

## A CONSTITUIÇÃO DO *ETHOS* DISCURSIVO NO JORNALISMO CULTURAL

José Orlando Cardoso do Monte Júnior<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho pretende discutir os conceitos de *cena de enunciação* e de *ethos discursivo* elaborados pelo linguista Dominique Maingueneau (1997, 2008, 2011) a partir de sua reformulação dos estudos aristotélicos sobre retórica, a fim de elucidar como se dá o processo de atribuição de papéis aos sujeitos de um ato de enunciação. A análise discursiva de um pequeno *corpus* constituído de resenhas críticas de cinema escritas pela jornalista Isabela Boscov para a revista semanal brasileira *Veja* servirá de instrumento para o cumprimento dos objetivos de nossa investigação. Os pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa estarão no centro da discussão, permeando as análises e fundamentando as tentativas de explicação para o modo de operação do *ethos* na subjetividade discursiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise do discurso; Cena de enunciação; *Ethos*.

**ABSTRACT:** This paper discusses the concepts of *enunciation scene* and *discursive ethos* developed by linguist Dominique Maingueneau (1997, 2008, 2011) from his reformulation of the Aristotelian study of rhetoric in order to elucidate how is the process of assigning roles to the subjects of an act of enunciation. The discursive analysis of a small corpus of critical movie reviews written by journalist Isabela Boscov for the Brazilian weekly magazine *Veja* shall be instrumental in achieving the goals of our research. The theoretical and methodological assumptions of the French Discourse Analysis will be at the center of the discussion, permeating our analysis and basing our attempts of explanation of the *ethos*' operating mode in the discursive subjectivity.

**KEYWORDS:** Discourse Analysis; Enunciation scene; *Ethos*.

### Considerações iniciais: a cena de enunciação e o *ethos* do enunciador

Na perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, o chamado *ethos* discursivo diz respeito, basicamente, a uma imagem do enunciador que é construída pelo destinatário de seu discurso. Essa imagem discursiva cumpre uma função primordial: a adesão do destinatário ao mundo ético, ao universo cultural ou ao lugar ocupado pelo enunciador na rede dialógica que ambos compartilham na enunciação. Assim, fica estabelecido que o *ethos* ultrapassa a mera persuasão do coenunciador por meio de estratégias argumentativas. Para Dominique Maingueneau (1997), o que é posto em jogo é, na verdade, um conjunto de traços psicológicos (um “caráter”) e de representações físicas e sociais (uma “corporalidade”) que são incorporadas pelo destinatário no momento que este avalia a validade dos enunciados – ato inerente à experiência de recepção de um texto, oral ou escrito. Esses traços levam a um

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras, Universidade Federal do Paraná. E-mail para contato: orlandojrjose@gmail.com.

tipo de classificação do enunciador, baseada nos estereótipos sociais ativados por sua *maneira de dizer*, e à possibilidade de aceitação dos preceitos culturais, políticos, históricos, enfim, que emanam do ato de enunciação.

Por meio de indícios encontrados na materialidade linguística de um texto, o leitor poderá construir e incorporar a seu universo particular uma imagem discursiva do enunciador que cumpre o papel de “fiador” de seus enunciados:

Todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma “vocalidade” que pode se manifestar numa multiplicidade de “tons”, estando eles, por sua vez, associados a uma caracterização do corpo do enunciador (e, bem entendido, não do corpo do enunciador extra discursivo), a um “fiador”, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação (MAINGUENEAU, 2011, p. 18).

Por meio de suas escolhas (de palavras, de argumentos, de modos de organização textual e de quaisquer outras manifestações implícitas do *ethos*), o enunciador veiculará de si uma impressão que se converte em uma representação. É um processo que define o grau de identificação do destinatário com o discurso e, portanto, da eficácia desse discurso.

Ao *ethos* discursivo está associada a constituição de uma cena enunciativa. Trata-se da situação de enunciação de um texto, representada pelos elementos que estão na base do próprio ato de enunciação, sustentando-o e, ao mesmo tempo, sendo tornados legítimos por ele. Conforme os estudos de Dominique Maingueneau a respeito do *ethos* – desenvolvidos pelo linguista francês a partir dos estudos sobre a persuasão herdados da Retórica aristotélica –, a cena de enunciação participa do próprio processo de encadeamento dos enunciados, uma vez que é ela a responsável pela veiculação dos conteúdos semânticos acessados pelo destinatário de um discurso durante o diálogo implícito com o produtor dos enunciados:

Por meio do *ethos*, o destinatário está, de fato, convocado a um lugar, inscrito na cena de enunciação que o texto implica. [...] A cenografia, com o *ethos* da qual ela participa, implica um processo de enlaçamento: desde sua emergência, a fala é carregada de certo *ethos*, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra (MAINGUENEAU, 2008, p. 70-71).

Tendo em vista que o *ethos* de um enunciador se constitui pela reunião de diversos fatores (MAINGUENEAU, 2008), propomos, aqui, uma investigação de quais fatores atuam na montagem da cena enunciativa de resenhas críticas cinematográficas escritas pela jornalista

e crítica de cinema Isabela Boscov para a seção *Artes & Espetáculos* da revista *Veja*, publicação semanal da Editora Abril. A especificação dos pressupostos teóricos e metodológicos aplicados à perseguição de nosso objetivo será feita ao longo da análise dos textos, à qual passaremos a seguir.

### **Escolhas lexicais e modalizadores: a gramática do fiador**

Em artigo sobre as peculiaridades atribuídas ao que chama de “sujeito jornalista”, Cavalcanti (2011, p. 174) afirma que “as escolhas lexicais são pistas do lugar social e ideológico de onde os sujeitos enunciam, da posição que ocupam em um dado discurso”. Como essas ideias estão atreladas ao conceito de *ethos* discursivo com que trabalhamos aqui, os subitens que se seguem se ocuparão de excertos do nosso pequeno *corpus*<sup>2</sup> que permitem discutir a tradução dessas noções em termos “formais”, partindo do léxico para chegar ao caráter moral do enunciador.

