

A CRÍTICA EM CENA: A CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE DISCURSIVA NA RESENHA JORNALÍSTICA

THE CRITICS ON THE SCENE: THE CONSTITUTION OF THE DISCURSIVE IDENTITY IN THE JOURNALISTIC REVIEW

José Orlando Cardoso do Monte Júnior¹

RESUMO: Neste trabalho, propomos uma análise de resenhas críticas jornalísticas que discutem a produção cinematográfica norte-americana. Seguindo a orientação teórico-metodológica da Análise do Discurso, aliamos a exposição da noção de identidade discursiva — ou *ethos*, como o conceito é referido pelo linguista Dominique Maingueneau, nossa principal referência teórica — a uma análise dos enunciados que conferem materialidade linguística às instâncias subjetivas do discurso. Levamos especialmente em conta as implicações do caráter argumentativo dos textos selecionados para a identidade de seus enunciadores.

Palavras-chave: resenha crítica; identidade discursiva; *ethos*.

ABSTRACT: In this paper, we propose an analysis of journalistic critical reviews that discuss the American film production. Following the theoretical and methodological framework of Discourse Analysis, we combine the exposure of the notion of discursive identity — or *ethos*, as the concept is referred to by linguist Dominique Maingueneau, our main theoretical reference — with an analysis of the statements that give linguistic materiality to the subjective instances of speech. We take into particular account the implications of the argumentative aspects of the selected texts to the identity of their enunciators.

Keywords: critic review; discursive identity; *ethos*.

1. PRELIMINARES: A CONDIÇÃO FUNDAMENTAL

Uma tentativa de conceituação do *ethos* discursivo deve levar em conta a impossibilidade de se definir com exatidão os limites teóricos desse que desponta

¹ Mestrando em Letras, UFPR.

entre os mais relevantes temas de interesse atuais da Análise do Discurso (doravante AD) em sua vertente francesa, especialmente no trabalho de Dominique Maingueneau. O linguista e professor da Universidade Paris-Sorbonne, vem (re)articulando, desde a década de 1980, noções identitárias relativas à subjetividade enunciativa que remontam aos escritos de Aristóteles sobre retórica e que vêm alimentando-se do diálogo entre a AD e a Teoria da Enunciação, estabelecido na segunda metade do século XX.

Para Maingueneau (2011), todo e qualquer expediente de observação do papel desempenhado pelo *ethos* na enunciação torna necessário que se esclareça o caráter maleável de seus pressupostos teóricos e analíticos. Segundo o autor, “um dos maiores obstáculos com que deparamos quando queremos trabalhar com a noção de *ethos* é o fato de ela ser muito intuitiva” (MAINGUENEAU, 2011, p. 12), portanto, “se quisermos de fato explorá-la, torná-la operacional, somos obrigados a inscrevê-la numa problemática precisa, privilegiando esta ou aquela faceta, em função, ao mesmo tempo, do *corpus* que nos propomos a analisar e dos objetivos da pesquisa que conduzimos” (MAINGUENEAU, 2011, p. 12).

Essa informação fundamental é, na verdade, uma condição necessária, na medida em que determina a direção a ser seguida por pesquisadores interessados na investigação do nível subjetivo do discurso na perspectiva da AD: são os próprios procedimentos analíticos adotados que determinam os pressupostos teóricos da pesquisa, de modo que o enfrentamento do *corpus* tem prioridade sobre considerações teóricas prévias. Em outras palavras, o *corpus* determina o método, e a teoria que o embasa tem, ela própria, caráter metodológico.

2. O *ETHOS* DE UM CRÍTICO DE CINEMA: INDÍCIOS DE ERUDIÇÃO E CONHECIMENTO ESPECIALIZADO

O *ethos* discursivo caracteriza-se por uma *maneira de dizer*, um conjunto de traços observáveis na materialidade linguística de um conjunto de enunciados que serviria de indício da *maneira de ser* atribuível ao enunciador (MAINGUENEAU, 2011, p. 29). Nesse sentido, ao engajar-se em uma interação discursiva, o destinatário vai além da mera decodificação do conteúdo linguístico ou informacional, já que “apanhado num *ethos* envolvente e invisível, o coenunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne” (MAINGUENEAU, 2011, p. 29).

O *fiador* é definido por Maingueneau (2011, p. 17) como uma entidade subjetiva e intradiscursiva. Apoiada no trabalho com a língua operado pelo enunciador, essa entidade atribui valor à voz que enuncia, reivindicando a validade das ideias com que ela fomenta a criação de um mundo ético particular. O fiador do discurso acaba atuando, assim, como uma poderosa ferramenta argumentativa que busca a incorporação, pelo ouvinte/leitor, desse mundo ético.

