

## Homenagem ao cinema brasileiro em uma reportagem jornalística<sup>1</sup>

Gilmar Adolfo Hermes <sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pelotas

### Resumo

Os jornalistas constroem uma imagem pública a partir de cada um dos seus textos produzidos. No caso do jornalismo sobre cinema, as reportagens são resultado de uma série de relações semióticas estabelecidas entre os produtos cinematográficos, os artistas envolvidos na sua produção e as possíveis expectativas dos leitores em relação aos textos jornalísticos e os filmes ou contextos artísticos tratados. Em uma análise semiótica da reportagem sobre o documentário *Todos os Paulos do Mundo*, escrita pelo jornalista Luiz Carlos Merten, é possível perceber a construção de ações sógnicas que recuperam o processo de criação do filme e seu significado em relação à atual produção cinematográfica brasileira.

**Palavras-chave:** Semiótica, jornalismo, jornalismo cultural, cinema brasileiro.

Este artigo é parte de uma pesquisa que estuda os textos jornalísticos produzidos pelo crítico de cinema Luiz Carlos Merten para o jornal *O Estado de S. Paulo*. A análise semiótica dos textos, especialmente sobre filmes brasileiros, objetiva compreender qual tipo de agenciamento o autor produz através de sua atividade jornalística, e, ao mesmo tempo, sua identidade pública como um jornalista da área cultural.

Neste artigo serão analisados os textos jornalísticos *Múltiplo e Genial e Faces de um Mestre*, publicados no dia 10 de maio de 2018 (MERTEN, 2018). Nestas reportagens jornalísticas, Merten fala a respeito do filme documentário *Todos os Paulos do Mundo* sobre o ator e diretor brasileiro Paulo José, atualmente com 80 anos de idade e responsável por uma larga produção de filmes, peças de teatro e produções televisivas.

### 1. Aspectos biográficos de Luiz Carlos Merten

O jornalista Luiz Carlos Merten começou sua carreira em 1964 passando a escrever para cinco jornais de Porto Alegre, no Sul do Brasil, e, desde 1989, ele tem escrito para o jornal *O Estado de S. Paulo*, um jornal de São Paulo, a maior cidade do País (MERTEN, 2004). Ele trabalha já há um longo tempo como crítico de cinema no Brasil, e vem sendo citado em várias pesquisas acadêmicas (DESBOIS, 2011; LUNARDELLI, 2008), que consideram seus textos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo* e outros. As publicações de suas críticas são usadas como uma referência para

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Brasil-Estados Unidos - VII Colóquio Binacional de Ciências da 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)

---

refletir sobre as produções cinematográficas, as temáticas dos diversos filmes e o modo como são feitos.

O trabalho corrente de Merten como crítico e repórter de cinema no jornal *O Estado de S. Paulo* é um exemplo significativo de prática jornalística na área cultural no Brasil. Luiz Carlos Merten também produz a coluna *Filmes na TV*, com críticas, sugestões e notas sobre filmes na TV aberta, por assinatura, filmes em streaming e vendidos no formato DVD.

Merten, que se formou em Jornalismo, começou a atuar como crítico e repórter da área cinematográfica no ano de 1964. Essa mesma data marcou a história do Brasil com o golpe militar e o começo de um período de repressão política que durou 21 anos. Na área cinematográfica foi o momento de maior relevância do movimento chamado Cinema Novo. Em 2015, Merten escreveu um livro que conta a história do cinema mundial. Nesta obra, ele descreve o Cinema Novo como o principal movimento do contexto brasileiro, no capítulo que presta homenagem ao trabalho do diretor Glauber Rocha (MERTEN, 2015, p.175-185).

## **2. O cinema no Brasil**

O autor francês Laurent Desbois (2011) chama a atenção para dois aspectos da produção cinematográfica brasileira. Primeiro, ele trata do estabelecimento da indústria de cinema nacional e enfatiza a descontinuidade dos projetos que caracterizam esse tipo de empreendimento no Brasil. Em segundo lugar, ele analisa como a indústria enfatiza os contrastes de uma identidade nacional multicultural.

