



## **Análise Retórico-Comparativa de Críticas ao Cinema Brasileiro Atual: O Caso Edifício Master<sup>1</sup>**

Caroline de Aragão Bahia MARTINS<sup>2</sup>  
Universidade Católica do Salvador, Salvador, BA

### **RESUMO**

Neste artigo, objetiva-se investigar o processo retórico-persuasivo de construção do discurso da crítica cinematográfica a partir de uma análise comparativa entre os textos dos periódicos *Veja* e *Bravo!* acerca de Edifício Master (2002), dirigido por Eduardo Coutinho. Mediante um exame moldado na detecção das marcas retóricas (valor, justificação de valor e estratégias de persuasão) e contextuais presentes nas resenhas em apreciação, intenta-se elucidar, a partir de fundamentação teórica do campo da retórica e da crítica – tais como Chaim Perelman, Martine Joly, Daniel Piza –, os argumentos auxiliares na confecção de um discurso persuasivo. Conclui-se, então, que apesar de os dois títulos apresentarem formação argumentativa divergente entre si, sobretudo na valoração conferida ao objeto, é nítida a adequação discursiva estabelecida com o leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema brasileiro; Crítica de cinema; Retórica; Discurso.

### **TEXTO DO TRABALHO**

O presente artigo representa a *práxis* da investigação do *Grupo de pesquisa em análise da crítica de cinema* (GRACC), o qual, desde o seu implante, tem como propósito elucidar a natureza das relações mantidas entre a crítica e o cinema brasileiro no período do *Cinema da Retomada*. O levantamento de subsídios teóricos e filmográficos, bem como do acervo das resenhas críticas de periódicos, são tidos enquanto dispositivos capazes de tornar evidente o panorama de recepção da cinematografia nacional pela crítica. A metodologia da pesquisa está moldada na apreciação dos argumentos formadores do discurso crítico, acerca de tal filmografia, numa delimitação temporal entre 1997 e 2004. Os objetos de estudo são as críticas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT – Comunicação Audiovisual: Cinema, Rádio e Televisão, do Iniciacom, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

<sup>2</sup> Graduanda do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade & Propaganda pela Universidade Católica do Salvador, bolsista da FAPESB/UCSal e pesquisadora de iniciação científica do Grupo de Pesquisa em Análise da Crítica de Cinema (GRACC). E-mail: [carolbahia.br@hotmail.com](mailto:carolbahia.br@hotmail.com).

Este trabalho contou com o apoio da FAPESB e foi orientado pela prof. do curso de Comunicação Social da UCSal, coordenadora do GRACC, Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, Regina Lúcia Gomes Souza e Silva. E-mail: [reginagomesbr@yahoo.com.br](mailto:reginagomesbr@yahoo.com.br).



cinematográficas dos periódicos *Bravo!* e *Veja*, que, partindo de uma análise retórica e ao mesmo tempo comparativa, viabilizam a decomposição e a visualização das especificidades inerentes a tal tipo de discurso, caracterizando as respectivas marcas discursivas enquanto elementos distintos e ao mesmo tempo passíveis de “confrontação” argumentativa.

O objetivo/propósito da pesquisa está diretamente atrelado à metodologia em referência, já que pretende-se investigar as relações mantidas entre a crítica e as obras fílmicas da *Retomada*. A presente composição textual, sobretudo, está previamente condicionada à leitura de estudiosos do campo da retórica, bem como da crítica e do cinema nacional, tais como Chaim Perelman, Tito Cardoso e Cunha, Daniel Piza, Martine Joly, Daniel Caetano, entre outros, que acabam por auxiliar na formulação de um diagnóstico condizente ao intervalo de tempo em apreciação.