De acordo com David Bordwell (1991), o *ethos* de um crítico cultural está diretamente ligado à legitimação das ideias expressas em suas resenhas, o que é feito pela afirmação de conhecimento do assunto que manipula, em face da necessidade de adesão do público leitor. Segundo o teórico americano,

O crítico recorre a estratégias associadas ao *inventio* retórico. Por exemplo, o crítico deve estabelecer sua *expertise* — revisando a literatura ou o estado de uma questão, fazendo finas distinções, demonstrando variedade ou profundidade de conhecimento sobre o filme, o diretor, o gênero e assim por diante. Esses

apelos centrados no *ethos* criam a *persona* do crítico — um caráter (Partidário, Juiz, Analista) e uma série de atributos (rigor, equidade, erudição).” (BORDWELL, 1991, p. 206, tradução nossa).²

Assim, o *know-how* que conquistará a adesão do leitor deve transparecer no modo como o crítico constrói os sentidos em seus textos, não apenas em termos formais, mas também através da seleção dos conteúdos que são postos em jogo.

Considerando que a análise de um filme deve passar pela abordagem das múltiplas questões que habitam o universo semiótico da linguagem cinematográfica, a imagem de si transmitida pelo texto de um crítico se relaciona com a forma como ele atribui autoridade (intelectual, quase sempre) àquilo que escreve — e a si mesmo. A ideia, discutida no capítulo em que David Bordwell (1991) aborda o caráter intrinsecamente retórico da crítica de cinema no âmbito do jornalismo, está também presente em Ruth Amossy (2005), quando a autora afirma que, “na verdade, o enunciador deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber” (AMOSSY, 2005, p. 16, grifo no original).

Ora, a demonstração de um saber constitui marca recorrente de sustentação argumentativa nos textos que compõem o *corpus* deste trabalho. É por meio da explicitação de conhecimento enciclopédico e cultural, e de referências ao campo erudito das artes, que Isabela Boscov, jornalista do portal *Vírgula* e colaboradora da revista *Veja*, costuma construir os fundamentos de sua retórica discursiva, para recorrer aos termos clássicos dos estudos aristotélicos que servem de base para abordagens contemporâneas da subjetividade na AD.

² No original: “the critic draws upon strategies associated with rhetorical *inventio*. For instance, the critic must establish her expertise — by reviewing the literature or the state of a question, by making fine distinctions, by displaying a range or depth of knowledge about the film, the director, the genre, and so on. These *ethos*-centered appeals create the critic’s *persona* — a role (Partisan, Judge, Analyst) and a set of attributes (rigor, fairness, erudition).” (BORDWELL, 1991, p. 206).

Vejamos como isso toma forma concreta enquanto apreciamos a opinião de Boscov sobre o filme *Super 8* (2011), exposta em seu artigo intitulado “O tempo que se foi”:

(1) *Super 8* não é apenas um filme ambientado nos anos 70 (precisamente em 1979, e portanto logo às vésperas do choque de autoconfiança promovido nos Estados Unidos por Ronald Reagan). Ele tem o *espírito* do cinema daquela década. Ainda que seu enredo sugira escapismo, é um filme que está sincera e empenhadamente à procura de um nexo. É memorialismo a serviço não da mera nostalgia, mas da arqueologia, por assim dizer: quer saber de onde nascem a imaginação, as amizades, o caráter, os homens — e os cineastas. Guardando-se as devidas proporções, *Super 8* está para J.J. Abrams como *8 1/2* estava para Fellini: é uma busca pela matriz interior da criação. Fellini, por certo, formou essa matriz em um período decisivo da história, da juventude na Itália do entreguerras à maturidade entre o hedonismo e a desilusão do pós-guerra. Abrams, nascido em 1966, filho de um prolífico produtor de TV, forjou a sua em condições menos momentosas, mas que têm muito a dizer aos dias de hoje — num período de transformação atordoante do cinema em que, de um lado, se dava a revelação de autores ousados, como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, que reconfiguraram a narrativa dramática; de outro, jovens como George Lucas e Steven Spielberg reinventavam o cinema de entretenimento com *Guerra nas Estrelas* e *Tubarão*. Ambas as correntes, em seu progresso, moldaram muito do cinema que se faz hoje — e a sensibilidade de diretores como o próprio J.J. Abrams (BOSCOV, 2011, p. 132)³.