Os subitens a seguir referem-se a diferentes resenhas. Suas análises levarão em conta, em primeiro lugar, a instabilidade conceitual que Antoine Auchlin aponta como característica de investigações contingentes do *ethos* discursivo:

A noção de *ethos* é uma noção cujo interesse é essencialmente prático, e não um conceito teórico claro [...]. O *ethos* responde a questões empíricas efetivas, relativas a uma zona íntima e pouco explorada de nossa relação com a linguagem (AUCHLIN *apud* MAINGUENEAU, 2008, p. 73).

Em segundo lugar, estaremos atentos a um princípio metodológico apontado por Discini (2008) como o mais adequado a abordagens discursivas de aspectos da subjetividade enunciativa. Segundo a autora, o estudo da imagem ou estilo de um enunciador deve se ocupar da observação, análise e descrição “dos recursos recorrentes que um enunciador utiliza para a ‘arte de persuadir’” (DISCINI, 2008, p. 33).

### **1 “O mau decorador”: resenha do filme *Tão Forte e Tão Perto***

Na resenha que escreveu sobre o drama *Tão Forte e Tão Perto* (*Extremely Loud & Incredibly Close*, 2012), Isabela Boscov sinaliza a avaliação (nesse caso, negativa) do filme

---

<sup>2</sup> Os textos analisados neste trabalho podem ser lidos, na íntegra, no acervo digital mantido pela revista *Veja* em seu sítio eletrônico: <http://veja.abril.com.br/complemento/acervodigital/index-novo-acervo.html>.

logo no título da resenha, “O mau decorador” – e o uso do adjetivo *mau* é contundente o bastante para deixar clara a sua opção por um posicionamento assertivo em relação ao objeto de sua crítica. O texto da resenha em si confirma isso; a jornalista inicia o texto assim:

- (1) Em *Tão Forte e Tão Perto*, o diretor Stephen Daldry de novo estraga boa arquitetura com seu gosto por cacarecos (*Veja*, edição 2258, de 29/02/12, p. 117<sup>3</sup>).

Nesse excerto, que, por assim dizer, desenvolve a metáfora do título, o uso do verbo *estragar* para se referir ao trabalho do diretor do filme é tão categórico quanto o adjetivo usado anteriormente para defini-lo. Mais interessante ainda é observar que o marcador de pressuposição *de novo* alerta para o fato de que o diretor já vinha dirigindo filmes de forma ruim. Há a impressão de que a jornalista acompanha os trabalhos do diretor há algum tempo, o que aponta para a sua credibilidade como resenhista, ou seja, como alguém que possui respaldo para dizer o que diz da forma como diz. As consequências disso para a imagem veiculada pela voz que emana do texto afeta diretamente a eficácia dos argumentos junto ao leitor. A análise do excerto (7), logo à frente, deixará isso mais claro. No entanto, o “gosto por cacarecos” atribuído ao diretor do filme é já bastante contundente na exposição da franqueza da jornalista em sua escrita, no tom mordaz da atribuição e no uso do substantivo *cacarecos*, uma escolha lexical algo informal, que ajuda a acentuar o teor pejorativo da opinião subjacente a essa escolha lexical. Boscov continua:

- (2) Na melhor das circunstâncias, o menino Oskar Schell (o ótimo estreante Thomas Horn) já deixaria qualquer um tonto: hiperativo, hipercrítico e um verbalizador contumaz, ele é ainda ansioso e arisco (*Veja*, edição 2258, de 29/02/12, p. 117).

O sujeito enunciador é incisivo. Apesar de tratar-se de uma introdução ao enredo do filme, o trecho acima é pontuado pelo posicionamento de alguém que não se constrange em dotar sua opinião de um tom corrosivo: “na melhor das circunstâncias”, o menino “deixaria qualquer um tonto”. Depois, a sucessão de adjetivos que usa para caracterizar o protagonista aponta para a já anunciada tendência da autora para expor seu ponto de vista afirmativamente (“hiperativo, hipercrítico e um verbalizador contumaz, ele é ainda ansioso e arisco”).

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/32214?page=116&section=1>>. O acesso ao acervo digital da *Veja* só é possível após o cadastro (gratuito) no site da revista na Internet.

Aproveitando a discussão sobre o uso dos adjetivos na redação jornalística levantada pelo *Novo Manual da Redação* do jornal *Folha de S. Paulo*, tem-se aqui um exemplo de como a articulista promove uma relativização dos “moldes” da resenha crítica jornalística por meio do uso que faz dessa classe gramatical, dotando seu texto de uma expressividade particular. A recomendada economia no uso de adjetivos é deixada de lado em nome do caráter opinativo do texto. É um caso em que a cena genérica (*resenha crítica*) é preponderante sobre a cena englobante (*discurso jornalístico*) devido à imposição das escolhas lexicais do sujeito da enunciação. Mais à frente, na mesma resenha, temos:

(3) *Tão Forte e Tão Perto* é ilustrativo do que ocorre quando um diretor tem uma compreensão inadequada do livro que está adaptando. [...] O romance de Jonathan Safran Foer de fato parte o coração de quem o lê; nele, a logorreia de Oskar é uma patética e comovente barreira contra a imperiosidade dos fatos. No filme, ela pode facilmente incorrer na irritação pura e simples do espectador, porque é tomada de forma literal (*Veja*, edição 2258, de 29/02/12, p. 117).

