



## A Crítica Cinematográfica em Questão<sup>1</sup>

Isaac Pipano ALCANTARILLA<sup>2</sup>

Mauro de Souza VENTURA<sup>3</sup>

Universidade de Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, São Paulo

### RESUMO

Este artigo propõe uma análise retórico-comparativa do discurso de duas críticas cinematográficas publicadas nos periódicos *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* referentes à mesma data e ao filme *Ônibus 174*. A investigação recorrerá a conceitos retóricos e argumentativos como forma de avaliar e identificar a trajetória crítica, revelando o modo como os críticos organizam o discurso persuasivo a fim de conquistar a adesão da audiência. Para tanto, serão analisados: o juízo de valor; dimensão contextual, que denota a relação da crítica no tempo/espaço e, por fim, a dimensão persuasiva, que contém as provas retóricas (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*).

### PALAVRAS-CHAVE

crítica; crítica cinematográfica; jornalismo cultural; cinema brasileiro.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo refere-se à pesquisa de iniciação científica “A crítica cinematográfica em questão: análise das críticas dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* aos filmes *Cidade de Deus* e *Ônibus 174*”, com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura. Neste trabalho, no entanto, far-se-á um breve panorama dos estudos ainda em decurso, ressaltando a crítica cinematográfica situada no contexto do jornalismo cultural, apresentando análise referente a apenas uma crítica de cada periódico ao filme *Ônibus 174*. Tal escolha, ainda que limite a elucidação completa da pesquisa, é suficiente para abordar as categorias retóricas presentes no discurso segundo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Jornalismo, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de graduação do curso de Jornalismo pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, São Paulo. Pesquisador auxiliado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo FAPESP, e-mail: [isaacpipano@gmail.com](mailto:isaacpipano@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor Doutor do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, e-mail: [mauroventura@faac.unesp.br](mailto:mauroventura@faac.unesp.br)



a teoria da argumentação de Chaim Perelman e estudos de David Bordwell provenientes do contato com a retórica aristotélica.

## **1 A situação da crítica como gênero híbrido na Nova Retórica**

Qualquer manifestação linguística demonstra sinais da existência de um enunciador, sujeito que fala, e suas opiniões, pretensões e desejos, demarcados por índices que, ostentados pelo locutor, expõem a subjetividade. Como decorrência disto, a neutralidade do discurso inviabiliza-se ao conceber que não há propriamente discurso sem sujeito. Um sujeito demarcado pelas circunstâncias sociais, motivado por interesses diversos e constituído de pontos-de-vista e perspectivas subjetivas.

De acordo com tal pressuposto, encontram-se as disposições da Nova Retórica, fruto de estudos efetuados por Chaim Perelman nas décadas finais de sua vida, iniciados no contexto da despolarização mundial e da falência das ideologias, tanto no mundo ocidental como no oriental. O socialismo em suas expressões mais utópicas, assim como o capitalismo e o liberalismo econômico, demonstraram-se estruturas frágeis, revelando que a verdade absoluta nos discursos sociais, políticos e econômicos, em suas mais variadas expressões, é uma busca incoerente, revestida de pretensa racionalidade. Por sua vez, a metodologia e filosofia de Chaim Perelman mostram-se inclinadas a propor uma racionalidade intrínseca à transformação contínua da sociedade e do homem, elucidando que as verdades absolutas, os dogmas e totalitarismos são refugos de um conservadorismo tacanho, baseado na edificação de discursos velados por uma racionalidade pura hipotética.

O diálogo em sua filosofia não apenas torna-se uma simples troca de ideias, mas uma categoria social que promove uma competição infinita de argumentos, a fim de estabelecer a melhor solução possível numa determinada situação e num determinado momento. [...] Na filosofia de Perelman, a habilidade de apresentar nossos próprios argumentos não é apenas um exercício controverso; na verdade, pertence à essência da busca da verdade e de soluções eficazes. (MANELI, 2004, p. 4-5)

Este é o percurso retórico ou argumentativo denominado por Perelman, cuja essência baseia-se na elaboração de projetos teóricos e práticas sociais voltadas para a superação das contradições dogmáticas de uma sociedade fundamentada em dicotomias



fomentadas pela lógica formal, frente às exigências e transformações dos fins do século XX, da crise do humanismo e na busca por soluções e decisões razoáveis no dia-a-dia.

