

## O procedimento retórico de identificação nas semioses jornalísticas sobre filmes<sup>1</sup>

Gilmar Adolfo HERMES<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

### Resumo

Os textos jornalísticos sobre cinema ocupam um lugar de relevância nas práticas do jornalismo cultural. Um dos jornalistas há mais tempo atuantes na área é Luiz Carlos Merten, que escreve no jornal *O Estado de S. Paulo*. Na análise semiótica da reportagem de sua autoria e da crítica de Luiz Oricchio publicadas sobre o filme brasileiro *Paraíso Perdido* observa-se os procedimentos retóricos que contribuem para a constituição de um perfil público do jornalista voltado para esta área de produção cultural. Observa-se que os procedimentos retóricos ocorrem através da elaboração de metáforas que produzem a identificação dos leitores através de questões relativas à realidade social vivida.

### Palavras-chave

Semiótica; retórica; jornalismo; jornalismo cultural; cinema.

O jornalista e crítico de cinema Luiz Carlos Merten trabalha na área desde 1966 e atualmente escreve reportagens e críticas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Através de seus textos, ele vem construindo um perfil profissional ao longo dos anos, que se manifesta cotidianamente em cada uma das redações publicadas. Esta pesquisa, através de análises semióticas, fazendo uso dos conceitos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), busca compreender a prática profissional do jornalismo da área de Cultura, observando aspectos constituintes dos seus textos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre filmes brasileiros desde outubro de 2017. Neste artigo será observado o conjunto de textos publicados nesse veículo sobre o filme *Paraíso Perdido*, dia 30 de maio de 2018 (MERTEN, 2018).

A autora Fatimarlei Lunardelli (2008), na sua obra *A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960* aponta que o contexto de consumo e reflexão do cinema na capital do estado do Rio Grande do Sul estimulou o desenvolvimento de carreiras como a de Merten. Cita que a cidade tem sido considerada como uma das capitais brasileiras com o maior número de salas de exibição. Registra que o Clube de Cinema de Porto

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, no XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professor do curso de Bacharelado em Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

---

Alegre, fundado em 1948, foi a agremiação responsável por congregar boa parte dos nomes que apareceriam nos textos críticos dos jornais gaúchos nas décadas seguintes, a exemplo de Merten.

No livro *Um Sonho de Cinema*, Merten (2004) apresenta uma coletânea de críticas e artigos publicada nos seus primeiros anos de atuação, entre 1966 e 1988. Antes de vir a publicar no jornal paulista, Merten trabalhou em Porto Alegre nos jornais *Diário de Notícias* (1966 a 1969), *Folha da Manhã* (1970 a 1975), *Zero Hora* (1976 a 1982), *Gazeta Mercantil* (1983 a 1986) e *Diário do Sul* (1986 a 1988). A antologia citada reúne a apreciação dos lançamentos cinematográficos apresentados nas salas de exibição de Porto Alegre, hoje em boa parte desaparecidas, com a migração das salas para os shoppings e o consumo de filmes por DVD, tevê por assinatura ou *streaming*. Os textos abordam os lançamentos de várias nacionalidades, entre as quais a brasileira, estadunidense, francesa, soviética, a italiana e outras; além das primeiras experiências dos cineastas gaúchos que chegaram ao círculo de distribuição. Quanto aos lançamentos internacionais, era frequente a diferença de no mínimo um ano entre a data de lançamento das produções e a sua exibição em Porto Alegre. Enredo, personagens, atores, diretores, filmes referenciais, técnicas e linguagem cinematográfica estão entre as diversas modalidades sógnicas usadas para produzir sentido sobre os filmes, que podem ser observadas ou não nos seus textos atuais. Hoje vive-se o impacto das novas tecnologias tanto na profissão jornalística como na produção cinematográfica.

No trabalho *Presente e Futuro da Crítica de Cinema Brasileira*, de Marco Amorim Prates (2009), há o registro de uma entrevista prestada por Luiz Carlos Merten no mesmo ano, abordando as mudanças recentes na atividade. Neste depoimento, o jornalista, que se considera autodidata, diz que o desenvolvimento da crítica de cinema no contexto jornalístico foi uma conquista de espaços ao longo de décadas. Hoje, a crítica sofre com a redução desse âmbito editorial, devido as adequações das práticas jornalísticas aos novos meios tecnológicos. Merten reclama dos editores que acreditam que deve ser destinado uma área gráfica menor ao cinema de arte, dos mesmos que defendem que “o jovem não quer saber disso, que o jovem quer uma informação, rápida...” (MERTEN in PRATES, 2009, p.143). Suas palavras definem o que é um desafio constante para um jornalista que escreve sobre cinema:

Eu quero defender um espaço de reflexão mais amplo etc e tal. Mas como eu te disse, é um problema, tem gente que fica pensando o jornal e pensando que tem

---

de ser menor, que tem de ser mais curto, que tem de ser mais isso, mais aquilo, e eu fico brigando, fico brigando (MERTEN in PRATES, 2009, p.145)

Pode-se observar cada texto que Merten publica como uma manifestação desta sua vontade, que pode ser compreendida como um modo de expressão do seu “self”, no âmbito profissional. Está mergulhado na cultura cinematográfica e nas expectativas do sistema de produção jornalístico. Para o autor Vincent Colapietro (2014), independente das atividades profissionais da Comunicação, todo ser humano se constitui como “um ser em comunicação”, “que possui a capacidade de estar em comunicação com os outros”. (COLAPIETRO, 2014, p.78).