A leitura de (1) mostra que a repetição do uso de certos elementos ajuda a compor um modo recorrente de expressão dos argumentos da jornalista da revista *Veja*. De início, é feita uma afirmação — “*Super 8* não é apenas um filme ambientado nos anos 70” — e, antes que se apresente qualquer argumento que sustente ou defenda essa ideia, um parêntese é encaixado no texto para dar mostra da capacidade do sujeito enunciador de precisar as informações que manipula: se vai-se falar da década de 1970, que se especifique o que isso significa exatamente; a contextualização histórica, assim, fundamenta a relevância do tópico levantado. A jornalista elege o fato de que o filme é ambientado em dado momento histórico como algo digno de

³ Os textos analisados neste trabalho podem ser lidos, na íntegra, no acervo digital mantido pela revista *Veja* em seu sítio eletrônico: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>.

discussão e aposta nisso no decorrer das proposições posteriores para convencer o leitor, numa demonstração de que “os enunciados adjacentes têm a função de servir de ancoradouro para garantir a assimilação” (SELLA, 2006, p. 171) do conteúdo que dá substância ao discurso.

Boscov faz uso dos dois pontos para introduzir um esclarecimento de suas hipóteses, e, assim, torná-las didaticamente plausíveis, quando diz que o filme “é memorialismo a serviço não da mera nostalgia, *mas* da arqueologia, *por assim dizer*: quer saber de onde nascem a imaginação, as amizades, o caráter, os homens — e os cineastas”. Aqui, a hipótese é apresentada por meio da refutação de uma ideia (“mera nostalgia”) que é contraposta a uma espécie de metáfora (“arqueologia”), introduzida pela conjunção *mas*. “Estamos diante, aqui, da encenação de uma estrutura de diálogo, no interior de um movimento único de refutação, que liga a negação e a retificação” (MAINGUENEAU, 1997, p. 165), o que parece confirmar que é o caso de se considerar um intuito argumentativo na opção por essa estrutura de oposição, já que, ainda segundo o autor, “o ‘mas’ de refutação recusa a legitimidade daquilo que um destinatário disse ou pensou, ou poderia ter dito ou pensado” (p. 166).

Na sequência da resenha, os dois pontos introduzem uma explicação daquela metáfora (o que se faz necessário devido justamente ao caráter hipotético da afirmação, indicado pelo uso da expressão *por assim dizer*). Explica-se (ou leva-se o leitor a imaginar) que a verdade do enunciado é legítima — simplesmente ele não o sabia. Parece ser essa a intenção de tantas ocorrências dos dois pontos (e também de parênteses e travessões) nesse tipo de estrutura na quase totalidade dos textos que compõem nosso *corpus*: os argumentos são apresentados como elementos de uma explicação, já que os dois pontos tradicionalmente desempenham a função de introdutores de exposições didáticas ou esclarecimentos.

O efeito obtido é crucial para as intenções persuasivas da resenha crítica: uma tese especulativa, baseada em uma opinião pessoal, é apresentada no mesmo

lugar em que, nos textos de caráter didático, são postos os elementos que evidenciam a validade de uma tese ou afirmação, fundada na verdade do conhecimento (enciclopédico, estatístico, científico) que os dois pontos introduzem a fim de validar a proposição (MONTE JR., 2014, p. 71).

Assim, Boscov atribui o valor das verdades gerais a casos individuais, a considerações de viés pessoal.

Em (1) acima, a ideia de que “Abrams forjou a sua [matriz interior da criação] em condições menos momentosas, mas que têm muito a dizer aos dias de hoje” é seguida de um travessão que intercala uma exposição de conhecimento da História. Há ainda outra ocorrência de dois pontos: “Guardando-se as devidas proporções, *Super 8* está para J.J. Abrams como *8 1/2* estava para Fellini: é uma busca pela matriz interior da criação”, em que os dois pontos introduzem uma hipótese de avaliação da qualidade do filme de J.J. Abrams que está baseada na menção a outro diretor (o italiano Federico Fellini), sugerindo-se, com isso, a possibilidade de um paralelo interpretativo. Os enunciados seguintes trabalham a favor da sustentação da hipótese, marcando a presença de “um enunciador cujos conhecimentos são abundantes e diversificados, capaz de tecer as redes de correspondências entre as múltiplas regiões do saber” (MAINGUENEAU, 2008, p. 87).