A investigação acerca da construção do discurso da crítica cinematográfica está moldada, sobretudo, na elucidação das marcas desse tipo formação textual e, tal exame, então, traduz-se na caracterização daquelas em *marcas retóricas*, encarregadas de tornar evidente o papel da lógica de justificação do discurso, e das *marcas de contexto*, capazes de situar a elocução numa determinada época através de seu modo de produção. Àquelas, tem-se ainda por subdividido outros três grupos encarregados de: evidenciar a emissão do juízo de valor conferido à obra (*marcas de valor*), seja este positivo, negativo ou misto; identificar as justificativas para tal julgamento (*marcas de justificação de valor*), seja em função dos critérios de conteúdo, que geralmente atendem a elementos de caráter mais subjetivo de interpretação, como exemplo a narrativa fílmica, ou por critérios de forma, geralmente ligados a elementos estéticos, tais como fotografia, atuação do elenco, roteiro; e apontar os argumentos que, em função de sua organização (disposição), estilística (estilo), ou objetivo (invenção), auxiliam na potencialização da eficácia persuasiva do discurso (*marcas de estratégias de persuasão*). De todo modo, essa padronização de análise das resenhas adotada tem por mérito a condição de porta-voz da polifonia de vozes atuantes na elocução, pois, ao passo que o discurso se configura enquanto dispositivo da comunicação moldado às condições do tempo, do público destinatário e dos objetivos de persuasão de cada emissor, torna-se claro o seu caráter essencialmente dinâmico.

As críticas cinematográficas selecionadas para investigação – “276 Unidades de Solidão”, pertencente à revista *Bravo!* e de autoria de Michel Laub e “Copa Bacana”, da revista *Veja*, sob autoria de Marcelo Marthe – são dedicadas ao documentário *Edifício*



*Master* (2002). A obra tem direção de Eduardo Coutinho, um nome que se tornou referência na produção documental brasileira não somente pelo reconhecimento obtido através de numerosas premiações no Brasil e no exterior – tal como *Cabra Marcado para Morrer* (1984), o qual angariou 12 prêmios internacionais – como também pela extensa bagagem filmográfica acumulada e pela relevância da respectiva atuação enquanto roteirista e/ou realizador fílmico.

*Edifício Master* é o resultado da soma de 37 relatos dos moradores de um antigo prédio do bairro de Copacabana e os respectivos depoimentos estão atrelados ao testemunho do cotidiano e das histórias de vida pessoais dos moradores, o que, conseqüentemente, dá margem a uma composição fílmica essencialmente polifônica carregada por passagens cômicas, inusitadas, comoventes. Os relatos são independentes entre si, cada indivíduo corresponde a uma singularidade frente aos demais, mas, ao mesmo tempo, essas “micro-histórias” se interligam. *Edifício Master* tem, então, por vocação elucidar a voz do anônimo, do desconhecido, no que se refere principalmente ao espaço midiático. Dentro do processo de comunicação, pode-se dizer que a abertura encontrada pelos moradores do edifício em se “fazerem ouvidos”, intermediado pela película, traduz a mudança do *status* desse indivíduo anônimo, tradicionalmente o receptor da comunicação, para o próprio emissor. De simples ouvintes, os depoentes passam a ser produtores da mensagem, ainda que tal afirmativa deva ser encarada com ressalvas, já que a montagem, um determinado enquadramento, por exemplo, contribuem para uma negação parcial do caráter “independente” de produção da mensagem.

Vale ressaltar, contudo, que a composição do presente artigo está voltada exclusivamente à apreciação do discurso formulado por Michel Laub (revista *Bravo!*) e por Marcelo Marthe (revista *Veja*) acerca da obra *Edifício Master*, ou seja, foge aos domínios do mesmo realizar uma análise fílmica, tarefa esta que compete ao próprio crítico.

### **Marcas de valor e justificação de valor**

O documentário *Edifício Master* (2002), com direção de Eduardo Coutinho, é o objeto de apreciação e julgamento das críticas “Copa bacana”, pertencente à revista *Veja*, e “Unidades de Solidão”, da revista *Bravo!*. Comparativamente, pode-se afirmar que, ainda que haja pontos de similitude entre as resenhas, é a identificação do abismo



existente entre elas que se torna instantânea. Enquanto a primeira pouco se detém no estabelecimento de justificativas para atribuição do juízo de valor, a segunda, servindo de contraponto, não só está sustentada por um discurso repleto de justificativas, como também se caracteriza pela forte presença de argumentos com funcionalidade didática.

