

# Aquele querido cinema português: uma recepção crítica de *Tabu* no Brasil

## That beloved Portuguese cinema: The critical reception of *Tabu* in Brazil

Rafael Oliveira Carvalho<sup>1</sup>

### RESUMO

Com este artigo, pretendemos observar como a crítica de cinema no Brasil recebeu o filme *Tabu* e como ele é visto em meio à recente produção do cinema português. Partimos da perspectiva dos estudos de recepção, aqui em uma abordagem transnacional, uma vez que estudamos um tipo de recepção que acontece fora do contexto sociocultural original da obra de origem. Aliamos essa abordagem com os preceitos teórico-metodológicos da retórica e da interpretação, a fim de compreender os significados e sentidos que o filme produziu nos discursos da crítica de cinema brasileira especializada. E também tentamos observar quais as estratégias argumentativas os críticos usam para avaliar e interpretar um filme.

**Palavras-chave:** cinema português, crítica cinematográfica, recepção, retórica.

### ABSTRACT

With this paper, we intend to observe how Brazilian critics received the movie feature *Tabu*, and how they see it among the new production of the recent Portuguese cinema. We part from the perspective of the reception studies, here in a transnational approach because we study a kind of reception taken place out of its original and sociocultural context of production. We cross it with theoretical and methodological approaches from Rhetoric and interpretation, in order to understand the meanings and senses that the movie produced in the discourse of the specialized Brazilian film criticism. And also we try to observe what kinds of argumentative strategies critics use to evaluate and interpret a movie.

**Keywords:** Portuguese cinema, film criticism, reception, rhetoric.

## Introdução

Apesar da facilidade da língua e das estreitas relações históricas, parcerias entre Brasil e Portugal não são as mais comuns em se tratando de trocas e interações no contexto das produções culturais. No entanto, é pos-

sível perceber atualmente certo entusiasmo pelo cinema contemporâneo português no campo da crítica cinematográfica brasileira especializada. Ainda são muito poucos os filmes portugueses que ganham lançamento comercial no Brasil, apesar de alguns deles terem conquistado certo destaque em mostras e festivais de cinema.

Esses eventos têm se mostrado instâncias de consagração muito importantes para as produções cinematográ-

<sup>1</sup> Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Av. Barão de Geremoabo, s/n, Campus de Ondina, 40170-115, Salvador, BA, Brasil. E-mail: rafaolicarvalho@gmail.com

ficas que estão à margem da grande produção e circulação de produtos comerciais dos maiores centros produtivos de entretenimento, como a indústria hollywoodiana e mesmo outros centros de produção que, mesmo considerados mais alternativos, ainda assim consegue espaços nas telas comerciais, como é o caso do cinema francês.

Nessa perspectiva, o filme *Tabu* (Miguel Gomes, 2012) teve boa acolhida no Brasil desde quando foi exibido primeiramente durante o Festival do Rio e depois na Mostra Internacional de Cinema São Paulo, ambos em 2012 (e posteriormente em outros festivais e mostras de cinema pelo país). Em meados de 2013, o filme foi lançado comercialmente nas salas de cinema, e seu diretor reafirmou certo respeito, que já havia herdado quando seu filme anterior, *Aquele Querido Mês de Agosto*, foi exibido e bem recebido em alguns festivais entre 2008 e 2009. Da Mostra Internacional de Cinema São Paulo, em 2008, saiu com o Prêmio da Crítica de melhor filme.

Vale destacar que a Mostra Internacional de Cinema São Paulo, no ano de exibição de *Tabu*, dedicou ao público uma retrospectiva da obra de Miguel Gomes até aquele momento (três longas e seis curtas-metragens). Recentemente, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) elegeu *Tabu* como o melhor filme estrangeiro exibido comercialmente no Brasil em 2013. São, portanto, essas instâncias de consagração (os espaços de difusão e diálogos promovidos pelos festivais, mais as abordagens, reflexões e destaques conferidos pelos críticos de cinema) que colocam em evidência não só a obra em si, mas também seu realizador e a ideia de uma filmografia nacional em efervescência que surge como uma novidade vigorosa nos círculos cinéfilos e críticos.