O tom categórico apresenta-se, aqui, tanto no elogio ao livro de Foer, o que Boscov faz por meio da reveladora afirmação de que o romance é de partir o coração (partiu o dela, presumimos), quanto na alusão à “irritação pura e simples” atribuída à versão cinematográfica. Ocorre aqui, no entanto, um movimento retórico que demonstra a consciência do enunciador do texto quanto aos efeitos que a maneira com que formula suas proposições podem surtir no leitor: o argumento é modalizado pela inclusão de “pode” na afirmação de que “no filme, ela [a logorreia de Oskar] *pode* facilmente incorrer na irritação pura e simples do espectador”. Desse modo, apresenta-se uma opinião pessoal da resenhista sem que o tom da enunciação soe impositivo. Trata-se de um recurso que suaviza o discurso, uma vez que a afirmação incontestável de algo que o leitor poderia pensar ou sentir (sua “irritação pura e simples”) poderia incorrer em uma interpelação algo agressiva do interlocutor do texto, já que limitaria sua liberdade de opinião. Boscov, apesar disso, não se furta ao direito de expressar sua própria irritação com filme de outras maneiras, o que inclui até mesmo a pontuação dos enunciados:

- (4) Oskar não está narrando, como na página, mas falando. Sem parar. Em vez de desespero, assim, o que ele transmite é egotismo (*Veja*, edição 2258, de 29/02/12, p. 117).

A irritação de que Boscov falou anteriormente se traduz textualmente: a pausa que destaca a expressão *sem parar* alude a um momento em que o locutor parece diminuir a velocidade de produção do discurso, enfatizando o sentimento de irritação ao tentar contê-lo. Aparentemente, não consegue:

- (5) Irritante mesmo, porém, é a maneira como o diretor Stephen Daldry soterra os elementos de qualidade genuína que o livro lhe oferece sob clichês ordinários, arroubos sentimentais e supostos achados que não passam de cacarecos narrativos (*Veja*, edição 2258, de 29/02/12, p. 117).

A irritação é reafirmada pelo advérbio *mesmo* e toma forma nas escolhas lexicais que dirigem críticas duras ao diretor Stephen Daldry: seus clichês são “ordinários” e a expressão “*supostos achados que não passam de cacarecos narrativos*” parece revelar a intenção de “desmascarar” o cineasta e trazer à luz (ou seja, fazer com que o destinatário do texto perceba) o conteúdo supérfluo do filme, aliás, os seus “cacarecos narrativos”. Perto do fim da resenha, a jornalista recorre outra vez a um vocabulário mais informal:

- (6) [...] só para virar a casaca na meia hora final (*Veja*, edição 2258, de 29/02/12, p. 117).

Expressões como *virar a casaca* e *cacarecos narrativos* aparecem no texto de Boscov para marcar a irritação que perpassa sua resenha do filme de Daldry e são, novamente, opções lexicais que sustentam a argumentação nesse sentido. Essas expressões, apesar de incomuns na totalidade de suas resenhas, são elementos linguísticos que reafirmam a franqueza com que a jornalista da revista *Veja* desenvolve seus argumentos:

- (7) Mas essa é a constante na carreira de Daldry, de *Billy Elliot*, *As Horas* e *O Leitor*: o dom para estragar boa arquitetura com decoração ruim (*Veja*, edição 2258, de 29/02/12, p. 117).

A conclusão do texto retoma a ideia central (apresentada já no título), além de reforçar a ideia resultante da análise do excerto (1), de que Boscov pauta a análise do filme em seu conhecimento da filmografia do diretor, atribuindo, assim, algo de crível a uma opinião que, de outra forma, poderia soar generalizante. Além disso, a expressão *decoreção ruim* substitui *cacarecos*, o que retoma a metáfora em torno da qual a resenhista constrói toda a argumentação: sua análise compara o bom trabalho realizado por um arquiteto (o autor do livro) com os estragos produzidos nele pela intervenção de um mau decorador (o diretor). O leitor da resenha, assim, tem acesso a uma opinião sobre o filme que está também alicerçada sobre o conhecimento de Boscov a respeito do livro que lhe deu origem – e do processo de adaptação de textos literários para o cinema. O *ethos* que resulta dessa linha de raciocínio é de alguém que circula pelos diversos ambientes da produção cultural (o cinema, a literatura, etc.). O *ethos* de um intelectual, enfim.

## 2 “Gato por lebre”, resenha do filme *Os Candidatos*

O título desta resenha faz uso de uma expressão popular (“comprar gato por lebre”) para insinuar que se vai falar a respeito de uma falsa promessa feita pela comédia *Os Candidatos* (*The Campaign*, 2012):

- (8) Não são só os políticos que vendem aquilo que não pretendem entregar. Também a sátira *Os Candidatos* finge ser ácida, mas resulta conformista (*Veja*, edição 2292, de 24/10/12, p. 159).

Mais uma vez, Boscov estabelece já no título e na cabeça da resenha (excerto acima) as relações comparativas por meio das quais construirá sua argumentação desfavorável ao filme. O uso da locução verbal *finge ser* e da conjunção adversativa *mas* aponta para a ideia de desmascaramento de algo que o filme pretende em relação ao público. O sujeito do discurso esclarece que não é passível de se deixar enganar, mas capaz de perceber elementos que, segundo ele (ou ela), teriam por objetivo “enganar” o espectador comum, entre os quais, deixa claro, não se inclui. Sua perspicácia, assim, frustrou a tentativa da comédia dirigida por Jay Roach de “ser ácida” e revelou o teor “conformista” que, na verdade, dá tom ao filme:

(9) Huggins, que concorrerá pelo Partido Republicano – não que as afiliações façam a menor diferença –, é tão ignorante e oligofrênico que Sarah Palin, em comparação, soa desenvolta. Mas seu coordenador de campanha é um craque em fazer salsicha parecer filé, de forma que Huggins começa a subir nas pesquisas. E aí então está declarada a guerra suja por uma boquinha no Congresso em *Os Candidatos* (*Veja*, edição 2292, de 24/10/12, p. 159).

Aqui, Boscov, cumprindo o contrato genérico da resenha crítica jornalística, procede com a apresentação do enredo do filme sem, mais uma vez, deixar de marcar seu posicionamento: além de recursos expressivos como o intensificador *tão* aplicado a “ignorante e oligofrênico”, a alusão irônica à política americana Sarah Palin marca sua interferência crítica de forma ácida. A escolha das expressões *fazer salsicha parecer filé*, *guerra suja* e *boquinha* também parecem trabalhar a favor da franqueza da jornalista; são escolhas lexicais que revelam igualmente uma tendência sutil à ironia e à construção de metáforas que ajudam na elevação da expressividade, por assim dizer, de sua escrita junto ao leitor.

