

Análise Retórico-Comparativa de Críticas Cinematográficas ao Cinema Brasileiro atual: O caso *Abril Despedaçado**

Caroline De Aragão Bahia Martins¹

Resumo

Neste artigo, objetiva-se analisar o processo retórico-persuasivo de construção do discurso da crítica cinematográfica, tendo como referência uma análise comparativa entre os textos das revistas *Veja* e *Bravo!* acerca do filme *Abril Despedaçado*, de Walter Salles. A partir de um exame moldado na detecção das marcas de valor, marcas de justificação de valor, marcas das estratégias de persuasão e marcas contextuais presentes nos textos em referência, intenta-se tornar perceptível, através delas, os argumentos auxiliares na confecção de um discurso persuasivo. E, uma vez ciente do papel da crítica cinematográfica, enquanto intermediador da polifonia de vozes atuantes em um filme, propõe-se tornar evidente a condição de variabilidade de tal discurso, em função do tempo, do público destinatário e dos objetivos da persuasão.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Crítica de cinema; Retórica; Discurso

O Grupo de Pesquisa em Análise da Crítica de Cinema (GRACC), desde o seu implante, tem como propósito a discussão das relações entre a crítica e o cinema brasileiro, no período de 1997 a 2004, servindo-se de subsídios bibliográficos e críticas de periódicos para elaboração de um diagnóstico fiel e condizente ao intervalo de tempo em apreciação, nomeado de *Cinema da Retomada*. A investigação, sobretudo, perpassa pela leitura de estudiosos ligados a análise retórica do discurso, à crítica de cinema, ao *Cinema da Retomada*, tais como Chaim Perelman, David Bordwell, Tito Cardoso e Cunha, Daniel

¹ Graduanda do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade & Propaganda pela Universidade Católica do Salvador, bolsista da FAPESB/UCSal e pesquisadora do Grupo de pesquisa em análise da crítica de cinema (GRACC).

*Trabalho apresentado no IV Seminário da Análise do Discurso, no dia 30/08/2007 na sessão de comunicação 12. Este trabalho foi orientado pela prof. do curso de Comunicação Social da UCSal, Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, Regina Lúcia Gomes Souza e Silva.

Caetano, entre outros, como também é norteada pelo levantamento filmográfico brasileiro contemporâneo. Já no que tange a própria *práxis* de tal investigação, a qual o presente artigo representa, as críticas cinematográficas das revistas *Veja* e *Bravo!* são tomadas enquanto objetos distintos de análise e investigação das marcas do discurso, como também elementos passíveis de confrontação argumentativa. Vale ressaltar que, a análise tem, sobretudo, como função tornar manifesta a criteriosa caracterização persuasiva do discurso, as marcas temporais presentes em tais formações textuais, bem como identificar a adequação existente entre o discurso e o seu auditório, para que, dessa forma, se tenha por conquistado a adesão do público-alvo.

Neste artigo, intenta-se formular uma investigação acerca da construção da crítica cinematográfica, baseando-se na decomposição das especificidades inerentes a esse tipo de discurso e traduzindo tal exame através das *marcas retóricas*, encarregadas de elucidar o papel da lógica de justificação do discurso, e das *marcas de contexto*, capazes de situar a elocução numa determinada época mediante o seu modo de produção. Àquelas, tem-se ainda por subdividido outros três grupos encarregados de: evidenciar a emissão do juízo de valor transferido à obra (*marcas de valor*), seja este positivo, negativo ou misto; identificar as justificativas para tal julgamento (*marcas de justificação de valor*), seja em função dos critérios de conteúdo, que geralmente atendem a elementos de caráter mais subjetivo de interpretação, como exemplo a mensagem fílmica, ou por critérios de forma, ligados a elementos audiovisuais, tais como fotografia, direção de arte, som; e apontar os argumentos que, em função de sua organização, estilística, ou objetivo (invenção), auxiliam na eficácia persuasiva do discurso (*marcas de estratégias de persuasão*). De todo modo, essa padronização de análise, das resenhas críticas, adotada tem por mérito a condição de porta-voz da polifonia de vozes atuantes na elocução, pois, ao passo que o discurso se configura enquanto dispositivo da comunicação moldado às condições do tempo, do público destinatário e dos objetivos de persuasão de cada emissor, torna-se claro o seu caráter essencialmente dinâmico.