Busca-se, neste trabalho, entender de que forma a crítica brasileira compreende e tece reflexões sobre uma dada obra, seu lugar em certo panorama do cinema português visto de longe, em um momento que cresce a atenção para as produções desse país, especialmente sobre um grupo de realizadores muito jovens, e discutindo esse próprio momento de ebulição. Também não buscamos respostas que avalize e aponte juízos de valor sobre a obra em si, sobre suas características estéticas e artísticas imanentes, mas, antes, sua demarcação dentro de um contexto de produção nacional e de recepção transnacional particular.

Esse trabalho espelha-se nos estudos que investigam os processos receptivos que o cinema brasileiro teve em outras partes do mundo (Gomes, 2015; Altmann,

2010; Figueiroa, 2004)<sup>2</sup> como forma de entender, no caso de *Tabu*, a recepção crítica de um filme que retoma a atenção para a filmografia portuguesa recente. Ancora-se em uma ideia de recepção transnacional, uma vez que pensa a recepção e interpretação do filme fora de seu contexto sociocultural de origem (Bamba, 2010).

Janet Staiger (1992) vai conferir lugar de destaque para a figura do espectador, inserindo-o em um dado contexto, para que possa pensá-lo como um sujeito ativo que analisa e absorve a obra fílmica a partir dos conceitos, pressupostos e posições que estão em evidência naquele dado momento e nos lugares por onde ele circula, compartilhado pelas pessoas com quem ele se identifica e possui proximidade. São os vestígios de recepção deixados por eles que servem aos estudos de caso. A autora fala em um “leitor histórico” para definir esse sujeito ativo que interpreta segundo sua condição de indivíduo pertencente a um contexto específico que lhe oferece certos modos de raciocínio compartilhado e disponíveis naquele momento. Vale destacar que estamos lidando com o crítico de cinema, também ele um leitor, mesmo que *sui generis*, que faz significar a obra fílmica e expressa seu ponto de vista a partir do lugar que conquista enquanto crítico reconhecido (Cunha, 2004).

Estamos, portanto, tratando de um leitor que possui um lugar de referência no quadro de vozes ativas e socialmente reconhecidas para a finalidade de discussão das obras de arte, como é o caso do crítico de cinema. Sua atividade ultrapassa o mero visionamento de um filme e ganha responsabilidades no sentido de produzir um discurso reflexivo ou analítico das obras, mas sem deixar de lado sua subjetividade (o que já seria impossível para muitos). Ao mesmo tempo em que busca encontrar na obra uma coerência textual enquanto produto comunicativo e artístico, o crítico possui também seus próprios sistemas de significação e desejos (Altmann, 2010). A interpretação é formatada, portanto, por fatores textuais, mas também contextuais, que impelem o sujeito a ver o filme sob determinadas influências.

*Se analisarmos a crítica cinematográfica sob o aspecto da recepção, poderemos considerá-la a descrição de um momento ontológico da compreensão. Ela se relacionaria, então, a uma espécie de antecipação de sentido, uma vez que, ao interpretar, o crítico deve, antes de qualquer outra coisa, entender-se nas imagens e, secundariamente, racionalizar o que delas teria apreendido (Altmann, 2010, p. 29).*

<sup>2</sup> Regina Gomes (2015) estudou os processos receptivos dos filmes brasileiros que chegaram a Portugal durante quatro décadas; Eliska Altman (2010) deteve-se nos filmes de Glauber Rocha e Walter Salles no contexto de recepção da América Latina, pensando as questões de identidades do ser “brasileiro” e/ou “latino”; e Alexandre Figueiroa (2004) debruçou-se sobre a recepção dos filmes do Cinema Novo na França e de como a crítica francesa endossou o movimento brasileiro.

Em conformidade a isso, escreve o crítico literário Antonio Marcos Pereira algo que também possui seu valor para o âmbito do cinema: “cada texto produzido ao mesmo tempo se inscreve e é atravessado por uma história que marca a pessoa que o produz de certa maneira. Fora dessa história, não há texto, não há leitor, não há escritor, não há literatura nem, evidentemente, sua crítica” (Pereira, 2002, p. 31).

Para além das atividades de julgamento, consideração e valoração das obras artísticas, a crítica também assume sua posição de influência na direção de reconfigurar os sentidos dos produtos culturais diante do público, mesmo que esse também venha a tirar suas próprias conclusões sobre as obras de arte. Junto com a apreensão racional do que se extrai das obras, há também os próprios anseios e usos que se fazem dos discursos receptivos.

