

O GÊNERO CRÍTICA DE CINEMA COMO SEQUÊNCIA NARRATIVA DE NATUREZA DISCURSIVA E SOCIAL: A CONSTRUÇÃO DO NARRAR PARA ALÉM DA PROTOTIPICIDADE

Ruas de Aquino¹
Teodora Cardoso Costa²

RESUMO

Este estudo propõe-se a situar discursivamente o gênero crítica de cinema, considerando o lugar social que ocupa o autor, a função mediadora entre o autor e o leitor e a dupla finalidade discursiva desse texto: opinar e informar. Não se pretende apenas apresentar uma abordagem teórica, mas revelar como se constrói o texto, de que elementos se vale e que estratégias discursivas foram disponibilizadas para isso. Parte-se de bases epistemológicas sobre gêneros textuais de Bakhtin (2006), Bronckart (1999), Adam (1990; 1991a; 1991b; 1992) e Bonini (2005), analisando-se a heterogeneidade composicional de ordem pragmática, discursiva e linguístico-textual da sequência narrativa. Desenvolveu-se uma pesquisa de cunho teórico-bibliográfico e qualitativo, tendo como objeto de análise o texto “Crítica: É preciso paciência de Jó para encarar filme épico ‘Noé’ ”, da Folha de S. Paulo *online*. Como resultados, confirmam-se a não prototipicidade da narrativa e a heterogeneidade composicional da crítica de cinema. Como conclusão, observa-se que existe uma supremacia dos aspectos funcionais em relação aos formais na determinação de um gênero, havendo, na crítica cinematográfica, uma interatividade com um leitor-modelo, pela sua natureza discursiva e social.

Palavras-chave: Gênero textual. Sequência narrativa. Prototipicidade. Heterogeneidade composicional. Discursivização.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os estudos nas academias têm promovido importantes discussões acerca das questões relacionadas à discursivização, bem como da composição dos gêneros textuais. Nota-se, entretanto, sobre os trabalhos com sequências narrativas, que há uma predominância por pesquisas que não especificam e explicitam, de fato, as categorias linguísticas e a relação que há entre elas e o gênero textual em que aparecem, já que, como instrumento que medeia as interações, a narrativa pode trazer, sim, implicações nas formas de fazer-crer/polemizar, ao expor opiniões, e de fazer-saber/informar, ao apresentar informações, uma vez que possui uma natureza discursiva e social.

¹PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS – PUCMG. Doutoranda em Linguística e Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Professora do Curso de Letras da Universidade Estadual de Montes Claros.

²PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS – PUCMG. Doutoranda em Linguística e Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Professora da Faculdade UNA Betim.

Pensando na perspectiva dialógica da noção de gênero textual, pode-se dizer que ele é fruto ou resultado da imbricação de algumas categorias que devem ser levadas em consideração na análise de seu funcionamento. Num trabalho com gênero, é preciso, então, além de deixar claro com quais categorias se vai operar, evidenciar como elas intervêm no propósito comunicativo do gênero textual, bem como nos efeitos de sentido que se pretende provocar.

Dessa forma, o presente trabalho pretende analisar uma crítica de cinema, a fim de evidenciar as categorias que podem ser levadas em consideração para elucidar em que medida esse gênero textual operacionaliza e põe em funcionamento o discurso argumentativo.

GÊNERO CRÍTICA DE CINEMA E DISCURSIVIZAÇÃO

Não é novidade dizer que as formas como materializamos nossos discursos sofrem interferências de diversas ordens, entre elas o papel social ocupado pelos interlocutores, além do contexto e do propósito comunicativo. Isso se dá porque as relações sociais que se estabelecem nas interações engendram e, às vezes, exigem maneiras distintas de se dizer algo, uma vez que implicações significativas podem ser desencadeadas por elas. Nesse sentido, pode-se compreender que o discurso é fortemente influenciado pela forma como se relacionam locutor e alocutário ou pela imagem que um tem do outro.

Bakhtin (2006) assevera:

A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação. [...] A situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação. Os estratos mais profundos da sua estrutura são determinados pelas pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor. (BAKHTIN, 2006, p. 115).

Tal assertiva ratifica que a materialização do discurso é fortemente determinada pelos laços que são construídos entre os indivíduos envolvidos na interação. Dessa forma, é possível afirmar que os princípios, a ideologia e o lugar social de quem fala o locutor influenciam no modo de dizer e, concomitantemente, sofrem influência do público a quem ele se dirige.

Esses aspectos nos fazem remontar a um leitor-modelo (ECO, 1979) que, dentro da nossa análise sobre o gênero crítica de cinema, posiciona o autor da crítica como uma espécie de tradutor especializado do filme, ao considerar o lugar social que ele ocupa, evidenciando, ainda, a função mediadora entre o autor e o leitor e a dupla finalidade discursiva desse gênero textual: opinar e

informar, não se tratando apenas da descrição da abordagem teórica, mas da ação de revelar como se constrói algo [o texto], de que elementos se vale e que estratégias discursivas foram disponibilizadas para isso.

