



Marzo 2016 - ISSN: 1988-7833

DE VOLTA PARA O FUTURO II: A RETÓRICA A FAVOR DO DISCURSO PELO CAPITALISMO

Daniele Pereira

Docente do curso de Direito na Unioeste Francisco Beltrão/PR, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* Mestrado e Doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras, na Unioeste Foz do Iguaçu/PR, Trabalho para Conclusão da Disciplina de Retórica e Democracia, no Programa de Doutorado.
Email: dany_ppereira@hotmail.com

Ariana Storer

Docente do curso de Direito na Unifoz/PR e Cesufz/PR, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* Mestrado e Doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras, na Unioeste Foz do Iguaçu/PR, Trabalho para Conclusão da Disciplina de Retórica e Democracia, no Programa de Doutorado.
Email: arianastorer@hotmail.com

RESUMO

A pesquisa tem por escopo apresentar uma análise retórica do discurso presente no filme De Volta para o Futuro II, cuja tese escondida pelo enredo defende que o capitalismo daria certo no futuro. A análise retórica que o estudo propõe utilizará como metodologia os elementos propostos por Aristóteles – *ethos*, *pathos* e *logos*. Primeiramente será apresentada a *doxa* – panorama sócio-cultural que influencia as práticas dos sujeitos à época de lançamento do filme, tendo por foco a Guerra Fria e o cinema neste período. Analisando-se o *pathos*, se estudará como o universo do cinema se insere nesta realidade de bipolarização econômica e as emoções e paixões que o cinema desperta nos sujeitos, demonstrando ser o cinema também uma mídia que pode ser utilizada como vetor de discursos. Por meio da pesquisa sobre o *ethos* buscar-se-á demonstrar que tipo de contexto constrói a imagem dos produtores e diretores do filme, sua credibilidade na realidade cinematográfica e o fator de influência que sua imagem tem em relação ao alcance do público que terá por intenção assistir o filme.

PALAVRAS-CHAVE : Capitalismo, De volta para o futuro II, Discurso, *Ethos*, *Pathos*, *Logos*, Retórica.

ABSTRACT

The research has the scope to present a rhetorical analysis of this speech in the movie Back to the Future II, whose thesis hidden by the plot argues that capitalism would work in the future. The rhetorical analysis that the study proposes use as methodology the elements proposed by Aristotle - *ethos*, *pathos* and *logos*. First will be presented to *doxa* - socio-cultural panorama that influences the practices of the subjects at the time of release of the film, with the focus on the Cold War and the film will be shown. Analyzing the *pathos*, it will study how the world of film is inserted in this reality of economic polarization and the emotions and passions that cinema awakens in the subject, demonstrating that cinema is also a media that can be used as a vector speeches. Through research on the *ethos* will be sought to demonstrate that kind of context builds the image of the producers and directors of the film, its credibility in the film reality and factor of influence that your image has in relation to the scope of the public which will have the intention to watch the movie

KEY-WORDS: Capitalism, Back to the Future II, Speech, *Ethos*, *Pathos*, *Logos*, Rhetoric.

INTRODUÇÃO

O filme De volta para o Futuro II, segundo filme de uma trilogia popular globalmente, foi lançado em 1989. Este filme passou a ser assunto no ano de 2015, retornando aos holofotes midiáticos e

perfazendo grande número dos downloads pessoais pelo fato de Marty, um dos personagens principais, juntamente com o cientista Dr. Brown, chegarem ao futuro especificamente neste ano – 2015.

O debate que fez o filme ressurgir como fenômeno pop na atualidade foi as invenções tecnológicas e as mais variadas análises, se o filme acertou ou errou nas previsões tecnológicas que aponta no filme, como carros voadores, comidas hidratadas, e roupas que se ajustam ao corpo. Contudo, há um discurso implícito no enredo do filme, que tenta demonstrar às pessoas da época que o futuro, além de tecnológico, seria pacífico e organizado tendo por base um sistema capitalista que daria certo. Tal discurso será explicitado neste trabalho através de uma perspectiva metodológica de análise retórica do discurso.

Para realização da análise proposta, foi tomada por base a compreensão teórica clássica de Aristóteles, de que a retórica é uma arte, e assim, suas regras não se aplicam a um gênero específico de coisas, mas, deve servir a desvelar as formas persuasivas a qualquer questão dada. (ARISTÓTELES, 2005, p. 96). Aristóteles (2005, p. 96) ainda aponta que as provas de persuasão que o discurso oferece podem ser de caráter moral do orador (*ethos*), no modo como o ouvinte se coloca em relação ao discurso (*pathos*) e outras ainda naquilo que o próprio discurso pretende demonstrar (*logos*). Dessa forma, o estudo ora proposto tem por objetivos demonstrar as formas de persuasão adotadas pelo filme De volta para o Futuro II por meio da análise dos elementos do *ethos* (ligados com a moral prévia dos oradores e também da identificação do discurso do tempo com o auditório, gerando assim uma ideia de coerência que convence); *pathos* (identidade dos sujeitos com o filme através da esperança de um mundo equilibrado e com progresso) e *logos* (argumentos que tentam demonstrar que o futuro capitalista daria certo).

Em que pese a divisão do trabalho entre estes três aspectos, compreendemos que a análise global, problema fim da pesquisa, trata-se dos elementos de persuasão que o filme utiliza, tomando por base *ethos-pathos-logos* como elementos complementares do discurso, de acordo com Galinari (2014, p. 258) que afirma que os meios de persuasão/formas persuasivas/provas discursivas podem ser encaradas como dimensões do mesmo discurso, e, assim, como ferramentas para conjecturar o discurso extraindo dele consequências retóricas no plano da adesão como “três lados” da mesma moeda.