Assim, podemos nos utilizar das proposições de Tito Cardoso Cunha (2004), que identifica no discurso crítico uma predisposição para o uso de abordagens da Retórica como forma de persuasão – influência perceptível dos estudos em que David Bordwell (1991) alia as práticas do discurso crítico às formas de persuasão. Isso porque a interpretação de um filme exige uma justificação que corrobore os pontos de vista adotados; o ato hermenêutico, como Cunha (2004) coloca, solicita então uma argumentação retórica. É assim que o sujeito crítico procura convencer o leitor de suas proposições, tentando inculcar nele ideias e concepções que fazem parte da sua visão subjetiva do produto criticado. Segundo o autor, “a retórica, entendida como ‘teoria das formas do discurso’ ou, ainda, e não exclusivamente, como arte/*technê* da linguagem persuasiva, tem de estar presente na atividade crítica enquanto atividade discursiva que é” (Cunha, 2004, p. 93).

## As vias argumentativas de uma recepção transnacional: *Tabu* no Brasil

Utilizamos aqui os pressupostos da análise retórica (Leach, 2002; Cunha, 2004; Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2005; Perelman, 1993) por entender o discurso crítico

como uma maneira de subjetivação e juízo de valor sobre as obras fílmicas, que possuem um forte caráter de convencimento sobre o público leitor. Como aponta Tito Cardoso e Cunha sobre a retórica: “A vocação original é pois de ser teoria geral do discurso persuasivo, isto é essencialmente uma teoria da argumentação” (Cunha, 2004, p. 16). São essas instâncias argumentativas e valorativas que buscamos identificar a partir de recorrências encontradas nas críticas ao filme em evidência. Cunha se debruça sobre a Nova Retórica desenvolvida por Chaïm Perelman, que remonta à retórica de tradição grega, em especial aos pressupostos aristotélicos, para atualizar e sistematizar uma outra maneira de lidar com os argumentos persuasivos: “É possível construir, a partir de Perelman, uma grelha de análise que permita identificar os argumentos, classificá-los e compreender a sua articulação tentando medir a sua eficácia persuasiva” (Cunha, 2004, p. 54). É partindo daí que buscaremos, metodologicamente, entender os princípios argumentativos da crítica brasileira a *Tabu*.

Esse trabalho também não possui a pretensão de fazer um estudo de recepção aprofundado sobre o filme, em que constaria, nos moldes dos pressupostos metodológicos de Janet Staiger (1992), uma abordagem de ordem interdisciplinar entre o textual e contextual, sendo a crítica de cinema um dos elementos dessa recepção, ao qual se juntariam outros vestígios de recepção sobre a obra, tais como matérias jornalísticas, entrevistas, dados de bilheteria e lucro nos cinemas, etc.; ou seja, quaisquer vestígios discursivos que foram proferidos sobre o filme. E mesmo no âmbito da crítica de cinema, fazemos aqui uma abordagem que privilegia uma parcela dos textos, nomeadamente uma crítica realizada no ambiente *online* em *sites* ou portais específicos de cinema. Uma gama de textos feitos em periódicos impressos de caráter nacional e local não foi considerada aqui, por exemplo. Para esta comunicação, selecionamos textos críticos sobre o filme retirados de importantes e mais acessados endereços eletrônicos brasileiros especializados na crítica cinematográfica<sup>3</sup>.

A partir da leitura dessas críticas, pudemos destacar algumas premissas principais (e que nos interessam aqui) que guiam os textos e sob as quais os discursos críticos argumentam a favor, a fim de fortalecer suas posições sobre o filme e, em segunda instância, solicitar a adesão

<sup>3</sup> Consideramos aqui 10 sites: *Revista Cinética*, *Cinema em Cena*, *Cineplayers*, *Revista Interlúdio*, *Omelete*, *Cineweb*, *Adoro Cinema*, *Cinequanon*, *Blog do IMS* e *Críticos*. Essa comunicação pode ser vista também como um desdobramento de uma pesquisa em nível de doutorado em andamento realizado pelo autor do texto e cujo foco de estudo é justamente a crítica cinematográfica brasileira *online*. Por isso, este recorte tão específico.

do espectador-leitor para os ajuizamentos de valor que são oferecidos. Destacamos aqui três trechos importantes de críticas sobre o filme para construir esse caminho:

*Existe uma inventividade narrativa no cinema português que é única na sua forma de ser e que, felizmente, tem deixado herdeiros. Da linhagem de Manoel Oliveira, João Cesar Monteiro, Antonio Reis e Margarida Cordeiro, temos, fazendo filmes bem diferentes, mas igualmente criativos, dois dos mais engenhosos cineastas da atualidade: Pedro Costa e Miguel Gomes (Zamberlan, 2013, s.p.).*

