

**Gomes, M. (realizador) (2012). Tabu [filme].
Portugal: O Som e a Fúria.**

Tiago Vieira da Silva

No início de *Tabu*, o intrépido explorador, como descreve o voz-off narrativo, “melancólica criatura que, sob chuva e sol escaldante, percorre há longos meses selvas e sertões”, é uma das figuras centrais do *Prólogo*, primeiro segmento do filme, um quadro que remonta à África colonial de expedições e aventuras. O intrépido explorador vê-se acompanhado pelo seu séquito de escravos, deambulando por savanas e selvas e cruzando-se com estranhas figuras que lhe parecem anunciar o seu fatídico devir. Porém, o que nos parecia a início uma sucessão de imagens organizadas numa lógica pitoresca decalcada da visão imperial eurocêntrica, transfigura-se gradualmente num mundo enigmático que parece ter renunciado a uma categorização temporal. A dama de outros tempos, como é chamada, e o crocodilo que a acompanha, “inseparável par que um misterioso pacto uniu e que a morte não pôde quebrar”, integram essas reminiscências perenes que o presente não apagou, mas, ao invés, transporta no seu enredo profuso, umbilicalmente ligado ao passado.

Em *Decolonizing the mind? The representation of the African Colonial War in Portuguese cinema* (2005), Carolin Overhoff Ferreira salienta a escassez de filmes que incidem na Guerra Colonial Portuguesa, não atribuindo esse facto apenas às políticas de financiamento e à condição precária da indústria cinematográfica portuguesa. A autora sublinha a relevância de filmes como *Um Adeus Português* (1986) de João Botelho e *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) de Manoel de Oliveira, distinguindo os dois filmes no que concerne à visão sobre o imperialismo e o colonialismo, não obstante ambos se encontrarem distantes da concretização de uma “descolonização das mentes” (Ferreira, 2005: 237); isto é, segundo a autora, “[Manoel de] Oliveira acredita que a mentalidade

imperial morre com a revolução, enquanto [João] Botelho não acredita que as suas personagens, soldados e família a tenham alguma vez representado” (Ferreira, 2005: 236), e, simultaneamente, a representação do *Outro* encontra-se ausente em ambos os filmes, “ambos excessivamente preocupados com assuntos nacionais” (Ferreira, 2005: 237).

Carolin Overhoff Ferreira levanta a questão do silenciamento da Guerra Colonial Portuguesa no imaginário social e cultural português, para subseqüentemente se debruçar sobre as representações cinematográficas deste tema. Segundo a autora, esse silenciamento está intrinsecamente relacionado com o peso traumático desse acontecimento no repensar do discurso histórico e cultural, e refere a pertinência das posições de dois realizadores portugueses (Alberto Seixas Santos e João Botelho) relativamente a esta questão (Ferreira, 2005: 227):

The film-maker (Alberto Seixas Santos) stressed that this was difficult to understand, since the war not only ended almost 50 years of dictatorship but also the mythic idea of a Fifth Empire. Another film-maker, João Botelho (2001: 493), defended a similar position but invested the war with even greater historical significance, suggesting that the profound national shock that accompanied its end reflected the conclusion of 500 years of history. Both film-makers emphasized that the Colonial War had to be addressed with more consistency in Portuguese cinema if there is to be any coming to terms with this powerful trauma.¹

Neste sentido, *Tabu* parece endereçar-se ao efeito de *apagamento* provocado por esse trauma, assumindo esse silenciamento (a Guerra Colonial é vagamente referida, e o Negro não tem voz) como subterfúgio que permite fazer subsistir a fantasia colonial, transfigurada e perpetuada pela memória. Se as memórias são, no dizer de Astrid Erll, pequenas ilhas num mar de esquecimento, vai a experiência humana da realidade tornar o esquecimento a regra, e a recordação a exceção, já que segundo a autora “as funções de esquecimento dentro dos sistemas cognitivos e sociais são tão importantes como as funções da recordação” (Erll, 2011: 9). Correspondendo-se com a perspectiva de Jens Brockmeier (2002), o universo diegético de *Tabu* assume como o “espaço simbólico de