Da mesma forma posiciona-se Dittrich (2008) sobre a análise retórica do discurso, afirmando que esta não deixa de considerar como ponto de partida as três provas retóricas propostas por Aristóteles - o *logos*, o *ethos* e o *pathos* – apontando-as como dimensões, política e estética do discurso, respectivamente: “Concebe-se, assim, a relação argumentativa como um triângulo, cujos vértices são ocupados pelo Orador, pelo Argumento e pelo Auditório e, em cujo interior se articulam as três dimensões de forma a configurar, em seu conjunto, o universo geral do discurso”. (DITTRICH, 2008, p. 22).

O estudo ainda possui como referencial teórico os pensamentos de Amossy, Maingueneau, Perelman e outros, que corroboram com a construção apresentada e a busca pelos elementos persuasivos do *ethos*, *pathos* e *logos* no discurso do filme objeto da pesquisa.

Com a intenção de analisar os três elementos de persuasão, o trabalho inicia-se pela exposição da *doxa*, compreendida aqui como o panorama sócio-cultural que influencia as práticas dos sujeitos à

época de lançamento do filme, tendo por foco a Guerra Fria e o cinema neste período. A *doxa* é fundamental pois pode determinar fundamentos persuasivos para o sujeito que vive tais experiências.

1 ESTABELECENDO A DOXA: CINEMA E GUERRA FRIA NO PERÍODO DE LANÇAMENTO DO FILME DE VOLTA PARA O FUTURO II

Doxa é uma palavra de raiz grega cujo significado é crença comum, popular, opinião, juízo. Ao longo de seu uso passou a ser compreendida como o conhecimento de um grupo, flexionado em termos como ortodoxo, heterodoxo, entre outros.

Em relação ao discurso, percebe-se que os valores, as práticas sociais, os acontecimentos históricos, a conjuntura social exercem papel fundamental sobre os sujeitos, sendo construtores de um conhecimento (*doxa*) que direcionam de certa forma o que pode ou não convencer.

Para Santos (2012, p. 03), a *doxa* faz parte de um elemento retórico-discursivo que deve ser investigado, especialmente nos gêneros que compõem o ambiente midiático quanto ao seu caráter formador de opinião. Aristóteles, que prefere utilizar o termo *endoxa*, compreende-a como aquilo que era reconhecido e acordado pela população, pelo grupo que detinha o saber e assim representava um poder legítimo naquela sociedade. (SANTOS, 2012, p. 04). (ROHDEN, 2010, p. 104).

A *endoxa*, apresentada neste tópico como *doxa*, será compreendida como premissas, valores, opiniões relevantes, princípios gerais e comuns:

[...] a *doxa* molda, enquanto constructo social e condição de intersubjetividade, atitudes coletivas e comportamentos quando a comunicação é efetiva. O auditório, nesta perspectiva, também apresenta um papel importante, pois a ele o sujeito que argumenta deve adequar-se para alcançar a persuasão. Assim, pode-se dizer que há uma *doxa* global da qual se escolhem elementos dóxicos que são úteis para persuadir em cada situação específica em que as pessoas se encontram. (SANTOS, 2010, p. 07).

Tais premissas e princípios serão apresentados em nossa análise a partir da realidade social no período de lançamento do filme e do papel do cinema nesta realidade. “Mil novecentos e oitenta e nove foi um ano de magnífica e incomensurável agitação. Revoluções inflamaram toda a Europa Oriental, montando o palco para o colapso da União Soviética [...] O momento mais memorável daquele ano inesquecível foi o dia 9 de novembro – quando o Muro de Berlim veio abaixo.” (MEYER, 2009, p. 08).

O ano de lançamento de *De Volta para o Futuro II* – 1989 – foi marcado pela queda do Muro de Berlim, momento simbólico de encerramento da Guerra Fria. Toda a construção fílmica foi pensada em um mundo bipolarizado economicamente, ideológico e carregado de inseguranças sobre o futuro.

De acordo com Meyer (2009, p. 08) o fim da Guerra Fria conferiu ao mundo um certo alívio – não necessariamente pela vitória do capitalismo ou da democracia, mas porque o embate mundial chegara ao fim. Tal momento concedeu aos Estados Unidos um *status* de herói e ícone do desenvolvimento:

O fim da Guerra Fria nos deslocou de um universo de divisões e chantagem nuclear para outro, de oportunidades novas e prosperidade sem precedentes. Foi quando se montou o palco para nossa era moderna: globalização, triunfo do livre mercado, difusão da democracia. Foi o ano que anunciou o grande boom econômico global, que tirou bilhões de pessoas da pobreza em todo o mundo e fez dos Estados Unidos a única superpotência mundial. (MEYER, 2009, p. 08).

Embora o autor em sua obra desconstrua muitos mitos relacionados com este momento histórico, importa-nos compreender o sentimento das pessoas que vivenciaram esta experiência, e, percebe-se que há em comum uma *doxa* de que a globalização, o mercado livre e a democracia triunfaram.

Para Biagi (2001, p. 62) a Guerra Fria configurou um imaginário popular materializando significações sociais ligadas aos problemas políticos do pós-Segunda Guerra Mundial. O termo tornou-se perfeito para se entender a guerra não-militar entre as superpotências (EUA e União Soviética). O autor aponta ainda significações imaginárias secundárias construídas pelos sujeitos naquele momento histórico:

No caso específico do Imaginário da Guerra Fria, podemos apontar as seguintes significações imaginárias secundárias: 1 - a Divisão Bipolar do Mundo; 2 - o Medo da Expansão Comunista; 3 - o Maniqueísmo das Opções Políticas (que pode ser resumida na fórmula "Democracia x Comunismo"); 4- a Revolução Socialista; 5 - o Medo da Terceira Guerra Mundial (referente ao risco da destruição do planeta devido às armas nucleares); 6 - a Contracultura (surgida como crítica aos rigores políticos e sociais produzidos pela Guerra Fria). (BIAGI, 2001, p. 70-71).