*Numa cinematografia esparsa como a portuguesa, em que está firmemente plantado o nome do multipremiado diretor Manoel de Oliveira, o cineasta Miguel Gomes inscreve-se como um dos mais criativos representantes do cinema contemporâneo daquele país, especialmente a partir de *Tabu*, seu terceiro longa (Barbosa, 2013, s.p.).*

*Mesmo tendo acabado de fazer 40 anos [...], o diretor Miguel Gomes conseguiu se colocar numa posição de destaque no cinema europeu. Após chamar a atenção com o ótimo *Aquele Querido Mês de Agosto*, o cineasta vai além e faz um trabalho marcante e repleto de personalidade em *Tabu* (Salgado, 2012, s.p.).*

Não à toa, todos esses trechos pertencem a parágrafos iniciais das suas respectivas críticas. É muito comum que os autores iniciem seus textos resgatando a figura do diretor do filme, colocando em destaque seu lugar diante do cinema português, agora sob a luz de sua nova e bem-vista realização. Não só a obra pregressa de Miguel Gomes é resgatada, mas também a relação dele com outros cineastas portugueses. No contexto do *world cinema*, que ganha grande fôlego nos espaços de recepção dos festivais de cinema, no qual é possível ter contato com uma gama de filmes que vêm das mais variadas partes do mundo, a ideia de um rico cinema português se revela através dos cineastas que podem ser destacados e cujos filmes circulam nesses ambientes de recepção e visibilidade que são as mostras e festivais de cinema.

A partir da análise geral dos textos, exemplificadas pelos trechos citados, podemos elencar, portanto, duas premissas centrais que aparecem nos discursos críticos aqui analisados e que serão mais discutidos no decorrer da análise das críticas. Seriam elas:

- *Tabu* é celebrado como narrativa inventiva.
- Miguel Gomes é visto como cineasta promissor/vigoroso no cenário do cinema português contemporâneo.

A partir daqui, buscaremos entender como e através de quais ferramentas e princípios argumentativos as avaliações e juízos realizados pela crítica de cinema são norteados, com a finalidade de defender e discutir essas premissas. Os caminhos de investigação que usaremos aqui tomam por base uma das categorias principais da retórica: o *inventio* (relacionado à construção dos argumentos). Segundo Jonh Leach (2002, p. 302): “As questões centrais que são invocadas pela análise retórica nesse cânone são aquelas que têm a ver com a questão da origem dos argumentos ou, de maneira mais clássica, como os oradores inventam argumentos em relação a determinados objetos”.

Fazem parte desse cânone outros fundamentos discursivos que devem ser discutidos e apontados no percurso de observação e exame das críticas: o “*ethos*” (centrado no estabelecimento de credibilidade do autor); o “*pathos*” (focado no apelo às emoções e comoções que se tenta infligir no interlocutor); e o “*logos*” (que consiste no exame dos argumentos utilizados para convencer o interlocutor de algo).

Se pensarmos aqui o crítico de cinema como um espectador *sui generis*, tal qual é apontado por Cunha (2004), ressignificando a obra e expondo suas opiniões ao público, estando em uma situação de deferência, a instância do “*ethos*” será menos discutida no decorrer da análise, uma vez que o lugar de credibilidade do crítico já vem configurado no seu próprio ofício de analista do cinema. Existem, evidentemente, instâncias de representação e identificação que tornam determinados críticos mais queridos ou respeitados por alguns leitores e outros menos, mas não cabe aqui nesse trabalho fazer esse tipo de avaliação e distinção. Importa-nos observar as vias argumentativas que são utilizadas nos textos críticos.