A interferência desses fatores sobre o discurso é instituída pela formação discursiva que, segundo Pêcheux e Fuchs (1990), estabelece “aquilo que pode e deve ser dito – articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc. – a partir da posição dada na conjuntura social” (PÊCHEUX; FUCHS, 1990, p.166). Assim, numa dada situação comunicativa, valida-se ou legitima-se o que pode ser dito e de que modo isso será feito a partir das ideologias manifestadas pelos interlocutores e pelos papéis sociais que estes ocupam.

Para se estabelecer uma definição mais específica acerca do gênero crítica de cinema, pode-se dizer que a crítica, conforme o Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, é o exame de um filme, que se realiza com o intuito de estabelecer um valor comparado a um objetivo final, como a verdade, o belo, etc. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 68-69). É uma modalidade de análise da obra cinematográfica que possui características discursivas próprias e que, segundo Ramos (2005), evoluiu empiricamente, ao buscar respostas aos questionamentos gerados com base em evidências disponíveis para além dos limites da mente do espectador, o qual formula suas interpretações a partir da evidência que se encontra intersubjetivamente disponível no texto da crítica.

Melo (2002) acentua que a relação de espectador de um filme tem início antes mesmo da ida ao cinema, com a leitura da crítica especializada publicada em jornais. Após assistir à obra, o espectador se volta para a crítica, a fim de estabelecer um diálogo com o que foi escrito.

O princípio, portanto, para a formação e diferenciação dos gêneros dentro das esferas sociais reside na finalidade da interação social e na relação entre os participantes e o objeto da interação (SAITO, 2010), incluindo, nesse princípio, o gênero crítica de cinema.

Isso reforça o fato de que, mesmo havendo algumas similaridades entre a crítica de cinema e outros gêneros textuais, como, por exemplo, a resenha³, existem características que as diferenciam. Em relação a isso, Bonini (2005) defende que há, pelo menos, uma distinção marcante entre esses dois gêneros textuais:

Enquanto a resenha traz um relato pormenorizado da obra, avaliando sua pertinência para um campo de debates (campo das ideias), a crítica se atém ao plano da construção da obra

³Há, na literatura acadêmica, uma indistinção entre resenha e crítica de cinema, categorizando esta como uma espécie de resenha especializada do filme. Por essa razão, procedemos à diferenciação entre uma e outra, utilizando-nos da teoria de Bonini (2005).

(campo da forma), avaliando suas qualidades estéticas e/ou de entretenimento. (BONINI, 2005, p. 227).

É possível dizer, a partir dessa distinção, que, mais do que apresentar o assunto e a descrição, a crítica de cinema engaja-se em empreender uma apreciação do processo de elaboração e do resultado artístico do objeto de análise. Sua função é, portanto, apresentar uma análise crítica de um filme ou documentário, enfatizando os aspectos relacionados à qualidade estética da obra em questão.

Acredita-se que a construção dos enunciados, isto é, a materialização do discurso que evidencia essa avaliação, seja, portanto, resultado de uma confluência de fatores que, em certa medida, cerca o locutor e é determinante no resultado final da crítica.

AS CATEGORIAS DE ANÁLISE

Nossas categorias de análise partem, primeiramente, da noção de sequência de Adam (1992), a qual foi discutida por Bronckart (1999) e, em período ulterior, por Bonini (2005).

Ressaltamos que, embora tenhamos como escopo a noção geral de sequência, ater-nos-emos, especificamente, à sequência narrativa de Adam. A partir dela, produziremos nossa análise, tendo em vista o fato de que essas discussões fornecem elementos, sob o ponto de vista do nosso trabalho, para a questão que norteia o papel discursivo e social da narrativa, o que nos permite considerar a construção do narrar para além da abordagem teórica de Jean-Michel Adam.

Jean-Michel Adam (1990; 1991a; 1991b; 1992) postulou, para os estudos das superestruturas textuais, de acordo com Bronckart (1999, p. 218), uma teoria para organizar os textos, tendo como pressuposto uma noção fundamental de sequência. Para Adam,

as sequências são unidades estruturais relativamente autônomas, que integram e organizam macroproposições, que, por sua vez, combinam diversas proposições, podendo a organização linear do texto ser concebida como o produto da combinação e da articulação de diferentes tipos de sequências. (ADAM, 1992 *apud* BRONCKART, 1999, p. 218).

