

ANÁLISE RETÓRICO-COMPARATIVA DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS: O AUTO DA COMPADECIDA

Elva Fabiane Matos do Valle*

RESUMO: *Este artigo analisa comparativamente os discursos das críticas cinematográficas publicadas nas revistas Veja e Bravo! acerca do filme O Auto da Compadecida (2000), dirigido por Guel Arraes. Para a concepção do trabalho, foram utilizadas como base os princípios retóricos e argumentativos de Chaim Perelman e David Bordwell, para a identificação das marcas retóricas – que compõem o juízo de valor, marcas de justificação de valor e marcas de estratégias de persuasão –, e as marcas contextuais. Nestes periódicos foram encontradas resenhas com valorações similares, mas retóricas diferentes. Isso confirma como o universo crítico é diverso e demonstra a dependência das referências pessoais no auxílio à construção da visão do público-leitor sobre determinada obra.*

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro; Crítica de cinema; Auto da Compadecida

INTRODUÇÃO

O exposto é uma das peças que compõe um trabalho, iniciado em 2006, que possui o intuito de analisar comparativamente críticas cinematográficas, em referência à cinematografia brasileira, dispostas em duas publicações distintas. O GRACC (Grupo de Pesquisa em Análise de Crítica de Cinema) procura esclarecer as distinções e similaridades dos discursos acerca do mesmo objeto – a obra fílmica –, assim como, a relação que existe entre o próprio cinema e a crítica fílmica. Tendo como referência uma fundamentação teórica no campo da retórica argumentativa e do cinema brasileiro da retomada, de autores tais como Chaim Perelman, Tito Cardoso e Cunha, David Bordwell, Daniel Piza, Pedro Butcher, Daniel Caetano, entre outros, e na própria análise do acervo crítico dos títulos em apreciação.

A metodologia da pesquisa delimita a escolha das resenhas no período de 1997 a 2004, tendo como objeto de estudo as críticas lançadas nas publicações *Veja* e *Bravo!* compreendendo, dessa forma, a filmografia do Cinema da “Retomada”. Analisando tais publicações, é perceptível a diferença inerente entre os discursos criados, sendo possível visualizar claramente a distância que as separam e analisá-las comparativamente.

As análises têm como premissa os conceitos da Retórica de Chain Perlman, na identificação da(s) estratégia(s) argumentativa(s) de cada autor; também a obra de Bordwell que mostra a importância da retórica na prática da crítica e como são as construções textuais. Sendo assim, a análise está demarcada pela caracterização dos argumentos formadores do discurso através das marcas contextuais e das marcas retóricas, que se subdividem em marcas de valor (o juízo de valor é o veredicto do crítico sobre o filme: positivo quando favorável, negativo quando não o agradou, e misto quando o juízo for intermediário), marcas de justificação de valor (se por

* Estudante de graduação do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Católica do Salvador, pesquisadora bolsista de Iniciação Científica PIBIC/UCSAL e membro do Grupo de Pesquisa em Análise de Crítica de Cinema (GRACC), e-mail: elvabr@gmail.com. Trabalho orientado pela professora do curso de Comunicação Social da UCSal e doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, Regina Lúcia Gomes Souza e Silva, e-mail: reginagomesbr@yahoo.com.br.

critérios de conteúdo, como exemplo a narrativa fílmica, ou forma, como roteiro, fotografia, direção, atuação, design de som, trilha sonora, entre outros) e marcas das estratégias de persuasão (invenção, disposição e estilo). As marcas de contexto evidenciam um registro de tempo no discurso, apontando os sinais e elementos presentes na época da publicação da crítica.

A obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna ganhou uma versão cinematográfica homônima em 2000 do diretor Guel Arraes. Conta as aventuras de João Grilo e Chicó que tentam sobreviver com menor esforço possível. O filme, que primeiro foi exibido no formato de minissérie de TV, com quatro episódios, fomentou discussões em relação ao intercâmbio da televisão e do cinema, principalmente porque o atual hibridismo visto em diversos produtos audiovisuais costuma desagradar a crítica em geral. Em relação à obra aqui analisada, em ambos os discursos, vemos que esse é o principal tema abordado.