Dando segmento ao exame dos textos, no parágrafo inicial da crítica de Pablo Villaça, do site *Cinema em Cena*, ao mesmo tempo em que ele apresenta o cineasta português, lembrando sua obra anterior, busca já apontar algumas qualidades que enxerga no filme:

*Responsável por aquele que considere como sendo o melhor filme exibido na Mostra de São Paulo de 2008, *Aquele Querido Mês de Agosto*, o diretor português Miguel Gomes não decepciona neste seu novo trabalho, *Tabu*, que traz alguns dos elementos*

*já presentes naquele projeto, como o humor e a estrutura atípica, além de explorar facetas novas de sua produção, como o diálogo elegante, muitíssimo bem acabado, e a capacidade de flertar com o melodrama sem tornar-se apelativo ou excessivamente açucarado (Villaça, 2012, s.p.).*

Ao chamar atenção para o filme anterior de Gomes, Villaça utiliza de uma estratégia que tenta fisgar a atenção do público para um momento de consagração prévio: ele já havia distinguido, e conseqüentemente indicado, o filme anterior do cineasta para seu público leitor. Ao retomar essa posição, ele quer reforçar que o trabalho atual de Gomes pode ser visto como uma continuidade competente na sua obra, mantendo o mesmo padrão de qualidade e inventividade que também é possível encontrar no filme atual, agora acrescido de outros valores narrativos que estão presentes em *Tabu*. Os discursos críticos aproveitam-se desse “*pathos*” na busca por ganhar facilmente a adesão do público leitor através de apelos emocionais. O leitor que porventura já assistiu e gostou de *Aquele querido mês de agosto* sente-se tentado a não perder de vista e a criar grandes expectativas em relação ao filme recente. Nesse caso, o crítico utiliza uma consagração que ele mesmo conferiu anteriormente para validar a nova obra.

Outra forma de apelar para as emoções do leitor-espectador é interpelá-lo em determinadas particularidades. É o que busca fazer outro profissional, do *site Críticos*, no seguinte trecho:

*Além de todas as qualidades do filme (belíssima fotografia em preto e branco, narrativas sonora e visual independentes, aprimorada consciência de estilo), é preciso reconhecer que o espectador brasileiro tem uma percepção única desse tipo de filme português. Ao mesmo tempo que podemos degustar a beleza literária da abundante narração, podemos também nos divertir com os usos verbais e as entonações lusitanas (Mattos, 2013, s.p.).*

Esse é um exemplo bastante evidente desse tipo de apelo ao caráter “emocional” identificado na análise retórica, pois aproxima a experiência do filme a um público específico (no caso, o brasileiro) que pode estabelecer uma relação ímpar com o longa-metragem a partir de uma proximidade linguística. O crítico aqui convoca certa possibilidade de interação e graça do espectador brasileiro com a fala portuguesa, algo incomum em termos de argumento a favor de um filme, mas utilizado como uma estratégia que busca um tipo de aproximação.

Neusa Barbosa, que escreve para o *Cineweb*, e o mesmo Carlos Alberto Mattos, utilizando de outra estratégia discursiva, tentam da mesma forma apelar para as emoções e anseios do público quando escrevem: “[...] no seu terceiro longa, que saiu do Festival de Berlim 2012 com um merecido prêmio de inovação artística, o Alfred Bauer, além do troféu da Fipresci (Federação Internacional dos Críticos de Cinema) [...]” (Barbosa, 2013); “O filme, premiado pela inovação em Berlim, [...]” (Mattos, 2013). Ao chamar atenção para os prêmios que o filme recebeu no âmbito de um dos maiores festivais de cinema do mundo, portanto instância consagradora de renome e largamente reconhecida pelo público cinéfilo, mais uma vez busca-se um apelo de adesão. Essas estratégias são muito comumente utilizadas pelos críticos, pois elas transferem o papel de legitimação para outras instâncias que não se circunscrevem somente pela voz e avaliação da crítica. Ou antes, o sujeito crítico utiliza as distinções e prêmios alcançados pelo filme para fazer valer sua própria posição sobre a obra, exemplificando quando possível o porquê dessa valoração.

Isso nos leva à primeira de nossas premissas, que identifica, nos discursos críticos, *Tabu* como um filme inventivo. Não é à toa que se faz questão de destacar o troféu Alfred Bauer que o longa conquistou, justamente um prêmio dado a um trabalho que aponta para caminhos inovadores e/ou experimentais na narrativa cinematográfica. Essa correlação faz valer a posição de muitos críticos que enxergam uma grande vitalidade narrativa em *Tabu*. Os trechos destacados abaixo representam muito bem não só essa colocação, mas também buscam destacar algumas qualidades imanentes ao filme que, de modo particular, apontam para a valoração positiva ao filme:

