

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de História

Representações de Nostalgia Pós-Imperial em *Tabu* (2012), de Miguel Gomes

Rebecca Hodesh Muniz de Souza Rozas

DRE: 114053367

Turno Integral

Rio de Janeiro

Dezembro de 2019

Rebecca Hodesh Muniz de Souza Rozas

Representações de Nostalgia Pós-Imperial em Tabu (2012), de Miguel Gomes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sílvia Adriana Barbosa Correia

Rio de Janeiro
Dezembro de 2019

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, pela ajuda e compreensão,
ao Dudu, meu irmão de outra mãe,
ao meu amigo Zé,
e à Sílvia, por tudo.

Resumo

ROZAS, Rebecca Hodesh Muniz de Souza Rozas. Representações de Nostalgia Pós-Imperial em *Tabu* (2012), de Miguel Gomes. Rio de Janeiro, 2019. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O presente trabalho de conclusão de curso analisa a maneira como o filme *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, provoca o repensar dos modos de representação da memória do passado colonial português em disputa no país à época de sua produção. Apesar de não abordar diretamente o processo histórico de declínio e fim do Império Português, a carga nostálgica empregada por Gomes na representação do tempo colonial em seu filme nos empurra para um passado idealizado em África. Desta forma, buscaremos investigar como o autor problematiza representações nostálgicas da experiência imperial. Os discursos de nostalgia pós-imperial são construídos a partir do resgate de mitos e símbolos nacionais provenientes da construção de um imaginário colonialista. Tais lugares de memória, fornecidos como fulcros à manutenção da identidade nacional portuguesa, estão disponíveis no repertório mantido pela memória cultural desta sociedade. Aspiramos, com este estudo de caso, estimular maiores reflexões sobre como o cinema português pós-colonial, mediando modos de recordação do colonialismo português em disputa, oferece novas abordagens para a análise do processo de assimilação do recente e violento fim do Império português por sua sociedade.

Palavras-chave: cinema português contemporâneo; colonialismo português; memória cultural; nostalgia.

SUMÁRIO

Introdução:	06
Capítulo 1:	17
Capítulo 2:	24
Considerações Finais:	42
Referências:	44

Introdução

Assistir *Tabu* implica nos depararmos com o silêncio intrigante do que foi posicionado para além da representação. “Um filme sobre coisas desaparecidas”¹ ou “um filme com páginas em branco”² são tentativas de explicar, acima de tudo, o incômodo sentimento de ausência que nos é transmitido enquanto espectadores. Este sentimento surge justamente quando aceitamos jogar o jogo que o filme propõe: devemos atribuir cores ao preto-e-branco prevaemente; diálogos reais às sequências emudecidas, sobrepostas com narração *voice over*³; pensar linearidades narrativas possíveis para costurarmos, com a ajuda de nossa imaginação histórica, os três tempos e espaços que ambientam o filme — uma colônia portuguesa em África no final do século XIX; outra (ou talvez a mesma) colônia portuguesa na década de 1960 do século passado; a Lisboa de 2011. Ao mesmo tempo, esperamos em vão um posicionamento político, o momento em que, por fim, o passado colonial violento e recente da história de Portugal será abordado de forma objetiva, por ser algo que já está claramente imbricado com a vida de todas as personagens do enredo. Analisar este não-dito foi o estímulo que me levou a abordar tal filme como objeto desta pesquisa.

Tabu é o segundo longa-metragem do diretor português Miguel Gomes. Estreou em 2012 no sexagésimo segundo *Berlinale*, quando foi contemplado com os prêmios de inovação (*Alfred-Bauer-Preis*) e de crítica (*FIPRESCI*). Distribuído em dezesseis países, deve muito de sua visibilidade à atenção que ganhou nos circuitos de festivais de cinema e, especialmente, à crítica especializada. O posicionamento favorável da crítica deve-se particularmente ao fato do filme ser concebido como uma homenagem à história do cinema. Filmado em película Kodak preto e branca, no formato 4/3, sendo, em sua maioria, mudo, acompanhado por narração *voice over*, *Tabu* tem em seu próprio título uma referência ao filme homônimo *Tabu: A Story of the South Seas* (1931), de F. W. Murnau e Robert Flaherty, marco artístico dos últimos anos do cinema mudo. Inclusive, a nomenclatura que Murnau usa para dividir seu filme é apropriada e invertida por Gomes: na produção de 1931, a ordem é *Paraíso e Paraíso Perdido*, já em *Tabu*, *Prólogo, Paraíso Perdido e Paraíso*. Ao ser essencialmente um filme sobre outros filmes, *Tabu* apropria-se criativamente da memória de seu próprio meio, levando

¹ MENDES, J. M.: Sobre Dois Filmes: *Tabu* de Miguel Gomes e *Deste Lado da Ressurreição* de Joaquim Sapinho. In. *Sebentas*, 1ª ed. (Editora da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2013). p. 08.