As resenhas cinematográficas escolhidas para investigação são dedicadas ao filme *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, situado no período da chamada “Retomada” do cinema brasileiro. A película teve como fonte inspiradora o livro homônimo do escritor Ismail Kadaré e sofreu adaptação para uma versão fílmica condizente com o contexto sócio-econômico brasileiro. A disputa de terras entre famílias rivais é ambientada no sertão

nordestino, ilustrando o lado trágico de uma narrativa pulsada pelo drama. *Abril* é composto por uma mistura de dor e esperança, além de contar com uma eficiente interpretação do elenco e uma fotografia “de encher os olhos” (Trindade, 2002: 73). O filme gerou bastante expectativa midiática por ser uma obra subsequente a *Central do Brasil* (Salles, 1998), internacionalmente reconhecida e premiada, como também por estar entre um dos potenciais finalistas ao Oscar de filme estrangeiro, mas não passou de esperança. *Abril Despedaçado*, além de não alcançar a popularidade da obra anterior, também não conseguiu disputar pelo sonho da conquista da estatueta. Esses murmúrios da imprensa, no entanto, representam apenas o panorama externo de recepção da obra, já no que se refere às críticas produzidas nos periódicos tomados como referência, revela-se que as mesmas apresentam um campo extremamente fértil e amplo de exame e aprofundamento acerca do filme. Tanto a revista *Veja*, com a crítica “Melhor que o livro” (2002: 125) de Isabela Boscov, quanto a revista *Bravo!*, com “Romeu sem veneno” (2002: 70-73) de Mauro Trindade, servem de objeto para precisar um diagnóstico e apontar os elementos que ilustram a relação estabelecida entre as críticas para/com a obra fílmica e o cinema brasileiro, no período de publicação do discurso.

Marcas de valor e justificação de valor

Isabela Boscov, através do próprio título dado à crítica do filme *Abril Despedaçado* (Salles, 2001), “Melhor que o livro”, torna manifesto para o leitor da revista *Veja* o seu julgamento favorável diante da película e propicia uma atmosfera convidativa para a leitura da mesma. Tal expressão (o título) não avalia o filme em função exclusiva de si, já que não sobressalta algo pertinente sobre o mesmo, a afirmativa leva em consideração a interpretação de superioridade da obra cinematográfica à sua fonte e acaba por transferir para aquela o alvo da atenção, e de fato este é o seu intuito. Boscov apresenta a leitura de um filme que não se detém aos limites da respectiva origem, o livro *Abril Despedaçado*. A película é guiada por uma visão própria, o roteiro adaptado é bem recebido em face de não estar preso ao determinismo do livro e “é em boa parte daí que vem a força de *Abril Despedaçado*” (Boscov, 2002: 125), que parte de uma construção apoiada por um roteiro maleável e bem dirigido. O diretor Walter Salles, o qual é reverenciado no decorrer de todo

o discurso, no filme, encarna elementos do livro ao contexto sócio-econômico brasileiro, e traz a partir dessa construção alternativa do enredo a possibilidade de uma maior adequação e identificação com o cenário em que é ambientado. Esse novo olhar submetido à versão fílmica do livro, traduz-se num apego a uma narrativa mais dolorosa, em que os personagens passam a ser vitrines do sofrimento e da dramaticidade, necessárias tanto para a própria sustentação do filme, bem como para a sua excelente qualificação pela revista *Veja*. Mais que uma simples preferência por esse tipo de narrativa, Boscov deixa claro, através da crítica, a predominância de uma análise fílmica baseada sobre critério de conteúdo. Os aspectos destinados à avaliação da forma se não foram considerados como fatores pertinentes para a construção do discurso, e isso leva conseqüentemente a crer que é admitido que também não o são para o público destinatário², ao menos cederam lugar para a avaliação fílmica em torno da sua mensagem. Embora as menções à excelente interpretação de um dos atores do elenco – “(...) o ótimo estreante Ravi Ramos Lacerda” (Boscov, 2002: 125) –, e a boa direção e condução do roteiro por Walter Salles estejam presentes na crítica da *Veja*, não foram exploradas de forma a sobressair no discurso, ou seja, a interpretação fílmica de Boscov prioriza uma análise sustentada nos elementos de conteúdo da obra, apelando à alusão de aspectos ligados à mensagem da película como lógica de sustentação do discurso e de justificação do valor.