Bronckart (1999) se propõe a discutir esse sólido conceito de Adam, afirmando haver “o problema de seu espaço de validade, o que [...] permitirá mostrar outras formas de organização sequencial, menos convencionais, [...] *scripts* e *esquematisações*.” (BRONCKART, 1999, p. 218, grifos do autor).

Para defender sua proposta, Bronckart (1999, p. 219-222) remonta a noção de sequência desde a Poética de Aristóteles, também passando pelos formalistas russos, pela escola francesa de narratologia de Brémond, Genette e Greimas, pela sociolinguística americana e pela psicologia cognitiva. Entretanto, em todas essas escolas, só se pode falar em sequência narrativa quando esta é sustentada, entre outras características, por uma intriga (uma tensão a partir de um estado equilibrado), com uma história de ação completa, em que há princípio, meio e fim.

No esquema da sequência narrativa de Adam (1993, p. 57 *apud* BONINI, 2005, p. 220), as “macroproposições centrais (complicação, re/ações e resolução) são propriamente as que caracterizam o esquema narrativo, onde um fato ocorre, quebrando a ordem estabelecida e desencadeando reações que tendem à resolução e a uma nova situação de equilíbrio.”

Acerca dessas características que sustentam a narrativa, Adam (1992 *apud* BONINI, 2005, p. 219) tem como base, além da intriga, outras cinco características que lhe são peculiares: a sucessão de eventos, a unidade temática, os predicados transformados, o processo, a moral. Para esse autor, com a intriga, por exemplo, “... a narrativa traz um conjunto de causas, orquestradas de modo a dar sustentação aos fatos narrados. A intriga pode levar o narrador a alterar a ordem processual natural dos fatos, fazendo com que a narrativa comece, por exemplo, pelo meio ...”.

Segundo Bronckart (1999), essas características são prototípicas, sendo esses protótipos do modelo de narração de Adam (1992) apenas um modelo abstrato, pois, se a escolha do tipo se dá em função do propósito do produtor em relação ao destinatário, daquilo que ele pretende produzir, ela se dá em função de processos discursivos. Desse modo, a sequência narrativa de Adam (1992) constitui-se como um modelo abstrato, de características próprias, ou seja, um modelo “fechado” para as possibilidades argumentativas.

Outra crítica à noção de sequência de Adam (1992) é de Bonini (2005, p. 214), o qual afirma não haver “autonomia (que seria fictícia) das produções linguísticas em relação ao discurso.” Bonini (2005, p. 214) “também nega a possibilidade de trabalho com qualquer tipologia de natureza puramente discursiva ou social (de discurso, de gêneros, de atos de fala, de enunciações, etc.)”, no entanto concebe que as sequências, como objetos textuais, sejam componentes do discurso.

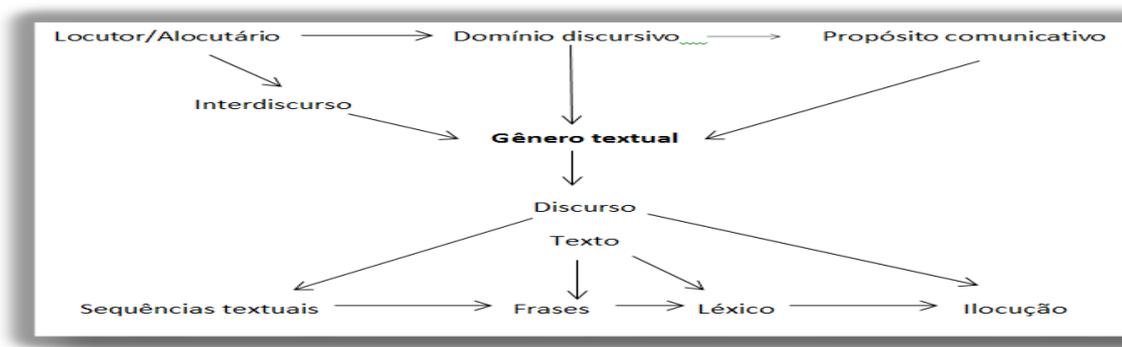
Como apontam as análises apresentadas nos itens a seguir, o gênero crítica de cinema, nosso objeto de análise, deve, portanto, conceber uma relação de não prototipicidade, considerando-se sua narrativa de natureza discursiva e social, com a construção do narrar indo além das relações

prototípicas estabelecidas por Adam, ou seja, abrindo possibilidades para a argumentatividade, a discursivização, em detrimento de meras formas prototipizadas de sequências.

GENERALIDADES DISCURSIVAS DA ANÁLISE DO TEXTO

Para analisar as categorias e os itens linguísticos que justificam a abordagem social e discursiva da narrativa, tomaremos como referência a crítica “É preciso paciência de Jó para encarar o filme épico ‘Noé’ ”, de Thales de Menezes, editor-assistente da Ilustrada, Folha de S. Paulo *online*, com publicação datada de 03 de abril de 2014.