A identidade cultural brasileira é formada pelos povos indígenas, colonizadores portugueses e escravos africanos, além dos imigrantes europeus e asiáticos com diversas nacionalidades que vieram principalmente a partir da segunda metade do século XIX. O historiador Boris Fausto (2008) estima que quatro milhões de escravos entraram nos portos brasileiros entre 1550 e 1855 (FAUSTO, 2008, p.24). A história econômica do Brasil é profundamente marcada pelo comércio escravocrata. Isso reflete-se nas contradições que serão manifestadas no cinema em termos de identidade brasileira. Até a abolição da escravatura em 1888, próximo da data de surgimento mundial do cinema, a principal força de trabalho no País era baseada na escravatura. Ao longo do desenvolvimento histórico do Brasil, as culturas indígenas foram dizimadas ou sobreviveram nas áreas colonizadas principalmente através da miscigenação com os colonizadores. Desbois (2011), em seu livro, mostra que ao longo das tentativas de

---

construir uma indústria nacional do cinema, os filmes refletem a preocupação com as contradições de uma sociedade que se desenvolveu com o trabalho escravo e o massacre das culturas indígenas.

Desbois (2011) situa o começo da história do cinema no Brasil em 1898. Nesse ano, Afonso Secreto trouxe o cinematógrafo Lumière para o País. Permitiu assim a primeira produção de documentários. O autor informa que o cinema estadunidense começou a ser exibido no País em 1911. Então, o Brasil tornou-se um mercado dominado pelas produções estrangeiras. Através da história, as iniciativas para desenvolver a indústria nacional têm sido influenciadas pelas cinematografias estadunidenses e europeias. Apesar disso, porém, o Brasil exerce um papel significativo na cinematografia internacional e tem sido reconhecido em festivais, como os de Veneza (Itália), Cannes (França), e entre os prêmios Oscar para filmes estrangeiros (Estados Unidos).

Um dos momentos mais populares do cinema brasileiro foi em 1940, quando a companhia de cinema Atlântida foi um sucesso no Rio de Janeiro. Logo depois, uma empresa rival, a Vera Cruz, emergiu em São Paulo, propondo um cinema similar aos padrões europeus. O cineasta Alberto Cavalcanti foi convidado para trabalhar lá, tendo sido um dos diretores brasileiros mais reconhecidos pela crítica internacional, pois ele já tinha trabalhado na Europa. As duas companhias encerraram suas atividades depois de produzirem uma série de filmes de sucesso popular, e a partir dos anos 1960, um grupo de cineastas constituíram o movimento conhecido como Cinema Novo. Este movimento propôs novas temáticas e linguagens cinematográficas, inspirado principalmente pelo Neorealismo Italiano. O Cinema Novo permitiu a problematização da identidade nacional e essa tornou-se a principal temática do cinema brasileiro. No entanto, muitos artistas foram forçados ao exílio para garantir sua própria integridade durante a ditadura militar. Em termos cinematográficos, a ditadura militar agiu ambigualmente por 21 anos, às vezes, perseguindo e censurando os cineastas, e outras vezes, permitindo o desenvolvimento da “pornochanchada”, um tipo de cinema com alusões ao sexo e erotismo, que se tornou muito popular naquela época.

O governo militar criou a Embrafilme. Esta instituição governamental serviu para apoiar a produção de filmes com temas nacionalistas, mas também sustentou a indústria cinematográfica em geral. Desbois (2011) relata que a Embrafilme apoiou a produção de 83 filmes de 1970 a 1973. Quando foi fechada, em 1990, pelo presidente Fernando Collor de Mello, a indústria brasileira de filmes experimentou uma crise sem precedentes, e

nenhum filme de longa metragem foi produzido no Brasil no ano de 1992. A retomada histórica de Desbois (2011) termina com a chamada “Retomada do Cinema Brasileiro”, com a ressurreição da indústria de filmes no Brasil, de 1994 a 2010. O primeiro filme desse período foi *Carlota Joaquina* e outras grandes realizações foram os filmes *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*.

### 3. A crítica de cinema no Brasil

Há poucas publicações científicas sobre o trabalho jornalístico de crítica de cinema no Brasil. A maior parte das referências bibliográficas sobre o cinema brasileiro busca refletir sobre a relevância de uma série de produções para a indústria nacional. Em seu livro, o autor Laurent Desbois (2011) não faz longas considerações sobre a crítica jornalística, embora apresente evidências da sua presença ao longo de toda a história do cinema brasileiro. Ele menciona constantemente a aceitação ou rejeição dos filmes pelos críticos como uma evidência da ubiquidade dessa atividade ao longo da história do cinema brasileiro. Ele cita a revista *Cinearte* como um instrumento para a implantação da indústria nacional de filmes. A publicação foi administrada pelo jornalista Adhemar Gonzaga (1901-78), quem também dirigiu uma das primeiras companhias cinematográficas, a Cinédia. Outras revistas especializadas foram *A Cena Muda*, *Mapa* e, mais recentemente, a *Bravo*. Entre outras publicações jornalísticas, Desbois (2011) aponta para o trabalho dos críticos nos jornais e revistas, embora não desenvolva apreciações sobre as suas atividades. Ele menciona vários críticos e o nome de Luiz Carlos Merten aparece sete vezes com seus comentários sobre filmes brasileiros.