*Tabu, do português Miguel Gomes, é desde já um dos filmes do ano, por sua originalidade desconcertante, seu frescor, sua rara combinação de liberdade de imaginação e rigor de linguagem. Não foi à toa que essa coprodução luso-franco-germano-brasileira ganhou o prêmio da crítica internacional no festival de Berlim do ano passado. [...] O artifício da narração indireta, tingida pela memória afetiva, permite a Miguel Gomes criar uma África “de cinema”, em que se misturam mitos aventureiros românticos e ecos da dominação colonial europeia (Couto, 2013, s.p.).*

*Basicamente desenvolvido através da contínua narração em off, Tabu tem nos diálogos uma de suas grandes*

*virtudes [...]. Aliás, neste aspecto a obra de Gomes é curiosa, já que poderia ser simultaneamente descrita como um filme mudo e também intensamente sonoro: por um lado, há, claro, a trilha e a já mencionada narração; por outro, jamais ouvimos os personagens vistos na segunda parte falando, já que suas ações em cena conduzem a história, sendo apenas comentadas pelo off (Villaça, 2012, s.p.).*

Para tratar dessa inventividade, esse frescor narrativo que muitos veem no filme, é bastante comum utilizar outras estratégias muito demarcadas no discurso retórico-argumentativo da crítica cinematográfica: os exemplos e as ilustrações. Quando Filipe Furtado, da *Revista Cinética*, escreve no início de sua crítica que “*Tabu* contém uma das grandes sequências de abertura do cinema recente” (Furtado, 2013) e descreve a cena inicial do filme a seu modo, destacando ali os elementos que lhe interessam, ele chama atenção, como outros críticos, para um momento representativo do filme e que ilustra, de certa forma, características e qualidades filmicas que estão expressas ali e que eles gostariam de destacar. Na crítica de cinema, o uso da descrição de cenas funciona como uma estratégia, sobretudo para aqueles leitores que já viram o filme. Elas ilustram certas colocações que os críticos discutem e com as quais embasam suas posições, tais como fazem nos exemplos a seguir:

*Em outro momento, quando Aurora está no hospital, as luzes de Natal na parede atrás da vizinha e da empregada parecem obra de delírio. Num mundo que se sustenta em reminiscências, não chega a espantar que Ventura, para recontar sua aventura na África, precise sentar-se em um jardim. Quando tudo é fugaz e ilusório, não há outro refúgio a não ser confiar no restabelecimento da imagem (Hessel, 2012, s.p.).*

*A mise-en-scène de Gomes nunca é banal, mesmo no registro mais direto da primeira parte. Sua objetividade narrativa é admirável. Um exemplo entre muitos: Pilar vai a um asilo fora da cidade buscar Ventura, a pedido da hospitalizada Aurora. No caminho de volta a Lisboa, atende o celular e ouve uma notícia em silêncio. Corta para um carro fúnebre. Nada precisou ser dito ao espectador (Couto, 2013, s.p.).*

Aqui, é possível criar um *link* desse último excerto com a nossa segunda grande premissa neste trabalho: a posição de destaque dada ao realizador Miguel Gomes. Falar de uma “*mise-en-scène* de Gomes” é colocar em questão o destaque e viés autoral que cerca o realizador como responsável pelo caráter inventivo e competente mostrado nesse seu último filme. Cabe ao diretor as lãureas por um trabalho bem realizado e vigoroso enquanto cinema, perceptível na construção narrativa e no estabelecimento de certos signos poéticos que se tornam evidentes na tela. Somam-se a isso as várias funções que ele exerce em *Tabu*, não só como diretor, mas também roteirista e montador, além das constantes alusões que os críticos fazem de suas obras anteriores, longas ou curtas-metragens.

Nenhuma das críticas aqui analisadas, no entanto, tentam conferir a Gomes a alcunha de autor de cinema. Mas faz muito sentido pensar a noção de autoralidade aqui, porque ela ainda é uma chave de leitura que o discurso crítico utiliza para validar as obras filmicas. Não só no Brasil, como na América Latina, essa posição teve grande impacto e aceitação no campo dos estudos e discussões sobre cinema (Altmann, 2010), a partir das décadas de 1950 e 1960<sup>4</sup>, e foram adotadas pelos críticos como procedimento metodológico de análise das obras filmicas (Bywater e Sobchack, 1989). Sem o peso dessa distinção, Gomes é, portanto, ao mesmo tempo visto como cineasta promissor e também como figura que detém controle e consciência criativa sobre sua produção.

