

ANÁLISE RETÓRICO-COMPARATIVA DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS AO CINEMA BRASILEIRO ATUAL: O CASO OLGA

Formatado: Direita

Caroline de Aragão Bahia Martins*

Resumo: Neste artigo, objetiva-se analisar o processo retórico-persuasivo de construção do discurso da crítica cinematográfica, tendo como referência uma análise comparativa entre os textos das revistas *Veja* e *Bravo!* acerca do filme *Olga*, de Jayme Monjardim. A partir de um exame moldado na detecção das marcas de valor, marcas de justificação de valor, marcas das estratégias de persuasão e marcas contextuais presentes nos textos em referência, intenta-se tornar perceptível, através delas, os argumentos auxiliares na confecção de um discurso persuasivo. E, uma vez ciente do papel da crítica cinematográfica, enquanto intermediador da polifonia de vozes atuantes em um filme, propõe-se tornar evidente a condição de variabilidade de tal discurso, em função do tempo, do público destinatário e dos objetivos da persuasão.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Crítica de cinema; Retórica

O Grupo de Pesquisa em Análise da Crítica de Cinema (GRACC), desde o seu implante, tem como propósito a discussão das relações entre a crítica e o cinema brasileiro, no período de 1997 a 2004, servindo-se de subsídios bibliográficos e críticas de periódicos para elaboração de um diagnóstico fiel e condizente ao intervalo de tempo em apreciação, nomeado de *Cinema da Retomada*. A investigação, sobretudo, perpassa pela leitura de estudiosos ligados à análise retórica do discurso, à crítica de cinema, ao *Cinema da Retomada*, tais como Chaim Perelman, David Bordwell, Tito Cardoso e Cunha, Daniel Caetano, Martine Joly, entre outros, como também é norteada pelo levantamento filmográfico brasileiro contemporâneo. Já no que tange a própria *práxis* de tal investigação, a qual o presente artigo representa, as críticas cinematográficas das revistas *Veja* e *Bravo!* são tomadas enquanto objetos distintos de análise e investigação das marcas do discurso, como também elementos passíveis de confrontação argumentativa. Vale ressaltar que, a análise tem, sobretudo, como função tornar manifesta a criteriosa caracterização persuasiva do discurso, as marcas temporais presentes em tais formações textuais, bem como identificar a adequação existente entre o discurso e o seu auditório, para que, dessa forma, se tenha por conquistado a adesão do público-alvo.

Excluído: ¶

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

Excluído: a

De todo modo, a análise das resenhas críticas se associa a uma padronização de análise baseada na decomposição das especificidades inerentes a esse tipo de discurso e traduzindo tal exame através das *marcas retóricas*, encarregadas de elucidar o papel da lógica de justificação do discurso, e das *marcas de contexto*, capazes de situar a elocução numa determinada época mediante o seu modo de produção. Àquelas, tem-se ainda por subdivididos outros três grupos encarregados de: evidenciar a emissão do juízo de valor transferido à obra (*marcas de valor*), seja este positivo, negativo ou misto; identificar as justificativas para tal julgamento (*marcas de*

Excluído: c

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

* 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. Orientadora: Regina Lúcia Gomes Souza e Silva, Professora do Curso de Comunicação Social da UCSal, Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. E-mail: reginagomesbr@yahoo.com.br.

justificação de valor), seja em função dos critérios de conteúdo, que geralmente atendem a elementos de caráter mais subjetivo de interpretação, como exemplo a mensagem fílmica, ou por critérios de forma, ligados a elementos audiovisuais, tais como fotografia, direção de arte, som; e apontar os argumentos que, em função de sua organização, estilística, ou objetivo (invenção), auxiliam na eficácia persuasiva do discurso (*marcas de estratégias de persuasão*).