O livro *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2004) não tem um verbete para o termo “crítica”, e não há referência para o termo “jornalismo”. O destaque mais próximo da crítica jornalística é o de “revista”. A publicação informa que as revistas especializadas em cinema apareceram no Brasil em 1910, e primeiramente elas tratavam não somente do cinema, mas também do teatro. O livro cita a revista *Cinearte*, que circulou de 1926 a 1942, e acrescenta que a revista *A Cena Muda* foi publicada de 1922 a 1955. Ambas, de acordo com a *Enciclopédia* (RAMOS; DE MIRANDA, 2004), apresentavam notícias sobre as estrelas de Hollywood e eram financiadas por anúncios das distribuidoras de filmes. Desta forma, pode-se notar o comprometimento da imprensa com o cinema americano na primeira metade do século XX. Há também outras publicações dedicadas para o público de massa, como *Cinelândia* e *Filmelândia*, que circularam principalmente entre as décadas de 1950 e 1960. Nos anos 1970, conforme a *Enciclopédia* (RAMOS; DE

MIRANDA, 2004), a grande era das revistas de cinema no Brasil para o grande público parecia acabar. Em 1987, a revista *Set* redescobriu este mercado e alcançou a marca de 50 mil cópias. Infelizmente, esta publicação também deixou de ser publicada desde 2010. Hoje os jornais e sites dão lugar aos textos críticos sobre cinema.

#### 4. Metodologia de Análise

A teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) oferece ferramentas conceituais que permitem a desconstrução dos textos e, conforme Colapietro (1989), a análise do agenciamento<sup>3</sup> como uma forma de manifestação do “*self*”.

A compreensão de como o autor produz seus textos pode ajudar a esclarecer aspectos da cultura cinematográfica que são usados nas redações e como essa atividade artística vem sendo cultivada e divulgada pelo jornal. As redações jornalísticas sobre cinema tratam do consumo de produtos cinematográficos e produzem conhecimento sobre os próprios filmes e as realidades que eles retratam. Esta pesquisa objetiva analisar como estes textos são constituídos semioticamente, observando como o autor constrói uma identidade pública com sua prática diária. Também leva em consideração como os sentidos são construídos por Merten levando em conta os contextos cinematográfico e jornalístico.

O objetivo é compreender como Merten tem construído sua identidade profissional através dos seus textos como uma modalidade de argumentação retórica para estabelecer comunicação com o público. As duas questões que guiam a pesquisa são: Como a produção cinematográfica brasileira é representada nos textos de Luiz Carlos Merten? Qual é a predisposição semiótica que Merten cria na mente de seus leitores e possíveis audiências dos filmes?

É necessário considerar o trabalho do jornalista como parte de contextos profissionais e culturais. As ações e os resultados apresentados pelos jornalistas em seus

---

<sup>3</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)

textos são o resultado de condições experienciadas por eles em seus ambientes sociais e profissionais. A atividade jornalística é o resultado de várias forças sociais, incluindo os próprios jornalistas, as influências dos leitores, fontes de informação, poderes econômicos e políticos, etc.

Desta forma, o filósofo Vincent Colapietro (2014) explica, semioticamente, no seu livro, *Peirce e a Abordagem do Self*, a constituição da subjetividade através dos conceitos semióticos de Peirce. Colapietro questiona a validade da abordagem do sujeito como um fato isolado, da mesma forma como a filosofia cartesiana fez. O autor propõe uma abordagem intersubjetiva, que percebe o sujeito inter-relacionado em uma comunidade. De acordo com Colapietro (1989), que neste ponto também considera a abordagem hermenêutica de Martin Buber, a semiótica “desloca o foco *do* que acontece dentro de uma consciência finita e individual *para* o que ocorre entre seres sociais dentro de uma estrutura comum de experiência e ação” (COLAPIETRO, 2014, p.66).

O autor enfatiza que, para Peirce, os signos são responsáveis pela produção da realidade. As relações entre os diferentes seres são produzidas por relações sígnicas, produzindo significados a partir das relações materiais entre as coisas, nas instâncias fenomenológicas que Peirce (2000) denomina Primeiridade e Secundidade. Desta forma, a semiose (ação dos signos)<sup>4</sup> produzida pelos textos jornalísticos de Merten é articulada com outras semioses pré-existentes. O trabalho do jornalista produz uma nova semiose coletando informações de vários atores que podem estar envolvidos na produção de filmes ou somente na fruição destes.