“O cinema de Miguel Gomes arma-se, dessa forma, como uma máquina do tempo, na qual não é possível alterar a cadeia de ação e reação dos acontecimentos, mas transformar melancolia arrastada em autofabulação apaixonada” (Freitas, 2012). Citações como essa reforçam a maneira como a crítica enxerga o trabalho de um diretor que dota seu filme de certas particularidades, ao passo em que é possível falar em um “cinema de Miguel Gomes”, em um universo poético que lhe pertence e onde o cineasta constrói um discurso filmico que o representa e o distingue. Nos trechos a seguir, fica mais clara essa posição de destaque conferida ao cineasta como detentor de autonomia criativa:

*Em Tabu, ele atinge seu maior grau de refinamento e complexidade. Complexidade dada a cada plano na sua composição, nas bitolas que usa para filmar, na forma*

<sup>4</sup> É por volta dessa época que a conhecida “política dos autores” forma-se e ganha destaque nos meios críticos, momento em que a jovem crítica francesa cria e difunde o conceito de autor, sobretudo através das páginas da *Cahiers du Cinéma* e que acabam servindo de referência para o pensamento crítico no mundo ocidental.

*como compõe o quadro e o som, bem como nas situações e diálogos recheados de elementos significativos que não podem ser percebidos em maior grau, dizer na totalidade seria um absurdo, numa primeira visão do filme. Miguel Gomes faz de Tabu um mosaico de referências, mas a costura é tão bem feita que, à superfície, tal colagem revela pouco os elementos em favor de um texto que funciona maravilhosamente bem (Zamberlan, 2013, s.p.).*

*Tabu é apenas o terceiro longa-metragem de Miguel Gomes. A julgar por ele e pelos dois anteriores, A cara que mereces e Aquele querido mês de agosto – todos exibidos na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo do ano passado –, cabe esperar com ansiedade pelos novos trabalhos desse diretor de 40 anos (Couto, 2013, s.p.).*

O destaque ainda é a obra, o filme que apresenta suas colocações através de sons e imagens. Mas é o diretor que se invoca como instância fecunda vigorosa e responsável pelas proposições e discursos poéticos que o filme apresenta. As tessituras construídas pela obra pressupõem uma mão ativa e criativa que impulsiona o fazer artístico. Miguel Gomes assume, em todos os textos aqui analisados, essa posição de evidência.

## Considerações finais

*Há uma característica interessante da crítica jornalística (seja ela de cinema, literatura, música ou artes plásticas): trabalha no calor da hora, sem recuo histórico, sem rede de proteção. Reage à obra em estado nascente e registra um momento de percepção – por isso é tão interessante de ser observada à distância (Oricchio, 2003, p. 207).*

Os discursos críticos nacionais que se debruçaram sobre o filme português *Tabu* reagiram, portanto, a uma obra caracterizada como inventiva e que representa, de alguma forma, uma fase produtiva e vigorosa do cinema português, com destaque para alguns cineastas do país luso, tendo Miguel Gomes como um de seus mais proeminentes criadores. Essa crítica no calor da hora, que encontra no ambiente *online* seu maior espaço de produção e circulação, tentou dar conta dos aspectos estéticos e narrativos de um filme considerado original, ao mesmo tempo em

que coloca em questão o bom momento em que vive o cinema português.

Como já dito, neste trabalho se pretendeu a realizar uma análise de recepção específica, com foco nas estratégias retórico-argumentativas utilizadas pelos discursos críticos, a fim de validar suas posições. O caso de recepção crítica de *Tabu* no Brasil é bastante particular porque, na pesquisa circunscrita que realizamos aqui, não percebemos nenhuma posição negativa em relação ao filme. São poucos os casos em que é possível falar de uma certa unanimidade crítica em relação a uma obra, uma vez que a polifonia crítica permite uma série de posições e ajuizamentos de valor os mais diversos sobre os produtos artísticos. Na ausência de embates argumentativos que pudessem ser confrontados no percurso da análise, foi possível, ao contrário, encontrar certas recorrências que exemplificassem as principais premissas com as quais os discursos críticos se exprimiam, buscando defender seus ajuizamentos de valor.

O destaque conferido ao cineasta português Miguel Gomes reforça como a crítica de cinema no Brasil continua afiliada aos princípios da autoridade. Confere grande importância à figura do diretor como dono de uma *mise-en-scène* própria que dota seu(s) filme(s) de originalidade e que, em maior escala, possui uma obra que espelha características próprias e certa personalidade narrativa particular. O método de análise focado no cineasta-autor é uma constante nos textos críticos, herdados de uma tradição que há muito tempo se inscreve na crítica cinematográfica brasileira, mesmo que, no nosso caso aqui, não haja nenhuma pretensão fixa em taxar Gomes de um autor de cinema.

