mundo com o espectador.

Pressupõe a sua cumplicidade, a sua adesão à intenção que completa a representação das coisas. O cineasta não se contenta em colocar a sua câmara no melhor lugar; mas num lugar de onde ele sabe, de antemão, que transmitirá ao espectador “sua visão”, “seu ponto de vista”, no sentido psicológico, moral e ideológico (MAGNY, 2001, p. 18).

Na leitura fílmica, o ponto de vista aparece como uma janela aberta em direção à realidade, mas também como um gancho para o espectador. Se, no cinema, o “ponto de vista” pode ser visto como o lugar da câmara e do espectador é porque qualquer organização espacial da realidade prepara e pressupõe, em última instância, uma experiência espectral. É um lugar que se cria para o espectador, de onde ele é convidado a compartilhar um conjunto de saberes sobre aquilo que o filme se propõe a lhe mostrar.

As figuras da enunciação na leitura fílmica

A nosso ver, as definições do “ponto de vista” preparam uma aproximação entre as preocupações teóricas de carácter narratológico (preocupação com o trabalho de produção do texto) e a teoria da recepção cinematográfica. Ao cindir a enunciação entre um gesto de “mostrar” e um ato de “ver”, a noção de “ponto de vista” revela de modo patente as duas instâncias que atuam nos dois pólos do discurso fílmico. Como já sabemos, a apreensão destas duas instâncias nunca foi objeto de uma unanimidade no meio da discussão teórica sobre a enunciação cinematográfica.

Francesco Casetti (1990) baliza a problemática da enunciação fílmica com quatro grandes perguntas: “de que maneira o filme leva em conta o seu espectador? Como ele antecipa seus traços e seu perfil? Em que medida ele (o filme) reconhece precisar do espectador? Até que ponto aquele se serve deste como guia?”. A análise dos modos como o filme constrói discursivamente o seu espectador funda a teoria da enunciação cinematográfica. Tal análise marca uma

virada nas teorias semiológicas do cinema, pois inaugura a passagem de uma preocupação essencialmente estruturalista e textual para um interesse manifesto pelo pólo da recepção. A enunciação, diz Casetti, mostra que o texto é sempre “de alguém” para “alguém” e produzido num “determinado momento”. Um texto fílmico, além de nunca ser neutro ou transparente, ostenta, às vezes, o complexo jogo discursivo que o gera e o pré-destina a alguém. Christian Metz, ao contrário, prefere buscar a enunciação cinematográfica nos modos como o filme pode nos falar dele mesmo, ou do cinema, ou da posição do espectador. Entretanto, mesmo reconhecendo este pólo da recepção, as primeiras considerações sobre a enunciação fílmica foram muito imanentistas e tímidas no que diz respeito à apreensão das reações do sujeito espectador cinematográfico em termos mais concretos e empíricos. As divergências conceituais entre Casetti e Metz sobre este ponto se tornaram lendárias. Ora, independentemente de uma dimensão deíctica ou não na enunciação fílmica, constata-se que há uma quase unanimidade quanto à existência de inúmeras figuras enunciativas que remetem ao espectador. Por outro lado, não faltam filmes que brincam ostensivamente com o complexo enunciativo. Ora são filmes que se autorrefenciam como objetos de linguagem, ora são filmes que buscam pré-destinar o seu espectador a um modo de leitura, ou contentam-se em interpelá-lo. A este convite podem corresponder reações espectatoriais no sentido de modificar ou reprogramar as propostas do filme.

Além da divergência

Para Metz, o estudo da enunciação fílmica deve permanecer um estudo textual; não procurar informações sobre atitudes de um suposto espectador ou as intenções de um cineasta⁵. O reconhecimento das figuras de um enunciador e enunciatário no discurso fílmico não permite inferir prognósticos a respeito das intenções do autor e das reações do espectador. Ao contrário, assevera Metz, devemos partir do pressuposto que lidamos com duas ordens de realidade heterogêneas: um texto, de um lado, e pessoas reais, de outro (haverá sempre

muitas pessoas, “diferentes”, para um “mesmo” texto). Sendo assim, a enunciação fílmica não passa de um fenômeno de autorreferenciação, isto é, o texto tomando o filme ou o próprio cinema como objeto de seu discurso. Ao contrário de Casetti, que vê nas configurações enunciativas uma nítida referência a um **tu** (mesmo virtual), Metz vê um movimento de redobramento do texto fílmico sobre si.