¹ O cineasta (Alberto Seixas Santos) notou que isto foi difícil de compreender, já que a guerra não apenas terminou cinquenta anos de ditadura, mas também a ideia mítica de um Quinto Império. Outro cineasta, João Botelho, defendeu uma posição semelhante mas investiu a guerra com ainda mais relevância histórica, sugerindo que o choque nacional que acompanhou o seu fim refletiu a conclusão de 500 anos de história. Ambos os cineastas sublinharam que, para resolvermos de vez este trauma, era necessário que a Guerra Colonial fosse abordada com mais consistência no cinema português (Tradução livre da autora).



recordação e esquecimento, um espaço onde as várias ordens temporais do passado e do presente se vão continuamente recombinação” (Brockmeier, 2002: 37). Concomitantemente, o *Outro* é esquecido, assim como a Guerra Colonial Portuguesa, para que esse universo possa assim ser livremente evocado pelo colonizador num mundo pós-colonial – não podendo existir nessa *realidade*, só lhe restará *existir* na memória.

Tabu encontra-se dividido em três partes: *Prólogo*, *Primeira Parte: Paraíso Perdido* e *Segunda Parte: Paraíso*. O *Prólogo*, organizando-se segundo um encadeamento de imagens que parecem reproduzir as dinâmicas do fluxo de consciência humano, revela imediatamente a matéria propulsora do filme – a memória. Na *Primeira Parte: Paraíso Perdido*, a linearidade e o ritmo paulatino da narrativa correspondem-se com a envolvimento lúgubre de uma Lisboa atual (entre 2010/2011), incidindo no quotidiano de três personagens femininas: Pilar, uma mulher dedicada a causas filantrópicas, e a sua vizinha, Aurora, mulher idosa que vive com a criada negra, de nome Santa. Segundo Ana Cristina Pereira (2016), “Aurora é o elemento de ligação entre as duas personagens e entre os dois mundos de que estas fazem parte, estando paradoxalmente (em termos simbólicos) na origem de toda a impossibilidade de uma verdadeira aproximação entre ambas” (Pereira, 2016: 321). A autora acrescenta ainda que (2016: 322):

a ação decorre em lugares de Lisboa construídos durante o Estado Novo (alguns com ajuda de mão-de-obra imigrante africana). (...) São manifestações arquitetónicas do regime da época, preservadas e habitadas até à atualidade, mas esvaziadas da sua potência de sonho, de império. Esta cartografia da cidade ilustra também o título desta primeira parte. Lisboa é-nos apresentada como um paraíso perdido, memória de uma construção discursiva interrompida, cerceada ou simplesmente esvaziada.

Segundo a autora, Lisboa assume como a remanescência desencantada de um império, anacrónico como a guerra que marcou os últimos treze anos da ditadura, espelhando, no presente, a imagem de um país ainda ferido pelo confronto forçado com a realidade, processo especialmente doloroso para um temperamento tão idílico (Lourenço, 2001). Miguel Gomes filma a paisagem urbana e as relações entre as personagens a fim de traduzir esse desencantamento, que se intensifica progressivamente até à morte de Aurora, momento em que surge Gian Lucca Ventura, que o espectador vem a saber ter sido seu amante no passado, em Moçambique. Gian Lucca encaixa, segundo Ana Cristina Pereira (2016), o simbolismo colonial até então figurado por Aurora, e que, mesmo após a sua morte, irá perdurar “como herança coletiva (...) [cujas]

consequências [se] fazem sentir na vida quotidiana e na forma como se constroem a identidade, a alteridade e, portanto, as relações sociais” (Pereira, 2016: 322). O espaço-tempo da *Primeira Parte: Paraíso Perdido* (mais especificamente, o então *presente*), não obstante suportar um fardo colonial que respira ainda na arquitetura urbana e perpassa as relações humanas, encontra-se também esvaziado, como já observou anteriormente Ana Cristina Pereira (2016), da sua potência de sonho e de império. Paulo Medeiros corrobora essa visão, afirmando que o Portugal de *Tabu* se encontra completamente despejado de quaisquer pretensões de grandiosidade imperial, (Medeiros, 2016), razão pela qual esse imaginário colonial só poderá sobreviver a partir da memória e da nostalgia.