Já na crítica “Romeu sem veneno” (2002: 70), de acordo com Mauro Trindade, “*Abril Despedaçado* dilui sua força ao pôr um aceno de redenção na tragédia do original” (2002: 70). Ou seja, contrariamente a Boscov, a adaptação sofrida no enredo, em prol de uma narrativa menos “densa” e “amarga” que o livro, acabou por romper a possibilidade de o filme se suplantar à sua origem. De fato, a construção discursiva de Trindade explicita o apreço e defesa de narrativas menos clichês, que fujam dessa *práxis* temática em que sempre existe uma luz no final do túnel, ou a de que um personagem, que vira fonte inspiradora entre os demais seres contaminados do enredo, sirva como elemento para a promoção da paz e união. E esse personagem foi o Pacu (Ravi Ramos Lacerda) em *Abril Despedaçado*, mas também poderia ter sido o menino Josué, em *Central do Brasil* (1998), do mesmo diretor Walter Salles. No texto, esses dois personagens, aliado à pureza infantil sediada no imaginário popular e transferida para a película, bem como à própria trajetória e condução das tragédias, as obras guardam estreitas relações de proximidade. Certamente,

² De acordo com Perelman, “o orador que queira agir eficazmente pelo seu discurso deve adaptar-se ao seu auditório”. (1993: 41)

esse vínculo entre as duas produções se torna o sustentáculo do texto crítico da *Bravo!*, a qual apresenta uma série de elementos, cercados de uma visão comparativista, que se entrelaçam dentro dos dois filmes. Dessa forma, se torna explícita a marca de valor negativa cedida por Trindade em torno dos critérios de conteúdo. Da esfera determinista que ronda o livro de Ismail Kadaré, à “lição de vida e de otimismo” (Trindade, 2002: 72) da obra de Salles, esta última não é bem quista em função dos numerosos traços de semelhança (exaustivamente enumerados por Trindade) entre *Abril* e *Central*, bem como a fuga ao tipo de narrativa e ao desfecho da obra literária fonte de inspiração.

O levantamento dos aspectos que definem o julgamento, e o justificam, nas duas críticas acerca da película, apresentam-se mais distantes, e até mesmo divergentes, que similares. Em resposta a determinados anseios e expectativas específicas do público-alvo de cada periódico, uma crítica pode ser apontada como mais densa ou simples, mais rica ou superficial. E é justamente essa dicotomia que impera na análise textual comparativa entre *Veja* e *Bravo!*. A crítica desta última é caracterizada por um discurso que requer um nível de conhecimento apurado das artes pelo leitor, pois, para validar as marcas de valor defendidas, o autor envolve e sustenta relações da obra cinematográfica aos personagens pertencentes a um universo extra-filmico:

Saído de um romance com a cerrada mecânica de uma tragédia shakespeareana, *Abril Despedaçado*, o filme, parece permitir que seus personagens encontrem saídas que não estavam previstas no roteiro original, como um Romeu que se esquece do veneno ou um Ricardo que prefere um conchavo a batalha derradeira. (Trindade, 2002: 73)

As peças *Romeu e Julieta* e *Ricardo III*, de um dos mais famosos dramaturgos da história, William Shakespeare, datadas do século XVII, são esfaceladas de sua essência (trágica) emblemática, na crítica da *Bravo!*, em face de se equiparar a relação obtida entre a obra literária *Abril Despedaçado* e sua adaptação. Ou seja, a construção elocutiva sugere que o livro foi fragmentado de sua natureza e autenticidade a partir da fuga de seu roteiro original, resultando numa produção fílmica desprovida de tais atributos e qualidades.