Entre as categorias teóricas utilizadas, valemo-nos de uma esquematização das categorias que devem ser levadas em consideração na análise do funcionamento do gênero textual, partindo de uma reformulação do esquema traçado por Bonini (2005) para categorizar a construção do gênero, como apresentado a seguir.



Fonte: Elaborado pelas autoras, partindo do esquema do funcionamento discursivo de Adam (1997, p. 16, *apud* BONINI, 2005, p. 215).

O primeiro aspecto elencado como importante para a análise da crítica em questão é o domínio discursivo em que ela se inscreve. No caso do objeto em análise, trata-se tal categoria de um jornal, em sua versão escrita, *online*, que visa a levar informação de qualidade e com precisão a um público que se supõe culto e letrado e que tenha conhecimento sobre as produções cinematográficas.

Esse domínio discursivo, o qual interfere na organização do texto, cria uma série de situações que devem ser levadas em consideração, a fim de que a crítica consiga cumprir, de fato, o seu propósito.

Essa formação discursiva atua de forma descendente, devido ao caráter desse domínio e também desse suporte discursivos. Estes se ligam ao lugar social ocupado pelo autor, havendo um discurso de persuasão, rápido e provocativo, com função mediadora entre o autor e o leitor, imprimindo-se uma dupla finalidade discursiva: opinar (fazer-creer/polemizar) e informar (fazer-saber/informar).

Percebe-se, nesse caso, que não é de qualquer tipo de argumento que se vale o locutor. Nota-se que a construção da argumentatividade está bastante calcada na relação que se estabelece, partindo-se do domínio discursivo em questão, entre locutor e alocutário, sobretudo da projeção que aquele faz deste.

Observa-se, também, que essas condições e relações entre autor-leitor, suporte, formações discursivas, isto é, o que se pode e se deve dizer nesse jornal, são determinantes sociodiscursivos na escolha dos elementos argumentativos usados em função desse objetivo, uma vez que a crítica de cinema é dirigida a um público de leitores supostamente bem informados, para orientar as ações desses receptores, provocando discussão e reflexão.

Ao fazer julgamento “estético” da obra, institui, reflete, projeta outros modos de viver e pensar dos receptores, pois o autor tem que legitimar, manter credibilidade e valoração sobre a crítica, assegurando ao leitor seu conhecimento superior sobre o assunto, posicionando-se reflexivamente sobre essa prática social, havendo um alto valor persuasivo para convencer o leitor com argumentos embasados, numa acepção a um leitor-modelo (ECO, 1979). O crítico se mune de ferramentas retóricas, a fim de conseguir o assentimento dos leitores, para justificar os juízos de valor que faz. Por parte do autor, há um caráter de imposição do jornalismo em geral: a não imparcialidade, a não neutralidade, a não objetividade.

O lugar de onde enuncia esse crítico lhe confere, então, legitimidade para fazer certas asserções, tais como a que se observa logo no título dessa crítica de cinema, por meio da presença do modalizador de ordem deontica “é preciso”, em: “*É preciso* paciência de Jó para encarar filme épico ‘Noé’”. Além disso, no quinto parágrafo, há uma modalização de ordem epistêmica, em: “É evidente que fica difícil alguma surpresa quando todo mundo já sabe o roteiro”, sinalizando que o locutor se reveste de uma autoridade para dizer como o alocutário deve se posicionar em relação ao filme, reforçando, assim, o caráter argumentativo do gênero crítica.

Do discurso religioso ao discurso midiático, o autor cria relações interdiscursivas para explorar, na crítica de cinema, a temática do sentido desses dois discursos quando, por exemplo, no 16º parágrafo, alude a temáticas como: “Reformatar a humanidade [...]”.

Em se tratando das tessituras frástica e transfrástica exploradas nesse gênero, há um autor-modelo nesse texto (ECO, 1979), com saberes enciclopédicos, familiaridade com o gênero e que conhece os objetivos dos participantes da ação de linguagem requeridos para esse gênero, esperando um leitor-modelo, que seja capaz de compreender os intertextos, a crítica, a heterogeneidade desse texto.

Percebe-se, por meio da crítica, uma estrutura composicional em que os encadeamentos “internos” do texto, em suas regulações ascendentes⁴, obtêm um plano de texto ocasional, pois o autor registra um momento de percepção e o leitor deve reagir a essa crítica.

As regulações descendentes, no entanto, apontam para um plano de texto convencional, em que o autor segue o processo requerido por esse gênero, que é realizar uma crítica, por meio do dizer para um leitor, de uma mobilização a esse leitor e da persuasão, ou seja, da tentativa de mudança na postura do leitor: o *logos*, de um lado, e o *pathos* e o *ethos*, de outro.

