

CAPÍTULO 10

QUESTÕES DE IDENTIDADE NA CRÍTICA DE CINEMA: CINEFILIA E CONTEXTO SOCIAL

Gilmar Adolfo Hermes

RESUMO

São analisadas semioticamente neste artigo duas reportagens publicadas pelo jornalista Luiz Carlos Merten, no jornal *O Estado de São Paulo*, nos dias 23 e 26 de agosto de 2018, sobre o filme *Benzinho*. Na perspectiva da retórica especulativa de Peirce, percebe-se os procedimentos retóricos como formas de identificação, levando em conta a possibilidade de comunicação através dos hábitos existentes no contexto social e a possibilidade de participação através dos processos de interação dos sujeitos autocríticos. A abordagem jornalística enfatiza as questões femininas como algo próprio das retóricas cinematográfica e dos textos jornalísticos para estabelecer identificação. Há dois contextos principais em conta, o mundo social a que o filme se refere e, ao mesmo tempo, a cultura cinéfila, marcada por tipos de signos frequentes no texto do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Semiótica; Crítica de cinema; Jornalismo.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo faz parte de um estudo semiótico sobre a retórica jornalística na área cinematográfica, com a análise de textos publicados pelo autor Luiz Carlos Merten em diversas ocasiões, no jornal *O Estado de S. Paulo* sobre um variado leque de filmes brasileiros, entre os anos de 2018 e 2019. Neste texto especificamente são tratadas duas reportagens, publicadas nos dias 23 e 26 de agosto de 2018, motivadas pelo lançamento do filme *Benzinho*. Os textos ou signos produzem semioses a partir do momento vivido na carreira das atrizes Karine Teles e Adriana Esteves.

O caráter retórico inerente ao uso dos signos pelos seres humanos, dentro da semiótica de Charles Sanders Peirce, tem um caráter ético e está vinculado ao desenvolvimento do pensamento em processos de comunicação. Assim, pode-se compreender a sua “retórica especulativa”, que, segundo o autor Vincent Colapietro (2007), marcou a trajetória intelectual de Peirce em seu amadurecimento. Este intérprete da obra peirceana compreende que a retórica está sendo tratada por Peirce mais como um processo de identificação, do que de persuasão, como geralmente são enfatizados os propósitos retóricos.

Colapietro (2014), em seu livro *Peirce e a Abordagem do Self* (2014), define que, para Peirce, a identidade humana, compreendida como um signo em constante semiose, se dá em um processo de comunicação com outros signos. Desta forma, o pensamento e o conhecimento

inserem-se em um processo relacional, que depende de negociações que se dão em processos de identificação entre sujeitos autocríticos.

No caso do jornalista especializado em cinema, sua identidade profissional estabelece-se em relação contínua com a produção cinematográfica, os cineastas, o público leitor do jornal e o público que acompanha as produções cinematográficas. Na produção cotidiana de textos, o jornalista descreve sin-signos que estabelecem mais identificação com o público cinéfilo, outros que se voltam para um público leitor mais amplo, mas dentro contexto sociopolítico brasileiro.

O autor Alessandro Topa (2019) interpreta que Peirce trata a retórica de forma diferenciada ao tratar da “arte universal da retórica”, “a retórica comum” e a “retórica especulativa”, tendo em conta o seu texto *Ideas, Stray or Stolen, about Scientific Writing* (PEIRCE, 1998). Pode-se considerar essa leitura como uma correlação com as três categorias fenomenológicas definidas por Peirce¹¹. A primeira expressão corresponde para Peirce, segundo Topa (2019), na potencialidade da retórica em relação ao conhecimento (primeiridade), a segunda, em como a retórica vem sendo praticada ao longo da história, o que corresponderia, na verdade a várias retóricas, com diversas finalidades em contextos diversos, a exemplo da retórica jornalística (secundidade), e a terceira, como uma definição de leis semióticas nas ciências normativas (terceiridade). Na perspectiva pragmatista, as ações retóricas correspondem à compreensão do mundo em que se vive e as formas de intervir no contexto de vida. A “retórica especulativa”, no entanto, como uma perspectiva ética diante do conhecimento, busca elevar a retórica ao seu caráter mais abstrato ou filosófico e tratá-la menos como um instrumental técnico.