O estabelecimento da *expertise* referido por Bordwell (1991) parece estar, assim, pautando a expressão das ideias do enunciador em (1). Boscov lança mão do didatismo, de um discurso algo professoral para conferir a seu texto o tom ideal para a legitimação de sua opinião: a escrita de um entendido do assunto que se dispõe a partilhar com seu coenunciador a especificidade do conhecimento teórico e técnico da arte cinematográfica. Esse “*ethos* do professor”, ao ser incorporado pelo leitor da resenha, validará as incursões de caráter opinativo a que o enunciador se permite ao apostar na credibilidade que o fiador de seu discurso lhe atribui.

Vejamos outro momento em que é possível reconhecer que a imagem discursiva do especialista em cinema é posta em destaque pelo fiador, no texto de Boscov sobre o filme *O Artista* (*The Artist*, 2011):

(2) Feito como uma celebração do prazer simples que é o cinema — e da simplicidade de recursos com que o cinema pode proporcionar tal prazer —, o filme brinca de imitar os filmes mudos no desempenho largo dos atores e nas cartelas de diálogos. *Mas* o vocabulário e a gramática de que ele se vale são um tantinho mais tardios, e mais palatáveis para a plateia contemporânea: vêm das comédias e melodramas falados que Ernst Lubitsch, Fritz Lang e Billy Wilder dirigiram nas décadas de 30 e 40, e que permanecem modelos de economia, eficácia e puro júbilo cinematográfico [...]. Quando um cineasta abdica da cor (como Woody Allen em *Manhattan* e *Celebridades*, os irmãos Coen em *O Homem que Não Estava Lá* e Mel Brooks em *O Jovem Frankenstein*) ou do som (de novo Brooks, em *A Última Loucura*), a intenção primeira é evocar ou justapor (BOSCOV, 2012, p. 122-123, grifo nosso).

O *mas* argumentativo assume, aqui, a função de reencaminhar a argumentação: estabelece-se o confronto entre o argumento introduzido pela conjunção, “o vocabulário e a gramática de que ele se vale são um tantinho mais tardios”, e a ideia presente na proposição anterior. Com isso, o texto estabelece como que um esclarecimento acerca das idiosincrasias do filme analisado — que escapam ao conhecimento limitado que o leitor, presumidamente um representante do *pathos* do senso comum, possui do universo cinematográfico. O enunciador, assim, tira vantagem do aval que o conhecimento do fiador dá ao que ele fala. E o emprego de palavras como “vocabulário” e “gramática”, deslocados em relação a seus sentidos usuais, reforça o tom instrutivo que conduz a argumentação à frente. Tudo isso é arrematado pela listagem de nomes de filmes e cineastas que exemplificam a exposição técnica e didática que sustenta as apreciações sobre o filme.

Consideremos, agora, o artigo “Por dentro e por fora”, sobre o filme *O Impossível* (*The Impossible*, 2012), em que dois conectivos têm suas eficácias argumentativas ancoradas uma na outra:

(3) *O Impossível* consegue ser tão magistral na recriação física do tsunami de 2004 quanto no desenho do turbilhão interior que se forma nos personagens apanhados pela tragédia. [...] *O Impossível, assim*, parte de uma matéria que quase sempre cabe aos telefilmes encampar — o caso verídico da família apanhada por um desastre de proporções apocalípticas. O que o diretor catalão Juan Antonio Bayona faz dela, *porém*, não poderia ficar mais distante do desapuro de uma “tragédia da semana”: é cinema de primeira magnitude, estruturado sobre sua sobriedade no trato com os sentimentos e a intensidade de sua linguagem visual (BOSCOV, 2012, p. 186, grifos nossos).

Como explica Maingueneau (1997), o conectivo *assim* é usado para explicitar o sentido daquilo que o precede. Em (3), o *assim* torna esse sentido o resultado lógico da exposição feita anteriormente sobre o enredo do filme e prepara o terreno para que a argumentação mude de direção, o que é feito por meio do conectivo *porém*, que, por sua vez, parece assinalar a antecipação de um contra-argumento, que é imediatamente refutado: ao ler que o filme trata de um assunto melodramático, que é geralmente dramatizado pela televisão, o coenunciador poderia chegar à conclusão de que esse é o caso de *O Impossível*; no entanto, Boscov contrapõe a isso o argumento de que o filme do diretor Juan Antonio Bayona surpreende pelo tratamento “de primeira magnitude” que dá ao tema. O conectivo *porém* apresenta-se como o epicentro da organização argumentativa.