Por trás desta divergência epistemológica entre Casetti e Metz, uma brecha parece paradoxalmente se abrir em direção à teoria da recepção: a possibilidade das marcas enunciativas influenciarem a atitude espectral ou, pelo menos, serem levadas em conta na leitura fílmica. As marcas de enunciação são partes integrantes das múltiplas influências e determinações que podem partir de dentro do texto para fora. Se elas não informam sobre o modo como a leitura fílmica é feita concretamente, pelo menos elas não deixam de ser perceptíveis a um espectador empírico. A enunciação, seja ela reflexiva, metafílmica ou deíctica, pressupõe um foco (de onde partem orientações) e um alvo; um movimento de “dar a ver” (mostrar) e um movimento de “ver”. Dependendo das figuras que vão ser convocadas para dar forma a estes movimentos, é ora o papel do enunciador que será ativado, ora o papel do enunciatário que será visado. Este reconhecimento se opera no espectador empírico, que acaba desempenhando um papel fundamental no reconhecimento destas marcas e na sua funcionalidade real. Além das formas de interpelação recenseadas e analisadas por Casetti, Metz traz uma lista de outras dez figuras⁶ que revelam os contornos da paisagem enunciativa. Estas figuras reforçam a argumentação de Metz a favor de uma enunciação fílmica impessoal e não deíctica. Mas ele destaca o caráter arquetípico da configuração discursiva formada pelo “filme dentro do filme”. Segundo ele, esta figura evidencia o princípio do redobramento, isto é, “um filme nos mostra um outro filme em plena projeção” (METZ, 1991, p. 93).

O “filme dentro do filme”: figura de enunciação (por excelência)

O semiólogo francês distingue uma série de variantes nas relações do filme com outro filme que ele classifica, aliás, entre mais fortes e menos fortes de acordo com o seu grau enunciativo. Os casos que chamaram mais a atenção de Metz são aqueles em que “a história do filme nos fala de *outros* filmes bem distintos” mediante citações, alusões a outros filmes bem conhecidos, inclusive mostrando trechos de filmes amadores (Super8) (de forma alternada com o filme principal...). Em outros casos, há simplesmente “a presença de um segundo filme” que se confunde com o primeiro a ponto de formar um mesmo e único filme. Na primeira situação, há um efeito de “redobramentos simples”, que se opõe ao efeito de “duplo redobrimento”, na segunda situação, isto é, uma espécie de *mise en abîme*. Em todos os casos, como há referências diretas e indiretas ao próprio cinema ou ao próprio filme, o espectador presencia uma configuração que pode ser ora metacinematográfica, ora metafilmica e reflexiva. O espectador nunca permanece totalmente insensível, pois “a prática da citação supõe que o público esteja conhecendo e reconhecendo estes trechos de filmes” (METZ, 1991, p. 95-96). Se estas figuras podem fazer referência a toda uma tradição de cinefilia, é porque elas concernem tanto à dimensão enunciativa do filme quanto à experiência espectral. Estas configurações fazem com que se produza no meio da própria leitura espectral um efeito de encavalamento, de imbricação, de dualidade, de simbiose (em alguns casos).

Não há dúvida de que estas construções visam, em última instância, um tipo de público, elas pressupõem que há um esforço de adaptação do filme a um determinado tipo de público. As figuras enunciativas e os filmes que as ostentam podem funcionar como pontos de junção e de reconciliação entre as concepções “textualistas” e empíricas no estudo da recepção e da dimensão espectral no cinema. É com base na análise de uma destas figuras que este trabalho pretende enfatizar o papel ainda operatório da noção de enunciação para a teoria da recepção cinematográfica. Para isso, escolhemos *Batalha de Iwo Jima* (2007), de Clint Eastwood, e *Como fazer um filme de amor* (2004), de José Roberto