O autor de “Copa bacana”, Marcelo Marthe, destina ao *Edifício Master* uma crítica merecedora de similar qualificação cedida à obra: simplérrima. No entanto, tal adjetivo dentro do discurso crítico não intenta expressar qualquer juízo de valor referente à obra, e pode-se afirmar que é notória a tentativa do autor em se abster de qualquer julgamento ou mesmo conceituação aprofundada em torno do documentário durante o percurso de toda a resenha. No curto espaço reservado à crítica, as justificativas de valor foram praticamente suprimidas do discurso e apesar de Marthe fazer menção aos aspectos técnicos/formais de constituição da película, no entanto, seu emprego, ainda assim, não evidencia qualquer juízo de valor demarcado:

O documentário é simplérrimo: trata-se basicamente de uma seqüência de 37 depoimentos feitos com a câmera parada. Dois sessentões contam como se conheceram e se apaixonaram por meio de um anúncio. Uma garota de programa revela que não teria coragem de encarar seu trabalho se não bebesse. E por aí afora. (MARTHE, 2002, p.120).

Pode-se dizer que esse excesso de “imparcialidade” do autor, ao se eximir do papel de realizar justificativas bem como de sentenciar (de forma clara) a obra, acaba por acarretar a respectiva relativização da película. Daniel Piza deixa claro que:

Uma função básica da crítica é, sim, julgar, no sentido de fazer uma opção pessoal, de qualificar uma obra em escala (de péssima a excelente), e o leitor que concorde ou discorde. (...) e mesmo que exprimindo dúvidas, chegar a uma avaliação. O leitor, além do próprio artista, quer essa reação (2004, p.78 e 79).

Ou seja, espera-se que por parte da crítica exista um juízo de valor demarcado diante da obra, o público leitor possui a expectativa de se ter por explicitado o julgamento do outro até como forma de auxiliar na formulação do seu próprio senso crítico.

Apesar de Marthe se abster de produzir um discurso baseado em argumentos de valor ao *Edifício Master*, no entanto, a valoração recebida pode ser avaliada enquanto positiva, já que nos raros momentos em que o texto faz alusão específica ao filme, o



autor revela ter uma inclinação favorável a aquele: “A soma desses depoimentos é um retrato tocante e original da solidão nas metrópoles” (MARTHE, 2002, p.120).

Em “Unidades de Solidão”, Michel Laub constrói um discurso majoritariamente apoiado em justificativas de valor sob o aspecto de forma. No entanto, isso não significa afirmar que o autor tenha suprimido a avaliação da película enviesada sob conteúdo, embora, ainda assim, seja válido ressaltar a permanente interligação entre estes dois elementos na composição das justificativas de valor – “O outro pilar, claro, são os próprios relatos. Só que até esses devem sua força à técnica” (LAUB, 2002, p.75). É perceptível como existe, por parte do autor, um apego na análise dos aspectos técnicos de constituição da película que vão desde os bastidores da produção do documentário até os planos de filmagem que deveriam ter sido inclusos:

Ocorre que, por meio da mesma técnica, o problema poderia ser evitado. Planos nos corredores, closes da decoração cansada dos apartamentos e a sonoplastia com o barulho constante que vem do exterior, por exemplo, funcionam como substitutos de tanta gratuidade. (...) Infelizmente o recurso é raramente usado. Mesmo assim, constitui um dos pilares que acabam salvando o documentário de um certo excesso auto-indulgente. (LAUB, 2002, p.75)

Ou seja, Laub oferta não somente uma análise crítica fílmica como também formula seu discurso nos moldes de um “guia” para realização cinematográfica. É nítida a posição do autor na tentativa de promover a instrução do público leitor, seja na atribuição de significações à obra ou mesmo na sua interpretação – “A vida no prédio também é banal, parece dizer Coutinho, e não há por que alijar esse aspecto da edição” (LAUB, 2002, p.75). Dessa forma, ao passo que Laub direciona “Unidades de Solidão” por uma vertente abertamente didática, evidenciando uma inclinação negativa à constituição de determinados aspectos da obra, em contrapartida, também revela um julgamento positivo ao *Edifício Master*, bem como à atuação de Coutinho – “Não é outro o objeto do filme, e é em momentos como esses, por meio de uma interferência ativa ou omissiva, muito adiante de qualquer premissa ética, que Coutinho consegue captá-lo em toda sua força e verdade” (LAUB, 2002, p.75) –, a valoração submetida ao *Edifício Master*, então, pode ser considerada mista.