² NAGIB, L.: Colonialism as Fantastic Realism in *Tabu*, In. *Portugal's Global Cinema: Industry, History, Culture*, Mariana Liz (ed.) (I.B. Tauris, London/New York, 2018). p. 01.

³*Voice over* pode ser traduzido como “voz de narrador”.

seus espectadores a identificarem referências cinematográficas distintas. A partir deste jogo, torna-se um filme engajado, também, com a memória do passado colonial português, já que, em nossa concepção, a nostalgia por um paradigma cinematográfico confunde-se com a representação nostálgica da vida nas ex-colônias como uma forma de sociedade varrida pelo tempo, em que as vidas dos portugueses — e dos colonizadores em geral — pareciam muito melhores do que a retratada na Lisboa do presente.

Tabu problematiza, com grande ironia, certas representações culturais criadas e veiculadas midiaticamente — com destaque para o cinema de propaganda estadonovista e pelo cinema hollywoodiano⁴ —, produtoras da cultura visual do colonialismo que formou o entendimento e a imaginação coletiva portuguesa a respeito da experiência colonial, sendo, portanto, imagens que ainda têm o poder de moldar a memória cultural portuguesa a respeito deste mesmo passado. Por ainda serem mediadas na atualidade, estas imagens mostram-se símbolos poderosos que reforçam a questão colonial como o fulcro identitário da nação, e podem ser mobilizadas para cristalizarem o passado imperial no imaginário nacional como um período idealizado, romantizado, não historicizado. Em tempos de grave crise econômica europeia, como a que marca o contexto de produção do filme — retratado em *Paraíso Perdido* — é notável que haja a acentuação do desejo de regresso a épocas melhores, mais inocentes, a fim de, ao mesmo tempo, estabelecer uma linearidade narrativa com o passado e atribuir sentido ao presente de fragmentação identitária.

Em primeiro lugar, traçaremos um breve entendimento de como a historiografia tem refletido sobre a questão da identidade nacional portuguesa, problema crucial para a compreensão da história recente do país, em especial após a dissolução do Império. Por ser um campo de estudos em expansão devido à contribuição de outras áreas do conhecimento, também pretendemos analisar a emergência dos estudos de memória acerca do passado colonial, primeiro relacionado ao aumento exponencial de literatura memorialística produzida por "retornados", depois, como este interesse chegou à área dos *film studies* portugueses, que debruça-se cada vez mais sobre a relação entre identidade e memória em produções fílmicas nacionais — área relevante por levantar novas fontes e apontar novos caminhos para a construção de um saber mais estruturado acerca do processo de rememoração e assimilação da história imperial de Portugal por sua sociedade. Esta investigação também está dividida

⁴ Certas referências são sugeridas constantemente na análise da intertextualidade em *Tabu*, tanto pela crítica, quanto por pesquisadores. No espectro do que chamamos "cinema de propaganda estadonovista", destaca-se a apropriação do trabalho do diretor António Lopes Ribeiro, em especial do filme "O Feitiço do Império" (1940). Este filme, que atualmente perdeu o som, é inclusive citado como uma justificativa para as partes emudecidas propositalmente em *Tabu* (ver a análise de Owen [2016]). Das referências ao cinema hollywoodiano, destacam-se filmes de aventura passados em África, como *Hatari!* (1962) ou *Out of Africa* (1985) (ver: Faulkner [2015]).

em dois capítulos: no primeiro, buscaremos enquadrar nossa perspectiva teórica dos estudos em identidade e memória cultural, apontando a relevância do uso da categoria de nostalgia para a compreensão de fenômenos históricos — apesar do núcleo da nostalgia ser a memória, possui uma relação distinta e ambígua com a mesma —; no segundo, apresentaremos uma breve contextualização da produção do filme e analisaremos o discurso fílmico de *Tabu*, guiados, em especial, pela pergunta: o que o filme *propõe* quando inverte o tempo histórico?