Colapietro (2014) define o “self” através da noção central da semiótica peirceana, o conceito de semiose<sup>3</sup>, a ação dos signos que continuamente produz sentido a partir dos diversos contextos e formas de interação. Para Colapietro (2014), este paradigma pode ser definido como uma conversação, e nesta perspectiva compreende-se o “self”:

Nesta conversação o *self* é alternadamente um falante e um ouvinte, uma fonte *de quem* o discurso flui e um ser *para quem* o discurso é dirigido. O *self* pode também ser o tópico da conversa, alguém *sobre o qual* algo é dito. Além disso, o *self* como falante nunca é simplesmente um falante; em qualquer elocução produzida pelo *self*, há ecos do discurso de outros. O *self* como falante é alguém *através do qual* outros falam. (COLAPIETRO, 2014, p.79)

De acordo com estas definições, a análise semiótica dos textos de Merten consiste na observação de uma conversação que se estabelece através do texto jornalístico. Como foi apresentado, Luiz Carlos Merten tem uma longa trajetória na reflexão sobre o cinema e constitui-se de várias semioses produzidas em relação aos contextos jornalístico e da arte cinematográfica.

Na análise proposta dos textos jornalísticos de Merten, também deve-se levar em conta como Charles Sanders Peirce tratou da retórica em sua arquitetura de conceitos. De acordo com Colapietro (2007), em seu texto *C. S. Peirce's Rhetorical Turn*, o criador da

---

<sup>3</sup> Conforme Colapietro (1993), “semiose” é “[um] termo originalmente usado por Charles Sanders Peirce para designar qualquer ação *sígnica* ou processo *sígnico*; em geral, a atividade de um signo. [...] [Trata-se de um] processo inerentemente dinâmico através do qual os [...] usuários de signos não exercem nenhum controle ou, no máximo, limitado. Em outras palavras, os signos não são meros instrumentos: eles exercem um agenciamento próprio.

Para Peirce, a semiose é um processo irreduzivelmente triádico em que um objeto gera um signo de si mesmo e, por sua vez, o signo gera um interpretante adicional, *ad infinitum*. Assim, a semiose é um processo no qual uma série potencialmente infinita de interpretantes é gerada”.

Tradução livre do original: “A term originally used by Charles Sanders Peirce to designate any sign action or sign process; in general the activity of a sign. [...] [An] inherently dynamic process over which human sign-users exert no or at most limited control. In other words, signs are not mere instruments: They exert an agency of their own.

For Peirce, semiosis is an irreducibly triadic process in which an object generates a sign of itself and, in turn, the sign generates a further interpretant, *ad infinitum*. Thus semiosis is a process in which a potentially endless series of interpretants is generated.” (COLAPIETRO, 1993, p.178)

semiótica americana deixou inacabada a sua reflexão sobre a retórica especulativa, que seria “a mais alta e mais viva ramificação da lógica” (PEIRCE in COLAPIETRO, 2007, nota, p.44)<sup>4</sup>. Esse esforço foi um dos últimos empreendimentos de Peirce dentro de seu objetivo geral de elucidar o pensamento através da teoria dos signos. Colapietro observa que tradicionalmente, na cultura ocidental, a retórica vem sendo compreendida como a produção de textos palatáveis ou persuasivos. Em nota, no entanto, o autor esclarece que a persuasão é apenas um dos propósitos discursivos da comunicação. Também enfatiza que a corrente estadunidense do pragmatismo, à qual Peirce está relacionado, tem sobretudo uma inclinação heurística, de propor questionamentos constantes sobre os conhecimentos estabelecidos. Peirce concebe a retórica mais como uma ciência do que uma manifestação artística, como geralmente é tratada no âmbito literário.

Colapietro (2007) prefere usar o termo “suasão” no lugar de “persuasão” ao tratar da retórica na obra de Peirce. Compreende que os signos operam de forma a dispor a mente de uma determinada maneira ou direção. O poder “suasivo” dos signos, em diversos contextos, estaria na sua capacidade de mover agentes e mudar seus hábitos e formas de agenciamento<sup>5</sup>. “O efeito dos signos é o de dispor-nos de uma forma ou outra considerando um determinado tópico, por exemplo, para dispormos a sustentar mais hesitantes ou confiantes uma crença, ou para rejeitá-la completamente” (PEIRCE in COLAPIETRO, 2007, p.19)<sup>6</sup> O autor enfatiza que a retórica, no contexto da teoria peirceana, está vinculada à lógica e, desta forma, constitui parte da preocupação de Peirce em elucidar o pensamento. “A nova concepção da retórica de Peirce é lógica no sentido de que a questão da verdade é inseparável da de ‘suasão’... ” (COLAPIETRO, 2007, p.20).<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Tradução livre do original: “speculative rhetoric” as “the highest and most living branch of logic” (PEIRCE in COLAPIETRO, 2007, nota, p. 44)

<sup>5</sup> Colapietro (1993) define agenciamento como “[tendo] o status ou capacidade de um agente – uma pessoa, mecanismo, ou qualquer outra coisa pela qual algum processo é iniciado e talvez sustentado, ou pelo qual alguma força é exercida e alguma mudança é produzida”. O autor argumenta que “nós tendemos a pensar que agentes são pessoas, mas uma ênfase importante da semiótica contemporânea é que os sistemas de signos são eles próprios de forma inerente forças vitais e poderosas, capazes de moldar o caminho dos seres humanos e outros usuários dos signos pensados e sentidos tanto como falados e escritos. Então os próprios sistemas de signos podem ser considerados agentes”.