Na revista *Bravo!*, ao fazer alusão aos aspectos formais do documentário, Laub revela o rompimento da crença de distância entre o observador e seu objeto nos filmes documentários: “A condução dos diálogos segue a mesma trilha: uma das moradoras,



de 65 anos, ouve do diretor que está ‘um broto’, o que quebra o suposto distanciamento científico que finge flagrar os personagens em seu comportamento natural” (LAUB, 2002, p.75). Contudo, de acordo com Consuelo Lins, se faz necessário atentar ao fato de que “o documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem” (2004, p.12). Ou seja, é inevitável deixar de encarar o documentário como uma forma de fazer cinema desprovida de objetividade, qualquer produção audiovisual está inexoravelmente atrelada a essa condição já que, por exemplo, a escolha por determinado plano de filmagem, o corte de um específico depoimento, ou mesmo a edição contribuem para validar tal afirmativa, tornando a obra fílmica um elemento marcado pela intrínseca parcialidade.

### **Marcas de estratégias de persuasão**

Na revista *Veja*, Marcelo Marthe, diferentemente da posição tomada perante a obra, revela um discurso nitidamente partidário quando em referência a Eduardo Coutinho, o diretor de *Edifício Master*. O crítico recorre ao *ethos* daquele a partir da compreensão da existência de um específico “cinema de Eduardo Coutinho”:

O cineasta Eduardo Coutinho, de 69 anos, construiu uma sólida reputação de documentarista graças a um talento raro: ele consegue que seus personagens se abram como numa sessão de terapia, e assim dá uma dimensão fascinante às histórias de tipos anônimos (MARTHE, 2002, p.120).

Através da percepção dessa constante nas obras do diretor, Marthe estabelece e se utiliza da relação de coexistência<sup>3</sup> presente entre as obras (e/ou personagens) e aquele, como forma de auxiliar o leitor na percepção desse traço identificatório. Tal estratégia utilizada pela crítica é mais usual quando o diretor em apreciação possui “bagagem” filmográfica, pois é através da alusão a esse repertório que o crítico estabelece uma certa homogeneidade nas obras do realizador e transmite estas para o leitor como partes integrantes de uma singularidade: o cinema de Eduardo Coutinho. Portanto, é cabível admitir que:

---

<sup>3</sup> Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos baseados na estrutura do real” o qual estabelece vínculo entre a essência e as suas manifestações (PERELMAN, 1999).



(...) a persistência da crítica na busca de agregados temáticos e na definição de campos semânticos capazes de identificar a singularidade diferenciada de um Autor, estará porventura mais escorada numa milenar tradição que o argumento da coexistência melhor defende: a relação de coexistência que une uma essência e suas manifestações (CUNHA, 2004, p.101)

Ao passo que o crítico faz não somente a inclusão do argumento, como também o explica e exemplifica – “Foi assim em *Santo Forte*, em que fala de sincretismo religioso por meio dos depoimentos de favelados” (MARTHE, 2002, p.120) –, conseqüentemente, facilita-se a apreensão do público leitor, em torno da referida unidade nas obras fílmicas, e legitima-se o próprio discurso.

O apelo ao *logos* pode ser considerada outra estratégia de persuasão utilizada na revista *Veja* por Marthe, de forma que este, ao conceber o documentário enquanto uma obra extremamente simples, lança mão da inclusão de elementos inerentemente lógicos (dados numéricos) que viabilizem tornar válida a afirmação e incitem a sua credulidade por parte do leitor: “Sua equipe alugou um apartamento no local, onde passou três semanas estudando os hábitos dos 500 moradores e uma semana fazendo as filmagens” (MARTHE, 2002, p.120). Ou seja, a se julgar principalmente pelo curto período utilizado nas gravações, é cabível (e lógico) chegar à conclusão de que o crítico tem razão em sustentar tal afirmativa.

