

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NATANAEL DA COSTA

**A ARGUMENTAÇÃO NA CRÍTICA DE CINEMA:
UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL E INTERDISCURSIVA**

São Luís/MA

2025

NATANAEL DA COSTA

**A ARGUMENTAÇÃO NA CRÍTICA DE CINEMA:
UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL E INTERDISCURSIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Marize Barros Rocha Aranha

São Luís/MA
2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

da Costa, Natanael.

A argumentação na crítica de cinema : uma análise
intertextual e interdiscursiva / Natanael da Costa. -
2025.

107 f.

Orientador(a): Marize Barros Rocha Aranha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís -
Ma, 2025.

1. Crítica de Cinema. 2. Argumentação. 3.
Intertextualidade. 4. Interdiscursividade. I. Rocha
Aranha, Marize Barros. II. Título.

NATANAEL DA COSTA

**A ARGUMENTAÇÃO NA CRÍTICA DE CINEMA:
UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL E INTERDISCURSIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Marize Barros Rocha Aranha

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marize Barros Rocha Aranha (Orientadora)
Doutora em Linguística e Língua Portuguesa
Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Maria da Graça dos Santos Faria
Doutora em Linguística
Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Sâmia Araújo dos Santos
Doutora em Linguística Aplicada
Universidade Federal do Ceará

São Luís/MA
2025

“Estudar a argumentação no discurso é explorar a maneira pela qual a palavra oral ou escrita age sobre o outro, ora levando-o a tomar uma posição, ora orientando sua visão do real; é formular a hipótese de que toda fala busca, deliberadamente ou não, ter peso e influência sobre o alocutário. A argumentação não é um tipo de discurso entre outros: ela faz parte integrante do discurso.” (Ruth Amossy)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender a importância da intertextualidade e da interdiscursividade na promoção da argumentação no discurso. Para a materialização desse objetivo, esta pesquisa, a partir do estudo do gênero crítica de cinema, investiga como a intertextualidade e a interdiscursividade contribuem para construir a argumentação nesse gênero. Como fundamentação teórica, no que diz respeito à intertextualidade e à interdiscursividade, buscou-se postulados da linguística textual e da análise do discurso, por meio dos autores como Bakhtin (2011), Amossy (2018), Cavalcante, Faria e Carvalho (2017) e Orlandi (2005). Adotando uma abordagem qualitativa e descritiva, este trabalho foi fundamentado nos pressupostos de que a linguagem é um instrumento de interação social, a partir de pesquisa bibliográfica, se valendo da indução para observar ocorrências específicas para inferir conclusões mais amplas sobre o funcionamento do discurso, investigando se a intertextualidade e a interdiscursividade corroboram de alguma forma para a argumentação no discurso e, se sim, como. A análise histórica e discursiva sobre a crítica de cinema demonstrou como esse gênero do discurso se caracteriza por seu projeto persuasivo. Ao final conclui-se que as construções intertextuais e interdiscursivas são essenciais para a construção da argumentação e, mais do que isso, revelam a subjetividade do crítico de cinema e sua visada argumentativa no discurso, abrindo caminho para outras pesquisas nesse sentido.

Palavras-chave: Crítica de Cinema; Argumentação; Intertextualidade; Interdiscursividade.

ABSTRACT

This research aims to understand the importance of intertextuality and interdiscursivity in promoting argumentation in discourse. To achieve this objective, this research, based on the study of the film criticism genre, investigates how intertextuality and interdiscursivity contribute to constructing argumentation in this genre. As a theoretical basis, with regard to intertextuality and interdiscursivity, postulates of textual linguistics and discourse analysis were sought, through authors such as Bakhtin (2011), Amossy (2018), Cavalcante, Faria and Carvalho (2017) and Orlandi (2005). Adopting a qualitative and descriptive approach, this work was based on the assumptions that language is an instrument of social interaction, based on bibliographical research, using induction to observe specific occurrences to infer broader conclusions about the functioning of discourse, investigating whether intertextuality and interdiscursivity somehow corroborate argumentation in discourse and, if so, how. The historical and discursive analysis of film criticism demonstrated how this genre of discourse is characterized by its persuasive project. In the end, it is concluded that intertextual and interdiscursive constructions are essential for the construction of argumentation and, more than that, reveal the subjectivity of the film critic and his argumentative aim in discourse, paving the way for other research in this sense.

Keywords: Film Criticism; Argumentation; Intertextuality; Interdiscursivity.

AGRADECIMENTOS

As Sagradas Letras recomendam que sobre tudo deve se dar graças (1ª Ts. 05:18). Elas também dizem que as ações de graças são úteis para combater a ansiedade (Fp. 04:06-07). Ocorre que a gratidão, sentimento e atitude tão nobres, revela algo que parece que tentamos nos esquecer: a realidade de que nossas conquistas nunca são resultado exclusivo de um único ser. Isto é, se agradecemos algo a alguém (como a gramática normativa prescreve), isso significa que esse algo só foi possível porque alguém além do próprio indivíduo que agradece participou do processo. Desse modo, esta pesquisa só existe por causa de uma série de pessoas além do mim. A elas dedico a minha gratidão.

Inicialmente, agradeço Àquele que deu origem a todas as coisas por meio das palavras. Àquele cujo Filho é o próprio Verbo e para quem tudo foi criado. Àquele responsável pela beleza da diversidade linguística e que reunirá todas as línguas, povos e nações em torno de Si. Àquele se comunica conosco e que, por isso, nós também podemos nos comunicar uns com os outros linguisticamente. Àquele sem o qual não seria possível quaisquer reflexões sobre os fenômenos da linguagem. É por causa Dele que eu e este trabalho viram a luz do dia.

Também agradeço à minha família e à minha comunidade de fé, a Primeira Igreja Batista em Quebra-Pote, pessoas a quem devo quem sou. Pessoas que me serviram, me ouviram, me instruíram e me deram o que preciso para seguir na caminhada, incluindo a acadêmica. Manifesto também a minha gratidão ao Grupo Protexto, cujas publicações e momentos formativos foram essenciais para este trabalho de pesquisa, bem como à professora Maria Graça dos Santos Faria, cujas aulas, publicações e acompanhamento foram imprescindíveis para o resultado final deste projeto, que aqui ganha corpo. De igual modo, não poderia deixar de agradecer também ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFMA pela confiança que possibilitou a realização desta pesquisa, confiança essa materializada pela minha orientadora, professora Marize Barros Rocha Aranha. Privilegiado fui por poder contar com alguém tão competente e que me inspira a seguir na universidade. Obrigado, professora!

Por último, mas definitivamente não menos importante, agradeço a quem há tempos esteve próximo a mim, mas que só agora pude conhecer melhor. Muito obrigado, Alessandra Fernandes, por estar presente sempre quando mais precisei. Obrigado por me mostrar o que realmente importa, por me dar a força necessária. Obrigado por tornar meus dias leves e trazer a delicadeza de que precisava. Sem você, este trabalho não seria possível. Registrá-la como alguém a quem agradeço de modo ímpar nesta dissertação é apenas uma tímida gota perto de tudo o que graciosamente recebi de você. Obrigado, querida, por ser muito mais do que mereço!

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Esquema da classificação da intertextualidade, a partir de Cavalcante, Faria e Carvalho, 2017.....	22
Figura 2 – Aviso de contextualização: A Grande Família.....	33
Figura 3 – Aviso de contextualização: Da Cor do Pecado.....	34
Figura 4 – Manchete do Portal Jovem Pan.....	35
Figura 5 – Imagem do ex-presidente Bolsonaro figurado como o palhaço “Bozo” no desfile da escola de samba Vigário Geral, no carnaval de 2020.....	37
Figura 6 – Tirinha.....	51
Figura 7 - Capas de algumas emblemáticas revistas de cinema.....	61
Quadro 1 – As modalidades argumentativas (Amossy, 2008).....	54
Quadro 2 – Resultados obtidos (Elaboração própria).....	76

SUMÁRIO

01. INTRODUÇÃO.....	06
02. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	10
2.1. Linguística textual, intertextualidade e argumentação.....	13
2.2. Análise do discurso, interdiscursividade e argumentação.....	24
2.3. O Dialogismo e a Teoria da Argumentação no Discurso.....	32
03. A CRÍTICA DE CINEMA ENQUANTO GÊNERO DISCURSIVO.....	60
04. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE DE DADOS.....	75
05. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

01. INTRODUÇÃO

De acordo com matéria publicada no jornal O Globo, só em 2023 estima-se que pelo menos 14,1 milhões de ingressos de cinema foram vendidos em todo país¹. É um dado curioso, até mesmo se pensamos que se trata ainda do momento pós-pandêmico. Ora, se as pessoas ainda seguem consumido de maneira bastante intensa filmes, faz sentido dizer que elas também estão conversando sobre eles. E se é bem verdade que essas conversas podem se dar em intervalos de trabalho, na fila do banco, na mesa de um boteco, não podemos nos esquecer do agora contemporânea: as redes sociais.

A cada novo lançamento debates são instaurados, posts aparecem no Twitter/X, Threads, Instagram etc. Como disse Aristóteles: “[...] todos procuram discutir e sustentar teses” (2011, p. 39). No momento em que este texto é escrito, os filmes nacionais “Ainda estou aqui”² e “O Auto da Compadecida 2” ostentam, cada um, expressivos 3 milhões de espectadores³. Já outros como “A Substância” e “Emília Perez” jogam lenha na fogueira de importantes debates, furando a bolha cinéfila. Nesse contexto, um profissional se destaca: o crítico de cinema.

O crítico de cinema é o profissional que promove ainda mais as “estreias da semana”, seja de maneira positiva ou negativa. O trabalho dele é explorar as obras sobre as quais se propõe a discutir apontando possíveis falhas, fazendo elogios e conectando a sala escura do cinema com a vivacidade das ruas e da vida real. Mais do que isso, o crítico muitas vezes é a ponte entre arte e público e por meio desse ofício, há um exercício constante de expressividade e de persuasão.

Portanto, considerando esse cenário e o que nos dizem os estudos da linguagem de viés sociointeracionista, justificamos essa pesquisa para investigar a argumentação como elemento básico do discurso no gênero crítica de cinema. Outra justificativa que também explica a existência deste trabalho é a vivência do próprio pesquisador, que passou a frequentar com mais afinco as salas de cinema, o que o levou a consequentemente consumir críticas cinematográficas. E nessas leituras se ergueram alguns questionamentos que provocam este trabalho: seria a intertextualidade uma estratégia argumentativa na crítica de cinema? Mais do

¹ SALGADO, Lucas. **O Cinema no Brasil vai acabar?** saiba a evolução dos números de público e de salas no país. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/06/23/cinema-no-brasil-circuito-do-pais-busca-se-recuperar-da-pandemia-e-fazer-frente-ao-streaming.ghtml>>. Acesso em: 01 de março de 2025.

² “Ainda estou aqui” venceu o Oscar de melhor filme internacional em 2025.

³ O GLOBO. “Ainda estou aqui”, “O auto da compadecida 2” e “Chico Bento” **impulsionam cinema nacional no início de 2025**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/01/21/ainda-estou-aqui-o-auto-da-compadecida-2-e-chico-bento-impulsionam-cinema-nacional-no-inicio-de-2025.ghtml>>. Acesso em 01 de março de 2025.

que isso, como se revela discursivamente a subjetividade do crítico em suas produções e de que maneira ele forma esse gênero e a recepção dele? Podemos encontrar relações interdiscursivas como parte dessa subjetividade? A partir dessas perguntas, elegemos a hipótese de que a intertextualidade e a interdiscursividade poderiam ser ferramentas promotoras de argumentação nesse gênero. Resta saber como aparecem no gênero.

No curso da pesquisa, essa hipótese foi verificada pelo aprofundamento das ideias de intertextualidade e de interdiscursividade pelos ramos, respectivamente, da Linguística Textual e da Análise do Discurso, de modo que propomos uma aproximação entre essas duas áreas se perder de vista a materialidade textual, considerando as fronteiras, aproximações e distanciamentos entre essas duas áreas. Nesse sentido, temos como objetivo geral investigar como a intertextualidade e a interdiscursividade contribuem para a argumentação na crítica de cinema. Os nossos objetivos específicos, que também definem o nosso caminho de pesquisa são: primeiro, verificar a ocorrência de intertextualidades estritas e amplas na crítica de cinema. Segundo, observar a presença de relações interdiscursivas na crítica de cinema. Terceiro, relacionar intertextualidade e interdiscursividade à argumentação no gênero crítica de cinema. Metodologicamente, partimos dos pressupostos teóricos de que a língua é instrumento de comunicação em um processo interativo que ocorre em sociedade, sendo o texto ocorrência máxima dos usos da língua, possibilitando a interação social entre sujeitos, pois é por intermédio da linguagem que se expressa e se organiza vivências, ideias e o que se pretende dizer, de modo que a medida da interação do sujeito que o seu meio é proporcional ao domínio da linguagem, valendo-se dela para informar e ser informado, para persuadir e ser persuadido. Aqui está, portanto, a relação entre linguagem e sociedade (Côelho, 2021, p. 09).

Nesse sentido, refletimos ainda que as ocorrências textuais não acontecem individualmente, mas sempre entre textos. Temos, então, a intertextualidade como fenômeno textual em suas formas ampla e estrita.

Os textos analisados aqui são aqueles enquadrados na definição genérica de crítica de cinema, isto é: obras cujo objetivo é apresentar uma opinião/tese sobre um filme para possibilitar o aumento de relações entre o filme e a realidade por parte do público. Investigamos a natureza argumentativa desses gêneros considerando a presença da intertextualidade como parte da manutenção da argumentação nesses textos.

Contudo, foi preciso ir além e, considerando os enunciados que circulam em sociedade não deixam de carregar assim ideias, já-ditos, ideologias e demais elementos extra-textos em suas ocorrências, necessário foi também saber em que medida a interdiscursividade também

aparece na crítica de cinema. Portanto, amparamo-nos tanto nas contribuições da Linguística de Texto quanto da Análise Discursiva, considerando encontros e fronteiras entre ramos das Letras.

Além disso, uma vez que nos interessa pensar e discutir as contribuições nos campos de estudo aos quais nos filiamos a partir da observação, realizou-se esta pesquisa qualitativamente, isto é: procurando saber o porquê das coisas se apresentarem como se apresentam no mundo para gerar novas reflexões e contribuições. Por adotarmos tal orientação metodológica, ao termos em mãos os textos a serem analisados, procuramos pelas manifestações intertextuais e interdiscursivas, caracterizando-as para, em seguida, explicar como essas manifestações contribuem, no texto, para a manutenção da argumentatividade. Além disso, adotamos também o método indutivo, que trata de um processo mental no qual a análise dos dados investigados leva a uma conclusão que se aplica em diferentes contextos, encontrando alguma regularidade (Marconi e LCATOS, 2003, p. 86).

No nosso caso, procuramos identificar as ocorrências intertextuais e interdiscursivas para, a partir delas, pensar no todo do texto e da argumentação, pensando em como essas ocorrências se relacionam juntas para a promoção da argumentação. Nosso caminho, dessa forma, iniciou-se da observação dessas ocorrências individuais até as constatações gerais que delas se originam.

Ademais, este trabalho é de natureza básica pois também pensamos em como a nossa contribuição pode ser útil para os estudos da argumentação no discurso, abrindo caminho para novos trabalhos que se debruçam sobre a investigação em gêneros metatextuais, especialmente àqueles artísticos. Em suma, entendemos que existe bastante espaço para pensar na crítica de arte como prática discursiva e suas possíveis relações sociais.

Ainda, esta investigação se apresenta como descritiva, em que nos importamos com ocorrências intertextuais e interdiscursivas no gênero crítica de cinema e seus usos como promotoras da argumentação no discurso. No mais, não poderíamos também deixar de mencionar que nossa pesquisa também se deu bibliograficamente, meio pelo qual nos fundamentamos nos gigantes que nos precederam para fundamentar de modo sólido nossas reflexões.

Entre as pesquisas que nos antecedem que também investigam a crítica de cinema dentro dos estudos da linguagem, destacamos a iniciativa de Barros (2024), que estuda a crítica como um instrumento didático de letramento. Além dela, Berbare (2004) caracteriza o gênero para possíveis usos dele em sala de aula.

Vai por esse caminho também, Silva e Cristóvão (2014), que veem não apenas na crítica de cinema, mas em críticas de outras manifestações artísticas, um grande potencial para a análise linguística e para o ensino-aprendizagem de produção textual na escola, um caminho também seguido por Ferreira (2025). Já Costa (2015) estuda adjetivos presentes na crítica por uma visão funcionalista. E Jorge e Barros (2008) entendem que a crítica cinematográfica pode ser um gênero que media uma relação entre a arte cinematográfica e o processo de letramento na escola.

Como é possível observar, são fartos os estudos que se valem da crítica de cinema para estudar possíveis contribuições no ensino de língua materna. Mas entre os trabalhos que estudam a crítica de cinema por uma perspectiva discursiva, encontramos Gomes (2010), que trata da relação entre cinema e crítica e, assim como nós, procura investigar a argumentabilidade desse gênero, como também faz Cunha e Penafria (2017). Junto dela, Gomes (2004), olha para a crítica de cinema e para a sua função retórica.

A nossa contribuição em estudar a crítica está em percebê-la não apenas do ponto de vista discursivo e textual, mas também especificando como a construção da argumentação acontece nesse gênero a partir do estudo dos parâmetros da intertextualidade e da interdiscursividade.

Estruturamos assim o trabalho: na primeira seção, apresentamos a fundamentação teórica adotada por nós. Iniciamos trazendo alguns fundamentos da linguística textual para, em seguida, expor o conceito de intertextualidade a partir dos escritos de Cavalcante, Faria e Carvalho (2017) e a sua relação com a argumentação. Depois, entramos na análise do discurso e a definição de interdiscursividade, principalmente em Orlandi (2005), mostrando como essas contribuições evidenciam a argumentação no discurso, pensada sobretudo em Ruth Amossy (2018) a partir das reflexões de Bakhtin e de Benveniste.

Já na segunda seção, estudamos a crítica de cinema mostrando um breve histórico dela e a sua descrição enquanto gênero do discurso. Na terceira seção, tendo estabelecidos os nossos fundamentos, partimos para a análise de dados. Finalmente, concluímos com os resultados encontrados e com as considerações finais.

02. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em “*Produção textual, análise de gêneros e compreensão*”, o professor Luiz Antônio Marcuschi apresenta um importante panorama dos estudos linguísticos, que inicia nos lembrando da iniciativa de Panini, um gramático que viveu há mais de 2.500 anos da Índia interessado no estudo do sânscrito, uma língua oriental a qual pertence à família dos idiomas indo-europeus (línguas presentes principalmente em regiões da Europa, da Índia, do Irã e da Ásia). É uma língua associada a religiões como o hinduísmo e o budismo. A ideia de Panini era estudar o sânscrito para a promoção religiosa.

A ideia era estudar a gramática sânscrita (a “língua dos deuses”), para a melhor realização de, por exemplo, complexos ritos religiosos; por isso a precisão linguística era crucial para a manutenção da integridade de textos sagrados e cerimônias védicas, isto é, próprias do sânscrito, fundamentais para a cultura e para a espiritualidade indiana da época. Isso resultou em um apurado trabalho linguístico-gramatical, de modo que, apesar de suas motivações religiosas, Panini entregou um trabalho que se tornou um marco para investigações no campo da linguagem, entendido como um importante precedente das ciências da linguagem.

Assim, reconhece-se hoje a atuação de Panini como indispensável para o desenvolvimento dos estudos linguísticos: “Panini tinha intenções religiosas e não científicas ao realizar o seu trabalho. Aliás, as motivações religiosas e políticas sempre foram as que mais moveram os estudos linguísticos ao longo de toda a história até o século XX” (Marcuschi, 2008, p. 26). Percebe-se isso não apenas em relação ao legado deixado por Panini, mas podemos pensar também no desenvolvimento dos estudos retóricos durante a Idade Média por parte da Igreja, bastante interessada na sustentação da fé e na propagação do Cristianismo, razão pela qual teólogos como Agostinho, Tomás de Aquino e Bernardo de Claraval não apenas tinham a retórica com grande estima, como em muito contribuíram com ela (Costa, 2019).

Há também os sermões de Antônio Vieira, que acabaram se tornando peças de arte e de estudo. Mais tarde, com a Reforma Protestante, homens como Lutero e Calvino, exemplificando, defenderam a exclusividade da Bíblia Sagrada como revelação divina, estimulando traduções (deve-se considerar aqui também o advento da impressão graças a Gutemberg), o acesso à educação formal e a necessidade de sermões compreensíveis e acessíveis. Mas, além de Panini e dos mencionados, também

[...] na Grécia Antiga iniciavam-se os estudos da linguagem que influenciaram todas as gramáticas posteriores até os nossos dias: é a tradição greco-romana. Entre estes estão Platão e Aristóteles. Ali são postas as bases filosóficas da terminologia e os primeiros problemas linguísticos que foram, sobretudo, de ordem semântica e filosófica e não formal e morfológica. A ideia de arbitrariedade do signo e de seu caráter representacional vem de Platão e de Aristóteles, que levantaram os pilares da semântica e da sintaxe. De então para cá, os estudos avolumaram-se e chegaram ao século XIX com uma rica bagagem, especialmente nas linhas filológica, histórica e comparatista. (Marcuschi, 2008, p. 26).

Depois de tudo isso, temos a publicação do “*Curso de Linguística Geral*”, creditado a Ferdinand de Saussure, que via a língua “como um código, como um conjunto de signos que se combinam de acordo com regras. Foram os estudos linguísticos realizados pelos estruturalistas que sustentaram essa concepção” (Aranha, 2010, p. 43). Aqui temos um marco e o pontapé inicial da abordagem científica dos fenômenos da linguagem. Saussure é importante para a história do desenvolvimento científico da linguística porque ela, até então,

[...] dependia dos estudos de outras disciplinas, como a Lógica, a Filosofia, a Retórica, a História e a Crítica Literária. Apenas no século XX, em 1916, com a publicação do Curso de Linguística Geral (CLG) - texto fundador da Linguística Moderna - os trabalhos de Ferdinand de Saussure são divulgados, e a Linguística – campo de investigação sobre a linguagem – passa a ser reconhecida como um estudo científico autônomo. (Aranha, 2010, p. 43)

Após essa publicação, “[...] surgiu a linguística como ciência autônoma, separando-se dos estudos históricos, da psicologia, da filologia e da literatura, áreas nas quais se achava integrado o estudo das línguas” (Marcuschi, 2008, p. 27). Agora, com Saussure, passa-se a se ter finalmente uma proposta linguística distintamente pautada em método e em pesquisa, isto é: em ciência. Naquele momento, como bem explica Marcuschi (2008, p. 28), a ideia era a concepção linguística enquanto um fenômeno social caracterizado por uma organização sistemática e ordenada de códigos e de signos.

No Curso parece não haver ainda uma preocupação específica, centrada e definitiva com a questão do uso, por isso entende-se ainda que Saussure lança os fundamentos da escola linguística do Estruturalismo, caracterizada por insistir na “[...] na necessidade de perceber cada língua como um sistema mais ou menos coerente e integrado” (Silva, Alvim e Nogueira, 2022, p. 18). O projeto estruturalista no campo da linguagem, então, seria a consideração da língua com uma estrutura formal e sistemática a ser analisada e destrinchada, por assim dizer.

Entre as contribuições de Saussure está a célebre afirmação de que “[...] é o ponto de vista que cria o objeto” (Saussure, 2021, p. 51). Ao falar isso, Saussure quis dizer que a linguística parte do problema de identificar qual é o seu objeto de estudo. Como ele mesmo

questiona no início de sua obra: “Qual é objeto, ao mesmo tempo integral e completo, da linguística? A questão é particularmente difícil” (Saussure, 2021, p. 51).

Isso porque, como ele muito bem explica, esse objeto não é dado imediata, prévia e concretamente a quem pesquisa. Logo, esse objeto só passa a haver quando existe um ponto de vista a ser adotado pelo pesquisador. A maneira como o linguista, nesse sentido, escolhe olhar para um fenômeno da língua — seja como som, como expressão de uma ideia, como evolução histórica etc — é o que cria e delimita o seu objeto de estudo.

Então, diferentes pontos de vista produzem diferentes objetos, que só podem ser analisados dentro do ponto de vista de quem os criou. Portanto, não há um objeto linguístico único e fixo, mas múltiplos objetos possíveis, dependendo da perspectiva adotada. Essa percepção foi importantíssima para a criação de diferentes ramos dos estudos da linguagem, cada um deles com uma visão, um olhar diferente.

Saussure nos lega uma ideia que acarreta em uma tomada de decisão metodológica e teórica, porquanto o pesquisador deve escolher claramente seu ponto de vista para definir o seu objeto e seu método de análise. Não há de se falar em neutralidade metodológica, portanto. Trata-se de uma posição epistemológica fundamental para a linguística, evidenciando que o conhecimento linguístico é realizado com as escolhas teóricas do pesquisador.

A pesquisa que aqui se segue se dobra ao recado saussuriano. Portanto, a investigação aqui proposta é fruto de um ponto de vista específico que molda o nosso olhar para o nosso objeto de análise, definindo como tratá-lo. Assim, explicitamos o nosso objeto de análise: a crítica de cinema. É esse o nosso objeto. E esse objeto é criado e enxergado pelas lentes de dois ramos da linguística, os quais julgamos de extrema importância: a linguística textual e a análise do discurso. Cada uma dessas lentes traz um parâmetro, a intertextualidade e a interdiscursividade, respectivamente, e pelas lentes delas olhamos para o nosso objeto. Então, primeiro precisamos aqui pavimentar o caminho com os fundamentos desses olhares. Como já foi dito no passado, uma casa que não está firmada em um sólido alicerce tende a cair⁴. Por isso então, iniciamos sob o percurso histórico e teórico que nos trouxe até aqui para situarmos o nosso projeto investigativo, de maneira que apresentamos não apenas o nosso objeto de análise, mas também o ponto de vista que o cria e o define.

⁴ Referência analógica à fala de Cristo em Mateus 07:24-27: “Quem ouve minhas palavras e as pratica é tão sábio como a pessoa que constrói sua casa sobre uma rocha firme. Quando vierem as chuvas e as inundações, e os ventos castigarem a casa, ela não cairá, pois foi construída sobre rocha firme. Mas quem ouve meu ensino e não o pratica é tão tolo como a pessoa que constrói sua casa sobre a areia. Quando vierem as chuvas e as inundações e os ventos castigarem a casa, ela cairá com grande estrondo” (Tradução da Nova Versão Transformadora).

Começamos entendendo melhor os fundamentos e motivações teóricas do presente trabalho. Primeiro, nós nos debruçamos sobre os pressupostos da linguística do texto e da intertextualidade. Depois, seguimos para o estudo da análise do discurso e da intertextualidade, fazendo uma pausa para entendermos a Teoria da Argumentação no Discurso, de Ruth Amossy, que, por sua vez, é influenciada pelo dialogismo bakhtiniano e pela teoria enunciativa de Benveniste. Todos esses assuntos serão abordados em sua relação com a argumentabilidade e sua presença no discurso.

2.1. Linguística textual, intertextualidade e argumentação

Na história dos estudos da linguagem, o início da linguística textual está temporalmente situado entre os anos de 1950 e 1960, quando da denominada guinada (ou virada) pragmática, que, segundo Marcuschi (2008, p. 37) trata de uma perspectiva dedicada a analisar

[...] usos e funcionamentos da língua em situações concretas sem dedicação à análise formal. É a passagem da análise da forma para a função sociocomunicativa e o enquadre sociocognitivo. Sabemos que as línguas são empregadas no dia a dia das mais variadas maneiras e não de forma rígida. Os estudos discursivos e pragmáticos tentam esclarecer como se dá essa produção de sentidos relacionados aos usos efetivos: o sentido de tornar, então, algo situado, negociado, produzido, fruto de efeitos enunciativos e não algo prévio, imanente e apenas identificável como um conteúdo.

A guinada pragmática ocorre em um contexto em que, na realidade do século XX, passou-se a considerar a proposta gerativista de Chomsky como um “[...] reducionismo violento do fenômeno linguístico”, uma vez que ao tratar os fenômenos de linguagem como algo puramente mental, o gerativismo acabou eliminando “[...] estudos ligados à vida da linguagem, isto é, a pragmática, a sociolinguística, a interação verbal, o discurso etc” (Marcuschi, 2008, p. 36 e 37).

Desse modo, aparecem as tendências hifenizadas ou genitivas, que nada mais são do que iniciativas interdisciplinares dos estudos da linguagem, como é o caso não apenas da linguística textual, mas também da análise do discurso e de outros ramos da linguística, como a sociolinguística, a análise da conversação, a psicolinguística e, mais recentemente, os estudos tecnodiscursivos, por exemplo.

A linguística textual pode ser didaticamente dividida em três períodos: o da “gramática do texto”, o do desenvolvimento da noção de textualidade e o da ênfase à pragmática. “[...] Na primeira fase da Linguística Textual, ressaltou-se a importância do estudo da “gramática do

texto”, em que se fazia uma descrição completa dos elementos constitutivos de que uma dada língua dispõe para a estruturação de textos” (Ramires, 2014, p. 61).

Foi nesse momento que foram investigados aspectos como a estrutura e a sintaxe dos textos. Nesse momento, como lembra Koch (2022, p. 19) a preocupação estava no “[...] estudo dos mecanismos interfrásticos que são parte do sistema gramatical da língua, cujo uso garantiria a duas ou a mais sequências o estatuto de texto. [...] O texto, então, era concebido como uma ‘frase complexa’ ”. É aqui, por exemplo, que se situam os trabalhos de Ducrot quando desenvolvia a noção de operadores argumentativos e como eles construía os argumentos dentro da dinâmica textual.

Mais tarde, no segundo momento da linguística textual, “[...] o conceito de textualidade passa a ser não apenas uma propriedade ou característica de um evento comunicativo, mas um múltiplo modo de conexões ativadas sempre que este ocorre” (Ramires, 2014, p. 61). É aqui que se situam os famosos fatores de textualidade, elencados por Beaugrande-Dressler, para quem existem sete elementos que fazem os textos serem de fato textos: a coesão e a coerência (fatores materiais, conceituais e linguísticos), e a intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade e intertextualidade, fatores pragmáticos.

Finalmente, no terceiro momento da linguística textual, “dá-se maior ênfase ao contexto pragmático, isto é, ao conjunto de condições – externas ao texto – da produção, da recepção e da interpretação do texto” (Ramires, 2014, p. 62). A partir de então, destarte, procura-se observar o texto a partir não apenas de sua estrutura, mas sim de sua manifestação prática, concreta e social. Esse novo posicionamento emerge como uma resposta principalmente às perspectivas cognitivas e gerativistas.

Nesse sentido, explica Koch (2022), com o desenvolvimento de áreas do saber como a antropologia, a neurobiologia, a psicologia e a própria linguística, distanciou-se de uma separação entre o mundo interno cognitivo-mental e o mundo externo social.

As rotinas computacionais que acontecem socialmente são muito comuns e envolvem várias tarefas diárias (pensemos, por exemplo, na necessidade de computar conjuntamente quando se trata de tarefas como preparar com alguém uma receita culinária, ou o que acontece num restaurante para que o prato possa chegar à mesa dos fregueses). Essas tarefas constituem rotinas desenvolvidas culturalmente e organizam as atividades mentais internas dos indivíduos que adotam estratégias para dar conta das tarefas de acordo com as demandas socialmente impostas. Isso quer dizer que muito da cognição acontece fora das mentes e não somente dentro delas: a cognição é um fenômeno situado. Ou seja, não é simples tratar o ponto exato em que a cognição está dentro ou fora das mentes, pois o que existe aí é uma interrelação complexa. Voltar-se exclusivamente para dentro da mente à procura da explicação para os comportamentos inteligentes e para as estratégias e construção do conhecimento pode levar a sérios equívocos. (Koch, 2022, p. 42).

Desse entendimento, infere-se que a linguagem, inevitavelmente nas rotinas humanas, se constitui como algo intimamente intrincado entre mente e exterioridade, de modo que isso se manifesta sobretudo nas interpessoais, pois “[...] na base da atividade linguística está a interação e o compartilhar de conhecimentos e de atenção: os eventos linguísticos não são a reunião de vários atos individuais e independentes. São, ao contrário, uma atividade que se faz com os outros, conjuntamente” (Koch, 2022, p. 42). Consequentemente, isso significa que

[...] usar a linguagem é sempre engajar-se em alguma ação em que ela é o próprio lugar onde a ação acontece, necessariamente em coordenação --com os outros. Essas ações não são simples realizações autônomas de sujeitos livres e iguais. São ações que se desenrolam em contextos sociais diversos, com finalidades sociais e com papéis distribuídos socialmente. Os rituais, os gêneros e as formas verbais disponíveis não são em nada neutros quanto a esse contexto social e histórico. (Koch, 2022, p. 43).

Em síntese, defende-se que não se pode pensar os fenômenos da linguagem a partir de uma redução teórica que envolve um reducionismo dualista entre mente e cultura. Em que pese, a dimensão mental dos usos da língua, não se pode deixar de considerar que esses só ocorrem social, cultural, ideológico e socialmente situados, pois a vida humana em sociedade exige indispensavelmente o uso da língua em diversidade. Então, a linguística textual se propõe a estudar o objeto de análise texto a partir de tal dimensão.