A “retórica comum”, conforme a análise de Topa (2019), tendo em conta referências de Gabriele Gava, corresponde ao uso de signos em diferentes contextos, em ações semióticas próprias da categoria fenomenológica da secundidade. Compreende as semioses comunicativas estudadas por Peirce na sua Gramática Especulativa como “uma disciplina da semiótica lógica normativa” (TOPA, 2019, p. 414). A definição de signo e dos diferentes tipos de signos contribuem para a compreensão do caráter retórico das semioses. De acordo com a Gramática Especulativa, compreende-se que a retórica está relacionada à efetividade dos signos e sua capacidade de dar origem a processos de interpretação. A ação retórica constitui-se de forma

¹¹ Conforme o autor Gérard Deledalle (1996), Peirce definiu uma nova lista de categorias fenomenológicas em 1867, reduzindo a três categorias todas as formas de que se tem consciência de algo. “[La] primeridad, categoría de la cualidad que tiene la generalidad de lo posible, la secundidad, categoría de la existencia, de la acción considerada en su singularidad única aquí y ahora; la terceridad, categoría del pensamiento mediador, de la generalidad instrumental” (DELEDALLE, 1996, p. 125).

mais geral no compartilhamento de signos entre as categorias fenomenológicas da secundidade e terceiridade através das linguagens. A generalidade própria da categoria fenomenológica da terceiridade é aplicada de maneiras mais específicas em contexto mais particulares (secundidade). Os sin-signos¹² são a atualização de ideias ou semioses em contextos específicos, mas nos textos com um caráter retórico, que visam de alguma forma persuadir, convencer ou produzir identificação, geralmente são réplicas de legi-signos que ganham um sentido mais singular, de acordo com a semiose estabelecida.

Conforme o autor Philippe Breton (2003), a ação de argumentação consiste no aspecto mais ético da retórica, pressupondo a participação de sujeitos críticos tanto no ato de convencimento proposto pelo orador, como também pelo tipo de receptividade do auditório. Breton compreende a argumentação como a defesa de uma opinião, no entanto, pressupõe que, para isso ocorra, uma etapa inicial de enquadramento é necessária, o que consiste em situar o posicionamento em um determinado contexto verificável. Nem todo texto jornalístico visa defender uma opinião ao modo argumentativo, no entanto, sempre corresponde pelo menos à fase de enquadramento, que consiste na compreensão de um determinado objeto ou realidade. Semioticamente, é aí que os sin-signos estão em conta em uma relação dialética constante com legi-signos, de forma a configurar um determinado contexto factual.

Segundo Breton (2003), um ponto básico da estratégia de argumentação, que está de acordo com ideia da retórica como forma de identificação, é almejar um acordo prévio com o auditório, de maneira a estabelecer também uma identificação com o ponto de vista defendido. De acordo com os autores cuja obra é a referência da Nova Retórica, Perelman e Olbrechts-Tyteca, a “ideia de adesão e de espíritos aos quais se dirige o um discurso é essencial em todas as teorias antigas da retórica”. É “em função de um auditório que qualquer argumentação se desenvolve” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 6). Termos frequentes que aparecem nos textos sobre retórica são “orador” e “auditório”, pressupondo uma relação presencial, face a face, que também considera um processo de identificação e um contexto físico de recepção, próprio da oratória. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), no entanto, enfatizam que todo “discurso se dirige a um auditório, sendo muito frequente esquecer que se dá o mesmo

¹² “Un mismo signo pertenece a categorías, tipos de signos y clases de signos diferentes según sea tomado en relación a sí mismo como primero, en relación a su objeto como segundo o en relación a su interpretante como tercero. En relación a sí mismo, es lo que es independientemente de su objeto y su interpretante. Pero como primero será una posibilidad de signo, un cualisigno; como segundo, un signo real (marca, impronta determinada): un sinsigno; como tercero, un signo codificado, o mejor dicho un signo arquetipo: un legisigno. En relación a su objeto, puede o bien parecersele, indicarlo o tomar su lugar. Es entonces respectivamente ícono, índice y/o símbolo. Respecto de su interpretante, puede ser simplemente concebido o representado (rema), dicho (dicisigno) o bien interpretado por inferencia en todos los sentidos de la palabra ‘inferir’ (argumento)” (DELEDALLE, 1996, p. 127).

com o texto escrito. [...] [A] ausência material de leitores pode levar o escritor a crer que está sozinho no mundo [...]” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 7). Os autores ressaltam que o texto está sempre condicionado a quem pretende dirigir-se. Ao teorizar sobre a escrita, o autor Vilém Flusser, também resalta a importância do receptor. “O motivo que está por trás do escrever não é apenas orientar pensamentos, mas também dirigir-se a um outro. Apenas quando uma obra escrita encontra o outro, o leitor, ela alcança sua intenção secreta” (FLUSSER, 2010, p. 26).

2. ANÁLISE SEMIÓTICA DOS TEXTOS JORNALÍSTICOS

A concepção de signo de Peirce (SANTAELLA, 2000) pressupõe que o signo sempre está para um objeto dinâmico de forma a estabelecer nas suas formas de ação um objeto imediato a partir de algum aspecto deste objeto dinâmico. A partir deste aspecto ou parte do objeto, mediado através do signo, irá se produzir em alguma mente algum efeito que vem a ser o interpretante, tendo a potencialidade de dar continuidade à ação sígnica em relação ao objeto. Quando se trata da retórica, há uma produção intencional de semioses, de acordo com propósitos, o que ocorre a partir do enquadramento.