O tom instrutivo dos textos de Isabela Boscov toma forma concreta, de modo algo explícito, quando se consideram alguns exemplos de um diálogo que parece se estabelecer entre o *ethos* do detentor de um saber e o público que este pretende “formar”. Consideremos essa hipótese na leitura de um excerto de “Para a posteridade”, resenha do filme *Lincoln* (2012):

(4) Com a guerra se aproximando do fim, no início de 1865, o presidente rezava para que a paz viesse e para que ela não chegasse cedo demais: o castigo que o norte vinha impondo aos sulistas nos campos de batalha era a moeda forte que ele tinha para forçar a aprovação da 13ª Emenda à Constituição e evitar, assim, que a Proclamação da Emancipação, um instrumento legal muito frágil,

fosse sumariamente revogada no momento em que os estados confederados se reintegrassem à União (ele explica os meandros do problema em um dos mais densos raciocínios já expostos em um filme). *Trocando em miúdos*: uma guerra desesperada, com centenas de milhares de baixas, teria sido travada por nada, já que os escravos voltariam à servitude. (BOSCOV, 2013, p. 105-106, grifo nosso).

Os elementos destacados acentuam a recorrência das marcas professorais do discurso de Boscov: duas ocorrências de dois pontos introduzindo detalhamentos esclarecedores de proposições; e alguns apostos acrescentam informação aos enunciados, entre eles o sintagma *um instrumento legal muito frágil*, que dá o sentido pretendido da menção à Proclamação da Emancipação. Mas a citação acima é justificada mesmo pela presença da expressão *trocando em miúdos*, que, seguida de dois pontos, serve de evidência para as intenções didáticas do sujeito enunciador, que menciona a existência de “um dos mais densos raciocínios já expostos em um filme” e, no entanto, julga conveniente simplificar esse raciocínio para que seu leitor não seja vítima, por assim dizer, de sua complexidade. Mais à frente, no mesmo texto, o uso dos verbos *explicar* e *lembrar* dá novo destaque à fala professoral de um enunciador engajado na formação de seu leitor:

(5) Se há uma maneira de *explicar* quanto a 13ª Emenda foi revolucionária, é *lembrando* que só um século depois, na década de 1960, com o movimento pelos direitos civis e pelo fim da segregação racial, o processo que ela iniciou começaria a se completar (BOSCOV, 2013, p. 106, grifos nossos).

A presença dos verbos supracitados realça os contornos já mencionados do caráter do fiador discursivo. A respeito dos efeitos de sentido construídos com base nesse tipo de escolha lexical, Maingueneau (2008) comenta que

seria errado pensar que, em um discurso, as palavras não são empregadas a não ser em razão de suas virtualidades de sentido em língua. Porque, além de seu estrito valor semântico, as unidades lexicais tendem a adquirir o estatuto de signos de pertencimento. Entre vários termos *a priori* equivalentes, os

enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo. (MAINGUENEAU, 2008, p. 81)

Agora, de volta ao texto de Boscov sobre o filme *Super 8*, podemos verificar uma ocorrência ainda mais reveladora da vertente professoral de seu discurso trabalhando a serviço da persuasão do leitor pela legitimação lateral do que lhe é dito:

(6) Abrams, como se vê pelos efeitos especiais de *Missão: Impossível — III*, *Star Trek* e *Super 8*, é um usuário entusiasmado da tecnologia. Mas aqui, [...] não economiza uma única oportunidade de pôr seus personagens para andar por aí [...]. Nem uma paradinha sequer para jogar um game ou digitar um torpedo no celular. Que, abençoadamente, nem mesmo existiam. *Explica-se* esse juízo tão positivo sobre o passado: o que Abrams quer evocar aqui são as virtudes da insegurança juvenil que não tem rede social atrás da qual se esconder (BOSCOV, 2011, p. 133, grifo nosso).

Novamente, o verbo *explicar* e os dois pontos denotam a tendência de Boscov a recorrer à legitimidade que eventualmente é atribuída ao discurso professoral para introduzir um argumento — em (6) acima, trata-se da apresentação de uma interpretação dela a respeito dos sentidos subjacentes ao enredo do filme. Chamamos a atenção, também, para a partícula *-se* (em *explica-se*), que carrega sentidos importantes, na linha da argumentação, já que parece colaborar para a construção da objetividade com que o enunciador faz suas intervenções. Não há um “eu” explícito a quem se possa atribuir a referida explicação (algo que seria possível caso a forma verbal escolhida tivesse sido *[Eu] explico*). Sobre o efeito de objetividade e suas implicações para a recepção do discurso de um enunciador por seu destinatário, José Luiz Fiorin (2015) esclarece:

A objetividade é um efeito de sentido construído pela linguagem. Para isso, o que escreve se vale de diferentes procedimentos. Um deles é não projetar o *eu*, que relata, no interior do texto. Dessa forma, parece que os fatos se narram a si mesmos. É completamente diverso dizer *O Congresso atua em causa própria* e *Eu penso que o Congresso atua em causa própria*. No primeiro caso, tem-se a

impressão de que o fato é contado da maneira que é. No segundo, o efeito que se constrói é de mera opinião (FIORIN, 2015, p. 83).