Na *Segunda Parte: Paraíso*, é a memória a materializar-se diante dos olhos do espectador, reconstruindo essa África *fetichista* através de planos de paisagem, de sequências que seguem os serões de caça grossa, as expedições arriscadas, as festas ou simplesmente o quotidiano prosaico na fazenda – em contraposição, como observou Paulo Medeiros, à *Primeira Parte: Paraíso Perdido*, onde o que ressalta é a dimensão lúgubre e até *kitsch* do Portugal contemporâneo. Na *Segunda Parte: Paraíso*, a construção do espaço passa a ser inscrita por um olhar de lamento, alicerçado, no entanto, na cadência luminosa de imagens; é esse olhar que inscreve a vivência das personagens e as suas relações afetivas, e, conseqüentemente, o próprio imaginário fílmico, sustentado numa saturação visual que pretende realçar a inferência do saudosismo e da nostalgia nesse processo, remetendo-nos, por exemplo, a *Out of Africa/África Minha* (1985) de Sidney Pollack – e é também de *Out of Africa* que Miguel Gomes recolhe uma referência idiossincrática, relativamente à fazenda de Aurora – “Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu” (*Tabu*)/ “I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills” (*Out of Africa*).

No final, *Tabu* é concebido a partir da reprodução da fantasia do colonizador, sobretudo na *Segunda Parte: Paraíso*, quando o *flashback* conduz o espectador para a África do passado, transição vaticinada já no fim da *Primeira Parte: Paraíso Perdido*, pela decoração *tropical* do shopping onde Gian Lucca começa a contar a Pilar e a Santa a história do seu relacionamento amoroso com Aurora em Moçambique, antes da eclosão da Guerra Colonial Portuguesa. Nesse momento, Miguel Gomes inaugura finalmente o cenário onde se impõe a fantasia colonial, esse espaço-tempo que Homi Bhaba (1998) analisou enquanto encenação do fascínio e do desejo que contamina as representações do espaço e dos indivíduos; e a recordação do narrador que nos conduz para essa África colonial revelar-se-á devaneadora, fragmentada pela imaginação, pela fantasia, fundindo amiúde experiências dessincronizadas do tempo em questão.



Tabu é uma reflexão acerca do processo em que o ser humano atribui à memória o papel de reduto das suas aspirações mais íntimas, transformando-a em espaço de *consagração* com a sua experiência do passado – passado que, em *Tabu*, é (re)configurado a partir da memória de um indivíduo específico (Gian Lucca Ventura) que interpela o passado a partir da sua própria experiência, subsumindo, deste modo, o passado colonial à sua relação amorosa com Aurora. Ignorando o tempo e os seus imperativos de mudança e transitoriedade, a memória vai assim promover, nas intermitências da recordação e do esquecimento, as imagens que nutrem esse passado *idealizado*, consolidando um universo que não permite que as suas ordens sejam interrogadas ou colocadas em causa pela *realidade* e as urgências que esta vai permanentemente clamando.

Referências bibliográficas

- Bhabha, H. (1998). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Brockmeier, J. (2002). Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory. *Culture & Psychology*, 8(1), 15–43.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Ferreira, C. O. (2005). Decolonizing the mind? The representation of the African Colonial War in Portuguese cinema. *Studies in European Cinema*, 2(3), 227-239.
- Lourenço, E. (2001). *O Labirinto da Saudade*. Edições Gradiva: Lisboa.
- Medeiros, P. (2016). Post-imperial Nostalghia and Miguel Gomes' *Tabu*. *Interventions*, 18(2), 203-216.
- Pereira, A. C. (2016). Alteridade e identidade em *Tabu* de Miguel Gomes. *Comunicação e Sociedade*, 29, 311-350.

Tiago Vieira da Silva frequenta atualmente o Doutoramento em Ciências da Comunicação da Universidade do Minho em Braga, Portugal. A sua investigação “O debate da identidade nacional desde a revolução de abril até ao presente, através do cinema português” é financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Licenciou-se em Cinema e Audiovisual na Escola Superior Artística do Porto e frequentou o mestrado em Comunicação, Arte e Cultura na Universidade do Minho, e é membro do projecto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Integra a equipa do Museu Virtual da Lusofonia, no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

✉ tiagocamposvieira@gmail.com