Estado da Arte

Os vastos, mas tardios, estudos que despontaram pós-Estado Novo sobre o colonialismo português, e principalmente as investigações cada vez mais frequentes que procuram as continuidades entre as dinâmicas sociais criadas durante o período colonial e as colocadas em prática na poscolonialidade, parecem elucidar que a questão imperial, em Portugal, é o elemento estruturante da identidade nacional⁵. Segundo o historiador Valentim Alexandre, todas as correntes do nacionalismo português se defrontam com a mitificação do Império, a fim de sustentar o projeto colonial⁶. O autor aponta para o caráter “bipolar” das narrativas identitárias da nação, acentuado nos períodos históricos de crise. Estas oscilam entre a concepção mítica do destino imperial – ancorada no “mito do Eldorado” (a crença na extrema riqueza das colônias africanas) e no “mito da herança sagrada” (a defesa dos territórios ultramarinos como imperativo histórico) –, e os discursos de “incapacidade e decadência, acompanhados de uma sensação de vitimização”⁷, provenientes da consciência da vulnerabilidade de Portugal no continente europeu, fruto de seu reduzido tamanho e de possíveis ameaças externas. Este plano mítico atende às necessidades políticas de cada momento: os mitos são passíveis de sofrerem alterações em suas narrativas dependendo das funções para as quais são enquadrados. No pós-Segunda Guerra Mundial, as pressões

⁵ Os discursos que fixam a questão colonial como fulcro da identidade nacional portuguesa consolidam-se no final do século XIX e sofrem alterações sobretudo ao longo do Estado Novo (1933-1974). Ver o ensaio precursor de Eduardo Lourenço: “O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português” (Lisboa, D. Quixote, 1978). Sobre a construção da identidade nacional portuguesa, ver: BETHENCOURT, F. e CURTO, D. R. (orgs.): “A Memória da Nação” (Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1991); BETHENCOURT, F.: “A Memória da Expansão”, In. História da Expansão Portuguesa. Bethencourt e Chaudhuri (orgs.), vol. 5 (Lisboa: Círculo dos Leitores, 1999), p. 442-480; CUNHA, L. “A Nação nas Malhas da sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional” (Porto: Afrontamento, 2001); SOBRAL, J. M.: “O Norte, o Sul, a Raça, a Nação - Representações da Identidade Nacional Portuguesa (Séculos XIX-XX)”, In. Análise Social, vol. XXXIX (171) (2004), p. 255-284.

⁶ ALEXANDRE, V.: “A África no imaginário político português (séculos XIX-XX)”. In. Penélope; vol. XV. (Lisboa, 1995). p. 40-42.

⁷ ALEXANDRE, V.: “Traumas do Império. História, Memória e Identidade Nacional” In. *Cadernos de Estudos Africanos* (9/10; 2006). p.12.

internacionais pela descolonização e o crescimento econômico das colônias, fomentado pelo setor privado, levaram o Estado Novo a adotar novas vias para dar sentido ao caráter providencialista do colonialismo português, estabelecendo, também, uma nova configuração da identidade nacional - em suma, intensificando a relação desta identidade com a questão colonial. A apropriação do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre⁸ pelo discurso oficial do regime salazarista, como mecanismo de legitimação ideológica da ocupação em África a partir dos anos cinquenta (e até o fim do Império, no começo da década de setenta do século XX), transforma a autorrepresentação nacional e consolida-a. Como analisa Cláudia Castelo, a colonização portuguesa passa a ser vista como exemplar, livre de preconceitos raciais, já que, segundo o sociólogo brasileiro, o português possui particularidades no modo de se relacionar com os povos tropicais. No quadro de sua política externa, a metrópole reafirma-se como nação pluricontinental, “perpetuando a visão mítica de uma identidade cultural portuguesa”⁹, acentuada após a necessária conservação dos territórios ultramarinos frente a eclosão das guerras de libertação - Angola, 1961; Guiné-Bissau, 1962 e Moçambique, 1964. Os argumentos de teor universalista, convictos de tal “vocaçãõ missionária”, longe de pretenderem dar nova forma ao projeto colonial, manifestam “a agonia da metrópole”¹⁰, ao mesmo tempo em que justificam a ação ultramarina do regime.