MARCAS DE VALOR E JUSTIFICAÇÃO DE VALOR

A película *O Auto da Compadecida* (2000) dirigida por Guel Arraes, obteve na revista *Bravo!* uma crítica intitulada “A heresia vai ao cinema”, redigida por Almir de Freitas, e “Sertão na tela”, escrita por Isabela Boscov e publicada na *Veja*.

Para a autora da crítica “Sertão na tela”, a união de um texto bastante conhecido, um diretor de TV eficiente e um elenco capaz, resultou em um filme bom. Ou seja, sua opinião se embasa, principalmente, nos aspectos formais da obra (roteiro, direção e atuação). Em relação à atuação, em um primeiro momento Boscov a descreve como “razoável” e no final de seu texto a adjetiva, qualificando os atores principais como “ótimos”, assim como a interpretação de Marco Nanini. O grande mérito do diretor, para a autora, foi ter conseguido “traduzir” muito bem a obra de Ariano Suassuna: “o diretor consegue extrair toda a ação possível desse texto de 1955” e, “nas mãos de Guel, não há tempo morto ou diálogos canhestros, com sabor de coisa decorada” (BOSCOV, 2000, p. 144).

Almir de Freitas elaborou um texto que avalia positivamente não só o filme, como também a produtora Globo Filmes e a união do cinema e da televisão. A sua justificação está fundamentada na defesa dessa interação, que é condenada por diversos críticos e estudiosos, chegando a discutir mais este tema em detrimento da análise fílmica.

Nos momentos em que Freitas analisa a obra, considera-a tecnicamente perfeita, produto da herança televisiva do diretor. Também comenta o excelente trabalho de produção, esforço coletivo digno das grandes obras:

(...) mostrando que a adaptação da peça não se diferencia, no essencial, de um trabalho que fosse feito para uma produção cinematográfica, o que inclui cuidados com a cenografia, trilha sonora, figurino e caracterização dos personagens. E há, principalmente, a elaboração do roteiro (FREITAS, 2000, p. 54).

Freitas descreve, também, a ótima atuação dos atores, sobretudo o “extraordinário” desempenho de Matheus Nachtergaele. Numa referência ao conteúdo da peça – sem dúvidas um ponto forte para a bem sucedida adaptação –, o autor faz uma justificativa em um texto extra no final, dedicando a ele uma página inteira, comparando dois grandes autores de autos, Gil Vicente com o seu *Auto da Barca do Inferno* e Suassuna com o *Auto da Compadecida*.

Nas duas críticas, a referência ao diretor é uma constante: Guel Arraes fez um ótimo trabalho televisivo e seu talento não foi desperdiçado ou mal utilizado em um longa-metragem. Outro ponto em comum nas duas resenhas é a justificação de valor principalmente quanto à forma. Para esses autores, a adaptação da obra foi bem realizada graças à direção e à atuação.

MARCAS DE ESTRATÉGIA DE PERSUASÃO

As resenhas se aproximaram não somente na valoração atribuída, também são semelhantes as estratégias de persuasão, que são aquelas que mantêm o leitor interessado no texto e para tentar convencê-lo da opinião afirmada.

Analisando o texto de Isabela Boscov, percebemos que a mesma produziu um discurso bastante adjetivado e superficial, de fato ela se utilizou de alguns argumentos relevantes, contudo, não os trabalhou com profundidade. A autora conseguiu resumir com alguns adjetivos a sua opinião sobre os atores, a direção e o conteúdo: “Juntando um texto conhecido, um elenco razoável e uma direção segura, *Auto* conta as peripécias do sonso Chicó (Selton Melo) e do astuto João Grilo (Matheus Nachtergaele) que envolvia até Jesus e o diabo nas suas confusões” (BOSCOV, 2000, p. 144), conseguindo em um mesmo período, dar a sua opinião sobre os elementos do filme e descrever brevemente a obra.