Como representações semântico-discursivas, há, na crítica, escolhas semântico-lexicais e linguístico-discursivas, em que se observam, por exemplo, usos de adjetivos e substantivos específicos na descrição de elementos e seres, para fornecer ao leitor a informação que o gênero requer, além de se caracterizar na narrativa a presença de aspectos temporal e espacial. Todos estes provendo, na verdade, recursos para se construir condições situacionais para a argumentação, requeridos de forma tácita, modalizada, nesse texto, uma vez que se submetem a relações discursivo-argumentativas, para essas escolhas, e não a relações prototípicas, de acordo com um modelo esperado de narrativa.

ESPECIFICIDADES DISCURSIVAS DA ANÁLISE DO TEXTO

⁴ Adam (2008) postula a existência de relações entre regulações ascendentes, que regem os encadeamentos de proposições no sistema que constitui o texto, e regulações descendentes, aquelas impostas pelas situações de interação nos lugares sociais, pelas línguas e pelos gêneros.

Para uma configuração mais específica da análise, consideraremos aspectos argumentativos, que serão apontados ao longo da “desconstrução” do texto, com o intuito de demonstrar o caráter de interação social e discursiva da narrativa. Vejamos:

Por meio do título: “Crítica: é preciso ter paciência de Jó para encarar filme épico ‘Noé’”, o autor levanta a tese de que o filme seja ruim, à medida que faz intertexto com citação de texto bíblico de Jó. Diante dessa assertiva, tem-se que o filme é enfadonho, requer paciência desmedida. A geração maior de inferências ficaria por conta da modalização deôntica “é preciso” e da escolha semântico-lexical do verbo “encarar”. O autor, em nenhum momento, priva o alocutário de concluir que o filme seja ruim, pois não lança mão de uma segunda proposição, que seria introduzida por um possível trecho ou conectivo que pudesse gerar novas inferências, nesse segmento.

As intenções discursivas propostas no título predefinem um público conhecedor do livro bíblico de Jó ou pelo menos da expressão “paciência de Jó”, no contexto inferencial negativo dessa experiência, não permitindo inferências de que o leitor aludisse a expressão a um discurso de caráter religioso.

No primeiro parágrafo, há marcadores discursivo-argumentativos, tais como: “se espera”, “E” (como contrajunção “mas”), “apenas”, havendo, ainda a retomada do vocábulo “épico”, do título, criando coesividade, ao citar: “contar”; “histórias mais grandiosas da humanidade”.

No segundo parágrafo, “Noé”, do título, é recuperado em “arca gigante”, “dilúvio”; sendo o vocábulo “épico” retomado em “narrado”, havendo também a presença de uma frase interrogativa, como recurso argumentativo para “chamar” o leitor a fazer parte da discussão.

O terceiro parágrafo traz a palavra “batalhas”, que retoma “épico”, além do marcador discursivo “só”, da ironia (“a história, simplória, tem batalhas [...] rejeitadas de”), da comparação (“que parecem”), para persuadir o leitor sobre a validade de seus argumentos, da metáfora (“a arca é só um caixote boiando numa banheira”) e do intertexto com “O Senhor dos Anéis”.

No quarto parágrafo, há o pronome dêitico “este” e também intertexto com os filmes “O Lutador” e “Cisne Negro”.

Em se tratando do quinto parágrafo, o vocábulo “roteiro” retoma os outros termos ligados a “épico” e perfaz uma gradação de fatos, típica da narrativa, por meio dos verbos: “construir”, “colocar”, “repovoar”. Outro aspecto importante a ser comentado nesse parágrafo é o fato de a expressão “todo mundo já sabe o roteiro” imprimir a ideia de que a repetição seria desnecessária,

portanto, infere-se que o autor queira, possivelmente, reforçar a ironia que lança, com uma modalização epistêmica: “É evidente que fica difícil alguma surpresa”. Veja-se que ele não quer, aqui, ser solidário com o filme, sua produção ou direção, dirimindo seu fracasso, pois é contundente ao afirmar que “fica difícil alguma surpresa quando todo mundo já sabe o roteiro”, apostando ser difícil haver algo de grandioso naquilo que já é conhecido do público. Ainda, no quinto parágrafo, apresenta-se o quantificador universal “todo mundo”, com um efeito altamente semântico e discursivo de persuasão ao leitor.

No sexto parágrafo, há que se mencionar o uso do quantificador universal “tudo”, que coloca o filme como “um todo” desqualificado, além da metáfora: “deságua num irritante filme esquemático e de pobreza visual.”.

O sétimo parágrafo apresenta o marcador argumentativo “quando” e, ainda, comparação: “imagens estáticas [...] como se fosse a vinheta de abertura da série de TV”, além de fazer intertexto com “The Big Bang Theory”, reconhecendo em seu leitor um espectador de séries de TV.