### **3 “Rei por acaso”, resenha do filme *O Discurso do Rei***

O longa-metragem vencedor do Oscar em 2011 é alvo de opiniões divididas por parte de Boscov:

(10) Colin Firth está soberano como Bertie, o príncipe gago e inseguro que virou George VI. Já o filme não merece ser coroado no Oscar (*Veja*, edição 2203, de 09/02/11, p. 127).

O trecho acima serve para mostrar a oposição que é feita entre uma qualidade do filme, referida de forma generosa (“está soberano”) e uma afirmação categórica que assinala a avaliação em geral negativa que o filme receberá da jornalista ao longo do texto. De novo, a jornalista de *Veja* é assertiva no seu julgamento; entretanto, o reconhecimento de um ponto positivo, por meio do uso de um adjetivo francamente elogioso, põe de lado o caráter destrutivo ou mesmo maniqueísta com que a ausência desse elogio insuflaria o *ethos* do sujeito enunciator.



(11) O príncipe Bertie, ou Albert Frederick Arthur George, enfrentou desde a infância até a maior parte da vida adulta duas aflições. A primeira, ser o segundo na linha de sucessão ao trono da Inglaterra – o que equivale a ser ao mesmo tempo quase tudo e quase nada (*Veja*, edição 2203, de 09/02/11, p. 127).

Os períodos acima cumprem a função de contextualizar o leitor acerca do personagem histórico de que trata o filme. A parcela descritiva, característica do gênero resenha crítica, no entanto, é acrescida por uma intervenção opinativa da jornalista. O uso do travessão parece marcar um limite entre o discurso descritivo imparcial e aquele marcado pela opinião pessoal de Boscov.

O texto prossegue:

(12) Em *O Discurso do Rei* que estreia nesta sexta-feira no país, *é penalizante* a cena em que Bertie, então duque de York, tem de fazer um discurso na Exposição Imperial Britânica de 1925, diante de um mar de rostos divididos em expressões de paciência e de constrangimento. [...] Eddie, que no decorrer de 1936 seria o rei Edward VIII, era um playboy *tolos, vaidoso e irresponsável*. Às vésperas da morte de seu pai, George V, ele *batia o pé* que, uma vez coroado, faria da divorciada americana Wallis Simpson a rainha – o que, só para começar, seria uma impossibilidade constitucional (*Veja*, edição 2203, de 09/02/11, p. 127, grifos nossos).

Os dois trechos mostram a disposição de Boscov para expor seus pontos de vista sem se preocupar em conter a expressão de sentimentos íntimos (“é penalizante”) e constatações de cunho individual, subjetivo. O simples uso do substantivo *playboy* deixaria clara a reprovação da autora quanto ao comportamento do membro da família real inglesa; no entanto, sua assertividade dá vazão à listagem de três adjetivos pejorativos (“tolos, vaidoso e irresponsável”) que dão à afirmação o tom categórico que lhe é característico. Depois, elege a expressão *batia o pé* para se referir a uma ação do sujeito, reafirmando, assim, seu comportamento.

Fica sugerido que, nas resenhas de Isabela Boscov, a divisão entre as partes descritivas e avaliativas, além de não ser estanque, não serve de critério ou barreira para a expressão de opinião pessoal, e, na esteira dela, da subjetividade do enunciador – que, por sua vez, remete

ao fiador do discurso. O *ethos* que se delinea é o do analista que julga com parcimônia, mas franca e assertivamente; que não cai nas armadilhas da generalização maniqueísta, sem, no entanto, furtar-se o direito – reiteradamente justificado pela exposição de conhecimento especializado e de cultura geral – de emitir julgamentos contundentes ao interpelar o coenunciador.

### **Sobre a equidade: o *ethos* do analista justo**

Aqui, discutiremos melhor a maneira como o fiador dos textos de Isabela Boscov trabalha no sentido de construir uma imagem que conjuga o rigor da análise ao comedimento que atribui ao discurso o teor equilibrado e justo dos julgamentos. Há, em muitos textos de nosso *corpus*, uma dinâmica de estruturas concessivas que colocam lado a lado críticas e elogios. Voltemos à resenha sobre o filme *Os Candidatos*:

(13) Quem dirige o filme é Jay Roach, que já fez tanto comédias de grande apelo popular [...] quanto afiadas reconstituições de episódios reais da política americana [...]. Em *Os Candidatos*, sua tentativa de juntar esses dois fios em uma única meada, vence o primeiro impulso – o da comédia larga e, aliás, cheia de momentos brilhantes por parte de Will Ferrell, que faz Brady, e Zack Galifianakis, como Huggins. *Mas* a sátira em si por fim se revelará tão rasa e esquiva quanto o debate político do qual zomba. O dinheiro manda, os candidatos fingem ser o que não são e se caluniam sem nenhuma vergonha; *mas*, chamados à consciência, ambos poderiam, mediante certo esforço, honrar o voto neles depositado (*Veja*, edição 2292, de 24/10/12, p. 159, grifos nossos).