Torero, como base de uma análise de casos. Consideramos que ambas as obras funcionam como duas variantes de uma mesma figura enunciativa: “o filme dentro do filme”. Os dois filmes miram também o seu público. *A conquista da honra* e *Cartas de Iwo Jima* se deixam apreender como duas colossais reconstituições históricas, isto é, dois olhares cruzados sobre um mesmo episódio da Segunda Guerra Mundial. Os dois filmes, um complementar do outro, acabam tematizando a própria operação ocular no cinema que é o “ponto de vista”. Este projeto fílmico de Clint Eastwood comporta uma intenção clara de construir e dirigir-se a dois tipos de público: o americano e o japonês.

Um filme antimilitarista sob duas óticas

Qualquer filme histórico resulta de um exercício de reconstrução que, por sua vez, subentende necessariamente um ponto de vista. Mas este esforço de figuração do passado deixa margens a eventuais falsificações que podem ser de ordem interpretativa ou ideológica⁷. *Batalha de Iwo Jima* recusa a celebração do heroísmo guerreiro. Propõe ao espectador uma descrição dos bastidores e dos não ditos da guerra a partir de dois pontos de vista opostos. Ao operar duas figurações de um mesmo acontecimento, a obra de Clint Eastwood coloca em discussão a noção do filme dito antimilitarista. O espectador consegue perceber que o filme supostamente não belicista não se opõe ao filme declaradamente militarista e propagandista apenas pelas intenções dos autores. As diferenças estão também no plano formal. Ao propor estas duas versões, Clint Eastwood faz ver e compreender ao espectador que raramente o cinema de guerra privilegia a multiplicidade de pontos de vista. Há uma distinção de ordem ideológica na base de tal projeto, mas ela se prolonga nas opções feitas dentro da linguagem. Podem ocorrer outras diferenças de ordem mais estilísticas que se refletem no plano da estrutura discursiva do filme. Dependendo das circunstâncias, interesses políticos e nacionalistas podem motivar uma reconstituição histórica. Neste caso, o espectador será coagido a adotar um ponto de vista sobre os fatos. Em *Batalha*

de *Iwo Jima* a opção foi mostrar separadamente os preparativos para o combate, em seguida o próprio combate frontal, aéreo e naval. O olhar do espectador sobre estes acontecimentos é limitado e restrito àquilo que ocorre no campo japonês (se a opção for assistir a *Cartas de Iwo Jima*) e ao ambiente americano e aos trâmites de mobilização popular na adesão à guerra (se o espectador decidir assistir a *A conquista da honra*). Não há uma alternância destas situações como aconteceria num filme de guerra tradicional, em que a montagem alternada é o princípio de base. Ao confrontar o espectador a estes pontos de vista, o filme procura também desconstruir algumas verdades históricas elevadas a nível de mitos. No campo japonês, é a temeridade das tropas que é substituída pela representação do medo e das dúvidas entre os recrutas (seus atos e falas traem este medo). No campo americano, é a narrativa do gesto de plantar a bandeira no topo da ilha cinzenta que focaliza a atenção do espectador. Este símbolo de valentia, de heroísmo e de patriotismo é descortiado, discutido, para ser questionado no final. O filme privilegia o ponto de vista espectadorial sobre as manipulações que operam na construção imagética do heroísmo militar graças à carga simbólica da imagem fotográfica.

Como romper a adesão espectadorial numa comédia romântica

Quanto ao metafilme *Como fazer um filme de amor*, ele se autodeclara, pela informação contida nos dados paratextuais (título, créditos de abertura, voz de narrador extradiegético), como um filme dentro do filme, ou melhor, um filme em processo de realização. Toma como objeto de seu discurso um gênero cinematográfico fortemente codificado. Em seguida, usando da paródia e de um didatismo fingido, o filme de Torero passa a desconstruir, de forma jocosa, a comédia romântica, contando com a cumplicidade do espectador que ele acaba por interpelar abertamente nos créditos finais. Neste jogo, o enunciador no filme de Torero designa um lugar para o espectador, ele o conforta no seu estatuto de enunciatário e o situa dentro do texto fílmico. O espectador não assiste

impassível ao desmonte da comédia romântica, ele é convocado a cumprir um percurso nesta empreitada.