No discurso retórico, o assentimento do auditório é mais relevante do que a verdade, a adesão dos espíritos em detrimento da busca por uma verdade absoluta motivada pela lógica formal. Baseada no diálogo, que por sua vez nasce a partir do interesse expresso de pelo menos dois participantes numa troca conjugal de ideias e na busca de tais partes pela adesão do outro, a audiência define-se, para fins retóricos, “como o conjunto de pessoas que o orador deseja influenciar por meio da argumentação”. (MANELI, 2004, p. 33) Depende, também, de que haja liberdade entre os participantes do diálogo, ou seja, não exista coerção pela violência. A audiência manifesta-se sob diversas formas, é flexível segundo novas circunstâncias e pode responder de variados modos ao orador. Este deve reconhecê-la e presumir suas reconfigurações, reconhecendo as distinções entre grupos determinados tendo a ciência de que a audiência é flexível e vive em processo constante de mutação.

A partir das asserções de Perelman, das bases do diálogo e audiência, chega-se ao discurso retórico da crítica. Esta, por sua vez, sob as categorizações dos gêneros jornalísticos na imprensa brasileira, esteve disposta na ordem da *Opinião*, a suposta matriz que – juntamente com outras formas de comentário como o Artigo ou a Coluna – contém um discurso evidentemente opinativo, isto é, articulado segundo as experiências e impressões de seu interlocutor.

Porém, como afirma o professor Carlos Chaparro no estudo publicado no livro *Sotaques d'aquém e d'além mar* (2008), o jornalismo não deve ser convencionado segundo categorias rígidas que o segregam em matrizes opinativas e informativas, pensamento fomentado efetivamente pelo mito da transparência, o qual engendra o fazer jornalístico como uma busca constante da objetividade pela verdade, em seu caráter mais positivista, como se de fato fossem indispensáveis ao jornalista isenção e imparcialidade no trato da informação.

No ‘policiamento’ da opinião, que os crentes da objetividade fazem, é claramente identificável um viés moralista, como se a opinião, por si só, tornasse suspeita a informação. E a questão não é moral nem ética, mas técnica: para o relato dos acontecimentos, a narração é mais eficaz. Ao relatar, narra-se uma história, com suas complicações e seus sucessos, mas os juízos de valor estão lá, **explícitos**, nas falas (escolhidas) dos personagens, às vezes até na agressividade dos títulos; e **implícitos**, nas intencionalidades preexistentes das



estratégias autorais e nas intencionalidades adquiridas pelo próprio texto. (2008, p. 163)

Deste modo, Chaparro condena definitivamente a *ilusão da objetividade*, inferindo sobre o caráter subjetivo das operações jornalísticas, seja na ordem estrutural do discurso ou mesmo na seleção do material a compor a notícia: o “recorte” do real por si só já pressupõe a influência da matriz opinativa num contexto em que a descrição, componente da matriz informativa, atua como fonte principal do discurso. Com efeito, o hibridismo dos esquemas mostra-se eficiente para esta pesquisa, pois a crítica lida com a argumentação e a narração de modo intrínseco. O percurso crítico, portanto, define-se como a amálgama de tais esquemas *argumentativos* e *informativos* e o crítico como o sujeito que recorre a estes esquemas para informar ao leitor determinados aspectos de uma obra ou autor – como comentários biográficos ou historiográficos, assim como informações a respeito da técnica e estética – e legitimar seus juízos de valor segundo a eficácia do discurso retórico-argumentativo.

## 2 A crítica cinematográfica brasileira

O percurso da crítica cinematográfica brasileira é composto por abismos documentais e hiatos historiográficos. Inerente à literatura, a crítica demorou a debruçar-se sobre o cinema, popularizando-se muito tempo após aquele ter sido incorporado pela sociedade como componente da indústria cultural, já em meados da década de 1950. A influência da crítica cinematográfica, e sua evolução para uma crítica de caráter analítico/interpretativo, coincidiu com a reprodução prolífica dos cadernos culturais no jornalismo impresso e os movimentos cinematográficos vanguardistas, sobretudo os Cinema Novo e Marginal – que incluíram, além de cineastas, diversos críticos de cinema<sup>4</sup>.

Nesse contexto, o jornalismo cultural, que esteve até então embutido no âmago da notícia, insurge segundo a renovação gráfica e editorial iniciada por Amílcar de Castro, com direção de Jânio de Freitas, no *Jornal do Brasil*. O ano era 1956 e havia

---

<sup>4</sup> Infere-se aqui, também, ao caráter meramente informativo que a crítica de cinema possuía até então – excetuando-se, evidentemente, a importância de autores isolados e singulares, como Paulo Emílio Salles Gomes -, dedicada ao registro de curiosidades e ao cinema industrial *hollywoodiano*. Em suma, a crítica era fomentada por curiosidades do *star system*, renegando as produções nacionais, assim como as cinematografias orientais ou mesmo da Europa central.



demasiada atenção voltada ao planejamento gráfico do periódico; o *Caderno B* é projetado com o intuito de se tornar espaço voltado para o segmento cultural e das artes.