O trecho parece ilustrar a hipótese da equidade: Boscov não deixa de reconhecer os elementos de qualidade do filme, e o faz de modo contundente, referindo-se à comédia dirigida por Roach como “cheia de momentos *brilhantes*”. Logo depois, retoma o argumento centralizador do texto com a ideia de que a comédia “se revelará” (à sua perspicácia como analista) “rasa” e “esquiva”, adjetivos que marcam novamente seu tom categórico – e a mudança de direção é articulada pelo operador argumentativo *mas*. Assim, percebe-se que a evolução argumentativa do texto da jornalista conjuga críticas duras e remissões positivas de modo a construir a imagem de um sujeito discursivo que pretende ser identificado com a figura de um analista justo em suas avaliações. Vejamos:

(14) Há, em *O Discurso do Rei*, um cerne duro e instigante: o embate entre Colin Firth, como Bertie, e Geoffrey Rush, como o plebeu australiano que, na familiaridade com que trata seu paciente, indica a ele que, do outro lado do mundo ao menos, os súditos da Coroa já perceberam que a realeza não passa de um teatro e seus integrantes, de atores fantasiados. [...] Mais interessante ainda é o embate de Bertie consigo mesmo (Veja, edição 2203, de 09/02/11, p. 128).

Nesse outro excerto da crítica ao filme de Tom Hooper, Boscov destaca efusivamente os pontos favoráveis de sua avaliação: adjetivos generosos põem em relevo as qualidades superlativas do filme (“cerne duro e instigante”, “mais interessante ainda...”). A continuação do texto, entretanto, abre espaço para a ação recorrente de um analista franco, detalhista, que expõe conhecimento cultural e enciclopédico para marcar sua insatisfação com outros aspectos do longa-metragem, estes mais abrangentes:

(15) Esse cerne palpitante, *porém*, vem embrulhado para presente como filme “de época” e “de Oscar” – em que são mandatórios os belos figurinos e cenários enquadrados sem nenhuma imaginação; a visão de explorador naturalista do século XIX sobre as supostas excentricidades inglesas; um roteiro que alisa, da história, todos os vincos da contradição; e um elenco de apoio recrutado no estrato superior do *establishment* dramático britânico (Veja, edição 2203, de 09/02/11, p. 128, grifo nosso).

O trecho, que se dedica à exposição de um parecer negativo quanto aos méritos gerais do filme, é iniciado por Boscov com a reafirmação do “cerne palpitante” que ela reconhece existir. Depois, o operador argumentativo *porém* articula a introdução dos argumentos que fundamentam sua insatisfação. Esse movimento é duplicado em seguida, quando a jornalista se ocupa da avaliação do diretor do filme, opondo posições avaliativas por meio do uso de outro operador argumentativo, *entretanto*:

(16) Em seus trabalhos anteriores, como as excelentes minisséries *Elizabeth I* e *John Adams* e o espirituoso *Maldito Futebol Clube*, o diretor Tom Hooper demonstrou compreensão verdadeira dos impulsos íntimos que empurram homens e mulheres à frente e observação sagaz da fricção que os códigos sociais se destinam a suprimir,

mas às vezes instigam. Aqui, *entretanto*, ele corteja a plateia com aquela anglofilia pedestre do cinema – que manias arcanas, mas *a-do-rá-veis*, os ingleses cultivam (Veja, edição 2203, de 09/02/11, p. 128, grifo nosso).

O percurso argumentativo do texto deixa patente a atuação de um analista que pôs na balança os aspectos positivos e negativos da obra que analisou, e que, com isso, sedimentou o terreno sobre o qual, agora, expõe a fatura final de suas considerações, contando com a credibilidade do leitor. Sua decisão final foi pautada na exposição de conhecimentos de naturezas variadas e na capacidade de delinear relações comparativas que atestam a autoridade intelectual de que depende sua retórica.

### **Intertextualidade e imagens de si: outra das facetas do fiador**

“O *ethos* implica uma maneira particular de se mover no espaço social” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18), que deve ser encaixada pelo leitor em um determinado grupo social e relacionada a um estereótipo de comportamento localizado “num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica...” (p. 18). Ora, há momentos de suas resenhas em que Isabela Boscov se aproxima de figuras a cujas imagens são frequentemente relacionados os estereótipos sociais dos *sujeitos cultos, intelectuais*, cujas ideias e opiniões são dotadas de autoridade intrínseca devido ao prestígio que se lhes atribui. Por meio de alguns exemplos é possível depreender como a jornalista delinea essa sua identificação com figuras que habitam o universo da cultura e da erudição:

- (17) Em *Sherlock Holmes*, o diretor Guy Ritchie submete o detetive a um choque iconoclástico. E quem sai ganhando, finalmente, é Watson. [...] Na concepção de Conan Doyle, Sherlock era Deus e Watson, seu rebanho, *como observou o jurista americano Richard Posner em um ensaio contrário à idolatria sherlockiana*. Na visão do filme, Sherlock pensa que é Deus, mas nada seria sem Watson, que, *à maneira de Moisés*, cuida de que sua palavra seja posta em prática, (Veja, edição 2246, de 06/01/10, p. 94, grifos nossos).

(18) Homenagem melhor prestaram a ela os soviéticos, que se saíram com o apelido “dama de ferro”. A intenção não era bem referir-se à sua altivez, mas hoje a alcunha pode ser interpretada de outra maneira. Se um cavalheiro, *como disse Oscar Wilde*, é um homem que nunca ofende uma mulher sem querer, então Margaret Thatcher comportou-se mesmo como uma dama: ofendeu, irritou, indignou e enfureceu os ingleses, mas sabia perfeitamente que o estava fazendo. E por quê, (*Veja*, edição 2257, de 22/02/12, p. 97, grifo nosso).

(19) *Credita-se ao magnata do circo P.T. Barnum a máxima* de que “ninguém nunca perdeu um dólar subestimando o gosto do público americano”; *da mesma forma*, ninguém perde um Oscar por superestimar o fascínio da Academia com a monarquia britânica (*Veja*, edição 2203, de 09/02/11, p. 128, grifos nossos).

Nos excertos acima, o recurso à heterogeneidade mostrada e/ou constitutiva converte-se em um exercício de apropriação, por parte do enunciador, do discurso de figuras proeminentes do cenário cultural – um jurista, um escritor consagrado, um empreendedor do mundo das artes e, ainda, do discurso bíblico.