Tendo em vista que Marthe evita atribuir significações ao *Edifício Master* e em contrapartida revela um discurso engajado em defender a “sólida reputação de documentarista” de Coutinho, é plausível afirmar que “Copa bacana” adquire a feição de crítica de autor por estar “mais concentrada em falar sobre o autor, sobre sua importância, seus modos, seus temas, sua recepção, do que em analisar aquela obra específica ou sua contribuição intelectual ou artística no conjunto” (PIZA, 2004, p.71). Inversamente ao propósito da crítica em suscitar informações, questionamentos, discussões em torno do objeto de estudo, que é a obra cinematográfica, está manifesto no discurso crítico da revista *Veja* a escolha do Marthe em sobrepôr o autor ao documentário, encarando aquele como o elemento relevante do discurso.

De modo inverso, Michel Laub, autor da crítica “Unidades de Solidão”, recorre a uma lógica discursiva nitidamente contrária à revista *Veja*. É perceptível que, a partir da análise, o autor está imbuído em formular uma resenha que promova a instrução do público leitor, tanto na compreensão da obra, bem como na apreensão de uma determinada *práxis* da crítica cinematográfica:



Só que uma análise de seu resultado precisa ir além desse marco sensível: sem se contentar apenas com os relatos, que bem poderiam estar num programa de TV ou numa conversa de padaria, precisa-se avaliar o cinema produzido a partir daí.

Ou seja: o eventual mérito da obra, mais até do que na solidariedade gerada pelos depoimentos, precisa estar no arranjo com que eles aparecem e destacam o próprio caráter. (LAUB, 2002, p.75).

Laub tenta primeiramente persuadir o leitor do que, para ele, seria a incumbência destinada à crítica cinematográfica tornando evidente que a análise fílmica deve estar submetida por um olhar aguçado em torno da obra e não somente limitada aos relatos que o documentário veio a ofertar. Tal informação se torna útil para a resenha ao passo que se caracteriza como uma forma tanto de justificar o conteúdo e a relevância dos argumentos inclusos posteriormente, como a própria avaliação cedida à obra. Pode-se dizer, então, que a fim de evitar ou mesmo minimizar possíveis contestações<sup>4</sup> por parte do leitor, Laub se utiliza de argumentos aparentemente irrefutáveis como suas premissas da argumentação<sup>5</sup> e, conseqüentemente, isso acaba por facilitar a adesão desse público às teses daquele.

Já que *Edifício Master* se trata de um documentário baseado exclusivamente em relatos, é cabível considerar que sua narrativa esteja fragmentada, ainda que exista um elo de ligação entre as “micro-histórias”. E, similarmente à própria obra, o que se vê tanto na revista *Veja* quanto na *Bravo!* é a utilização desses relatos, ainda que de forma extremamente sintetizada, como maneira de aproximar o leitor da película: “Dois sessentões contam como se conheceram e se apaixonaram por meio de um anúncio. Uma garota de programa revela que não teria coragem de encarar seu trabalho se não bebesse (MARTHE, 2002, p.120)”. Particularmente na revista *Bravo!*, o autor se detém a um desses relatos e o tenta descrever de forma minuciosa:

---

<sup>4</sup> Perelman (1999, p.43) afirma: “Se concedemos o estatuto de “fato” ou “verdade” a um elemento objetivo que (...) é comum a vários seres pensantes e poderia ser comum a todos, ou seja, em princípio admitido pelo auditório universal, poderemos basear-nos sobre os fatos e as verdades como dados estáveis, sem que se tenha de reforçar a adesão do auditório a seu respeito. A adesão ao fato será, para o indivíduo, apenas uma reação subjetiva a algo que se impõe a todos.

Mas, desde que um fato ou uma verdade sejam contestados pelo auditório, o orador já não pode valer-se deles, a menos que mostre que o oponente se engana ou que não há lugar para ter em consideração o seu parecer, isto é, desqualificando-o, tirando-lhe a qualidade de interlocutor competente e razoável”.

<sup>5</sup> “Aquele que, na sua argumentação, não se preocupa com a adesão do auditório às premissas do seu discurso comete a mais grave das faltas: a *petição do princípio*” (PERELMAN, 1999, p.41 e 42).



Num depoimento corriqueiro, um homem diz ter conhecido Frank Sinatra quando jovem, nos Estados Unidos. O diálogo segue morno até que ele põe *My Way* no CD-Player e começa a cantar junto com a voz do ídolo.(...) No seu crescente melódico e emotivo, segue-se uma raridade: a voz do homem torna-se embargada, e ele tosse, e se engasga, e atravessa a letra, e enche os olhos d'água. (LAUB, 2002, p.75).