Uma produção cinematográfica é um objeto dinâmico complexo, que envolve não somente o produto final apresentado ao público, mas ainda uma série de relações entre recursos e atuações profissionais necessários para a sua produção, e também a relação que vai estabelecer com a realidade social desde o seu lançamento. Quando o jornalista escreve um texto sobre um filme ou sobre os profissionais envolvidos na sua produção, como ocorre nestes dois textos, é necessário que ele faça a eleição dos aspectos que considere mais significativos, o que se pode identificar como sin-signos, ocorrências relacionadas à criação e apresentação do filme na ordem fenomenológica da secundidade. No entanto, a teoria de Peirce permite também reconhecer estas ocorrências como manifestações de generalidades na ordem fenomenológica da terceiridade, como legi-signos, manifestações de sentidos na ordem simbólica. O aspecto da terceiridade vai de encontro ao contexto social de leitura do texto jornalístico e de recepção do filme. Retoricamente, tanto o texto jornalístico como o filme produzem processos de identificação, de acordo com o contexto social da sua recepção, no ponto de vista da terceiridade.

Na oportunidade de estreia do filme *Benzinho*, no circuito de exibição das salas de cinema da cidade de São Paulo, Luiz Carlos Merten publicou dois textos “A fala da mulher”, no dia 23 de agosto de 2018; e “Maldade na alma”. no dia 26 de agosto de 2018. As duas

reportagens são ilustradas com fotos das atrizes e indicam abordagens voltadas para as suas carreiras, embora com a presença de outros destaques gráficos com menções ao lançamento do filme.

Toda as informações descritas pelo jornalista podem ser tomadas como sin-signos, embora sempre sujeitas a serem problematizadas também como legi-signos. As escolhas feitas pelo redator revelam a sua atitude retórica, mas também estão relacionadas à sua posição de sujeito em comunicação, dependendo das características dos objetos dinâmicos, basicamente o filme e a carreira das atrizes; e também os possíveis contextos interpretativos em que a semiose do seu texto terá continuidade.

Na reportagem “A fala da mulher”, o jornalista trata do momento da carreira da atriz Karine Teles¹³, que também é a roteirista do filme. Apresenta em destaque gráfico o título da produção como um trabalho “em família e com o ex-marido”. A seguir será mencionado que o enredo também trata sobre questões familiares.

A foto, o signo icônico que ilustra a matéria, traz a imagem da atriz em primeiro plano, dos ombros para cima, com o título bem abaixo, com ela olhando diretamente para a câmera e com os dedos das mãos junto à boca, como se estivesse roendo as unhas. O primeiro possível interpretante lógico consiste na ideia das dificuldades enfrentadas pelas mulheres para a expressão de suas ideias. Mas, depois da leitura do texto verbal, para além disso, pode ser a dificuldade das mulheres para denunciar a violência no seio familiar. A partir deste sin-signo, que consiste em uma figura feminina específica, em uma situação específica, relacionada a outros sin-signos ao longo do texto, pode-se pressupor legi-signos, ideias gerais presentes no cotidiano social, que podem estabelecer identificação com as diversas situações vivenciadas pelos leitores.

A imagem pressupõe hábitos de pensamento relativos à situação das mulheres, tanto no sentido relativo a formas questionáveis de compreensão do sexo feminino no âmbito social, tanto no sentido de novas ideias contestadoras que estão surgindo e se tornam cada vez mais presentes. A foto da página, um signo icônico, assim como o filme, tem a capacidade de sugerir ideias na ordem da primeiridade que estão presentes no cotidiano social como uma tendência, que pode ser compreendida no âmbito da primeiridade, mas, também, por envolver definições já presentes sobre a identidade feminina, como algo correspondente aos hábitos. Na semiótica

¹³ Karine Teles (nascida em 1978) é atriz, roteirista e diretora brasileira. Como atriz, atuou em várias séries de TV, e, entre as suas atuações no cinema, destacam-se os filmes *Que Horas Ela Volta?* (2015), *Fala Comigo* (2017), *Benzinho* (2018) e *Bacurau* (2020).

de Peirce, segundo Gérard Deledalle (1996), os hábitos correspondem à crença na eficácia das ações, sejam físicas ou nas formas de pensamento. Desta maneira, os hábitos são estabelecidos pelas crenças e determinam as ações dos indivíduos.

O primeiro parágrafo traz sin-signos que buscam qualificar a atriz: “devoradora de prêmios”, duas vezes “melhor atriz no Festival do Rio”, “dois Kikitos em Gramado, como melhor atriz e roteirista”. O Festival de Gramado funciona como um legi-signo para o público cinéfilo, como instância consagradora das produções cinematográficas brasileiras. O texto informa que ela e o diretor Gustavo Pizzi, seu ex-marido, estão concorrendo com o filme *Benzinho* no mesmo certame, que ocorria na mesma semana da publicação dos textos no estado do Rio Grande do Sul. Com a técnica de entrevista, o jornalista pode acrescentar interpretantes energéticos da atriz diante dos sin-signos descritos. Ela diz que teme pela forte concorrência naquele ano.