De acordo com Colapietro (2014), na perspectiva da teoria semiótica, o “*self*” é constituído como um signo, sendo então algo que é produzido pelas ações sígnicas (semioses), sendo este o conceito central para compreender a semiótica teorizada por

---

<sup>4</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 inifinitum. 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 inifinitum. Thus semiosis is a process in which a potentially endless series of interpretants is generated.” (COLAPIETRO, 1993, p.178)

---

Peirce. Se o “*self*” é um signo, produz interpretantes que dependem das relações estabelecidas com os contextos.

“O fato mais básico a respeito da pessoa humana é que ele ou ela é um ser *em comunicação com* outros seres ou, mais precisamente, um ser que possui a capacidade de estar em comunicação com outros” (COLAPIETRO, 2014, p.78). Para o autor, o sujeito é o resultado das forças que o cercam e ao mesmo um instrumento para estas forças manifestarem a si mesmas. Desta maneira, o “*self*” pode ser compreendido como “uma fonte de pensamento e ação, sentimento e sonhos” (COLAPIETRO, 2014, p.79). Também se considera que a consciência semiótica corresponde a uma consciência histórica, porque o sujeito constitui-se de seu passado e a história fala através dele.

A análise semiótica de um texto jornalístico leva em conta como o material publicado é constituído em termos de signos. A reportagem na sua totalidade é um signo. Neste estudo, o trabalho do jornalista Luiz Carlos Merten, como um todo, é também levado em conta como um signo. É a manifestação do “*self*” no contexto das culturas cinematográfica e jornalística.

Vincent Colapietro (1993) define o conceito de signo no seu livro *Glossary of Semiotics*. De acordo com a teoria de Peirce, um signo é algo que está para alguma coisa, chamada seu objeto, em algum aspecto, de forma a gerar um outro signo, seu interpretante (COLAPIETRO, 1993, p.180). O estudo semiótico detalhado busca identificar os signos que constituem a reportagem, considerando também seus possíveis objetos, e os possíveis interpretantes que podem ser criados por seus leitores. Este estudo tem uma perspectiva retórica e é situado no contexto da pesquisa de jornalismo. Desta forma, o primeiro interesse desta análise é o como o texto é produzido, isto é, como é construído semioticamente.

A teoria semiótica (PEIRCE, 2000) explica que diferentes tipos de signos correspondem a três classes fenomenológicas, que mostram como a mente tem conhecimento da existência das coisas. A Primeiridade corresponde aos aspectos qualitativos do fenômeno, é uma tendência, que se torna um ser concreto na categoria da Secundidade. A Secundidade corresponde à identificação de uma singularidade em um determinado contexto. Quando esta singularidade é de alguma forma a manifestação repetida em várias ocasiões e espaços, sendo identificada como uma generalidade lógica ou simbólica, constitui então a categoria da Terceiridade.

---

O texto jornalístico, como a maior parte dos signos produzidos pelos seres humanos, pode ser compreendido somente no aspecto da Terceiridade, já que ele também é produzido por signos convencionais. Contudo, a análise semiótica tenta desconstruir os significados produzidos nas instâncias fenomenológicas da Secundidade e da Primeiridade. É possível analisar como a Primeiridade e a Secundidade têm a capacidade de mudar as concepções já estabelecidas na Terceiridade. Por exemplo, apesar da ideia geral (Terceiridade) sobre o que um jornal é, cada edição diária e cada reportagem jornalística, da forma como manifestam a si mesmas, podem colocar em questão a concepção geral do jornalismo.

De acordo com Peirce (2000), cada tipo de signo é uma manifestação do signo em si mesmo, do signo na sua relação com o objeto e quanto ao interpretante produzido na semiose. As categorias fenomenológicas manifestam-se através dos signos. Assim, os diferentes tipos de signos podem também ser categorizados na relação às três categorias fenomenológicas: o signo em si mesmo pode ser manifestado como qualissignos, sinsignos<sup>5</sup> e legissignos<sup>6</sup>; o signo na relação com seu objeto como ícones, índices e símbolos; e considerando os interpretantes, pode-se identificar remas, dicentes e argumentos.

Peirce (2000) propõe duas importantes distinções entre o objeto dinâmico e o objeto imediato. Há dois tipos de objetos na ação dos signos. O objeto dinâmico é o ser na sua realidade ou contexto, fora do signo. Nós podemos saber, compreender, relacionar, etc, este objeto dinâmico através do signo, mas nós não temos acesso direto e total a esse objeto. O objeto imediato é como o objeto dinâmico parece no interior do signo por que o signo apresenta o objeto em algum ou alguns dos seus aspectos. Pode aparecer através de semelhanças (ícones), relações físicas (índices) e conceitos (símbolos). No decorrer da análise de um texto busca-se indicar o objeto dinâmico, a medida em que a redação é

---

<sup>5</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>6</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.