Através das críticas fílmicas utilizadas como alicerce para análise, da revista *Veja*, “A espiã que veio do frio”, de Isabela Boscov, e da revista *Bravo!* “Paixão sem inteligência”, de Mauro Trindade, se faz possível a percepção das divergências e similaridades presentes no corpo do discurso, em referência ao mesmo objeto de estudo. É plausível que isso aconteça na análise de qualquer forma de comunicação (um filme, um livro, uma oratória, etc.), pois esta desperta a cada indivíduo receptor diferentes sensações e entendimento do que se explana. Essa divergência, ou melhor, essa diversidade se explica pela cognição e percepção particulares do receptor, mas, principalmente devido às marcas de temporalidade, aos anseios e expectativas do público-alvo a que a comunicação é destinada, e aos objetivos de persuasão do emissor. A diversidade de discursos, de linguagens, de formas de comunicar o que se intenta convencer são formas de remeter o indivíduo a uma margem ilimitada de alternativas, seja à leitura de uma crítica, o interesse em assistir a um filme, o estabelecer de um juízo de valor positivo ou negativo sobre o mesmo, tudo isso independente da forma como irá se estabelecer a comunicação¹. O exame das críticas das duas revistas anteriormente referidas implica então aceitar que os discursos são elaborados de forma diferente, seja superficial ou refletidamente, trazendo ou não conseqüências imediatas, mas, sobretudo devem ser encaradas como formas persuasivas de comunicação distintas e diretamente voltadas a objetivos e públicos diferentes, que necessariamente posicionam o leitor para algum juízo de valor – favorável, desfavorável ou misto – acerca do filme.

As críticas cinematográficas escolhidas para exame são dedicadas ao filme *Olga* (2004), de Jayme Monjardim, situado no período da “Retomada” do cinema brasileiro. A película se baseia no *best-seller* homônimo, de Fernando Morais, e retrata a missão da agente soviética Olga Benário de trazer Luís Carlos Prestes ao Brasil novamente, depois de ser exilado. O que era para ser uma incumbência de caráter estritamente político-ideológico, acaba resultando num fracasso com a represália da ditadura, e num envolvimento amoroso entre os dois militantes. Contudo, tais críticas, neste artigo, servem apenas como objeto para precisar um diagnóstico e apontar os elementos que ilustram a relação estabelecida para/com a obra fílmica e o cinema brasileiro, no período de publicação do discurso.

MARCAS DE VALOR E JUSTIFICAÇÃO DE VALOR

Na crítica “A espiã que veio do frio”, Isabela Boscov torna perceptível a lógica de justificação de valor à obra cinematográfica *Olga*, amparada numa análise principalmente associada acerca de critérios de conteúdo. Sabe-se que a abordagem do filme não traduz o imaginário político da Olga Benário vivido em 1935, ao contrário, Monjardim faz questão de desenvolver o filme fundamentado em uma personagem relativizada, se é dada uma ênfase ao

Excluído: .
 Formatado: Recuo:
 Primeira linha: 1,25
 cm, Espaço Depois de:
 Excluído: .

¹ “Como o fim de uma argumentação não é deduzir conseqüências de certas premissas, mas provocar ou aumentar a adesão de um auditório às teses que se apresentam ao seu assentimento, ela não se desenvolve nunca no vazio. Pressupõe, com efeito, um contacto de espíritos entre o orador e o seu auditório: é preciso que um discurso seja escutado, que um livro seja lido, pois, sem isso, a sua ação seria nula” (PERELMAN, 1993, p.29).

enlace amoroso vivido com seu “companheiro” de revolução em prol de uma acentuação melodramática do enredo. No entanto, mostrar o lado íntimo e afetivo da personagem, sem adentrar profundamente em questões mais complexas que faziam parte da época em que ela passou a ser conhecida, não chega a ser encarada negativamente por Boscov, o que de fato ilustra uma análise desfavorável é a construção fílmica baseada numa ininterrupta existência de pontos de contato com as telenovelas, sendo esta definida enquanto gênero televisivo orientado pela extrema romantização e dramaticidade.