O texto menciona a separação do casal “há quatro anos”, para ressaltar a manutenção da sua “união artística”. Traz como novo sin-signo, o novo trabalho conjunto, a série televisiva *Gilda*, para o Canal Brasil. O jornalista retoma o sin-signo *Gilda*, o filme de Charles Vidor, de 1946, em uma referência explicitamente voltada para o público cinéfilo, de forma a ressaltar que a personagem da nova série de TV, na verdade, é uma mulher suburbana que será julgada moralmente pela sua comunidade. O jornalista ressalta que se trata um projeto antigo da dupla e elogia a confirmação de sua realização.

3. CONCEPÇÕES DO ESPECTADOR NOS PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO

Estabelece-se até este ponto da reportagem sobretudo uma identificação com o público cinéfilo, conjunto de prováveis espectadores para quem o texto é voltado. O autor Mahomed Bamba (2013) discute no seu artigo a questão da espectralidade, considerando que existe uma ideia de espectador por trás das principais teorias do cinema. Pode-se estender essa abordagem aos textos jornalísticos, especialmente quanto às formas de identificação retóricas almejadas.

Mahomed Bamba (2013) leva em conta que são consideradas, nas teorias de cinema, ao lado de questões históricas, estéticas, narratológicas, semióticas e psicanalíticas, as interações entre a instituição cinematográfica, os filmes em si, os contextos sócio-históricos e as instituições sociais. A compreensão do espectador de filmes tem levado em conta as relações “de continuidade e de resistência entre as estruturas modeladoras sociais e a instituição cinematográfica” (BAMBA, 2013, p. 23). Neste ponto, o autor concorda com Douglas Kellner

(2001), que compreende a cultura midiática como algo que oscila dialeticamente entre formas de controle social e de dominação em relação à capacidade do público de resistir às formas de manipulação.

O cinema como instituição leva a compreender o espectador com um sujeito preso à estrutura fílmica que é parte de uma instituição sociocultural. Bamba (2013), tendo como referência a abordagem de Christian Metz da instituição cinematográfica, descreve que a sua principal ação “se mede e se observa pelo estado de imobilidade e de silêncio que se impõe ao sujeito” (BAMBA, 2013, p. 29). Seria um espectador subjugado à experiência fílmica institucionalizada. Em muitas formas de identificação que são sugeridas pelos sin-signos de Merten na elaboração do seu texto, pressupõe-se algo pré-existente, ao que o leitor deve ajustar-se para ingressar no universo dos filmes.

Uma maneira de entender as formas de identificação dos leitores com os textos jornalísticos sobre cinema seria a “espectatorialidade cinéfila”, que pode ser a principal motivação para a leitura de qualquer texto jornalístico sobre cinema. As ações de “ir ao cinema” e “falar do cinema” correspondem a hábitos que alguns espectadores interiorizaram tornando-os aptos a consumir os filmes, ao lado da outra atividade que consiste em falar e escrever sobre os filmes, que Christian Metz designou “escreventes do cinema” (METZ in BAMBA, 2013, p. 54), que também são parte da instituição cinematográfica. Talvez esteja aí a forma de identificação mais significativa que um texto sobre um filme possa ser capaz de produzir, pois “o espectador-crítico sente, doravante, o dever de falar dos filmes e é compelido pela necessidade de analisar e descrever seu prazer” (BAMBA, 2013, p. 56).

4. IDENTIFICAÇÃO COM O CONTEXTO SOCIAL

O jornalista, no entanto, não se restringe à identificação com o público cinéfilo. O sin-signo *Gilda* descrito ecoa o legi-signo “dificuldade de realização” para o texto voltar a tratar do filme *Benzinho*, também “sendo gestado há anos”. A partir deste trecho estabelece-se um processo de identificação com um público mais amplo. A ideia do filme, que trata da ida do filho ao exterior por motivos de carreira, é descrita através das experiências dos cineastas Gustavo Pizzi e Karine Teles inicialmente como filhos. Os dois saíram de casa, ele para ser jogador de handebol e ela, “para ter o seu espaço”. A descrição de um depoimento da atriz sobre essas experiências de vida serve como uma introdução para o próximo sin-signo que será descrito a seguir, o enredo do filme:

Quando saímos, não pensamos em nossos pais, e é natural que seja assim. Os filhos têm de viver suas vidas. Agora que somos pais, a gente não consegue nem pensar

como vai reagir quando nossos filhos anunciarem que também estão indo (MERTEN, 2018a, p. C10).