Já no que tange ao critério de forma, na *Bravo!*, se é destacado um posicionamento favorável diante da película. Para isso, utiliza-se como subsídio para justificativa de tal avaliação, a presença de uma direção de fotografia bastante apurada e cuidadosa, comandada por Walter Carvalho. Tal elemento, de fato, possibilita o espectador em

alcançar as sensações que o enredo intenta passar, o cenário do sertão, ao passo que remete o imaginário de uma paisagem marcada pela secura e pela não-vida, contrariamente encontra no filme a beleza e a profundidade das cores do Nordeste de Carvalho. Não por menos, a bela fotografia de *Abril* é tida como o traço principal e mais marcante entre o conjunto da obra. Além de mencionar a estética fílmica, Trindade qualifica positivamente a atuação marcante de dois dos atores da película, o José Dumont e o Rodrigo Santoro (personagem principal). Sendo assim, a crítica da *Bravo!* pode ser admitida enquanto um discurso misto, dividido em dois blocos, o primeiro emite um parecer de juízo negativo em torno dos elementos pertencentes a uma análise sobre critério de conteúdo, e o segundo enuncia um juízo positivo diante da película em função dos critérios de forma.

Marcas de estratégias de persuasão

Além da análise acerca dos elementos que compõem a essência fílmica de *Abril Despedaçado*, a obra, sobretudo, é avaliada, na revista *Veja*, em função do diretor Walter Salles. Boscov alega que o filme possui mais propriedade que o livro, tanto estética quanto narrativamente, e para isso, a sustentação argumentativa leva a uma contínua recorrência ao *ethos* do diretor, tendo em vista a segurança creditada ao mesmo. A comparação³, enquanto elemento pertencente à ordem das técnicas argumentativas de Perelman, estabelecida entre os dois personagens do discurso crítico põe em confronto gêneros díspares, autores e obras que também deveriam ser tidas como diferentes entre si, e, portanto passíveis de critérios e julgamentos diferenciados. Essa abordagem comparativista, é evidenciada quando o escritor e o diretor “falam” um sobre o outro:

O diretor Walter Salles tem grande admiração pelo albanês Ismail Kadaré, de quem adaptou o livro *Abril Despedaçado* para o cinema. O escritor, por sua vez, desmanchou-se em elogios ao brasileiro ao ver o filme, que considera a melhor adaptação de sua obra até aqui. Entre os dois tem mais razão Kadaré. (Boscov, 2002: 125).

³ Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos quase lógicos” (Perelman, 1993: 73-96) em que se coloca em confrontação elementos distintos para justificar determinada avaliação.

O apelo a essa técnica toma como referência dois “mundos” não equivalentes – cinema e literatura - que, ao lançar mão da comparação, inevitavelmente obtém-se a suplantação de uma obra à outra, nesse caso, a versão fílmica de *Abril*. Tal argumento de persuasão (comparação) também é encontrado na crítica da *Bravo!*, contudo, a relação que se estabelece, diferentemente de se tratar de dois gêneros dessemelhantes, passa a ser entre as duas obras cinematográficas de Salles. O filme *Central do Brasil* (1998) é constantemente evocado numa perspectiva comparativista com *Abril Despedaçado*, e seu uso se deve marcadamente ao aval necessário para validação da marca de valor submetida à obra, no que tange ao critério de conteúdo. Tendo em vista o enredo desenvolvido nas duas películas, a desenvoltura do personagem infantil nas tramas, a migração ambientada no sertão nordestino, “*Abril Despedaçado* tem mais semelhanças do que diferenças com *Central do Brasil*” (Trindade, 2002: 71 e 72).

Entre o livro e a versão fílmica de *Abril* seria esperado, ou mesmo redundante, afirmar a existência dos pontos de similitude entre as duas obras (já que se trata de um filme de roteiro adaptado). Para isso, então, a detecção das pontes de ligação entre os dois filmes, classificada como analogia⁴ - “(...) o *Kanun*⁵, a *bessa*⁶, a visita do assassino ao morto, e sua família, a solidão das longas e desabitadas estradas e, principalmente, o sentimento da vida se esvaindo a cada segundo” (Trindade, 2002: 73) -, é um dos argumentos mais recorridos na construção textual da *Bravo!*. Constantemente encontram-se vestígios de um discurso sustentado numa lógica argumentativa de confrontação, seja entre elementos fílmicos, obras ou gêneros, tal abordagem visa potencializar a eficácia persuasiva da crítica.

Na revista *Veja*, Boscov utiliza um julgamento positivo em torno do diretor e, de fato ele se torna o ponto de partida para a composição do discurso crítico, como também para a sua finalização. Os argumentos utilizados, a se julgar pelo próprio título da crítica, “Melhor que o livro”, são explicitamente dispostos dentro do texto, a partir de uma conceituação inteiramente positiva em torno da produção fílmica, destacando-se enquanto um discurso de leitura fácil e de posicionamento evidente diante da película. Tanto no

⁴ Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos que fundam a estrutura do real” (Perelman, 1993: 127-137) em que são detectados pontos de semelhança, de ligação entre elementos diferentes.