É dentro desta realidade que o filme é apresentado para a sociedade americana e para o mundo, afinal, no início da década de 90 o cinema já ocupava espaços globais de divulgação.

Wolf (2004) dispõe que o cinema é um ramo do mercado, é também um negócio e assim precisa manter uma relação próxima com as preferências estéticas, religiosas e políticas de seu público. No mesmo sentido, ao falar sobre a indústria cultural, Amorim (2010, p. 05) aponta que os produtos culturais também se tornaram mercadorias, e as novas artes técnicas são também voltadas para o lucro. O cinema dos Estados Unidos então, produzido principalmente em estúdios de Hollywood, tornou-se um instrumento de propaganda ideológica:

Longe de se constituir em fenômeno recente, a utilização da propaganda política esteve, desde o início, ligada à história do cinema hollywoodiano. Apenas com diferença de que, na década de 10 ou 20 (durante a Primeira Guerra Mundial, por exemplo), ainda era possível especular sobre o assunto e até se assumir alguma posição independente. A medida, porém, que a indústria cinematográfica se expandiu, tornou-se cada vez mais difícil escapar aos padrões de expectativa impostos pelo público – embora muitas vezes, simplesmente ditados pelo poder constituído. A lealdade do cinema dos Estados Unidos da América à sociedade de seu país não pode, ser vista como menos rígida do que a do cinema da extinta União Soviética, por exemplo. Mesmo inspirado por raciocínios comerciais, o Código de Produção, que viria a governar o comportamento de Hollywood durante várias décadas, representava uma autêntica declaração de fé no sistema social capitalista. (WOLF, 2004, p. 32).

Com base nesta declaração de fé no sistema capitalista é que o filme em análise não poderia abordar o tema “futuro” sem apontar que este “futuro” seria de progresso, estabilidade e paz, sendo a sociedade regida por um “vencedor” sistema do capital – livre mercado inclusive para o próprio cinema – tese cujos elementos persuasivos presentes no filme passaremos a demonstrar.

2 ETHOS: ESTABELECENDO UMA RELAÇÃO ENTRE AUDITÓRIO, STEVEN SPIELBERG E O TEMPO

O filme De Volta para o Futuro II é a sequência da história do filme anterior de mesmo nome, todavia, pode ser assistido de forma independente sem prejuízo da compreensão narrativa. Trata-se de uma narrativa não linear, pois os personagens viajam em uma máquina do tempo para o futuro e passado. O filme (lançado em 1989) se inicia com uma viagem ao futuro, ao ano de 2015 – o personagem Marty auxiliado pelo cientista Dr. Emmet Brown precisa impedir que seu filho seja preso por envolvimento em condutas ilícitas. No decorrer dos acontecimentos, Marty compra uma revista histórica com resultados de jogos esportivos, que acaba nas mãos equivocadas do Sr. Biff. Este utiliza a máquina do tempo e retorna ao passado, criando um passado alternativo, alterado. Dessa forma, os personagens precisam retornar ao passado para consertá-lo.

O filme, como os demais desta trilogia, foi produzido por Steven Spielberg e dirigido por Robert Zemeckis. O diretor é responsável por traduzir o roteiro em um filme, participa dos planejamentos junto com o produtor, dirige os ensaios, atores, filmagens e da conclusão técnica do filme. O produtor executivo aprova o roteiro, estima os gastos de produção, cria agenda de filmagens, define os cenários, negocia os estúdios, consegue os valores para financiamento da produção e administra tais recursos - dessa forma, é um dos maiores responsáveis pelo resultado final do filme. O filme possui outros membros na equipe, contudo, Robert Zemeckis como diretor é um dos parceiros de Steven Spielberg, reconhecido como um dos grandes produtores de Hollywood.

Ainda que à equipe tenha sido bem escolhida por Spielberg, foi sua própria experiência e popularidade no cinema que passaram a dar credibilidade para os filmes em que participava. Sua filmografia iniciou-se em 1961, com um curta-metragem. Sua fama foi atingida em 1982, com o lançamento de ET O Extraterrestre – sucesso de público. Dirigiu filmes a partir de 1964. Ficou conhecido por sua direção no filme Tubarão (1975). Continuou dirigindo filmes, mas como produtor se sobressaiu, dentre outros filmes, com Poltergeist (1982), Gremlins (1984), De Volta para o Futuro (1985), O Enigma da Pirâmide (1985), A cor púrpura (1985), Fievel (1986), O milagre veio do espaço (1987), Meu pai uma lição de vida (1989). Em 1989 lança o segundo filme da trilogia De volta para o futuro, com um caminho cinematográfico já consolidado (IMDB, online). Seus filmes tornaram-se esperados pelo público.

Não se pode esquecer que Spielberg trabalha para uma indústria na qual ele acredita e além disso ele é um comerciante hábil. Sem nenhum complexo em relação a isso e sem nenhuma culpa intelectual, Spielberg também sabe que o tamanho do cacife é o tamanho da sua liberdade para criar na indústria, já que a sua opção foi por ela e não pelo chamado “cinema de arte”. Melhor do que ninguém ele objetivou na prática os desejos dos grupos “autoreiros”, pois não

existe hoje alguém mais “autor” em cinema do que Steven Spielberg, um cineasta que conjuga criação e produção, o único binômio possível para a chamada “autoria”. (LEONE, 2007, p. 06).

Como bem colocado por Leone (2007), Spielberg optou pela indústria cinematográfica, e com isso conhece-a bem, conhece o público e constrói narrativas que geram adesão. Esta adesão é uma das esferas de persuasão do discurso, considerada por Dittrich (2008) como dimensão política.