---

constituída por vários signos que vão apresentando diferentes facetas desse mesmo objeto.

### 5. Análise dos textos jornalísticos

Ao analisar a Primeiridade em uma das reportagens de Merten, nós devemos considerar primeiramente sua apresentação gráfica. O primeiro contato que o público tem com o texto jornalístico impresso é feito através do olhar, e os elementos que primeiramente produzem significado são o espaço gráfico que organiza os conteúdos das páginas, as fotos e os destaques gráficos (títulos, legendas, chamadas). O aspecto qualitativo da Primeiridade, que é mais intuitivo, é a primeira abordagem de leitura, e permite perceber o material como um tipo específico de publicação. O jornal *O Estado de S. Paulo* é reconhecido por seu formato standard<sup>7</sup>, os tipos de letras usados (tipografia) e o seu logotipo com o desenho de um homem montado a cavalo<sup>8</sup>. Associa-se essas primeiras percepções com legissignos icônicos, que são os significados convencionais das imagens. A disposição visual das palavras nas páginas também produz significados que estão de acordo com as regras de produção presentes em um texto jornalístico, pressupondo os efeitos de leitura esperados dos títulos e chamadas, por exemplo.

Merten escolheu o título “Múltiplo e Genial” para o artigo que escreveu para o filme documentário *Todos os Paulos do Mundo*, fazendo referência através de dois legissignos, as palavras, aos possíveis dois objetos dinâmicos, ao ator e ao filme que trata da sua vida.

É um texto muito importante nessa edição do jornal. Ocupa a capa da sessão cultural e tem continuidade na quarta página, ocupada quase que na íntegra. O design gráfico na primeira página, no entanto, foi perturbado por um grande anúncio que ocupou a maior parte da folha. Isto aponta um aspecto importante nesta e em futuras análises dos textos de Merten, que são os constrangimentos vividos pelo jornalista em seu processo de trabalho. A identidade pública do jornalista ou seu agenciamento constitui-se também levando em conta esses pontos negativos. Os jornalistas lidam com limitações inerentes à organização das atividades jornalísticas e a apresentação gráfica desta reportagem é um exemplo disso. Demonstra a tensão que ocorre entre os jornalistas e a área de publicidade da mesma companhia. O jornalista deve produzir conteúdo, contudo ele deve também

---

<sup>7</sup> Corresponde às medidas 32 centímetros de largura por 56 centímetros de altura, semelhante ao do jornal *New York Times*.

<sup>8</sup> O jornal foi fundado em 4 de janeiro de 1875. O desenho representa o imigrante francês Bernard Gregoire, que no século XIX saía às ruas montado a cavalo e conclamava o público para a venda do periódico tocando uma corneta.

observar os limites impostos pelo jornal como um negócio. No caso do trabalho de Merten, o contraste entre o espaço gráfico e a densidade de informações que ele produz é muito importante.

Como já foi mencionado, o público começa a leitura através dos destaques gráficos, que aqui são o título “Múltiplo e Genial” e a frase destacada em uma chamada: “Todos os Paulos do Mundo, que estreia hoje, revê a trajetória de Paulo José no teatro, na TV e no cinema”. O leitor vê também um grande ícone na parte de cima da página com a imagem de um homem que é o principal personagem do filme. Para grande parte dos brasileiros e espectadores de cinema esta imagem de um homem com cabelo grisalho, que pode ser o seu significado mais próximo da Secundidade, cria um interpretante na Terceiridade, que é o significado social e cultural do ator. Mas a Secundidade é muito forte neste caso porque ele tem participado de poucas produções atualmente e não tem aparecido frequentemente nas mídias. Com sua face, a foto está dizendo que o texto é sobre ele.

O título com as palavras “Múltiplo e Genial”, destacado, corresponde à reportagem inteira, incluindo a imagem, com duas ideias da Terceiridade, ou da ordem diretamente simbólica, associadas. Nesse texto, essas palavras são réplicas. Todos os legissignos produzem significado através de suas aplicações em diferentes contextos, que podem ser réplicas ou sinsignos.