Tradução livre do original: “Agency: Having the status or capacity of an agent – a person, mechanism, or any other thing by which some process is initiated and perhaps sustained, or by which some force is exerted and some change is produced. We tend to think of agents as persons, but an important emphasis of contemporary semiotics is that systems of signs are themselves inherently vital and powerful forces, capable of shaping the way human beings and other users of signs think and feel as well as speak and write. Thus sign systems themselves may be considered agents”. (COLAPIETRO, 1993, p.17)

<sup>6</sup> Tradução livre do original: “The effect of signs is to dispose us to hold more hesitantly or confidently a belief, or to reject a belief altogether” (PEIRCE in COLAPIETRO, 2007, p. 19)

<sup>7</sup> Tradução livre do original: “Peirce’s reconception of rhetoric is logical in the sense that the question of truth is inseparable from that of suasion...” (COLAPIETRO, 2007, p.20)

O autor Vincent Colapietro (2007) considera retoricamente que o processo de identificação é o mais importante do que o termo persuasão, como abordado tradicionalmente. “Nenhum recurso pode ser eficaz ou persuasivo, a menos que envolva preocupações com as quais um indivíduo se identifique ou, no próprio processo de encaminhamento do indivíduo, engendra ou estabeleça aspectos de uma identidade”<sup>8</sup> (COLAPIETRO, 2007, nota, p.45).

Colapietro sugere que a retórica no sentido peirceano está relacionada tanto à identidade quanto à comunicação. “A própria identidade deve, no entanto, estar ligada àqueles processos discursivos e outros de identificação, nos quais a auto compreensão dos agentes autocríticos é formada, solidificada e efetivamente transformada”<sup>9</sup> (COLAPIETRO, 2007, p.31).

Na análise de um texto jornalístico sobre cinema conta sobretudo a semiose que se produz a respeito de um determinado produto ou agente da produção cinematográfica. O autor do texto age retoricamente ao estabelecer comunicação entre esses produtos e agentes com os diversos públicos que poderão vir a se relacionar com estes através do consumo crítico. O texto jornalístico cumpre com a função de informar sobre os produtos fílmicos em circulação e, ao mesmo tempo, situá-los em relação a diversas variáveis que qualificam o consumo de produtos culturais. Para uma análise semiótica lógico-retórica dos textos parte-se da ideia que esses produtos e agentes são os objetos dinâmicos<sup>10</sup> constantes da produção textual jornalística, enquanto o objeto imediato é aquilo que tecnicamente é chamado de angulação jornalística<sup>11</sup>, mas semioticamente consiste em

<sup>8</sup> Tradução livre do original: “No appeal can be effective or persuasive unless it involves concerns with which an individual identifies or, in the very process of addressing the individual, engenders or establishes aspects of an identity” (COLAPIETRO, 2007, p.45).

<sup>9</sup> Tradução livre do original: “I would like to suggest here that rhetoric in the Peircean sense is concerned as much with identity as with communication. Identity itself must however be linked to those discursive and other processes of identification in and through which the self-understanding of self-critical agents is formed, solidified, and indeed transformed” (COLAPIETRO, 2007, p.31).

<sup>10</sup> A teoria de Charles Sanders Peirce distingue **três partes do signo**, o **representamen** (o próprio signo), o **objeto** (para o qual signo estabelece relação de forma a produzir sentidos) e o **interpretante**, uma terceira relação que estabelece a produção de sentido em uma determinada mente conjuntamente com os outros dois aspectos do signo, determinando algum tipo de compreensão ou significado. O signo nunca contempla totalmente o objeto, apresentando-o apenas em parte de forma a gerar interpretantes. Há dois tipos de objeto, o **objeto dinâmico**, que corresponde ao fenômeno ou coisa que está fora do signo, e o **objeto imediato**, que consiste no aspecto fenomênico parcial que o signo atualiza de forma a levar à compreensão desse fenômeno ou coisa. Os diferentes tipos de signo são determinados em parte pela maneira como o objeto imediato manifestado internamente no signo estabelece relação para com o objeto dinâmico. As palavras, por exemplo, podem ser compreendidas como símbolos ou legissignos por que os objetos dinâmicos têm como objeto imediato regras ou convenções semânticas ou gramaticais pelas quais são produzidas ações sígnicas (semioses) (PEIRCE, 2000; SANTAELLA, 2000).