Mas, dentro dessa realidade, questionamos: o que vem a ser a linguística textual? Consoante Marcuschi (2012, p. 33), a linguística textual não é outra coisa senão “[...] o estudo das operações linguísticas e cognitivas reguladoras e controladoras da produção, construção, funcionamento e recepção de textos escritos ou orais”.

Nesse sentido, a Linguística Textual teria como objeto de análise o texto no sentido de investigar processos relacionais à produção, ao funcionamento e à recepção deles. A ideia, portanto, é analisar o texto à medida de seus propósitos sociocomunicativos. Essa definição nos leva a outro problema: o que pode ser definido como um texto?

Marcuschi (2012, p. 33) conceitua o texto como “[...] um ato de comunicação unificado num complexo de ações humanas”. Trata-se de uma definição bastante interessante. Primeiro, ao tratar o texto como um “ato”, Marcuschi o associa a uma dimensão prática, a qual não limita a uma mera abstração no mundo das ideias. Essa dimensão prática é desenvolvida por ele ao afirmar que esse ato não se dá em outra coisa a não ser em um “complexo de ações humanas”.

Dessa feita, quem produz, recebe, compartilha textos e interage por meio deles são os seres humanos dentro de suas relações, definidas, por sua vez, pela sua miscelânea de intuítos.

Assim, reforça-se a dimensão sociopragmática e interativa da comunicação humana por meio de linguagem em textos.

Outra definição de texto para a qual chamamos a atenção é a dada por Val (1991, p. 3): o texto é uma “[...] ocorrência linguística falada ou escrita, de qualquer dimensão, dotada de unidade sociocomunicativa, semântica e formal”. Mais uma vez, deparamo-nos a dimensão social e comunicativa do texto, havendo ainda uma ênfase para a sua natureza linguística, que pode se dá pela escrita ou pela oralidade, tudo isso com sentidos e formas construídos socialmente e de modo interativo: “[...] o que as pessoas têm para dizer umas às outras não são palavras e nem frases isoladas, são textos” (Val, 1991, p. 3). É o texto então, unidade sociocomunicativa.

Invocamos também Cavalcante (2015, p. 17), para quem o texto constitui uma unidade semântica com algum propósito sociocomunicativo “[...] direcionado a um certo público, numa situação específica de uso, dentro de uma determinada época, em uma dada cultura”. Aqui destacamos a ênfase dada pela autora à situacionalidade dos textos, que não ocorrem no vácuo e nem são neutros do ponto de vista de sua existência e fins, uma vez que são sócio-históricos, político, cultural e socialmente situados. Para além disso, lembramos novamente o caráter linguageiro da atividade textual, envolvida em diversos sentidos. Nota-se um ajuntamento de diversas dimensões que explicam o texto em suas várias características.

Por fim, citamos também Macedo (2018, p. 89), que repercute a ideia de texto como um “evento da vida da linguagem”, isto é: produz e materializa condições de processamento individual e social do texto para a sua concepção, recepção e compartilhamento. Dito isso, entendemos o texto como fenômeno linguístico máximo e indispensável para a interação em diferentes configurações sociais e suas idiossincrasias. Por esse viés, consideramos tanto o cotexto (superfície material do texto e seus processos) como o contexto (elementos extratextuais, que definem os textos).

Para continuar, ressaltamos a dimensão da manifestação social, isto é: toda ocorrência textual sempre é socialmente e acontece levando em consideração a interação humana social e propósitos sociocomunicativos. Desse modo, estamos discutindo aqui um fenômeno linguageiro que não é caracterizado por neutralidade. Ora, se assim o é, é possível concluir, desse modo, se os textos são atividades humanas, eles não deixam de carregam as intenções de quem os produzem, que sempre possuem alguma intenção.

Portanto, o sujeito produto de textos deseja não apenas comunicar, mas, muitas vezes, posicionar-se sobre algo. Dito de outro jeito, argumentar. O que a linguística textual, diante

desse cenário, teria a dizer a respeito da argumentação em textos? A fim de jogar luz sobre essa questão, recorremos a Cavalcante (2016).

Para a linguística textual, o sujeito é pensado como um indivíduo dotado da capacidade de mobilizar recursos linguísticos para a sua expressão e com o fito de atingir os seus propósitos sociocomunicativos, de acordo com as motivações que lhe aprouver. Dessa maneira, estamos diante de um “[...] agente social, que tem ciência de seu poder para agir sobre o outro” (Cavalcante, 2016, p. 115).

Assim, entendemos que o sujeito, no âmbito da linguística textual, é aquele que se expressa de modo consciente inclusive quanto às estratégias que utiliza para tal para atingir o que quer. É sobre essas estratégias, mais bem traduzida como a mobilização de recursos textuais e linguísticos para a expressão verbal, que a linguística textual se debruça, sem deixar de levar em conta, como já mencionado os aspectos extratextuais e contextuais dessa expressão, pois “levamos em conta a intencionalidade do sujeito e seu livre-arbítrio para deixar marcas de seus posicionamentos no cotexto” (Cavalcante, 2016, p. 116).

Os critérios analíticos da linguística textual são como que motivados por uma tentativa de explicação para as escolhas textuais pelas quais o sujeito age sobre o seu dizer, reelaborando-o a todo instante, negociando-o com os possíveis interlocutores (em seus papéis sociais), para atender a seus propósitos. É justamente a suposição dessa agentividade ou dessa actorialização, que faz a linguística textual eleger como critérios de análise os diversos recursos de que pode se valer o locutor para persuadir a quem ele projeta como interlocutor.

Diante disso, “[...] a linguística textual se ocupa em descrever e explicar as estratégias de colocar em texto (isto é, de textualizar) os propósitos dos interlocutores”, pois “[...] o empreendimento da linguística textual não impede estudos descritos de formas da língua que norteiam conduções argumentativas, mas jamais poderia limitar-se a essa descrição, nem se deslocar para as abstrações semânticas que elas reclamam” (Cavalcante, 2016, p. 118).

Ou seja, o projeto da linguística textual é tratar o texto em toda a sua complexidade, envolvendo os seus elementos de textualidade e características gramaticais, lexicais, formais etc, sem deixar de levar em conta a atuação extratextual do sujeito, o qual, por sua vez, pode conscientemente mobilizar recursos à disposição para as suas intenções.

É isso que possibilita os estudos da linguística textual, isto é: a identificação dos recursos de textualização no âmbito da superfície do texto para as intenções que aparecem no campo da extratextualidade. Seria, então, essa a contribuição da linguística textual para os estudos da argumentação em uma perspectiva linguística, compreendendo que, nas palavras de Cavalcante (2016, p. 122), “[...] é na dimensão do texto que a argumentação se evidencia. [...] A

argumentação é constitutiva do discurso, mas é no texto que ela se expressa”. E uma das marcas que evidenciam a natureza argumentativa do discurso no texto é a intertextualidade.

De acordo com a linguística textual, um dos recursos que aparece no texto e que revela estratégias argumentativas do locutor é a intertextualidade, que pode ser conceituada como a ideia da

[...] influência de um texto sobre outro, isto é, da percepção de que, em diferentes graus, todo texto era um intertexto, pois, ao escrever, estabelecemos um diálogo (do qual temos consciência ou não) com tudo o que já foi escrito. Assim, cada texto seria como um elo na corrente de produções verbais. Em outras palavras, um texto retoma outro, contestando-o ou reafirmando-o. (Faria, 2014, p. 33)

Quando falamos em intertextualidade, não podemos ceder à tentação de cair no reducionismo de que esse fenômeno textual se limita à mera citação em um texto de outro texto ou à relação entre diferentes textos. Mais do que isso, uma ocorrência intertextual é preciosa (e até intencional) para demonstrar as intenções do sujeito emissor da (e na) produção textual. Na verdade, uma ocorrência intertextual, como lemos em Faria, serve para confirmar ou refutar algo, pois é próprio do discurso o argumentar. Silva e Carneiro (2017, p. 63) aprofundam isso ao dizer que

[...] as relações intertextuais que se estabelecem em textos diversos apontam para um recurso argumentativo no qual se verifica a incorporação de vozes de enunciadores variados. [...] A retomada de textos tem poder para sustentar uma tese, dar um novo significado ao que já foi dito, com margens para novas significações, trazendo a possibilidade de oposições, acréscimos de novos sentidos, novos rumos. (Silva e Carneiro, 2017, p.63)

As relações entre textos diferentes se constituem como um importante recurso argumentativo no qual se observa a integração de vozes de diversos autores. Assim, retomar textos permite sustentar uma tese, atribuir novos significados ao que já foi dito e abrir espaço para novas interpretações, possibilitando oposições, adições de novos sentidos e direções diferentes. Não à toa, Macedo (2018, p. 113) admite a intertextualidade como ela sendo “[...] um fenômeno de natureza textual pelo qual se estabelece relação entre textos, seus conteúdos, gêneros e estilo”.

Mais do que tudo isso, é crucial ainda não deixar de localizar a intertextualidade nos gêneros em que ela aparece, sendo direcionada a partir das intenções persuasivas presentes. Isso acontece, por exemplo, em gêneros midiático-jornalísticos: charges que remetem a notícias, notícias que respondem a entrevistas, estatísticas, reportagens etc.

Os processos intertextuais, portanto, são sempre motivados pela orientação argumentativa que o locutor pretende dar ao texto. Independentemente de comportar ou não visada argumentativa, qualquer texto, ao estabelecer relação implícita ou explícita com outro(s) texto(s), deixa entrever a assunção de um posicionamento a respeito do tema tratado. No caso de apresentar visada argumentativa, como necessariamente ocorre em gêneros tais como o artigo de opinião e o debate político, a função argumentativa da intertextualidade se mostra mais evidente, na medida em que os textos-fonte são sempre convocados pelo locutor para reforçar sua tese. Em se tratando de vozes oponentes, o locutor as convoca para contra argumentá-las; em se tratando de vozes proponentes, ele as sustenta e busca, por vezes, sedimentá-las pela apresentação de outros argumentos. (Macedo, 2018, p. 115).

Dessa forma, reconhecemos a intertextualidade como o encontro entre textos, “[...] que se cruzam e se entrecruzam em novas e variadas combinações” (Koch e Elias, 2022, p. 39). Carvalho (2018), trata o fenômeno da intertextualidade em duas vertentes: a estrita, em que se pode localizar o texto-fonte, e a ampla, que remete a textos diversos.

Na intertextualidade estrita, aquela em que “[...] as relações nas quais se verifica o diálogo entre textos específicos, ou porque existem partes de um texto presentes em outro, ou porque um texto sofreu modificações e se transformou em outro”, Carvalho (2018, p. 85) destaca as ramificações da copresença e da derivação. Na copresença há uma explícita relação intertextual, “[...] já que traz ao intertexto em sua versão original ao novo texto” (Dutra e Faria, 2019, p. 101), que pode se dá pelas vias da citação, da alusão ou da paráfrase (Carvalho, 2018).

A citação literal estabelece uma relação de copresença entre o texto e o intertexto, tornando a relação textual explícita, como já dito, já que traz o intertexto em sua versão original ao novo texto. Por exemplo: na carta bíblica aos romanos, o apóstolo Paulo escreve que “[...] a justiça de Deus se revela no Evangelho, de fé em fé, como está escrito: ‘o justo viverá pela fé.’” (Romanos 01:17). A parte final do trecho é uma citação direta explícita de um escrito do profeta antigotestamentário Habacuque (capítulo 02, versículo 04)⁵: “Eis o soberbo: a sua alma é reta nele; mas o justo viverá pela fé”. Essa relação intertextual de copresença por citação é utilizada pelo apóstolo para enfatizar a importância da fé na espiritualidade cristã.

Já na alusão (uma menção indireta), há uma relação intertextual na qual o locutor deixa pistas para que seu interlocutor resgate o sentido pretendido do texto, pois há “insinuações, menções indiretas” ao texto-fonte no novo texto. A intertextualidade por alusão é comumente utilizada em textos mistos (verbais e não verbais) e no audiovisual, como no cinema. Por exemplo: a versão de 2018 do longa “Halloween”, de David Gordon Green, alude ao original de 1978, de John Carpenter, quando aquele reproduz uma cena deste em que há um embate

⁵ Ambas as traduções foram extraídas da Bíblia de Estudo da Fé Reformada (2021), que utiliza a tradução “Almeida Revista e Atualizada”.

físico entre os protagonistas Michael Myers e Laurie Strode. No filme original, Myers é jogado por Strode de uma janela, que, ao olhar para o chão, não encontra o corpo do vilão, o que sugere a sobrevivência dele. Em 2018, é Strode quem é arremessada por Myers, que olha para o chão e não a encontra. Essa inversão de papéis é um jogo intertextual no qual se espera que o espectador faça tais relações para perceber a homenagem feita.

Além disso, há o parafraseamento de conteúdos, quando o novo texto reformula o intertexto, sem omissões e desvios do conteúdo deste. Oswald de Andrade, em seu “Canto de regresso à Pátria” escreve que “Minha terra tem palmares/Onde gorjeia o mar/Os passarinhos daqui/Não cantam como os de lá.”. Os dois últimos versos desse poema nada mais são do que uma reescrita de Gonçalves dias: “[...] As aves que aqui gorjeiam/Não gorjeiam como lá”.

A derivação, por sua vez, é caracterizada por uma intertextualidade de ordem mais formal, podendo aparecer como paródia, por exemplo. A característica basilar dos processos de derivação consiste na alteração do texto-fonte por meio de aspectos formais, estilísticos ou de conteúdo, sem perda de aspectos semânticos. Esse tipo de intertextualidade é recorrentemente usada em textos humorísticos, como é o caso do programa “Hermes & Renato”, da antiga MTV Brasil, que se valeu da paródia em muitas de suas esquetes. Como explicam Araújo e Sobrinho (2011, p. 08): “Desde suas características mais básicas, o humor de “Hermes e Renato” vem da paródia, que, no caso, é feita em relação à aparente realidade como é mostrada na TV”. Exemplificando, temos o “Brasil Mulambo”, parte do quadro “Jornal”, em que “Hermes e Renato” parodiava jornalísticos televisivos como o “Jornal Nacional”. A ideia do “Brasil Mulambo” era de referenciar matérias jornalísticas que retratam problemas comuns do país. Um dos mais conhecidos episódios é o que conhecemos “Charlinho”, “o menino que só quer estudar”. Nele, o humorista Fauto Fanti assume o papel de um repórter que conhece uma família em situação de vulnerabilidade socioeconômica. Nela, “Charlinho” é uma criança que faz um esforço exagerado, em meio às dificuldades em que vive, para frequentar regularmente a escola. O programa se vale de estereótipos que caracterizam esse tipo de reportagem para zombar, dentre outras coisas, do eventual sensacionalismo midiático que esse tipo de produção pode conter, além de fazer críticas sociais. Além disso, isso é feito pelo humor politicamente incorreto, marca do “Hermes e Renato”.

Não se pode deixar de falar também da metatextualidade, definida pela relação de um texto que comenta, critica ou avalia um outro texto. Nesse caso, a metatextualidade é entendida como uma terceira modalidade de intertextualidade estrita.

Poderíamos estar tentados a incluir a metatextualidade entre os fenômenos de derivação, já que um texto inteiro origina outro. Entretanto, importa destacar que, para se configurar esse tipo de relação, a intertextualidade deveria transformar um texto-fonte, o que não é o caso. Por outro lado, poderíamos pensar que a metatextualidade poderia figurar entre as intertextualidades amplas, mas ela nem imita forma de gênero ou de estilo, nem alude a textos diversos. O metatexto comenta um texto-fonte específico, por isso cremos que deva figurar entre as intertextualidades estritas. Frente a essa peculiaridade, pleiteamos que a metatextualidade passe a constituir uma terceira categoria de intertextualidade estrita, além das copresenças e derivações (transformações), uma vez que, por ela, será possível retomar o texto-fonte. (Cavalcante, Faria e Carvalho, 2017, p. 18 e 19)

Já a intertextualidade ampla é aquela em que “[...] não há a retomada de um texto específico, mas se verifica a imitação entre gêneros do discurso ou entre estilos de autores ou quando um texto alude a conteúdos explicitados em textos diversos” (Carvalho, 2018, p. 14). Aqui estão a imitação de parâmetros do gênero - indicada por aspectos enunciativos que ajudam a recuperar a mobilização de parâmetros do gênero, como características composicionais, temáticas e funcionais que configuram determinado gênero -, a imitação de estilo de autor, correspondendo à imitação de recursos discursivos e textuais, que criam uma imagem do autor, isto é, esses recursos apresentam um dado estilo que se apresenta reconhecível, e a alusão ampla, que acontece através de referências indiretas não a um texto específico, mas “a um conjunto de textos que tratam da mesma temática ou de uma situação partilhada coletivamente em uma dada cultura, manifestável por textos diversos” (Carvalho, 2018, p. 107). Ao discutir os efeitos argumentativos e discursivos do uso das *hashtags* em posts no Twitter/X, Dutra e Faria (2022) as entendem como um interessante caso de intertextualidade ampla, visto que elas, na rede social, relacionam-se inevitavelmente a diferentes textos (no caso, outros posts no Twitter) que tratam de um tema em comum.

De modo geral, a intertextualidade ampla trata de relações intertextuais em que um texto não cria um diálogo com um texto específico, mas sim com um conjunto de textos, sendo que nem sempre o interlocutor reconhecerá essas relações de intertextualidade ampla.

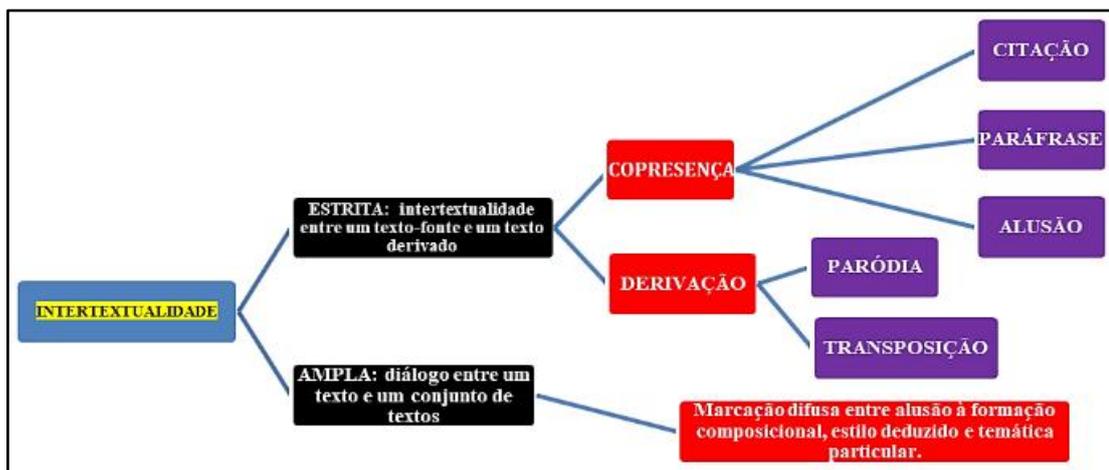


Figura 1 - Esquema da classificação da intertextualidade, a partir de Cavalcante, Faria e Carvalho, 2017.

Sobre isso, Koch e Elias (2021, p. 43 e 44) lembram que

[...] é importante ressaltar que o conhecimento textual também está relacionado à presença de um texto ou mais de um texto em outro. Nesse sentido, falar de conhecimento de textos significa também falar de intertextualidade, um princípio que entra na constituição de todo e qualquer texto, visto que este é produzido em resposta a outro texto, sempre. A escrita é, portanto, uma atividade que exige a retomada de outros textos, explícita ou implicitamente, dependendo do propósito da comunicação.

As autoras destacam que o conhecimento textual está ligado à inclusão de um ou, então, de mais textos, um dentro de outro, um sobre o outro. Assim, discutir o conhecimento de textos implica também abordar a intertextualidade, essencial para a formação de qualquer texto, uma vez que este é sempre produzido em resposta a outro texto. A escrita, portanto, é uma atividade que demanda a retomada de outros textos, seja de forma explícita ou implícita, conforme o objetivo da comunicação. Elas enfatizam ainda que a prática textual envolve pelo menos a reunião de três conhecimentos: linguístico, enciclopédico e sobre as práticas interacionais.

Enquanto o conhecimento linguístico está ligado aos conhecimentos relacionados à gramática, à ortografia e ao aspecto lexical da língua, às unidades da língua, portanto, o conhecimento enciclopédico seria os repertórios de vivências no mundo armazenados na memória. Por fim, os conhecimentos interacionais envolvem os gêneros, sua estrutura e circunstâncias usuais, além da dinâmica sociointeracional sobre a qual se tem conhecimento, construída cultural, social e historicamente (Koch e Elias, 2021).

Para os fins desta pesquisa, destacamos o conhecimento enciclopédico, pois ele possui relação direta com a intertextualidade (e com a interdiscursividade), formando os sentidos do texto, construídos sociocognitivamente. Em outras palavras, a percepção das relações

dialógicas passa diretamente por esse conhecimento e o seu nível é indispensável para a identificação dos sentidos do texto, fazendo com que as conexões intertextuais e interdiscursivas sejam ou não localizáveis pelo interlocutor, além de outros fatores, evidentemente (Carvalho, 2018).

Conforme será demonstrado mais à frente, nesta pesquisa, a crítica de cinema parece manter traços de intertextualidade estrita por citação ao mesmo tempo em que se configura como metatexto, no sentido de que se trata de um texto que comenta criticamente sobre outro. Nesse caso, há de se considerar o filme do qual ela se origina como um texto-fonte, o que faz sentido, tendo em vista que o filme também pode ser compreendido como um texto à medida que ele existe como uma construção comunicativa organizada que une aspectos técnicos, materiais e psicossociais, passível de interpretação em uma dinâmica interacional:

Percebo o cinema como um todo, justamente devido a sua natureza dialógica, e, a partir de minha condição de espectadora, procuro observar e entender a manipulação e a organização de espaços e papéis (inclusive o meu próprio), exercidas pela arte cinematográfica, como uma construção que se faz possível mediante a recorrência a diversas técnicas, umas mais voltadas para os aspectos materiais (câmera, som, luz, tela etc.), enquanto outras se voltam para os aspectos psicossociais, (cultura, história, emoções, ideologias etc.), dando origem àquele que, além de ter sido eleito meu objeto fundamental de pesquisa, certamente, é visto como objeto de realização por todos que o produzem e de encantamento, prazer, diversão, cultura etc., por todos que o recebem: o texto fílmico⁶. (Toledo, 2004, p. 03).

Além da intertextualidade, outra marca evidenciadora da argumentação no discurso é a interdiscursividade. Para discuti-la agora, recorreremos a alguns fundamentos de outro ramo da linguística: a Análise do discurso.

⁶ Se um filme também é texto, isso significa que ele também comunica, porquanto “a arte também é comunicação. Tudo o que é humano testifica do que é humano, pois o que é humano nunca é neutro, vazio.” (Rookmaaker, 2010, p. 39)

2.2. Análise do discurso, interdiscursividade e argumentação

Na subseção anterior, amparados em alguns fundamentos da língua textual, insistimos na noção do texto como objeto de análise de manifestações linguísticas, no sentido de que essas manifestações se dão em ambientes situados socialmente, de modo que aspectos extratextuais também importam ao analista, sobretudo no que se refere à argumentação, como defendido. Agora, exploramos outro ramo do estudo da linguagem, que é a análise do discurso, integrante também da guinada pragmática, mas, agora, indo por outro caminho.

A análise do discurso nasce de críticas ao modelo tradicional de comunicação, composto por emissor, receptor, código, referente e mensagem, popularizada por Jakobson, em “Linguística e Comunicação”, para o qual “a linguagem deve ser concebida como uma parte integrante da vida social” (Jakobson, 2003, p. 17). Nesse sentido, o autor sugere “fatores fundamentais da comunicação linguística: “qualquer ato de fala envolve uma mensagem e quatro elementos que lhe são conexos: o emissor, o receptor, o tema (topic) da mensagem e o código utilizado.” (Jakobson, 2003, p. 19). Como explica Orlandi (2005, p. 21), o discurso deve ser adequadamente pensado se afastando da ideia tradicional de comunicação, a qual é estruturada em torno do emissor, receptor, mensagem etc. Em tal modelo, o emissor transmite uma mensagem ao receptor, formulada em determinado código e referente a um aspecto da realidade. Entretanto, observa-se que essa dinâmica não se limita a um mero processo estanque de transmissão de informação. Contudo, deve-se atentar para o fato de que a língua não é apenas um código entre outros e que não há separação entre emissor e receptor, pois eles interagem simultaneamente em um processo de construção contínua de significação. É aqui que entra a ideia de discurso, pois, no funcionamento da linguagem, não acontece apenas a transmissão de informações, mas sim a constituição de sujeitos e a produção de sentidos, marcados pela língua e pela história. Em outras palavras, a língua é inseparável da própria história humana, havendo, concomitantemente, processos de identificação, de argumentação, de subjetivação e de construção da realidade.

A Análise do Discurso considera que o funcionamento da linguagem evidencia um processo complexo de constituição subjetiva, o qual “[...] põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história”, de modo que “[...] as relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos, e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: o discurso é efeito de sentidos entre locutores” (Orlandi, 2015, p. 21), sentidos esses formados a partir de concepções formadas ideológica e culturalmente na vida em sociedade.

Assim, não é função da Análise do Discurso analisar os critérios de textualidade (referenciação, intertextualidade, coesão etc), como faz a Linguística Textual, mas sim pensar no discurso, isto é, na “língua em curso”⁷, em movimento, como uma ocorrência, em suas relações intrínsecas com a história e os espíritos de épocas. Por isso, na Análise do Discurso, “[...] as sistematicidades linguísticas - que nessa perspectiva não afastam o semântico como se fosse externo - são condições materiais de base sobre as quais se desenvolvem os processos discursivos. A língua é, assim, condição de possibilidade do discurso” (Orlandi, 2015, p. 22).

A análise do discurso também é fruto de críticas feitas ao estruturalismo linguístico, como observamos em Saussure. Isso porque houve uma tensão entre duas visões na arena da linguística: a discussão entre formalistas e sociologistas. Para o formalismo, há de se reconhecer a relação entre língua e pensamento, no sentido de que tal relação se preocupa com o aspecto psíquico da linguagem em procura do que for constante, único, universal.

Do outro lado, o sociologismo crê “[...] no percurso social que abarca a relação entre língua e sociedade”, valorizando, assim, o diverso, o diferente, o heterogêneo, o variado. Aqui, o alvo de investigação não é a relação entre linguagem e pensamento, linguagem e forma, mas sim linguagem e sociedade (Silva, Alvim, Nogueira, 2022, p. 16). A análise do discurso se situa exatamente nas discussões sociologistas, em que encontramos Michel Pêcheux, um importante pensador francês.

Pêcheux critica o estruturalismo saussuriano por entender que Saussure não situa as suas contribuições em uma perspectiva social, fazendo com que as reflexões dele atendessem a uma construção teórica arbitrária e abstrata, formal. Disso vem a segunda crítica de Pêcheux, para quem os aspectos formais da língua (morfo sintáticos, fonéticos etc) “[...] se configuram como anômalos ou aceitáveis por meio das condições ideológicas em que são produzidos e recebidos”.

Ou seja, só faz sentido analisar os fenômenos da linguagem se existir uma contextualização socioideológica, pois é nela que os fenômenos de linguagem acontecem e se evidenciam. Assim, é a ideologia que ajuda a compor as mais diversas formações sociais, resultando em apreensões semânticas que só existem à luz da sociedade e das ideologias que as cercam. “Para Pêcheux, o estruturalismo teria usado uma ideia de liberdade individual [...], sem levar em conta a prática social; o que produzia um mascaramento ideológico” (Silva, Alvim e Nogueira, 2022, p. 19).

⁷ Orlandi (2005, p. 19) também explica que “nos estudos discursivos, não se separam forma e conteúdo e procura-se compreender a língua não só como uma estrutura, mas sobretudo como acontecimento”.

Dito isso, enquanto a linguística verifica parâmetros textuais para a identificação de estratégias persuasivas do sujeito, a análise do discurso olha o texto da perspectiva discursiva, no sentido das relações históricas e ideológicas na sociedade. O foco está no discurso e em suas relações com a história e com as ideologias vigentes, que permeiam a memória dos sujeitos, submetendo-os a essas em suas práticas de comunicação, formando sentidos. Nesse quadro, o texto como sistematicidade linguística é o meio para um fim. Indursky (2006, p. 30) confirma isso ao mencionar que

[...] a linguística textual, ao examinar o texto, persegue uma sintaxe textual que dê conta da superfície textual em análise. Já a Análise do Discurso, ao analisar um texto, propõe-se um trabalho, cujo exame pode iniciar na materialidade textual, mas que precisa necessariamente ultrapassar os limites do texto para alcançar o próprio discurso e seus processos de significação e o próprio do discursivo, que são as relações que o texto mantém com o interdiscurso.

Olhando para isso, observamos que os aspectos sociais da linguagem não deixam de ser tratados pela linguística textual e pela análise do discurso, ainda que por perspectiva e intenções diferentes. Por exemplo, anteriormente tratamos sobre a visão de sujeito pelas lentes da linguística textual, que o trata como alguém que, em pese ser influenciado pelas tensões que o cercam, é dotado da capacidade de pensar estrategicamente na construção de sua argumentação no texto.

Essas estratégias se revelam em diversos parâmetros, investigados pela linguística textual. Já na análise do discurso, o que encontramos é a ausência dessa capacidade no sujeito, tido como assujeitado, isto é: totalmente influenciado pelas tensões de seu tempo, não sendo integralmente livre. Mais do que isso, o sujeito é sempre interpelado pelas ideologias que o cercam (Orlandi, 2005, p. 46). Pensando nisso, o analista do discurso olha para o texto à procura de resquícios dessas influências, objetivando evidenciá-las.

Na análise do discurso, investiga-se o dizer, considerados em relação a “[...] efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios” (Orlandi, 2015, p. 30). Trata-se da observação de práticas discursivas considerando a sua situabilidade sociocultural e histórica. Esses “vestígios” deixados pelo dizer se referem a uma cadeia de sentidos construída histórica e perpetuada pela memória entre sujeitos, integrando as condições de produção discurso.

Para a análise do discurso, sobretudo a de viés materialista, o sujeito é “capturado”, ou seja: existente à medida das ideologias que o cercam. Há, então de se reconhecer “uma ligação entre ideologia, discurso e subjetividade”, de modo que o sujeito, na verdade, é integrante

inevitável de uma “[...] formação social em que se reconhece o sujeito por práticas no interior de formações ideológicas, referendadas por meio de formações discursivas⁸” (Santos, 2013, p. 218). Isso é o que defende Pêcheux, que demonstra que as ideologias presentes no discurso servem como “evidências” para o analista, que identifica os seus traços em manifestações linguísticas: “É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem[...]” (Pêcheux, 1988, p. 160).

Essa ideia vem do contato que Pêcheux tem com as ideias do filósofo Louis Althusser, para quem a ideologia “[...] tem o poder de interpelar os indivíduos como sujeitos e submetê-los a suas orientações valorativas” (Silva, 2013, p. 95). Althusser reflete sobre o marxismo, extraindo dele a noção de aparelhos (ou instrumentos) ideológicos, que nada mais são do que as diferentes esferas da sociedade capitalista (família, igreja, empresas, escola etc), responsáveis por transferir toda a visão de mundo responsável à manutenção do *status quo* exigido pelo capital. Se é assim, os indivíduos são movidos pelas ideologias de seu tempo, reforçadas pelos aparelhos ideológicos e, conseqüentemente, sendo alvo delas. Desse modo, o sujeito “[...] age na interpelação ideológica como sujeito que aciona os indivíduos para que eles sigam suas orientações” (Silva, 2013, p. 95).

Desse modo, as visões de mundo dos sujeitos e suas atitudes e decisões no corpo social não são arbitrárias ou neutras, mas resultado da influência ideológica. Então, as interações humanas que se destacam muitas vezes pelas necessidades de posicionamento, de engajamento e de persuasão passam pela dimensão ideológica. E se estamos falando de uma realidade socialmente interativa, portanto plural, também falamos da possibilidade da existência de discursos que disputam entre si. Então, o ato de argumentação é plenamente autônomo, mas oriundo de uma dinâmica interdiscursiva na qual a articulação entre discursos molda o que é dito e como é dito, o que mostra como a linguagem está imersa em condições históricas e ideológicas.

Outras influências sofridas pela Análise do Discurso envolvem o próprio marxismo e, além dele, a psicanálise, de Freud também. Com Althusser, como visto, Pêcheux percebeu a

⁸ Entende-se como formações discursivas aquilo que em uma dada formação ideológica – ou seja, a partir de uma posição específica em uma conjuntura sócio-histórica determinada – estabelece o que pode e o que deve ser dito. Assim, o sentido seria encontrado não objetivamente, mas à medida das posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico em que são produzidas as palavras. Como bem explica Orlandi (2005, p. 44), as formações discursivas “são constituídas pela contradição, pela heterogeneidade nelas mesmas e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se continuamente em suas relações”. Portanto, as formações discursivas não existem isoladamente, mas sim em disputa entre si, evidenciando a sua natureza interdiscursiva.

ausência da neutralidade nas manifestações linguísticas, bem como a influências de questões sociais, ideológicas, culturais, históricas e políticas na língua. Com Marx, Pêcheux corrobora as posições outrora assumidas em Althusser, abraçando a sociologia da tensão entre as classes e o estudo das configurações sociais.