Maingueneau (2008) expõe que para Aristóteles a prova pelo *ethos* consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, dando uma imagem de si capaz de convencer gerando confiança no auditório. O *ethos* está ligado ao ato de enunciação, mas percebe-se que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale – o que seria considerado o *ethos* pré-discursivo. Assim, o simples fato de um filme ser dirigido ou produzido por Steven Spielberg gera credibilidade para o mesmo, gera uma conexão entre o auditório (público) e o discurso apresentado através do filme.

Todavia,

As “ideias” suscitam a adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser. Apanhado num *ethos* envolvente e invisível, o co-enunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma entidade de algum modo encarna, permitindo ele próprio que um fiador encarne. O poder de um discurso de persuasão deve-se, em parte, ao fato de ele constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados. (MAINGUENEAU, 2008, p. 29).

Sendo assim, a credibilidade – *ethos* – não está presente apenas na imagem apriorística do locutor pelo auditório, mas o *ethos* discursivo aparece também como uma forma de identificação do auditório com a realidade da enunciação, o sujeito corrobora com os elementos do discurso sentindo-se parte dele. Dentro desta perspectiva, o cinema como instrumento cultural, produz ligação imediata com o público/auditório:

Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto –, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente [...]. Este ‘ar de realidade’, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões (WOLF, 2004, p. 13)

Spielberg explora então o tempo como elemento de compatibilização dos sujeitos com a narrativa fílmica, inserindo o sujeito nas experiências vividas pelos personagens, utilizando-se mais especialmente da ferramenta do tempo em suas narrativas. Ao realizar seu trabalho, “Spielberg deve ter “testado” tempos e verificado que esses tempos correspondiam às diversas cargas dramáticas necessárias para o desenvolvimento de uma fábula no formato cinematográfico”. (LEONE, 2007, p. 02).

A escolha das datas para as quais a viagem no tempo ocorre não são aleatórias. O sujeito de 1989, que vive a conjuntura social do fim da Guerra Fria ainda vivenciará o futuro de 2015, ainda estará vivo para confirmar o resultado da expansão do capital – por isso, é necessário apresentar uma realidade do futuro em que isso esteja presente. O retorno ao passado nos anos de 1955 (pós Segunda Guerra Mundial), mostrando a reorganização social, a possibilidade de os jovens frequentarem espaços de sociabilidade sem preocupação, a indústria da moda sendo apresentada, são elementos para cooptar sujeitos que puderam testemunhar esta realidade. Ainda, o retorno a 1985, sujeitos tensos pela Guerra Fria, são apresentados pelo filme a uma realidade próxima a que vivem – caos, violência, ausência do Estado, criação das grandes corporações, insegurança. O filme mostra o que as pessoas vivem, gerando assim a adesão dos sujeitos que vêem coerência na narrativa, possibilitando mais ainda a crença de que – se o hoje está sendo mostrado com veracidade, também o futuro deverá assim ser.

3 **PATHOS: LUZ, CÂMERA, PERSUASÃO**

O elemento pathêmico, ou, o *pathos*, considera os elementos relacionados com as emoções do auditório, com a finalidade de persuadir. Pode-se utilizar a emoção ao expor a tese, ou, através da tese, buscar exaltar algum tipo de emoção no auditório, com a intenção de convencer o auditório sobre a tese.

Dittrich (2008) compreende o pathos do discurso como sua dimensão estética, levando em conta os procedimentos que “tornam a argumentação no discurso não apenas sensibilizadora, mas também, atraente, agradável, bonita e, conforme as circunstâncias, acessível ao auditório”.(DITTRICH, 2008, p. 14). Ou seja, a persuasão exige a criação de um discurso diferente, singular. Não importa apenas o enunciado, mas toda a enunciação – não importa apenas o que se diz, mas todos os elementos que fazem parte da forma como aquilo é dito.

Dessa forma, o fato de a tese de que o capitalismo seria algo bom ter sido apresentada em um filme, por si só carrega um elemento pathêmico. Isto porque os sujeitos escolhem consumir os produtos culturais que preferem, e compreendem assim que o que vêem não é um direcionamento, mas uma opção. O discurso apresentado no filme é recepcionado pelas pessoas de forma completamente diferente do que se emanada de um líder governamental, ou de um telejornal. Amorim (2010, p. 04) ao falar sobre o cinema, afirma que este trabalha sempre com a emoção daquele que assiste, e justamente por isso, é um meio de comunicação poderoso para transmitir ideias, ideologias, e fatos. “Ele possui essa voz ao representar o real, de possibilitar uma ampla discussão e reflexão sobre diversos assuntos do cotidiano,[...]” (AMORIM, 2010, p. 04).

Ao falar sobre o discurso jornalístico, também midiático, Silva (2007, p. 131) assume que o sujeito comunicante possui um espaço de escolha sobre “como” dizer, e esta escolha será determinante para seu projeto de fala. Tal escolha diz respeito à estética do discurso, cuja forma também gera adesão apenas por inovar, indignar, gerar debate, entre outras possibilidades. O cinema indiscutivelmente gera patemização, tamanha a consequência dos debates que apresenta à realidade social:

O cinema constrói a ilusão de uma vida, e o espectador se sente parte dela, se simpatiza ou não com personagens, se identifica com situações. Assim, a emoção, ou seja, os efeitos de patemização no discurso fílmico, assume um caráter fundamental para se entender o impacto que o cinema tem na vida das pessoas [...] (AMORIM, 2010, p. 03).

Dessa forma, a apresentação do discurso em defesa do capitalismo ser realizada no filme *De volta para o Futuro II*, de forma até mesmo implícita, por si só já gera envolvimento emocional dos sujeitos.