A onipresença do narrador brincalhão, que comenta, ironiza os gestos, os comportamentos e situações dos personagens, funciona como uma marca de enunciação forte. A figura do enunciador, sujeito ideal do discurso, é inferida das marcas da voz em situação extradieética. O sujeito do discurso se manifesta a cada momento, ele manda inclusive trocar os créditos e a música com o fim de adaptá-los ao gênero do filme. É um narrador-enunciador que ora atua em situação intradieética (quando dialoga com os personagens, dando-lhes instruções, assume um papel de um diretor de um filme que está sendo rodado no filme), ora sua voz ecoa nas bordas do filme quando se endereça ao espectador-nítido (principalmente nas cenas finais do filme).

É neste sentido que podemos dizer que o filme de Torero figura a enunciação fílmica em todas as suas dimensões. Além de interpelar o espectador, conta com a sua participação ativa na empreitada de desconstrução do “filme de amor”. Assim, em algumas sequências, a voz que guia o olhar e o conhecimento do espectador faz referência ao gênero fílmico que está em (des)construção, faz comentário sobre o tipo de público (feminino) das comédias românticas. Ao longo do filme, a interpelação se transforma numa espécie de confiança quando o narrador revela ao espectador os truques e artimanhas da *mise-en-scène* neste tipo de gênero fílmico. Assim o comentário do narrador passa a concernir ao conteúdo narrativo (tipificação das personagens e das situações) e ao modo de representação cinematográfica (os códigos de representação ficcional do amor e do erotismo). Nas cenas finais do filme, a interpelação toma a forma de uma provocação: o narrador-enunciador lembra ao espectador a sua burrice e a sua ingenuidade que o levam a crer e a voltar sempre para ver este tipo de filme. Nesta trama em que o filme designa claramente o seu narrador, a transparência do discurso da narrativa clássica (e na comédia romântica) se rompe.

Considerações finais

Tanto no filme de Clint Eastwood como no de Torero, a questão é saber até que ponto os espectadores visados aderem forçosamente aos pontos de vista estético e ideológico, ostentados como marcas de enunciação. Quando olhamos para algumas reações que os dois filmes provocaram nos fóruns de discussão na internet, observa-se que os comentários são mitigados. Ao mesmo tempo em que alguns espectadores relatam sua perplexidade e admiração quanto à opção de fazer duas versões de um mesmo fato, outros, ao contrário, se mostram mais interessados e receptivos a um único filme, isto é, descartando a necessidade de se assistir ao segundo filme complementar. Quanto ao teor “antimilitarista” resultante da tematização do “ponto de vista”, a percepção deste aspecto depende do tipo de público. Um grupo de jovens japoneses⁸, por exemplo, elogiou o filme por ter dado um retrato mais respeitoso do japonês que contrasta com a estereotipização que predomina nos filmes hollywoodianos. Aqui no Brasil, um espectador, num fórum de discussão se referia ao filme como uma “puta aula de história⁹”. Um outro internauta, no mesmo fórum, centrava sua opinião na comparação entre as duas versões, ou seja, “*Iowa Jima* é menos pior que *Conquista*”. As reações mais contraditórias vieram dos veteranos brasileiros da Segunda Guerra¹⁰, entre os quais alguns confessaram certa perplexidade diante do “exagero” no realismo das cenas de combates. Parte destes ex-combatentes brasileiros, ao contrário, não poupou elogio à celebração que as duas versões fílmicas faziam de valores como a “camaradagem” e o “espírito de sacrifício”. No caso do filme de Torero, os espectadores focalizaram seus comentários sobre a originalidade do projeto de “desmontar” o gênero comédia romântica. Mas é bom sublinhar que o reconhecimento deste objetivo declarado equivale, para alguns espectadores, a uma forma de recusa de se reconhecer no perfil do público que o narrador burla e provoca. Outros, ao contrário, questionaram o caráter “previsível” deste filme-paródia, ou seja, o filme de tanto brincar com os códigos do gênero de comédia romântica e o narrador de tanto “mexer na história” acabou criando um distanciamento na leitura fílmica, arruinando, portanto, qualquer entrega hipnótica.