Já com Freud, a psicanálise serve a análise do discurso com as noções de inconsciente e de ato falho, por exemplo, somando as influências que a prática discursiva sofre. Por isso diz Orlandi (2005, p. 19) que “a análise do discurso, discurso se constitui no espaço de questões criadas pela relação entre três domínios disciplinares que são ao mesmo tempo uma ruptura com o século XIX: a linguística, o marxismo e a psicanálise”. Além disso, no que tange ao estudo da argumentação dentro da Análise do Discurso, temos que uma busca para compreender como os efeitos semânticos são produzidos ideologicamente, considerando a antecipação do outro, a constituição ideológica dos sujeitos e a presença constitutiva do interdiscurso e o fenômeno da interdiscursividade, objeto de nossa análise a partir de agora.

A interdiscursividade é considerada como pertencente à ordem enunciativa do discurso. Orlandi (2005) caracteriza as condições de produção discursiva como a relação entre sujeito, situação e memória, ultrapassando “[...] os elementos internos ao texto propriamente ditos” (Indursky, 2006, p. 27).

Nesse sentido, as condições de produção podem ser pensadas em sentido *lato* e em sentido *stricto*. As condições de produção estritas tratam das circunstâncias enunciativas, o contexto imediato, e as condições de produção em sentido amplo envolvem contexto sócio-histórico e ideológico. Além disso, há de se falar ainda em memória, referente à relação entre discursos, em que se enxerga o interdiscurso, definido como

[...] aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito em uma situação discursiva dada.
(Orlandi, 2008, p. 31).

Diante disso, temos o interdiscurso como o “já-dito” pretérito que possibilita o dizer hodierno, o qual, por sua vez, possibilitará novos dizeres. É esse encadeamento discursivo que forma a memória discursiva, partilhada pelos sujeitos na vida em sociedade, culminando na formação de sentidos.

Nesse cenário, é tarefa do analista do discurso traçar essa “estrada discursiva”, uma vez que “o fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer é fundamental

para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia” (Orlandi, 2015, p. 32). Desse modo, “um discurso nunca seria autônomo: como ele se remete sempre a outros discursos, suas condições de possibilidades semânticas se concretizaram num espaço de trocas, mas jamais enquanto identidade fechada” (Brandão, 2004, p. 91).

Em síntese, compreende-se o discurso considerando o contexto histórico, sociocultural e ideológico em que emergem, esses deixando rastros pela história, construindo efeitos semânticos a partir de marcas de discursos passados, os quais, por sua vez, projetam-se no hoje, possibilitando a formação de novos sentidos. Esses vestígios fazem parte da memória discursiva, formada através de saberes acumulados e compartilhados socialmente ao longo do tempo.

Nisso reside a interdiscursividade, o intrincamento de discursos disseminados em sociedade à luz de condições de produções imediatas e amplas. Além disso, enfatizamos até aqui que elementos extratextuais e linguísticos são determinantes para as diversas práticas discursivas. Assim, levando em conta essa realidade e a materialidade linguístico-comunicativa expressa pelo texto, dediquemo-nos agora a pensar o pré-discursivo e sua presença na realidade textual.

Além disso, enfatizamos até aqui que elementos extratextuais e linguísticos são determinantes para as diversas práticas discursivas. Assim, levando em conta essa realidade e a materialidade linguístico-comunicativa expressa pelo texto, dediquemo-nos agora a pensar o pré-discursivo e sua presença na realidade textual.

Cavalcante, Brito e Martins (2024), amparadas em Paveau (2013[2006]) defendem que os pré-discursos não são apenas discursos prévios e antecedentes, mas anteriores, que

[...] derivam de quadros de saber e de crença que dão instruções aos discursos que se produzem. São informações de natureza enciclopédica ou estereotípica, mas também do senso comum, o que significa defender que não são apenas as camadas de poder material e simbólico, mas ainda as camadas menos dominantes e menos legítimas. Desse modo, os saberes doxais incluem o senso comum, a fala ordinária e a argumentação baseada em hipóteses inverificáveis, portanto não envolvem somente a noção de doxa como partilha de saberes especializados. Cavalcante, Brito e Martins (2024, p. 70).

Refletindo isso, o pré-discurso acaba por diretamente fornecer instruções para a produção-recepção discursiva por abranger informações enciclopédicas, estereótipos e conhecimentos muitas vezes empíricos, o que significa que os pré-discursos passam também pelos saberes tidos como menos legitimados ou mais populares. É a ideia de que, independente

de quanto ocorrem, os pré-discursos vão além de expressões de poder, mas de visões de mundo em um sentido lato.

Com isso, os sujeitos tomam posições e defendem os seus ideais para também “sedimentar a sua ideia de pertencimento a dados grupos de posicionamento”, identificando-se com eles, fazendo com que o pré-discurso não se mantenha congelado em uma memória coletiva apenas, mas se renove quando efetivado em usos concretos (Cavalcante, Brito e Martins (2024, p. 71).

Outrossim, entende-se que o pré-discurso não se mantém rígido à memória discursiva por ter atributos próprios que ecoam nas manifestações em textos. São elas: a coletividade (vínculo entre sujeito e sociedade para a apropriação discursiva), a imaterialidade (os pré-discursos “imprimem” suas marcas nas manifestações materiais, isto é: caminham do abstrato para o concreto), a transmissibilidade (manifestação da coletividade sincronicamente e diacronicamente, ou seja: construindo, difundindo e circulando saberes e crenças, transmitindo-os temporalmente), a experimentalidade (a organização experienciais dos sujeitos que constroem e reconstruir os pré-discursos em suas práticas discursivas e argumentativas pelo texto) e a intersubjetividade, que tratam das verdades plausíveis, defendidas argumentativamente no texto, interpretados situacionalmente (Cavalcante, Brito e Martins, 2024, p. 73-76).

Essas contribuições nos levam a concluir de que pré-discurso e interdiscursividade se retroalimentam e “são convocados e filtrados na cognição distribuída, individual e coletiva” (Cavalcante, Brito e Martins, 2024, p. 73-76).

A construção colaborativa e coelaborativa do texto presume a negociação permanente dos participantes engajados no circuito comunicativo. As tentativas de influência do locutor/enunciador principal, que gerencia os pontos de vista de algum modo flagráveis, dão ao texto, qualquer que ele seja, uma dimensão argumentativa [...]. Os critérios analíticos da linguística textual, como gênero, modos de enunciação, plano de texto, intertextualidades, referenciação e organização tópica, são examinados tendo em vista sua motivação argumentativa, mas supondo os pré-discursos e os embates interdiscursivos na cognição distribuída. As normas, crenças e valores compartilhados em uma determinada cultura ou grupo podem influenciar a forma como os argumentos são construídos, como a enunciação é realizada, como a interação é estabelecida e como o texto é organizado. Essa abordagem amplia nossa compreensão dos sentidos no texto, reconhecendo a influência dos fatores sociais, culturais e contextuais mais amplos na construção conjunta (Cavalcante, Brito e Martins, 2024, p. 77, 78).

Com isso em mente, é possível relacionar a interdiscursividade da argumentação no sentido de que ambas se conectam e transparecem nos dizeres de sujeitos com intenções e propósitos em seu fazer comunicativo e interativo, fazer esse que não acontece à revelia do momento em que vive e de onde veio, recorrendo, conseqüentemente, a repertórios discursivos já-ditos e construídos com o passar das épocas, possibilitando posicionamentos e tentativas persuasivas que visam ora à corroboração de ideias, ora à sua refutação. Portanto, as relações interdiscursivas se posicionam para dar voz ao que se deseja.

Então, na análise do discurso, o interdiscurso é pensado como o que foi dito anteriormente, em um contexto diferente, de forma independente. Isso é o que se chama de memória discursiva: o conhecimento discursivo que possibilita toda fala e que retorna na forma do pré-construído. O já-dito que fundamenta o que pode ser dito, sustentando cada ato de fala. O interdiscurso oferece enunciados que influenciam a maneira como o sujeito se expressa em uma situação discursiva específica. De acordo com Matos (2023, p. 100), “[...] é no interdiscurso que os sujeitos vão buscar o rol de sentidos para construir as significações, a partir de uma formação ideológica que os constitui como sujeitos sociais”.

Para Indursky (2006), as relações interdiscursivas aproximam o texto de outros discursos, inserindo-o em redes de formulações discursivas de tal maneira que se torna impossível identificar com precisão a origem do texto. Isso porque o texto, por esse viés, seria um espaço discursivo para além de si mesmo, envolvendo aspectos extratextuais, contextuais, estabelecendo relações com outros textos e também com outros discursos, em uma perspectiva dialógica e, se é assim, se os discursos dialogam enunciativamente em uma dinâmica interdiscursiva e dialógica, formado sentidos também a partir de já-ditos, evocando memórias.

Desse modo, “[...] o fato de que um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com sujeitos e com a ideologia” (Orlandi, 2008, p. 32), isso sem deixar de levar em conta a situabilidade material e histórica. Por esse caminho, é preciso considerar a “[...] interlocução discursiva estabelecida entre os sujeitos historicamente determinados, os sujeitos sociais relacionados pelo viés do texto” (Indursky, 2006, p. 28).

Já para Amossy, a interdiscursividade, crucial para o fazer argumentativo no discurso, tendo em vista que cada enunciado corrobora, contradiz ou questiona posicionamentos anteriores, sejam eles claramente articulados por um interlocutor específico ou vagamente presentes no interdiscurso (Amossy, 2020, p. 42).

Segundo Macedo (2018, p. 45), “[...] a relação, implícita ou explícita, de um discurso com outros define tanto estes como aquele”, configurando a argumentação. Dessa forma, pensar a argumentação a partir da interdiscursividade é estender para o estudo de elementos extratextuais e do contexto sociohistórico, lugar institucional no qual estão os sujeitos e, “[...] portanto, à própria natureza desse sujeito” (Pires, 2016, p. 104).

Então, é percebido que as relações intertextuais constituem um importante recurso argumentativo, permitindo a integração de vozes e de diversos autores, de modo que a relação interdiscursiva possibilita a sustentação de teses, a atribuições de novos significados ao dito pretérito, bem como a abertura para novas interpretações semânticas, gerando, por conseguinte, adições de novos sentidos e direções diferentes no dizer. Ademais, ainda discutindo essas questões, invocamos um teórico essencial para as discussões aqui propostas: o russo Mikhail Bakhtin, que traz a noção de dialogismo discursivo.

2.3. O Dialogismo e a Teoria da Argumentação no Discurso

Depois da Revolução Russa de 1917, mais especificamente, em 1924, com a ascensão de Stalin ao poder, a antiga União Soviética foi palco de um projeto de alfabetização pautado na construção da identidade do país com um “diálogo entre culturas e línguas de todas as repúblicas” (Silva, 2013, p. 48). Foi nesse cenário que o “Círculo de Bakhtin” desenvolveu uma filosofia da linguagem, tendo-a “como um lugar de convergência de diferenças, em que a identidade se constrói pela convivência com a diversidade com o outro” (Silva, 2013, p. 48). Isso foi o estopim para o que se conhece hoje como dialogismo, isto é: a “concepção de língua como interação verbal” (Silva, 2013, p. 52).

Fiorin (2022, p. 27) conceitua o dialogismo bakhtiniano como “o modo de funcionamento real da língua, o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado”. Nas palavras de Volòchinov (2021, p. 184): “Todo enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais. Todo monumento continua a obra dos antecessores, polemiza com eles, espera por uma compreensão ativa e responsiva, antecipando-a etc.”

No dialogismo, a unidade de comunicação - o enunciado -, se refere aos usos linguísticos em suas situações concretas de uso, isso é: em sociedade, portanto, levando em conta elementos extralinguísticos, a saber: elementos culturais, ideológicos, socioeconômicos etc. “A palavra

está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana” (Volòchinov, 2021, p. 181).

Ainda sobre o enunciado, na proposta de Bakhtin, ele é o “um todo formado pela parte material (verbal ou visual) e pelos contextos de produção, circulação e recepção. Isso significa que o processo e o produto da enunciação são constitutivos do enunciado. [...] Eles fazem parte do enunciado como aspectos constitutivos do todo que cria sentidos.” (Silva, 2013, p. 50, 51).

Esse todo enunciativo, como propõe a visão dialógica da linguagem, é composto de tema e de significação. Enquanto este versa sobre o que é contínuo na enunciação, aquele se liga àquilo que não se repete, é único. Volòchinov (2021, p. 227-229) explica que o tema da enunciação é único, determinado pelo contexto histórico e não reiterável, enquanto a significação é composta por elementos abstratos e repetíveis. O tema é dinâmico e reflete a consciência em transformação, enquanto a significação funciona como um aparato técnico para sua realização. Um fenômeno envolvendo o audiovisual pode ser útil para explicar as dimensões do tema e da significação do enunciado.

Com o advento dos serviços de streaming, muitos conteúdos de décadas pretéritas se tornaram acessíveis às novas gerações. Estamos falando de programas, muitas vezes, com mais de 30 anos de idade, quanto condutas, pensamentos e visões de mundo eram vistos como aceitáveis se comparadas com os tempos hodiernos.

Nesse sentido, muitos filmes e séries receberam um adendo nos serviços de streaming chamado de “aviso de contextualização”. Trata-se de uma pequena nota que antecede à obra para avisar ao público que o que verão não reflete os valores atuais e nem os da emissora que a veicula. É o que acontece, por exemplo, com a versão do seriado “A Grande Família” (2001-2014), da TV Globo, hoje disponível no serviço Globoplay:



Figura 2 - Aviso de contextualização: A Grande Família

O mesmo aviso está presente também na novela “Da cor do pecado” (2004):



Figura 3 - Aviso de contextualização: Da Cor do Pecado

Enunciativamente, temos que a significação repousa no conteúdo do programa, que não muda, independente do ano em que é consumido. Contudo, não há de se esquecer o tema, que é próximo da compreensão desse conteúdo, situando-o na sua época em que circula, portanto, as condições sociohistóricas, ideológicas, de tempo e de cultura.

Por isso que, por exemplo, algumas piadas e situações apresentadas nesses programas atualmente não são vistos do mesmo modo que em sua exibição original. Percebe-se que a sua significação permanece a mesma, mas o tema, por estar necessariamente associado a questões externas à manifestação linguística é de ocorrência única em seu tempo, o que justifica os “avisos de contextualização”. Como explica Volochinòv (2021, p. 229), “o tema é um complexo sistema dinâmico de signos que tenta se adequar ao momento concreto da formação. O tema é uma reação da consciência em constituição à formação da existência. A significação é um artefato técnico de realização do tema.”

Mais do que isso, os enunciados no discurso se relacionam dialogicamente, o que implica dizer que, no discurso, os enunciados se relacionam diretamente entre si, seja confirmando um em relação ao outro, opondo-se um ao outro, servindo de exemplo ou ao outro etc. Nisso, os sentidos são formados. Sobre o dialogismo, Aranha (2010, p. 64) lembra que a posição de Bakhtin corresponde ao entendimento de que

[...] o discurso não se constrói individualmente, mas sim entre, pelo menos, dois interlocutores também socialmente construídos. Desta forma, constroem-se diálogos entre discursos, ou seja, um discurso cultiva relação com outro(s) discurso(s). Nesse sentido, o dialogismo é o constante diálogo entre os variados discursos que caracterizam uma sociedade e sua cultura, e a linguagem utilizada por essa sociedade é, portanto, necessariamente dialógica e complexa, justamente por nela, se imprimem de forma histórica as relações dialógicas e os discursos.

Isso quer dizer que as práticas discursivas acontecem de modo interativo e, com isso, não nos referimos a diálogo como sinônimo de “conversa”, mas sim uma característica própria do discurso, isto é: os enunciados que circulam em sociedade encontram-se e se relacionam mutuamente, formando sentidos. Por conseguinte, temos que pensar o discurso é pensá-lo em ocorrências não isoladas, construídas por sujeitos socialmente situados.

É dessa forma, para Bakhtin, que os diálogos discursivos são mantidos entre interlocutores, passando pela cultura e também pela vida em sociedade, de maneira que a linguagem dialógica é tecida em redes enunciativas na vida em sociedade. Júnior (2020, p. 194) traz o seguinte exemplo para explicar a natureza dialógica dos enunciados no discurso: “Se alguém diz “lugar de mulher é onde ela quiser estar”, tal enunciado produz sentido a partir da negação de outro enunciado oposto, que diz que “lugar de mulher é na cozinha”. Deste modo, ambos os enunciados, embora conflitantes, estabelecem uma relação dialógica entre si.

No exemplo, apresenta-se uma manifestação dialógica que se dá a partir de uma construção pelo contraste, o que é viável, tendo em vista que “as relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto” (Fiorin, 2022, p. 28). Vejamos ainda um outro exemplo que ajuda a ilustrar mais ainda a característica dialógica da linguagem.

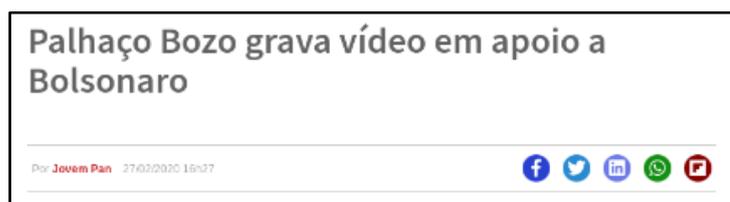


Figura 4 - Manchete do Portal Jovem Pan

Na manchete publicada pelo Portal Jovem Pan, que leva a um trecho de um dos telejornais da emissora, o termo “Palhaço Bozo” remete ao personagem criado pelo norte-americano Larry Harmon e popularizado no Brasil por Wanderley Tribeck na década de 1980, associado à diversão infantil. No entanto, “Bozo” passou a ser usado de forma pejorativa para designar o ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, em razão da semelhança sonora entre os nomes. Assim, “Bozo” deixa de evocar o palhaço para simbolizar uma crítica ao político, incorporando uma dimensão irônica (e intencional) que sugere uma confusão entre os dois personagens.

O significado central da manchete emerge desta relação: aquele que é associado a um nome ofensivo manifesta apoio ao outro por meio de um vídeo, criando uma afinidade simbólica entre “Bozo” e “Bolsonaro”. Essa conexão não é gratuita, dado que a emissora que publicou a notícia frequentemente é identificada com os ideais políticos defendidos por Bolsonaro, indicando uma possível intenção ideológica discreta.

Finalmente, é essencial contextualizar essa notícia historicamente. O uso de “Bozo” como apelido pejorativo para Bolsonaro é recente, ganhando força apenas após sua ascensão na política e a notoriedade de seu mandato presidencial (2019-2023). Antes disso, o termo remetia exclusivamente a uma figura infantil e lúdica. Dessa forma, o termo “Bozo” enquanto unidade da língua evoluiu para um enunciado politicamente carregado, demonstrando a flexibilidade semântica que reflete os “espíritos de época”. Essa transformação ilustra o caráter irrepetível do enunciado, que Bakhtin identifica como central para o funcionamento da linguagem. O que observamos mais uma vez que o tema do enunciado “Palhaço Bozo” não é perpétuo, ocorrendo em manifestações únicas em diferentes épocas, conseqüentemente determinando sentidos.

Ademais, o enunciado “Bozo” deixou de fazer referência a um personagem infantil, para também se relacionar à esfera política da sociedade, mais especificamente a um agente político e à ideologia que o cerca: a direita bolsonarista. Ora, essa construção enunciativa revela-se dialogicamente antagônica ao enunciado progressista, contrário ao “Bozo”. Até por isso, como noticiado, o principal adversário político de Bolsonaro, Luís Inácio Lula da Silva, também se refere a ele como “Bozo”:

O ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT), pré-candidato à Presidência da República, voltou a chamar o presidente Jair Bolsonaro (PL) de Bozo e criticou as motociatas, das quais o mandatário tem participado pelo país. O petista se reuniu com representantes do samba no Rio de Janeiro nesta 4ª feira (6. jul.2022). Ele voltou a prometer a recriação do Ministério da Cultura e a inserção do setor no orçamento público. “Estamos fazendo uma coisa nova nesse período de campanha em que não se pode pedir voto, só depois do dia 15 de agosto. O Bozo pode todo dia fazer motociata, mas nós temos que ser comportados e fazer diferentes.”⁹

Nessa construção, o enunciado “Bozo”, por si só, dialoga, em uma posição de distanciamento ao discurso de esquerda, o qual, por sua vez, dialoga com o enunciado “Bozo” para se manter enquanto alternativa e oposição ideológica e eleitoral. Nesse mesmo caminho, a imagem de Bolsonaro como “Bozo” também revela o dialogismo polêmico existente entre o enunciado “Bozo” e o discurso de esquerda:



Figura 5 - Imagem do ex-presidente Bolsonaro figurado como o palhaço “Bozo” no desfile da escola de samba Vigário Geral, no carnaval de 2020. Fonte: Portal Poder 360.

Na estátua trazida pela escola Vigário Geral, a junção de elementos como a figura presidencial fantasiada de palhaço, como uma feição negativa, e o gesto da “arminha com mão” corroboram o enunciado “Bozo” como referência a Bolsonaro, isso com um tom crítico ao ex-presidente, acabando por referenciar, por antagonia, por conseguinte, o discurso progressista também. Como demonstrado através do caso, é impossível pensar em qualquer enunciado sem pensar em outros a que se refere em uma postura dialógica. Trata-se de um fenômeno discursivo, próprio da natureza enunciativa. E pensar na relação dialógica dos enunciados é pensar em uma disputa de posicionamentos entre eles no discurso.

⁹ HAUBERT, Mariana. **Lula volta a chamar Bolsonaro de Bozo e reclama de motociatas**: Petista se reuniu com integrantes de escolas de samba no Rio e prometeu a recriação do Ministério da Cultura. In: Portal Poder 360. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/partidos-politicos/lula-volta-a-chamar-bolsonaro-de-bozo-e-reclama-de-motociatas/>>. Acesso em 18 de novembro de 2018.

Infere-se do exposto que o enunciado “Bozo”, no caso, evoluiu da referência a um personagem infantil para incorporar um significado político, associado ao ex-presidente Jair Bolsonaro e à ideologia da direita bolsonarista (o que mostra a irrepetibilidade enunciativa, portanto, temática). Esse enunciado se torna resistência ao discurso progressista, que usa o substantivo “Bozo” pejorativamente, como exemplificado por Luiz Inácio Lula da Silva. Tal choque é fruto do dialogismo entre enunciados no discurso, ilustrando como discursos constroem-se e se reconstroem dialogicamente.

Para Júnior (2020, p. 191 a 195), a linguagem é essencialmente dialógica porque cada discurso é moldado por condições sociais e históricas e isso jamais acontece de maneira isolada, o que faz com que todo e também qualquer enunciado seja inexoravelmente uma resposta a discursos anteriores e uma antecipação de futuras respostas, refletindo uma interação contínua com o contexto sociocultural. O dialogismo, portanto, envolve a estruturação do enunciado dentro de uma rede de discursos, seja para concordar, discordar ou ironizar, garantindo a coerência e a dinâmica do sentido produzido.

Por isso, uma vez que “a língua vive e se forma no plano histórico juntamente aqui, na comunicação discursiva concreta, e não no sistema abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (Volochinòv, 2021, p. 220), Bakhtin propõe uma análise linguística que considera:

- 1) formas e tipos de interação discursiva em sua relação com as condições concretas;
- 2) formas dos enunciados ou discursos verbais singulares em relação estreita com a interação da qual são parte, isto é: os gêneros dos discursos verbais determinados pela interação discursiva na vida e na criação ideológica;
- 3) partindo disso, revisão das formas da língua em sua concepção linguística habitual.

A análise dialógica do discurso sugere uma visão linguística amparada na realidade histórica concreta e social. Para isso, os parâmetros de análise precisam ser necessariamente a diversidade interacional dos sujeitos na realidade discursiva, passando pela maneira pela qual os enunciados aparecem e revelam as configurações político-sociais de sua época, através dos gêneros, observando as formas linguísticas para esses fins. Em suma, a ideia é propor uma análise linguística que note o quando as condições de uso da língua aparecem e influenciam a comunicação enunciativa, pois “[...] é na perspectiva de linguagem como interação, numa dada situação de comunicação e em um determinado contexto sócio-histórico que de fato poderá existir produção de efeitos de sentido entre interlocutores” (Aranha, 2010, p. 45 e 46).

Em síntese, nenhum enunciado está isolado, mas ele só existe à medida da existência de outro enunciado, ou seja: “[...] o dialogismo, então, se dá pela interação entre interlocutores diretos e pela relação entre vozes (dizemos também discursos) presentes, de forma explícita ou não, nos enunciados” (Silva, 2013, p. 54). É a partir dessa noção que Amossy tece a Teoria da Argumentação no Discurso.

A Teoria da Argumentação no Discurso (TAD), encabeçada pela francesa Ruth Amossy, é uma proposta dos estudos discursivos que parte da premissa de que a argumentação é elemento constitutivo e basilar de toda e de qualquer prática discursiva, elemento esse materializado na tessitura textual. Na TAD, esse posicionamento se origina do atributo dialógico do discurso, conforme assevera Bakhtin.

Por consequência, a Teoria da Argumentação no Discurso olha essa característica do discurso e entende que a argumentação é resultado do dialogismo no sentido de que, se os enunciados agem responsivamente um com e sobre os outros, então, existe uma disputa discursiva para evidenciar os enunciados, o que exige a argumentabilidade:

Todo enunciado confirma, refuta, problematiza posições anteriores, quer tenham sido expressas de modo preciso por um dado interlocutor, ou de modo difuso no interdiscurso contemporâneo. Tal é a consequência inevitável da natureza dialógica da linguagem, como bem demonstrou Bakhtin. A argumentatividade aparece, então, como uma consequência do dialogismo inerente ao discurso. (Amossy, 2018, p. 42, 43).

Amossy explica que a produção enunciativa estabelece uma relação dialógica com outros enunciados, seja reafirmando, questionando ou confrontando ideias, refletindo a interação contínua e inevitável da linguagem no processo interativo de sociocomunicação. Explicando isso, Costa e Aranha (2024, p. 206) dizem que

[...] observa-se uma relação entre o dialogismo bakhtiniano e a Teoria da Argumentação (TAD) no discurso. Bakhtin acredita que a linguagem é essencialmente dialógica, no que se refere à inevitável relação entre enunciados que, para ele, devem ser a unidade básica dos estudos linguísticos, de maneira que a percepção sobre eles passa inevitavelmente por fatores sociais, culturais e históricos na realidade discursiva. Esses fatores integram condição para que o enunciado discursivo tenha sentido, seja localizado e, assim, compreendido na análise linguística interacional. Ruth Amossy, por sua vez, postula a constitutividade da argumentação no discurso ao considerar que as práticas languageiras e discursivas passam, necessariamente, pela presença intencional ou não de persuasão e argumentação. Tanto o Dialogismo quanto a TAD levam em conta a relação enunciativa nas condições concretas de produção, defendendo que essa relação se materializa nos gêneros discursivos, principalmente no que tange a fins persuasivos.

Assim, a argumentatividade surge como um efeito natural do dialogismo enunciativo, evidenciando que os discursos sempre carregam posicionamentos em resposta a outros discursos. Então, reconhecemos a natureza argumentativa do discurso como inata a ele em decorrência do princípio dialógico da linguagem.

Além disso, a proposta de Amossy é trazer a análise da argumentação para dentro dos estudos discursivos, considerando que ela estava mais restrita ao ambiente da retórica (Marchon, Oliveira e Silva, 2020, p. 413). Por isso, a linguista fundamenta o seu projeto a partir dos fundamentos outrora construídos pela Retórica Clássica, como Aristóteles, e com a tradição da Nova Retórica, encabeçada por Perelman-Tyteca:

Reivindicar a herança retórica (e a retórica perelmaniana, principalmente) em sua abordagem implica não só examinar o modo como os seres humanos interagem e influenciam-se mutuamente, com auxílio dos meios verbais, mas também analisar essas trocas em quadros institucionais e em gêneros discursivos – alega Amossy. A teoria da argumentação no discurso, para a autora, é uma abordagem analítica que explora as figuras retóricas (ethos, pathos e logos) apoiada nos instrumentos elaborados pelas ciências da linguagem contemporâneas: a linguística da enunciação, a pragmática, a teoria da argumentação na língua, o estudo das interações verbais etc. É dotando a retórica desses instrumentos que se torna possível o tratamento adequado às questões discursivas. (Marchon, Oliveira e Silva, 2020, p. 415).

Como já mencionado, a Teoria da Argumentação no Discurso objetiva situar os estudos da argumentação, outrora manejados no campo da retórica, no discurso, considerando os avanços das ciências da linguagem. Nesse sentido, foi preciso reivindicar a herança retórica das duas tradições passadas, especialmente a da retórica perelmaniana (Nova Retórica). Na abordagem de Ruth Amossy, ressalta-se que a teoria da argumentação no discurso deve estudar a interação verbal e argumentativa entre as pessoas, observando os contextos institucionais e sociais em que ocorrem.

Tal sensibilidade acaba por ampliar o que as retóricas clássica e nova começaram incluindo agora as condições sociais e comunicativas do fazer discursivo. A partir disso, se a Teoria da Argumentação do Discurso se relaciona com os estudos retóricos, então não podemos deixar de localizá-la nesse âmbito. Abramos, então, um breve parêntese para comentar as escolas da Retórica Clássica e da Nova Retórica.

Destacando a retórica como elemento onipresente no desenvolvimento humano, Reboul defende que ela “[...] é anterior à sua história, e mesmo a qualquer história, pois é inconcebível que os homens não tenham utilizado a linguagem para persuadir” (2004, p.

01). Historicamente falando, contudo, alguns marcos iniciais de tal fazer podem ser delimitados, como a atividade do siciliano Córax no século V a.C.:

Nesse período, inúmeros conflitos judiciais foram travados por cidadãos que, despojados de seus bens pela tirania, recorriam à justiça na tentativa de reavê-los. Contudo, não se conhecia a figura do profissional da advocacia como se conhece nos dias atuais, de forma que os cidadãos que buscassem a solução de seus conflitos no judiciário deveriam providenciar por si mesmo a sustentação de suas teses. Atentos a essa crescente necessidade de elaboração discursiva, Córax e seu discípulo Tísias, por volta de 465 a.C., lançaram o primeiro tratado metódico sobre a arte das palavras -um manual que apresentava, de forma didática, lições de como bem sustentar uma tese em juízo, com vistas a vencer qualquer demanda (Paulinelli, 2014, p. 394).

A retórica surgiu em resposta à necessidade de defesa da propriedade privada contra abusos de poder autoritário. De acordo com Júnior (2005), em 485 a.C., os governantes de Siracusa, Gélon e Herão, redistribuíram terras, levando a uma revolta democrática. Com a deposição dos governantes, o povo enfrentou a necessidade de processos judiciais que exigiam habilidades de comunicação oral.

Isso resultou na criação de uma arte que passou a ser ensinada, capacitando os cidadãos a defenderem seus direitos e originando os primeiros mestres da retórica. Dessa forma, evidencia-se a apropriação do potencial linguístico como meio de sobrevivência, corroborando a relação entre o protagonismo humano e a retórica. A língua se torna, portanto, um instrumento de persuasão e posicionamento social, especialmente em contextos de conflito.

Por outro lado, ainda na Antiguidade, além de Córax e Tísias, quem também enxergou na retórica uma possibilidade de desenvolvimento e de obter espaço na sociedade foram os sofistas, conhecidos por uma atuação que privilegiava a ação na sociedade. Para eles, “[...] importava encontrar uma solução pragmática para o momento” (Luckesi e Passos, 2004, p. 128). Por essa razão, “[...] os sofistas criaram condições para um novo modelo de saber, especialmente voltado para a vida social e política” (Silveira, 2006, p. 78). E isso acontecia por intermédio do ensino da argumentação, uma vez que o objetivo era o de “[...] educar o cidadão para viver o presente imediato” (Luckesi e Passos, 2004, p. 128):

Por serem mestres na arte da linguagem discursiva, os sofistas pretendiam que -para alcançar a areté [excelência] política -seus ensinamentos fossem especificamente retóricos, vinculando a racionalidade dos discursos à ação e à vida prática, o que se chocava com aqueles opositores que valorizavam a vida contemplativa na busca da verdade perene. É nesse sentido que haveria um embate entre a ação e a contemplação (Silveira, 2006, p. 78 e 79).

Os sofistas se destacaram por uma forma de idealismo racional, que buscava a excelência social na cidade por meio de elucubrações racionais. Isso resultou em um chamado à ação, priorizando a prática sobre a contemplação e a mera abstração como fins em si mesmos. Entre os principais sofistas, dois merecem destaque: Protágoras e Górgias.

Protágoras é conhecido por sua máxima: “O homem é a medida de todas as coisas”. Ele defendia que o que realmente importa não é a verdade em si, mas sim “a sutileza da argumentação” utilizada para defender uma verdade. Portanto, “[...] o critério relevante não é o da verdade, mas sim o da utilidade. A virtude mais importante era a capacidade de argumentar e convencer” (Luckesi e Passos, 2004, p. 129).

Assim, o foco recai sobre o ser humano e seu prestígio, na medida em que consegue persuadir os outros por meio de suas palavras. Esse antropocentrismo culmina no desenvolvimento social da Pólis. Além disso, “[...] Protágoras elege o discurso como o instrumento de ensino, capaz de influenciar e mesmo de modificar as condições de conhecimento do aluno” (Silveira, 2006, p. 79).