Voltaremos a observar, no item a seguir, a recorrência bastante expressiva do uso da partícula *-se* nos textos de nosso *corpus*.

3. AS TRAMAS DO DISCURSO E A CONSTITUIÇÃO DO *ETHOS*

O artigo de Isabela Boscov sobre o filme *O Hobbit — Uma Jornada Inesperada* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*, 2012) servirá de exemplo para a discussão de alguns outros elementos marcantes de seu estilo e da maneira pela qual a jornalista da revista *Veja* opera a legitimação de seu discurso crítico e, por conseguinte, a constituição do *ethos* pertinente aos propósitos de seu discurso.

Já no título da resenha, “Foram-se os anéis”, há indícios da direção argumentativa do texto. Boscov faz alusão à máxima popular “vão-se os anéis, ficam os dedos” e isola a primeira oração, aquela que apresenta a perda, o prejuízo. Então, altera-se o tempo do verbo *ir* para o pretérito perfeito, resultando na forma *foram-se*. Ficam implícitos, assim, alguns pontos: primeiro, o teor desfavorável da crítica que a jornalista pretende delinear, o que se evidencia na forma como ela desenvolve essa ideia inicial na cabeça do artigo:

(7) À satisfação de ver *O Hobbit*, o primeiro livro de Tolkien, chegar às telas, mistura-se o desapontamento com o resultado obtido (BOSCOV, 2012, p. 183).

Também fica estabelecido o mote eleito pela jornalista para embasar a sua avaliação: “foram-se os anéis”, portanto o filme *O Hobbit* padece da falta de algum elemento que estava presente nos filmes da trilogia *O Senhor dos Anéis*, que, também

implicitamente, é aludida neste título⁴. Trata-se, portanto, de uma comparação entre os filmes, que passa a pautar a argumentação. Em dado momento, e no decorrer de toda a resenha, isso fica perceptível de modo mais claro:

(8) *O Hobbit*, ao contrário de *O Senhor dos Anéis*, é um livro escrito para crianças, repleto de humor jovial nos seus modestos dezenove capítulos. [...] O que significa que o teor dramático do enredo é muito reduzido: o que se tem aqui não é uma saga e uma luta primordial entre o bem e o mal, mas algumas peripécias envolvendo um baú de ouro ao final da viagem (BOSCOV, 2012, p. 184).

É interessante notar como as linhas gerais das opiniões contidas nos dois exemplos acima estavam, de alguma forma, já presentes no título. Boscov, assim, deixa clara a sua preferência por uma expressão franca de seus julgamentos. O sintagma nominal *o desapontamento com o resultado obtido* não deixa espaço para dúvidas quanto à sua opinião sobre o filme, confirmando as informações implícitas no título. E o fato de que a jornalista expõe essa conclusão já de início aponta para a assertividade que lhe é característica. O fiador do discurso deixa transparecer o tom categórico com o qual gosta de se dirigir a seu coenunciador, deixando a sua posição clara antes mesmo de apresentar argumentos a favor dela. Não se trata, parece-nos, de uma opção ingênua, mas de um movimento argumentativo de caráter, inclusive, identitário. Recorremos a Sírio Possenti (2002) para esclarecer nossa hipótese de leitura. Segundo o autor, “as estruturas discursivo-ideológicas se realizam no texto de certa forma, e a presença ou ausência de um traço não é uma questão de acaso. É, ao contrário, a expressão de um sistema ideológico e de um discurso específico de autoridade” (POSSENTI, 2002, p. 20).