Toda a ação retórica visa estabelecer vínculo com os hábitos estabelecidos, seja na ordem do comportamento ou do pensamento, de forma a argumentar sobre novas ideias, persuadir, convencer ou produzir identificação. Os processos de identificação estão relacionados aos hábitos, que, na teoria peirceana, em uma perspectiva pragmatista, consistem nos tipos de ação a que dão lugar as crenças estabelecidas. No caso tanto do filme, como no texto, a identificação é estabelecida pelo reconhecimento da situação de separação em uma dada parte da vida entre os pais e os filhos. O texto enfatiza tanto a perspectiva dos filhos como a perspectiva dos pais.

Segundo Bamba (2013), Roger Odin foi o teórico que mais explorou a relação do texto fílmico com o seu contexto. Odin “ênfatiza a importância das determinações textuais e contextuais na definição dos modos de leitura programados e solicitados no espaço de realização e concretamente mobilizados pelo espectador no espaço de recepção” (BAMBA, 2013, p. 32). O autor leva em conta que os modos de leitura podem convergir e divergir em relação aos modos de realização de um filme, tendo como consequência a problematização da espectadorialidade e das formas de recepção. O texto jornalístico, em sua ação retórica, aposta na convergência de um contexto social com a proposta cinematográfica.

A seguir, o texto de Luiz Carlos Merten descreve a trama do filme. O personagem que é o filho mais velho, da mesma forma como Pizzi, recebe uma proposta para ser jogador de handebol na Alemanha e a história é a preparação da família para a sua partida. O jornalista ressalta que é um “filme sobre família” para trazer a seguir um problema que contextualiza a situação das famílias na atualidade que é a violência contra a mulher, representada pela situação vivida pela tia do jogador de handebol, interpretada pela atriz Adriana Esteves. Através do depoimento da atriz e roteirista Karine Teles, o jornalista estende essa situação para um contexto ainda maior: “O Brasil virou essa loucura. Violência contra mulheres, negros, gays. Nosso filme não pode dar conta de tudo, mas lança um olhar sobre essa realidade” (MERTEN, 2018a, p. C10).

As relações familiares e essa situação de violência são os primeiros aspectos ressaltados do filme de forma a produzir uma identificação com os leitores do jornal em geral com a produção cinematográfica, levando em conta a realidade social. O texto jornalístico e o filme apostam no reconhecimento por parte dos leitores do momento de separação entre pais e filhos,

como também na situação de violência vivida no País, especialmente quanto às mulheres no ambiente doméstico.

5. IDENTIFICAÇÃO COM AS QUESTÕES FEMININAS

Um dos aspectos mais significativos que as teorias de cinema problematizaram, desde os anos 1960, foi a representação das mulheres nas narrativas filmicas. Conforme Bamba (2013), “a questão da(s) figura (s) da ‘mulher espectadora’ ocupou o centro dos debates das teorias feministas no campo do cinema e das teorias da recepção” (BAMBA, 2013, p. 39). Laura Mulvey (2018), no seu texto publicado originalmente em 1973, indagou sobre os modos “de construção textual da relação complexa entre olhar masculino e o corpo da mulher na narrativa ficcional” (BAMBA, 2013, p. 41). Trata tanto das questões femininas como do problema da identificação, tão relevante do ponto de vista retórico.

A autora Laura Mulvey (2018) compreende que a “fascinação pelo cinema é reforçada não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que a moldaram”. Compreende que o “inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 2018, p. 355). No entanto, com o surgimento das novas tecnologias dos anos 1970, ela já vislumbra a importância do cinema alternativo que “desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (MULVEY, 2018, p. 357).

O lugar dado às mulheres inicialmente na indústria cinematográfica é explicado pelo conceito freudiano de escopofilia, que corresponde a “tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY, 2018, p. 358). A ideia se ajusta ao dispositivo do cinema, já que “as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado”. Outro aspecto importante é a “identificação”, relacionada à compreensão psicanalítica da “fase do espelho”. A imagem projeta o corpo para fora de si mesmo “como um ego ideal”. Segundo a autora, o cinema tem a capacidade de colocar o ego em suspensão, ao mesmo tempo que o fortalece:

[O] cinema se destacou pela produção de egos ideais conforme manifestado, de forma particular, no sistema do estrelismo, onde os astros e as estrelas centralizam ao mesmo tempo presença na tela e na história, na medida em que representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamoroso personifica o comum) (MULVEY, 2018, p. 360).

A escopofilia “implica uma separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela”, enquanto a identificação consiste na fascinação e no reconhecimento do espectador com o outro na tela. O “complexo de castração”, explicado por Freud, também leva a compreender a figura feminina através de uma ameaça simbólica, o que na sociedade patriarcal estaria sendo

resolvido com a fetichização das figuras femininas. Segundo Mulvey (2018), as mulheres tendem a aparecer em momentos de contemplação erótica, enquanto os homens deflagram os acontecimentos. Nas narrativas voltadas para o olhar masculino, o espectador identifica-se com quem controla os eventos. A partir de conceitos psicanalíticos, a autora colocou em questão uma lógica de funcionamento simbólico do cinema clássico ou hollywoodiano, e reconheceu o declínio da tradição do cinema em função disso.