<sup>11</sup> A angulação basicamente consiste na escolha dos aspectos que terão maior relevância na abordagem do fato noticioso, o que norteia desde a elaboração da pauta, até a apuração e preparação do texto jornalístico. “A angulação é o ato de destacar um aspecto que atualiza uma questão concreta. É descobrir o gancho que torna a questão um problema atual. O ponto de vista é a própria questão, o que pensamos do grande tema. Angular é micro, o ponto de vista é macro. Um

---

como o signo se relaciona com o objeto dinâmico de forma a produzir interpretantes, sentido ou semioses. A análise observa os signos usados na constituição do texto, a perspectiva do jornalista diante do momento vivido da cultura cinematográfica e jornalística e as possíveis identificações produzidas pelo público leitor através dos prováveis interpretantes e semioses produzidas pelo texto.

No dia 30 de maio de 2018, Merten publicou a reportagem “Histórias de Bordel” na capa do *Caderno 2*, do jornal *O Estado de S.Paulo*. O texto é constituído pela parte principal e um texto menor na parte superior ao lado direito, com a entrevista de um dos atores do filme. No final da página há uma crítica sobre o mesmo filme, escrita por outro jornalista, o crítico Luiz Zanin Oricchio.

Como é frequente nos textos jornalísticos a primeira leitura deste texto é dada pela combinação dos elementos gráficos destacados: títulos, foto, legenda e chamadas. Na foto os personagens são identificados em negrito na legenda, “Seu Jorge e Erasmo Carlos”. No signo icônico<sup>12</sup>, os dois ídolos da música popular brasileira, nesta produção como atores, aparecem “fantasiados” de seus personagens no filme, mas podem ser imediatamente identificados através de relações de semelhança por boa parte do público brasileiro. O interpretante “música” já é produzido por estas figuras humanas, mas ele é problematizado pelo título principal “Histórias de bordel”. O ícone é situado em relação à editoria de cinema com a chamada<sup>13</sup> “Como o filme ‘Paraíso Perdido’ faz da música brega seu ator principal”. Mas essa chamada também desvia o sentido da imagem, pelo fato que a expectativa inicial é a de que os dois músicos e seus estilos musicais seriam os protagonistas. Este conjunto de destaques gráficos deixa claro que o objeto dinâmico do texto é o filme “Paraíso Perdido”. O primeiro objeto imediato, aspecto do filme colocado em relevo pela semiose, são os dois músicos citados, mas observando-se a abordagem complexa que o filme é capaz de gerar.

---

é abordagem específica. O outro é visão geral.” (PEREIRA JUNIOR, 2009, p.80) Com esta definição de angulação o autor enfatiza a “atualidade” como o principal critério estilístico do jornalismo que influencia na forma de apurar e apresentar as notícias. Mas conforme define Cremilda Medina (1988), a angulação é o tratamento dado a um determinado assunto em pauta, determinado em parte pela necessidade de comercialização ou venda das notícias e, também, pelas várias forças sociais e ideológicas que influenciam a cadeia produtiva jornalística. A angulação manifesta-se em três níveis: pessoal (dos jornalistas), grupal (da empresa) e do público leitor, que no caso dos jornais diários tende a ser muito abrangente; nas modalidades informativa, interpretativa e opinativa.

<sup>12</sup> Conforme a teoria peirceana, os ícones são tipos de signos caracterizados pela sua constituição qualitativa através da qual estabelecem relações de semelhança com os objetos dinâmicos. As fotos, as pinturas e as imagens cinematográficas são exemplos frequentes de ícones (PEIRCE, 2000; SANTAELLA, 2000).

<sup>13</sup> Conforme o Manual da Redação do jornal Folha de São Paulo (MANUAL, 2018), as chamadas são textos curtos, destacados graficamente como os títulos, e que devem “condensar aspectos relevantes da notícia e remeter o leitor para a íntegra do conteúdo” (MANUAL, 2018, p.85)



O lide, nas técnicas jornalísticas, é considerado o primeiro parágrafo que informa sobre o conteúdo principal do texto<sup>14</sup>. Também essa foi uma das preocupações retóricas de Peirce. O autor escreveu: “É uma regra primária da *ética da retórica* que toda composição de prosa deva começar informando ao leitor qual é seu objetivo, com precisão suficiente para que ele decida se lê ou não” (PEIRCE in COLAPIETRO, 2007, p.18).<sup>15</sup> Merten, no entanto, deixa essa funcionalidade por conta dos destaques gráficos citados. Sem citar que o assunto do texto é o filme, o primeiro parágrafo já trata diretamente de um sinsigno<sup>16</sup>, relacionado ao filme, o processo criativo que levou a produtora Monique Gardenberg a realizá-lo.

Os sinsignos são o material semiótico preferido dos textos jornalísticos marcados pela concepção de atualidade<sup>17</sup>, que por sua vez é um dos principais legissignos<sup>18</sup> da atividade jornalística. Os sinsignos correspondem aos fatos ou informações que são necessárias para a compreensão de um determinado fenômeno, objeto da produção jornalística. Através das palavras, que são símbolos ou legissignos, os sinsignos atualizam semioses pré-existentes no plano da terceiridade<sup>19</sup>, mas conduzindo-as à secundidade própria do jornalismo. Semioticamente, não há como descrever, em um texto, qualquer

<sup>14</sup> O Manual de Redação do jornal Folha de São Paulo define que se o lide ou “abertura de um texto jornalístico” “não despertar interesse, dificilmente o leitor prosseguirá para os parágrafos seguintes” (MANUAL, 2018, p.73).