Aristóteles defende que “As emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças em seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes [...]”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 160).

Os discursos (logos) dos oradores são, portanto, da ordem da racionalidade, – lembremos que logos significa “palavra”, “discurso”, “razão” –, mas provocam uma reação emocional, e esta é da ordem da irracionalidade, que, por sua vez, trabalha em favor do orador. Ao dirigir-se ao público que pretende persuadir, o orador utiliza esse subterfúgio que é a paixão, pois é característica da persuasão mover os afetos. Pode assim encantar a plateia que, vencida pela paixão provocada pelo discurso, reage conforme o pretendido pelo orador, sem ponderar reflexivamente sobre sua decisão. (MENEZES E SILVA, 2013, p. 16).

Para Alves (2007) a utilização do *pathos* no discurso fílmico não necessariamente possui resultados previsíveis – há uma distância entre o efeito visado e o efeito produzido: “A cena que faria com que uma pessoa sentisse medo poderia, inesperadamente, instigar risos em outro alguém. Um diálogo dramático, a representação de uma tragédia, poderia levar às lágrimas ou causar repulsa.” (ALVES, 2007, p. 63). Por outro lado, Fernandes (2012, p. 112) afirma que a argumentação patêmica leva o interlocutor a construir hierarquias (maior, menor, mais justo, menos justo), a estabelecer lugares comuns de quantidade (tudo, nada, alguns, nenhum, eventualmente) e de qualidade, e a entender os sentidos apresentados por analogias e metáforas, apontando tais técnicas como forma de aproximar-se de uma previsão, baseada também na doxa.

Para estabelecer contato emocional com um auditório heterogêneo, Spielberg utiliza-se de elementos comuns, com os quais todos possam se conectar: cidades pequenas (a história se passa em Hill Valley, uma pequena cidade cujo centro se constrói ao redor de uma torre com um relógio), relações familiares (o objetivo de Marty indo para o futuro é auxiliar o filho para que não comprometa seu futuro, ademais, no passado alternativo em 1985 Marty fica chocado por seu pai estar morto e sua mãe depender economicamente de Biff, dono de uma grande corporação), flashbacks (lembranças que gostaríamos de esquecer, ou modificar), reencontros (não necessariamente entre os personagens, mas entre o que nos é seguro, como a memória de nossos familiares, nossa condição financeira, nossa liberdade – a viagem no tempo possibilita esses reencontros com o que se é ou o que se era) e signos da cultura americana (bandeiras americanas aparecem no Café Anos 80, bem como Ronald Reagan como um atendente-holograma, grandes marcas ocupam esse espaço para propaganda – como Nike, Pepsi, Texaco).

Ainda, Spielberg acerta ao utilizar o ambiente da cidade, da infância, da casa e dos quartos como forma de aproximar os sujeitos da realidade daqueles personagens, como se eles próprios vivessem naquele local:

Os quartos das crianças são muito parecidos, mostrando que Spielberg, em seu laboratório dramático, testa o seu vocabulário, tentando compreender o seu público-alvo que na década de oitenta não experimenta na casa mais que o quarto, pois o lazer das crianças e adolescentes passou para os shoppings e malls. Dessa maneira, a idéia de “home” recebe tratamentos diversos. Em Gremlins, por exemplo, a casa representa um lugar de tortura com todas as invenções malucas do pai, que acabam apenas funcionando na terrível luta contra as criaturinhas. Na trilogia De Volta ao Futuro a casa possui um papel mais destacado, já que em três diferentes tempos são mostrados os lares americanos no subúrbio, sejam eles no passado, no presente e no futuro. Tudo basicamente é o mesmo, mudando apenas a tecnologia que tanto fascina Robert Zemeckis. (LEONE, 2007, p. 13).

Por fim, a conexão dos sujeitos com a memória recente do mundo pós Segunda Guerra Mundial, e com a realidade da Guerra Fria. Além de a identificação dos sujeitos com esta condição ser elemento de coerência e ethos, também gera uma conexão emocional, patêmica:

Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado. Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto. Sobretudo a lembrança de guerras ou de grandes convulsões internas remete sempre ao presente, deformando e reinterpretando o passado. Assim também, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos. (POLLAK, 1989, p. 09).

A experiência comum desses sujeitos colabora para a construção de uma memória coletiva acerca das inseguranças do presente vivido no período de Guerra Fria. Da mesma forma que o retorno ao passado proporcionado pelo filme possibilita uma visão do passado a partir do presente, também a imagem de um futuro bom, pacífico e tecnológico trazido pelo discurso de De Volta para o Futuro II consegue uma coesão das pessoas em torno de um sentimento universal – a esperança.

4 LOGOS: ARGUMENTOS EM DEFESA DE UM FUTURO CAPITALISTA

O *logos* é a prova argumentativa do discurso. São os elementos lógicos ou quase-lógicos que tentam convencer o auditório. Para Dittrich (2008) esta dimensão do discurso é considerada “racionalizadora”.

Os diferentes argumentos contribuem, assim, para sustentar a tese, procurando fundamentá-la sob os mais diversos aspectos. Em seu conjunto, convergem para torná-la consistente - *argumentos técnicos* -, para mostrar sua utilidade e suas consequências - *argumentos sensibilizadores* -, e finalmente, para atestar a competência do orador e a natureza ética da tese em apreciação - *argumentos legitimadores*. (DITTRICH, 2008, p.8-9)

Por meio da asserção do autor retomamos a idéia introdutória do presente estudo, compreendendo *ethos-pathos-logos* como um tripé de construção e análise retórica do discurso. Como elementos complementares, não há como dividi-los, perpassando a análise dos argumentos pela sua classificação enquanto técnicos, sensibilizadores e legitimadores, ou seja, reafirmando as provas da emoção e da legitimação através também da argumentação técnica.