Já nos anos 1980, quase três décadas após a criação do *Caderno B*, os principais jornais paulistas, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, projetam seus cadernos culturais, a *Ilustrada* e o *Caderno 2*. É nesta época também, como afirma Ângela Pryston, que o jornalismo cultural vai adquirir novos contornos:

A imprensa cultural brasileira vive a partir dos primeiros anos da década de 80 uma transformação radical em relação às épocas anteriores. Ela passa de reduto relativamente fechado dos literatos ‘à moda antiga’ e intelectuais acadêmicos a espaço publicitário intensamente rentável e agitado. Nos suplementos culturais diários (*Ilustrada*) e semanal (*Folhetim*) da *Folha de São Paulo* de 1980 a 1989, encontra-se a síntese de um projeto jornalístico que realiza claramente a transição para esta cultura *pop*. Não é arriscado dizer que a *Ilustrada* – também o *Folhetim*, mas numa escala mais reduzida e de maneira mais sofisticada – vai definindo ao longo da década o perfil do consumidor (e às vezes até do produtor de cultura *pop* no país. (PRYSTON *apud* NOGUEIRA, 2002, p. 108)

A autonomia no uso da linguagem nesses suplementos, menos marcada pelo efeito discursivo da objetividade, observada em editoriais de *hard news* e desprendida da “obrigação” da cobertura factual, permitiu aos profissionais um diálogo mais subjetivo com a audiência, atraída pela oferta de informação com profundidade, além do próprio *status* conferido aos cadernos culturais, apresentando uma relação de cultura baseada na estratificação dos produtos e bens culturais: à leitura das críticas o leitor deparava-se com um produto complexo que lhe exigia atenção; em troca poderia ser agraciado com informações privilegiadas que contribuía com sua própria análise da obra – no caso, o filme, apreciado.

A crítica de cinema ou de cultura, de forma geral, é submetida à hierarquia jornalística e se “aligeira”, tendo seu espaço e função social gradativamente reduzidos. Com menor importância dentro dos cadernos culturais, entra em cena uma crítica prestadora de serviço ao leitor, que atua como uma espécie de intermediária entre a indústria cultural e o público, tentando conciliar o julgamento da obra com a função de guia cultural, em textos curtos e de fácil leitura. (BUIIONI, 2000, p. 64-66)

O advento de novas tecnologias e o ritmo acelerado da sociedade de informação, a partir do fim da década de 1980, alterou sistematicamente a vida cotidiana e a maneira como as pessoas passaram a se relacionar com essas inovações. As facilidades



promovidas pelos telefones celulares, computadores e internet impulsionaram a criação de novas plataformas de acesso mais rápido e direto, com interfaces dinâmicas e interatividade com o usuário. Neste contexto, o jornalismo impresso diário – e, conseqüentemente, a crítica jornalística – viu-se obrigado a desenvolver alguns subterfúgios para atrair o leitor e continuar mantendo a atenção voltada para si:

*A substituição do texto jornalístico clássico (compressão e redução de lingüísticas) trata da extensão da matéria publicada: privilegia-se a notícia curta, de três parágrafos, e o processo da produção de notícias dá mais espaço aos *drops* informativos em detrimento das matérias grandes. Mesmo as matérias mais extensas de três quartos de página, página inteira ou dupla, são contaminadas por esse processo, pois não são construídas linearmente do ponto de vista narrativo, mas pela aglutinação de fragmentos. (MARCONDES FILHO, 2000, p. 44)*

Os modos de produção padronizados pelos propósitos editoriais, a falta de espaço físico, o direcionamento de pautas ligadas às estatísticas do mercado, a necessidade de se construir textos curtos e objetivos são alguns dos aspectos que corroboraram a transformação gradativa da crítica jornalística. Atendendo a uma necessidade mais informativa e menos analítica, de argumentação pouco aprofundada, o termo *resenha-crítica*<sup>5</sup>, tão em voga no jornalismo contemporâneo, redimensiona a função dos textos críticos produzidos no jornalismo impresso. Estes textos pretendem adequar-se às novas dinâmicas impostas pela “aceleração” midiática e às inovações que as plataformas digitais permitem aos seus usuários, dando ênfase ao imediatismo da informação e respondendo à compressão temporal da sociedade.