⁵ “(...) código de direito consuetudinário vindo de uma remota Idade Média, que rege todos os aspectos da comunidade, especialmente as leis da vida e da morte”. (Trindade, 2002: 72)

⁶ “(...) trégua de 28 dias até a próxima lua cheia, antes que a família do morto exija que seu sangue seja pago com sangue”. (Trindade, 2002: 72)

início quanto no fim, os argumentos (em referência ao diretor) guardam sinais de simetria, possibilitando a qualificação de um discurso coeso e homogêneo para o público leitor. No desenvolvimento, o enredo fílmico está aliado às noções de descrição da narrativa, bem como ao uso dos argumentos de ilustração⁷. Este último, ao conter a descrição imagética de cenas do filme - “As imagens sugerem essa contagem regressiva para a sua morte: os bois que andam em círculo, o mecanismo da bolandeira que se assemelha ao de um relógio e o balanço pendurado na árvore, que lembra um pêndulo” (Bosco, 2002: 125) – facilita a percepção do leitor em torno do mesmo, acentuando, dessa forma, a própria eficácia persuasiva do discurso. A ilustração, visto que também é empregada na *Bravo!* como estratégia de persuasão, é um elemento que auxilia no enriquecimento de uma composição discursiva cinematográfica. Já que uma produção cinematográfica está baseada principalmente na imagem, nada mais convincente que remeter o leitor ao universo do espectador. Porém, tal discurso está marcadamente pautado pela inexpressiva utilização de recursos extra-fílmicos, resultando numa elaboração argumentativa superficial e a enunciação de um discurso compatível com as aspirações do leitor da revista *Veja*, tendo em vista que, de acordo com Perelman, o atingimento da eficácia persuasiva é alcançada ao passo que o orador, nesse caso, o crítico, se adapta ao respectivo auditório (1993: 43). O discurso de Bosco está basicamente destinado a um leitor rodeado por uma multiplicidade de temas ofertados pelo periódico, tais como economia, esporte, atualidade, e, entre outras, o cinema, e, para isso, faz uso de um discurso transparente, situado através das marcas de valor, com uma recorrência incessante ao enredo e à mensagem fílmica, priorizando-se pelo tipo de “leitura de fácil decodificação”, bem como o apelo às expressões de cunho sentimental. Essa caracterização textual por palavras ligadas ao *pathos* é nitidamente inserida em função da “humanização” transferida ao discurso, além da carga emocional que proporciona ao leitor da revista. É como se entre Bosco e os leitores do periódico fosse estabelecida uma espécie de “conversa”, que não chega a ser feita em tom coloquial, mas que se aproxima em muito a um diálogo comum. Servindo de contraponto, na revista *Bravo!*, o leitor do periódico está inserido no universo das artes em geral, portanto, possui uma expectativa focada em assuntos dirigidos a esse tema central. À crítica cinematográfica, então, é transferida a função de não apenas um discurso descritivo, mas sobretudo, um texto alinhado com as expectativas dos leitores e baseado na riqueza de

⁷ Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos que fundam a estrutura do real” (Perelman, 1993: 121-123) em que se intenta reforçar o assentimento de uma tese estabelecida através da ilustração.

informações em torno e acerca da obra. No caso *Abril Despedaçado*, é constante a incorporação de “falas” exteriores à crítica, como se de fato não coubesse exclusivamente a Trindade o papel de julgar a película. Nas completas quatro páginas concedidas à crítica, a formação textual se revela densa e ao mesmo tempo heterogênea, tendo em vista a própria avaliação mista cedida à obra. Para um “leitor desatento”, o texto pode se mostrar por vezes inacessível, pois este entra em conformidade com os preceitos de uma estilística culta e com a alusão a personagens e elementos não condizentes com a obra em referência, assim como o uso de adjetivos incomuns e uma construção discursiva impecável também acabam por dar um toque rebuscado à crítica. Em referência à disposição dos argumentos, pode-se afirmar que Trindade recorreu a um destrinchamento crescente de informações, trazendo uma configuração textual dividida em três partes. A primeira, paradoxalmente, trata principalmente do filme *Central do Brasil*, e não de *Abril Despedaçado*, como seria o esperado. Posteriormente, na segunda parte, os argumentos evocados são preponderantemente vinculados ao livro homônimo de Kadaré, o qual foi adaptado para o filme. Já na terceira parte, finalmente ilustra-se um discurso exclusivamente voltado para o filme em questão, é justamente na conclusão que o *clímax* da crítica se revela, até por que seu título só se torna esclarecido e explicado nas últimas linhas do texto. A partir desse método, tem-se por “assegurado” que o leitor acompanhará o desenvolver da crítica da obra de interesse e potencializará sua expectativa em torno do desfecho.