<sup>15</sup> Tradução livre do original: “It is a primary rule of the *ethics of rhetoric* that every prose composition should begin by informing the reader what its aim is, with sufficient precision to enable him to decide whether to read it or not” (PEIRCE in COLAPIETRO, 2007, p.18. Os grifos são do autor.)

<sup>16</sup> Conforme Santaella (2000), “o modo de ser de um signo depende do modo como esse signo é apreendido”. No entanto, a percepção dos signos como sinsignos é algo próprio do contexto jornalístico, voltado basicamente para a descrição dos fatos atuais ou ocorrências. “O prefixo *sin* pretende sugerir a ideia de único, singular, aqui e agora” (SANTAELLA, 2000, p.100). O que funciona como sinsigno é “sua ocorrência no tempo e no espaço numa corporificação singular” (SANTAELLA, 2000, p.101). Apesar do texto jornalístico fazer uso das palavras, que são legissignos, caracterizados pela sua generalidade lógica, estes passam a se tornar singulares, ou seja sinsignos, por estabelecerem no contexto a produção de sentido em relação a um fenômeno singular, uma ocorrência.

<sup>17</sup> O autor Michael Kunczik define o jornalismo moderno através de quatro características, a atualidade (“informação que se relaciona com o presente e o influencia”), o vínculo com conteúdos publicitários, a universalidade (“sem excluir nenhum tema”) e a periodicidade (“distribuição regular”) (KUNCZIK, 2001, p.23).

<sup>18</sup> Um signo pode ser compreendido como legissigno, “na medida em que a lei é tomada como propriedade que rege seu funcionamento signico. A linguagem verbal é o exemplo mais evidente de legissigno ou sistema de legissignos” (SANTAELLA, 2000, p. 102) “Regularidades de comportamentos individuais ou sociais, convenções e costumes são legissignos” (SAVAN in SANTAELLA, 2000, p. 102). As concepções práticas e teóricas da cultura jornalística podem ser compreendidas como legissignos.

<sup>19</sup> A base para a compreensão da semiótica peirceana são as categorias fenomenológicas, a generalização mais ampla de tudo que possa existir para qualquer tipo de mente. “As denominações que as categorias receberam foram várias, visto que elas assumem naturezas diferenciadas, dependendo do campo ou fenômeno em que tomam corpo. Apesar da variabilidade material de cada fenômeno específico, contudo o substrato lógico-formal das categorias se mantém sempre. Daí Peirce ter finalmente fixado para elas a denominação logicamente mais pura de ‘primeiridade, secundidade e terceiridade’. O primeiro está aliado às ideias de acaso, indeterminação, frescor originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediatividade, mônada... O segundo às ideias de força bruta, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, diáda... O terceiro está ligado às ideias de generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação, tríada...” (SANTAELLA, 2000, p.8). A primeiridade compreende a potencialidade ou tendência de algo existir; a secundidade corresponde à existência de algo singular em um determinado contexto, a terceiridade abarca a generalização lógica ou de pensamento de todos os fenômenos que possam ser compreendidos ou que se manifestem da mesma maneira.

---

situação atual que seja sem recorrer a semioses pré-existentes de forma a compreender uma situação dada neste momento.

Embora a produtora Monique Gardenberg seja identificada como tal na chamada abaixo da foto, Merten usa o seu nome no início do texto como se já houvesse uma concepção generalizada de quem é a personalidade citada. Seu papel na concepção do filme vai sendo esclarecido ao longo do texto. Desta forma, observa-se que há uma tendência dos textos de Merten de estabelecerem comunicação com um público especializado em cinema, que já conhecem o nome citado, por exemplo. O processo de identificação próprio da retórica, como vimos através das observações de Colapietro (2007), ocorre voltado a esses leitores específicos. No quinto parágrafo do texto, Monique é citada como “autora”, do filme.

As frases “Ficar parada não é do seu feitio”; “Monique começou a pensar num filme autoral, popular” descrevem o sinsigno da reflexão inicial que levou a cineasta à ideia da produção agora em estreia nas salas de cinema.

Merten descreve o processo de criação de uma forma bem narrativa, o que nem sempre predomina nos textos jornalísticos, nos quais muitas vezes são feitas descrições de informações ou dos pontos de vista das fontes, sem que uma sucessão de fatos seja apresentada.<sup>20</sup> A narração acentua o caráter de secundidade próprio do jornalismo, como se o repórter houvesse testemunhado um fato. O texto apresenta ações sucessivas que levaram Monique à produção do filme: ouvir um clássico do gênero musical brega e elaborar mentalmente a sucessão de imagens que essa música brega é capaz de sugerir. Essa descrição mostra a reelaboração por parte da produtora do signo “musical” de uma canção popular de Márcio Greyck para os signos cinematográficos, que são as imagens por excelência: “Veio a imagem de uma mulher chorando. Outra mulher chorando. E uma terceira, ainda, mas, dessa vez, a mulher estava toda enfaixada num hospital. [...] E veio a quarta – uma mulher cantando. Não uma mulher, um homem vestido de mulher.” (MERTEN, 2018, p. C1)