Vejamos então o que podemos considerar na narrativa fílmica como argumentos escolhidos pelo diretor e produtor que demonstram a tese: que o capitalismo proporcionará um futuro melhor (inferência de hierarquias como já exposto anteriormente):

Quando o autor opta por viajar no tempo, conduzindo o telespectador/audiência/sujeito que vive nos anos de 1989 para 1955, 1985 e 2015, não o faz de forma aleatória. Tais datas são significativas por tratarem de marcos sócio-econômicos (pós Segunda Guerra, Guerra Fria e início das grandes corporações e futuro em que este sujeito que assiste à narrativa ainda vivenciará). Percebe-se que a escolha das datas é uma técnica argumentativa do filme, bem como o conteúdo que escolhe apresentar para os referidos recortes temporais.

Aportes do filme em 1955: mostra uma sociedade pós-Guerra, a cidade pequena agitada por força dos bailes juvenis (ampliação dos espaços de sociabilidade), o pai de Marty é chamado insistentemente de Calvin Klein – referência ao início da moda *ready to wear*.

Isso tudo demonstra a realidade da época, pois a Segunda Guerra Mundial acelerou a produção industrial, a fabricação em série tornou-se o modelo da economia. A moda também passou a adotar este sistema de produção em série:

Nasce, então, nos EUA, o ready-to-wear (pronto para vestir) ou em francês, prêt-à-porter, tornando a roupa de grife, assinada pelo estilista, acessível a um grande número de consumidores. E para atender à nova necessidade da indústria da moda, surge neste período o estilista industrial, que adapta as tendências ao estilo da empresa para a qual trabalha. [...] Logo o consumidor e suas necessidades tornaram-se o novo centro de equilíbrio do sistema capitalista. Com a prosperidade de 1950 e 1960, a ascensão da classe média e a massa de jovens consumidores, fruto do baby boom do pós-guerra nos EUA, o consumo se intensifica. [...] (COLOMBO, FAVOTO, CARMO, 2008, p. 145-156).

Verifica-se aqui a inferência ao sistema do capital, cuja produção em massa é característica. De forma implícita o filme expõe o capitalismo e a moda como elementos de ligação dos sujeitos à realidade da época: músicas, estilos de roupas, espaços e festas. Uma transição entre campo e cidade, uma centralização no apelo do mercado aos jovens consumidores.

Imaginário de 1985: o filme apresenta a cidade de forma caótica, policiais correndo para todos os lados, pichações, violência, pessoas tentando defenderem-se com suas próprias mãos, Estado ausente, grandes corporações tomando conta de tudo e exercendo seu poder inclusive nas esferas do Estado. Há uma cena em que Biff, dono de uma grande corporação que engloba desde postos de combustíveis a cassinos, afirma que manda até mesmo na polícia.

Esta data marca o fechamento do governo americano por Ronald Reagan. Seu governo entre 1981 e 1985 foi marcado pela consolidação dos Estados Unidos no cenário mundial como superpotência:

As decisões tomadas pelo governo norte-americano de 1981 a 1985 recuperaram o tripé que sustenta os EUA como principal potência mundial: (i) liderança econômica, em especial na alta tecnologia, e o dólar como principal moeda de reserva; (ii) liderança militar incontestável, com o fim da capacidade da URSS de tentar equilibrar a corrida armamentista e a vitória na Guerra Fria, com clara superioridade em armamentos de alta tecnologia; (iii) credibilidade da política externa, principalmente frente a seus aliados. (CORTEZ, CARVALHO, CUNHA, 2015, p. 02).

A situação de insegurança da população, mostrada no filme por meio dos disparos no bairro da namorada de Marty, é marcada pela política de armamento civil, perpetuada pelo governo Reagan:

[...] Negociações sobre redução de armas, naquele momento, funcionariam como premiações aos soviéticos por seu desenvolvimento militar, enquanto que os EUA seriam impedidos de modernizar suas forças, as quais eram cada vez mais vulneráveis. Dessa forma, Ronald Reagan acreditava que não havia motivos para o governo norte-americano concordar com 24 reduções de armas. Ele afirmava que cada cidadão norte-americano tinha o direito de ter a certeza de que não seria alvo de um ataque soviético e de que o governo norte-americano seria capaz de interceptar e destruir mísseis balísticos estratégicos da URSS ainda em sua primeira fase de lançamento. (CORTEZ, CARVALHO, CUNHA, 2015, p. 23-24).

Fica também explícita no filme neste período a organização de estruturas de poder provenientes das grandes corporações:

Tal deslocamento [do poder] passou do Estado para as grandes corporações internacionais. Como esses megagrupos agem no mundo inteiro, o poder estaria diluído pelo mundo, palco da ação desses novos agentes propulsores das relações sociais e econômicas, perdendo-se, com isso, as tradicionais limitações da concepção mais clássica de poder, definido pela materialização do Estado, território e fronteiras. (VICENTE, 2009, p. 151)

Essas situações servem como argumentos que fundamentam a estrutura do real. Para Reboul (1998) estes argumentos não se apóiam na estrutura do real, mas por sua vez “criam-n; ou pelo menos a completam, fazendo que entre as coisas apareçam nexos antes não vistos, não suspeitados”. (REBOUL, 1998, p. 181). O autor indica como técnicas para tal a utilização do exemplo/modelo/ilustração, analogia e metáfora.

O discurso de *De Volta para o Futuro II* utiliza-se da ilustração para demonstrar e focar a dimensão do real que pode gerar conexões de coerência e emoção com o auditório, e que, ao mesmo tempo, sem parecer uma defesa política do capitalismo, apresenta-o de forma implícita em todos os contextos recortados no filme como algo intrínseco à vida cotidiana das pessoas. Sobre a ilustração: “[...] é um exemplo que pode ser fictício e cuja função não é provar a regra, mas dar-lhe presença na consciência e reforçar assim a adesão”. (REBOUL, 1998, 182).