O desempenho de Walter Salles é tomado como positivo nas duas críticas, porém, na *Bravo!*, tal desempenho não é definido em função de Salles enquanto diretor, contrariamente à revista *Veja*. No discurso se tem preponderantemente a relação entre obra e diretor, é a partir das produções cinematográficas deste, que se formula o seu próprio julgamento. Este tipo de argumento utilizado, de acordo com Perelman, a chamada Relação de coexistência⁸, cria uma conexão entre a essência e suas manifestações, uma obra fílmica, portanto, não é avaliada por si só, ela se torna dependente direta do currículo e das marcas de seu realizador. Nesse caso, a ligação estabelecida está respectivamente entre Salles e *Central do Brasil*. Dessa forma, o filme e o diretor, devido às indicações ao Oscar e premiações recebidas, acabam por incitar a expectativa em torno da obra seqüencial, *Abril Despedaçado*:

⁸ Argumento pertencente ao grupo dos “Argumentos baseados na estrutura do real” (Perelman, 1993: 104-115), o qual estabelece vínculo entre a essência e as suas manifestações.

Central ainda tem o mérito de ter levado aos cinemas brasileiros mais de um milhão de espectadores. Era natural, portanto, que a nova criação de Walter Salles despertasse curiosidade quanto à sua carreira internacional, que afinal não se mostrou tão laureada como a da obra anterior. (TRINDADE, 2002, p.71)

No texto *Cinema, crítica e argumentação* (1996), Tito Cardoso e Cunha levanta o mesmo debate em torno dessa permanente identificação entre o diretor e suas manifestações. Tal discussão emite questionamento pelo escritor quanto à invariabilidade da relação de coexistência entre realizador e obra fílmica, ou seja, aliado a uma rica multiplicidade de manifestações fílmicas, teriam todas estas, ainda assim, sua identidade resguardada na figura do diretor? No texto estas perguntas ficam sem resposta, visto que esta não está provida de objetividade e clareza suficientes para uma resolução universal, no entanto, na crítica da *Bravo!*, a ligação e identificação de *Central* e *Abril* com Salles é sustentada e afirmada de forma explícita e evidente.

Marcas de contexto

Daniel Caetano, certa feita, ao fazer referência ao Cinema da Retomada, cita que “(...) é evidente que as próprias obras não têm como deixar de ser, antes de tudo, documentos do modo de produção de seu tempo” (2005: 13). Tal alusão feita às obras cinematográficas do referido período, podem também ser efetuadas para a crítica de cinema, bem como a qualquer produção, quer seja discursiva ou não. Os discursos sempre evocam a presença de elementos que de uma certa forma o identificam e o posicionam em determinada época, e não seria diferente nas críticas dos periódicos em análise. Tanto Boscov quanto Trindade elucidam por meio do discurso crítico o imaginário cinematográfico da época de sua publicação.

A revista *Veja* insere o leitor na relação literatura versus cinema existente no período de publicação da crítica. Tal discussão reflete que em geral sustenta-se a condição de superioridade estrutural e narrativa do gênero literário ao cinematográfico. Geralmente este último, ao passo que realiza adaptação de uma fonte literária, está mais passível de apresentar disfunções em seu conteúdo que o próprio livro. Porém, o que marcadamente se expressa no discurso é que os dois gêneros, à medida que se situem em torno de um mesmo

objeto (o livro e sua adaptação filmica), acabam por tornar-se indissociáveis. Nesse caso a película não é analisada como uma obra particular, detentora de linguagem e estruturas desvinculadas ao gênero de inspiração, mas sim como um fruto, uma seqüência deste. Daí, a julgar pela contínua relação de “confronto” estabelecida entre os gêneros (mais especificamente entre as obras dentro do texto), Boscov contamina o discurso, a partir de uma utilização viciosa de argumentos de comparação, e é contaminado no julgamento da película, a partir de uma produção discursiva moldada em função da fonte literária.