Em (17), excerto de “Sherlock e Watson sem retoques”, resenha de Boscov para o filme *Sherlock Holmes* (2009), há um tipo de citação indireta, com a especificação da fonte (em “como observou o jurista americano Richard Posner em um ensaio contrário à idolatria sherlockiana”) e a reprodução do sentido original do discurso citado. O excerto em (18), retirado de “A leoa no inverno”, resenha de *A Dama de Ferro (The Iron Lady)*, 2011, segue o mesmo caminho. Já em (19), outro excerto de “Rei por acaso”, sobre *O Discurso do Rei*, faz-se a citação direta de uma máxima popular e nomeia-se sua provável fonte, depositando a responsabilidade pela veracidade da atribuição de autoria a uma coletividade: “*Credita-se ao magnata do circo P.T. Barnum...*”. A jornalista parece inspirar-se nos enunciados atribuídos a essas figuras para delinear os seus próprios, estes análogos àqueles, que lhes serviram de referência. Fazendo isso, o enunciador consegue o efeito estilístico que eleva sua escrita a um nível criativo e expressivo que pode ser comparado, pelo destinatário, ao nível de excelência historicamente construída pelas representações sociais dos personagens citados. A analogia fica explicitamente observável em (19), devido ao uso da locução *da mesma forma*, que introduz “a versão do enunciador” para a máxima de P.T. Barnum.

Ao mesmo tempo em que marca sua relação de intimidade com as referências do mundo das artes, o recurso desempenha papel importante na argumentação do texto, promovendo a legitimação da autoridade intelectual da voz enunciativa, na esteira do prestígio das personalidades referidas por ela. Com isso, há a reiteração da relação estreita entre essa voz e o conhecimento de discursos que integram o intertexto de suas resenhas. E como esse intertexto é constituído de textos de prestígio, a adesão do leitor é reivindicada e assegurada pelo conhecimento de Boscov com relação a eles.

Esse uso da intertextualidade está claramente trabalhando a favor da reafirmação da autoridade e do estilo da jornalista. Koch (1997, p. 59) lembra-nos de que a intertextualidade se constitui em um dos critérios da própria textualidade, uma vez que “diz respeito aos modos como a produção e recepção de um texto *dependem do conhecimento* que se tenha de outros textos com os quais ele, de alguma forma, se relaciona”. É através da afirmação desse conhecimento de vozes prestigiosas do cenário cultural que o enunciador constrói sua relação com o saber que conquistará a confiança de seu destinatário.

Ainda de acordo com Koch (1997, p. 60), podemos fazer uma distinção entre intertextualidade em sentido amplo e intertextualidade em sentido restrito. A primeira está relacionada a uma condição essencial para a própria existência do discurso, considerando que o diálogo com um intertexto é indispensável para a construção dos sentidos de um texto. Ora, consideramos o gênero “resenha crítica” um exemplo consideravelmente revelador disso: o autor de uma resenha, ao defender seus pontos de vista a respeito de algo, como um filme, está justamente explicitando a relação dialógica entre seu texto e o discurso semiótico que serviu de motivação para seus enunciados. É a existência do discurso cinematográfico, em todas as suas facetas (textual, visual, sonora), que dá sentido ao trabalho de alguém como a jornalista da revista *Veja* de que estamos tratando aqui:

Isso significa que todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe (KOCH, 1997, p. 59).

A intertextualidade em sentido restrito pode ser definida pela relação de um texto com outros textos previamente existentes (e efetivamente produzidos). Isso está exemplificado pelo recurso usado por Isabela Boscov nos três últimos excertos: um tipo de intertextualidade explícita, já que os autores das citações são devidamente nomeados (inclusive por que, nesse

caso, é exatamente nisso que mora o poder argumentativo das citações); e uma intertextualidade do tipo estilística, que promove a expressividade necessária à singularidade que Boscov pretende relacionar à sua enunciação, por meio da apropriação de outras vozes com o objetivo de produzir efeitos de sentido renovados, cuja autoria acaba sendo atribuída a ela pelo leitor. Nas palavras de Koch (1997, p. 63), o autor de um texto faz isso “tendo em vista efeitos específicos, estilos, registros ou variedades de língua”, e, assim, “o texto incorpora o intertexto para seguir-lhe a orientação argumentativa e, frequentemente, para apoiar-se nele a argumentação (por exemplo, a argumentação por autoridade)”.

O modo como o sujeito enunciador faz uso da citação de autoridade pode ser equacionado assim:

Partindo-se de um fato “X disse [= assertou] que P” e, com base na ideia de que X (“que não é um imbecil”) muito provavelmente não se enganou ao dizer o que disse, é possível concluir sobre a verdade ou a verossimilhança de P. A fala de X, fato entre outros fatos, é, dessa forma, tomada como índice da verdade de P (DUCROT *apud* MAINGUENEAU, 1997, p. 101).

Parece-nos ser esse o caso da inserção explícita de vozes alheias em que Boscov assenta sua autoridade e o fortalecimento de uma imagem ligada a nomes importantes da arte e da história. Koch (1997) irá apontar para um tipo de “intertextualidade das semelhanças” nesses casos, aos quais Dominique Maingueneau atribui um valor de captação:

Quando um falante se apaga por trás do “locutor” de um gênero determinado de discurso, e mostra que o faz, poderá pretender beneficiar-se da autoridade ligada a este tipo de enunciação ou arruiná-la. No primeiro caso, quando há “captação”, a imitação incide sobre a estrutura explorada (MAINGUENEAU, 1997, p. 102).

É o caso do procedimento de Isabela Boscov ao manipular discursos de prestígio; “trata-se da construção, através da própria enunciação, de uma cena de legitimação” (MAINGUENEAU, 1997, p. 103).