Em resposta a tais modificações no cenário da crítica cinematográfica, David Bordwell elaborou uma estrutura crítica aplicável ao jornalismo impresso que parece estar adequada às necessidades do público, dos veículos impressos de comunicação e do mercado:

The film review is built out of four components: a condensed plot synopsis, with particular emphasis on big moments but with no revelation of the ending; a body of background information about the film (its genre, its source, its director or stars, anecdotes about production or reception); a set of abbreviated arguments; and a

---

<sup>5</sup> “Reviewing is part of the mass media, and it functions as an offshoot of the film industry’s advertising: reviews publicize the film and sustain the habit of movie-going. As a piece of journalism, the review operates in the discursive category of “news”; as a branch of advertising, it draws on material from the film industry’s discourses; as a type of criticism, it drawn on certain linguistic and conceptual forms, especially those involving description and evaluation. And as rhetoric, it clearly utilizes traditional strategies and tactics”. (BORDWELL, 1991, p. 35)



summary judgment (good/bad, nice try/pretentious disaster, one to four stars, a scale of one to ten) or a recommendation (thumbs up/thumbs down, see it/don't). (BORDWELL, 1991, p 38)

Segundo o proposto por Bordwell, os periódicos e os veículos impressos mantêm uma relação de similaridade entre si, apresentando uma possível padronização textual que pretende ir ao encontro do interesse de informação imediato manifesto pela audiência, adequando-se à redução espacial do conteúdo textual em detrimento da publicidade e seus anúncios.

### **3 Percorso retórico-argumentativo: análise das resenhas-críticas**

*Ônibus 174*, de José Padilha, aborda o seqüestro de um ônibus da linha Central-Gávea, no Jardim Botânico, zona sul do Rio de Janeiro. No dia 12 de junho de 2000, Sandro Barbosa do Nascimento, vítima da chacina da Candelária, fez 11 reféns durante mais de cinco horas, enquanto os canais de televisão exibiam as imagens em tempo real. Ao final da tarde, decidido a abandonar o ônibus com uma refém, Geísa Firmo Gonçalves, um desfecho trágico acontece: por um erro policial, a refém é morta com um tiro e, posteriormente, Sandro é asfixiado pelos policiais na viatura até a delegacia. Feita a breve sinopse, parte-se então para análise das críticas. Para tanto, far-se-á um esquema baseado nos seguintes critérios: análise do juízo de valor; dimensão persuasiva, constituindo-se pelas características que delimitam o texto enquanto organização retórico-argumentativa no percurso discursivo e dimensão contextual.

#### **3.1 Juízo de valor**

Na crítica “‘Ônibus 174’ vai além da tragédia social” do caderno *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, o juízo de valor é expresso já no primeiro argumento do texto crítico de José Geraldo Couto, ao inferir que “‘Ônibus 174’” não é um filme: é uma aula sobre a tragédia social brasileira” (COUTO, 2002, p. E7). O teor do argumento posiciona o crítico favoravelmente ao filme e ao diretor em questão. Por sua vez, no *Caderno 2* do periódico *O Estado de S. Paulo*, o juízo de valor foi exposto antes mesmo do início do texto. Reconhecendo a pluralidade de opiniões acerca do filme abordado, devido à exposição do caso na imprensa e pelos métodos adotados pelo realizador na obra, o periódico optou pela divisão das críticas em duas matrizes: “Eu gostei”, por Luiz Zanin



Oricchio; “Não gostei”, de Luiz Carlos Merten. Assim, antes mesmo de iniciar a leitura da crítica, o leitor já este munido do juízo de valor do crítico expresso previamente, a fim de que pudessem ser expostas claramente as ambigüidades da obra e das análises.

### 3.2 Dimensão persuasiva

No percurso retórico-argumentativo das resenhas-críticas dos periódicos, cada autor seleciona, dentro de uma gama inimaginável de combinações, as melhores estratégias persuasivas a fim de conquistar a adesão de seu auditório. Sob tal prerrogativa, a análise das críticas em questão pretende, a partir dos mesmos critérios, avaliar comparativamente como se constituem os textos abordados.