Excluído: a

Olga resume o credo ideológico de sua protagonista ao mínimo indispensável – a jovem que deu a vida por seus ideais – e investe tudo no melodrama. Não haveria aí, em princípio, nenhum problema. Trata-se da opção do diretor Jayme Monjardim e da roteirista e produtora Rita Buzzar. O problema está no filme em si: arrastado, pomposo e declamatório, *Olga* mais parece uma novela que um filme. (BOSCOV, 2004, p.117)

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25

Formatado: Recuo:
Esquerda: 4 cm

O discurso de Boscov é sustentado pela recorrência incessante aos elementos fílmicos que propiciam uma rejeição à obra em sua essência, ou seja, em sua totalidade. Dessa forma, são justamente estes elementos que se enunciam enquanto argumentos formadores do discurso crítico da *Veja*, traduzindo-se num texto demarcado explicitamente (e quase que unicamente) por inferências desfavoráveis à película. Tanto pelos critérios de conteúdo, como pelos de forma, a produção *Olga* é execrada por Boscov em função de se utilizar exaustivamente dos elementos de cunho sentimental e sustentar-se neles durante o desenrolar da trama, resultando numa produção “com os vícios, e sem as virtudes, de uma novela” (BOSCOV, 2004, p.117); é transferir uma configuração do espaço novelístico para o filme sem, contudo, alertar para o excesso de *close*s em primeiríssimo plano, empobrecendo a construção fílmica; em deixar que a trilha trepidante, ao som de violinos incessantes, demarque presença durante todo o enredo, sem significativas pausas; é se amparar na utilização de personagens superficializados e ainda desconsiderar a necessidade de clímax no filme, pelo fato de não se apresentar uma evolução dramática do roteiro, como também de tais figuras dramáticas.

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

Em “Paixão sem inteligência”, crítica da revista *Bravo!* ao filme *Olga*, traduz-se de modo claro, ou mesmo evidente, o valor negativo submetido à obra cinematográfica. Tal título explicita a conotação pejorativa, que é sustentada por Mauro Trindade no decorrer de todo o discurso, em torno da feição estritamente “televisiva” incorporada à película, tal como na revista *Veja*. Essa relação de proximidade mantida entre cinema e TV, na trama, se caracteriza como alicerce para a formação tanto do discurso crítico do periódico, como para a enunciação do valor submetido à obra, já que constantemente são evocados argumentos que explicitam tal relação entre os dois gêneros no filme. Contudo, essa identificação a que Trindade se refere não admite o gênero em sua totalidade, mas parte do pressuposto de aceitar a expressão “televisiva” enquanto extensão das telenovelas. Estas, marcadamente admitidas como reprodução fiel da dramaticidade e do melodrama, com personagens que geralmente se configuram enquanto criações maniqueístas, dotadas (ou não) de uma personalidade fixa e imutável, acabam por representar o imaginário da composição fílmica da obra. *Olga* é encarado mais como uma amálgama de elementos da linguagem televisiva incorporados imprópria e indevidamente ao gênero, que de fato uma produção cinematográfica. O crítico chega a tornar questionável a validade da qualificação de *Olga* enquanto produção pertencente ao cinema, visto que se torna comprometido integralmente em face da relação tão tênue que criou para com o gênero TV – “Não basta que um trabalho seja exibido em salas de cinema para ser cinema, e *Olga* está muito

mais próximo da TV” (TRINDADE, 2004, p.89). Assim como na *Veja*, a mesma recepção fílmica é tida na *Bravo!* e evidenciada no discurso:

Ao se decidir por uma narrativa íntima, centrada no relacionamento amoroso entre Olga Benário e Luís Carlos Prestes, o diretor Jayme Monjardim construiu seu filme a partir de um dúbio conflito entre o amor e o dever no qual o coração tem razões que a própria razão desconhece. Isso não é Pascal, nem bossa nova. É um clichê. (TRINDADE, 2004, p.89)