No oitavo parágrafo, lança-se a proposição marcada por uma inferência seguinte com o conectivo contrajuntivo “mas”, havendo, também, o uso de pressuposição: “A entrada dos animais na arca poderia ser um bom ingrediente para imagens espetaculares”, contando com a presença do marcador verbal dado pela locução verbal “poderia ser”. Para finalizar o parágrafo, apresentam-se metáforas tais como: “um bom ingrediente para imagens espetaculares” e “os resultados na tela não têm brilho algum”.

No parágrafo seguinte, o nono, para demonstrar o descrédito ao filme, ou seja, enfatizar como deprecia o filme, o autor lança mão de termos pejorativos, nesse contexto, como “matado”, e de termos coloquiais como o aumentativo “trabalhão”, havendo, ainda, uma pressuposição: “Criar os bichos gráficos deve ter dado um trabalhão” e, por fim, a presença do quantificador “nada”.

No décimo parágrafo, há o operador discursivo “quando”, além de uma relação parafrástica ou metalinguística, estabelecida pela explicação sobre “Guardiães”. No 11º, apresentam-se comparações, em: “dormem escondidas como rochas amontoadas”; “criaturas [...] feito desajeitadas versões dos robôs”, a contrajunção e (= mas) e intertexto com “Transformers”.

O 12º parágrafo se apoia argumentativamente em: pressuposição, marcada por locução verbal (“O elenco poderia fazer a diferença”); o uso da contrajunção “mas”, para reforçar a proposição lançada com essa locução verbal, inferindo-se o não êxito, com o uso de verbo no futuro

do pretérito para demonstrar que as expectativas de realização e sucesso do filme são falhas; ironia (“sua vocação atual se resume a tipos idosos sábios”); intertexto com o filme “Thor”; comparações (“Anthony Hopkins surge como Matusalém”; “tipos idosos sábios, como seu Odin na franquia ‘Thor’ ”).

No 13º parágrafo, há o marcador discursivo “até”, imprimindo valor argumentativo ao trecho, enquanto aparece, no 14º, o quantificador “de vez”.

No 15º parágrafo, há intertexto com os filmes “Bem-Hur”, “Os Dez Mandamentos” e “Gladiador”, além de enumeração, apresentada por essa “lista” de filmes, a fim de se comprovar os argumentos do autor.

O 16º parágrafo destaca uma série de ironias: “Reformatar a humanidade é demais”; “ator preso a uma única expressão durante todo o filme”; “Se havia alguma chance de criatividade no roteiro”; “Crowe é incapaz de demonstrar tanta sutileza”, havendo, nessas ironias, relações hiperbólicas, marcadas por quantificadores, ora existenciais ora universais, tais como: “demais”, “única”, “todo o”, “alguma”, “tanta”. Além disso, apresenta-se um marcador verbal indicativo de pressuposição: “havia”, e uma contração “mas”. Ressaltam-se, nesse parágrafo, exemplificações ilustrativas, narrando-se cenas de “partes” do filme, a fim de se corroborarem as afirmações, conclusões, e se evidenciar a onisciência do autor sobre o que diz.

Apresenta-se, então, o último parágrafo, o 17º, em que se recorre novamente ao intertexto com o personagem bíblico “Jó”. Além disso, apresenta-se como recurso discursivo a expressão gerundial (“vai cansando”), para explorar o fato de o filme ir continuamente, lentamente, enfadonhamente, cansando o telespectador, confirmando a sua falta de qualidade. É importante, ainda, mencionar-se o uso do marcador “mais”, que aqui tem uma finalidade específica, que é a de dizer que esse “mais” é “menos”, discursivamente falando, pois o autor se utiliza da expressão “com mais de duas horas”, não para engrandecer, mas para desvalorizar o filme, o qual julga, desde o início, como cansativo: “o que se espera é um filme grandioso. E “Noé” apenas finge ser um.”, como apresentado no parágrafo introdutório dessa crítica.

Para finalizar a análise desse texto, convém reiterar que muitos dos aspectos específicos, os quais acabaram de ser elencados, “encobrem-se” em um importante fator de discursivização, a enunciação: são as vozes de filmes, textos, “tomando” créditos de outros para o autor reforçar seus

argumentos. Estes, muitas vezes, em termos de ilocução, são reforçados pelo ato ilocutório de criticar: opinando, fazendo-crer, polemizando e, ao mesmo tempo, fazendo-saber, informando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na crítica de cinema, o autor, como um crítico especializado na tradução da obra, busca respaldo em redes de ideias argumentativas, já supostamente conhecidas do público de cinema. A credibilidade, a sua legitimação como crítico, é buscada com a exposição do seu conhecimento sobre cinema, ao citar autores, filmes, séries, ao realizar intertextos com outras obras, ao argumentar e contra-argumentar, utilizando-se de numerosos e produtivos operadores para a discursivização.