Já Górgias entendia a comunicação como um processo naturalmente debilitado, logo a argumentação deveria ser manipulada para ir além dessas debilidades para que não se caia em erros e, conseqüentemente, se obtenha êxito na tarefa de convencer:

Não há nenhuma possibilidade do conhecimento do mundo e, se ele existe, será frágil e inconsistente, além de tudo, impossível de ser comunicado. Sobre, pois, a possibilidade da argumentação pragmática, sem qualquer pretensão de que seja verdadeira; mas com a pretensão de que possibilite o encaminhamento pragmático e utilitário entre os seres humanos [...] (Luckesi e Passos, 2004, p. 130).

Górgias foi um dos sofistas mais notáveis, cuja atuação provocava grande comoção, a ponto de ele prometer retornar (Reboul, 2004). Essa situação favoreceu a ascensão dos sofistas, reconhecidos por sua habilidade em argumentar e defender qualquer posição, especialmente em Atenas, o berço da democracia ocidental. Nesse contexto, o papel da Retórica se torna fundamental para a manutenção do espírito democrático.

Com Aristóteles, a retórica atinge o seu auge na Antiguidade, porquanto o filósofo pós-socrático dedicou boa parte de seus pensamentos aos estudos retóricos, apresentando três elementos essenciais para a Retórica: logos, ethos e pathos, dando início à chamada Retórica Clássica. Consoante o filósofo, [...] “pode-se definir a retórica como a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão.

Nenhuma outra arte possui tal função”. Ele aprofunda este pensamento ao afirmar que outras áreas do saber, como a matemática, a medicina e a biologia, por exemplo, também

possuem o fim de persuadir sobre algo, mas é apenas a retórica que traz em si mesma “[...] o poder, diante de qualquer questão que nos é apresentada, de observar e de descobrir o que é adequado para persuadir. E esta é a razão por que a retórica não aplica as suas regras a nenhum gênero particular e definido”. Trata-se da retórica como um fim em si mesmo, um exercício metalinguístico sobre a tarefa de convencer (Aristóteles, 2011, p. 44 e 45).

Assim, Aristóteles parte de sua definição de retórica ao também definir um tripé basilar, novamente: ethos-pathos-logos. Com o ethos, ele se refere ao orador e à sua credibilidade. Ou seja: para persuadir o público, o orador deve demonstrar sua autoridade, seu conhecimento, além de um caráter ético considerado aceitável. Por outro lado, o pathos se refere ao movimento de “[...] levar o auditório a uma certa disposição de espírito”. [...] A persuasão pode ser obtida por meio dos ouvintes quando o discurso afeta suas emoções” (Aristóteles, 2011, p. 45).

Nesse sentido, o orador deve apelar às emoções da audiência para influenciar suas opiniões e decisões. Já o logos está relacionado à lógica e à argumentação racional, ao próprio discurso em si. Nas palavras do próprio Aristóteles: “a persuasão é obtida através do próprio discurso quando demonstramos a verdade, ou o que parece ser verdade, graças à argumentação persuasiva apropriada ao caso em pauta” (Aristóteles, 2011, p. 46). Aqui, o orador deve apresentar argumentos sólidos, usar evidências e raciocínio lógico para convencer a audiência.

A partir desses três elementos, é importante mencionar outro ponto importante da teoria argumentativa de Aristóteles: a ideia de que a retórica se pauta no plausível e no razoável, não necessariamente no que é ontologicamente verdadeiro, ou considerado verdade. Sobre isso, diz Aristóteles que a retórica se preocupa como o que é “[...] provável para indivíduos desta ou daquela condição” (2011, p. 48).

Observa-se uma abordagem bastante empírica nesse sentido. Mais do que isso, parece que, de alguma forma, Aristóteles herda um pouco da tradição sofista, mas especificamente de Górgias, pois, ainda que indiretamente, parece haver a defesa, em algum grau, da impossibilidade e da fragilidade da verdade absoluta, dando margem assim para o que é provável, verossímil e plausível. Por isso, então, há o rigor retórico, o qual, para Aristóteles, se concretiza a partir de três gêneros: deliberativo, forense e demonstrativo.

O gênero deliberativo é aquele focado em um chamado à ação ou à omissão, determinando o que é útil ou o que é danoso. O forense se manifesta no universo discursivo jurídico, uma vez que trata da acusação e da defesa para fins de manutenção de um *status quo*

legal. Há ainda o gênero demonstrativo, que se ocupa do louvor e da censura, revelando honra ou o oposto. Esses gêneros orbitam em volta do ouvinte. Assim diz Aristóteles:

Dos três elementos do discurso que compõem o discurso - o orador, o assunto e a pessoa a que se dirige o discurso -é este o último elemento, ou seja, o ouvinte, aquele que determina a finalidade e o objeto do discurso. O ouvinte é necessariamente um observador ou um juiz; quando um juiz, terá que se pronunciar a respeito de coisas passadas ou futuras. (Aristóteles, 2011, p. 53).

Aristóteles descreve três principais modalidades retóricas, chamadas por ele de gêneros retórico, a saber: deliberativo, forense e demonstrativo. O gênero deliberativo seria aquele que objetiva convencer o público acerca de questões políticas e públicas (questões legais, de interesse público etc). É o gênero utilizado por quem se dirige a assembleias públicas como parte do andamento da pólis. No gênero deliberativo, o foco é no futuro, porquanto trata do que ainda se pretende fazer e dos resultados que se espera com a tomada de decisão feita.

Já o gênero forense, por sua vez, caracteriza-se pela acusação ou pela defesa de outrem. É, portanto, próprio do âmbito jurídico. É interessante perceber que, nesse gênero, acusação e defesa se manifestam como resultado um do outro, caracterizando assim uma espécie de dialogismo, em que a argumentação aparece como resposta a um discurso anterior. Aqui, o olhar volta-se ao passado, uma vez que o centro da argumentação forense é a análise de fatos já ocorridos.

Finalmente, o gênero demonstrativo se ocupa com o louvor e com a censura de alguém. O eixo temporal da demonstração é o presente, tendo em vista que se avalia o estado das coisas atuais. Por outro lado, é possível ainda que o orador não deixe de recorrer ao passado ou ao futuro de quem se refere com o intuito de construir conjecturas em sua argumentação (Aristóteles, 2011, p. 53 e 54).

Ainda estabelecendo os fundamentos da Retórica, Aristóteles defende que os fins retóricos são indissociáveis de seus gêneros: enquanto o gênero deliberativo persuade acerca do que é útil ou do que é tido como danoso, o gênero forense quer “[...]estabelecer a justiça ou a injustiça de alguma ação” e o gênero demonstrativo louvar ou censura considerando o que é digno de honra ou não. Mesmo assim, é importante também pontuar que essas finalidades são compartilhadas entre os três gêneros, formando o todo retórico (Aristóteles, 2011,p. 54 e 55).

Quanto às provas retóricas, Aristóteles as classifica em dois tipos: técnicas e artísticas (ou retóricas). Ele identifica três categorias de persuasão no discurso: baseadas no caráter do orador (ethos), na disposição do ouvinte (pathos) e na estrutura do discurso em si (logos).

Ao acusar ou defender alguém, pode-se usar provas técnicas, como testemunhas e evidências, ou provas retóricas, que se fundamentam na argumentação.

Essa estrutura ajuda a entender como diferentes elementos podem ser utilizados para persuadir eficazmente. No mais, na Retórica Clássica, a palavra ganha posição de destaque e de protagonismo, especialmente a palavra falada, no âmbito das interações verbais públicas no contexto da arena da grande cidade (pensando no contexto grego antigo), observando que a ideia é o compartilhamento de perspectivas próprias para um posicionamento público, muitas vezes em contraponto ou em corroboração a outros, culminando em algum desenvolvimento. Trata-se da palavra materializando-se no meio e gerando efeito (Coêlho, 2021, p. 53).

Além da Retórica Clássica, a Teoria da Argumentação no Discurso se apega também à Nova Retórica em suas reflexões. Importante salientar que a Nova Retórica também bebe muito da fonte da Retórica Clássica e é fundamental para a Teoria da Argumentação no Discurso por reforçar a noção da argumentação como um processo de adesão do auditório, valorizando o contexto social e a interação entre interlocutores.

Na Idade Média, houve uma tentativa de voltar aos princípios clássicos da Retórica, o que é evidenciado no Trivium, um componente fundamental do currículo escolar, o qual, junto da gramática e da lógica, é um reflexo da tentativa de estabelecer um espírito racionalista. Mais tarde, no século XVIII, durante o movimento Positivista liderado por René Descartes, a razão foi exaltada como superior às emoções, que eram consideradas como parte do corpo físico e, portanto, inferiores. Ocorre que esse culto à razão acabou por se limitar sobretudo às ciências exatas. Tudo isso para deixar de lado emoções e afins na construção do conhecimento, o que afetou a Retórica.

Como explicam Marchon, Oliveira e Silva (2020, p. 400 e 401), passou-se a se entender que a retórica deveria ser a arte de convencer por meio de raciocínios objetivos e racionais, de modo que as emoções, ao interferirem nos juízos, obscureciam a razão e tornavam-se inimigas do pensamento lógico. A ideia, assim, é promover o racionalismo em detrimento de abstrações emocionais. Isto é, privilegiar o *logos* e pôr o *pathos* de canto. Tal visão prevaleceu durante toda a Idade Média, período em que a retórica era disciplina fundamental nas Universidades, integrando o Trivium juntamente com a gramática e a lógica — as três artes liberais. Com o tempo, entretanto, o currículo universitário passou a aproximar a lógica da matemática, afastando-a do campo da argumentação.

Mais tarde, no século XVIII, René Descartes fez com que essa perspectiva alcançasse o seu ponto máximo. O positivismo, em oposição à força das crenças e da religiosidade que dominaram a Idade Média, defendeu a supremacia da razão (*res cogitans*), vinculada ao espírito, sobre as emoções, consideradas pertencentes ao corpo físico (*res extensa*). Estabeleceu-se, assim, uma ruptura: a razão foi concebida como faculdade própria do homem, enquanto as emoções foram reduzidas a manifestações primitivas, animais e, portanto, inferiores. Se desde a Retórica Clássica os argumentos emocionais já eram vistos como falaciosos, em Descartes eles foram rebaixados ainda mais, passando a ocupar um lugar próximo ao irracional.

Esse posicionamento todo resultou na exclusão da retórica do currículo universitário e escolar republicano do século XIX, enxergada agora como uma disciplina não científica, o que a deixou de lado, até que, após esse período de declínio, ela ressurgiu com a obra "Tratado da Argumentação", pensada pelos intelectuais Chaïm Perelman e Lucie Oldebrechts-Tyteca (1958), como uma resposta às críticas sofridas pela retórica, marcando não apenas o seu retorno à relevância acadêmica, mas a inauguração de uma nova escola retórica, a saber: a Nova Retórica.

Na Nova Retórica, a ideia é mais uma vez estudar as tarefas de persuadir e de convencer em suas técnicas e métodos de deliberação e de discussão a partir do referencial inaugurado pela Retórica Clássica, mas também com influências renascentistas (Perelman-Tyteca, 2014, p. 05). Trata-se de “[...] sistematizar regras para obter adesão do auditório” (Côelho, 2021, p. 53). Por isso, os autores protestam contra uma perspectiva retórica cartesiana e humanista, muito próxima das ciências exatas e da lógica formalista, reconhecendo os limites de tal abordagem. Por isso Perelman-Tyteca enfatizam que

[...] eliminar os equívocos, as controvérsias, as incertezas, só é possível se se tratar de uma língua artificial, restrita ao cálculo mecânico com número limitado de elementos, que prima pela univocidade, pelo absoluto, em que cada expressão possua apenas um único sentido, desprendido dos obstáculos da subjetividade do pensamento, da atividade verbal espontânea, do contexto sócio-histórico, do ambiente cultural, da situacionalidade perspectivada, da exterioridade constitutiva interdiscursiva e intersubjetiva e seus efeitos polifônicos, das condições concretas de produção que, em conjunto, imputam ao signo a sua pluralidade, ou seja, apenas se houver a inteira desvinculação do mundo sociológico, em que a individualidade, a crença, a emoção, o desejo são-lhe partes integrantes indissociáveis, e do qual dependem nossos modos de ver e de dar a ver, ordinariamente, regido pela contingência, dubiedade e multidimensionalidade. (Ferreira, 2023, p. 23)

Além disso, provocam:

A razão é totalmente incompetente nos campos que escapam ao cálculo e de que, onde nem a experiência, nem a dedução lógica podem fornecer-nos a solução de um problema, só nos resta abandonarmo-nos às forças irracionais, aos nossos instintos, à sugestão ou à violência? (Perelman-Tyteca, 2014, p. 03).

Perelman e Tyteca criticam os excessos de uma visão de mundo cartesiana, enrijecida pela previsibilidade do “exato”. Com isso, mostram o cinza que pode haver entre as pretensas dicotomias aparentes do mundo. Como sugerem, e quando expectativas insuficientes foram quebradas e não bastarem para a compreensão da realidade? Partiremos para a violência? Evidente que não¹⁰. Eis então a necessidade de trazer de volta as reflexões que envolvam o pensamento e a sua articulação por meio da linguagem retórica.

A partir daí, Perelman e Tyteca invocam o legado da Retórica Clássica:

O objeto da retórica antiga era, acima de tudo, a arte de falar em público de modo persuasivo; referia-se, pois, ao uso da linguagem falada, do discurso, perante uma multidão reunida na praça pública, com o intuito de obter a adesão desta a uma tese que se lhe apresentava. Vê-se, assim, que a meta da arte oratória - a adesão dos espíritos - é igual à de qualquer argumentação. Mas não temos razões para limitar o nosso estudo à apresentação de uma argumentação oral e para limitar uma multidão reunida numa praça o gênero de auditório ao qual nos dirigimos. (Perelman-Tyteca, 2014, p. 06).

Os pensadores enfatizam o fim último da Retórica sendo o convencimento, chamado por eles de a “adesão dos espíritos”, de modo público. Assim, eles também abraçam tal visão. Além disso, tal qual a Retórica Clássica, a Nova Retórica também acredita que repousa sobre a retórica o convencimento a partir da plausibilidade, agregando essa ideia à sua crítica ao cartesianismo científico: “O campo da argumentação é o do verossímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo” (Perelman-Tyteca, 2014, p. 01). Dessa forma,

¹⁰ Cabe aqui mencionar que Amossy pensa a mesma coisa quando discute a modalidade argumentativa polêmica. Para ela, é própria da democracia e do funcionamento social a existência de dissensos, de narrativas e de visões de mundo que disputam entre si. É a existência do contraditório que configura uma sociedade realmente democrática. Desse modo, os sujeitos tecerão as suas próprias estratégias para o argumentar, muitas vezes se mantendo na não concordância, na polêmica.

[...] quando se trata de argumentar, de influenciar, por meio do discurso, a intensidade de adesão de um auditório a certas teses, já não é possível menosprezar completamente, considerando-as irrelevantes, as condições psíquicas e sociais sem as quais a argumentação ficaria sem objeto ou sem efeito, pois toda argumentação visa à adesão dos espíritos e, por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectual. (Perelman-Tyteca, 2014, p. 16).

Uma das bases da teoria da Nova Retórica é o foco constante na noção de auditório, entendida como a premissa de que a prática retórica ocorre exclusivamente em um contexto de interação linguística. Essa interação se traduz na “adesão dos espíritos” e no “contato intelectual”, o que sugere uma compreensão da argumentatividade que leva em conta uma natureza dialógica, resultando inevitavelmente em posicionamentos e respostas.

Esse “contato intelectual” pressupõe, portanto, tanto encontros quanto desencontros argumentativos. Por isso, Perelman e Tyteca, inspirados pela Retórica Clássica, reconhecem a importância da conformidade do locutor com seu público, classificado em três tipos: o auditório universal, que se forma no diálogo com o interlocutor; o auditório constituído pelo próprio sujeito durante a deliberação ou ao considerar as razões de seus atos; e a argumentação direcionada a um único ouvinte. Por fim, os autores concentram seus esforços em explorar estratégias retóricas que favorecem a “adesão dos espíritos”, com as generalidades (argumentos construídos a partir da relação entre um juízo sobre algo e outro) e as analogias (a argumentação via semelhanças significativas).

Ao olhar para esses fundamentos trazidos por Perelman-Tyteca, Amossy observa que a Nova Retórica já trazia contribuições que hoje são exploradas nas discussões envolvendo o discurso. Isso porque, como visto, o foco da Nova Retórica está na prática argumentativa com vistas à “adesão dos espíritos”, isto é: a prática linguística concreta e em ação visando ao convencimento. Por isso, Amossy entende que

[...] a retórica perelmaniana anuncia as grandes orientações contemporâneas colocadas pelas ciências da linguagem. Uma reformulação da abordagem exemplificada pelo Tratado da argumentação permite, assim, demonstrar até que ponto essa abordagem está próxima dos avanços da linguística do discurso em suas vertentes enunciativa e pragmática: mesma atenção dada às situações de enunciação, à função do alocutário, ao saber comum e às pressuposições que autorizam a interação verbal, até a eficácia da fala definida em termos de ação. (Amossy, 2018, p. 01).

Essa compreensão é oriunda do fato de Amossy crer que desde a Retórica Clássica já havia a noção de que a tarefa de argumentar verbalmente não acontece de outra maneira a não ser na concretude e na materialidade da vida em sociedade. Desse modo, já podemos falar em sujeitos socialmente localizados que argumentam à medida de suas posições sociais. Dito isso, estamos falando da linguagem em uso e da eficácia da fala. Em outras palavras, em pragmática e em interação. Por isso “porque retornou a Aristóteles, que Perelman se mostra o contemporâneo, senão o precursor, da pragmática” (Amossy, 2018, p. 02).

Desse modo, Amossy sugere que a retórica, compreendida por ela como arte da persuasão, não se ocupa da língua como sistema, mas da linguagem em uso, em contextos intersubjetivos comunicacionais. Não à toa, a Teoria da Argumentação no Discurso sofre grande influência da teoria enunciativa de Benveniste, que versa sobre o “aparelho formal da enunciação” dizendo que

[...] a enunciação pode se definir, em relação à língua, como um processo de apropriação, O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios; de outro. Mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário. (Benveniste, 1989, p. 84).

Em Benveniste também encontramos uma defesa de uma abordagem sociointeracionista da língua, no sentido de que enunciar não é outra coisa senão a utilização da faculdade linguística objetivando interação, de modo que a língua de modo quando alguém fala ou escreve algo, imediatamente assume um lugar de fala caracterizado pela presença de um interlocutor com que a interação realizada. Sendo assim, a dinâmica enunciativa é ação, um ato subjetivo no qual um “eu” emite e um “tu” escuta, mesmo que de forma indireta ou invisível, como no caso dos auditórios pensados pela Nova Retórica.

Como estamos falando de pragmática, também pensamos na contextualização e quando a enunciação acontece. A Teoria da Argumentação no Discurso herda esse postulado na medida em que “toda enunciação tem um propósito de influência sobre o outro como pontos de apoio para a proposição de que a argumentatividade é constitutiva do funcionamento discursivo como um todo” (Macedo e Cavalcante, 2019, p. 305).

Fazendo essas relações, Amossy passa a defender uma possível relação entre a Nova Retórica e a teoria enunciativa nos termos de Benveniste. Ou seja: a Nova Retórica

compartilharia com a linguística da enunciação o interesse pela situação concreta do discurso, marcada pela relação “eu-tu”, bem como pela presença, mesmo implícita, do locutor.

Assim, Perelman, ao conceber o orador e o auditório, estaria reafirmando tal dinâmica, com a prática discursiva visando à influência de um destinatário e de seus modos de pensar. Novamente, a adesão dos espíritos. Resumindo, o que Amossy propõe é uma articulação entre os postulados filosóficos da Nova Retórica, pensada como uma tentativa de pôr a Retórica novamente em posição de prestígio, com os instrumentos das ciências da linguagem contemporâneas, como a linguística da enunciação, a pragmática e a análise do discurso, para operacionalizar a análise da argumentação em contextos reais e institucionais.

O que encontramos em Amossy, conforme exposto até aqui, é uma proposta de análise argumentativa que leve em conta as atuais contribuições das teorias linguísticas em curso e todo o arcabouço que herdamos do estudo retórico feito com o passar das eras.

Assim, de um lado, reconhecemos as necessidades humanas de interação com fins persuasivos e a necessidade de observação não só de parâmetros textuais que materializam essas interações, mas também do entorno extratextual que cerca essas interações. Se assim é, partimos para a conclusão mais importante que a Teoria da Argumentação no Discurso chega: a noção de que a argumentação é um elemento constitutivo do discurso¹¹.

Se a argumentação não é um tipo de discurso entre outros, mas integra o próprio discurso, não discutimos se existem textos “argumentativos” e “não argumentativos”, mas sim a noção de contínuo argumentativo que se refere à argumentabilidade como fundamento discursivo, o que impõe a necessidade de investigar em que medida a argumentação aparece. Pensando nisso, Amossy (2020, p. 273) elege os conceitos de dimensão argumentativa e de visada argumentativa:

¹¹ Antes de Amossy, outros teóricos pensaram nisso, como é o caso de Maingueneau. Mas é nela que encontramos um plano teórico para essa análise, como explicam Marchon, Oliveira e Silva (2020, p. 412): “Dominique Maingueneau reconheceu o papel da argumentação como fator primordial para a coerência discursiva, todavia não prosseguiu nessa problemática em estudos posteriores. A perspectiva adotada por Amossy, em sua análise da argumentação nos discursos, porém, tem investido na ideia de que o discurso possui uma dimensão argumentativa, tendo em vista o princípio dialógico da linguagem, postulado por Bakhtin, admitido nas abordagens discursivas”.

Há gêneros em que a intenção de persuadir é evidente ou mesmo assumida: estes têm uma visada argumentativa. Há, porém, discursos que não se apresentam como ações de persuasão e nos quais a argumentação não aparece como resultado de uma intenção declarada, muito menos de uma programação: ela não está nem aparente, nem explícita e, às vezes, é até negada pelo locutor (como em um artigo de informação, por exemplo). Foi com o objetivo de designar a orientação involuntária ou subrepticiamente impressa no discurso, a fim de projetar certa luz sobre aquilo de que ele trata, que escolhemos falar de dimensão argumentativa.

Para a TAD, a dimensão argumentativa é a argumentação *lato* do discurso, ou seja: todo texto traz em si a subjetividade de quem o produz, invocando enunciados para a construção de sentidos. Observemos isso, por exemplo, na tirinha a seguir:



Figura 6 - Tirinha. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/456130268506271561/>>.

Sabe-se que a tirinha é um gênero cuja finalidade é fazer graça, propondo ou não uma reflexão. No caso, um garoto comenta à sua colega o descontentamento dele com a obrigação de fazer algumas tarefas domésticas, sendo respondido com a fala de que pior do que isso é não ter que fazê-las por algum comprometimento familiar ou socioeconômico, o que o leva a cumprir com as suas tarefas.

A dimensão argumentativa pode ser encontrada na visão de mundo que aparece no texto: “deve-se ser grato com o que se tem, pois a ausência é pior”. Observa-se que o intuito não é necessariamente convencer o leitor disso, mas se trata de uma noção presente que corrobora o sentido transmitido.

Por outro lado, a visada argumentativa é definida como o projeto explícito e declarado do sujeito em convencer o seu interlocutor de algo. Para isso, uma tese¹² é defendida e amparada

¹² Neste trabalho, distinguimos tese e ponto de vista conforme Macedo (2018, p. 44), para quem a tese é a “opinião estrategicamente defendida por um locutor com vistas à sua adesão pelo auditório” e o ponto de vista é a “expressão

em estratégias argumentativas visando à persuasão. É o que acontece, por exemplo, na redação do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

Outro ponto que merece atenção é que, consoante Adam (2019), a estruturação textual pode ser compreendida por meio de um modelo composicional que distingue diferentes sequências organizacionais no texto. Essas sequências textuais - classificadas como descritiva, narrativa, argumentativa, explicativa, injuntiva (prescritiva) e dialogal - acabam por representar e por indicar elementos linguístico-textuais essenciais que compõem os gêneros textuais.

Segundo o glossário do Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita para Educadores (CEALE), da Universidade Federal de Minas Gerais, essas sequências ajudam a determinar a predominância estrutural de um gênero, seja ele narrativo, argumentativo ou de outro tipo. As sequências textuais constituem padrões relativamente estáveis, menos suscetíveis a alterações sociais, sendo internalizadas por leitores e escritores pelo contato frequente com diferentes textos¹³.

Apesar disso, raramente os textos apresentam uma única sequência predominante. Geralmente, há uma combinação de sequências, que juntas formam a composição textual. Por exemplo, em um conto de fadas, podem coexistir uma sequência narrativa (relato de ações realizadas por agentes), descritiva (caracterização de objetos, pessoas ou lugares) e dialogal (fala entre personagens). Além disso, podem surgir sequências injuntivas (orientações ou comandos), argumentativas (apresentação e defesa de teses) e explicativas (elucidação de problemas ou conceitos).

A relação entre as sequências textuais e a argumentatividade é particularmente relevante na Teoria da Argumentação no Discurso (TAD). Nesse campo, a visada argumentativa refere-se à intenção explícita de persuasão em um texto, característica associada à sequência argumentativa. Contudo, Oliveira (2024) questiona essa associação exclusiva, argumentando que a visada argumentativa pode transcender a composição de textos puramente argumentativos. Ele enfatiza que uma análise exclusivamente composicional não é suficiente para abordar as complexidades sociointeracionais e discursivas da argumentação. Oliveira sugere que a intenção persuasiva pode estar presente em textos que combinam diferentes sequências, mesmo quando não há uma tese claramente delineada.

de um modo particular de ver as coisas, que é inerente a todo e qualquer dizer”. Enquanto a tese é o posicionamento explícito do sujeito sobre alguma demanda, o ponto de vista se refere à cosmovisão do sujeito, o seu olhar próprio sobre o que está ao seu redor, algo que a dimensão argumentativa sempre transmite, e que a visada incorpora para além da própria tese.

¹³ BEZERRA, Maria Auxiliadora. **Sequências Textuais**. In: Glossário - CEALE. Disponível em: <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/sequencias-textuais>>. Acesso em 21 de novembro de 2024.

Dessa forma, critérios como a presença de uma tese implícita e a variabilidade da argumentatividade entre textos indicam que a visada argumentativa pode se manifestar em qualquer texto, independentemente de sua sequência predominante. Isso demonstra que a argumentatividade é um aspecto transversal, podendo influenciar a organização e a intenção comunicativa de variados tipos textuais.

Fora tudo isso, a argumentabilidade, compreendida consoante a TAD, é inerente ao discurso, como já mencionado, e descrita a partir de modalidades argumentativas que, segundo Macedo (2018, p. 51), se fundamentam em três parâmetros, a saber:

- i) os papéis desempenhados pelos participantes no dispositivo enunciativo (parceiros, adversários);
- ii) a maneira pela qual ocorre a tentativa de persuasão (apaixonada, racional, colaborativa, instrutiva);
- iii) o modo como o interlocutor é concebido (ser de razão e/ou de sentimento, aluno ou discípulo, cúmplice ou rival etc.).

Para pensar a argumentação a partir da perspectiva da TAD, é necessário observar, primeiramente, a posição na qual os sujeitos se encontram em suas práticas discursivas, isto é: são eles opositores em um debate público, por exemplo? Estão em disposição para solucionar alguma demanda? Etc. Desse modo, é mister observar o contexto situacional no qual ocorre a interação. Além disso, o analista precisa verificar também se esse convencimento se dá por vias mais racionais ou mais emotivas, por exemplo.

Finalmente, a imagem construída do interlocutor nesse processo também é igualmente importante. A partir desses três parâmetros, Amossy chega à ideia de modalidades argumentativas, que nada mais são “[...] tipos de troca argumentativa que, atravessando os gêneros do discurso, modelam a forma como a argumentação funciona” (Amossy, 2008, p. 232). Basicamente, a ideia é explicar como a argumentação acontece nos gêneros. Pensando nisso, a TAD chega a estas seis modalidades argumentativas:

MODALIDADE	DEFINIÇÃO	EXEMPLOS
DEMONSTRATIVA	DESEJA-SE A ADESÃO DO AUDITÓRIO A UMA TESE.	EDITORIAL, CRÍTICA DE CINEMA ETC.
PATÊMICA	ARGUMENTAÇÃO QUE APELA ÀS EMOÇÕES DO AUDITÓRIO.	DECLARAÇÕES ROMÂNTICAS, PEÇAS DE CONSCIENTIZAÇÃO.
PEDAGÓGICA	TRANSMISSÃO DE SABER	AULAS DIVERSAS, PALESTRAS ETC.
CO-CONSTRUÇÃO	RESOLUÇÃO CONJUNTA DE ALGUMA DEMANDA	REUNIÕES PROFISSIONAIS, ASSEMBLEIAS CONDOMINIAIS ETC.
NEGOCIADA	RESOLUÇÃO DE DEMANDA EM QUE HÁ DIVERGÊNCIA.	AUDIÊNCIAS DE CONCILIAÇÃO, NEGOCIAÇÕES COMERCIAIS ETC.
POLÊMICA	O DISSENSO MANTÉM O DISCURSO	DEBATES, DISCURSOS POLÍTICOS E RELIGIOSOS ETC.

Quadro 1 - As modalidades argumentativas (Amossy, 2008). Fonte: elaboração própria.

Além disso, outra discussão pertinente no âmbito da relação entre argumentação e discurso é a que envolve a questão dos gêneros discursivos, pensada principalmente por Bakhtin dentro do dialogismo. Na proposta dialógica da linguagem, Bakhtin levanta a bandeira do enunciado para a defesa de uma análise linguística que não desconsidere as condições sociais de uso da linguagem, sempre partindo do pressuposto de que os enunciados se mantêm em sociedade em uma postura dialógica entre si. Em que pese toda essa demonstração, é necessário ainda investigar como exatamente essas relações dialógicas entre os enunciados se materializam. Bakhtin responde a essa inquietação desenvolvendo a doutrina dos gêneros do discurso. De acordo com Bakhtin (2011, p. 262),

[...] todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só pelo seu conteúdo temático e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora os seus próprios tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos de gêneros do discurso (Bakhtin, 2011, p. 262).

Bakhtin afirma que a atividade humana é indissociável dos usos da linguagem. Conclui-se então que a diversidade destes é proporcional à multiplicidade daquela, pois os gêneros discursivos são elaborados “por cada esfera social de utilização, de acordo com suas condições específicas e suas finalidades” (Nunes e Aranha, 2018). Todos os variados campos da atividade humana estão interligados ao uso da linguagem, o que faz com que, por consequência, o caráter e as formas desse uso sejam tão diversos quanto os próprios campos de atividade humana.

Mais do que isso, a utilização da língua ocorre por meio de enunciados concretos e únicos (orais e escritos), proferidos pelos participantes de diferentes campos da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e os objetivos de cada campo, não apenas pelo seu conteúdo temático e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela escolha de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais, mas, principalmente, por sua construção composicional. Esses três elementos estão inseparavelmente ligados no enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo particular de comunicação, isto é: em seu contexto sociocomunicativo e discursivo concreto.

Assim, cada enunciado individual é único, mas cada campo de uso da língua desenvolve seus próprios tipos relativamente estáveis de enunciados, que, como diz Bakhtin, são os gêneros do discurso.

A diversidade da atividade humana não acontece em outro contexto senão a partir da linguagem e, inevitavelmente, com ela. Eis então a dimensão social da linguagem mais uma vez. Esse uso linguístico na prática antrópica, como já demonstrado, se dá a partir dos enunciados, isto é: do uso linguístico contextualizado e motivado socialmente. Segundo Fiorin (Fiorin, 2022, p. 69), os gêneros

[...] estabelecem uma interconexão da linguagem com a vida social. A linguagem penetra na vida por meio dos enunciados concretos e, ao mesmo tempo, pelos enunciados a vida introduz-se na linguagem. Os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo as suas condições específicas e suas finalidades.

Além disso, Bakhtin adiciona ao enunciado três elementos que, juntos, formam o gênero do discurso: tema, estilo e composição. Chega-se ao cerne da questão: o gênero discursivo nada mais do que as muitas maneiras pelas quais os enunciados se materializam para viabilizar as atividades humanas, atendendo aos seus propósitos, dentro de suas características próprias (a até mesmo institucionais). Pensando nisso, Bakhtin acrescenta:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (Bakhtin, 2011, p. 262).

De acordo com Bakhtin, como visto, os gêneros são formados por três elementos: estilo, composição e temas. Para ele, no gênero, “o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo elemento semântico-objetual e por seu elemento expressivo, isto é, pela relação valorativa do falante com o elemento semântico-objetual do enunciado” (Bakhtin, 2011, p. 296).

Isso quer dizer que a composição do gênero e o seu estilo, no que tange aspectos morfossintáticos e lexicais, são definidos a partir dos sentidos que se espera construir no enunciado, na relação com o objeto da construção linguística, passando, evidentemente, pelo tema sobre o qual aborda o gênero. Destrinchando esses elementos, Fiorin (2022, p. 69) entende o conteúdo temático como o “domínio de sentido de que se ocupa o gênero”, a composição como “o modo de organizar o texto, de estruturá-lo” e o estilo como a “seleção de meios linguísticos”.