O exemplo da resenha sobre o filme de Peter Jackson foi apresentado a fim de demonstrar como isso é operado, mas a presença desse tom é observável na quase

⁴ Atenção para a ocorrência da partícula *-se* em duas formas verbais reflexivas, *foram-se* e *mistura-se*, que destituem a enunciação do caráter discutível envolvido na exposição de uma opinião pessoal, indesejável para a fatura final da argumentação.

totalidade das resenhas analisadas durante a pesquisa. Concentremo-nos, entretanto, na consideração do mesmo artigo. O texto da resenha propriamente dito começa assim:

(9) Quando encerrou os exaustivos oito anos de trabalho dedicados a *O Senhor dos Anéis*, o diretor neozelandês Peter Jackson já alimentava a ideia de adaptar *O Hobbit*. Faz todo o sentido: não só ele é uma espécie de prólogo para os acontecimentos tenebrosos que o autor J.R.R. Tolkien imaginou para a mítica Terra Média na trilogia, como a imensa estrutura logística que Jackson fizera brotar do nada na sua cidade de Wellington já estaria ali à disposição para a empreitada. (Isso sem falar nos quase 3 bilhões de dólares que *O Senhor dos Anéis* somou na bilheteria, cifra estimulante para que se prosseguisse na aventura.) (BOSCOV, 2012, p. 183).

A oração subordinada que inicia o texto, introduzida por *quando*, estabelece uma modalização por topicalização: contextualiza o coenunciador e passa a comandar os raciocínios posteriores. Por meio desse recurso, a autora direciona a leitura de seu texto, indicando quais tópicos serão abordados a partir da introdução de um tema. O enunciador, assim, enreda a atenção do leitor na direção daquilo que o texto pretende abordar na sequência: para legitimar sua opinião de que “faz todo o sentido” Peter Jackson alimentar “a ideia de adaptar *O Hobbit*”, Boscov introduz, por meio de dois pontos, três argumentos. Os dois primeiros estão articulados pelos conectivos argumentativos *não só... como*, deixando marcada a intenção de enfatizar a relevância dos argumentos escolhidos, especialmente o segundo. A seguir, a jornalista intercala o parêntese que complementa seu raciocínio com um argumento que, sozinho, já justificaria sua opinião inicial. No entanto, ela o inicia com a expressão de articulação discursiva *isso sem falar*, por meio da qual o sujeito-enunciador diz textualmente algo, dizendo que não o diz, e entre parênteses, o que atribuiria um caráter secundário a um argumento que, na verdade, arremata sua linha de raciocínio argumentativa e, com isso, reafirma a validade de seu ponto de vista, o de que a ideia de Peter Jackson (e a sua própria, aliás) “faz todo o sentido”.

Além disso, (9) acima dá amostras das manifestações de conhecimento que permeiam as resenhas de Boscov: “é uma espécie de prólogo para os acontecimentos tenebrosos que o autor J.R.R. Tolkien imaginou”, em que o fiador fornece uma informação (no interior de um argumento) que associa ao *ethos* do discurso a imagem do jornalista bem informado. Já o aposto “cifra estimulante para que se prosseguisse na aventura complementa o sentido de quase 3 bilhões de dólares que O Senhor dos Anéis somou na bilheteria”, além de conter uma opinião pessoal (“estimulante”).

O emprego dos adjetivos também serve de indício para a apreensão do *ethos* desse sujeito: os acontecimentos que J.R.R. Tolkien imaginou são “tenebrosos”. Trata-se de um modo de expressão que revela um ponto de vista pessoal de forma aberta, sem filtros em relação a possíveis exageros.

Na continuidade do texto, Boscov muda os rumos da argumentação e retoma as ideias que haviam sido anunciadas desde o título, “Foram-se os anéis”:

(10) Entre a teoria e a prática, porém, obstáculos enormes às vezes se interpõem. Neste caso, eles tomaram várias formas: uma encarniçada batalha judicial entre Jackson e o estúdio produtor New Line (já resolvida); a falência da MGM, que detém os direitos de distribuição de ambas as obras (desde então, ela se reergueu com força notável); e a desistência do mexicano Guillermo del Toro, de *Hellboy* e *O Labirinto do Fauno*, que Jackson inspiradamente escolhera para dirigir *O Hobbit* (BOSCOV, 2012, p. 183).

Apesar de o trecho acima se tratar de uma exposição de informações algo anedóticas sobre o contexto de produção do filme, é possível perceber nele alguns traços marcantes do *ethos* do enunciador do texto: o conectivo argumentativo *porém* — aqui, um correspondente da função argumentativa da conjunção *mas*, amplamente discutida em Oswald Ducrot (1987) — introduz um argumento que se contrapõe às conclusões implícitas nas proposições anteriores e, assim, redireciona a argumentação: à ideia de que a adaptação cinematográfica do livro de Tolkien “faz

todo o sentido” (a teoria) opõem-se os problemas (práticos) que incorreram no “desapontamento dos resultados obtidos”.

Para Maingueneau (1997), esse tipo de estratégia posta em ação por conectivos argumentativos se relaciona com uma representação de si mesmo que o locutor ativa no intérprete de seu discurso, numa tentativa de “controlar, mais ou menos confusamente, o tratamento interpretativo dos signos que ele produz” (p. 70).