*“Ônibus 174 vai além da tragédia social”*

06/12/2002, José Geraldo Couto

Partindo do pressuposto que a crítica da *Folha de S. Paulo* foi positiva, determinado pelo juízo de valor, será analisado o percurso crítico visando encontrar os elementos que legitimam a preferência do crítico em relação ao filme e o modo como tenta persuadir o auditório a fim de conquistar a adesão deste. Sendo assim, após ter traçado um breve resumo do acontecimento que levou ao documentário e da cena inicial do filme, uma panorâmica longa que percorre – a partir de um helicóptero – o percurso traçado pelo ônibus 174 até o local onde se dá o fato, cerca do Jardim Botânico, o crítica passa, em seguida, a ressaltar o aspecto que tenderá sua análise: a narrativa. “Descontínua, polifônica, pontuada por silêncios e perplexidades, a histórica contada pelo documentário rompe estereótipos para que em seu lugar surjam seres humanos, cada um deles marcado por uma trajetória pessoal e pelo lugar que ocupa na sociedade” (COUTO, 2002, p. E7).

Em contraponto, Couto aborda o modo aparentemente maniqueísta com o qual a imprensa em geral tratou o caso, relegando-o e justificando as qualidades do filme a partir de uma opção narrativa inversa. Para o crítico, a pluralidade do discurso contribui para o delineamento das características do protagonista, assim como a explicitação do quadro da violência do país e dos diversos problemas de ordem social que assolam o cotidiano das grandes metrópoles e, em especial, o Rio de Janeiro. Couto continua acerca da construção do “personagem” Sandro: “Na cuidadosa estruturação do





documentário, há espaço também para as razões dos policiais e para o drama dos reféns. Não existem mocinhos nem vilões. O que há é um mundo em que as coisas estão mal organizadas, os destinos descarrilhados” (COUTO, 2002, p. E7).

No que diz respeito às provas retóricas - *logos*, *pathos* e *ethos* - constituintes do processo de *invenção* (*inventio*), pode-se dizer que há, deliberadamente, uma composição motivada pela persuasão através das emoções da audiência – *pathos*. Ainda que a construção textual no início pareça se mover no sentido de prender o leitor segundo argumentos lógicos, os parágrafos subseqüentes, bem adjetivados, relatam o filme do ponto de vista eminentemente humano, em oposição, segundo Couto, à aparente assepsia com o qual os meios de comunicação trataram o caso.

Dessa forma, Couto expõe a obra num sentido quase metafísico, como se ela guardasse verdades ocultas e inapreensíveis à cognição humana, aproximando o filme a um sentido de “revelação” e da arte como um portal que permite aos homens compreender alguns dos estratagemas da vida invisíveis sob o foco da ciência positivista. No limite, o apelo ao *pathos* é também consagrado na medida em que o crítico adota, como marcas do *ethos*, a primeira pessoa do plural. Ao contrário da maioria dos textos críticos, José Geraldo Couto lança mão do “nós” sempre que faz referência à audiência, sendo interlocutor e leitor de sua própria crítica. Tal fato aproxima-o da audiência e amplia o poder de fogo de sua crítica, que se intensifica no sentido de humanizar o crítico, assim como este faz com o protagonista do filme. Ainda no que se refere ao estilo da crítica (*elocutio*), além da predileção pelo pronome “nós”, o crítico tece suas análises mesclando-as constantemente a uma recomposição do documentário, lançando mão de argumentos de *ilustração*<sup>6</sup> para apresentar as conexões da obra aos leitores e, concomitantemente, ilustrar cenas importantes: tudo para ambientar com alto nível de detalhes o pano de fundo de sua análise crítica.

Quanto ao *dispositio*, a resenha-crítica de José Geraldo Couto refaz o caminho apontado por David Bordwell, constituindo-se de: *entrada* que denota o teor da análise; *narração* que expõe a sinopse; *preposição* que apresenta a tese a ser defendida pelo crítico ao longo do percurso retórico-argumentativo; *divisão* dos pontos que corroboram com seu juízo de valor; *confirmação* das teses a partir de argumentos de ilustração com

---

<sup>6</sup> Constituintes do grupo de “Argumentos que fundamentam a estrutura do real”, os argumentos de ilustração são recorridos para iluminar determinada prova retórica. “Enquanto o exemplo era incumbido de fundamentar a regra, a ilustração tem a função de reforçar a adesão a uma regra conhecida e aceita, fornecendo casos particulares que esclarecem o enunciado geral” (PERELMAN; OLBRECHETS-TYTECA, 1996, p. 407).



referências diretas a cenas e opções estéticas e *conclusão*, com um excerto que confirma a motivação pelo *pathos*. Apenas a *confutação* (ou refutação), um dos tópicos da estrutura retórica proposta por Aristóteles, reformulada por Cicero e reutilizada por Bordwell, não está presente na resenha, porém, pelo fato do autor não ter feito qualquer menção a eventuais características depreciativas do filme.