O primeiro passo na análise desta reportagem pode indicar que o objeto dinâmico é o ator pela presença do ícone com a sua imagem. As palavras, nestas réplicas, guiam o significado da imagem para ideias gerais sobre o ator e sobre o filme que estreia nessa data. Percebe-se dois objetos dinâmicos, o ator e o filme. O objeto imediato é constituído, na primeira parte da leitura, com a face do ator, as ideias de “múltiplo” e “genial”, o nome do filme e o interpretante é possivelmente as memórias relacionadas à sua carreira.

Um legissigno da atividade jornalística são as regras técnicas sobre títulos e destaques gráficos. Esses elementos funcionam como um convite para a leitura. Ao longo do primeiro parágrafo, as palavras do texto também servem como uma descrição que leva o leitor a decidir pela leitura ou não da reportagem. Assim, esses são legissignos da cultura profissional jornalística que os leitores compartilham conscientemente ou inconscientemente.

O título do filme foi criado levando em conta um outro filme: *Todas as Mulheres do Mundo*, um sucesso do cinema nacional no ano de 1966. O ator Paulo José contracenou

nesse filme com a atriz Leila Diniz, um grande mito da história do cinema brasileiro. No tempo da ditadura militar, ela defendeu a liberdade das mulheres e morreu em um trágico acidente de avião na Índia, quando tinha 27 anos de idade. Leila Diniz é um sinsigno, mas a cultura midiática construiu uma semiose que alcançou a Terceiridade, de caráter simbólico, a partir da sua biografia. A atriz recebe uma homenagem com o título deste filme documentário em estreia, como uma das grandes parceiras do ator Paulo José nas telas. Ao longo da reportagem, Merten acrescenta que o diretor do filme de 1966, Domingos de Oliveira, também é outro homenageado. Contudo, este significado é percebido primeiramente somente pelos leitores que são familiares com a história do cinema no Brasil. Ao longo do texto, o jornalista busca produzir semioses que levem à compreensão dos sentidos produzidos pelo título do documentário. É possível compreender aqui o cinema brasileiro como um sistema cultural específico, com seus próprios símbolos e semioses.

Há também um significado poético nos títulos dos dois filmes citados. O primeiro fala sobre a diversidade de mulheres. O segundo trata sobre a diversidade de manifestações do ator através de seus personagens artísticos. Na análise semiótica do texto é possível observar como este significado é desenvolvido ou não.

Algumas regras do jornalismo são ignoradas no primeiro parágrafo do texto de Merten. É convencional nos textos jornalísticos começar com o lide (os principais aspectos do fato noticiado: o que, quem, onde, quando, como e por quê) ou os pontos mais importantes da notícia. O texto de Merten vai de encontro ao objeto dinâmico da notícia de uma forma indireta, primeiramente falando de outro objeto dinâmico, a apresentação de um filme documentário sobre um outro ator, Antônio Pitanga, uma grande personalidade da história do cinema do Brasil, no mesmo Festival do Rio anos atrás, com a presença do diretor Cacá Diegues. O ator negro Antonio Pitanga é parte da história do cinema brasileiro, com a participação em mais de 60 filmes, desde a sua estreia em 1960. Já Cacá Diegues é um dos fundadores do movimento Cinema Novo.

Merten estabelece uma comparação com o filme que é o principal objeto dinâmico do seu texto, cuja apresentação ele viu no mesmo festival um ano atrás, com a presença do cineasta Domingos de Oliveira, antes da sua estreia nas salas de exibição que agora motiva a escrever a reportagem. O objeto dinâmico é apresentado como algo capaz de estabelecer a mesma relação de emoção entre o diretor e o personagem real de Pitanga, agora com o documentário de Paulo José sendo assistido pelo diretor Domingos de

---

Oliveira, cujo primeiro trabalho foi o filme *Todas as Mulheres do Mundo*, com a participação do ator biografado. Dessa maneira o leitor poderia perceber que é um filme falando sobre o cinema em si mesmo, falando sobre o festival de que fez parte, outro diretor e outro ator. Há produção de significado nesta comparação, mas somente leitores que viveram no contexto da cultura cinematográfica brasileira podem produzir interpretantes nesse sentido. Ao final do parágrafo é que vai estar claro o objeto dinâmico e assunto principal do texto: “O filme, *Todos os Paulos do Mundo*, de Rodrigo de Oliveira e Gustavo Ribeiro,... estreia nesta quinta-feira, 10.” (MERTEN, 2018, p. C1.)

No parágrafo seguinte é descrito o objeto dinâmico do filme, que se pode tratar como um signo sobre o qual a reportagem produz outros signos. Trata-se do ator Paulo José, com sua data de nascimento, 20 de março de 1937, e o mal do qual padece hoje, a doença de Parkinson. Outra motivação para a comparação feita no primeiro parágrafo fica evidente. O diretor Domingos de Oliveira sofre do mesmo problema vivido pelo ator, mal que acomete à faixa etária de ambos. Também é mencionado que foi Oliveira o diretor em de *Todas as Mulheres do Mundo*, filme que, como já observado, foi homenageado com o título do documentário.