A situação de violência doméstica verificada no contexto social brasileiro indica a permanente dificuldade de as mulheres serem vistas de forma diferente no imaginário social. O filme *Benzinho*, de acordo com a descrição do texto jornalístico que será analisada a seguir, traz uma visão das mulheres como agentes transformadores do contexto social, não apenas como objeto de fetiche – como observa Laura Mulvey - ou como vítimas inertes às agressões sofridas no cotidiano.

6. DO FEMININO AO SOCIAL

A reportagem descreve a situação da classe social representada ao lado das questões femininas. A roteirista diz que é um filme sobre as mulheres, mas também está relacionado às suas vivências como parte da classe média baixa. Fala da dificuldade das mulheres se afirmarem nesse estrato social e sobre a ideia presente de que os homens devem ser os provedores no núcleo familiar. Atribui a violência à dificuldade de os homens exercerem de fato este papel de provedores, um aspecto que é tratado pela narrativa do filme como uma crítica à sociedade patriarcal, em que os próprios homens também seriam vitimados pelos papéis a eles imputados.

O jornalista aproveita a menção para usar como sin-signo um elogio à performance do ator Otávio Müller no papel de marido, que representa justamente a frustração de não poder oferecer tudo o que gostaria para a mulher. Outro “personagem”, citado no texto como tal, é a própria “casa” em que a família vive com dificuldades, em condições físicas precárias. O depoimento da atriz sugere que a estrutura de moradia uma metáfora. A casa que está desmoronando seria a “velha estrutura familiar que não se sustenta mais”. O texto é finalizado com um interpretante produzido pelo jornalista: “No limite é um filme sobre o tempo. Irene olha a banda passar, com o outro filho. *Benzinho* é sobre isso. O tempo, e como os pais reagem, quando os filhos vão embora. Um filme lindo, lindo” (MERTEN, 2018a, p. C10).

Por coincidência, a reportagem, ao abordar o filme, nesta entrevista com a artista e roteirista tocou em alguns pontos que o autor Douglas Kellner (2001) considera cruciais para uma crítica da mídia. Tendo em conta a questão da identificação como um aspecto fundamental

das ações retóricas, destaca-se que Kellner (2001) considera que o público constrói o seu senso de classe, de etnia, nacionalidade e sexualidade através das narrativas e imagens veiculadas pelas mídias. Segundo o autor, tendem a ser produzidas formas de identificação com as representações políticas e sociais dominantes, no entanto, o público pode desenvolver formas de resistência, e, tendo como exemplo o filme em questão e as duas reportagens jornalísticas relativas, as próprias mídias podem oferecer recursos para os indivíduos rejeitarem os modelos dominantes. Em uma perspectiva peirceana, pode-se compreender essa ação de resistência como hábitos em processo de mudança, decorrente inclusive das ações retóricas jornalísticas e cinematográficas em formas de identificação.

Kellner (2001) destaca que, a partir dos anos 1960, o feminismo correspondeu a uma das reações mais importantes, dando lugar a questionamentos sobre as formas de identidade sexual. Segundo o autor, os estudos culturais britânicos, com sua abordagem multidisciplinar lançada pelo Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies e outras instituições, também a partir dos anos 1960, trouxe o estudo das “questões de raça, sexo e classe para o primeiro plano dos estudos de cultura da mídia e da comunicação” (KELLNER, 2001, p. 53). O filme *Benzinho* e a respectiva abordagem jornalística desta produção, de certa forma, representam o amadurecimento destas reflexões sobre a cultura e as mídias, como algo muito presente no imaginário da atualidade, levando em conta hábitos de pensamento desenvolvidos ao longo dessas décadas em diversas semioses no âmbito cultural.

O jornalista parte do contexto cinematográfico, especialmente ao apresentar atriz vinculada aos festivais de cinema, mas na sequência amplia a identificação com uma realidade social mais ampla, tratando de temas como as questões femininas, a violência contra a mulher e a condição socioeconômica da classe média.

7. IDENTIFICAÇÃO NO CONTEXTO MIDIÁTICO

Na outra matéria analisada, a ilustração é a foto da atriz Adriana Esteves¹⁴ em plano americano. Aparece do joelho para cima, usando um vestido, em um jardim, apoiada em um galho de árvore acima da sua cabeça, sorridente, em uma postura tranquila e relaxada. Mas aparece o título “Maldade na alma” sobreposto, indiciando o oposto. A atriz atua frequentemente em telenovelas e fez sucesso o papel de vilãs. O primeiro interpretante lógico

¹⁴ Nascida em 1969, Adriana Esteves atua em teatro, televisão e cinema desde 1998. Coleciona inúmeras premiações como atriz, especialmente no âmbito televisivo.

possível em relação à combinação do título com sua imagem corresponde às suas interpretações famosas e bem-sucedidas de personagens más.