Afinal, se Christian Metz via na “enunciação enunciada” em alguns filmes uma espécie de ponto de incandescência, é porque ela rasga a transparência do discurso fílmico e provoca um ponto de ruptura na experiência espectral.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires, 1990.
- GARDIES, André et alii. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Les Édition du. Cerf, 1992.
- JOST, François. *L'oeil-caméra*. Lyon: PUL, 1987.
- KESSLER, Franck. «Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels». *Réseaux. Communication, Technologie, Société. Dossier: Cinéma et réception*. Paris, n° 99, 2000, p.73-98.
- MAGNY, Joël. *Le point de vue : de la vision du cinéaste au regard du spectateur*. Saint-Germain-Du Puy: Ed. Cahiers du Cinéma, 2001.
- METZ, Christian: *L'énonciation impersonnelle ou le site du filme*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- ODIN, Roger: *De la fiction*. Bruxelles: Deboeck Université, 2000.
- _____. «La question du public: approche sémio-pragmatique». *Réseaux. Communication, Technologie, Société*. Paris, n° 99, 2000, p. 49-72 [dossier *Cinéma et réception*].
- PINEL, Vincent. *Écoles, genres et mouvement au cinéma*. Paris: Larousse, 2000.

-
1. Franck Kessler (2000, p. 73-98), por exemplo, busca apreender o fenômeno espectral no primeiro cinema, valendo-se do léxico da filmologia e explorando aquilo que ele chama de "pragmática histórica".
 2. Como sabemos, o reconhecimento da relação dialética entre dados textuais e contextuais na recepção fílmica já ganhou corpo e consistência teórica na perspectiva semiopragmática defendida por Roger Odin.
 3. Enquanto focalização refere-se ao "jogo de saberes relativos da personagem, do narrador e do destinatário (espectador)", a *ocularização* tem a ver com a visão da câmera e ou de uma personagem. (AUMONT, 2003, p. 214). Cf. JOST (1987).
 4. Em oposição à narração propriamente dita, Gaudreault e Gardies destacam a *mostração*, isto é, um ato de mostrar que opera na representação cinematográfica desde o primeiro cinema.
 5. Sobre este ponto, Metz se mostra taxativo ao declarar que quem estiver interessado nas intenções do cineasta, terá de pular fora do filme, isto é, fazer um estudo de cunho empírico.
 6. 1. Voz e olhar para câmera; 2. Voz (e sons) de interpelação em posição *off*; 3. Interpelações na forma escrita. Letreiros; 4. Segundas telas, telas na tela; 5. Espelhos (efeito especular); 6. Mostrar o dispositivo; 7. Filme dentro do filme; 8. Imagens subjetivas, sons subjetivos; "ponto de vista"; 9. Voz e sons na primeira pessoa; 10. O regime de filmagem em plano objetivo (orientado).

7. É em virtude deste “ponto de vista” falsificador ou não que Vincent Pinel (2000, p. 122), por exemplo, concebe o filme histórico de ficção como uma “máquina para remontar o tempo” que é movida por três “combustíveis”: a convenção da representação, a documentação e a imaginação. Assim, a reconstituição histórica transborda do seu quadro, pois quando se quer fazer ressurgir o passado a partir de um ponto de vista, acaba-se descobrindo também o tempo presente, o próprio contexto de produção da obra.
8. “*Cartas de Iwo Jima* (2007) é bem recebido nos cinemas japoneses”: título da matéria da France Presse publicada no site da Folha-Uol – <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67449.shtml> –, do dia 10/01/2007. Acesso em: 7 set. 2009.
9. Os comentários completos das reações espectatoriais consultadas na internet encontram-se no fórum da Cultura hardMOB: <http://forum.hardmob.com.br/forumdisplay.php?f=254>. Acesso em: 7 set. 2009.
10. Cf. matéria “Veteranos brasileiros criticam e aplaudem novo filme de Eastwood”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66790.shtml>. Acesso em: 7 set. 2009.