O uso da técnica da entrevista<sup>9</sup> é uma das principais características do texto jornalístico, podendo ser visto como um legissigno desta área profissional. O caráter jornalístico dos textos de Merten é atestado pelo uso frequente deste procedimento para a elaboração dos seus textos. Ao introduzir os contatos feitos com os diretores, ele primeiro trata de Gustavo Ribeiro. Para descrever essa comunicação e a respectiva dificuldade de estabelecer uma conversa, é usado o seguinte sinsigno: “está agora ocupado, filmando. Participa de uma série biográfica de escritores para a HBO”. Desta forma, informa-se da indisponibilidade para a entrevista, crucial para o trabalho jornalístico, mas também Ribeiro é qualificado como um diretor especializado em biografias, como ocorreu com o documentário sobre o ator Paulo José.

A seguir, o jornalista descreve o contato com o diretor Rodrigo de Oliveira. Neste caso, o sinsigno introdutório é o seguinte: “antes de ser cineasta, nos tempos da faculdade de cinema – na UFF -, era monitor no curso de cinema brasileiro”. Esse sinsigno vai

---

<sup>9</sup> Conforme o autor Nilson Lage a “entrevista é o procedimento clássico da apuração de informações em jornalismo [...], objetivando, geralmente, a coleta de interpretações e a reconstituição de fatos. [...] Ela significa: a) qualquer procedimento de apuração junto a uma fonte capaz de diálogo; b) uma conversa de duração variável com personagem notável ou portador de conhecimentos ou informações de interesse para o público; c) a matéria publicada com as informações colhidas em (b)” (LAGE, 2001, p.73).

---

ganhar importância no parágrafo seguinte e vinculado a outros sinais. Enquanto era estudante, o diretor fez a descoberta sobre a importância de Paulo José na História do Cinema e ainda como “parte da sua vida”.

Fazendo justiça ao filme, na página C6, a continuidade da reportagem tem quatro fotos, sendo a maior, e que está na parte superior da página, um outro ícone atual do ator com a seguinte legenda: “**Essencial.** Paulo José se mantém um fascinante objeto de estudo e culto; filme que o homenageia lança um olhar sobre o passado recente do País” (MERTEN, 2018, p. C6. O destaque é do original). Os demais ícones são com os personagens do ator em três dos seus filmes mais famosos *O Padre e a Moça* (1966), *Macunaíma* (1969) e *O Palhaço* (2011). O título desta página é “FACES de um mestre” e a chamada é “Documentário 'Todos os Paulos do Mundo' celebra o dom de Paulo José revisitando sua carreira de seis décadas” (MERTEN, 2018, p.C6).

Mais uma vez, Merten abre o texto com uma comparação com outro objeto dinâmico. O sinal “Paulo José” está sendo relacionado ao sinal “Bibi Ferreira”.<sup>10</sup> O jornalista lembra que o documentário sobre a vida do ator estreia ao mesmo tempo que um espetáculo homenageia a trajetória da atriz. Os textos de Merten são repletos de sinais do meio cultural. São referências que correspondem à sua vivência do meio artístico e que serve como uma maneira de produzir sentidos em relação aos filmes. A maior dificuldade enfrentada para este procedimento é a restrição de espaço gráfico, própria do jornalismo impresso e que se agravou com a dificuldade de investimentos no setor surgida com a competição do webjornalismo.

Também se observa nesta segunda página que os destaques gráficos cumprem com o papel de criar uma unidade e ainda de exercer a função técnica do lide, com as principais informações do texto, da mesma maneira como ocorreu na primeira página.

No segundo parágrafo, retoma-se a descrição da entrevista com o diretor Rodrigo de Oliveira iniciada no primeiro texto analisado. O objetivo claro do texto é a descrição de sinais que permitam compreender o processo criativo do diretor. Tudo começou com o contato com a filmografia do ator enquanto o diretor era ainda monitor do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense. No seu depoimento, o diretor produz interpretantes que levam a produções de sentidos sobre Paulo José, principal objeto dinâmico do seu filme, enquanto artista brasileiro com uma trajetória merecedora de

---

<sup>10</sup> Nascida em 1922 e atuando profissionalmente desde 1942, Bibi Ferreira é uma das atrizes brasileiras consagradas com mais longa carreira.