Com um forte apelo ao *ethos*¹ do diretor, Boscov parece gostar do trabalho televisivo de Guel Arraes, chegando a comentar que alguns dos bons programas da emissora (Globo) foram criados por ele, inclusive listando-os:

O pernambucano Guel Arraes segura bem as pontas na Rede Globo. Sob seu comando foram criados vários pontos altos da programação da emissora, como *Armação Ilimitada*, *TV Pirata* e *Comédia da Vida Privada*. Nesta sexta-feira, quando estréia no país *O Auto da Compadecida* (Brasil, 1999), ele poderá provar que também é competente no cinema (BOSCOV, 2000, p. 144).

No trecho citado anteriormente, também se encontra um argumento de identidade e definição²; ou seja, como a atuação do diretor na televisão é boa, haverá, então, similaridade no ambiente cinematográfico. Os críticos em geral condenam o percurso de televisão para cinema, e a autora sugere que esta passagem foi bem realizada pelo diretor. O desempenho de Guel Arraes, em ambos veículos é bem-visto, portanto, há a existência de uma semelhança nos dois contextos.

A revista *Veja* dá um espaço de uma coluna para a resenha, diferentemente desta, a *Bravo!* dedicou oito páginas, com grandes ilustrações do filme. A ampla diferença entre a quantidade de páginas se dá, principalmente, pelas características distintas dessas publicações – os públicos aos quais são destinados são muito dessemelhantes.

Já o crítico Almir Freitas elaborou um texto tendencioso e opinativo, mas ao mesmo tempo informativo. Sua principal defesa é (também) o hibridismo entre cinema e televisão e

¹ Para Bordwell (1995, p.54) o *ethos* serve para criar o modelo atrativo que garante as opiniões do crítico.

² Perelman (apud CUNHA, 2007): “A identificação lógica não está, obviamente, sujeita a discussão. Não é o caso com o correspondente argumentativo retórico. Na discursividade argumentativa a identidade é posta pela definição que estabelece a identidade do que é definido com o que o define”.

tentando defender e convencer o público das suas idéias, ele utiliza alguns artifícios. Insere em seu texto falas do diretor e de Ariano Suassuna, em um evidente apelo a autoridade, para assim fundamentar a sua opinião:

Ariano Suassuna só foi ver como a microssérie tinha ficado quando ela foi exibida. “Gostei demais”, diz. E acrescenta: “Gostei tanto que coloco à disposição de Guel outras comédias, como *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*, caso ele queira fazer com elas seriados semelhantes” (FREITAS, 2000, p. 56).

Volta e meia são encontradas citações de Suassuna (e também de Arraes) aprovando o projeto ou o justificando. Em outro trecho vemos claramente um apelo ao *ethos* do diretor: “(...) a produção se destaca por levar para o cinema o núcleo de criação que tem o nome do diretor, uma das melhores escolas de teledramaturgia que o país já teve” (FREITAS, 2000, p. 52), e de certa forma fazendo um apelo ao *ethos* da Rede Globo, ao falar das novelas.

Em alguns trechos nota-se um certo apelo emotivo, o autor se vale do *pathos*³ e recorre ao tom dramático: “(...) que se arrepiam só de ouvir a palavra televisão, como se ela fosse mesmo a imagem da besta” (FREITAS, 2000, p. 52), “Cheiro de enxofre, mais arrepios” (FREITAS, 2000, p. 53).

Freitas também se vale do *logos*⁴, acrescentando informações, não sobre o filme, e sim, sobre essa comunicação da TV e do cinema. Esses dados tornam-se relevantes para aumentar a credibilidade do texto, e também comprovar que este intercâmbio não é algo tão novo assim: “Cacá Diegues foi o pioneiro ao exibir na Rede Globo, antes de entrar em circuito, *Dias Melhores Virão* (1990) e, quatro anos depois, ao reunir quatro curtas co-produzidos pela TV Cultura, de São Paulo, no filme *Veja Esta Canção*” (FREITAS, 2000, p. 52).