No excerto abaixo, retirado de “Um verdadeiro mito”, resenha do filme *A Rede Social* (*The Social Network*, 2010), tem-se outro uso direcionador de um conectivo:

(11) Em outra belíssima história da mitologia grega, o poeta Orfeu consegue que os deuses do mundo dos mortos o deixem levar de volta à vida sua mulher, Eurídice. Mas eles impõem uma condição: Orfeu deve andar à frente de Eurídice e em hipótese nenhuma olhar para trás. No limiar do mundo dos vivos, o ansioso Orfeu faz exatamente isto: olha para trás de relance, para certificar-se de que a mulher o está seguindo — e manda-a de volta ao inferno para sempre. Na iminência de resgatar o que lhe é mais precioso, *assim*, o homem condena-se a privar-se desse objeto para a eternidade [...]. Os gregos, *como se vê*, tinham uma percepção tão fina quanto impiedosa dos paradoxos da condição humana — em particular dos que envolvem dons ou ambições capazes de equiparar o poder dos homens ao dos deuses. E é com esse mesmo tipo de percepção que o roteirista Aaron Sorkin e o cineasta David Fincher contam, no extraordinário *A Rede Social*, a história de um personagem da mitologia contemporânea: Mark Zuckerberg, o gênio precoce que, aos 19 anos, criou a pedra de toque da era do relacionamento virtual — o Facebook (BOSCOV, 2010, p. 215, grifos nossos).

De início, é feita uma exposição narrativa de um episódio da ficção mitológica corrente entre os gregos antigos — o que determina um afastamento do contrato genérico da resenha crítica e estabelece uma cenografia específica que serve para embasar a argumentação por meio do jogo com elementos do universo cultural. Em seguida, o conectivo *assim* articula a explicitação do sentido do mito de Orfeu e Eurídice, uma espécie de “moral da história” que o sujeito enunciador descortina para o leitor. Depois, a expressão *como se vê* executa o mesmo movimento, o de introduzir um argumento disfarçado de exposição teórica. Parece ser possível, inclusive,

imaginar a substituição de *como se vê* por *como acabei de explicar* (e de provar, portanto).

Trata-se de didatismo a serviço da persuasão e de uma demonstração linguística concreta da determinação recíproca entre enunciador e enunciatário para a constituição das bases do discurso: é por ter seu interlocutor sempre em mente que o enunciador está apto a legitimar suas intervenções.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, podemos afirmar que o *ethos* que emana dos textos de Isabela Boscov é o de uma analista culta, informada, capaz de estabelecer as relações, correspondências e finas distinções referidas por Bordwell (1991). Isso, para além de contribuir para a imagem discursiva do profissional ético e competente que se delinea em suas resenhas, serve à jornalista como ferramenta de realce da confiabilidade que ela deseja transmitir, e da qual depende a adesão dos leitores às faturas finais de suas críticas.

Reafirmamos, finalmente, a pertinência da proposta de Maingueneau (2011) quanto à noção de fiador discursivo. As relações dialógicas que perpassam as resenhas críticas de Isabela Boscov parecem demonstrar a existência inequívoca daquilo que o estudioso francês considera a instância subjetiva primordial para a investigação do *ethos*. A interação de um enunciador com as vozes com as quais seus enunciados se relacionam é assistida por uma entidade discursiva que, sendo produto desses enunciados, existe para legitimá-los.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Massachusetts: Harvard University Press, 1991.

BOSCOV, Isabela. Um verdadeiro mito. *Veja*, 1 dez. 2010, p. 214-219.

_____. O tempo que se foi. *Veja*, 10 ago. 2011, p. 130-133.

_____. Um prazer simples. *Veja*, 8 fev. 2012, p. 122-123.

_____. Foram-se os anéis. *Veja*, 19 dez. 2012, p. 182-185.

_____. Por dentro e por fora. *Veja*, 19 dez. 2012, p. 186-187.

_____. Para a posteridade. *Veja*, 23 jan. 2013, p. 102-106.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. A propósito do *ethos*. In MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MONTE JR., José Orlando Cardoso. *Ethos e discurso crítico*. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 64-76, 2014. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-02/Jos%C3%A9DoMonteJr.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

SELLA, Aparecida Feola. Relações textuais geradas pelo operador argumentativo *mas* em textos de teor opinativo. *Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, Maringá, v. 28, n. 2, p. 167-172, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/148>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Submetido em: 18/01/2016

Aceito em: 01/03/2016