A condição pós-colonial traz questões sobre como a nação irá se (re)imaginar frente a perda do Império - estabelecido como pilar de sua identidade ainda nos finais do século XIX - já que a mitologia nacional imperialista é veiculada por meio de um aparato cultural, como literatura, mídias visuais, museus e políticas de preservação de patrimônio. Estas representações, exploradas exaustivamente pela propaganda colonial, deram forma à identidade portuguesa, contrapondo-a de diversas formas à alteridade africana¹¹. Com a teoria luso-tropical, há a revisão das noções racialistas que antes definiam as concepções hierárquicas da sociedade colonial, propondo a ideia de fusão cultural.¹² Este paradigma perdura para além do domínio temporal do colonialismo, propagando relações de poder e seus princípios práticos e simbólicos criados sob a dinâmica imperial, sobretudo no que diz respeito à forma como a ex-metrópole irá lidar com as ondas migratórias provenientes dos

⁸ FREYRE, G.: “Aventura e Rotina: Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação (Rio de Janeiro, Topbooks, 2001 [1953]).

⁹ CASTELO, C.: “O Modo Português de Estar no Mundo: O Luso-tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)” (Porto, Afrontamento, 1999).

¹⁰ ALEXANDRE, V.; op. cit.; pp. 50.

¹¹ Sobre a problemática da raça e suas representações no Império português, ver: Matos, Patrícia Ferraz de: “As Cores do Império: Representações Raciais no Império Colonial Português” (Lisboa, ICS, 2006).

¹² CASTELO, C.: “O Outro no Labirinto Imperial: Orientalismo e Luso-tropicalismo”. In. *A Globalização no Divã*. Renato do Carmo e Ruy Blanes (eds) (Lisboa, Tinta da China, 2008).

países libertos, que modificam suas configurações sociais e urbanas¹³ e dão lugar a novos debates sobre a discriminação racial nestes espaços, estimulando reflexões sobre a ideia de uma colonização portuguesa mais branda, ou exemplar, ainda reivindicada em determinados discursos. Estas permanências indicam que o colonial, para além de um domínio formal, pode ser lido como um dos braços do poder, um modo de apreender o mundo, mediador de certas ideologias e práticas que se manifestam no cotidiano, mas que também formam, é claro, o modo como este passado será revisitado na contemporaneidade. No caso português, esta herança é visível nas narrativas sobre os particularismos da nação entre a Europa - em contraponto a sua posição periférica na União Europeia - e o espaço que a ideia da relação especial com as ex-colônias ainda possui na consciência nacional sobre si mesma. Ambos os casos apontam para a ressignificação dos mitos identitários para dar novos sentido às autorrepresentações pós-coloniais.¹⁴

Após 1975, assistiu-se à chegada de um enorme contingente de antigos colonos - conhecidos como os *retornados* - combatentes portugueses, imigrantes, e sujeitos coloniais em geral, carregados de memórias do extinto Império, de vivências produzidas sob a matriz colonialista, da guerra colonial e seus traumas¹⁵ - narrativas que levaram gradualmente à esfera pública debates controversos. As políticas de exaltação da memória imperial mantêm um repertório de símbolos culturais nacionais provenientes, principalmente, dos primórdios da expansão¹⁶, perpetuando lugares de memória imbricados com a construção imperialista da identidade cultural portuguesa. A patrimonialização corre o risco de dar ao passado colonial um tom distante e cristalizado, alimentando manifestações culturais de nostalgia pós-imperial. Porém, devemos ter em mente que, longe de sustentar uma narrativa única da história, a esfera midiática portuguesa contemporânea é palco de contínuas disputas por representações, como fica claro na literatura que emerge sobre a guerra colonial e a

¹³ DOMINGO, Nuno; PERALTA, Elsa (orgs.): “Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-coloniais” (Lisboa, Edições 70, 2013).

¹⁴ALEXANDRE, Valentim: “A África no imaginário político português (séculos XIX-XX)”. In *Penélope*, vol. XV (Lisboa, 1995). pp.50-51; SANCHES, Manuela Ribeiro: “Portugal: não é um país pequeno: Contar o Império na Pós-Colonialidade” (Lisboa, Cotovia, 2006); ALMEIDA, Miguel Vale de: “Portugal’s colonial complex: from colonial lusotropicalism to postcolonial lusophony” Comunicação apresentada no Queen’s Postcolonial Research Forum, Queen’s University, Belfast. (28 de abril de 2008). Boaventura de Sousa Santos talvez ofereça a análise teórica dos aspectos subalternos do colonialismo português e suas correlações com a integração de Portugal na União Europeia que alcançou a maior repercussão. Ver: SANTOS, B. de S.: “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interidentidade” In. *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo, 2003).