No geral, o autor usa de termos que funcionam como um meio para persuadir o leitor, com seus argumentos embasados, com sua onisciência acerca do assunto, referindo-se a artistas famosos, consagrados, conhecidos do público de cinema.

A crítica de cinema, como narrativa social e argumentativa, considera o lugar social que ocupa o autor, evidenciando a função mediadora entre o autor e o leitor e a dupla finalidade discursiva desse texto: opinar e informar. Não se trata apenas da descrição da abordagem teórica, mas da ação de revelar como se constrói algo [o texto], de que elementos se vale e que estratégias discursivas foram disponibilizadas para isso.

Nesse sentido, a crítica não reflete uma confluência de elementos prototipicizados, reunidos para estabelecer sequências de fatos encerrados em um modelo abstrato, pois a escolha do tipo se dá em função do propósito do produtor em relação ao destinatário, daquilo que ele pretende produzir em se tratando dos processos discursivos, ou seja, importam mais os aspectos funcionais que os formais na determinação de um gênero.

Confirma-se, portanto, por meio da análise realizada, a heterogeneidade composicional de ordem pragmática, discursiva e linguístico-textual da sequência narrativa, no gênero crítica de cinema, reforçando-se o seu caráter de interatividade com um leitor-modelo, pela sua natureza discursiva e social.

Pode-se considerar, dessa forma, que os resultados da análise empreendida contribuem para os estudos de gêneros por demonstrar a importância da análise da crítica de cinema, em que se

aponta, nesse caso, como a estrutura de um gênero se constitui, visto que é a partir desta estrutura que o gênero se materializa. A crítica de cinema oferece ao expectador-leitor uma informação, ou melhor, uma orientação quanto à qualidade de opções e apreciação de conteúdos de um filme. É mais do que propagandear um filme, é se posicionar, no intuito de produzir o conhecimento por meio de argumentações e contra-argumentações.

Desse modo, por meio do conhecimento e estudo do gênero crítica de cinema, os alunos, aprendizes, podem produzir seus próprios textos de uma forma mais eficiente e crítica, refletindo e discutindo como a linguagem funciona em determinado contexto e como esta pode ser empregada eficientemente, para que sejam encontrados propósitos comunicativos específicos que garantam a discursivização por meio das estratégias discursivas disponibilizadas para esse fim, na composição desse gênero.

ABSTRACT

CINEMA REVIEW GENDER AS FOLLOWING NATURE discursive NARRATIVE AND SOCIAL: the construction of narrating beyond prototypicality

Abstract: This study proposes to situate the cinema's criticism, considering the social place occupied by the author, the mediating role between the author and the reader and the double purpose of this discursive genre: opine and inform. It is not intended just present the description of a theoretical approach, but reveal how to build the text, which elements are used and the discursive strategies that were made available for that. The epistemological bases are authors like Bakhtin (2006), Bronckart (1999), Adam (1990; 1991a; 1991b; 1992) and Bonini (2005), analyzing the compositional heterogeneity of narrative sequence, its pragmatic and linguistic-textual characteristics. It was developed a theoretical and bibliographical research with qualitative nature. The object of analysis is the text "Crítica: É preciso paciência de Jó para encarar filme épico 'Noé' ", published in Folha de S. Paulo online. As a result, it was confirmed the non-prototypicality of the narrative and the compositional heterogeneity of cinema's criticism. In conclusion, it was observed the supremacy of the functional aspects regarding the formal ones in determining a genre and the interactivity with a model reader, considering the discursive and social nature of this genre category.

Keywords: Textual Genre. Narrative sequence. Prototypicality. Compositional heterogeneity. Discursivization.

Referências

- ADAM, Jean-Michel. **A linguística textual**: introdução à análise textual dos discursos. Rev. técnica: Luís Álvaro Sgadari Passeggi, João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2008.
- ADAM, Jean-Michel. **Cadre théorique d'une typologie séquentielle**. Etudes de linguistique appliquée, n. 83, 1991b, p. 7-18.
- ADAM, Jean-Michel. **Eléments de linguistique textuale**. Liège: Mardaga, 1990.
- ADAM, Jean-Michel. **Le récit (Que sais-je?)**. Paris: PUF, 1991a.