Ainda sobre os elementos constitutivos do gênero discursivo, Silva (2013) destaca que é importante não esquecer que a distinção entre tema e significação como partes do enunciado, considerado que o tema enquanto parte do gênero “é o que há de único e irreparável em cada enunciado” (p. 59), conforme explicado. Ela segue explicando que o estilo, por sua vez, “comporta algo que é do homem, marcado por sua posição social, histórica e ideológica. Marcado, mas não aprisionado, esse homem fala trazendo em seu discurso as vozes dos outros, articulando essas vozes de maneira única” (p. 59).

Entendemos que a linguística textual ecoa essa visão ao tratar do sujeito que goza de certa autonomia para selecionar as estratégias argumentativas em seus textos, isto é: com estilo próprio (evidentemente, isso não desconsidera a presença de elementos extratextuais e discursivos nessa produção).

Sobre a composição, Silva defende que o estilo composicional de um gênero aponta para algo maior do que si mesmo, mas com outros gêneros presentes em um dado universo discursivo, demonstrando o funcionamento de alguma esfera social. Por exemplo: a composição de textos acadêmicos (dissertações, teses, resenhas, artigos etc) caracterizam esses gêneros e revelam o funcionamento de ambientes científico-acadêmicos:

A forma composicional, terceiro elemento apontado por Bakhtin como constitutivo de um gênero, não deve ser entendida apenas como um esquema sempre presente no gênero que estudamos. Ela está associada ao todo do enunciado e dialoga com outros enunciados do mesmo gênero. Um gênero como monografia, artigo, peça publicitária ou qualquer outro adotado na elaboração de trabalho de conclusão de curso, por exemplo, tem sua forma composicional mais ou menos padronizada, mas cada autor poderá subverter essa forma de acordo com os efeitos de sentido que quer criar, desde que não a subverta tanto a ponto de ser reprovado no julgamento feito por pessoas que deveriam entender do gênero. Por isso, Bakhtin emprega aquele advérbio “relativamente” antes de afirmar que os gêneros são “estáveis” (Silva, 2013, p. 59 e 60).

Silva estabelece que, quanto à sua composição, os gêneros se caracterizam por sua notável flexibilidade forma, pois a composição do gênero é vinculada ao seu enunciado por completo. Os exemplos mencionados (textos próprios do ambiente acadêmico) mostram que mesmo havendo alguma rigidez formal, é possível alguma variabilidade, desde que essa alteração não seja tão profunda a ponto de comprometer o reconhecimento do gênero. É nesse sentido, então, os gêneros são “relativamente estáveis”.

Então, considerando as contribuições de Bakhtin sobre os gêneros, Amossy desenvolve ainda mais as ideias do russo, estabelecendo que os gêneros são peça-chave para entender o que ela chama de dimensões institucionais da sociedade¹⁴, o que, por sua vez, apontam para o uso da língua para a persuasão em sociedade. Para demonstrar isso, Amossy explica como na Retórica Clássica, em Aristóteles, já havia o pensamento de que a argumentação verbal estava diretamente com o funcionamento de diversas esferas da sociedade:

É preciso lembrar que a retórica antiga, distinguindo o judiciário, o deliberativo e o epidíctico, ligava estritamente o uso da fala persuasiva a um lugar socioinstitucional? Ampliando o campo de estudo da interação, as ciências da linguagem contemporâneas multiplicaram as situações e os gêneros nos quais a argumentação pode ser examinada. Ao lado do judiciário, do político e dos discursos comemorativos, inclui-se a conversação familiar, as trocas nos lugares de trabalho, a consulta médica, as situações didáticas em classe, os debates televisivos... É preciso, então, recolocar a argumentação nos quadros institucionais e discursivos que determinam as finalidades da tomada de fala, a distribuição dos papéis, a gestão da troca. (Amossy, 2020, p. 244).

Amossy reflete a relação entre gêneros discursivos, argumentação e as diferentes relações institucionais na sociedade. E aqui precisamos retornar à Retórica Clássica. Observando a visão aristotélica sobre o assunto, a autora lembra as categorizações argumentativas (gêneros retóricos) propostas pelo filósofo grego e onde exatamente elas

¹⁴ Sobre isso, Marcuschi assevera que os gêneros discursivos mostram “o funcionamento da sociedade”, de modo que cada gênero possui “um propósito bastante claro que o determina e lhe dá uma esfera de circulação” (2008, p. 150).

estavam presentes: o discurso forense, presente nos tribunais e pensando no passado a fim de julgar ações, o discurso demonstrativo (ou epidíctico), que visa à censura ou ao louvor, geralmente presente em discursos cerimoniais, e o discurso deliberativo, discutindo ações futuras a partir da tomada conjunta de decisões. Aqui estamos falando das discussões políticas, por exemplo (Aristóteles, 2011, p. 53 e 54). Cada um desses gêneros possui objetivos diferentes:

A retórica visa a três finalidades diferentes, cada uma para cada um de seus gêneros. A finalidade do gênero deliberativo é determinar o útil ou o danoso de um procedimento aconselhado; se o orador do discurso deliberativo propõe a aceitação desse procedimento, ele assim age com o fundamento de que o procedimento será benéfico; se propõe a sua rejeição, ele o faz com o fundamento de que será prejudicial; todos os demais aspectos - tais como se a proposta é justa ou injusta, honrosa ou desonrosa - ele traz à baila como pontos subsidiários relativos a essa consideração principal. As partes de um processo legal colimam estabelecer a justiça ou a injustiça de alguma ação, e também elas trazem à baila todos os outros aspectos como subsidiários e relativos a esse principal. Aqueles que louvam ou censuram alguém visam a revelá-lo como digno de honra ou oposto; também eles consideram todos os demais aspectos como subordinados a esse. (Aristóteles, 2011, p. 54)

Como visto, em Aristóteles, cada gênero discursivo está necessariamente associado a lugares sociais específicos, os quais, por sua vez, integravam a estrutura social institucional da Grécia antiga, em que a utilização da língua e da linguagem para fins de convencimento era tratada como parte pertencente a contextos delimitados e formalizados.

Amossy entende que agora, com o desenvolvimento das ciências da linguagem e das ciências humanas como um todo, o estudo da argumentação também se ampliou, de forma que a argumentação não está mais restrita a esferas formais como a justiça ou a política, mas é parte própria do discurso, manifestando-se, então, em diferentes situações de comunicação e de interação humanas. Passa a haver uma nova maneira de compreender a argumentação: ela não é apenas formada por técnicas abstratas e universais, mas é modulável segundo os gêneros discursivos e os contextos socioinstitucionais em que acontece, visto que cada situação de fala carrega consigo: finalidades específicas (convencer? informar? negociar? orientar?) papéis sociais bem definidos (quem fala? quem escuta? com que autoridade?) e regras próprias de troca discursiva (o que é permitido dizer? como se deve argumentar?)¹⁵.

Portanto, recolocar a argumentação nos quadros institucionais e discursivos, como legado da Retórica Clássica, implica em entendê-la como parte de práticas sociais, levando em conta as normas, os valores e os objetivos que regem cada contexto. Isso reforça a ideia de que os gêneros discursivos são formas relativamente estabilizadas de interação, moldadas

¹⁵ Por isso a necessidade de pensar no contínuo argumentativo e nas modalidades argumentativas no discurso.

historicamente e socialmente, e que a argumentação se realiza dentro dessas formas. Desse modo, reconhecemos que a argumentação não é neutra, mas condicionada sociohistoricamente. Analisá-la exige atenção às finalidades, aos papéis sociais e às dinâmicas de troca próprios de cada situação comunicativa.

Essa perspectiva é central para uma abordagem discursiva da argumentação, como a defendida por Amossy, que vê o discurso como prática social e argumentativa, sempre ancorada em contextos concretos. Mais do que isso, a argumentação como indissociavelmente própria do fazer discursivo concreto.

Diante disso, uma vez exposto o fundamento teórico que abrirá caminho para esta investigação, partamos agora para entender melhor o nosso objeto de análise: a crítica de cinema. Para tal fito, faremos um percurso histórico sobre ela a fim de, em seguida, entendê-la como gênero discursivo, bem como os seus propósitos e intenções sociocomunicativas.

03. A CRÍTICA DE CINEMA ENQUANTO GÊNERO DISCURSIVO:

Traçada a fundamentação teórica desta investigação, falemos agora sobre o objeto deste estudo - a crítica cinematográfica -, que diz respeito a uma prática discursiva a qual interpreta, examina e avalia obras filmicas, podendo também servir como um elo entre obra e público. É mais do que a mera avaliação de qualidade de um filme, abrangendo também aspectos técnicos, estéticos, narrativos e simbólicos, situando a obra em seu contexto histórico, cultural e social. Assim, a crítica pode ultrapassar as expectativas de espectadores e seus juízos pré-concebidos, procurando promover reflexões e discussões não apenas sobre as obras que analisa, mas sobre a sétima arte como um todo. Com isso em vista, aqui faremos uma breve retrospectiva histórica desse gênero, seguido de um levantamento acerca do que diz a crítica de cinema e o que querem os adeptos desse ofício em seu fazer persuasivo, passando por uma relação entre a própria arte cinematográfica e a crítica que dela se origina.

A história da crítica cinematográfica se confunde com a história do próprio cinema. Desde os irmãos Lumière, o cinema está em constante inovação e se mantém hodiernamente em uma crescente evolutiva. Entre outras coisas, o amadurecimento do cinema se deve à iniciativa experimental de seus idealizadores, à subjetividade deles e aos usos integrados de imagem-som, “a fim de que se trabalhe para que não se perca a essência do olhar que se escolheu lançar a um objeto que também interfere nesse processo criativo” (Santos, 2010, p. 14 e 15). Inicialmente, nessa jornada,

[...] os filmes eram vistos exclusivamente como mero entretenimento, espetáculos da cultura de massa em oposição à alta cultura e, uma vez assim, desprezados pelos intelectuais. O lado ruim disso, diríamos, foi a carência de registros escritos de análises mais apuradas sobre os primeiros filmes, ficando no campo meramente da descrição do evento. (Gomes, 2006, p. 01).

Não gozando de inicial prestígio acadêmico, o cinema se viu desprezado de análises críticas, pois “[...] os filmes eram vistos, principalmente pelos intelectuais da época, como espetáculos para as massas em oposição à pura arte” (Santos, 2010, p. 15). Nesse primeiro momento, em jornais e em revistas populares, as primeiras análises fílmicas começaram a aparecer, ainda que mais descritivas, é verdade, até a popularização em grandes publicações, sobretudo as europeias (Gomes, 2006). Por outro lado, as críticas também se limitavam a descrever um longa como um guia de consumo a partir de juízos de valor (Santos, 2010).

Dois fatores serviram como catalisador para o cinema e para a sua crítica: o desenvolvimento tecnológico, sobretudo cinema em cores, e o estabelecimento do “cinema

falado” (Silva, 2010). Além disso, fatores acadêmicos, entre os quais se destaca a aproximação entre cinema e literatura, também acabaram originando críticas mais detalhadas e analíticas:

Quando o cinema ganha certo respeito no campo das artes, a atividade da crítica de filmes e a própria teoria do cinema se viram vinculadas aos sistemas referenciais interpretativos das disciplinas humanísticas, sobretudo da literatura. Com efeito, em meados do século XX os múltiplos enfoques dados aos estudos literários foram também transferidos para a crítica de cinema e, diga-se, não somente a chamada crítica acadêmica como também a crítica comum de filmes, naturalmente parte deste horizonte histórico. Esta pluralidade de enfoques passava pelos estudos dos mitos, das abordagens psicanalíticas, marxistas ou estruturalistas que converteram o filme num “texto” pronto para ser dissecado. (Gomes, 2006, p. 01).

Isso ganhou ainda mais corpo em meados do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, quando as revistas especializadas em cinema, influenciadas pelas causas outrora citadas, aprofundaram suas análises, remodelando, portanto, a crítica, principalmente na França (“*Cahiers du Cinéma*”, “*Positif*” e “*Cinéthique*”), na Inglaterra (“*Screen*”, “*Sequence*”, “*Sight and Sound*”, “*Movie*”), e nos Estados Unidos (“*Film Quarterly*”, “*Film Culture*” e “*Artforum*”).



Figura 7 - Capas de algumas emblemáticas revistas de cinema: “*Cahiers du Ciném*”, “*Sight and Sound*” e “*Artforum*”. Fonte: internet.

De lá para cá, o cinema passou a ser visto com profunda e maior admiração, respeito e curiosidade por seus estudiosos, impactando a crítica e propulsionando academias e publicações especializadas, sem falar da presença da crítica cinematográfica nas mídias sociais e digitais. Atualmente, a crítica cinematográfica passa por um processo de expansão com o aparecimento de cursos superiores e o aumento de publicações populares impressas, outras mais sofisticadas ligadas às universidades, além dos filmes tornarem-se mais acessíveis para a análise (Gomes, 2006).

Enquanto isso, no Brasil, como lembra Santos (2010), o cinema chegou logo no final do século XIX, em 1896, quando o Jornal do Comércio anunciou a chegada do cinematógrafo. O primeiro filme rodado no país foi a entrada da Baía da Guanabara em 1898, por Afonso Segreto. A Companhia Cinematográfica Brasileira, fundada em 1911, tentou organizar o mercado cinematográfico nacional, que era dominado por produções estrangeiras.

Após a Primeira Guerra Mundial, o cinema brasileiro começou a se desenvolver, apostando em temas nacionais para atrair um público acostumado ao cinema americano. A crítica sobre cinema também ganhou importância, mesmo que muitas vezes fosse negativa. A década de 1920 trouxe desafios técnicos com a chegada do cinema sonoro. O regime do Estado Novo (1937-1945) controlava os meios de comunicação, o que impactou a produção cinematográfica. Já depois da segunda grande guerra, a indústria cinematográfica de São Paulo cresceu, refletindo um período de mobilização cultural no Brasil.

Na metade do século XX, Glauber Rocha, cineasta, crítico e principal representante do Cinema Novo, destacou-se. Em seu livro *"Revisão crítica do cinema brasileiro"*, de 1963, Rocha apresentou a sua visão do cinema nacional, denunciando o sistema de mecenato (impulso financeiro) e a falta de uma verdadeira crítica cinematográfica. Ele criticou a crítica da época, a qual, segundo ele, ligava-se aos interesses comerciais dos distribuidores.

Com a emergência do Cinema Novo¹⁶, houve a busca por uma identidade própria do cinema nacional, que, apesar dos desafios políticos e econômicos de sua época, como os impostos pelo regime militar, buscou uma linguagem própria e uma identidade para o cinema brasileiro, conseguindo ganhar notoriedade por sua coragem e inovação, sendo até hoje objeto de estudo. Paralelo a isso, a crítica cinematográfica no Brasil evoluiu juntamente com a própria indústria cinematográfica, refletindo as tensões culturais, sociais e políticas do país.

Na contemporaneidade, o ambiente on-line tem sido terreno fértil para a crítica de cinema, muito em razão do frenesi e da contínua evolução das mídias de comunicação, que trazem consigo uma democratização comunicativa de sentido, a internet e os seus dispositivos móveis abrem caminhos que facilitam o posicionamento do sujeito frente aos seus pares (ou não) acerca da defesa e de seus gostos e desgostos não apenas no cinema, mas na arte e na cultura de modo geral. Por isso,

¹⁶O Cinema Novo foi um notável movimento cinematográfico nacional que militou em prol de uma identidade nacional na Sétima Arte por intermédio de uma filmográfica politicamente engajada que denunciava as disparidades sociais, a pobreza e a exploração, empregando uma linguagem cinematográfica simples e genuína; com isso, rompendo com uma visão tida como mercantilista do cinema e que se julgava importada de Hollywood e afins. O principal nome desse movimento é o diretor Glauber Rocha, conhecido por emblemáticas obras como *"Deus e o Diabo na terra do sol"* (1964), *"Terra em transe"* (1967), *"A Idade da Terra"* (1980) e o documentário *"Maranhão 66"* (1966), que narra a ascensão de José Sarney ao governo daquele Estado.

[...] a pesquisa e a investigação sobre a crítica de cinema contemporânea exigem cada vez mais uma observação atenta sobre as reconfigurações pelas quais tem passado nos últimos anos, promovida com certa velocidade e tomada com não menos espanto pelo aparecimento da Internet, seu fascínio e incontornável domínio sobre as comunicações, apresentando ao internauta o mundo do ciberespaço, das mídias online e das ferramentas digitais. (Carvalho, 2023, p. 35).

Nesse sentido, nos últimos anos, numerosos sites e blogs dedicados ao cinema e à sua crítica acabaram surgindo e borbulhando na rede, indo de profissionais especializados, passando pelo jornalismo cultural, até por qualquer que deseje falar sobre cinema. Isso porque “a crítica na internet torna-se mais democrática por descentralizar, de certa forma, o poder da informação” (Cerqueira, 2015, p. 64), entrelaçando vozes, discursos e textos.

Seguindo o dinamismo das próprias redes, esses canais, blogs, fóruns, grupos on-line etc. são criados e desaparecem com a mesma facilidade, enquanto novas vozes críticas continuam a emergir, oferecendo diversas opiniões sobre as obras cinematográficas, o que também acaba contribuindo para a discussão fílmica de modo geral, muitas vezes multimodais.

A crítica cinematográfica, enquanto gênero discursivo, pode ser definida como um gênero que objetiva defender uma tese, um posicionamento, acerca de uma obra fílmica, a partir de um ponto de vista. Não à toa, Berbare (2004, p. 44) diz que “criticar um filme é observar detalhes, identificar as características típicas da obra, compará-las a outros do gênero, criticar e elogiar”. Assim, a crítica é aquele texto que trata argumentativamente a obra fílmica, seja positiva ou negativamente, passando por uma abordagem comparativa.

Com isso em mente, cabe pensar em que medida esse trato argumentativo sobre um filme aparece e com quais propósitos. Parece que até aqui, um desses propósitos é evidente. É papel da crítica de cinema, e de seu autor, expor uma tese sobre um filme a partir da experiência de um sujeito tido como autoridade sobre o assunto (ou não), impactando um olhar alheio sobre o objeto filme, em uma dinâmica persuasiva.

Para além disso, convém investigar o que os próprios críticos dizem sobre o seu trabalho. Começando por Ann Hornaday, crítica do Jornal “*The Washington Post*”, que, em seu livro “*Como falar sobre cinema: um guia para apreciar a sétima arte*”, defende que

[...] não importa quais sejam as expectativas que almejam cumprir, todos os filmes têm uma linguagem essencial em comum: um léxico de convenções visuais, sonoras e performáticas que os conectam, ou, quando essas convenções são habilmente subvertidas, criam uma exceção revigorante. O trabalho do crítico é reconhecer essas conexões e esses rompimentos, não para tratar o leitor com pedantismo ou superioridade, mas para abrir possibilidades de interpretação e enriquecer a experiência cinematográfica, ou pelo menos oferecer uma leitura instigante. (Hornaday, 2021, p. 13).

Para Hornaday, independentemente das expectativas que se espera atender, todos os filmes compartilham uma linguagem essencial: um conjunto de convenções visuais, sonoras e performáticas que os conectam. Quando essas convenções são subvertidas de forma inteligente, criam uma exceção revigorante. A função do crítico é identificar essas conexões e rupturas, não para tratar o leitor com pedantismo ou com superioridade, mas para ampliar as possibilidades de interpretação e enriquecer a experiência cinematográfica, ou pelo menos oferecer uma análise instigante.

Segundo ela, então, o ofício do crítico funciona como uma lente para o público que funciona como aprofundada da experiência cinematográfica. Aqui pode-se desdobrar esse trabalho, pensando que o crítico é aquele sujeito que argumenta sobre uma obra artística e cultural a partir de sua própria bagagem e repertório com o fito não apenas de orientar gostos e desgostos e dizer se algo é bom ou ruim a partir da subjetividade do próprio crítico em seu ambiente de produção do gênero, conseqüentemente levando a um chamado à ação (ver ou não o filme), mas também de chamar a atenção do público para um olhar mais profundo da obra vista.

Outro crítico que também desenvolve bem a ideia de que a crítica de cinema é, na verdade, um instrumento amplificador da experiência fílmica é o francês André Bazin. Na obra “O que é o cinema?”, Bazin defende que a função do crítico de cinema é “prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte” (2014, p. 07). Dessa forma, a crítica “deve funcionar como uma forma de ampliar as relações de sentido da obra analisada e oferecer elementos para ampliar as possibilidades de reflexão sobre a obra. A crítica só cumpre a sua função quando o cinema se torna transcendental através dela” (Teixeira, 2016, p. 92).

Por isso, se a ideia é transparecer na crítica os posicionamentos do crítico no gênero em uma perspectiva de dialógico e de aprofundamento, questionamos se poderia haver nesse gênero alguma dinâmica intertextual e interdiscursiva na crítica para influenciar as percepções não apenas do público, mas do próprio ambiente cinematográfico. É nesse sentido que Bogado

(2023, p. 146) diz, poeticamente, que “[...] o crítico sente o calor das chamas que os filmes podem ter suscitado e busca, no seu texto, sustentar o sopro de vida que as acendeu”.

Essas ideias ganham eco atualmente e influenciam o fazer de críticos contemporâneos. Por exemplo, Otávio Ugá, crítico de cinema, ator, apresentador e influenciador digital, defende que “o grande intuito da crítica de cinema é provocar reflexão e, portanto, expandir, aprofundar e aperfeiçoar esta experiência [com o filme]”¹⁷. Já Fabiana Lima, crítica maranhense de cinema e membra da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) e da Critics Choice Association, afirma que “o papel fundamental da crítica cinematográfica é propor ao público algo que vai além da experiência que ele teve dentro da sala de cinema”¹⁸.

Raphael Santos, crítico e comunicador, confirma essa visão ao tratar a crítica de cinema como algo além da mera descrição do que acontece em um filme, mas que traz uma abordagem que oferece ao filme aspectos técnicos dessa produção, mais o seu eixo temático. Para Santos, bons críticos são aqueles que “situam o filme em um contexto muito amplo que o do próprio filme, seja um contexto social, um contexto cultural, um contexto histórico, que ajudam na percepção desse filme”, não para estabelecer um juízo de valor ou recomendações do tipo “veja” e “não veja” - quem faz isso, para ele, é o “resenhista de filmes” -, mas dando ao público uma percepção aprofundada sobre o exemplar da sétima arte analisado. Raphael ainda admite a popularização da crítica de cinema graças ao avanço das mídias de comunicação e da internet. Outro crítico que caminha na esteira dessa visão da crítica é o maranhense membro da ABRACCINE e da Critics Choice, colunista no Jornal Metrôpoles, Marcio Sallem, que afirma que criticar um filme é refletir sobre ele, analisá-lo, emitindo um parecer a respeito¹⁹.

Antes de seguirmos, é preciso nos atentarmos a um ponto: se a crítica de cinema não quer necessária e objetivamente apenas recomendar este ou aquele filme ou dizer que este ou aquele filme é bom ou ruim, como, então, distinguir uma crítica que faz um trabalho profundo sobre uma peça cinematográfica, (re)significando-a de uma mera posição abstrata? Para responder a essa importante pergunta, precisamos, mais uma vez, retornar aos estudos retóricos. É o que propõe Santos (2010).

¹⁷ UGÁ, Otávio. “Ah, mas quem leva os críticos de cinema a sério?” [...]. Disponível em: <<https://x.com/otaviouga/status/1722679363051700388>>. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁸ LIMA, Fabiana. **Respondendo a perguntas sobre crítica de cinema**: parte um. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hAxfrwUELRc>>. Acesso em 10 de junho de 2024.

¹⁹ SALLEM, Marcio. **Marcio Sallem (Cinema com Crítica)**: os nordestinos pelo mundo. Entrevista para o podcast *nordestinos pelo mundo*, por Leo Paiva. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rYvYcccf-bU>>. Acesso em 11 de junho de 2024.

Por outro lado, na Retórica Clássica, como vimos, Aristóteles já tratava a persuasão como essencial para uma prática verbal decerto convincente. Nesse sentido, quem deseja convencer não pode deixar de flexibilizar o que diz a quem quer convencer, bem como onde e quando isso ocorre. É o que ele aborda ao tratar dos elementos retóricos e dos gêneros retóricos.

No caso da crítica de cinema, temos um orador, o crítico, responsável por se posicionar a algum público sobre o filme que pretende criticar. Esse público pode ser diverso ou “universal”, como aponta Perelman. Ao dizer a quem a crítica de cinema pode se dirigir, Hornaday (2021, p. 13) explica que tentou compreender, em seu trabalho,

[...] sobre os objetivos artísticos dos cineastas e os desafios que enfrentam, assim como as suposições e expectativas de espectadores com opiniões assustadoramente diferentes sobre o que constitui um “bom filme”. Um fanático por “Homem de Ferro” e “Batman: o cavaleiro das trevas” pode não ter qualquer intenção de assistir à comédia mais recente de Nicole Holofcener, mas meu trabalho como crítica exige que eu avalie todos esses filmes de um jeito que seja útil tanto para seu público natural quanto para uma audiência geral que só quer se manter bem-informada sobre o que acontece na cultura pop. E quem sabe? Por causa de algumas das minhas críticas, alguém pode tentar assistir a um filme que jamais cogitaria antes e acabar virando fã de um gênero novo.

Ela nos diz que parte da sua experiência como crítica se dá em razão de ela escrever a um público, com as mais diferentes expectativas possíveis, de modo que talvez a crítica possa estimular o receptor a desenvolver alguma estima específica em se tratando de cinema. Sobre a Nova Retórica, Amossy (2018, p. 03) cita que a enunciação é, por natureza, interacional, revelando um “orador” e um “auditório”.

Como já visto, na Nova Retórica, há a classificação de auditórios, entre os quais está o auditório universal: “Perelman atribui uma importância considerável à distinção entre o discurso que visa a persuadir um auditório particular e aquele que intenta convencer um auditório universal – a saber, todo ser de razão” (Amossy, 2018, p. 10).

Pensando nisso, o sujeito alocutário da crítica cinematográfica pode estar no auditório universal, afinal de contas, do espectador casual de filmes, do leigo ao cinéfilo, diversos públicos podem se interessar por textos desse gênero, pelos mais diferentes motivos. Assim, conseqüentemente, o crítico é o sujeito cuja análise pode falar com diferentes públicos, milhares de leitores, com “faixas etárias, estilos de vida, gostos e temperamentos completamente diferentes” (Hornaday, 2021, p. 11).

Dito isso, uma vez entendendo essa dinâmica retórica entre crítico, crítica e público, Santos nos diz que

[...] podemos visualizar elementos da retórica no discurso e prática da crítica cinematográfica. Para imprimir uma personalidade em seu texto, o crítico pode, centrado no ethos (credibilidade do orador), construir a imagem que queira passar ao leitor como, por exemplo, a de profundo conhecedor em um assunto específico, ou em tal diretor, ou em alguma escola cinematográfica. Ou seja, o crítico pode colocar-se como alguém que irá oferecer boas dicas sobre um filme. Em outro momento, o crítico busca alinhar suas idéias a desejos e paixões identificadas em seu público, agindo assim, pelo *patos* (capacidade de jogar com a emoção do público), o crítico sem dúvidas passa a envolver mais o leitor em seu texto. Um espectador pode negar, sem maiores razões, uma crítica baseada somente na adjetivação do filme. Porém, se um ponto de vista é defendido com argumentos coerentes, não há o que possa torná-lo ilegítimo dentro da sua proposta ou parâmetros. No momento em que o crítico apresenta dados coerentes que justificam suas opiniões, seu discurso torna-se legítimo fundamentado no *logos* (conhecimento demonstrado pelo orador). Em resumo, é através do *logos* que o crítico pode, também, conquistar o ethos (credibilidade do orador), sendo essa, abertamente, uma proposta da retórica. (Santos, 2010, p. 32).

Basicamente, o que acontece é que, retoricamente, o crítico pode se valer de sua credibilidade enquanto autoridade sobre a sétima arte para a construção de sua argumentação. Aqui está a primeira diferença que pode fazer com que a posição de um crítico propriamente dito seja mais importante do que a opinião de alguém que só consome filmes, sem qualquer ou com pouca preocupação teórica sobre o assunto²⁰. Nesse sentido, todo o repertório do crítico, ainda que implicitamente, corrobora o seu dizer e dá força à argumentação.

Além do ethos do crítico, ele também pode usar estratégias para mobilizar as emoções, e paixões do grande público, pois ao harmonizar o que diz com os sentimentos do interlocutor, o crítico torna o texto mais acessível e com mais facilidade de atrair o público, tornando-o mais envolvente. Isso geralmente acontece com obras que explorem temas mais sensíveis ou posicionadas ideologicamente.

Mais do que isso, quando o crítico expõe dados, exemplos e justificativas coerentes a crítica tende a ser mais vista como legitimidade. É a construção racional da crítica em que o autor evidencia mais explicitude a sua visada argumentativa. É esse ponto que atrai a nossa pesquisa, pois, nesse ponto, o autor da crítica talvez possa se valer da intertextualidade em prol da defesa da sua tese.

Não à toa, Raphael Santos recomenda que quem deseja estudar cinema deve consumir diversas expressões de arte (música, pintura, literatura, teatro, artes plásticas, dança etc), porquanto, muitas vezes filmes referenciam outras artes, o que alimenta a capacidade de

²⁰ Enquanto alguém que consome críticas de cinema e conteúdo do nicho cinematográfico, preciso dizer que essa questão é alvo de alguma controvérsia, tendo em vista, para muitos, o crítico de um sujeito é alguém “arrogante”, cujo intelectualismo, para alguns, acaba por distanciar a obra do que ela realmente é. Por isso, há quem prefira a opinião do grande público à de um profissional da área. Destaco que esse ponto pode ser alvo de investigações futuras.

compreensão fílmica²¹. Ocorre que a mobilização de conhecimentos e de repertórios para a sustentação do seu dizer. Mobilização essa que é feita diretamente relacionada a quem escreve e onde e quando a crítica circula.

Em que pese textos que apenas se destacam por uma construção adjetiva (não que termos caracterizadores não sejam importantes), o logos da crítica pode contribuir para a fundamentação do fazer discursivo argumentativo, ganhando crédito com o interlocutor. O que uma verdadeira crítica faz é usar recursos retóricos para a edição de um texto atrativo que relacione concomitantemente credibilidade, emoção e razão.

Uma crítica de cinema eficaz reúne subjetividade com rigor argumentativo e retórico no discurso, de maneira que um crítico se posiciona como um mediador entre a obra e o espectador, o que contribui para a formação estética e cultural do público. Em outras palavras, o ofício do crítico é caracterizado por uma tarefa que não apenas aprofunda significados e sentidos de um filme para o público, mas pode formar gostos e atenções e até mesmo reformular o que diz um filme.

Por isso, Phillipe Leão, professor de cinema e crítico também associado à ABRACCINE, que também divulga seu trabalho na internet, assevera que a crítica de cinema não deve ser vista como um guia de consumo ou como um gênero cujo objetivo é definir taxativamente e normativamente o que deve ser visto, mas servir sim como, mais uma vez, ampliação da experiência fílmica a partir de uma ideia sobre o filme analisado trazido pelo crítico, seja ela positiva ou negativa.

Trata-se de uma exposição ao diálogo, ao debate. Por outro lado, mesmo assim, Leão reconhece que a crítica também acaba servindo como um gênero que norteia a opinião do público sobre assistir ou não a determinada obra ou se ela é “boa” ou “ruim”. Isso acontece exatamente pela natureza persuasiva desse gênero. Mais do que isso, Leão defende que a crítica não é outra coisa senão antítese, isto é: negação da realidade, a não conformidade ao que está exposto, em um jogo dialético sobre a coisa posta no mundo e a reação sobre essa coisa para gerar uma síntese, objeto futuro de um novo processo crítico dialético, sendo a crítica resposta à arte cinematográfica, antítese, reação, a ela, não conformidade.

²¹ SANTOS, Raphael. **Dicas para estudar cinema:** o caminho do crítico de cinema. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fXwvWObV2E4>>

Essa reação, manifesta na crítica, é o que dá origem à dinâmica dialética, isto é: ao posicionamento sobre o mundo, posicionamento crítico, posicionamento esse que pode se dar em um espírito dialógico-combativo entre os próprios críticos²².

Assim, diante do exposto, pode-se falar que a crítica de cinema pode ser vista como um gênero que pode objetivar um chamado à ação (ver ou não a algum filme, gostar ou não gostar de um filme), mas sem se limitar a ser um guia de consumo, sendo, argumentativamente, um gênero que se propõe a ampliar a visão sobre filmes, seja em sua construção técnica, seja, principalmente, em sua abordagem temática, considerando relações intertextuais e interdiscursivas, promovendo ideias e reflexões sobre um artefato artístico-cultural, como resposta a ele. Para aprofundarmos essa noção, propomos agora uma reflexão sobre a crítica de cinema alicerçada na teoria do cinema como olhar.

A arte cinematográfica pode ser entendida a partir de diversas perspectivas, segundo diferenças óticas, teorias. Uma delas é a visão oculocêntrica do cinema ou o cinema enquanto olhar. Essa teoria do cinema, de viés psicanalista, defende que

[...] o cinema foi claramente alicerçado sobre o prazer de olhar, tendo sido concebido desde suas origens como um lugar de onde se poderia “espionar” os demais. O que Freud denominou escopofilia, o impulso para transformar o outro em objeto de um olhar curioso é um dos elementos primordiais da sedução cinematográfica” (Stam, 2003, p 191).