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25

Formatado: Recuo:
Esquerda: 4 cm

De acordo com Trindade, o filme peca por suprimir a existência de enredo e personagens dotados de dinamicidade, o que acaba por transferir para aquele tal condição, numa previsibilidade da narrativa como um todo e na configuração dessas figuras dramáticas como bons e militantes, ou maus e anti-revolucionários. Tal como em telenovelas, Monjardim se utiliza dos tantos amores dito impossíveis, mas ao mesmo tempo imprescindíveis de acontecerem, como inspiração para *Olga*. Por Isabela Boscov, o filme também é destrinchado e avaliado predominantemente pela decomposição de sua narrativa. Sem necessariamente inserir profundas significações em torno do filme, constrói-se um discurso bem similar à própria denotação dada a ele, no que se refere à facilidade de acesso e de entendimento. E, de acordo com Martine Joly, no texto “Os discursos “acerca de””, afirma-se que essa recorrência do discurso cinematográfico à narrativa, à “história” que o filme propõe apresentar é da própria *práxis* da crítica:

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

Observamos, pois, que a narrativa fílmica era o referente de orientação dos discursos críticos e que ela se produzia pela evocação de uma história designada como tal. Vemos assim, que a evocação do filme se faz sempre com prioridade em relação à história, mesmo quanto esta não existe. (2003, p.32)

Já no que tange aos aspectos ligados à análise sob critério de forma da obra, Trindade reafirma a sua concepção desfavorável acerca da película. Além de este julgamento estar atrelado à indevida escolha pela narrativa demasiadamente dramática, o filme ainda é apontado pela composição de elementos audiovisuais inadequados ao contexto cinematográfico. A escolha por planos de filmagem extremamente fechados, por exemplo, acaba por transferir, em termos de constituição imagética, a trama cinematográfica ao ambiente de uma telenovela. Esses planos, além de aguçarem o tom melodramático das cenas, ao exibir de forma centralizada as feições e sentimento dos personagens, contribuem para uma relativização do cenário e a construção de uma narrativa imbuída e sustentada nas emoções que pode vir a causar no espectador. Os diálogos são contraídos de um teor não natural, por vezes demasiadamente inflamados, como se estivessem sendo declamados (e forçados), tal qual discurso político, para o público. E, tanto essa forma discursada de se falar, como as cenas clichês ilustradas de forma equivalente ao filme, facilitam a criação de uma atmosfera propícia ao fácil entendimento e à instantânea decodificação dos símbolos por parte do público receptor.

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

MARCAS DE ESTRATÉGIAS DE PERSUASÃO

Ainda que nas críticas produzidas pelos dois periódicos em referência estejam impregnadas de emissões negativas de juízos de valor acerca da obra em sua totalidade, Jayme

Excluído: .

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

Monjardim é citado nos dois textos por seu sucesso de audiência na direção de telenovelas e minisséries. Tal currículo de obras (televisivas) anteriores a *Olga* é empregado na tentativa de reforçar o *ethos* do diretor nesse gênero, bem como enumerar os feitos de reconhecida propriedade de realização audiovisual.

Monjardim é um diretor com vasta experiência na televisão e é responsável por novelas e minisséries de grande sucesso de audiência, como *Pantanal*, *A Casa das Sete Mulheres*, *Terra Nostra* e o *Clone*. Curiosamente ele faz no cinema o inverso de sua expertise televisiva” (TRINDADE, 2004, p.89)

Excluído:

Formatado: Recuo:
Esquerda: 4 cm

Contudo, de acordo com os preceitos da argumentação de Perelman, o realizador fílmico está dependente da relação argumentativa entre identidade e definição² estabelecida nas duas críticas (vale ressaltar que a relação obtida é equivalente nos dois textos). A identificação de Monjardim enquanto diretor com competência e reconhecimento está limitada à sua atuação no gênero televisivo. Já no cinema, o mesmo não apresenta o mesmo aproveitamento e, portanto, também não se relaciona com a mesma definição.