[...] a ilustração tem a função de reforçar a adesão a uma regra conhecida e aceita, fornecendo casos particulares que esclarecem o enunciado geral, mostram o interesse deste através da variedade das aplicações possíveis, aumentam-lhe a presença na consciência. [...] Enquanto o exemplo deve ser incontestável, a ilustração, da qual não depende a adesão à regra, pode ser duvidosa, mas deve impressionar vivamente a imaginação para impor-se à atenção. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 407).

É perceptível que o discurso fílmico utiliza-se da ilustração das épocas sócio-históricas escolhidas com a finalidade de impressionar e de criar uma conexão com o auditório – sujeitos espectadores.

Por fim, o filme apresenta o futuro ainda não vivido: o ano de 2015. Para demonstrar esta realidade o diretor e produtor optam por um cenário limpo, organizado, pacífico. A polícia não precisa reprimir, ocupa-se de auxiliar as pessoas. O sistema jurídico funciona com celeridade. O Estado não aparece efetivamente, mas é inerente ao cenário a existência de um Estado que não precisa intervir na vida das pessoas, pois a realidade está se autorregulando com efetividade.

No cinema está em cartaz o filme *Tubarão 19* em holografias de terceira dimensão – esta colocação demonstra o reforço à credibilidade de Steven Spielberg que em 1975 havia lançado o primeiro filme *Tubarão*.

No bar *Café Anos 80* as pessoas são servidas por telas interativas com os personagens Michael Jackson, Ronald Reagan e Ayatollah Khomeini. Enquanto Jackson é utilizado como símbolo popular da década de 80, Reagan aliado a Khomeini em uma mesma tela fazem referência ao fim das tensões entre Irã e Estados Unidos, situação que possibilitou novo sentimento de alívio na sociedade daquela conjuntura¹. No mesmo *Café* estão expostas bandeiras dos Estados Unidos e da União Soviética, demonstrando a existência da bipolarização na década de 80.

Por outro lado, o foco do futuro é a tecnologia. O objetivo da alegoria tecnológica é demonstrar ao auditório que o futuro traria progresso, e que a instabilidade seria vencida pelo desenvolvimento econômico e produtivo, com base na liberdade do mercado. O futuro apresentado pelo filme mostra produtos jamais vistos ou imaginados por muitos sujeitos que viviam à época de 1989. Algumas previsões foram acertos, outras nem tanto.

Estamos ainda longe de presenciarmos carros ou skates voadores, roupas que se ajustam ao corpo e secam sozinhas e alimentos gostosos que são hidratados em uma máquina similar ao aparelho

¹ Tal situação foi retratada pelo filme *Argo* cujo enredo apresenta a retirada de reféns norte-americanos do Irã. O retorno dos reféns aconteceu coincidentemente no início do governo Reagan, na época existiram rumores de que houvera uma negociação de armamentos entre Khomeini e Reagan em troca do retorno dos reféns. O fato trouxe segurança às pessoas já que foi um dos primeiros atos considerados de terrorismo pelos norte-americanos. (SILVA, 2014, *online*).

de micro-ondas. Contudo, cinema em terceira dimensão, óculos e telas interativas, reuniões por videoconferência, fechaduras biométricas e vídeo games por movimento são realidades.

O silogismo utilizado pela argumentação cotidiana chama-se entimema; emprega-se esse termo para distingui-lo do silogismo demonstrativo. As premissas do entimema não são proposições evidentes, mas nem por isso são arbitrarias; elas são *endoxa*, proposições geralmente admitidas, portanto verossímeis. (REBOUL, 1998, p. 155).

O silogismo é realizado o tempo todo e propõe um exercício de dedução, que é o interesse do discurso apresentado no filme. Através da apresentação de ilustrações que são endossados pelos sujeitos como “verdadeiras” para as épocas vividas, também assim por dedução as pessoas passam a aceitar o futuro proposto como possível e verdadeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese apresentada como pano de fundo pelo filme De Volta para o Futuro II é de que o futuro seria capitalista e seria bom, pacífico e progressista. O diretor e produtor do filme defendem a tese através de elementos de coerência (*ethos*), de sensibilidade (*pathos*) e de racionalidade (*logos*).

Foi verificado no discurso um *ethos* prévio do produtor Steven Spielberg, cujas produções geram interesse do público. Ao mesmo tempo, o *ethos* discursivo perpassa pela identificação dos sujeitos do auditório (espectadores) aos períodos apresentados pelo filme e suas experiências pessoais dentro das realidades pós Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria.

Os elementos patêmicos foram detectados tanto pela forma de apresentação do discurso – em um filme – tendo em vista que o cinema é produto cultural e infere ao auditório uma escolha de consumo. Por ser uma mídia de entretenimento chega mais facilmente aos sujeitos, sem barreiras, facilitando a difusão de ideologias e discursos. Ainda, novamente a conexão dos sujeitos com as datas escolhidas pelo produtor no roteiro favorece a adesão dos sujeitos ao discurso.

Racionalmente por sua vez, em um exercício dedutivo, o discurso fílmico leva os sujeitos a receberem a previsão do futuro como uma verdade, já que aceitaram o presente e o passado como tal. Aqui a tese consegue adesão e persuasão, pois o futuro mostrado como progresso tecnológico, organização e paz, faz com que os sujeitos creiam que o capitalismo trará resultados positivos à sociedade.