Os efeitos de sentido produzidos pelo recurso à intertextualidade também tomam forma de uma maneira bastante peculiar na forma como Isabela Boscov elabora uma espécie de “simulação de citação”. Ilustramos essa ideia através da análise de um excerto de “Um verdadeiro mito”, resenha do filme *A Rede Social (The Social Network, 2010)*, em que Boscov procede com uma leitura interpretativa das personagens reais retratadas no longa-metragem do diretor americano David Fincher sobre os criadores do *Facebook*:

(20) Em outra belíssima história da mitologia grega, o poeta Orfeu consegue que os deuses do mundo dos mortos o deixem levar de volta à vida sua mulher, Eurídice. Mas eles impõem uma condição: Orfeu deve andar a frente de Eurídice e em hipótese nenhuma olhar para trás. No limiar do mundo dos vivos, o ansioso Orfeu faz exatamente isto: olha para trás de relance, para certificar-se de que a mulher o está seguindo – e manda-a de volta ao inferno para sempre. Na iminência de resgatar o que lhe é mais precioso, assim, o homem condena-se a privar-se desse objeto para a eternidade. [...] Os gregos, como se vê, tinham uma percepção tão fina quanto impiedosa dos paradoxos da condição humana – em particular dos que envolvem dons ou ambições capazes de equiparar o poder dos homens ao dos deuses. E é com esse mesmo tipo de percepção que o roteirista Aaron Sorkin e o cineasta David Fincher contam, no extraordinário *A Rede Social*, a história de um personagem da mitologia contemporânea: Mark Zuckerberg, o gênio precoce que, aos 19 anos, criou a pedra de toque da era do relacionamento virtual – o Facebook. [...] Viver como esses milionários precoces, argumenta *A Rede Social*, é uma proposição cruel: como os personagens das tragédias gregas, eles têm de viver eternamente congelados naquele momento que conjuga sua grande conquista e seu grande erro (Veja, edição 2193, de 01/12/10, p. 215, grifo e sublinhado nossos).

Desde o início, a cenografia da resenha vinha reiterando a relação entre as situações desenvolvidas pelo roteiro do filme e os enredos das tragédias gregas. No último período, sublinhado, essa ideia é retomada. Há, porém, uma tentativa do enunciador de camuflar a sua interpretação pessoal do sentido do filme em uma citação: ele afirma que é o próprio filme que “argumenta” a favor de uma hipótese de leitura que, na verdade, é ele próprio quem formulou e defende desde o início e por toda a resenha. O trecho sublinhado serve de conclusão ao texto, o que evidencia o objetivo de arrematar a relevância de sua opinião através da repetição da tese inicial e da atribuição da mesma ao discurso do filme, que, afinal, não poderia ser contestado pelo coenunciador – a escolha do verbo *argumentar* é crucial e, digamos, autoexplicativa para revelar o propósito da voz que enuncia ao lançar mão da “citação simulada” de um discurso externo ao conjunto de seus enunciados.



O mesmo acontece no excerto abaixo, extraído da resenha intitulada “Para a posteridade”, sobre o filme *Lincoln* (2012), em que Boscov afirma que o drama histórico do diretor Steven Spielberg

(21) é o que uma parte do público descreveria como um filme chato (*Veja*, edição 2305, de 06/01/10, p. 103),

enquanto

(22) outra parte do público, porém, estaria absolutamente certa em dizer que este é o melhor trabalho de Spielberg em muito, mas muito, tempo (*Veja*, edição 2305, de 06/01/10, p. 103).

Aqui, a articulista demonstra habilidade em transpor seus pontos de vista para um domínio em que eles soam parte do pensamento de um grupo, e não apenas desdobramentos de sua própria opinião.

Vejamos, agora, um excerto de “O tempo que se foi”, resenha de Boscov para o filme *Super 8* (2011), em que esse tipo de citação ocorre de forma semelhante:

(23) Explica-se esse juízo tão positivo sobre o passado: *o que Abrams quer evocar* aqui são as virtudes da insegurança juvenil que não tem rede social atrás da qual se esconder (*Veja*, edição 2229, de 10/08/11, p. 133).

Boscov atribui ao diretor J.J. Abrams a intenção de evocar algo por meio de seu filme. No entanto, parece-nos que esta é uma interpretação dela para o que o longa-metragem de Abrams significaria. A citação construída no texto, porém, forja um cenário em que o próprio diretor estaria corroborando aquilo a favor do que a autora da resenha argumenta. O recurso à intertextualidade explícita se apresenta, assim, como elemento importante e recorrente do estabelecimento da credibilidade que o fiador dos textos Isabela Boscov reivindica para seus enunciados.

Em outros de seus textos, a imagem com a qual o sujeito enunciatador delineia uma espécie de identificação é a da mulher forte, cheia de personalidade, capaz de superar as idiosincrasias de sua “condição feminina”; e, nesses casos, a inserção de vozes alheias

também se faz presente. Vejamos excertos das resenhas sobre os filmes *Julie & Julia* (2009) e *A Proposta* (*The Proposal*, 2009), respectivamente:

(24) Julia [Child] nunca se tornou uma chef com o status de um Paul Bocuse ou um Daniel Boulud. Aliás, mulher chef nenhuma foi até hoje mitificada com intensidade comparável. Os relatos das poucas que romperam tal barreira e comandam restaurantes famosos *atestam um altíssimo grau de machismo no meio. Os homens replicam* que o ambiente é competitivo até a morte e não deixa tempo nem energia para cuidar de uma família. Além disso, *argumentam eles*, as mulheres carecem da força física necessária ao desempenho em uma cozinha profissional. *Difícil acreditar*: quase metade do pessoal de cozinha nos restaurantes americanos hoje é composta de mulheres, que não são poupadas do trabalho pesado. As chefs executivas, em compensação, são por volta de 5% do total (*Veja*, edição 2140, de 25/11/09, p. 182, grifos nossos).

(25) *Por razões que têm muito a ver com o chauvinismo e um tantinho a ver com empirismo*, a mulher no comando é tratada pelo cinema como a quinta praga do apocalipse – e isso desde antes que houvesse mulheres no comando. Nos anos 30 e 40, quando a então emergente “guerra dos sexos” serviu para que alguns dos diretores mais talentosos de Hollywood instituíssem a figura da mulher implacável e que não para diante de nada, essa imagem se fixou de maneira quase espontânea (*Veja*, edição 2121, de 15/07/09, p. 159-160, grifo nosso).