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

Por vezes, a discursividade crítica dos periódicos em exame se revela tão tênue que os textos apresentam fragmentos bastante similares entre si, passíveis, portanto, de decodificação e análise também equivalentes. Boscov alega que “os protagonistas são Olga e Prestes, mas poderiam ser os igualmente sofreadores Julianna e Matteo de *Terra Nostra* (uma das muitas novelas de sucesso dirigidas por Monjardim). Só que sem o alívio das tramas paralelas e dos coadjuvantes pitorescos” (BOSCOV, 2004, p.117); já Trindade, reitera tal asserção: “Eles são Olga e Luís, mas pode chamá-los de Julianna e Matteo. Ou Jade e Lucas, Armando e Margarida, Abelardo e Heloísa e até Simão e Teresa, do clássico de Camilo Castelo Branco. *Olga* é um amor de perdição. E sedição” (TRINDADE, 2004, p.89). Sobretudo, acerca da intencionalidade de emprego de tais fragmentos, o que os textos críticos viabilizam elucidar é a relação de analogia³ entre os personagens do universo televisivo ao cinematográfico, na tentativa de potencializar o efeito persuasivo do discurso. Curiosamente, Boscov e Trindade fazem referência aos mesmos personagens da telenovela, a Julianna e o Matteo, como forma de revelar a ligação entre estes personagens aos do filme, a proximidade enquanto sofreadores, caricaturas da dramaticidade e do romance. Contudo, na *Bravo!*, as indicações de similitude vão além das telenovelas, e os casais exemplificados, pertencentes ao teatro, à literatura, só serão reconhecidos pelo público que apresentar uma extensa bagagem cultural, já que o entendimento está nivelado pelo alto e objetivado para ser de caráter segmentado. Admite-se, ainda, a relação de coexistência⁴ entre tais produções televisivas e Monjardim, a marca do autor é sobreposta à multiplicidade das obras audiovisuais e acaba por refletir em *Olga* a configuração de uma mera extensão daquelas. Tendo em vista que a *práxis* cinematográfica difere da televisiva, então, *Olga* é “condenado” pelas críticas ao passo que tal realização não consegue se distanciar das marcas

Excluído: ,

Excluído: ,

² Argumentos pertencentes à ordem dos “Argumentos quase-lógicos” (PERELMAN, 1993), na qual a tentativa de se aproximar da lógica formal através de provas e evidências possíveis acaba por potencializar a eficácia persuasiva do discurso. O princípio da Identidade e Definição na discursividade argumentativa caracteriza a identidade pela definição que determina a identidade do que é definido com o que o define (CUNHA, 1998).

Excluído: o

³ Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos que fundam a estrutura do real” (PERELMAN, 1993) em que são detectados pontos de semelhança, de ligação entre elementos diferentes.

⁴ Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos baseados na estrutura do real” (PERELMAN, 1993), o qual estabelece vínculo entre a essência e as suas manifestações, ou seja, nesse caso, vínculo entre as obras audiovisuais e o respectivo realizador.

do autor, impregnadas estas pela linguagem das telenovelas, e nem se adaptar ao novo contexto de mediação, o cinema. Outro argumento, pertencente à ordem das técnicas argumentativas de Perelman, remete ao discurso da *Bravo!* a presença de argumentos de ilustração⁵ que “de forma implícita, mas eficaz, ao imitar o processo fílmico visual situa tanto o crítico como o leitor na ilusão da presença no espetáculo cinematográfico” (JOLY, 2003, p.36). Dessa forma, os fragmentos do discurso que mencionam “(...) as mãos dos amantes separadas com sofreguidão, o jantar romântico com dança e champanhe, nazistas encasacados e pastores alemães latindo” (TRINDADE, 2004, p.89) são carregados de uma intencionalidade que extrapola as justificativas do valor submetido à obra.