Além de enquadrar-se enquanto argumento de ilustração<sup>6</sup>, tal como na revista *Veja*, essa narração detalhada ainda confere, dentro do discurso, uma segunda funcionalidade: aumento da carga emotiva da resenha crítica. Laub tenta extrair todo o sentimentalismo evidenciado no depoimento e o transcreve para “Unidades de Solidão” num claro apelo ao *pathos*, até o próprio título cedido à crítica evidencia essa conotação.

Tal artifício persuasivo da ilustração, evocado nos dois periódicos de forma similar, é tido por Martine Joly como um recurso usual da *práxis* da crítica cinematográfica. A transposição do indivíduo leitor para o indivíduo espectador, ainda que a mediação seja construída de forma simulada, facilita a assimilação daquele pela obra, o que, conseqüentemente, auxilia a apreensão deste mesmo leitor pela formação textual crítica:

É, pois, impressionante verificar que a evocação verbal da narrativa fílmica pela crítica retoma a particularidade da vertente visual e não a das palavras (...).

Podemos então perguntar-nos qual a função desse presente deslocado. Pensamos que está ali para, de forma tão implícita como fictícia, pôr no lugar o crítico, e com ele o leitor, como espectador durante o desenrolar a-temporal da imagem cinematográfica. Este presente vem imitar a simultaneidade da recepção, bem como as etapas da compreensão (JOLY, 2003, p.35).

## Marcas de contexto

Dentre as críticas “Copa bacana” e “Unidades de solidão”, apenas esta última evidencia um registro temporal dentro do discurso. Ao fazer referência ao tipo de documentário feito por Eduardo Coutinho, Michel Laub faz a inclusão de um cineasta, contemporâneo a aquele, que também é amplamente conhecido no país: “Para além de qualquer boa intenção, a escolha é tão “artificial” e legítima quanto seria a de um documentário mais estetizado (como são os de outro grande nome do gênero no Brasil,

---

<sup>6</sup> Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos que fundam a estrutura do real” em que se intenta reforçar o assentimento de uma tese estabelecida através da ilustração (PERELMAN, 1999).



João Moreira Salles)” (LAUB, 2002, p.75). Apesar de tal afirmação estar impossibilitada de suscitar qualquer debate ou mesmo de apresentar algum significado mais complexo em referência ao cinema da *Retomada*, a mesma permite ao leitor ter acesso a nomes que se tornaram referência e foram tomados como exemplo no período especificado na produção documental, tais como João Moreira Salles e Eduardo Coutinho.

Daniel Caetano, ao fazer alusão à filmografia nacional anteriormente referida (*Retomada*), explicita que “é evidente que as próprias obras não têm como deixar de ser, antes de tudo, documentos do modo de produção de seu tempo” (2005, p.13). Tal afirmativa, então, também se torna válida quando o elemento posto em referência é um discurso, seja ele oral ou escrito. Principalmente para este último tem-se a vantagem, por estar registrado/publicado, de ser submetido à análise discursiva e “confrontação” temporal. É usual que o emissor incorpore à sua estrutura discursiva elementos pertencentes ao período de composição textual, tal como uma discussão em voga, o apego da época a uma determinada estética, a negação a movimentos anteriores, ou mesmo a citação de nomes-referência (tal como na revista *Bravo!*) pertencentes ao panorama cinematográfico contemporâneo ao próprio discurso. O autor, ao se utilizar de uma formação textual demarcada por informações/elementos contemporâneos ao seu auditório, permite que este se aproprie do discurso com mais facilidade.