Partindo dessa concepção generalizante em torno de produções adaptadas, a produção de Salles encontrou uma brecha nesse quadro. Boscov alega que o filme “*Abril Despedaçado* (Brasil/ Suíça /França, 2001), que estréia nesta quarta-feira no país, é um dos poucos casos de versões cinematográficas que avançam sobre o original literário e saem mais coesas, coerentes e talentosas do que ele”.(Boscov, 2002: 125). Ou seja, ainda que a relação comparativa seja uma constante, o filme se encaixa enquanto uma das exceções, entre produções anteriores a *Abril Despedaçado*, pelo fato de se sobressair ao livro. Essa marca de contexto, vem, sobretudo pôr em evidência a concepção que a crítica possui em torno da maioria das obras adaptadas brasileiras, de certa forma, insuficientemente portadoras de um roteiro coeso e de um todo consistente. No entanto, visto que o presente artigo está vinculado a uma análise comparativa entre as críticas dos periódicos anteriormente mencionados, a revista *Bravo!* segue na contra-mão da revista *Veja*. Ao passo que para esta, a força do filme está diretamente associada ao sucesso obtido na adaptação de roteiro e na incrementação dramática de enredo e personagens, para aquela, tal ajuste acabou por “diluir” o potencial da película. “Ao repetir a lição de vida e de otimismo⁹, *Abril Despedaçado* perde a rara oportunidade de se tornar uma versão para o cinema da mesma intensidade que o livro homônimo do albanês Ismail Kadaré” (Trindade, 2002: 72). Nos dois textos, a marca de contexto que é caracterizada pela relação de sobreposição do gênero literário à sua adaptação em obra cinematográfica, são equivalentes, entretanto esta só é mantida no que tange à identidade de referência. Em contraposição a Boscov, Trindade desconsidera que a redenção dramática no enredo, desvinculado de sua origem, tenha proporcionado uma obra “melhor que o livro”.

Outra marca presente na crítica da revista *Bravo!* possibilita situar o leitor diante dos filmes brasileiros no período de publicação do texto crítico (2002). Trindade afirma

⁹ Menção ao filme *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, o mesmo diretor de *Abril Despedaçado* (2001).

que dentre as produções da cinematografia nacional produzidas até *Abril Despedaçado*, foi inexpressiva a quantidade de filmes que despertou o interesse e a curiosidade midiática. Ele foi um dos agraciados. Contudo, muito mais que uma baixa ou ampla cobertura de imprensa, o que se torna desvelado a partir da crítica é uma das várias disfunções existentes dentro do processo de difusão dos filmes nacionais. No Brasil, tal esquema (o qual inclui distribuição, exibição e divulgação) desigual e ineficientemente implantado, encontra lacunas para a viabilização de um filme sucesso de cartaz. É muito freqüente ter um filme reduzido à sua fase produtiva, e os demais aspectos pertinentes ao ciclo cinematográfico, não menos importantes, serem isolados de sua trajetória. (Caetano, 2005: 15). O caso *Abril Despedaçado*, em específico, pode ser encaixado entre a minoria. No entanto, vale ressaltar que apesar de a divulgação ter sido contemplada com um investimento superior ao comumente empregado para os filmes brasileiros, a exibição da primeira versão do filme e o seu lançamento não foram feitos em território nacional, de acordo com a revista *Veja* em “Abril misterioso: Como lamentar por um filme que ninguém viu?”, pertencente a uma edição anterior à publicação da respectiva crítica (2002: 131). Ou seja, a alta “expectativa” em torno do lançamento do filme a que Trindade menciona – “Poucos filmes brasileiros foram antecidos de tanta expectativa e cobertura de imprensa quanto *Abril Despedaçado*, de Walter Salles” (Trindade, 2002: 71) – se torna mais um argumento gerador de interesse para o público leitor do periódico, que algum tipo de relação mais próxima entre a obra e o público brasileiro, já que não se deposita crédito e nem confiança naquilo que é desconhecido.