Já o estilo utilizado nas duas revistas contribuiu, em partes, para a obtenção de uma clara distinção entre os textos. Vê-se que Trindade utiliza um repertório de adjetivos que estão na contramão ao simplório e acessível vocabulário de Boscov. E a explicação por essa desigualdade é inquestionável, já que o público da *Veja* não quer ter obstáculos na leitura, quer que esta seja simples e de fácil entendimento, e o discurso, portanto, se mostra encaixado aos padrões de expectativa e de acessibilidade desse público destinatário, e é presumível aceitar que a leitura de crítica cinematográfica não seja seu objetivo primordial de leitura durante a aquisição da revista, já que se trata de um gênero de variedades. Já na *Bravo!*, a situação é diferenciada por se tratar de uma revista formatada nos moldes de artigos e ensaios, na qual o interesse pelo universo das artes e por esse tipo de leitura mais especializada ocupa posição privilegiada.

← -- -- -- **Formatado:** Recuo:
Primeira linha: 0 cm

MARCAS DE CONTEXTO

Tito Cardoso e Cunha, no texto “Cinema, crítica e argumentação” reafirma “(...) nas palavras mesmas de Barthes: a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou à verdade do “Outro”, ela é a construção da inteligibilidade do nosso tempo”(apud CUNHA, 1996, p.194), e é através de tal afirmativa que se torna evidente a disposição do discurso crítico enquanto registro de uma época. Uma avaliação fílmica está subordinada ao modo de produção de um determinado momento, a interpretação, então, está passível de oscilações, não somente diante do produtor textual, mas principalmente em função do imaginário cinematográfico “adotado” no período da realização (formação) discursiva. Em referência ao caso *Olga*, independente de a crítica se apresentar contornada às expectativas dos leitores da revista *Veja* ou da *Bravo!*, demarca-se a presença de argumentos equivalentes que identificam temporalmente o discurso crítico.

Excluído: .

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:

Excluído: .

Numa alusão à época de elaboração da crítica “A espiã que veio do frio”, a mesclagem das duas formas de comunicação – cinema e telenovela – não é vista como algo positivo ou contributivo ao enredo. E isso se deve não só por Monjardim incorporar abusivamente os vícios das telenovelas e repreender, ou mesmo não saber utilizar, as virtudes desta no cenário cinematográfico (BOSCOV, 2004, p.117), mas principalmente por ser notório o abismo criado entre esses meios no contexto da época de publicação da crítica (vale acrescentar: abismo preconceituoso que permanece até os dias atuais). À telenovela, e inevitavelmente aos seus elementos constituintes, é-se dada uma conotação pejorativa diante de uma película, seja este julgamento em face dos rumos a que o enredo se direciona, aos enquadramentos utilizados, ao

⁵ Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos que fundam a estrutura do real” (PERELMAN, 1993) em que se intenta reforçar o assentimento de uma tese estabelecida através da ilustração.

perfil dos personagens, é como se entre televisão e cinema houvesse uma relação arte impura X arte pura, respectivamente,

(...) o estabelecimento de uma relação de forças (...) propondo ao leitor de forma implícita, mas mesmo assim directiva, uma espécie de hierarquização entre as diferentes artes, (...) que, extravasando a leitura de um texto específico, marcaria assim pontos de referência não só para a recepção das diferentes artes mas também para a sua apreciação” (JOLY, 2003, p.23)

Excluído:

Formatado: Recuo:
Esquerda: 4 cm

Esse não assentimento é evidente e se sustenta numa espécie de relação dogmática entre os gêneros ao passo que se “pune” uma obra cinematográfica por se prestar a estabelecer diálogo com elementos do gênero televisivo. Na revista *Veja*, Boscov alega que, ao passo que o filme se apropria do espaço do folhetim televisivo, a sua configuração acaba por incorporar as disfunções existentes ao seu próprio enredo. Além de que, quando não existe uma adaptação entre tais dispositivos comunicacionais, acaba-se por comprometer a obra como um todo, como acontece com *Olga*:

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

(...) O problema está no filme em si: arrastado, pomposo e declamatório, *Olga* mais parece uma novela que um filme. Tem a mesma produção diligente mas pouco imaginativa, a trilha que indica ao espectador – sem parar – que emoção sentir, a mesma falta de evolução dramática ou de personagens, o mesmo excesso de *closets* (BOSCOV, 2004, p.117).