A tomada de partido pela “mulher de atitude”, por assim dizer, que a voz que enuncia manifesta em (24) e (25), acima, é recoberta de sentido pela consideração de outro excerto da resenha “A leoa no inverno”, sobre o filme *A Dama de Ferro*, abaixo, em que Boscov demonstra identificação com a personalidade indomável de Margaret Thatcher, especialmente no tocante à manutenção de pontos de vista em face de discordâncias. O seguinte trecho do texto revela a identificação de Boscov com esse tipo de atitude, historicamente atribuída à ex-primeira-ministra britânica:

(26) Não que *A Dama de Ferro* [...] não seja um filme agradável e fluente. É, e muito. Mas sua vibração vem das cenas em que Thatcher [...] está em ponto de bala, em completo

domínio de sua personalidade indômita, seu poder colossal de decisão, sua independência de espírito. A título de lembrete: o gatilho da crise interna do Partido Conservador que levou Thatcher a perder o posto, em 1990, foi sua recusa tenaz em integrar o Reino Unido à zona do euro, prevendo que esta seria uma babel dominada pela Alemanha e sacudida por crises econômicas. Os 22 anos desde então só confirmam seu vaticínio. Não por acaso Thatcher foi tão odiada: ter razão é imperdoável (*Veja*, edição 2257, de 22/02/12, p. 95).

O aval dado pelo enunciador ao perfil feminino supracitado, que encontra em Margaret Thatcher uma representante ilustre, está implícito na alusão do título da resenha ao filme “O Leão no Inverno” (*The Lion in Winter*, 1968), cujo título, por sua vez, faz alusão à expressão inglesa “*like a lion in winter*” (“como um leão no inverno”), geralmente usada para designar o comportamento de alguém que não desfalece diante da adversidade. Os excertos contidos em (24), (25) e (26) dão suporte à ideia de que a enunciação de Boscov relaciona seu *ethos* discursivo a uma imagem que corresponde ao padrão de excelência e obstinação de mulheres como Margareth Thatcher, Julia Child e as personagens interpretadas pelas atrizes Sandra Bullock, em *A Proposta*, e Katharine Hepburn, em *O Leão no Inverno*.

### **Considerações finais**

A soma das características que o fiador atribui ao enunciador dos textos de Isabela Boscov vai delineando o *ethos* de uma jornalista culta, informada, capaz de manipular referências do universo erudito (mas também da chamada *cultura pop*) e que se move no espaço social impulsionada por uma atitude assertiva, amparada na competência que lhe é socialmente atribuída com base nas representações coletivas atreladas à sua atividade profissional.

O percurso teórico-metodológico que percorremos neste artigo foi iniciado com uma apresentação do conceito de *ethos* discursivo e da maneira como estudiosos do discurso, como Dominique Maingueneau, localizam a ação do *ethos* no interior de uma cena enunciativa que ajuda a compor a imagem discursiva do enunciador de um texto. Passamos, em seguida, à análise de algumas evidências da atuação do *ethos* em resenhas críticas de Isabela Boscov. De nossa breve investigação resultou o agrupamento de características retórico-discursivas de Boscov em, basicamente, três categorias de análise, distribuídas em três seções.

Na primeira, “Escolhas lexicais e modalizadores: a gramática do fiador”, destacamos o modo como as escolhas de palavras, expressões e determinadas estruturas composicionais apontam para um modo específico de enunciar, de se comportar discursivamente, que pode ser associado a uma impressão que o enunciador de um texto deixará de si em seu leitor presumido.

Na segunda seção, “Sobre a equidade: o *ethos* do analista justo”, pudemos verificar na escrita de Boscov a recorrência de estruturas concessivas que, além de revelarem a consideração, pelo enunciador, da existência de um coenunciador, atribuem àquele o *ethos* de alguém que elabora suas considerações com base em análises ponderadas e sensatas de todos os aspectos de uma determinada questão.

Finalmente, em nossa terceira e última seção de análise, “Intertextualidade e imagens de si: outra das facetas do fiador”, propusemos uma junção de noções da Linguística Textual e da Análise do Discurso a fim de elucidar os mecanismos intertextuais que participam da constituição da faceta culta do *ethos* nas resenhas de Boscov. Nesse caso, verificamos que a incorporações de vozes exteriores ao discurso tem participação decisiva na constituição da imagem (intra)discursiva que permeia alguns textos de nosso *corpus*.

À essa imagem que distingue o enunciador entre as “muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes” (BAKHTIN, 2010, p. 199) que habitam o interdiscurso de seu texto temos nos referido, aqui, como o seu *ethos* discursivo. Trata-se do caráter e da corporalidade assumidos pela voz enunciativa no momento mesmo em que se insere no jogo dialógico de construção de sentidos que é a enunciação, tendo como parceiro/opositor seu destinatário presumido. Desse modo, fica estabelecido o processo por meio do qual o enunciador de um texto se insinua em direção a seu interlocutor a fim de engajá-lo em um jogo de imagens em que cada um desempenha um papel estratégico na construção dos efeitos de sentido – papel ao qual corresponde uma voz característica: um *ethos*.

## REFERÊNCIAS

Acervo Digital VEJA. Disponível em:  
<<http://veja.abril.com.br/complemento/acervodigital/index-novo-acervo.html>>. Acesso em:  
19 jul. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CAVALCANTI, Jauranice Rodrigues. Considerações sobre o ethos do sujeito jornalista. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 173-184.

DISCINI, Norma. Ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 33-54.

FOLHA DE S. PAULO. 1996. *Novo Manual da Redação*. Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual\\_redacao.htm](http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_redacao.htm)>. Acesso em: 19 jul. 2016.

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

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

\_\_\_\_\_. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-29.

**Artigo recebido em julho de 2016.  
Artigo aceito em outubro de 2016.**