REFERÊNCIAS

ALVES, Carolina Assunção e. **Efeitos de patemização no discurso fílmico**. IN: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emilia. (Org.). As emoções no discurso. v.1 Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

AMORIM, Maria Inês Freitas de. **A Emoção na Construção do Discurso Fílmico – Uma Análise do Documentário Hamas por trás da máscara**. IN: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vitória, ES – 13 a 15 de maio de 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/regional/resumos/R19-1207-1.pdf>>. Acesso em: fev/2016.

ARISTÓTELES. **Retórica**. 2 ed. rev. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005. Disponível em: <<http://www.obrasdearistoteles.net/files/volumes/0000000030.PDF>>. Acesso em: fev/2016.

BIAGI, Orivaldo Leme. **O imaginário da Guerra Fria**. IN: Revista de História Regional 6(1):61-111, Verão 2001. P. 61-112. Disponível em: <<http://177.101.17.124/index.php/rhr/article/view/2119>>. Acesso em: fev/2016.

COLOMBO, Luciane O. Ribas; FAVOTO, Thais Brandt; CARMO, Sidney Nascimento do. **A evolução da sociedade de consumo**. IN: Akrópolis, Umuarama, v. 16, n. 3, p. 143-149, jul./set. 2008.

CORTEZ, Ana Claudia Salgado, CARVALHO, Carlos Eduardo, CUNHA, Patricia Helena Fernandes. **O período de 1981 a 1985 do governo Reagan e o processo de consolidação dos EUA como principal potência mundial**. IN: XI Congresso Brasileiro de História Econômica. Vitória/ES. 14 e 16 setembro de 2015. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/arquivos/2015_ana_claudia_cortez_carlos_eduardo_carvalho_patricia_cunha_o-periodo-de-1981-a-1985-do-governo-reagan.pdf>. Acesso em: fev/2016.

DITTRICH, Ivo José. **Por uma Retórica do Discurso: princípios teórico-metodológicos**. IN: Ideação. Revista do Centro de Educação e Letras. UNIOESTE Campus Foz do Iguaçu. v. 10 - nº 2 - p. 91-116 2º sem. 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/4472>>. Acesso em: fev/2016.

FERNANDES, Adelia Barroso. **Estratégias discursivas do pathos na Folha de S. Paulo: a emoção como argumento no jornalismo**. IN: Rumores. USP. Edição 11, ano 6, n 1, janeiro-junho 2012. P. 108-122. Disponível em: <<http://www3.usp.br/rumores/pdf/6.pdf>>. Acesso em: fev/2016.

GALINARI, Mellianandro Mendes. **Logos, ethos e pathos: três lados da mesma moeda**. IN: Alfa, São Paulo, 58 (2): 257-285, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alfa/v58n2/1981-5794-alfa-58-02-00257.pdf>>. Acesso em: fev/2016.

IMDB. Internet Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000229/>>. Acesso em: fev/2016.

LEONE, Eduardo. **As narrativas nos filmes produzidos por Steven Spielberg**. IN: Caligrama. Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia. USP. v. 3, n. 3 (2007). Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65686/68297>>. Acesso em: fev/2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **A propósito do ethos**. P. 11- 29. IN: Motta, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). Ethos Discursivo. São Paulo: Contexto, 2008.

MEYER, Michael. **1989 O ano que mudou o mundo: a verdadeira história da queda do muro de Berlim**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ROHDEN, Luiz. **O lugar da retórica na filosofia de Aristóteles**. In: O Poder da Linguagem: a arte retórica de Aristóteles. Capítulo 3. 2 ed. rev. ampl. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

MENEZES E SILVA, Christiani Margareth de. **A dimensão cognitiva da paixão em Aristóteles**. IN: EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n.4, p. 13-23, jun. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/417/424>>. Acesso em: fev/2016.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: A nova retórica**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. IN: Revista Estudos Históricos. Uma publicação do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação

Getulio Vargas (FGV). v. 2, n. 3 (1989). Disponível em:
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278>>. Acesso em: fev/2016.

REBOUL, Olivier. **A introdução à retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Cristiane Alvarenga Rocha. **A doxa como estratégia argumentativa na narrativa esportiva de futebol na televisão**. IN: Cadernos Discursivos, Catalão-GO, v.1, n. 1, p. 1-19, ago./dez. 2012. (ISSN 2317-1006 – online). Disponível em: < https://cadis_letras.catalao.ufg.br/up/595/o/1Artigo_Cristiane.pdf>. Acesso em: fev/2016.

SILVA, Giani David. **A emoção como elemento constitutivo do discurso de informação televisiva**. IN: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emilia. (Org.). As emoções no discurso. v.1 Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

SILVA, Hugo Tavares da. **Quando a embaixada dos EUA foi invadida em Teerão**. In: Observador. Postado em 04 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://observador.pt/especiais/quando-embaixada-dos-eua-foi-invadida-em-teerao/>>. Acesso em: fev/2016.

VICENTE, Maximiliano Martin. **História e comunicação na nova ordem internacional**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=UQA2174xLocC&pg=PA152&lpg=PA152&dq=estados+unidos+corpora%C3%A7%C3%B5es+historia&source=bl&ots=HOEXO07AA1&sig=tmJqn5YAV_aoaXvayqN_SXBjic4&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjvI52BjJHLAhUMDJAKHZXSD4oQ6AEITTAJ#v=onepage&q=estados%20unidos%20corpora%C3%A7%C3%B5es%20historia&f=false>. Acesso em: fev/2016.

WOLF, Guilherme. **A relação do cinema dos Estados Unidos com a propaganda de guerra**. Trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Brasília – Uniceub. Orientador: Rubem José Boff. Brasília/DF, novembro de 2004. Disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1304/2/20127101.pdf>>. Acesso em: fev/2016.

ZEMECKIS, Robert (dir.); SPIELBERG, Steven (prod. exec.). **De volta para o future II (Back to the future Part II)**. Filme. Ficção científica. 107 minutos. Estados Unidos: 1989.