Formatado: Recuo:
Esquerda: 4 cm

Ainda que Monjardim seja munido de uma extensa bagagem de produções televisivas com altos níveis de aceitação do público, o uso desse conhecimento apurado torna-se inapropriado para o cinema, segundo a crítica da *Bravo!*. Mais que um caso isolado, o que Mauro Trindade evidencia na crítica é a clara delimitação entre esses dois meios de comunicação quanto à combinação entre si. Não é cabível uma transferência de linguagem, de enquadramento, de composição narrativa, da TV para o cinema, por exemplo, sem atentar ao fato de que se tratam de discursos díspares, e que necessariamente solicitam variáveis em “porções” diferenciadas, ou mesmo na sua não utilização. A recorrência ao debate sobre cinema X TV no Brasil salientada na crítica de Mauro Trindade é considerada um excelente vestígio de configuração histórica que marca o discurso sobre o cinema brasileiro atual, ou seja, o cinema nacional, para a crítica de cinema, encontra-se hoje mais próximo de uma estética televisiva e por consequência mais “pobre” em recursos estilísticos. Tal como na *Veja*, na revista *Bravo!* o cinema parece ser concebido como hermético e isolado dos demais gêneros comunicacionais, a condição de superioridade é igualmente admitida e sustentada no periódico, levando novamente à sobreposição, e até mesmo desqualificação, dos folhetins televisivos - “Não há nada de errado em acreditar no coração, essa víscera superestimada pela arte menor. Errado é sonegar o que há de sempre original na inteligência e na paixão” (TRINDADE, 2004, p.89).

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de os dois periódicos *Veja* e *Bravo!* serem formados por públicos heterogêneos, atenderem a demandas de informação distintas, serem distribuídas por periodicidade diferenciada, tendo em vista a respectiva análise dos textos, o olhar de um crítico é demarcado

Excluído: .

Formatado: Recuo:
Primeira linha: 1,25
cm, Espaço Depois de:
6 pt

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 (BORDWELL, 1991). Mais que uma opinião particular, a crítica “em vês de desvelar, envolve o objecto fílmico e, envolvendo-o, dá-lhe contornos de visibilidade a que o público se atém” (CUNHA, 2004, p.90). Ao trazer a compreensão do filme enquanto sistema polifônico, o discurso, então, se conduz enquanto porta-voz dessa linguagem (verbal e não-verbal) inserida. Portanto, mais que enumerar os argumentos que formam e sustentam o discurso, o exame da crítica detém, por mérito, a condição de elucidar o papel desta enquanto ferramenta da comunicação moldada às condições do tempo, do público destinatário e dos objetivos de persuasão de cada emissor, tornando claro o seu caráter essencialmente dinâmico. 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 relativo ao tempo e ao contexto de elaboração, mostrará oscilações diante do público destinatário, e por fim se tornará passível de discordância ou comunhão pelos leitores, mas, sobretudo, de análise.

REFERÊNCIAS

BAUER, M. W. e GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. RJ, Vozes, 2002.

Formatado: Fonte: 12

Excluído: BIBLIOGRÁFICAS

Excluído: ¶

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

Formatado: Fonte: 12

pt

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005

Formatado: Fonte: 12

pt

CUNHA, T. C. **A nova retórica de Perelman**. 1998. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: junho de 2007.

_____. **Argumentação e crítica**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2004.

_____. Cinema, crítica e argumentação. In.: **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Cosmos. n° 23 (Dez. de 1996) 189-194.

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

PERELMAN, C. **O império retórico: retórica e argumentação**. Lisboa: Asa, 1993.

CRÍTICAS DOS PERIÓDICOS

BOSCOV, I. Melhor que o livro. **Revista Veja**, ano 35, n.17, ed.1749, p.125, maio 2002.

Excluído: ¶

TRINDADE, M. Romeu sem veneno. **Revista Bravo!**, ano 5, p.70-73, maio 2002.

Excluído: ¶

Formatado: Fonte: 12
pt, Não Negrito