Depois desta narração é que aparece no texto a descrição que se espera de um lide, com a evidência do objeto dinâmico do texto jornalístico: “Naquele momento nasceu

---

<sup>20</sup> Este aspecto merece ser debatido em relação aos textos jornalísticos. A autora Patrícia Nascimento (2009) considera que a narração é a forma predominante na prática jornalística. No entanto, a descrição de informações não configura necessariamente o formato narrativo que, segundo Nascimento, tem como elementos estruturais os personagens, espaços em que acontecem as ações, tempo cronológico ou psicológico e foco narrativo (NASCIMENTO, 2009, p.44-55).



---

*Paraíso Perdido*, seu longa que estreia nesta quinta, 31.” Na sequência, o texto informa que “Mônica Gardenberg está de volta ao mundo popular”. Mais uma vez a semiose é produzida contando que os leitores já sejam capazes de produzir interpretantes sobre a produtora do filme, pois está implícito que ela já foi responsável por produções voltadas para uma audiência mais abrangente. O sinsigno que é descrito a seguir, além de situar a ideia de “está de volta”, serve sobretudo para criar uma metáfora<sup>21</sup> em relação ao contexto brasileiro. Informa que ela vai produzir uma segunda versão do filme *Ó Pai Ó*, mas que esta versão será diferente por que o País está diferente. A partir desta parte do texto fica claro um procedimento retórico de identificação, relacionando a produção cinematográfico com a realidade social vivida atualmente. Este tipo de procedimento é frequente nas críticas cinematográficas no sentido de qualificar ou não os filmes. Também caracteriza a retórica dos textos de Merten. Ao apresentar a sua coletânea de textos (MERTEN, 2004), o autor Enéas de Souza escreve:

Não existe um modelo que [Merten] siga sempre, mas encontram-se algumas características que aparecem, que se repetem e que se revelam na produção do seu texto. Antes de mais nada, mesmo quando não são explícitas, todas as películas são vistas sob **a luz e a sombra da História**. Ou seja, o que está sempre no fundo de cada plano é o mundo contemporâneo (SOUZA in MERTEN, 2004, p. 10. Os grifos são do autor).

No parágrafo seguinte, o texto passa a falar diretamente do filme *Paraíso Perdido* como uma metáfora do Brasil em crise. O filme é promovido assim a transformar-se num futuro símbolo da realidade brasileira, um tipo de semiose que muitas vezes as obras de arte são capazes de produzir. Ilustra a situação nacional citando indiretamente a greve dos caminhoneiros, deflagrada a partir do dia 20 do mesmo mês, e que questionava sobretudo o preso dos combustíveis. Ao mesmo tempo, aborda o risco do investimento em uma produção cinematográfica nesta época de problemas econômicos: “*Paraíso Perdido* tem a vocação de obra popular. Sai com 100 cópias, distribuição da Vitrine. Mas o Brasil, que

---

<sup>21</sup> Conforme o dicionário especializado Key Concepts in Communication (O’SULLIVAN, 1983, p.137-138), a metáfora comunica o desconhecido transpondo-o em termos conhecidos. Para Roman Jakobson, a metáfora (relações de similaridade) e a metonímia (relações de contiguidade) são os dois modos fundamentais de produzir sentido. Para esse autor, a metáfora é característica da poesia. As metáforas requerem uma decodificação ativa e imaginativa, de forma que o leitor ache quais as características que podem ser significativamente transpostas (JAKOBSON in O’SULLIVAN, 1983, p.137). Peirce (2000) situa as metáforas entre os hipóícones, que são signos genuínos, marcados pela categoria fenomenológica da primeiridade: “Os hipóícones, grosso modo, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são imagens; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; os que representam o caráter representativo de um representamen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas” (PEIRCE, 2000, p.64).

---

ainda nem saiu dessa crise pavorosa do combustível, terá condições de abraçar esse filme tão bonito?” (MERTEN, 2018, p.C1)

O enredo é o sinsigno descrito a seguir. Primeiramente é enfatizado o personagem do cantor Erasmo Carlos, na figura do avô de uma família de cantores, “num papel único em sua carreira”. Aqui temos um interpretante produzido pelo redator, que tem por trás de si a vivência de outras atuações cinematográficas do cantor, que por prováveis limitações de espaço não puderam ser descritas nesta reportagem.

A história do filme continua a ser narrada, descrevendo os demais personagens, a cantora transformista Imã, o policial Odair que passa a fazer a segurança da boate, o homem que sofre pelo desaparecimento da mulher amada durante a ditadura, e a ex-cantora, que é justamente a paixão desaparecida e que é mãe do policial Odair. Os nomes dos personagens vão sendo citados conjuntamente com os nomes dos atores e atrizes.