“Notícias de um seqüestro muito particular” – “Eu gostei”

06/12/2002, Luiz Zanin Oricchio

Em sua “entrada”, afirma que “certos filmes deveriam ser declarados de utilidade pública, e se este não for o caso de *Ônibus 174* nenhum outro me ocorre” (ORICCHIO, 2002, p. D9), destacando aí o uso de um *exemplo*<sup>7</sup> como argumento. Em seguida, o crítico justifica o documentário com uma importância tão singular que até mesmo critérios críticos de análise tradicionais deveriam ser submetidos a outra forma de avaliação.

Na estruturação do *inventio*, Zanin esboça possíveis variáveis que por si só justificam um belo desempenho do filme através de argumentos de ilustração. São eles: a abundância do material audiovisual, captado excessivamente pelos meios de comunicação “em tempo real”; a pluralidade do discurso e da recorrência de diversos entrevistados e, finalmente, pelas questões que apresentam as imbricações do filme com as narrativas ficcionais, ou seja, as características do documentário que o fazem se aproximar de um *thriller* hollywoodiano. Se nos dois parágrafos iniciais o crítico tende ao *logos* para a confirmação do juízo, no parágrafo seguinte, apela ao *pathos* impreterivelmente com argumentos emocionais que justificam o excesso de crueldade e violência na vida de Sandro desde a primeira infância.

Nesse ponto, inclusive, a crítica de Oricchio assemelha-se à de Couto, ao propor que o personagem seja tão complexo e a situação tão improvável que sua densidade fatalmente tenderia à inverossimilhança por parte do auditório, fosse ficção. “No entanto, é um personagem brasileiro real. E seu crime, sua morte, sua biografia, postos na tela, fornecem um impressionante painel da arquitetura social brasileira [...] Que não julga, não comenta, não perdoa. Mostra, exhibe”. (ORICCHIO, 2002, p. D9)

---

<sup>7</sup> Para Perelman, o exemplo pretende generalizar estabelecendo uma regra a partir de um caso concreto e integra o grupo de “Argumentos que fundamentam a estrutura do real” (CUNHA, 1998, p. 16).



A partir daí, na teia persuasiva composta por Zanin, o discurso imbrica-se por uma mistura sensível dos argumentos lógicos e da apelação às emoções da audiência. Quanto ao *ethos*, Zanin prefere, assim como Couto, a primeira pessoa do plural, pondo-se em condição semelhante à de leitor e arquitetando o texto sob um viés que denota profundamente a matriz opinativa do discurso, veia central de sua resenha-crítica. “Enfim, o documentário nos coloca diante de nós mesmos e não adianta fingir que nada temos a ver com aquilo. Poderíamos muito bem ter estado naquele ônibus. Na verdade estamos” (ORICCHIO, 2002, p. D9).

Por fim, como último aspecto a referendar seu juízo positivo ao filme, o crítico do *Estado de S. Paulo* aborda a questão da sociedade do espetáculo e a maneira como a televisão ainda é responsável pela criação do imaginário coletivo social. Sem escolaridade e instrução, Sandro relaciona-se com seus reféns num jogo de poder fomentado por encenações. O ônibus transformou-se em seu palco, graças à presença massiva dos meios de comunicação no local. Sandro lida com tal situação de modo aparentemente natural, ou melhor, lança mão da possibilidade da tevê flagrar as cenas para intensificar as relações entre os reféns e a polícia, visualizando um desenlace positivo para o feito. Assim, conclui o texto Orrichio, recorrendo mais incisivamente ao *pathos*:

Mas vale observar que, numa sociedade do espetáculo, até mesmo aquele assaltante pobre, analfabeto e possivelmente drogado compreendeu que é preciso representar para atingir um objetivo. Pena que a encenação tenha terminado com um choque brutal com a realidade. (ORICCHIO, 2002, p. D9)

*“Notícias de um seqüestro muito particular” – “Eu não gostei”*

06/12/2002, Luiz Carlos Merten

Em contraponto às duas críticas anteriormente apresentadas, que avaliaram positivamente a obra de José Padilha, o crítico do *Estado de S. Paulo*, Luiz Carlos Merten, constrói uma crítica depreciativa. O crítico inicia o percurso com a oração “Promete, quando começa” (MERTEN, 2002, p. D9), evidenciando uma trajetória que certamente revelará pouco, contrariando a abertura do documentário, também referida em relação ao trajeto feito pelo ônibus a partir das imagens captadas por um helicóptero. Porém, denotando o *ethos* de sua *persona* crítica, Merten oferece com tom revelador,

como se fosse detentor de conhecimentos desconhecidos aos leitores, uma informação até então provavelmente ignorada: as imagens do Rio de Janeiro foram cedidas, pelo também documentarista, João Moreira Salles, retiradas de seu filme *Notícias de uma guerra particular*.