Para este autor, a obra surge como um elo de ligação dos dois gêneros, um elo que deu certo, um modelo⁵ a ser seguido, quando se tratar da interação dos dois veículos: “Não seria demais dizer que a experiência de *O Auto da Compadecida* acena com a possível conciliação de dois gêneros que, embora aparentados, percorreram caminhos diametralmente opostos ao longo das últimas décadas no país” (FREITAS, 2000, p. 52).

O principal argumento utilizado é o da comparação⁶, ao fazer referência ao panorama do cinema e televisão no Brasil, e também às produções nos dois veículos, comparando as suas linguagens:

(...) a microssérie agora vista em formato de longa-metragem, aproxima linguagens distintas, revela a formação de quadros técnicos afins e – indo direto

³ De acordo com David Bordwell (1995, p. 54), a utilização do *pathos* se baseia nas apelações emotivas ao público.

⁴ Segundo David Bordwell (1995, p. 55), provas lógicas são argumentos pseudo-indutivos que respaldam uma afirmação.

⁵ Para Perelman (1999, p. 123): “O caso particular, em vez de servir de exemplo ou ilustração, pode ser apresentado como modelo a imitar. Mas não é qualquer ação que é digna de ser imitada: só se imitam aqueles que se admiram, que têm autoridade, prestígio social, devidos à sua competência, às suas funções ou ao extrato social a que pertencem”.

⁶ Perelman (apud CUNHA, 2007): “A comparação como argumento põe em confronto realidades diferentes para avaliar umas em relação às outras”.

ao assunto – abre perspectivas de novas fontes de investimentos para a produção cinematográfica (FREITAS, 2000, p. 52).

MARCAS DE CONTEXTO

As duas resenhas apresentam marcas de contexto similares, ou seja, a discussão sobre a relação entre cinema e televisão. A questão da “invasão” da estética televisiva nas produções nacionais é tema recorrente nas críticas do período e que aqui igualmente foi deixado como um forte vestígio no discurso da *Veja* e *Bravo!*. Entretanto, ambas as revistas apontam *Auto da Compadecida* como um ótimo produto do relacionamento entre cinema e TV, dissociando-se do discurso da crítica que, de um modo geral, condena essa aproximação estética.

O atual hibridismo de cinema e televisão percebido nos dois meios, para Almir de Freitas, é muito positivo. “Quarenta e cinco anos depois, a peça volta a promover, por meio de uma trupe de pernambucanos notáveis, a aproximação de dois gêneros distintos, no que pode ser o mais importante encontro entre televisão e cinema no Brasil” (FREITAS, 2000, p. 51).

Bosco finaliza a crítica com uma menção a *Globo Filmes*: “É fácil entender por que a Globo já pensa em produzir outras séries que possam virar filmes e vice versa.” (BOSCOV, 2000, p. 144). Comentário também visto no texto de Freitas. É de conhecimento geral que a TV Globo é a emissora televisiva mais assistida no país e, a partir de 1998, a emissora entra em processo de produção de filmes, trabalhando também na área de divulgação e promoção, usando para isso seus programas, novelas e jornais. A minissérie *O Auto da Compadecida* foi exibida em quatro episódios após a “novela das oito” e o fato que chamou mais atenção foram os altos índices de audiência algo que seria “incomum” com minisséries pós-novela. O resultado da transposição para o cinema foi uma grande surpresa no período da retomada, poucos apostavam que daria certo o lançamento no cinema de algo visto anteriormente na TV: *O Auto da Compadecida* foi a maior bilheteria de filmes nacionais entre o período de 1995 e 2000⁷. E, após esse fenômeno promovido pelo diretor Guel Arraes, as séries televisivas *Os Normais* e *Casseta e Planeta* mais tarde, repetiram grandes filas nas salas de cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os públicos aos quais cada um dos periódicos, aqui analisados, são destinados – a *Veja*, um público geral e a *Bravo!*, uma parcela mais segmentada –, assim como a periodicidade – uma semanal, a outra mensal –, é factível perceber que seus discursos serão diferentes. Ambas acabam por se adequar ao seu público para assim definir as estratégias de persuasão⁸.