As relações que pudemos tecer entre os discursos críticos e as concepções de um cinema nacional, a partir de um filme em específico, nos ajudam a pensar a forma como o cinema português é visto no Brasil, ainda que os lugares de encontros e circulação das obras estejam muito mais concentrados nas mostras e festivais de cinema. A crítica, como instância de consagração, seria uma maneira de valorização e visibilidade em que essas obras ganham maior evidência pelas qualidades intrínsecas que ela traz e que a crítica destaca nos processos de recepção.

## Referências

ALTMANN, E. 2010. *O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles*. Rio de Janeiro, FAPERJ, 256 p.

- BAMBA, M. 2010. Cinema e recepções transnacionais: estudo das práticas de apropriação simbólica em duas mostras de cinemas africanos no Brasil (Florianópolis e Manaus). In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), VI, Salvador, 2010. Disponível em: [http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page\\_id=988](http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=988). Acesso em: 17/12/2014.
- BARBOSA, N. 2013. *Tabu*. Cineweb, 25 junho. Disponível em: [http://cineweb.com.br/filmes/filme.php?id\\_filme=4113](http://cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=4113). Acesso em: 14/01/2015.
- BORDWELL, D. 1991. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Harvard University Press, 352 p.
- BYWATER, T.; SOBCHACK, T. 1989. *Introduction to film criticism. Major critical approaches to narrative film*. New York/London, Longman, 238 p.
- COUTO, J.G. 2013. *Tabu reinventa África colonial*. Blog do IMS, 26 junho. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/tabu-reinventa-africa-colonial/>. Acesso em: 14/01/2015.
- CUNHA, T.C. e. 2004. *Argumentação e crítica*. Coimbra, Minerva Coimbra, 187 p.
- FIGUÊIROA, A. 2004. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, Papirus, 256 p.
- FREITAS, K. 2012. Jogos de memória: a superposição do tempo no cinema de Miguel Gomes. Cineplayers, 22 out. Disponível em: <http://cineplayers.com/critica/tabu/2519>. Acesso em: 16/01/2015.
- FURTADO, F. 2013. Aurora. Revista Cinética, 19 julho. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/tabu-de-miguel-gomes-portugalalemanhabrasilfranca-2012-2/>. Acesso em: 16/01/2015.
- GOMES, R. 2015. *O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): uma análise da crítica de filmes brasileiros na imprensa lisboeta*. Salvador, EDUFBA, 256 p.
- GOMES, M. 2012. *Tabu*. Portugal. 118 min.
- HESSEL, M. 2012. *Tabu*. Omelete, 7 out. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/festival-do-rio/cinema/tabu-critica/>. Acesso em: 14/01/2015.
- LEACH, J. 2002. Análise retórica. In: M.W. BAUER; G. GASKELL (org.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, Vozes, p. 293-318.
- MATTOS, C.A. 2013. Deliciosa paródia da nostalgia colonial portuguesa. Críticos, 29 junho. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=3877&cat=1>. Acesso em: 16/01/2015.
- ORICCHIO, L.Z. 2003. *Cinema de novo: um balanço da retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 256 p.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. 2005. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 680 p.
- PERELMAN, C. 1993. *O império retórico: retórica e argumentação*. Porto, Edições Asa, 208 p.
- PEREIRA, A.M. 2002. Eu era um crítico juvenil. In: M.B. de QUEIROZ, *Leituras possíveis nas frestas do cotidiano*. Salvador, FUNCEB, p. 29-43.
- SALGADO, L. 2012. Poesia em preto e branco. Adoro Cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-201930/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 14/01/2015.
- STAIGER, J. 1992. *Interpreting films: studies in the historical reception*. Princeton, Princeton University Press, 290 p.
- VILLAÇA, P. 2012. *Tabu*. Cinema em Cena, 8 out. Disponível em: <http://www4.cinemaemcena.com.br/diariodebordo/?p=2400>. Acesso em: 14/01/2015.
- ZAMBERLAN, C. 2013. *Tabu*. Revista Interlúdio, 28 junho. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=4414>. Acesso em: 16/01/2015.

Submetido: 01/03/2015

Aceito: 21/06/2015