---

admiração: “A gente [...] confiava que havia ali nas coisas que ele fez, ao longo da vida, um trajeto de refundação, da própria origem” (OLIVEIRA in MERTEN, 2018, p. C6) Ele relata o reconhecimento de uma influência inconsciente do trabalho do ator: “Quando comecei a fazer meus filmes, dei-me conta de que pedia aos atores coisas que eu vira em Paulo”. Seu interpretante permite entender a importância de fazer este documentário sobre a vida desse artista em relação ao contexto brasileiro: “Na Babel que é o mundo, Paulo, como ator usa seu instrumento - o corpo -, para que a gente entenda o homem brasileiro” (OLIVEIRA in MERTEN, 2018, p. C6).

O legíssimo “filmes definitivos” é usado pelo entrevistado para destacar os seguintes títulos de filmes com a participação do ator: *O Padre e a Moça*, *Vida Provisória* e *Macunaíma*. O jornalista questiona em seu texto a opção do entrevistado e sugere também para esta qualificação o já citado *Todas as Mulheres do Mundo*, *Edu Coração de Ouro* e *A Culpa*, mencionando mais uma vez Domingos de Oliveira, diretor dos três filmes, já referido na página anterior, como um dos colegas que compartilharam da trajetória do biografado. Merten continua o texto evocando as outras atrizes míticas que contracenaram com o ator e volta ao processo criativo do filme, tema da entrevista com o diretor Rodrigo de Oliveira.

O processo de criação do filme é caracterizado como um “culto” à personalidade do ator compartilhado também pela produtora Vânia Catani, sendo que o título *Todos os Paulos do Mundo* foi um dos pontos definidos desde o início do projeto. Um dos últimos interpretantes produzidos pelo diretor e apresentados no texto enfatiza uma das intenções da realização do filme: “Espero que ajude a resgatar filmes que ainda estão à espera de reconhecimento, como o do Gomes Leite, *Vida Provisória...*” (OLIVEIRA in MERTEN, 2018, p. C6). O autor da reportagem produz um outro, interpretante, ao modo do texto opinativo, próprio da crítica cinematográfica, mas enfatizando a sua condição de entrevistador: “O repórter concorda”.<sup>11</sup> O encerramento do texto, que, assim como o filme, exalta a capacidade do ator de dar vida a inúmeros personagens, também busca estabelecer na forma de opinião uma contextualização na realidade social vivida no Brasil atualmente: “Num momento de tanta divisão da história do Brasil, talvez seja bom voltar a esse homem que nos une. Paulo é nós.”

---

<sup>11</sup> Em seus primeiros textos, que podem ser lidos em sua antologia (MERTEN, 2004), o jornalista costumava escrever em primeira pessoa, ao modo dos textos opinativos. Atualmente, tem feito referências frequentes a si mesmo na terceira pessoa, como ocorre nessa reportagem como a expressão “o repórter”.

Na análise deste texto sobre este filme atualmente em cartaz, podemos observar como o crítico constrói a sua identidade pública através do diálogo estabelecido a partir do filme e o contato com o diretor através da entrevista. Como pano de fundo há também o leitor do jornal para quem se busca oferecer uma perspectiva diante do produto cinematográfico.

Depois do movimento Cinema Novo e da chamada Retomada do Cinema Brasileiro, este filme representa um balanço de todo um processo criativo vivido por um ator ao longo de décadas. Ao citar alguns nomes (sinsignos) da história do cinema brasileiro e o processo criativo vivido por um novo diretor, Merten produz sobretudo um interpretante que ressalta o reconhecimento das novas gerações em relação a alguns nomes do grupo de artistas que marcou a história do cinema brasileiro na segunda metade do século XX, era que vivenciou plenamente. Ao mesmo tempo que celebra a vida de um ator e vários artistas que participaram da sua trajetória, Merten coloca uma questão, um interpretante, diante dos novos desafios que a sociedade brasileira e seu cinema devem viver daqui para a frente.

### **Referências**

- COLAPIETRO, Vincent M. **Glossary of Semiotics**. Nova York: Paragon House, 1993.
- COLAPIETRO, Vincent. M. **Peirce e a Abordagem do Self: Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. São Paulo: Intermeios, 2014.
- DESBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RAMOS, Fernão Pessoa; DE MIRANDA, Luiz Felipe A. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.
- LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2015.
- MERTEN, Luiz Carlos. **Um Sonho de Cinema**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Edunisc, 2004.
- MERTEN, Luiz Carlos. Múltiplo e Genial. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. C1, 10 mai. 2018.
- MERTEN, Luiz Carlos. Faces de um mestre. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. C6, 10 mai. 2018.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.