O personagem do ator Humberto Carrão, que faz o papel do amante ambivalente de Imã, que a agride violentamente e depois torna-se seu namorado, serve como um pretexto para o texto deixar de mencionar sinsignos exclusivamente do contexto interno da história. Através de um procedimento corrente da produção textual jornalística, um legisigno do jornalismo, a entrevista<sup>22</sup>, uma fala do ator colocada entre aspas, serve para o texto trazer à tona os aspectos da “livre expressão sexual” e a violência disseminada na sociedade brasileira, como dois aspectos que se vivencia em termos de secundidade no Brasil e que sobre os quais o filme tenta produzir semioses. “Precisamos, nós, brasileiros, de um projeto que nos una pelo afeto”, diz o ator na reportagem.

No sexto parágrafo, a entrevista de Monique Gardenberg aparece diretamente no texto através de menções entre aspas. Dessa forma, fica evidente que o texto foi construído com a colaboração da produtora, agora apresentada diretamente como “autora” do filme.<sup>23</sup> Os sinsignos fortemente carregados de um sentido simbólico relacionados com o filme são a tragédia grega, e o personagem Tirésias, “profeta grego de Tebas, que passou sete anos transformado em mulher”. Aí estabelecida a conexão para trazer para o texto o ator e cantor Jaloo e, ao mesmo tempo, estabelecer conexão com

---

<sup>22</sup> Conforme o Dicionário de Comunicação (RABAÇA e BARBOSA, 2001), e entrevista consiste no trabalho “de apuração jornalística que pressupõe contato pessoal entre o repórter e uma ou mais pessoas [...] que disponha a prestar informações [...] para a elaboração de notícias. Os noticiários são quase totalmente elaborados com base nesse processo de apuração: é o repórter fazendo perguntas e ouvindo respostas, sobre fatos ocorridos ou sobre ações, opiniões e ideias do entrevistado” (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p.272-273).

<sup>23</sup> Na internet, é possível verificar que Monique Gardenberg é a diretora do filme, apresentada nesta reportagem como “produtora” e “autora”.

---

outro filme brasileiro em lançamento recente, *Berenice Procura*, que trata do tema da transexualidade.

A *mis-en-scène*<sup>24</sup>, uma preocupação frequente nos textos de Merten, aparece a partir do oitavo parágrafo, enfatizando os cuidados de criação do ambiente para a narrativa. A descrição da ambientação ganha mais uma vez um sentido que vai de encontro à metáfora da realidade brasileira através do depoimento de Monique Gardenberg: “Monique horroriza-se com o fascismo que tomou conta das redes sociais. Em toda parte, há censura, patrulhamento. Espaços alternativos como o *Paraíso Perdido* viraram focos de resistência”.

No último parágrafo, é tratada da reunião do elenco, que traz “atores novos, veteranos e estreantes”. A diretora conta que foi a partir da definição da atriz Hermila Guedes para um dos personagens que se construiu uma “família”, que é o próprio cerne do enredo sobre o clã de artistas e do processo criativo do filme.

Não é por acaso que o texto, em quadro separado, com a entrevista do cantor e ator Jaloo, tem o título “Monique nos transformou em uma família”. Respondendo a duas perguntas, o cantor descreve sinais que produzem semioses sobre a sua carreira e como veio a fazer parte do elenco, complementando o último parágrafo do texto principal. Jaloo afirma: “Acho que o maior mérito da direção foi ter feito o que a Monique conseguiu. Transformou a gente numa família.” Jaloo veio do interior do estado do Pará e é um dos novos talentos do meio artístico musical paulista. A curiosidade em torno das relações entre a personagem transformista e o ator na vida real é respondida pela segunda pergunta: “O que a Imã tem de seu?”

Na base da página está a resenha crítica sobre o mesmo filme assinada pelo jornalista Luiz Zanin Oricchio. Ao contrário da reportagem, trata-se de um texto opinativo. Dentro desta modalidade de texto jornalístico, a expectativa do leitor é conhecer os interpretantes produzidos pelo autor do texto sobre o signo do filme, mais do que sinais que descrevam o filme ou sua produção, como ocorreu na reportagem de Merten. No entanto, como se pode observar na análise do texto anterior, houve a produção de semioses a partir de metáforas criadas em relação à situação socioeconômica do Brasil.

---

<sup>24</sup> Segundo Enéas de Souza, na apresentação do livro *Um Sonho de Cinema*, o termo *mise-en-scène* difundiu-se através da influência da revista francesa *Cahiers du Cinéma*. “A ideia de *mise-en-scène* se apoia no fato de que todo o elemento da imagem cinematográfica é um ato de direção. Assim, a escolha de um ator com seu corpo e sua face, seus olhos e seus lábios, sua boca e seus cabelos, sua pele e sua voz, já traz a marca irreversível do criador. Claro também está que o cenário, os objetos de cena, a luz, a cor, o corte, a montagem e o som compõem os significantes que permitem ao artista pensar e reflexionar sobre a necessidade da sua imagem” (SOUZA, 2004, p.12)

Foram mencionadas intenções dos artistas de relacionar a história de uma família de artistas com os problemas sociais do País, que se encontra politicamente dividido atualmente. Embora o texto não tenha descrito todas as nuances do filme, mostrou alguns sinais que demonstram as diferenças e violências existentes entre os integrantes da família retratada, apontando de maneira positiva não só a superação de suas diferenças entre os integrantes, mas também o próprio processo de produção cinematográfica como algo capaz de constituir uma “família”.