Na teoria do cinema enquanto olhar, o foco está no espectador, comparado a um sujeito voyeur, cujo prazer está em sua ação de observar quem não o vê, fazendo isso de maneira escondida. Mais do que isso, é essa a dinâmica estabelecida entre o filme e o seu público, de forma que a quebra de dinâmica acaba por comprometer a experiência fílmica de alguma maneira.

Trata-se de lidar com o filme como um espetáculo posicionado a uma distância segura, do ponto de vista voyeur, de seu observador, uma distância que possibilita “um lugar de onde se poderia “espionar” os demais”, o mundo do filme (Stam, 2003, p. 191). Phillipe Leão (2024) explica isso da seguinte forma:

²² LEÃO, Phillipe. **Chico Moedas e Podpah discutem quem critica a crítica de cinema**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-eKS1MQYmpY>>. Acesso em 11 de junho de 2024.

Nós, como espectadores de cinema, vamos até à sala de cinema, nos sentamos em uma sala escura e observamos o mundo disposto ao nosso olhar. Mais do que isso, nós, enquanto espectadores de cinema, somos espectadores voyeur, ou seja: sentamo-nos em uma sala escura, observamos o mundo disposto ao nosso olhar e não somos vistos de volta, podendo ver aquilo que não veremos se estivessem nos vendo. Não é à toa que quando estamos sozinhos assistindo aos nossos filmes em nossa casa e está passando aquela cena, é justamente nesse momento que a nossa avó passa pela sala. O que acontece nesse momento? Nós nos envergonhamos! Por quê? Porque a nossa relação voyeur com o filme foi rompida.²³

No cinema como olhar, a metáfora do espectador voyeur destaca como o público se sente quando está diante do filme sem ser visto, sentindo-se seguro apenas para ver sem ser visto, sem a preocupação de como a sua própria imagem, existência e comportamento sejam percebidos e notados, o que cria uma sensação de distância e de liberdade para explorar visualmente o mundo apresentado na tela de maneira intensa e íntima, o que acontece exclusivamente em um ambiente que “exige um espectador imóvel e secreto que a tudo absorve pelos olhos” (Stam, 2003, p. 191). No entanto, quando essa privacidade é quebrada, acontece uma interrupção desconfortável, comprometendo a relação entre filme e público, entre o filme e o olhar que o cerca:

O voyeur é cuidadoso em manter uma enorme distância entre o objeto e seu olho. A invisibilidade do voyeur produz a visibilidade dos objetos de seu olhar. É a ruptura desses processos, a destruição de uma ilusória distância voyeurística, que é alegoricamente encenada em “*Janela indiscreta*”, de Hitchcock, no qual o protagonista é flagrado no ato por meio de uma série de inversões escópicas que o transformam em objeto do olhar. (Stam, 2003, p. 191).

Stam (2003, p. 191) destaca que muitos são os filmes que exploram essa relação entre público e obra: “*As seen through a telescope* (“*Visão através de um telescópio*”, 1900), *Ce que Von voit de num sixième* (“*O que se enxerga do meu sexto andar*”, 1901), *Through the keyhole* (“*Pelo buraco da fechadura*”, 1900) e *Peeping Tom in the dressing room* (“*Tom, o voyeur, no vestiário*”, 1905)”. Além desses títulos, é importante mencionar também os trabalhos de Alfred Hitchcock, que também exploram sobremaneira a ideia voyeur. É o que se nota, por exemplo, em filmes como “*Psicose*” (1960), “*Vertigo: um corpo que cai*” (1958) e “*Janela Indiscreta*” (1954).

Nesse sentido, o crítico de cinema pode ser equiparado a um sujeito voyeur em sua abordagem analítica dos filmes, pois assim como um voyeur observa discretamente sem ser

²³ LEÃO, Phillipe. **Será possível assistir a um filme de olhos fechados?** Rio de Janeiro - RJ. 18 de maio de 2024. Instagram: @profphilipeleao. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/C7H8g97oJkR/>>. Acesso em 19 de julho de 2024.

visto, o crítico se imerge profundamente na obra cinematográfica, analisando desde a trama até os aspectos técnicos como cinematografia e trilha sonora.

Este processo ocorre em um ambiente de relativa privacidade intelectual, permitindo ao crítico explorar temas sensíveis e emocionalmente carregados da mesma forma como um voyeur investiga aspectos íntimos da vida humana. Ao manter uma distância crítica, o crítico avalia subjetivamente o filme (a partir do seu próprio olhar), mas ao expressar as suas opiniões, ele se expõe à crítica e ao julgamento público, invertendo a dinâmica de vulnerabilidade entre observador e observado.

Se é assim, o crítico não deixa de ser esse sujeito voyeur, um voyeur que pode ser privilegiado em relação a outros, uma vez que pode ter acesso com certa antecedência ao filme que outros verão. Então, ele é aquele cujo olhar discreto influencia em menor ou em maior grau outros que também se posicionaram como voyeurs, que também se colocarão em posição de espectador discreto. Logo, é um olhar influenciando outros.

Nesse cenário, tem-se que a relação entre filme, crítico e público pode ser profundamente influenciada pela questão do olhar, comparado à perspectiva voyeurística. O filme, como obra artística, apresenta uma narrativa visual que convida os espectadores a observar discretamente um mundo em uma tela, um mundo observado com prazer, que passa a ser alvo da subjetividade de quem o vê, interpretado por quem o vê.

O crítico de cinema, nesse contexto, atua como um voyeur intelectual, examinando meticulosamente cada aspecto da obra cinematográfica, como a narrativa e outros elementos técnicos (direção, fotografia, trilha sonora, atuação etc.). E é esse voyeur em destaque que amplificará, aprofundará, a experiência de outros voyeurs, construindo uma complexão interseção de olhares, de interpretação e de subjetividade. O crítico, ao oferecer sua análise, atua como um mediador entre a obra e o público, influenciando a percepção e o entendimento do filme.

Enquanto isso, o público contribui com uma variedade de reações e interpretações que enriquecem o diálogo em torno da obra. Em última análise, é essa interação entre o olhar do filme, o olhar crítico e o olhar do público que contribui para a riqueza e a diversidade da experiência cinematográfica contemporânea, que encontra na crítica terreno fértil de discussão em uma construção dialética, expressa sobretudo textualmente em uma dimensão interdiscursiva.

Diante, então, do fato de que a crítica cinematográfica não objetiva apenas recomendar ou não um filme ou taxá-lo como “bom” ou “ruim”, mas sim ir além na experiência entre

público e obra no sentido de enriquecer a experiência de consumo da sétima arte. Ao fazer isso, a crítica tende a ressignificar a obra a qual análise, algo que ocorre continuamente, principalmente quando o interlocutor tem acesso ao texto, pois nisso ele é exposto a outras percepções que não a sua, o que, por sua vez, gera novos significados.

Aqui, invocamos Possenti (2003, p. 260), que diz que a geração de sentido de um texto ocorre quando “alguém o lê, o que depende do olhar de cada leitor, que é livre para interpretar o texto, recriando leituras e produzindo novos significados. É o leitor, em conjunto com suas formações sociais e ideológicas, que realizará determinada interpretação”. Explicando isso, Souza (2017, p. 109) comenta:

Sendo assim, seja na produção de discursos ou na produção de um texto enquanto materialidade linguística, há a referência de outras produções e dizeres, que se entrelaçam em um conjunto. As relações apresentam se darem sempre em coparticipações no sentido de que, para significar, não se depende apenas de palavras, de léxico e de significados atribuídos a determinadas palavras, mas de todo um campo que está à margem do texto ou do discurso, para que possa ser compreendido e, assim, construído um novo texto, para a intertextualidade em linguística textual, como para, quem sabe, uma nova formação discursiva, em análise do discurso, que o sujeito se assemelha e conversa com ela, permeada de outras formações discursivas, as quais estão em jogo do social e que acabam por significar.

Diante do exposto, temos que os sentidos de um texto não estão apenas em seu elemento léxico, mas também (e principalmente) é construído pela interação entre autor e leitor, interação essa em que diferentes perspectivas se encontram e, assim, formam sentidos. Desse modo, há recriações, ratificações, retificações, novas interpretações e construções de novos significados. Essa dinâmica é explicada pelo fato de que qualquer produção textual-discursiva passa por outras produções e dizeres, de modo que a compreensão depende também de contextos sociais, ideológicos e discursivos, configurando processos de intertextualidade e formação discursiva.

Assim, encontramos na prática o que Bakhtin quis dizer ao se debruçar sobre o dialogismo, isto é: a visão de que os enunciados discursivo-linguísticos se encontram na vida em sociedade, que, por sua vez, depende da linguagem em suas diferentes esferas de existência. Até aqui, podemos concluir que intertextualidade e interdiscursividade são duas formas distintas em que o dialogismo se manifesta, como sugere Possenti. Na intertextualidade, temos o encontro entre textos diferentes que dialogam entre si e constroem novos sentidos na argumentação. De igual modo, o enlace interdiscursivo resulta na criação de novas formações discursivas, as quais possibilitarão a existência de novas quando se encontrarem com outras, reformulando e definindo novos sentidos.

Esses movimentos são próprios de toda e de qualquer atividade linguística, tendo em vista que o ato de ter contato com uma produção de texto não é de maneira alguma algo passivo, mas é sobretudo uma ação interativa, em que o leitor, ao ter contato com um texto produzido por outro sujeito, põe em paralelo o seu olhar com o olhar de quem escreve o texto lido. Na crítica de cinema (e talvez na crítica de arte em geral), estamos diante de uma produção metagenérica, que nasce a partir de outra produção. Então, por si só, há uma peça discursiva não isolada no mundo.

Mais do que isso, quem escreve o texto o faz a partir de suas próprias impressões, as quais se encontram subsequentemente às do interlocutor. E é exatamente nesse contato que novos sentidos são gerados, o que os críticos chamam de enriquecimento da experiência fílmica. Portanto, entendemos que o que acontece com a crítica de cinema é um exemplo da dinâmica interativa e dialógica do discurso, em que novos sentidos e percepções são gerados a partir e sobre um artefato artístico e cultural socialmente situado, a saber: um filme. Ademais, essa análise pode acabar servindo para impulsionar outras discussões, exatamente pelo contato interdiscursivo a partir da produção textual.

Além disso, ao situar a crítica na Teoria da Argumentação no Discurso, esse gênero é enquadrado como ele sendo de visada argumentativa, ou seja, possui projeto e intenção de defender uma tese sobre um filme para fins de convencimento. Esse convencimento aparece na forma de aprofundar a experiência cinematográfica, como mencionado. Trata-se de um diálogo, em termos bakhtinianos, entre a prática enunciativa-discursiva do crítico e os discursos adotados pelo público.

Outrossim, a crítica é de modalidade demonstrativa, “em que o locutor busca a adesão do(s) interlocutor(es) apresentando uma tese/opinião, em um discurso monogerido ou dialogal, com base em raciocínio apoiado em provas” (Macedo e Cavalcante, 2019, p. 310). No caso, a defesa de uma opinião sobre algum filme.

Para a construção de sua argumentação, a crítica de cinema pode apoiar a sustentação de sua tese em uma abordagem comparativa, podendo ser intertextual e interdiscursiva, relacionando a tese apresentada à sua realidade material. Nesse sentido, é importante pensar o gênero como a materialidade discursiva do enunciado, revelada no texto. Assim, deve-se falar em intertextualidade quando da ocorrência material, isto é: textual, entre diferentes textos e

gêneros, ao passo que a interdiscursividade é a relação dialógica, muitas vezes ideológica, entre os sentidos enunciativos²⁴:

Assim, deve-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. (Fiorin, 2022, p. 58).

Dito isso, a partir daqui, procurar-se-á observar a manifestação concreta do teor argumentativo da crítica, considerando a intertextualidade e a interdiscursividade presente em algumas peças desse gênero, na análise de dados²⁵.

²⁴ Orlandi (2008, p. 34) ainda distingue interdiscurso de intertexto. O interdiscurso, como o nome já indica, trata da “ordem do saber discurso” dialógico. Já o intertexto “restringe-se à relação de um texto com outros textos”.

²⁵ É importante mencionar que como a pesquisa ainda está em andamento, os resultados que se seguem são parciais, de maneira que se optou por apresentar um recorte da análise proposta. Demais considerações, bem como a análise completa ainda estão em construção e serão apresentados na exposição completa do trabalho.

04. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE DE DADOS:

Ao adotar uma perspectiva sociointerativa da linguagem, esta pesquisa considera os sujeitos enquanto participantes sociais ativos, que, no processo sociocomunicativo de interação, lançam mão da materialidade textual, a partir dos gêneros, para alcançar seus fins persuasivos. Em tal contexto, os interlocutores expressam, dialogicamente, as perspectivas de seu tempo, criando significados e estabelecendo diferentes interações. Essa avaliação linguística leva em conta fatores como o ambiente extratextual, as circunstâncias de produção textual e a interação entre os falantes do idioma, considerando a variabilidade e a dinâmica da linguagem em contextos reais.

Assim, considerando os fatores defendidos até aqui, sugerimos a análise qualitativa e indutiva de quatro exemplares do gênero crítico de cinema com o fito de observar em tal gênero a construção da argumentação a partir dos parâmetros da intertextualidade e da interdiscursividade, nos termos aqui expressos. Destacamos a dinâmica entre o mundo real e a subjetividade dos indivíduos, contextualizando socialmente os dados coletados e examinados.

O *corpus* deste trabalho se constitui de 05 críticas de longas relativamente recentes, sendo um deles nacional. Destacamos que por mais que a seleção das críticas foi feita aleatoriamente, ela foi realizada considerando projetos cinematográficos recentes para avaliar questões sociais atuais. Se trabalhamos com a interdiscursividade, entendemos que é válido contextualizar a nossa pesquisa com as questões atuais para entender em que medida as críticas se situam nessa discussão e se até mesmo extrapolam o universo cinematográfico. Além disso, os críticos que aparecem a seguir fazem parte do repertório do pesquisador, que consome esse tipo de material.

Outra coisa que destacamos é que as críticas analisadas falam sobre filmes de diferentes gêneros. No nosso caso, temos uma crítica de um longa de terror e de filmes dramáticos. Essa escolha não foi intencional, pois o critério levado para a seleção das críticos foi aleatório, desde que considerando projetos recentes, como explicado anteriormente. Logo, não é objeto deste trabalho verificar se haveria críticas diferentes para diferentes gênero. Por exemplo, a linguagem e objetivos da crítica de um filme de terror seriam diferentes da crítica de uma animação? Esse é um ponto de interessante discussão, mas diante de nossas delimitações teóricas, deixamos essa pergunta no ar para futuros trabalhos não só nas Letras, mas também no Cinema.

Mencionamos também que todas as críticas coletadas circulam na internet, sendo uma delas (a do filme “Som da Liberdade”, por Raphael Santos) veiculada em vídeo. Atualmente, a

internet é onde se concentram a grande maioria do trabalho dos críticos, sendo terreno fértil para a sua veiculação e recepção. Também não é objeto de nossa análise procurar entender o comportamento do gênero crítica de cinema especificamente no ambiente digital ou até mesmo se a crítica cinematográfica estaria nos pressupostos do tecnodiscurso. Sugerimos também essas discussões para futuros trabalhos.

Quanto aos critérios utilizados, as críticas coletadas foram analisadas com um olhar à procura de relações intertextuais e interdiscursivas presentes no texto. Partindo disso, procuramos identificar as relações intertextuais em cada crítica e as classificamos como estrita ou ampla, verificando depois como elas contribuem para o quê o crítico argumenta. Já quanto à interdiscursividade, procuramos ver como as críticas invocam questões para além dos filmes analisados. Dessa maneira, levando em conta a situacionalidade deles, colocando-os no centro das discussões que propõem. Fazendo isso, também verificamos como essas relações intertextuais se projetam na argumentação do autor do crítica.

Por fim, levamos também em conta as características próprias do gênero dentro do nosso escopo teórico, isto é: a sua natureza argumentativa, composição, conteúdo temático e estilo. Assim, sistematizamos os nossos resultados e, em seguida, detalhamos os resultados obtidos:

Crítica	Tese	Relações intertextuais	Relações interdiscursivas	Corroboração da tese
"Fale Comigo" (2022). Crítica por Marcio Sallem	O terror australiano explora dilemas emocionais e traumas da Geração Z, usando o sobrenatural como metáfora.	<ul style="list-style-type: none"> "Morte, Morte, Morte" (2022) "Morte do Demônio" (1981) (Intertextualidade estrita por citação) A depender do repertório do leitor, é possível fazer outras referências.	Discussão sobre conflitos geracionais e traços característicos da "geração Z", como introspecção e presença em mídias digitais.	Ao comparar o longa que analisa com outros filmes afins, Sallem não apenas confirma a tese defendida em seu texto, como também situa o gênero terror como expressão de temas hodiernos, além aprofundar a discussão temática proposta pelo filme.
"A Baleia" (2022). Crítica por Fabiana Lima.	O filme aborda a obesidade como uma representação desumanizadora e estigmatizadora do protagonista.	<ul style="list-style-type: none"> Peça "A Baleia" (que originou o filme) Romance "Moby Dick" Outros filmes do diretor: "Mãe" (2017) e "Réquiem para um sonho" (2000). (Intertextualidade estrita por citação) Como o filme também trata de questões religiosas, é possível, relacioná-lo à narrativa bíblica de Jonas.	Gordofobia e representações no cinema de minorias e do sofrimento humano.	As relações demonstram que o filme destoa de abordagens humanizadas, reforçando a crítica à insensibilidade do diretor na temática.
"Som da Liberdade" (2023). Crítica por Natália Cruz.	Em que pese ser superficial ao apresentar um herói sem vulnerabilidades críveis, "Som da Liberdade" é feliz ao lançar sobre luz sobre o problema do tráfico infantil.	<ul style="list-style-type: none"> "Taxi Driver", 1976. (Intertextualidade estrita por citação) 	Posicionamento conservador, crítica à esquerda e discussão sobre o arquétipo do herói ideal versus o herói realista e vulnerável.	A comparação com "Taxi Driver" destaca a falta de profundidade do herói de "Som da Liberdade", o que confere força à tese defendida acerca da verossimilhança e do impacto social.
"Som da Liberdade" (2023). Crítica por Raphael Santos.	O filme é sensacionalista e superficial por centralizar de maneira messiânica o seu protagonista em detrimento das vítimas e do aprofundamento do tema.	<ul style="list-style-type: none"> "O quarto de Jack", 2016 (intertextualidade estrita por citação) Também há referências a "A Paixão de Cristo" (2004) 	Crítica progressista, que questiona teorias conspiratórias e defende atenção à jornada e trauma das vítimas, não ao "salvador" messiânico.	O contraste com "O Quarto de Jack" evidencia como o filme falha em tratar as vítimas, reforçando a análise superficialidade sensacionalismo.

↓

Quando compradas, as críticas se posicionam de modo discursivamente polêmico, fazendo parte de um debate mais amplo.

Quadro 2 - Resultados obtidos (elaboração própria)

Começamos então pela primeira análise: a crítica do longa “Fale Comigo”, de 2022, por Márcio Sallem:

Marcio Sallem - “Fale Comigo” (2023)²⁶

Com frequência, cada vez maior, a ponto de namorar a condição de clichê, o medo e/ou o sobrenatural tornaram-se terapias alternativas com que os personagens do cinema de terror superam os traumas que acreditam definir-nos. A depressão, o estresse pós-traumático ou o luto são dores visibilizadas através do monstruoso fantástico. Neste sentido, a perda de um ente querido é o gatilho emocional de Fale Comigo. Ainda que o terror australiano busque vivenciar os horrores de modo direto ou frontal, esses não escapam do componente metafórica que os acompanha ou os possui. O terror deixa de ser o fim ou, pelo menos, permanece no banco de passageiros, enquanto assiste ao drama do protagonista desenrolar-se. Nos melhores momentos, é possível apreciar a forma e o drama, tipo o que acontece com esse terror australiano.

O roteiro trata de Mia (Sophie Wilde), que acredita que a mãe morreu de suicídio acidental por ingestão de medicamentos. Sua relação com o pai deteriorou, e Mia apenas encontra conforto na amizade de Jade (Alexandra Jensen), cuja família a acolheu de braços abertos. Certa noite, os colegas de sua turma organizam uma festa típica de jovens em filmes de terror. Contudo, eles substituíram o tradicional tabuleiro ouija por um artefato: uma mão embalsamada que permite não só conjurar espíritos, como ser temporariamente possuído por eles. Há regras mal explicadas: uma vela deve ser acesa antes e apagada ao fim, a possessão não pode ultrapassar 90 segundos. Caso contrário, há risco de o espírito se apossar do hospedeiro. É exatamente o que acontece com Mia, agora aterrorizada por espíritos que pairam nas sombras, pela culpa e pela memória da mãe.

O terror de geração Z

Até mais geração Z do que “Morte”, Fale Comigo explora angústias da juventude sem didatismo excessivo. Em vez de experimentarem álcool, maconha ou drogas sintéticas ou explorarem a sua sexualidade – igual faziam os jovens contemporâneos de Sue (Miranda Otto) -, a juventude Z ocupa o tempo e o vazio existencial com o estranho barato de ser possuído por espíritos. No processo, perdem temporariamente o controle do corpo, não muito diferente do que entorpecentes fazem.

Nesse contexto, não há risco de Jade perder a sua virgindade para Daniel (Otis Dhanji), pois ele sequer a beijou e nem parece ter pressa. Ninguém deseja manter em sigilo suas transgressões, mas registrá-las e as eternizar nas redes sociais, através do olhar e imaginário individual. Antes contávamos histórias de terror ao redor da fogueira. Agora, os jovens vivem, de um jeito que denuncia seu nihilismo. Não sei o que me assustou, se a figura cadavérica e aberrante dos espíritos ou se jovens friamente combinarem depoimentos com a polícia.

Ou a aversão ao contato humano dessa geração, substituída pela aproximação patológica com os dispositivos tecnológicos – as extensões de seus corpos. Cada tentativa de contato é repelida, e isso dialoga com o que ‘aciona’ as possessões: o toque na mão e a pronúncia de fale comigo. A juventude da narrativa prefere tocar no sobrenatural a no natural. Ela prefere confidenciar em espíritos (ou avatares nas redes sociais) do que com amigos e familiares. A ausência de

²⁶ Disponível em: <<https://cinemacomcritica.com.br/2023/08/fale-comigo/>>

diálogo com o pai acentua o trauma de Mia. Ela prefere consumir as mentiras que mascaram a dor, do que as verdades que machucam. Este é o passo inicial para o início de cura do luto. O roteiro de Bill Hinzman conjura essa temática, sem que a direção dos irmãos estreantes em longas-metragens Danny e Michael Philippou vacile.

O terror que discute o trauma

O trio certamente inspira-se em “A Morte do Demônio” em como os espíritos pinçam a dor mais escondida de cada um e a explora para torturar as almas de seus hospedeiros, e como isto é materializado na carne. Riley (Joe Bird), irmão de Jade, é a vítima da violência autoinfligida que expõe a malignidade e o sadismo dos espíritos que o possuem. Não posso ignorar a relação com a prática de automutilação, ligada ao desejo de sentir qualquer coisa que não a existência dormente, anestesiada e despropositada do mundo de hoje.

A leitura pessimista é adequada ao arco dramático de Mia. Fale Comigo não é mais – ou não é apenas – sobre como o terror e o sofrimento de terceiros inocentes ajudam a protagonista a elaborar o trauma que a consome. Antes, está preocupado em revelar os obstáculos que a protagonista coloca para evitar puxar o band-aid, lidar de frente (frontalmente) com o luto e aceitar que a mãe não morreu acidentalmente, mas tirou a própria vida.

Apesar da direção ser ingênua, às vezes, ao explicitar visualmente o que já era óbvio de se notar (p.ex. o reaparecimento do canguru moribundo na estrada no terceiro ato), é também madura em plantar uma dívida com o desfecho e não a responder, obrigando o público a se questionar quem é o autor da ação que provocou o acidente na estrada. Com uma atuação estelar e contraditória igual a de Sophie Wilde, que me fez abraçá-la e repeli-la com idêntica intensidade, às vezes na mesma cena, Fale Comigo serve ao que a protagonista realizou a narrativa inteira. Recorre à metáfora, ao desconhecido, para evitar lidar com a frontalidade do horror, o conhecido, embalado em um conto de alerta e um pedido para restabelecermos o contato que, em algum momento, perdemos.

“Fale Comigo” é o primeiro filme dos irmãos Michael e Danny Philippou, conhecidos na internet pela confecção de curtas de terror disponibilizados por ele mesmos na internet no canal “RackaRacka”, no You Tube. Quando enfim conseguiram finalizar o longa-metragem, exibido em festivais especializados na Austrália, como o Festival de Cinema de Adelaide, os irmãos conseguiram com que o seu projeto fosse distribuído mundialmente pela produtora A24, conhecida por dar voz a cineastas independentes. O projeto conta a história de Mia, uma adolescente que perde a mãe e que tem ainda uma relação conturbada com o pai. Ao ter contato com uma mão embalsamada que promete contato com entidades sobrenaturais, Mia se vê diante de uma oportunidade de se encontrar com a mãe mais uma vez, o que desencadeia consequências que afetam não só a vida da garota, como também de quem está próximo a ela.

Em seu texto, Sallem defende que “Fale Comigo” é um projeto que usa o terror com o intuito de explorar os dilemas emocionais dos personagens. Para ele, o filme dos irmãos Philippou carrega em si uma metáfora sobre a juventude atravessada pelos elementos de terror que apresenta. Nesse sentido, o terror deixaria de ser o objetivo central ou, no mínimo, ocuparia um lugar secundário, acompanhando de lado o drama vivido pela protagonista.

Para defender essa tese, a crítica se ancora em dois argumentos: “o terror da geração Z” e “o terror que discute o trauma”. No primeiro, é defendido que o longa analisado acaba sendo um retrato da juventude integrante da Geração Z²⁷, enfatizando as características desses jovens, entre as quais destaca-se: introspecção, instabilidade emocional, forte apego às mídias digitais. Defendendo isso, o texto estabelece relação intertextual estrita por citação com outro filme: “Morte, morte, morte” (2022).

A escolha específica por esse outro filme não acontece à toa. “Morte, morte, morte” é outro filme de terror (mas mais próximo da comédia, o chamado “terrir”), que narra um encontro entre jovens abastados, profundamente envolvidos com as redes sociais, no qual, aos poucos, um a um acaba morrendo. Mais do que isso, os personagens se veem em situações em que, além de se depararem com o medo da situação em que estão inseridos, ainda precisam se entender em suas relações interpessoais. Outro ponto de destaque é que “Fale Comigo” e “Morte, morte, morte” são filmes lançados em anos próximos e pela mesma empresa: a A24.

²⁷ Jovens nascidos entre a década de 1990 e 2010.

Até mais geração Z do que Morte, Morte, Morte, Fale Comigo explora angústias da juventude sem didatismo excessivo. Em vez de experimentarem álcool, maconha ou drogas sintéticas ou explorarem a sua sexualidade – igual faziam os jovens contemporâneos de Sue (Miranda Otto) -, a juventude Z ocupa o tempo e o vazio existencial com o estranho barato de ser possuído por espíritos. No processo, perdem temporariamente o controle do corpo, não muito diferente do que entorpecentes fazem. Nesse contexto, não há risco de Jade perder a sua virgindade para Daniel (Otis Dhanji), pois ele sequer a beijou e nem parece ter pressa. Ninguém deseja manter em sigilo suas transgressões, mas registrá-las e as eternizar nas redes sociais, através do olhar e imaginário individual. Antes contávamos histórias de terror ao redor da fogueira. Agora, os jovens vivem, de um jeito que denuncia seu niilismo. Não sei o que me assustou, se a figura cadavérica e aberrante dos espíritos ou se jovens friamente combinarem depoimentos com a polícia. Ou a aversão ao contato humano dessa geração, substituída pela aproximação patológica com os dispositivos tecnológicos – as extensões de seus corpos.

Essa relação intertextual que Sallem propõe serve para dar força ao seu argumento, no sentido que tanto “Fale Comigo” como “Morte, morte, morte” retratam, a partir do terror, características, muitas vezes estereotipadas, da juventude contemporânea. Segundo o crítico, os dois filmes tentam realizar um panorama sobre esses jovens, mostrando como os comportamentos dos personagens dos filmes são um recorte da Geração Z: a necessidade do uso de drogas, a super exposições na internet, a fuga de relacionamentos mais profundos e estáveis (passando pela sexualidade) e até mesmo a adoção de práticas corruptas. No caso de “Fale Comigo”, tudo isso é demonstrado a partir da metáfora da mão sobrenatural. Em “Morte, morte, morte”, com o mistério de um possível assassino procurando suas vítimas. Resumindo, Sallem tenta convencer o seu leitor de que, em que pese o gênero desses filmes, a intenção não seria meramente assustar, mas trazer uma discussão a respeito de uma tema hodierno. Assim, o espectador dos filmes teriam uma visão que não se limitaria à projeção da sala de cinema. Vejamos agora como a argumentação dessa crítica é construída a partir de relações interdiscursivas. Ao desenvolver o tópico da juventude na crítica, o texto, inevitavelmente dialoga com outras posições sobre esse tema. Conseguimos, então, encontrar algumas relações interdiscursivas.

Primeiro, o reconhecimento de características próprias da juventude atual implica em um posicionamento antagônico aos que descrevem outras gerações que não a Z (e até mesmo a própria geração Z), ao mesmo tempo em que se coloca como um contraponto a visões que tendem a pôr em descrédito esses jovens. De igual modo, tenta-se falar sobre esses mesmos jovens de um ponto de vista diacrônico. Nota-se isso quando Sallem recorre a uma personagem adulta de “Fale Comigo” (mãe de uma jovem amiga de Mia) para demonstrar como a geração dessa mulher é diferente da atual, representada por sua filha, por Mia e pelos amigos dessas meninas. Nesse sentido, a crítica não apenas discute o filme, mas o conflito geracional que ele evoca.

Falar sobre juventude no contexto de filmes de terror muitas vezes é falar sobre elementos próprios desse gênero cinematográfico. Um exemplo explícito disso é a formação do subgênero “slasher”, guarda-chuva que engloba franquias como “Sexta-feira 13” (1980), “Halloween” (1978) e “A hora do Pesadelo” (1984). Todos esses filmes têm em comum a presença de um emblemático assassino em busca da próxima vítima (respectivamente Jason Voorhees, Michael Myers e Freddy Krueger): a grande maioria jovens em busca de viver as melhores aventuras de sua vida. Frutos de suas épocas, o cinema de terror “slasher” segue uma cartilha muito objetiva e tramas bastante previsíveis: basicamente, um grupo de jovens fugindo de seu algoz, até que um deles - geralmente uma garota, a “final girl”, - consegue eliminá-lo. No “slasher”, o perfil da juventude também é muito característico.

Nesses filmes, os jovens são extremamente extrovertidos e, muitas vezes, inconsequentes. Muitas vezes, o objetivo deles é aproveitar a próxima festa, o próximo momento, e fazer de tudo para conseguir alguém com quem possam passar a noite. Nesse ponto específico, a exploração da sexualidade de seus personagens é algo comum nesse subgênero, tendo em vista que são em momentos como esses que o vilão aproveita para atacar. Portanto, desde muito tempo o cinema de terror já contribui para a formação de uma imagem sobre os jovens, ponto que Sallem explora em sua crítica, situando-se em uma discussão maior seja acerca dos temas que o filme analisado se propõe a falar, seja pelo próprio cinema de terror em si, seja por questões socioculturais tratadas.

Já no segundo argumento, “o terror que discute o trauma”, Sallem volta-se à tese de como “Fale Comigo”, mesmo sendo um filme de terror, faz uso de gênero não como se espera, mas para se aproximar de um drama ao discutir os dilemas, traumas e dores de seus protagonistas.

O filme inspira-se em “A Morte do Demônio” em como os espíritos pinçam a dor mais escondida de cada um e a explora para torturar as almas de seus hospedeiros, e como isto é materializado na carne. Riley (Joe Bird), irmão de Jade, é a vítima da violência autoinfligida que expõe a malignidade e o sadismo dos espíritos que o possuem. Não posso ignorar a relação com a prática de automutilação, ligada ao desejo de sentir qualquer coisa que não a existência dormente, anestesiada e despropositada do mundo de hoje. A leitura pessimista é adequada ao arco dramático de Mia. “Fale Comigo” não é mais – ou não é apenas – sobre como o terror e o sofrimento de terceiros inocentes ajudam a protagonista a elaborar o trauma que a consome. Antes, está preocupado em revelar os obstáculos que a protagonista coloca para evitar puxar o band-aid e lidar de frente (frontalmente) com o luto [...].

Agora, a relação intertextual estrita por citação continua. Dessa vez, para tratar em que medida “Fale comigo” apresenta e desenvolve os conflitos de seus personagens. O filme da vez é “A Morte do Demônio”, de 1981, conhecido por ser a obra que consolidou a carreira do diretor Sam Raimi. Em “A Morte do Demônio”, mais uma vez temos um grupo de jovens que decide passar um final de semana em uma casa abandonada, até que um deles encontra um livro que traz à vida forças ocultas que desejam destruí-los. Durante a projeção, uma das estratégias que os demônios encontram para eliminar as suas vítimas é imitar a forma física das pessoas queridas pelos jovens, principalmente pares românticos.