⁷ Segundo os dados de mercado da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), em 1995 o filme de maior bilheteria nacional foi *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* de Carla Camuratti com o público total de 1.286.000, o recorde foi quebrado por *O Noviço Rebelde* em 1997 com a bilheteria de 1.501.035, logo após por *Simão e o Fantasma Trapalhão* (1998) 1.658.136 espectadores, seguido por *Xuxa Requebra* (1999) com a platéia de 2.074.461 e finalmente *O Auto da Compadecida* com 2.157.166 pagantes.

⁸ Perelman (apud CUNHA, 2007): “Em boa parte, toda a argumentação tem de ser construída a partir do que se definiu ser o seu destinatário. (...) O conhecimento psicológico, sociológico ou ideológico do auditório é, pois essencial à própria eficácia da argumentação”.

Na publicação *Veja* tem-se um discurso mais rápido e objetivo. Todo o texto de Isabela Boscov é preenchido com adjetivos que conseguem determinar a opinião da mesma sobre o assunto tratado. Tudo isso visa, muitas vezes, facilitar a leitura de um público que é, talvez, apressado. No próprio subtítulo da resenha, o leitor tem acesso ao julgamento do filme “Guel Arraes transforma série de TV em um bom longa” (2000, p. 144), e também fala da transposição da série para o cinema. Muito provavelmente em virtude do pouco espaço disponibilizado pela revista (apenas uma coluna), a autora precisou elaborar um texto com poucos argumentos (usados de maneira superficial) e muitos adjetivos, que tenta informar e, ao mesmo tempo, persuadir o leitor acerca da obra e do seu julgamento.

Diferentemente, temos um discurso, na revista *Bravo!*, mais rebuscado, tendencioso e opinativo. Um texto que para convencer o leitor se utiliza de diversas citações do diretor da obra e do próprio Ariano Suassuna. Em diversos trechos é percebido um apelo emocional, e a tentativa de conversa com o leitor. O texto discorre mais sobre a relação da TV e cinema, que para o autor é algo positivo, e com isso a discussão sobre o filme fica reduzida. Também são analisados comparativamente, em um texto extra, dois autos de autores diferentes, isso mostra uma maior dedicação – e espaço – para mesmo filme, algo que não se repete na outra revista. Em ambas, foi encontrado um apelo ao *ethos* do diretor, isso se deve ao fato de Guel Arraes ter um reconhecimento já legitimado nas suas produções para a TV.

O *Auto da Compadecida* conseguiu a aprovação dos dois críticos, mas nem sempre nesse universo existem casos em que os juízos dados aos filmes são iguais, até mesmo porque a opinião de cada um depende de fato das suas referenciais pessoais. Porém, é percebida a distinção das falas individuais e dos argumentos utilizados. Afinal, o discurso de cada um de cada um está atrelado aos seus valores, crenças e concepções, à sua visão do mundo, sendo também influenciado pelo momento histórico vivido, e para qual audiência é destinado.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, D. **El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica**. Barcelona: Paidós, 1995.

BUTHCER, P. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CUNHA, T. C. **A nova retórica de Perelman**. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: novembro de 2007.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Editora Estão Liberdade Ltda, 2003.

PERELMAN, C. **O Império Retórico**. Lisboa: Asa Editores, 1999.

CRÍTICAS DOS PERIÓDICOS

BOSCOV, I. Sertão na tela. **Revista Veja**. São Paulo, 2000, p. 144.

FREITAS, A. A heresia vai ao cinema. **Revista Bravo!**. São Paulo, 2000. nº 36, p. 50 -57.