### **Considerações finais**

Dentre a análise das críticas de periódicos tão dessemelhantes entre si, quanto ao gênero e ao público-alvo, é esperado que tais discursos adquiram sua própria feição argumentativa, a partir da utilização de critérios que dimensionem o leitor nesse contexto. Para o receptor, o discurso só se tornará passível de decodificação e entendimento, a partir da emissão de provas retóricas, isto é, de argumentos, que, de uma certa forma, abriguem sinais de identidade e aproximação às suas expectativas. A revista *Bravo!*, por exemplo, é demarcada por um discurso mais denso e heterogêneo, que se revela engajado em apresentar uma crítica munida de defesas e justificativas para o público leitor. Já a revista *Veja*, se exige de apontar provas retóricas capazes de justificar o sentenciamento submetido à película e ao mesmo tempo, pode-se dizer que a superficialidade argumentativa da crítica é em muito justificada pela expectativa do público em não se deparar com obstáculos na leitura. Daí, é conclusivo estabelecer a



nítida adequação discursiva ao público leitor das duas revistas. O primeiro título, especializado na produção de textos sobre cultura e artes em geral, possui uma estilística mais inclinada para o leitor erudito. Já o segundo, aporta em seu conteúdo temas diversos, variados, e, é cabível interpretar que o objetivo primordial do leitor não seja específica e unicamente a leitura de críticas cinematográficas. Dessa forma, se torna válido ressaltar, sobretudo, que, seja superficial ou refletidamente,

(...) a crítica cinematográfica não é nem verdadeiramente informativa nem verdadeiramente crítica. Mais exactamente, ela é obrigada a satisfazer um determinado imaginário da informação e da crítica, mediante formas que simultaneamente lhe são próprias e participam do dispositivo da comunicação mediática. (JOLY, 2003, p.38).

As críticas das revistas *Bravo!* e *Veja* embora sejam tidas (e são) enquanto duas formações discursivas díspares, que apresentam posicionamentos diferentes, e mesmo divergentes em alguns aspectos acerca do mesmo objeto, também são intercaladas pela proximidade e similitude das respectivas asserções. É evidente que essas oscilações têm fundamento não somente pela própria natureza subjetiva do olhar de um crítico (ainda que o mesmo invoque uma suposta distância, imparcialidade, diante do objeto), mas principalmente pela inevitável necessidade do orador de entrar em conformidade com seu auditório<sup>7</sup>, seja através da estilística, do uso de linguagem coloquial ou erudita, da natureza dos argumentos, das estratégias de persuasão utilizadas. A variabilidade de formas a se interpelar o receptor, para que este se aproprie das teses do emissor, então, se estabelece enquanto registro de toda formação textual no intuito de viabilizar o fluxo da comunicação, que nada mais é que o propósito de toda comunicação.

Tendo em vista a análise dos textos em referência, o olhar de um crítico é demarcado por suas respectivas impressões, por inferências de juízo de valor sobre a película, avaliados por vias que extrapolam o puro sentido da essência e construção fílmica. Mais que uma opinião particular, a crítica traz a compreensão do filme enquanto sistema polifônico, e aquela se conduz enquanto porta-voz dessa linguagem (verbal e não-verbal) inserida, geralmente de forma metodizada. E assim, repetir a tarefa a que um crítico é proposto, ou seja, emitir algum posicionamento em torno do objeto em referência, nesse caso, avaliar o próprio discurso crítico, é uma labuta similar à própria avaliação do filme. Sabe-se que no discurso estarão, inevitavelmente, impregnadas concepções e valores particulares do indivíduo produtor, que o texto será

---

<sup>7</sup> O orador que queira agir eficazmente pelo seu discurso deve adaptar-se ao seu auditório (Perelman, 1999)



relativo ao tempo e ao contexto de elaboração, mostrará oscilações diante do público destinatário, e por fim se tornará passível de discordância ou comungação pelos leitores, mas, sobretudo, de análise.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAETANO, D. (org.). **Cinema brasileiro: 1995-2005**. São Paulo: Associação Cultural Contracampo, 2005.

CUNHA, T. C. **Argumentação e crítica**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

JOLY, M. **A imagem e sua interpretação**. Lisboa: Edição 70, 2003.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

PERELMAN, C. **O império retórico: retórica e argumentação**. Lisboa: Asa, 1999.

PIZA, D. Contraclichê. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

## CRÍTICAS DOS PERIÓDICOS

LAUB, M. Unidades de solidão. **Revista Bravo!**, ano 6, n.62, p.75, novembro 2002.

MARTHE, M. Copa bacana. **Revista Veja**, ano 35, n.46, ed.1778, p.120, novembro 2002.