No início do segundo parágrafo, Merten desconstrói um *entimema*, silogismo que trabalha com a hipótese de que determinadas premissas tendem às mesmas conclusões, “Grandes temas também não são garantia de grandes documentários” (MERTEN, 2002, p. D9), revelando um aparente *topoi* (lugar-comum) do senso crítico, que pressupõe serem bons documentários aqueles que são baseados em interessantes objetos. Como forma de consolidar tal ponto-de-vista, o crítico lança mão de um argumento de comparação<sup>8</sup>, confrontando o filme de José Padilha a outro documentário, *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho. Porém, se o crítico não aprovou as opções estéticas de *Ônibus 174*, faz, munindo-se da comparação, o contrário com o filme de Coutinho, alegando que sua grandiosidade reside na simplicidade e no modo revelador como o autor produz uma obra de um tema “morto”.

Continuando acerca da *invenção*, feitas as considerações iniciais, Merten propõe uma análise do cinema de não-ficção (documentário) para, em seguida, esboçar suas impressões do filme de Padilha. Infere quanto ao *boom* do documentário no país, representado por alguns filmes que apresentam grande habilidade na construção narrativa e, provavelmente, delimitam a face mais criativa do cinema no país no ano de 2002. Ao propor também que seja feita uma revisão do panorama do documentário no mundo, para então chegar ao filme *Ônibus 174*, Merten adota um “Argumento baseado na estrutura do real”, a saber, que estabelece uma *relação de sucessão*, apontando as causas antecedentes que determinam tal argumentação. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 299).

Através de um argumento de analogia, que não é uma relação de semelhança; é uma semelhança de relação, o crítico pontua, no parágrafo seguinte, as motivações que o fazem vislumbrar o documentário como uma obra com potencialidades de ficção e o aparente modo como o realizador parece se pautar por tal necessidade de aproximação, efetivamente através da música, reforçando os recursos dramáticos na narrativa.

---

<sup>8</sup> Os argumentos de comparação, constituintes dos “Argumentos quase-lógicos”, são utilizados para defrontar realidades diferentes a fim de validar determinado percurso retórico-argumentativo (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 274). Não raro, porém, utilizam-se argumentos de comparação referente a realidades incompatíveis, justamente como forma de depreciar uma das partes, pois, “toda comparação é, por algum ângulo, desqualificadora, porque faz pouco caso dessa unicidade dos objetos incomparáveis” (idem, p. 280).

Nos parágrafos finais, Merten questiona a opção estética de Padilha ao dar voz a diversos especialistas e profissionais. Aqui, infere efetivamente aos argumentos lógicos da própria narrativa fílmica, ressaltando que a constante explicitação de opiniões e reforços teóricos atrapalham o fluxo narrativo e subjugam as capacidades intelectuais dos espectadores. Para o crítico, portanto, o filme deveria abordar mais os aspectos sensoriais, referindo-se à construção argumentativa da obra que se pauta pelas relações de sucessão, justificando a violência e encerrando o documentário em si mesmo através de um didatismo que lhe confere características pouco valorosas, segundo o crítico, ignorando o cinema enquanto linguagem criativa.

### 3.3 Dimensão contextual

Num sentido generalizante, pode-se dizer que as três resenhas-críticas abordam a dimensão contextual de modo semelhante, visto que a temática do documentário por si só prende o discurso no tempo-espaço: a violenta cidade do Rio de Janeiro em 2002. Todas apresentam um esboço da sociedade civil e do estado de sítio em que se vive, seja pelas questões ligadas às políticas públicas, seja pelo desamparo dos homens e de suas relações psicossociais. Como agente do contexto, as críticas exploram a cena-chave, invariável, da ação motora do filme – o ônibus 174, no Jardim Botânico, os reféns, a polícia, o seqüestrador Sandro e o jogo entre todos os agentes.