Em “Fale comigo” um dos personagens é tomado por uma força sombria, o que desemboca em conflitos entre outros. Cita-se também a motivação pela qual a protagonista, Mia, se envolve com a mão mística: a tentativa de se comunicar com a mãe morta. Portanto, ao conectar, de novo, duas obras com aspectos temáticos semelhantes, o crítico reforça a ideia argumentada, de modo que a intertextualidade seja instrumento promotor de argumentação. Ainda, o uso de elementos sobrenaturais na narrativas, na visão do crítico, continua servindo como ilustrações para os problemas reais enfrentados pelos jovens, dessa vez o mal da autoviolência por razões psicológicas e emocionais (em uma das cenas, esse mesmo personagem “possuído” começa a se autoagredir).

Se no argumento anterior, foi possível invocar ideias e obras em prol de um ponto de vista, isso também pode ser feito aqui. Acontece que, no cinema de terror, muitas vezes as figuras demoníacas surgem para explorar dilemas e dores pessoais dos personagens contra os quais lutam. Um exemplo é a famosa adaptação cinematográfica do livro “O Exorcista” (1973), dirigida por William Friedkin. Na história, uma mãe cética se vê em uma situação desesperadora ao se deparar com a única filha possessa por um demônio milenar. Quem aparece para ajudá-la é o padre Karras, que passa por uma crise de fé e se culpa pela morte da mãe, algo utilizado pela força má para desestabilizar o exorcista. Desse modo, mais do que questões religiosas, o cinema de terror também parece se valer de questões mais humanas em suas narrativas, o que também acontece com “Fale comigo” e é a tese defendida por Sallem em seu texto.

A crítica é concluída com a afirmação de que “Fale Comigo” serve ao que a protagonista realizou a narrativa inteira. Recorre à metáfora, ao desconhecido, para evitar lidar com a frontalidade do horror, o conhecido, embalado em um conto de alerta e um pedido para restabelecermos o contato que, em algum momento, perdemos”. Ou seja: na obra, o oculto serve como metáfora para abordar tentativas de escapismo, de lidar com o visível que se impõe. Isso é demonstrado com citações relacionais e a partir de uma relação entre ideias e questões que o

cinema de terror se apropriou e que são problemas discutidos com o passar do tempo. Passemos agora à análise da próxima crítica: Fabiana Lima sobre “A Baleia” (2022).

Crítica: “A Baleia” | Fabiana Lima²⁸

Polêmico, controverso e já conhecido por não ser uma unanimidade, tanto entre o público quanto entre a crítica, Darren Aronofsky volta às telas com A Baleia, um filme divisivo e denso que aborda ao menos meia dúzia de temas sensíveis dentre obesidade, compulsão alimentar, abandono parental, homossexualidade e religião. Baseado em uma peça de teatro de mesmo título, o longa provocou frenesi assim que estreou no Festival de Toronto no ano passado, criando um verdadeiro abismo, que vem se repetindo, entre aqueles que foram às lágrimas e se emocionaram enormemente com a história e aqueles nos quais o filme provocou um sentimento de revolta, permitindo todo tipo de experiência, exceto por uma boa.

Eu estou no segundo grupo. Desde os primeiros minutos do filme, o péssimo uso do som (que fique registrado que é um dos piores que eu vi nos últimos anos dentro do Cinema), me jogou para longe do drama vivido pelo protagonista. A trilha sonora, que remete a um filme de terror, reaparece a todo instante, provavelmente na intenção de maximizar o melodrama que está em tela. Contudo, a única função que esse recurso acabou tendo em mim foi de gerar sentimentos conflituosos em relação às dificuldades enfrentadas por Charlie, dada a condição do personagem. Quando uma chave cai e vemos em seu rosto um desespero absurdo, quando ele tenta se levantar, mas não consegue, quando sua filha o rejeita proferindo os mais terríveis absurdos sobre ele, quando tudo em sua vida, mesmo as ações mais cotidianas, parecem ser um martírio, o que temos não é um olhar empático sobre essas situações, mas sim uma trilha sonora e câmera desumanizadas, bestializadas, completamente hostis a ele.

Em algumas cenas, é visualmente desconfortável perceber que o ponto de vista da câmera, que filma diálogos com outros personagens por vezes de cima para baixo, encara seu protagonista e o melodrama nessa história como algo tão animalesco. Outro ponto que contribui para isso e que imprime uma ideia um tanto superficial e abestada sobre o tema do próprio filme, é a proporção de tela em 4:3, que faz com que Charlie ocupe toda a imagem mais facilmente do que seria em Cinemascope, por exemplo. Além disso, existe um padrão irritante e muito estigmatizado na forma de retratar a compulsão alimentar, por meio de cenas grotescas, que remetem à ideia de que a obesidade e a compulsão devem ser associadas à nojeira, algo que se reforça pelos barulhos altos de mastigação, a boca sempre suja, e, como se não bastasse, cena de vômito.

Muito embora o texto de A Baleia nos leve a uma analogia inevitável entre Charlie e a história de Moby Dick, dando para alguns a possibilidade de recorrer ao argumento de que esses pontos são intencionais, correlatos à ideia do próprio título e a ideia de que o filme acontece dentro de um cenário que representa alguma metáfora para o navio, uma embarcação, o que importa para mim e é o ponto de toda essa argumentação é que eu jamais diria que nenhuma dessas intenções me parecem, de fato, boas. Primeiro, porque existe uma incoerência insuperável entre o que o texto quer que a gente sinta por Charlie, levando todos os

²⁸ Disponível no portal “Cinemação” em: <<https://cinemacao.com/2023/02/24/critica-a-baleia/>>

personagens ao seu redor à única função de reforçar o quanto ele tem um olhar positivo e ingênuo sobre o mundo, tentando nos emocionar, e o que o filme acaba transpondo para a tela, que é esse medo e horror em relação à imagem dele e, segundo, porque nem sempre aquilo que é proposital deve automaticamente fazer sentido. Ou está imune ao completo mau gosto.

*Para mim, o filme pode ser resumido a isso, mau gosto. Pois não há outra palavra que possa descrever o olhar completamente hostilizado que Aronofsky imprime ao seu próprio protagonista, usando todos os recursos que estão ao seu alcance na ideia de reforçá-lo. Talvez, a única pessoa que tenha conseguido ultrapassar esse mau gosto nos últimos anos tenha sido Andrew Dominik com o infeliz *Blonde*. Mas só, até onde consigo me lembrar. Infelizmente *A Baleia* recai no mesmo problema da biografia ficcional de Marilyn Monroe: ambos cineastas não compreendem a dimensão dos seus temas e possuem completa falta de tato ao abordá-los. Isso gera momentos infelizes para quem assiste, para dizer o mínimo e me faz pensar, inevitavelmente, na ideia de que a desumanização de temas relacionados a minorias é um problema latente em Hollywood, mas que geralmente não figura muitas críticas por aí (algumas que nascem do alto de muitos privilégios, por sinal).*

É importante pontuar que, no que concerne à atuação de Brendan Fraser e Hong Chao, especificamente, há muito merecimento na repercussão que seus trabalhos obtiveram. Se não fosse pela dinâmica de Charlie e Liz, muito da minha conexão já mínima com o filme teria se dissolvido por completo. A relação dos dois foi, durante todo o longa, minha única motivação para terminá-lo. A experiência, no geral, me provocou uma série de desconfortos, uma fadiga excruciante e, ao final, uma revolta tão grande que se não fosse pelo vislumbre de empatia que senti nessa amizade, o saldo teria sido ainda pior.

*Não sou e jamais fui uma hater dos trabalhos de Aronofsky, pelo contrário. Defendo de *Réquiem Para um Sonho* (2000), um de seus filmes mais aceitos, até *Mãe!* (2017), um dos mais odiados, e estava genuinamente empolgada para *A Baleia*, ávida por uma boa experiência, que tinha tendência a se repetir toda vez que via algum de seus longas. Espero profundamente que esse trabalho tenha sido apenas um ponto fora da curva e que seu ritmo marcado, realismo e surrealismo, cenário mínimo, hiperdramatização e demais questões hiperbólicas, tenham me sido pouco agradáveis apenas pela forma como são utilizadas neste filme, e não que *A Baleia* signifique o fim da minha afinidade com o diretor.*

*Para além das discussões que podem se prolongar eternamente sobre gordofobia, corpo prostético e muitos outros temas que *A Baleia* acaba trazendo consigo, eu quero mesmo é acreditar que temas sensíveis como esse e olhares empáticos ainda existem no cinema americano, que longe da mão pesada de Aronofsky e Dominik, histórias como a de Charlie podem ser contadas de maneira mais agradável, com menos hostilidade. Tratar o profundamente humano de maneira tão desumana acaba recaindo em uma contradição difícil de engolir, que não pretende absolutamente nada além de estigmatizar e afastar as temáticas e o drama ali vivido de qualquer senso de empatia.*

O que fica para mim é um filme brutal, que escancara sua própria brutalidade quando pretende associar o corpo grande e obeso com um animal que, ainda que tenha sentimentos como um ser humano, vive uma batalha imposta pelo olhar dilacerante, o qual deixa claro que jamais poderá ser visto como tal. Porque o olhar do outro, nesse caso o olhar da câmera, é sempre desumanizador. Não importa como o filme vai tentar subverter isso, seja pelo texto, seja pela atuação de Brendan, nada faz o milagre acontecer e o diretor ainda usa tudo que está ao seu alcance para reforçar o horror e não o amor, o medo e não a compreensão. Péssima mensagem, péssimo filme, simples e triste assim.

“A Baleia” é um drama de 2022, dirigido por Darren Aronofsky, adaptação de peça teatral de mesmo nome do dramaturgo norte-americano Samuel D. Hunter²⁹. Na história, temos Charlie, um professor universitário obeso cuja rotina se limita a ministrar aulas pela internet aos seus alunos. Paralelamente, Charlie precisa lidar com as consequências de sua doença ao mesmo tempo em que tenta se reconciliar com a sua própria filha, Ellie, com a empregada Liz e conhece Thomas, um jovem missionário mórmon. Em 2023, Brendan Fraser, que interpretou Charlie no filme, recebeu o Oscar de melhor ator, em um momento significativo de retomada de carreira.

Para Fabiana Lima, o filme tende a desumanizar o protagonista dele, Charlie, ao tratá-lo de maneira considerada como desrespeitosa, principalmente em relação à sua condição de saúde e vida pessoal, diretamente relacionada ao seu quadro de obesidade sofrido, o que compromete qualquer tentativa de debate que a obra tente propor acerca do tema que trata. Além disso, o texto ressalta que o diretor Darren Aronofsky faz uso de recursos técnicos com o intuito de intensificar a agressividade visual e emocional da narrativa, tornando-a menos empática e mais violenta, chegando a ser vexatória.

Nesse contexto, apesar das atuações de Brendan Fraser (Charlie) e de Hong Chao (Liz) contribuírem para a história, Lima entende que o filme é um exemplo de mau gosto e carece de sensibilidade ao tratar de questões relacionadas a minorias. Em vez de inspirar compaixão, a obra reforça preconceitos e causa desconforto, afastando o público de uma experiência significativa. Para sustentar essa visão, a crítica emprega uma seleção lexical de termos que reforçam tal predicação, como exemplificado a seguir:

Desde os primeiros minutos do filme, o **péssimo uso** do som (que fique registrado que é um dos piores que eu vi nos últimos anos dentro do Cinema), me jogou para longe do drama vivido pelo protagonista. A trilha sonora, que remete a um **filme de terror**, reaparece a todo instante, provavelmente na intenção de maximizar o melodrama que está em tela. Contudo, a única função que esse recurso acabou tendo em mim foi de gerar **sentimentos conflituosos** em relação às dificuldades enfrentadas por Charlie, dada a condição do personagem. Quando uma chave cai e vemos em seu rosto um desespero absurdo, quando ele tenta se levantar, mas não consegue, quando sua filha o rejeita proferindo os mais **terríveis absurdos** sobre ele, quando tudo em sua vida, mesmo as ações mais cotidianas, parecem ser um **martírio**, o que temos não é um olhar empático sobre essas situações, mas sim uma **trilha sonora e câmera desumanizadas, bestializadas, completamente hostis a ele**.

Em algumas cenas, é **visualmente desconfortável** perceber que o ponto de vista da câmera, que filma diálogos com outros personagens por vezes de cima para baixo, encara seu protagonista e o melodrama nessa história como algo **tão animalesco**.

²⁹ No Brasil, a peça foi estrelada pelo ator José de Abreu.

Outro ponto que contribui para isso e que imprime uma **ideia um tanto superficial e abestada sobre o tema do próprio filme**, é a proporção de tela em 4:3, que faz com que Charlie ocupe toda a imagem mais facilmente do que seria em Cinemascope, por exemplo. Além disso, existe um padrão irritante e muito estigmatizado na forma de retratar a compulsão alimentar, por meio de **cenar grotescas**, que remetem à ideia de que a obesidade e a compulsão devem ser associadas à **nojeira**, algo que se reforça pelos barulhos altos de mastigação, a boca sempre **suja**, e, como se não bastasse, **cena de vômito**.

Como lembra Bakhtin, o estilo de um gênero é parte constituinte de seu ser, tratando dos meios linguísticos que o caracterizam especificamente. Com isso em mente, e considerando a visada argumentativa da crítica de cinema em sua modalidade demonstrativa, temos a massiva presença de termos caracterizadores como estilisticamente predominante no gênero para a defesa da tese. No caso, a presença desses termos na crítica analisada demonstra uma seleção lexical intencional para a persuasão, o que também demonstra que pensar gênero, argumentação e discurso também envolve conhecimentos linguístico-gramatical e a seleção desses para a defesa de teses e de pontos de vista, reforçando que o sujeito guarda em si algum grau de autonomia em suas práticas discursivas.

Para além disso, fazemos questão de mencionar que a crítica ressalta também aspectos técnicos da linguagem de cinema adotados por Aronofsky em prol do seu jeito de contar a história: o uso da câmera que adota ângulos de baixo para cima nos diálogos a fim de reforçar um ar animalesco do protagonista, a escolha da proporção 4:3³⁰ (que deixa a tela em formato quadrado) serve para intensificar a condição de Charlile (é como se Charlie fosse um “grande animal” preso em uma pequena jaula). Lembrando que essas significações das técnicas adotadas pelo diretor são oriundas da subjetividade de Lima, seu repertório e formação. Ainda destacando características técnicas do longa, Fabiana destaca também a trilha sonora adotada, que ele relaciona ao cinema de terror, por reforçar uma atmosfera incômoda e realçar os sofrimentos de Charlie.

Mesmo ao reconhecer aspectos positivos, como as atuações, a crítica as insere dentro de um contexto problemático. Em relação a Brendan Fraser e também a Hong Chao, Lima admite que seus desempenhos justificam a repercussão que o longa teve (Fraser ganhou o Oscar de melhor ator em 2023 por “A Baleia”), mas ressalta que a relação entre Charlie e Liz foi sua

³⁰ A dimensão 16:9 é o contrário da 4:3. É a principal dimensão das telas atuais. Para comparar, o tamanho 4:3 é o adotado pelas antigas TVs de tubo, enquanto a 16:9, mais larga está presente nas atuais. O que Fernanda defende e que adotar a dimensão 4:3, menor, portanto, há um incômodo percebido pelo espectador, pois é como se Charlie, obeso, estivesse “preso”, “apertado”, em sua própria vida. Essa impressão não haveria se o filme estivesse em 16:9, em que haveria planos maiores para mostrar as cenas e o protagonista.

única motivação para continuar assistindo ao filme, descrevendo a sua experiência geral como o filme sendo frustrante e cansativa. Consequentemente, essa descrição pode influenciar o público, seja confirmando o que a crítica diz ou não, nesse último, promovendo discussão em relação à obra.

Mais uma vez, a crítica é construída argumentativamente a partir da intertextualidade: mais uma vez a intertextualidade estrita por citação. O texto faz referência à peça teatral que originou o filme, ao romance "Moby Dick", à cinebiografia de Marilyn Monroe e a outros filmes de Aronofsky, como "Réquiem para um Sonho" e "Mãe". Essas referências servem para sustentar a argumentação de que "A Baleia" falha na forma como representa seus temas. Apesar da associação entre "A Baleia" e "Moby Dick", a comparação não se sustenta, pois o efeito pretendido pelo filme se perde na "incoerência" ou no "mau gosto". Da mesma forma, ao citar "Réquiem para um Sonho" e "Mãe", Lima expressa sua decepção com "A Baleia", contrastando-o negativamente com os outros filmes do diretor.

No que diz respeito ao tema central do filme — o impacto do sobrepeso na vida de uma pessoa —, Lima critica negativamente a maneira como a narrativa trata o seu protagonista, bem como o tema que desenvolve. Tal abordagem, segundo a crítica, amplifica os aspectos trágicos da obesidade e reforça estereótipos nocivos, o que poderia ser evitado com uma abordagem mais humanizada. Assim, o texto se posiciona contra discursos gordofóbicos e a estigmatização de indivíduos obesos, inserindo-se em um debate mais amplo sobre representatividade e sensibilidade na mídia.

Dessa forma, a crítica de Fabiana Lima não apenas rejeita o filme, mas o enquadra dentro de um discurso mais amplo sobre a responsabilidade da indústria cinematográfica ao abordar temas delicados. Ao fazer isso, a sua análise se insere em um diálogo interdiscursivo e promove um debate necessário sobre a forma como minorias são retratadas no cinema.

Para a próxima análise propomos uma comparação entre duas críticas do filme "Som da Liberdade", situadas em posições diferentes. A ideia é perceber como, nesse caso, o gênero atua como instrumentalizador de um debate.

“Som da Liberdade” enriquece o nosso imaginário, mas podia ir além. | Natália Cruz Suman³¹

Som da Liberdade, que após uma temporada exclusivas nos cinemas já pode ser alugado nos streamings da Apple TV, Prime Video, YouTube, Google e Claro TV, revela uma realidade que muitos preferem ignorar: o alarmante crescimento do tráfico sexual de crianças e a preocupante influência da pornografia na familiaridade de homens simples (não apenas milionários com uma ampla rede de contatos) com a indústria da pedofilia. O filme aborda esse tema ao documentar o resgate de várias vítimas, comandado por Tim Ballard, um verdadeiro herói moderno. Impulsionado por sua fé em Deus e pelo valor da família, Ballard estava disposto a arriscar sua própria vida para libertar essas crianças.

Na minha opinião, o filme é digno de ser assistido, pois enriquece nosso imaginário ao retratar a realidade desse horror. Apresenta cenas de grande beleza que flertam com elementos artísticos, ao mesmo tempo em que tem um impacto social significativo, trazendo à tona a conscientização de que a pedofilia não é um problema distante, mas algo que cresce em nossa sociedade. Esse horror precisa ser lembrado constantemente, já que muitas pessoas preferem ignorar o problema. Como exemplo, no passado, escrevi sobre os caminhos intelectuais que os militantes percorrem em relação à legalização da pedofilia e nem sempre fui levada a sério.

Freud desempenhou um papel crucial neste debate ao defender abertamente que a sexualidade existe na infância de forma maior do que a esperada. Não que ele tivesse perversão. Freud considerou nas crianças um interesse predominantemente cognitivo em relação ao sexo entre duas pessoas, excluindo o interesse genuíno, a menos em casos de desvios comportamentais. No entendimento freudiano, inclusive, muitos sintomas de histeria são causados por traumas sexuais infantis. No entanto, a ênfase na sexualidade infantil abre espaço para a normalização do onanismo e, quando os pais reprimem a masturbação dos filhos, começam a ser interpretados como se estivessem restringindo a liberdade sexual das crianças, abrindo espaço para uma militância quanto aos supostos “direitos sexuais infantis”.

Para os ativistas pedófilos, a premissa é que, se as crianças possuem desejos, podem consentir em satisfazê-los, o que impulsiona a perigosa ideia de que meninos e meninas consentem em ser tocados. No entanto, é importante ressaltar que, em casos envolvendo crianças, o consentimento não deriva da consciência, mas da manipulação. É algo que os ativistas pedófilos nunca admitiriam. Pelo contrário, eles utilizam diversas estratégias para tentar combater a “patologização” e a criminalização da pedofilia. Listo alguns exemplos:

- *Usar uma terminologia de valor neutro ou romântico (as principais revoluções começam com a linguagem), substituindo termos carregados como pedofilia por expressões como pedoafetividade, amor grego, amor imberbe e substituindo o rútilo de pedófilo por boy-lover ou child-lover.*
- *Incorporar representações de nudez infantil na arte, como exemplificado na polêmica exposição *Queer museum*.*
- *Propor uma redefinição do termo “abuso sexual infantil” para “intimidade intergeracional”.*
- *Fomentar a ideia de que crianças podem consentir sexualmente com adultos.*
- *Desafiar a noção de que a relação sexual entre criança e adulto causa dano psicológico.*

³¹ Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/som-da-liberdade-enriquece-nosso-imaginario-mas-podia-ir-alem/>>

- *Apoiar pesquisas autodenominadas científicas acerca da sexualidade e consentimento infantil e acusar seus opositores de tendências políticas e comprometimento moral.*
- *Militar pela desclassificação da pedofilia como doença mental ou crime.*

O próprio Som da Liberdade apresenta certos pedófilos como indivíduos de comportamento folião e despreocupado, que não intelectualizam suas imoralidades. No entanto, o primeiro a ser encarcerado tem uma aparência geek e disposição intelectual, chegando a escrever um livro com o intuito de racionalizar seus desejos. Esse pedófilo defende que todos possuem impulsos semelhantes, mas poucos têm a coragem de expressá-los. Há uma sugestão da existência de um ativismo pedófilo e aqueles que questionam essa realidade poderiam começar a pesquisar sobre organizações e grupos como NAMBLA (North American Man/Boy Love Association), Vereniging Martijn, Associação Pedófila Dinamarquesa, IPCE (International Pedophile and Child Emancipation), K13 (Associação Krumme 13), Boychat, Free Spirits e Forum Newgon. A realidade é dura não só na prática, como na mente humana.

Falta de profundidade

Entretanto, assim como a esquerda se equivoca ao eleger o filme Barbie como o ápice da sátira intelectualizada, a direita também enfrenta o risco de politizar a arte e confundir dramas interessantes, porém simplistas, com grandes marcos na história do cinema. Portanto, embora Som da Liberdade seja inegavelmente envolvente, deixa a desejar como obra de arte.

As obras de arte servem para nos libertar das abstrações e nos lançar à concretude da realidade, encontrando densidade onde antes víamos generalizações. Elas não apenas devem retratar circunstâncias particulares envolventes, mas também dramas universais com os quais todos possam se identificar. Se o filme fosse uma verdadeira obra de arte, os personagens deveriam permitir que o espectador se reconhecesse ou visse o que lhe falta nas qualidades e defeitos de cada um deles.

Você já se sentiu alguma vez oprimido por uma força opressiva contra a qual não sabia como lutar, como Roccio? Ou já experimentou o desejo de explorar alguém, negligenciando a subjetividade da pessoa, como os abusadores, mesmo em circunstâncias alheias ao sexo? O que interessa é mais o drama universal do que a circunstância particular. Por exemplo: você já passou por uma forma de violência que não conseguia compreender totalmente devido à sua imaturidade, como Miguel? Ou sempre teve consciência das opressões que enfrentou? Você já aspirou a ser um herói, ou sentiu medo de confrontar o sistema, como Tim, por covardia? Apoiaria seu cônjuge se ele desistisse do emprego para se tornar um herói, como Katherine, ou temeria os desafios financeiros, a carência afetiva e a possibilidade de perda, como a possível morte do marido? Quem você seria nesta narrativa?

As experiências negativas das crianças careceram de profundidade na narrativa. Não por qualquer falha do roteiro, como sugerem os críticos especializados. Pelo contrário, isso pode ter sido uma escolha consciente para refletir a compreensão rasa das próprias crianças diante do horror que testemunharam. Abusos sexuais geram emoções tão complexas como medo, vergonha e confusão mental, que a ficha demora para cair. As vezes, a vítima se retrai, sem desespero como Miguel, porque sua mente recorre a mecanismos de defesa como negação, repressão e sublimação. O choque é tão letal que a mente hesita em liberar lágrimas na quantidade que esperaríamos. Sentimo-nos emocionalmente paralisados, sufocando nossos sentimentos. O esgotamento emocional nos impede de expressar emoções e, em situações de dor crônica ou prolongada, até nos adaptamos à dor. No entanto, a exploração dos dramas vividos pelos adultos deveria ser mais profunda, começando pela figura paterna.

O pai de Roccio e Miguel é retratado apenas como uma vítima do destino, que não suporta a visão dos quartos vazios de seus filhos, a incerteza de suas integridades físicas e mentais. No entanto, anteriormente, esse mesmo pai permitiu que as crianças fizessem um teste

de modelo, sugerido por uma desconhecida e deixou-as sozinhas num ambiente suspeito. Por quê? O filme não explora se sua ação foi motivada por vaidade, busca por lucro às custas dos filhos ou um genuíno apoio à vocação artística de sua filha, cujo canto teria maior oportunidade na indústria do entretenimento. Seria ele negligente, oportunista ou apenas ingênuo? O que fica evidente é que os eventos trágicos não teriam ocorrido se ele não tivesse concordado em deixar as crianças sozinhas. No entanto, a negligência do pai e sua consciência culpada não são exploradas. A reação dos parentes das outras crianças também permanece em questão.

Todo herói é vulnerável

O filme também deixa de aprofundar a biografia e os dramas psicológicos mais complexos do protagonista, o policial Tim. Na vida real, os heróis não são seres angelicais desprovidos de ambiguidades morais e conflitos psicológicos, nem possuem um conhecimento infalível sobre o caminho que devem percorrer, como se este fosse revelado do Céu. Pelo contrário, eles carregam questões latentes, como ilustrado pelo personagem Travis em Taxi Driver. O drama universal apresentado no filme de Martin Scorsese é o da busca pela justiça em meio a um ambiente injusto, onde o protagonista se sente deslocado e acaba cometendo erros graves, agindo de maneira às vezes insana. Por um lado, ele está correto ao reconhecer que não podemos ignorar os problemas da sociedade, no entanto, também faz parte do mundo decaído. Às vezes, inconscientemente, Travis emula a maldade do meio, demonstrando um desconhecimento sobre o verdadeiro cultivo da virtude. Ele só encontra as respostas para o problema da justiça à medida que vive sua vida, resgatando uma menor de idade da prostituição, o que o faz passar da revolta abstrata para a ação real. Em contrapartida, no filme de Alejandro Monteverde, Tim é apresentado como um herói perfeito, sempre com respostas prontas e sem mostrar fraquezas emocionais, ao contrário, por exemplo, do próprio Cristo, que demonstrou vulnerabilidade na Cruz.

Som Da Liberdade deixa a impressão de que a esposa do protagonista o apoiou de maneira significativa, no entanto, essa dimensão do drama não é bem explorada. Será que ela nunca experimentou o medo de perder o marido em planos perigosos? Será que nunca sentiu a ausência dele em casa, compartilhando momentos com os filhos e oferecendo atenção? Mesmo as esposas mais compreensivas enfrentam inseguranças e receios, como qualquer ser humano, e as misérias humanas nos permitem a identificação com os personagens. heróis não nascem prontos; eles forjam o caminho da justiça enfrentando ambiguidades e desafios psicológicos; mais como Travis, menos como Tim.

“Som da Liberdade”: Crítica | Raphael Santos³²

Um agente do Governo dos Estados Unidos deixa seu posto para dedicar sua vida ao resgate de crianças em uma rede global de tráfico. O homem inicia uma cruzada messiânica em busca de sucesso nesse desejo de resolver o que os Estados Unidos da América não conseguem resolver por si só. Esta é a sinopse do filme "O Som da Liberdade", protagonizado por Jim Caviezel, conhecido por interpretar Jesus em "A Paixão de Cristo". A direção é de Alejandro Gómez Monteverde. Após anos engavetado, assim como acontece com vários outros filmes, "O Som da Liberdade" tornou-se polêmico tão logo foi lançado. Isso ocorre porque, mesmo chegando algum tempo depois ao Brasil, existem questões sobre a precisão da representação dos eventos no filme e sobre o próprio Ballard, que é o protagonista nesse caso. Ele foi associado à Teoria da Conspiração QAnon, um grupo que diz lutar contra pedófilos satanistas que dominam os governos mundiais. Seguidores da seita invadiram o Capitólio, e o fenômeno se tornou uma ameaça real.

O lançamento do filme levantou suspeitas devido à discrepância entre a alta bilheteria e as salas completamente vazias. Criou-se até um QR Code para comprar ingressos para outras pessoas, como uma forma de mostrar que existem sim ingressos virtuais sendo vendidos. Agora, se as pessoas não vão, aí é problema delas. A polêmica intensificou-se após o ator principal, Caviezel, expressar seu apoio à teoria da conspiração de extrema direita durante um evento nos Estados Unidos. A Angel Studios, responsável pela distribuição, negou influências conspiratórias na produção.

Dito isso, vamos ao que interessa: falar do filme em si e sua concepção. Apesar de usar arquétipos que beiram o estereótipo, o filme faz um trabalho bacana de dar nome aos bois, pelo menos ali no começo. Ao definir a rede do tráfico, deixa bem claro como é uma discussão de necessidades íntimas de uma classe específica estadunidense. O filme critica a exploração americana e a falta de solução para problemas deixados para trás.

Os diálogos, muitas vezes, são forçados, e a primeira hora do filme é lotada de abordagens para simplesmente emocionar a qualquer custo. Tenta-se convencer o protagonista a embarcar nessa cruzada até o título do filme, "O Som da Liberdade", é jogado para fazer essa convocação. E sempre seguimos com o protagonista, não importa o que ele decida. Em um dado momento, sem saber mais o que fazer, promove-se uma pregação a partir do bandido convertido agora em mocinho. Eles adoram essas histórias. Todos ao redor do protagonista sugerem diretamente que ele deve ir contra tudo e contra todos pelo seu desejo inabalável de não só prender mais os perpetradores, mas também resgatar as vítimas. No entanto, da forma como o filme trata, parece que "A Paixão de Cristo" ainda não acabou. Jesus continua na trama. A única cena íntima do protagonista em sua casa vem para nos fazer entender que, já que esse cara tem vários filhos, é evidente que ele irá seguir naquela causa. Já mais abraçamos outros aspectos da intimidade do protagonista. Ele é o homem perfeito, mesmo que o filme deixe bem claro que toda a sua construção serve para enaltecer apenas essa figura. Tudo é envolvido em uma trilha que mistura o épico, usado geralmente em apresentações de coach, com a música sacra, trazendo tons de heroísmo, mas também de dor, sofrimento e lamento.

A narrativa, dividida em quatro atos, soluciona o caso principal logo no terceiro ato e depois se volta para a missão pessoal apenas de Ballard. Se ele está em tela, a trilha sacra domina. Quando ele decide, a trilha épica pede a vez. O filme fica cansativo, repetitivo e força a barra para se aproveitar da figura inabalável que foi criada. No quarto ato, o foco em Ballard intensifica tanto que chega ao ponto de transformá-lo em uma espécie de Rambo desarmado, distanciando o enredo de sua base factual e colocando-o no centro de todos os acontecimentos, mesmo que na história real não tenha sido bem assim.

³² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MNscSmA3aOE>>

A montagem deixa muitos vazios, e quando parece que vai aprofundar, volta o foco para o seu Salvador. Ao final do filme, como não aprofunda em nada além do protagonista, tenta-se compensar jogando ideias que não foram exploradas pelo filme. É uma espécie de desespero ou então, praticamente, uma redenção, assumindo que não conseguiu dentro da sua própria narrativa explicar o que agora tenta explicar jogando letras em tela. Não só o letreiro, mas no meio dos créditos, tem um apelo do Caviezel por doações, uma campanha bem mal explicada para comprar um ingresso para outra pessoa. E nesse apelo, o ator diz que grandes nomes das empresas de tecnologia, bilionários e políticos influentes estão nessa rede, e que por isso o filme foi boicotado. O tom escolhido por Caviezel parece daquelas notícias que apontam para todos os lados, para o grande inimigo oculto, e sem conseguir adentrar nos assuntos, mais uma vez torna o inimigo ainda mais oculto, a favor dos heróis que dão soco no ar dessas teorias da conspiração.

O apelo combina com alguns exageros do filme. O caso do tráfico de crianças é factual e precisa ser abordado de maneira séria, mas o filme não faz isso a favor da figura salvadora. Jamais aborda os crimes como merecem, como fruto de uma doença intrínseca na sociedade estadunidense. Troca isso por uma grande conspiração jamais provada, porque assim fica mais fácil de vender a mentira. Nesse processo, a vítima é objetificada pelo roteiro. Ele fala do tráfico infantil com cunho de assédio, para não usar outras palavras, e sugere que libertar a criança desse cenário basta, nunca mais voltar a abordar a vida que essa criança levará daqui para frente. É colocar todo o peso na conta do herói e jamais no quão heróicos vão ter que ser os pais e as próprias crianças abusadas, traumatizadas, com suas mentes e vidas dilaceradas, viver e voltar para a sociedade de maneira minimamente sã vai ser um desafio muito mais complexo do que a jornada do protagonista do filme.