- ADAM, Jean-Michel. **Les textes**: types et prototypes. Paris: Nathan, 1992.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Verbete: Crítica. In: **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad.: Eloísa Araújo Ribeiro, 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 68-69.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 259-306.
- BONINI, Adair. A noção de sequência textual na análise pragmático-textual de Jean-Michel Adam. In: MEURER, J. L. et al. (orgs.). **Gêneros – teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola, 2005, p. 208-236.
- BONINI, Adair. Gênero textual como estrutura cognitiva. In: BONINI, Adair. **Gêneros textuais e cognição**. Florianópolis: Insular, 2002, p. 23-56.
- BRONCKART, Jean-Paul. **Atividades de linguagem, textos e discursos – por um interacionismo sócio-discursivo**. Trad.: Anna Rachel Machado, Péricles Cunha. São Paulo: 1999.
- ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. **Argumentação e linguagem**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- MELO, Victor Andrade de. **[A Análise da produção cinematográfica, o lazer e a animação cultural](#)**. UFRJ. III Seminário Lazer em debate CELAR/EEFFITO/UFMG Belo Horizonte 2002. Disponível em: <www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes>, acesso em: 30 maio 2014.
- MENEZES, Thales de. **É preciso paciência de Jó para encarar o filme épico ‘Noé’**. Folha de S. Paulo *online*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1435072-critica-e-preciso-paciencia-de-jo-para-encarar-filme-epico-noe.shtml>>, publicado em: 03 abr. 2014. Acesso em: 07 abr. 2014.
- PÊCHEUX, Michel; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Trad.: Eni Orlandi et al. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora do Senac. Vol. I, 2005, 433 p.
- SAITO, Cláudia Lopes Nascimento. O gênero textual: adaptação oficial de filme em quadrinhos. In: **Revista Signos**, 2010 / 43, Número Especial Monográfico N° 1, 161-182.

ANEXO

Crítica: É preciso paciência de Jó para encarar filme épico ‘Noé’

Para contar no cinema uma das histórias mais grandiosas da humanidade, o que se espera é um filme grandioso. E “Noé” apenas finge ser um.

O ator é um nome de peso, com Oscar e tudo. Há tecnologia e dinheiro para criar a arca gigante e o dilúvio. Tudo narrado em tom épico, certo?

Mas Russell Crowe está péssimo, a arca é só um caixote boiando numa banheira e a história, simplória, tem batalhas que parecem rejeitadas de “O Senhor dos Anéis”.

O diretor Darren Aronofsky vem de dois belos acertos, “O Lutador” e “Cisne Negro”, este um filme surpreendente.

É evidente que fica difícil alguma surpresa quando todo mundo já sabe o roteiro: Noé é o homem escolhido por Deus para construir a arca, colocar nela sua família e um casal de cada espécie animal na Terra, para repovoar o mundo depois do dilúvio divino.

Aronofsky simplifica a história ao máximo e tudo deságua num irritante filme esquemático e de pobreza visual.

Quando Noé conta a história da criação do mundo para sua família, imagens estáticas são trocadas em ritmo acelerado, como se fosse a vinheta de abertura da série de TV “The Big Bang Theory”.

A entrada dos animais na arca poderia ser um bom ingrediente para imagens espetaculares, mas os resultados na tela não têm brilho algum.

Criar os bichos gráficos deve ter dado um trabalhão, que é matado em cenas curtas, numa direção nada inspirada.

Quando Noé precisa impedir que uma grande horda entre à força na arca, quem aparece para ajudá-lo são os Guardiães, gigantes de pedra que Deus abandonou na Terra.

Essas criaturas dormem escondidas como rochas amontoadas e, se Noé é ameaçado, se erguem para lutar, feito desajeitadas versões dos robôs de “Transformers”.

O elenco poderia fazer a diferença, mas não consegue. Anthony Hopkins surge como Matusalém, avó de Noé; sua vocação atual se resume a tipos idosos sábios, como seu Odin na franquia “Thor”.

A mulher e os filhos de Noé são lindos. Jennifer Connelly fica deslumbrante até coberta pela lama do dilúvio.

Russell Crowe assume de vez o lugar de Charlton Heston de sua geração, ambos atores encorpados, de voz grave e missões heroicas.

Heston foi gladiador em “Bem-Hur” e Moisés em “Os Dez Mandamentos”; Crowe ficou célebre em “Gladiador” e foi opção óbvia para Noé.

Reformatar a humanidade é demais para um ator preso a uma única expressão durante todo o filme. Se havia alguma chance de criatividade no roteiro, estava na loucura crescente de Noé durante sua missão, mas Crowe é incapaz de demonstrar tanta sutileza.

Com mais de duas horas, o filme vai cansando. Recorrendo a outro sofrido personagem bíblico, é preciso paciência de Jó para aguentar “Noé”.

NOÉ (Noah)

DIREÇÃO Darren Aronofsky

PRODUÇÃO EUA, 2014

ONDE Kinoplex Itaim, Playarte Bristol e circuito

CLASSIFICAÇÃO 12 anos

AVALIAÇÃO ruim * *