Merten extrapola um pouco tal perspectiva ao contextualizar o documentário no Brasil, feito singular diante da análise das duas outras críticas:

Para falar de *Ônibus 174* é preciso falar um pouco sobre o documentário e seu boom no País. Há explicações sobre os motivos pelos quais o documentário faz sucesso no plano internacional. [...] O Brasil, com sua dificuldade de produção, não está alijado dessa tendência mundial. Alguns dos melhores filmes brasileiros desta safra são documentários. (MERTEN, 2002, p. D.9)

No entanto, o contexto aqui está embutido de exemplos, justificando as raízes da boa produção do documentário no país, e no mundo, a partir de outros filmes com qualidades estéticas e técnicas consagradas pelo crítico<sup>9</sup>. Assim, *Ônibus 174* enquadra-

---

<sup>9</sup> Por tal motivo, há neste artigo uma opção de manter a dimensão contextual como subcategoria de um percurso retórico-argumentativo mais amplo, visto que se pode recorrer ao contexto como justificativa para determinado juízo de valor.



se no contexto de produção no qual há demasiada atenção para o cinema de não-ficção, revelando parte do percurso retórico-argumentativo do crítico.

Já Luiz Zanin Oricchio, além de apresentar as bases contextuais da própria história e do *status quo* da violência e marginalização social no país, aborda o papel da televisão, como meio de comunicação de massa, na construção social, contextualizando que até mesmo um indivíduo pobre e sem instrução como Sandro se dá conta da projeção do caso a partir da participação dos veículos de comunicação, revelando o pensamento tácito arraigado no contexto social do país.

Por fim, José Geraldo Couto contextualiza a obra também no centro da tragédia, no sentido atribuído por Aristóteles em sua poética, ao citar um trecho de Hamelt. “No ônibus 174, na tarde de 12 de junho de 2000, algumas dessas vidas à deriva entraram por acaso em rota de colisão. Nenhum dramaturgo conceberia uma cena mais poderosa. ‘The time is out of joint’, diz Hamlet. Não é essa a essência da tragédia?” (COUTO, 2002, p. E7), afirma o crítico. A oração extravasa, inclusive, a noção do contexto em seus vínculos com o tempo-espço, transferindo-a para uma dimensão metafísica, na qual o documentário, agora avaliado como obra de arte, situa-se como um gênero poético que lida com as desventuras humanas.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A opção por críticas com a mesma data de publicação, em dois dos maiores periódicos do estado de São Paulo, a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, pretendiam eliminar as questões temporais e aproximar o percurso crítico de ambos os jornais, além de considerar que o público-leitor é semelhante nas duas publicações, o que permite um nivelamento do padrão textual das críticas, contribuindo para que a análise fosse mais efetiva no sentido de avaliar as provas retóricas e as estratégias persuasivas.

Em ambas as publicações, o discurso baseou-se no conteúdo – apresentando a narrativa e os “personagens” envolvidos na trajetória do documentário – além de ressaltar as questões sociais suscitadas pelo filme em questão. No que diz respeito à estrutura, pode-se inferir que o esquema proposto por David Bordwell para as resenhas-críticas – uma sinopse condensada; um corpo de informações relevantes e peculiaridades da produção; um julgamento e uma recomendação final – é um padrão



basicamente repetido nos três textos, assim como as categorias aristotélicas que compõem o *dispositio*.

As diferenças textuais mais significativas estão no campo do *elocutio*, que se referem às especificidades estilísticas de cada crítico e o modo como elaboram a *persona* crítica ao longo do percurso persuasivo. Nesse campo de análise, ressaltam-se as diferenças textuais e o modo como os próprios críticos expressam a subjetividade evidenciando a matriz opinativa do discurso jornalístico.

## 5 REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. USA: Harvard University Press, 1991.

BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Outras leituras. Literatura, televisão, Jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes**. São Paulo: Senac - Itaú Cultural, 2000.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques d'áquem e d'álem mar**: travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos. São Paulo: Summus, 2008.

COUTO, José Geraldo. “‘Ônibus 174’ vai além da tragédia social”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 dez. 2002. Folha Ilustrada, p. E7.

CUNHA, T. C. **A nova retórica de Perelman**. 1998. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: dezembro de 2009.

MANELI, Mieczyslaw. **A nova retórica de Perelman**: filosofia e metodologia para o século XXI. Tradução Mauro Raposo de Mello. Barueri: Manole, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo** – a saga dos cães perdidos. 2 ed. São Paulo: Hacker, 2002.

MERTEN, Luiz Carlos. Notícias de um seqüestro muito particular – “Eu não gostei”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 06 dez. 2002. Caderno 2, p. D9.

NOGUEIRA, Cyntia Araújo. **Anos 90, anos 60** – a crítica cinematográfica brasileira “pós-retomada” e a tradição moderna. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Notícias de um seqüestro muito particular – “Eu gostei”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 06 dez. 2002. Caderno 2, p. D9.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2008.