Faço um paralelo aqui com o cuidadoso "O Quarto de Jack". Toda a temática desse filme, ainda que explore o modus operandi do agressor, é voltada para a criança, para sua mente dentro do cativo, na fuga e pós. Serve para explorar as consequências da agressão que também sofreu. No caso em si, serve para mostrar como Jack, aquela criança, conseguiu se desvencilhar das amarras visíveis e invisíveis do seu agressor. Aqui não. A figura infantil tem sua existência sequestrada por esse roteiro para que atinjam níveis única e exclusivamente dramáticos, jamais reflexivos, para que atinjam dor, sofrimento, penitência, jamais o panorama de uma mente desses garotos e garotas.

A bem da verdade, nessa trama, tudo em volta do protagonista é sequestrado a favor de maximizar sua figura de herói inabalável. Absolutamente tudo serve a essa ideia de que o homem messiânico irá resolver sozinho ou acompanhado até certo ponto, se você quiser ser salvo, ele te salvará. Mas depois não importa mais como você fica navegando por esse mundo. É impressionante, mesmo que os fatos não apontem para o lado real da história. Isto é, que nem sempre o herói foi o herói em si. Não importa. É preciso fazer Ballard parecer o Capitão América.

Em resumo, "O Som da Liberdade" prioriza o heroísmo de seu protagonista, muitas vezes em detrimento da profundidade e realismo dos temas abordados. O filme perde a oportunidade de explorar os impactos reais do tráfico infantil a partir das próprias vítimas e da sociedade como um todo, optando, portanto, por focar sempre no melodrama exagerado e na figura salvadora. Seu flerte com teorias da conspiração nos créditos finais e sua abordagem superficial de temas tão graves geram uma certa confusão sobre o real objetivo do filme. O tráfico de crianças é um problema real e complexo que merece uma abordagem mais responsável e menos sensacionalista. Merece ser aprofundado, merece ser protagonista, merece ser o tema, foco e sobretudo, o único motivo dessa trama toda existir.

Antes de partirmos à análise propriamente dita das críticas de “Som de Liberdade”, é preciso fazer uma breve contextualização. “Som da Liberdade” é um filme de 2023 que narra a trajetória de Tim Ballard, ativista que atua contra o tráfico internacional de crianças e de adolescentes. A trajetória de Ballard é cercada de controvérsias: desde acusações de que ele promove teorias da conspiração, como a QAnon, até acusações de assédio. No projeto, Ballard é interpretado pelo ator Jim Caviezel, também acusado de promover a QAnon. Segundo essa teoria da conspiração, haveria uma rede internacional de tráfico infantil composta por políticos, por artistas etc. Nesse bojo, adeptos da QAnon ainda estão ideologicamente alinhadas a Donald Trump, tendo participado inclusive das violentas manifestações que resultaram na invasão do Capitólio, em Washington, em 2021. Com esses atos, a produção do filme se viu envolto em debates político-ideológicos, e as figuras de Ballard e de Caviezel passaram por tentativas de descredibilização³³. A chegada do filme ao Brasil não foi menos tumultuada. Promovido pela Brasil Paralelo e apoiado por conhecidas figuras de Direita no país, “Som da Liberdade” também acabou virando instrumento de embates ideológicos. Além disso, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, o longa foi impulsionado por uma estratégia de marketing que consistiu na compra massiva de ingressos por produtoras ou por terceiros para doação, o que explicou os grandes índices de bilheteria, apesar de registros de salas de cinemas vazias durante as sessões. Algo muito semelhante foi feito para promover filmes como “Os Dez Mandamentos” e “Nada a Perder”, quando a Igreja Universal do Reino de Deus comprou milhares de ingressos alegando distribuição gratuita, mas com pouca presença real de público nas salas³⁴. Como o número de ingressos comprados pela IURD foi, de fato, gigantesco, esses filmes figuram até hoje entre as maiores bilheterias do país³⁵.

Feita essa contextualização, aqui discutiremos as críticas escritas, respectivamente, por Natália Sumam e por Raphael Santos. A primeira é uma crítica positiva do filme, a segunda não. Propomos então esse exercício de análise para comparar as diferenças de visões entre os dois textos e como, na verdade, essas críticas acabam, em alguma medida, revelando o espírito

³³ PINTO, Flávio. “Som da Liberdade” se tornou o filme mais polêmico do ano. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/sound-of-freedom-entenda-a-polemica-do-filme>>. Acesso em 02 de março de 2025.

³⁴ GAZETA DO POVO E ESTADÃO. Filme sobre Edir Macedo bate recorde de bilheteria em salas vazias. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/filme-sobre-edir-macedo-bate-recorde-de-bilheteria-com-salas-vazias/>>.

³⁵ NOLLA, Livia. Conheça as 10 maiores bilheterias do cinema nacional. Disponível em: <<https://novabrasilfm.com.br/arte-e-cultura/entretenimento-cultura-etc-e-tal/conheca-as-10-maiores-bilheterias-do-cinema-brasileiro>>

e as discussões de uma época, no caso, a partir da crítica de arte. Se é assim, a crítica de cinema acaba também se colocando no debate público para discutir questões próprias de uma era.

Mesmo se encontrando em alguns momentos, as críticas caminham rumo a direções opostas. No primeiro texto, Sulman promove o filme endossando-o e se posicionando ideologicamente à Direita. Ela usa “Som da Liberdade” para se opor a visões de Esquerda e a seus adeptos, fazendo, para isso, até mesmo sérias acusações a partir da temática do filme: o problema do tráfico de crianças. Em geral, a crítica busca reforçar a visão positiva da obra, tentando persuadir o leitor a apreciá-la a partir de um certo ideal político. Entretanto, Sulman também aponta aspectos negativos da produção, como a forma que o filme retrata Ballard como um "herói invulnerável". Para ela, “Som da Liberdade” peca ao apresentar um protagonista exageradamente resiliente diante dos desafios que aparecem a ele, sem mostrar suas limitações e vulnerabilidades. A fim de corroborar essa tese, a autora recorre à intertextualidade por citação para comparar com “Som da Liberdade”. No caso, a referência é a “Taxi Driver” (1976), de Martin Scorsese. Ela coloca os dois protagonistas lado a lado: Tim Ballard e Travis Bickle, que, em “Taxi Driver”, é um taxista que protege uma garota de 12 anos contra criminosos nas ruas de Nova York.

Enquanto Ballard é um herói inabalável, Bickle é sensível, vulnerável, mas forte, o que, segundo a crítica, confere uma abordagem mais realista ao personagem, podendo ganhar mais facilmente a empatia do público. A partir disso, Sulman sugere que, para ela, a noção de "herói" deve abranger também a "vulnerabilidade humana". Essa perspectiva dialogicamente entra em choque com visões que tendem a endeusar figuras como "salvadores da pátria", alinhando-se ao pensamento conservador, conhecido por algum grau de ceticismo.

Além disso, há menções religiosas, considerando que Jim Caviezel, ator que interpreta Tim Ballard em “Som da Liberdade”, é adepto da fé cristã e já desempenhou o papel de Cristo em “A Paixão de Cristo” (2004), de Mel Gibson. A crítica faz paralelos entre as duas representações. No texto de Natália, a argumentação se dá pela comparação a partir da intertextualidade proposta, bem como pela discussão que dialoga interdiscursivamente entre visões de mundo distintas. Chamamos a atenção aqui novamente para o fato de que essa discussão é levantada pelo texto a partir da análise de uma obra fílmica, de modo que os limites de um nicho meramente cinéfilo são ultrapassados por questões mais públicas, o que confirma a noção da crítica como o gênero que “aprofunda” a experiência com o filme, chegando à sociedade como um todo em suas questões.

Por outro lado, Raphael Santos escreve uma crítica negativa de “Som da Liberdade”. Nesse caso, ainda que não explicitamente político, o texto revela posições mais próximas do campo progressistas, alimentando críticas da esquerda ao longa. Notemos, então, que a discussão política aparece nos dois textos, dialogando positiva ou negativamente com ideologias que os cercam. Ou seja, mais do que opiniões sobre filmes, os textos posicionam-se em um período que revela as tensões de sua época.

Em seu texto, Raphael também não deixa de citar a imagem "messiânica" de Tim, utilizando-a para reforçar a impressão negativa com o filme. Para o crítico, “Som da Liberdade” apresenta o problema o qual se propõe a discutir de modo bastante hiperbólico, reforçando ideais próprios de teorias conspiracionistas, como a QAnon.

Fora isso, Raphael se vale de citações para dar força à sua argumentação. O filme da vez é “O Quarto de Jack” (2016), de Lenny Abrahamson, que é mencionado comparativamente como contraponto a “Som da Liberdade”. Ambos os filmes tratam de um assunto afim (a violência contra crianças), porém diferentemente. O primeiro, conforme traz o texto, faz isso tendo cuidado em retratar todo o sofrimento gerado em uma criança vítima de cárcere, enquanto o segundo foca a sua atenção mais em Ballard como uma espécie de “salvador dos oprimidos”, sem se importar com a condição das vítimas dos crimes que o ativista diz combater.

Resumidamente, as duas críticas se colocam em uma discussão maior que o próprio filme em si e compartilham elementos em comum, ainda que em posições diferentes. Ambas se valem da intertextualidade e necessariamente dialogam entre discursos para se posicionar sobre uma demanda social a partir da observação de um artefato artístico-cultural.

Sigamos agora, por fim, à análise da última crítica elegida para o corpus desta pesquisa.

Não soubemos lidar com “Ainda estou aqui”, de Walter Salles | Helbert Neri³⁶

Após sair da première de “Ainda Estou Aqui”, que aconteceu nesse domingo dia 1 de setembro aqui em Veneza, passei a noite em claro. Literalmente. São agora 6h43 da manhã e eu ainda não consegui dormir, graças a tudo que vi e vivi naquela sala de cinema... graças a Walter Salles, Marcelo Rubens Paiva, Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Selton Mello e TODOS os envolvidos nessa produção cinematográfica. Para além do encontro geracional e de talentos que o “Ainda Estou Aqui” nos proporcionou a dobradinha Fernanda Torres e Fernanda Montenegro, conforme já exploramos em outro artigo aqui no Observatório do Cinema, temos que falar sobre essa nova obra desse gigante do cinema nacional e internacional, que é Walter Salles e da profundidade política, filosófica, social e cinematográfica de sua mais recente obra. Nesse filme, o diretor de ‘Diários de Motocicleta’ (2004) e ‘Central do Brasil’ (1998), defende o poder do cinema como “instrumento contra o esquecimento”, nos entregando uma obra sobre as vicissitudes de uma família durante o período da ditadura brasileira (1964-1985).

O olhar de Salles

Walter Salles em Veneza (AFP) O Olhar de Salles Walter Salles, conhecido por seu olhar sensível e por obras que capturam a alma humana em movimento, retorna ao cenário internacional com “Ainda Estou Aqui”, que estreou ontem no Festival de Veneza. Aclamado por filmes como “Central do Brasil” (1998) e “Diários de Motocicleta” (2004), Salles mais uma vez mergulha em questões fundamentais da existência humana, tecendo uma tapeçaria rica em significados filosóficos, políticos e cinematográficos. Neste filme, Salles explora a memória, a identidade e o exílio, oferecendo um comentário profundo sobre a condição contemporânea.

Filosofia: a Memória e a Identidade

“Ainda Estou Aqui” parece se alinhar a uma tradição cinematográfica que explora o peso da memória na construção do eu, semelhante a obras como “Persona” (1966) de Ingmar Bergman ou “Stalker” (1979) de Andrei Tarkovsky. O filme se desenrola como uma reflexão poética sobre a identidade fragmentada. Tal como em “O Ano Passado em Marienbad” (1961) de Alain Resnais, o tempo e a memória são fluidos, intercalando passado e presente, realidade e imaginação. A narrativa central de “Ainda Estou Aqui” parece explorar a ideia de que a identidade é uma construção instável, formada por camadas de memórias, traumas e desejos. No contexto de Salles, isso se reflete na trajetória de um protagonista que revisita seu passado em busca de sentido, mas encontra, em vez disso, um espelho quebrado de experiências contraditórias. O filme se aproxima do existencialismo ao questionar a ideia de um “eu” essencial, reforçando a noção de que somos apenas um conjunto de histórias que contamos a nós mesmos, ecoando temas comuns na filosofia de Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty.

Política: o Exílio, a Migração e a Comparação

Politicamente, “Ainda Estou Aqui” dialoga com as preocupações globais, ainda tão presentes, ainda mais aqui na Europa, sobre deslocamento e exílio, temas que Salles também, também abordou em “Abril Despedaçado” (2001). “Ainda Estou Aqui” parece compartilhar uma afinidade temática com “Os Eternos Desconhecidos” (1958) de Mario Monicelli e “Os Deuses e os Mortos” (1970) de Ruy Guerra, na medida em que os personagens centrais são constantemente confrontados com o sentimento de deslocamento e alienação. Embora, em um

³⁶ Disponível em: <<https://observatoriodocinema.com.br/filmes/nao-soubemos-lidar-com-ainda-estou-aqui-de-walter-salles/>>

contexto de um mundo polarizado, novamente em guerra, além de uma Europa que constantemente tem de lidar com a questão de refugiados e imigração ilegal, tais temas soam ainda mais presentes, em diversos contextos e sentidos.

A condição de exílio em “Ainda Estou Aqui” se manifesta como uma metáfora para a situação de milhões de pessoas no mundo contemporâneo, forçadas a deixar suas casas em busca de segurança ou melhores oportunidades. Salles não se limita a uma abordagem apenas crítica; ele adota uma perspectiva humanista, onde o exílio é também uma oportunidade para redescobrir a própria identidade. Há, aqui, um paralelo com “Nomadland” (2020) de Chloé Zhao, que também retrata personagens que vivem à margem da sociedade, mas encontram na estrada um espaço de liberdade e reconstrução pessoal.

Atualmente, vemos a fenomenologia política do ressurgimento de questões como o extremo nacionalismo, a xenofobia, o surgimento e endurecimento de ditaduras de direita e esquerda em todo o mundo, e com esses fatores fantasmas do passado que agora voltam a amedrontar aqueles que, assim como na narrativa do filme, experimentaram a consequência do extremismo ideológico, político e do abuso de poder.

“Ainda estou aqui” (2024) é um prestigiado filme nacional que adapta livro homônimo escrito por Marcelo Rubens Paiva, filho do ex-deputado federal Rubens Paiva, morto pelo regime militar brasileiro. O livro e o filme contam os impactos que a perda de Rubens trouxe à família Paiva, sobretudo à Eunice, esposa de Rubens e interpretada, no filme, por Fernanda Torres e por Fernanda Montenegro, em suas fases adulta e idosa, respectivamente. A crítica de Neri, trazida aqui para análise, estabelece o seu debate acerca de “Ainda Estou Aqui”, estabelecendo conexões com outras obras cinematográficas, bem como com conceitos políticos e filosóficos.

Neri destaca como o olhar de Walter Salles enquanto diretor do filme é evidente na peça de cinema. Olhar essa que, para o crítico, permite conversar com temas como memória, identidade e exílio. A memória de Rubens e da Família Paiva, muitas vezes preservado por fotografias, o exílio como a retirada de pessoas à força por opositores políticos de sua terra natal, responsável por sua identidade, no caso, como brasileiro, mas que, no contexto de ditadura, parece não ser suficiente para formar uma nação. Esse olhar nada mais é do que a maneira como o diretor conduz a sua obra, as decisões artísticas tomadas etc.

Intertextualmente, a crítica faz uso de diversas referências cinematográficas e filosóficas que enriquecem a interpretação do filme. Primeiramente, há menções por citação, a obras de diretores renomados, como Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky e Alain Resnais. “Ainda Estou Aqui” é comparado a filmes como “Persona” (1966) de Bergman e “Stalker” (1979) de Tarkovsky, ambos famosos por explorar a memória e a identidade de maneira fragmentada e filosófica. Desse modo, a intertextualidade aparece como recurso argumentativo no discurso no

gênero, mais uma vez, dando força à tese defendida. Ademais, a citação a “O Ano Passado em Marienbad” (1961), de Resnais, destaca discussões relacionadas à passagem do tempo e à memória, também presentes no filme de Salles. Essa comparação também confere à análise feita de “Ainda estou aqui” um ar de autoridade ao trabalho realizado por Salles.

Interdiscursivamente, as citações feitas abrem caminho para uma exploração e visões de mundo discutidas no campo da filosofia e que autor destaca como presentes em “Ainda Estou Aqui”, como a percepção de que, na verdade, a identidade é algo frágil, construída por memórias e traumas, temas presentes na filosofia existencialista de Sartre e de Merleau-Ponty. Mais uma vez, a crítica conecta arte à filosofia criando pontes, aprofundando discussões para além do próprio filme criticado.

Politicamente, é inevitável a discussão trazida, no caso, em relação a regimes ditatoriais e, no caso do Brasil, a ditadura militar. Podemos então dizer que tal qual “Som da Liberdade”, esta crítica de “Ainda Estou aqui” acaba por também lançar luz sobre questões sociais mais sensíveis. Dito isso, a crítica faz uma conexão entre “Ainda Estou Aqui” e outras produções que abordam o exílio e a alienação, como “Os Eternos Desconhecidos” (1958) de Mario Monicelli e “Os Deuses e os Mortos” (1970) de Ruy Guerra. Novamente, intertextualidade por citação em prol da manutenção da defesa de uma tese. Mais do que isso, a crítica vai além e até pensa em demandas hodiernas, como os problemas do nacionalismo extremo, a crescente xenofóbica e a persistência de ditaduras na sociedade. Repetidamente, portanto, temos mais uma crítica que inevitavelmente, para se manter, toca em ideias diversas construídas historicamente e perpetuadas na sociedade pela memória. Por fim, temos que a crítica mantém a sua argumentação pelas vias da intertextualidade e da interdiscursividade, ampliando as possibilidades de interpretação do filme criticado.

06. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos investigar em que medida a intertextualidade e a interdiscursividade contribuem para a argumentação na crítica de cinema. Para isso, coletamos exemplares desse gênero para verificar as relações intertextuais presentes neles, sejam elas estritas ou amplas. Além disso, também observamos relações interdiscursivas nas formações discursivas que esses textos carregam para, por fim, relacionar esses dois parâmetros de investigação à argumentação na crítica cinematográfica, tendo em vista que é próprio de qualquer prática discursiva o atributo da argumentabilidade.

Como resultado, obtemos que a crítica cinematográfica é um gênero de visada argumentativa, portanto tendo explícitos propósitos de convencimento, cujo projeto textual é pensado na persuasão. O que parece é que esse gênero, com sua natureza intrinsecamente persuasiva, reflete não apenas as condições institucionais e sociais em que é produzido, mas também dialoga com textos e com discursos que o cercam socialmente, o que transparece as miríades de possibilidades de interações entre obra de arte, público e ideias diversas. Mais do que isso, ecoamos o que os próprios críticos falam sobre os seus textos. De fato, confirmamos a noção de que não é propósito da crítica de cinema apenas rotular as obras que analisa como “boas” ou “ruins”, mas estender reflexões sobre elas para além de si mesmas, passando pelos eixos temáticos que o tocam. Isso acontece porque a produção discursiva sempre se dá interativamente e em tal troca ideias e olhares se encontra, ora se distanciando, ora se aproximando, formando novos sentidos. Sendo assim, chegamos ao fim dessa investigação entendendo que a crítica de cinema é um gênero amadurece constantemente a nossa relação com a arte, no caso, com o cinema.

Em tal contexto, a crítica, ao argumentar por sua própria essência, vai, verdadeiramente, além de um simples julgamento sobre o filme como demonstrado: ela se posiciona como uma reflexão para além da obra trazida para discussão, conectando-a a questões socioculturais, ideológicas e artísticas mais amplas. Essa expansão torna a crítica um reflexo significativo de seu tempo. Mais do que isso, a crítica não apenas se (re)define enquanto gênero enunciativo do discurso em sua ocorrência, como também (re)define as obras as quais visa a comentar, considerando que essas mesmas são textos, realizados e compartilhados em determinadas épocas com espíritos diferentes, existindo de maneira inédita quando situados social, histórico, cultural, política e ideologicamente.

Assim, se a crítica de cinema quer amplificar e aprofundar a experiência do público com a obra de arte, isso é feito no campo discursivo de modo que não apenas o gênero se molda aos

tempos que circulam, como também as próprias obras que a crítica comenta também passam por esse processo. Logo, estamos diante de algo muito mais profundo e delicado do que as meras afirmações de contentamento ou de descontentamento com filmes, mas sim com um dinâmica discursiva na qual sentidos são definidos e redefinidos no campo do discurso a partir de um gênero a partir da realidade concreta de dinâmicas socioculturais.

Assim, com esta pesquisa desenvolvida, entendemos que as relações intertextuais e interdiscursivas que esses textos trazem consigo constroem a argumentação pretendida. Pensemos sobre isso. Quando um filme um disponibilizado ao público, aquele é alvo de um processo de aceitabilidade e de reação deste. Nisso, o crítico e cinema seria o sujeito que engrossa essa caldo, por assim dizer. Essa é uma dinâmica sociointerativa e, conseqüentemente, como explicou Bakhtin, essencialmente dialógica. Dialógica porque os projetos dos cineastas se encontram com as expectativas e visões do público. Dialógica porque os críticos analisam os filmes sem poderem se abster de sua própria subjetividade, subjetividade essa que se encontram com outras subjetividades quando a crítica vê a luz do dia. É nessa conexão que novos sentidos sobre os filmes são criados, são percebidos e as ideias encontram voz. No plano do texto, isso é percebido pelos teias intertextuais, como as nossas análises de dados demonstram. Para além da superfície textual, novas formações discursivas surgem a partir das relações interdiscursivas entre obra de arte, crítica e público. Diante disso, dizemos que nossos objetivos com essa pesquisa foram alçados, pois, por certo, intertextualidade e interdiscursividade se manifestam como evidências da natureza dialógica do discurso. Não só dialógica, mas conseqüentemente argumentativa, visto que a disputa dialógica entre enunciados é inevitável. Damos como certa a visão de Bakhtin de que a nossa existência enquanto sociedade não poder haver sem a linguagem, incluindo a nossa relação com a arte. Resumidamente, enfatizamos que, na crítica cinematográfica, a construção argumentativa de fato passa por conexões intertextuais e interdiscursivas, tecidas a partir de interações com outros textos e outros discursos que a cercam, indo para além da obra filmica criticada, o que evidencia que para construir a sua argumentação, a crítica recorre a outros textos e a outros discursos em uma relação dialógica.

Destacamos ainda outros aspectos em nossas considerações finais: a marcante estruturação em prosa da crítica e a internet como o seu espaço majoritário de presença e de circulação acentuam o debate público. No texto da crítica, o autor expõe o seu parecer a partir de sua própria bagagem de repertórios, fazendo comparações, distanciamento, aproximações, provocações, manifestando as suas impressões positivas e negativas que exploram o máximo do filme para levar ao leitor da crítica a análise mais ampla possível do material.

Quanto à estilística e à linguagem do gênero, observamos uma tendência pela utilização de uma linguagem formal, com uma construção linguística que valoriza o aspecto argumentativo da crítica e seus propósitos persuasivos, reforçando-os. Portanto, parece ser possível dizer que a crítica cinematográfica reflete as regularidades propostas pelos estudos argumentativos, textuais e discursivos contemporâneos, demonstrando o envolvimento da argumentatividade nas práticas discursivas.

Finalmente, destacamos que as reflexões aqui propostas podem abrir margem para a continuidade de estudos discursivo-argumentativos de outros gêneros metatextuais, isto é: de outras ocorrências que nascem a partir de posições sobre outros textuais, especialmente a crítica de arte. Aqui mencionamos a crítica literária, a crítica teatral, de obras de arte como pinturas etc. Se muito há a se dizer apenas a respeito de uma modalidade dessas críticas, o que dirá de outras. Desse modo, há um caminho interessante para futuras investigações que podem traçar uma relação notável entre as Letras, os estudos artísticos e as consequentes implicações sociais dessas relações, ecoando a tese bakhtiniana de que, verdadeiramente, todas os campos de atividade humana passam pelos usos da linguagem. De igual modo, apontamos para a necessidade de investigações que pensem acerca da crítica de cinema (e de arte em geral) no ambiente da internet, bem como se as particularidade de cada gênero filmico se repetiriam em suas críticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADAM, Jean-Michel. **Textos: tipos e protótipos**. Contexto: São Paulo, 2019 [1992].
- AMOSSY, Ruth. **Argumentação no Discurso**. São Paulo - SP: Contexto, 2020.
- AMOSSY, Ruth. As modalidades argumentativas do discurso. In: **Análises do Discurso Hoje**, volume 01; Rio de Janeiro - RJ: Lucerna e Nova Fronteira, 2008.
- ARANHA, Marize Barros Rocha. **Do pregoeiro ao camelô: a construção dos gêneros pregão tradicional e pregão pós-moderno**. 219f - Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara (SP), 2010.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo - SP: Editora Edipro, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6ª edição; São Paulo - SP: WWF Martins Fontes, 2011.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**; volume II. São Paulo - SP: Pontes Editores, 1989.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo - SP: Cosac Naify, 2014.
- CARVALHO, Ana Paula Lima de. **Sobre intertextualidades estritas e amplas**. 2018. 136f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2018.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães; FARIA, Maria da Graça dos Santos; CARVALHO, Ana Paula Lima de. Sobre intertextualidades estritas e amplas. In: **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 2, n. 36, p. 7-22, jul./dez. 2017.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Abordagens da argumentação nos estudos de Linguística Textual. In: **ReVEL**, edição especial vol. 14, n. 12, 2016. [www.revel.inf.br].
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Os sentidos do texto**. São Paulo - SP: Editora Contexto, 2012.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães. BRITO, Mariza Angélica Paiva. MARTINS, Mayara Arruda. O funcionamento pré-discursivo e as estratégias textuais. Disponível em: **Revista Linha D'Água (Online) - USP**; São Paulo, v. 37, n.º 01, p. 68-85, jan-mar. 2024. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/linhadagua/article/view/213925>>.
- COSTA, Ricardo da. **A Retórica na Antiguidade e na Idade Média**. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/trans/a/wrCMVbRK9THLXXvKdCz8cxH/abstract/?lang=pt>>.
- COSTA, Natanael da. ARANHA, Marize Barros Rocha. Dialogismo e argumentatividade em resenha crítica de cinema: diálogos entre Mikhail Bakhtin e Ruth Amossy. In: FRANÇA et al [Orgs]. **Linguagem, ensino e sociedade**. São Luís – MA: EDUFMA, 2024.
- COSTA et al. Da retórica clássica à teoria da argumentação no discurso: breve panorama das teorias argumentativas. In: **Cuadernos De Educación Y Desarrollo**, 16(13), e6740, 2024. <https://doi.org/10.55905/cuadv16n13-013>.

- FARIA, Maria da Graça dos Santos. **Alusão e citação como estratégias na construção de paródias e paráfrases em textos verbo-visuais**. 2014. 118f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2014.
- FERREIRA, M. C. L. (2003). **O quadro atual da Análise de Discurso no Brasil**. *Letras*, (27), 39–46. <https://doi.org/10.5902/2176148511896>.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2ª edição, 6ª reimpressão; São Paulo - SP: Contexto, 2022.
- GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. In: **Revista Crítica Cultural**, vol. 01, N.º 02, jul/dez 2006. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/viewFile/93/103. Acesso em 03 de outubro de 2023.
- HORNADAY, Ann. **Como falar sobre cinema: um guia para apreciar a sétima arte**. Rio de Janeiro - RJ: BestSeller, 2021.
- INDURSKY, Freda. O texto nos estudos da linguagem: especificidades e limites. In: **Introdução às Ciências da Linguagem: Discurso e Textualidade** [Orlandi, E.P.; Lagazzi-Rodrigues, S. (Orgs.) - Campinas, SP: Pontes Editores, 2006].
- JUNIOR, Asterlindo Bandeira de Oliveira. Bakhtin e a análise dialógica do discurso. In: LIMA, Álisson Hudson Veras. SOARES, Maria Elias. CAVALCANTE, Sávio André de Souza (ORGs). **Linguística Geral: os conceitos que todos precisam conhecer**, vol. 01. São Paulo - SP: Pimenta Cultural, 2020.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo - SP: Cultrix, 2003
- KOCH, Ingedore Villaça. ELIAS, Vanda Maria. **Ler e escrever: estratégias de produção textual**; 2ª edição, 6ª reimpressão, São Paulo - SP: Editora Contexto, 2021.
- KOCH, Ingedore Villaça. **Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas**; 2ª edição, 5ª reimpressão, São Paulo - SP: Editora Contexto, 2022.
- LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**; 5ª edição. São Paulo - SP: Editora Atlas, 2003.
- LUCKESI, Cipriano Passos. PASSOS, Elizete Silva. **Introdução à Filosofia: aprendendo a pensar**. Perdizes - SP, 2004.
- MACEDO, Patrícia Sousa Almeida de. **Análise da argumentação no discurso: uma perspectiva textual**. 2018. 245f - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2018.
- MACEDO, Patrícia Sousa Almeida de. CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Estratégias de textualização na polêmica sobre culturas agrícolas no Brasil. In: **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 9, p. 303-320, n. 1, jan-abr/2019.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Linguística de texto: o que é e como se faz?** São Paulo - SP: Parábola Editorial, 2012.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: **Gêneros textuais e ensino**; 2ª edição. Ângela Paiva Dionísio, Ana Rachel Machado, Maria Auxiliadora Bezerra (Orgs). São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo - SP: Parábola Editorial, 2008.

MARCHON, Amanda Heiderich. OLIVEIRA, Rafael Lima de. SILVA, Welton Pereira e. Argumentação: da retórica à linguística do discurso. In: **Linguística geral: os conceitos que todos precisam conhecer**; volume 2. Álisson Hudson Veras Lima, Maria Elias Soares, Sávio André de Souza Cavalcante (organizadores). São Paulo - SP: Pimenta Cultural, 2020. 437p.

NUNES, Andréia Dellano Mendes. ARANHA, Marize Barros Rocha. Diálogo Diário de Segurança: que gênero é esse? In: **Estudos sobre linguagem: análises linguísticas, discursivas e literárias**. São Luís – MA. EDUFMA, 2018.

OLIVEIRA, Rafael Lima de. CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **O texto e a tese**. Revista Eletrônica De Estudos Integrados Em Discurso E Argumentação, 24(1), 107-123 (2024). <https://doi.org/10.47369/eidea-24-1-4107>.

ORLANDI, **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas - SP: Pontes Editores, 2008.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: UNICAMP, 1988.

PERELMAN, Chaïm. OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação: a Nova Retórica**. 3ª edição; São Paulo - SP: WWF Martins Fontes, 2014.

PIRIS, Eduardo Lopes. A argumentação numa perspectiva materialista do discurso. Disponível em: **Revista Linha D'Água (Online) - USP**; São Paulo, v. 29, n.º 02, p. 97-121, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/linhadagua/article/view/120008>>.

RAMIRES, Vicentina. Relações entre análise do discurso, linguística de textos e gêneros textuais: o conceito de intertextualidade. **Encontros de Vista**, 13(1), 60–74. 2021. Recuperado de <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/encontrosdevista/article/view/4599>.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo - SP: WWF Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. **Crítica e curadoria em cinema: múltiplas abordagens**. Belo Horizonte - MG: Fafich/PPGCOM/UFMG, 2023.

ROOKMAAKER, Hans R. **A Arte não precisa de justificativa**. Viçosa - MG: Ultimato, 2010.

SANTOS, Luciana Gomes. **Crítica cinematográfica: análise dos argumentos e sistematização do discurso**. 2010. 63f. TCC (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social, Habilitação em Publicidade e Propaganda, Fortaleza (CE), 2010.

SANTOS, Sonia Sueli Berti. Pêcheux In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). **Estudo do discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo - SP: Parábola Editorial, 2013. p. 209-234.

SILVA, Ana Lúcia Rocha Silva. CARNEIRO, Mônica Fontenelle. Análise discursiva da intertextualidade como recurso argumentativo. In: **Discursos linguísticos e literários: investigações em Letras**; ARANHA, Marize Aranha. ARAÚJO, Naiara Araújo. ALMEIDA, Sônia (Orgs.). São Luís - MA: EDUFMA, 2017.

SILVA, Adriana Pucci Penteadado de Faria e. Bakhtin. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). **Estudo do discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo - SP: Parábola Editorial, 2013. p. 45-70.

SILVA, José Otacílio da. Althusser. Althusser. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). **Estudo do discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo - SP: Parábola Editorial, 2013. p. 71-100.

SOUZA, Sweder Souza. A noção de intertextualidade e de interdiscursividade na linguística textual e na análise do discurso: perspectivas. In: **Língua Nostra - Revista Virtual de Estudos de Gramática e de Linguística (UESB)**; v. 05, n.º 01, 2017. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/lnostra/article/view/15683>>

TEIXEIRA, Luiz Gustavo Vilela. A crítica de cinema como manifestação da experiência estética. In: **Revista Dito Efeito**, v. 7, n. 10, jan/jun, 2016, p. 90-99; ISSN: 1984-2376. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de/article/view/4475>>. Acesso em 09 de novembro de 2024.

VAL, Maria da Graça Costa. **Redação e textualidade**. São Paulo - SP: Martins Fontes, 1991.

VOLOCHINÓV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo - SP: Editora 34, 2021.