Considerações finais

O discurso da crítica cinematográfica, ainda que nem todos sejam demarcados por uma sinalização explícita de sua adesão ou discordância para com a película, sempre contém indícios, ou mesmo provas retóricas, que elucidam o seu veredicto e sua vertente funcional. Assim como um realizador fílmico deixa as suas marcas numa produção cinematográfica, relação esta anteriormente exemplificada entre Walter Salles e os filmes *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, não obstante, na formação crítica discursiva também se faz possível agrupar marcas que identificam não só o autor, mas que

principalmente atribuem significações à própria essência textual elaborada. Ou seja, a julgar a partir da própria natureza dos argumentos utilizados num discurso, tem-se por esclarecido o olhar lançado sobre a obra e por definido a funcionalidade a que a comunicação é objetivada, seja esta de tendência informativa, avaliativa ou de promoção (Joly, 2003: 28).

Na análise das críticas de periódicos tão dessemelhantes entre si, quanto ao gênero e ao público-alvo, é esperado que tais discursos adquiram sua própria feição argumentativa, a partir da utilização de critérios que dimensionem o leitor nesse contexto.

(...) a crítica cinematográfica não é nem verdadeiramente informativa nem verdadeiramente crítica. Mais exactamente, ela é obrigada a satisfazer um determinado imaginário da informação e da crítica, mediante formas que simultaneamente lhe são próprias e participam do dispositivo da comunicação mediática. (Joly, 2003: 38)

Para o receptor, o discurso só tornará passível de decodificação e entendimento, a partir da emissão de provas retóricas, isto é, de argumentos, que, de uma certa forma, abriguem sinais de identidade e aproximação às suas expectativas. A revista *Veja*, imersa numa vertente essencialmente informativa de periódico, transfere para “Melhor que o livro” tal condição, já na *Bravo!*, sendo esta especializada nas artes em geral, com resenhas formatadas em artigos, o texto procura extrair as significações da película, atribuindo interpretações à mesma, revelando uma apreciação preponderantemente avaliativa em torno da obra. Contudo, vale ressaltar que, independente dos propósitos e juízos de valor demarcados nas resenhas em análise, qualquer crítica compreendida enquanto atividade discursiva, sempre está destinada a estimular a comunhão de idéias, ou mesmo incitar a ação no público-destinatário. É a partir daí, então, que impera inevitavelmente a conotação (e condição) persuasiva dessas ferramentas comunicacionais e invalida-se a limitação de um texto em si mesmo, desprovido de uma intencionalidade.

As críticas das revistas *Veja* e *Bravo!*, embora sejam tidas (e são) enquanto duas formações discursivas díspares, que apresentam posicionamentos diferentes, e mesmo divergentes em alguns aspectos acerca do mesmo objeto, também são intercaladas pela proximidade e similitude das respectivas asserções. O valor, o contexto e o significado, elementos estes ligados ao exercício da discursividade crítica (Cunha, 1996: 190), são detentores de uma natureza convidativa à dinamicidade, portanto, de variabilidade. E, é

justamente através dessas oscilações que se abre espaço para a riqueza e a diversidade discursivas, bem como ao fluxo da comunicação, que nada mais é que o propósito de toda comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUER, Marin W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. RJ, Vozes, 2002.

BOSCOV, Isabela. “Abril Misterioso: Como lamentar por um filme que ninguém viu?”. *Revista Veja*, ano 35, n.7, ed. 1739, p.131, fevereiro 2002.

BOSCOV, Isabela. “Melhor que o livro”. *Revista Veja*, ano 35, n.17, ed.1749, p.125, maio 2002.

CAETANO, Daniel. (org.). *Cinema brasileiro: 1995-2005*. São Paulo: Associação Cultural Contracampo, 2005.

CUNHA, Tito Cardoso. “Cinema, crítica e argumentação”. *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Cosmos. nº 23 (Dez. de 1996) 189-194.

CUNHA, Tito Cardoso. *A nova retórica de Perelman*. 1998. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: junho de 2007.

PERELMAN, Chaim. *O império retórico: retórica e argumentação*. Lisboa: Asa, 1993.

TRINDADE, Mauro. “Romeu sem veneno”. *Revista Bravo!*, ano 5/ Maio 2002, pp.70-73,.