O início da redação logo situa a nova aparição da atriz no filme *Benzinho*, lembrando que o filme é dirigido por Gustavo Pizzi e tem roteiro de Karine Teles. Desta vez, a situação da violência doméstica aparece logo no início do texto, e o jornalista enfatiza que a personagem de Adriana no filme é terna, sendo inclusive capaz de perdoar o marido, mesmo com as agressões. Mas, logo a seguir, ele menciona explicitamente a surpresa que isso representa para o público diante da vilã Carminha, encenada anteriormente em telenovela, e o seu novo papel na novela que está sendo apresentada no ano de 2018, quando foi publicada a reportagem, no mesmo horário. Desta vez, observando-se os sin-signos, o processo de identificação é endereçado para o público televisivo, de forma a introduzir o objeto dinâmico em questão, o filme *Benzinho*.

O processo de elaboração da reportagem é apresentado de forma transparente pelo jornalista, com sin-signos sobre como a atriz prestou uma entrevista para a sua reportagem. A atriz só poderia dar uma entrevista, com duração de meia hora, antes de ser buscada na sua casa para as gravações da novela durante todo o dia. O cotidiano de vida da atriz – dividido entre questões profissionais e a sua vida privada – passa a ser o sin-signo em questão, ou seja, a rotina de gravações, o cuidado com os filhos e o marido, o “também ator Vladimir Britcha”. O texto descreve como a atriz preza a maternidade e a vida em família, em contraste com a “notória maldade da nossa Bette Davis”, enfatizando a diferença da sua vida privada e como ela se insere no imaginário cinéfilo e televisivo.

O nome da atriz americana Bette Davis aparece como um legi-signo do meio cinematográfico. Preocupado com uma faixa de leitores mais ampla, Merten descreve quem foi Bette Davis, lembrando do filme *A Malvada* que contribuiu para sua fama, mas em que não foi a vilã. A seguir aborda o autorreconhecimento por parte de Adriana Esteves para interpretar vilãs e mocinhas, em depoimento:

Em Hollywood, nos anos 1930 aos 60, Bette criou sua persona na tela sempre associada aos papéis de mulheres más. Por isso mesmo foi com assombro que se descobriu em *A Malvada*, de Joseph L. Mankiewicz, a ‘pobre’ Bette era vítima das maquinações de uma pior que ela, a Eva de Anne Baxter. E Adriana? Ela ri, uma risada gostosa. ‘Sou todas elas, a boazinha e a malvada. Tenho várias malucas dentro de mim. Todo mundo tem. Ninguém é completamente bom, nem completamente mau. [...]’ (MERTEN, 2018b, p. C8).

Neste trecho, a atriz aborda em entrevista o seu processo criativo. Chama a atenção para a importância do roteiro como a fonte para a inspiração no seu trabalho. “Como atriz, tenho de

entender minhas personagens e entregá-las como são, sem julgamentos, para o público” (MERTEN, 2018b, p. C8).

O jornalista dá sequência ao depoimento da atriz como sin-signo. Nas suas falas referidas, ela atribui o seu modo de trabalhar ao encontro com os demais profissionais ao longo de sua carreira. Cita o teledramaturgo João Emmanuel que criou a sua famosa vilã Carminha, e a Laureta, a personagem da novela *Segundo Sol*, que estava sendo apresentada em 2018, na época da publicação desta reportagem.

O contexto político do País no período é evocado pela afirmação da atriz: “Difícil, nessa novela, é achar o bonzinho. Tá todo mundo na vibe do mal. Como retrato do Brasil, é bem pesado”. A afirmação é uma pausa para o jornalista descrever outras personalidades do meio artístico que tiveram importância na sua carreira, o diretor de teatro Amir Haddad, o ator Octávio Müller, com quem contracenou em *Benzinho* e estabeleceu o contato com a roteirista e o diretor.

O jornalista lembra das personagens ingênuas do início da carreira da atriz, o que serve para descrever a experiência de *O Auto de Angicos*, “contando a história de Virgulino Ferreira e Maria de Déa, que se tornaram conhecidos no cangaço como Lampião e Maria Bonita”. Em seus depoimentos, a atriz toma o diretor Amir Haddad como um exemplo, por ter uma trajetória voltada para os clássicos da dramaturgia, mas sem compreender isso como uma expressão de vaidade, observando que ele demonstra uma preocupação sobretudo com uma melhor compreensão da totalidade e voltado para o outro. Destaca mais uma vez o papel de Carminha, na telenovela *Avenida Brasil*, em que ela foi dirigida por Amora Mautner. Menciona a participação na série de televisão *Assédio*, baseada na história real de um ginecologista que abusava das pacientes. E a telenovela *Segundo Sol*, que estava gravando naquele momento, e propicia o destaque do trabalho do diretor Denis Carvalho.