Com o título “Um espaço para sonhar, mas também para sentir a vida”, o texto de Oricchio produz uma semiose na mesma direção da reportagem, tratando o filme como uma metáfora da realidade brasileira. No primeiro parágrafo, aparece a frase que apresenta um primeiro interpretante sobre o filme: “É o emblema de algo recôndito, escondido, uma utopia preservada em meio ao seu contrário, a distopia generalizada”.

O texto crítico dá continuidade ao mesmo procedimento retórico de Merten de identificação. O interpretante produzido sobre o filme seleciona aspectos temáticos (a expressão e a compreensão em si da sexualidade, a intolerância social, o ambiente boêmio como espaço utópico) e analisa como eles foram tratados pela elaboração criativa da diretora. O interpretante também leva em conta a elaboração formal, a *mis-en-scène*, chamando atenção para como as músicas de repertório brega são interpretadas pelos atores, além da luminosidade usada no decorrer das sequências com a coordenação do fotógrafo Pedro Farkas.

Para o leitor, o interpretante próprio da crítica cinematográfica culmina no seguinte parágrafo:

Neste que é provavelmente seu melhor trabalho, Monique encontra o equilíbrio justo entre o erotismo, o romance e o comentário social. Ambientada no Baixo Augusta, a história se vale de fato desse ar boêmio e ilusório, no qual a brutalidade do cotidiano se encontra em estado de suspensão no período de uma noite (ORICCHIO, 2008, p. C1).

Ao ver-se o filme, observa-se que Merten e Oricchio tiveram o cuidado de apresentar elementos significativos do enredo, mas sem reproduzi-lo na íntegra. Os textos foram construídos a partir da descrição verbal de vários sinais na perspectiva semiótica própria dos legissignos jornalísticos, levando em conta as regras de produção jornalística e as expectativas que os leitores têm na leitura de um produto jornalístico. A análise dos textos oferece uma perspectiva de produção de interpretantes sobre o filme que procura produzir sentido sobretudo a partir da promoção retórica de uma identificação

dos temas tratados pelo filme com a atual realidade social vivida pelo público brasileiro. No entanto, é indispensável a utilização do termo metáfora para a compreensão deste procedimento retórico, tanto por parte da narrativa fílmica, como por parte dos interpretantes sugeridos pelos textos jornalísticos. Pois o filme não faz nenhuma alusão de forma a produzir diretamente esse interpretante metafórico, sem que haja uma intervenção por parte das mentes interpretativas.

Dessa forma, o texto jornalístico, na seleção de sinsignos e na produção de interpretantes indica uma semiose para a produção cinematográfica. Como foi observado, porém, em alguns momentos a semiose adequa-se a mentes que já compartilham das mesmas ações sógnicas da cultura cinematográfica vivida pelos autores.

O “self” do jornalista manifesta-se através do texto na cumplicidade com esse ambiente criativo e, ao mesmo tempo, na preocupação retórica de estabelecer uma comunicação entre esse meio cinematográfico e o público leitor do jornal. Como foi visto, há um processo mais evidente de identificação, do que de persuasão, como tradicionalmente os aspectos retóricos são compreendidos.

---

### Referências bibliográficas

- COLAPIETRO, Vincent M. **Glossary of Semiotics**. Nova York: Paragon House, 1993.
- COLAPIETRO, Vincent. M. C. S. Peirce’s Rhetorical Turn. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, Bloomington (Indiana), v. 43, n.1, p. 16-52, 2007.
- COLAPIETRO, Vincent. M. **Peirce e a Abordagem do Self**: Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- MANUAL da Redação: Folha de São Paulo. São Paulo: Publifolha, 2018.
- MEDINA, Cremilda. **Notícia**: Um produto à Venda – Jornalismo na Sociedade Urbana e Industrial. São Paulo: Summus, 1988.
- MERTEN, Luiz Carlos. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Edunisc, 2004.
- MERTEN, Luiz Carlos. Histórias de bordel. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. C1, 30 mai. 2018.

---

MERTEN, Luiz Carlos. 'Monique nos transformou em uma família'. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. C1, 30 mai. 2018.

NASCIMENTO, Patrícia Ceolin do Nascimento. **Técnicas de redação em Jornalismo**: O texto da notícia. São Paulo: Saraiva, 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Um espaço para sonhar, mas também para sentir a vida. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. C1, 30 mai. 2018.

O'SULLIVAN, Tim et al. **Key Concepts in communication**. Nova York, Methuen, 1983.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. **A apuração da notícia**: métodos de investigação na imprensa. Petrópolis: Vozes, 2009.

PRATES, Marco Amorim. **Presente e futuro da crítica de cinema brasileira**: a opinião de quem faz. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo). Faculdade de Comunicação. Brasília: Universidade de Brasília (UNB), 2009.

RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo G. **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.

SOUZA, Enéas de. Anatomia de um Crítico Diário. In: MERTEN, Luiz Carlos. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Edunisc, 2004, p. 9-14.

KUNCZIK, Michael. **Conceitos de Jornalismo**: Norte e Sul. São Paulo: Edusp, 2001.