O jornalista menciona as grandes reviravoltas características das novelas do autor João Emanuel Carneiro, o que deveria se suceder naquela novela que estava sendo apresentada. Chama atenção para as especulações que estavam circulando na internet em torno do enredo e finaliza o texto chamando atenção para a capacidade de maldade da personagem Laureta como um desafio para a atriz. “Adriana que se prepare”, escreve.

Este texto jornalístico enfatiza sobretudo a participação da atriz no filme *Benzinho*, levando em conta a sua carreira admirável, sendo que ela é um dos nomes mais populares do elenco. A partir da sua caracterização como uma intérprete de personagens para a televisão,

estabelece sobretudo uma identificação com os seus fãs televisivos. Insere a sua participação no filme como parte de todo um processo de trabalho, que envolve uma relação com uma rede de profissionais do campo artístico em outras produções, entre as quais as televisivas. É um convite para seus fãs da telinha experimentarem uma outra parte de seu trabalho artístico nas projeções das salas de cinema. Apesar de estabelecer identificação com o público do meio televisivo, não restringe o processo criativo da atriz a este âmbito.

Um dia após, o texto de Luiz Zanin Oricchio (2018) publica no mesmo jornal os resultados do Festival de Gramado. O filme *Benzinho* é apresentado com um dos favoritos para o prêmio de melhor filme brasileiro, embora não tenha vencido, sendo preterido ao filme *Ferrugem*, de Aly Muritiba. No entanto, ficou com os prêmios de atriz (Karine Telles) e atriz coadjuvante (Adriana Esteves), cujas carreiras foram justamente o tema dessas duas reportagens. Também recebeu os prêmios de Melhor Filme pela Crítica; e Melhor Filme (Júri Popular). Foi um dos 22 filmes brasileiros indicados para concorrer ao Oscar em 2019, mas a escolha da representação nacional naquele ano ficou para o filme *O Grande Circo Místico*, do diretor Cacá Diegues.

8. CONSIDERAÇÕES

Em sua elaboração retórica, o jornalista seleciona sin-signos de acordo com hábitos de pensamento frequentes no meio cultural cinematográfico e o contexto social de recepção dos textos jornalísticos e do filme. Por um lado, estão em conta os objetos dinâmicos, o filme em questão, o momento vivido pelas duas atrizes entrevistadas e a sua participação no filme tratado. Os sin-signos selecionados são capazes de produzirem identificações na ordem da terceiridade, produzindo semioses como legi-signos, levando em conta aspectos da cinefilia, dos contextos sociais vinculados à recepção do texto jornalístico e do filme, as questões femininas que vêm sendo um aspecto significativo do debate cultural desde os anos 1960, e a cultura midiática televisiva.

O filme pode apresentar na sua concepção formas de resistência, que colocam em questão aspectos impostos pelas formas culturais dominantes. O texto jornalístico pode ter a capacidade de destacar ou não essa semiose, gerando ações sógnicas na relação do filme com os contextos de recepção e produzindo diferentes formas de identificação retórica, de maneira a questionar os hábitos inerentes a esses processos.

REFERÊNCIAS

- BAMBA, M. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica. In: BAMBA, M. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso**. Salvador: Edufba, 2013.
- BRETON, P. **A Argumentação na Comunicação**. Bauru (SP): Edusc, 2003.
- COLAPIETRO, V. M. C. S. Peirce's Rhetorical Turn. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, Bloomington (Indiana), v. 43, n.1, p. 16-52, Winter/2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40321173>. Acessado em: Mar. 2018.
- COLAPIETRO, V. M. **Peirce e a Abordagem do Self**: Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.
- DELEDALLE, G. **Leer a Peirce Hoy**. Barcelona: Gedisa, 1996.
- FLUSSER, V. **A Escrita**: Há Futuro para a Escrita? São Paulo: Annablume, 2010.
- KELLNER, D. **A Cultura da Mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- MERTEN, L. C. **A fala da mulher**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. C10, 23 ago. 2018a.
- MERTEN, L. C. **Maldade na Alma**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. C8, 26 ago. 2018b.
- MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 355-370.
- ORICCHIO, L. Z. **'Ferrugem' vence o Festival de Gramado 2018**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. C5, 27 ago. 2018.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica e Filosofia**: Textos Escolhidos de Charles Sanders Peirce. São Paulo: Cultrix, 1993.
- PEIRCE, C. S. Ideas, Stray or Stolen, about Scientific Writing. In: HOUSER, N. *et al.* (Org.), **The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings – Volume 2 (1893-1913)**. Bloomington: Indiana University Press, 1998, p. 325-330.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da Argumentação**: A Nova Retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos**: Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.
- TOPA, A. "The general secret of rendering signs effective": on the Aristotelian roots of Peirce's conception of rhetoric as a dynamis, *téchne* and semeiotic form of the summum bonum. **Cogitio**, São Paulo, v.20, n.2, p. 404-428, jul/dez, 2019. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/TOPTGS>. Acessado em: Abr. 2021.