¹⁵ Ver o trabalho de Luís Quintais em: QUINTAIS, L.: “As Guerras Coloniais Portuguesas e a Invenção da História” (Lisboa, ICS, 2000).

¹⁶Ver: BETHENCOURT, Francisco: “A memória da expansão”. In. *História da Expansão Portuguesa*. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (eds). (Lisboa, 1998).

dissolução do Império¹⁷, em especial, por alguns autores como Isabela Figueiredo e João Pedro George, que encontraram na literatura uma forma de quebrar o silêncio das memórias dos retornados, consideradas tabu pela sociedade portuguesa por muito tempo.

A inserção do cinema português no rol de objetos de estudo para a historiografia está atrelada à emergência da área de História da cultura em Portugal, em particular, à História da cultura popular sob as políticas do Estado Novo¹⁸. Desde então, há o crescente estímulo pelos estudos das representações (pós-)coloniais no cinema nacional, durante e após o salazarismo. O trabalho coordenado pelo historiador Luís Reis Torgal e ampliado por Jorge Seabra¹⁹ consolidou linhas de pesquisa que ainda conduzem grande parte da bibliografia sobre o tema - principalmente as que se interessam por refletir sobre o cinema como veiculador de uma imagem oficial do regime salazarista, explorado no trabalho de Seabra. Torgal publica a primeira edição de “O Cinema Sob o Olhar de Salazar” aproximadamente uma década depois que se iniciam os estudos universitários sobre cinema na área da metodologia histórica, como observa Paulo Cunha em “Histórias da História do Cinema Português”, texto que oferece um panorama do que foi escrito sobre a história do cinema nacional começando pelo trabalho do jornalista e um dos pioneiros da Cinemateca Nacional, Manuel Félix Ribeiro, em 1946. Na década de noventa, destacam-se poucos trabalhos, acompanhados de projetos curriculares de instituições de ensino superior que inserem o cinema no rol de temas a serem explorados - de forma mais intensiva nos Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.²⁰

¹⁷ Sobre a problemática do confronto da sociedade portuguesa com as heranças coloniais presentes nas memórias pessoais dos retornados, ver: PERALTA, E; GÓIS, B.; OLIVEIRA, J. (coord.): “Retornar: Traços de Memória do Fim do Império.” (Lisboa, Edições 70, 2017). Sugerimos, também: RIBEIRO, Margarida Calafate e FERREIRA, Ana Paula (orgs.): “Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo (Porto, Campo das Letras, 2003); RIBEIRO, Margarida C.: “O Fim Da História de Regressos e o Retorno à África: Leituras da Literatura Contemporânea Portuguesa.”. In. *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-colonialidade/ Journeys: postcolonial trajectories and representations*. Brugioni, Elena; et al. (Braga, Edições Húmus, 2012). pp. 89-99. Sobre a problemática da memória traumática da Guerra Colonial na Literatura Contemporânea, ver também: MOUTINHO, Isabel: “The Colonial Wars In Contemporary Portuguese Fiction” (Woodbridge, Tamesis Books, 2008).

¹⁸ Ver MELO, Daniel: “Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)” (Lisboa: ICS, 2001). Destacamos o trabalho de Luís Trindade, pesquisador sobre cultura de massas em Portugal no século XX e coordenador, desde 2014, do projecto *Portuguese Culture and the Globalization of Sound and Image. A history of audiovisual culture in Portugal from the 1950s to the 1990s*- Instituto de História Contemporânea, NOVA FCSH.

¹⁹ SEABRA, Jorge: “África Nossa: o Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa, 1945-1974” (Coimbra, UC, 2011); TORRAL, Luís Reis (ed.): “O Cinema Sob o Olhar de Salazar” (Lisboa, Círculo de Leitores, 2000).

²⁰ CUNHA, Paulo: “Histórias da História do Cinema Português.” (Texto Não Publicado, 2003) pp.21. Para o trabalho do autor sobre a problemática do cinema durante o Estado Novo, ver: CUNHA, P.: “O Público e o Novo Cinema Português” (Coimbra, UC, 2007); Id. “A Censura e o Novo Cinema Português” (Coimbra, UC, 2007).

No âmbito interdisciplinar, destacaremos, para fins explicativos, vertentes dos estudos fílmicos portugueses que obtiveram destaque nas últimas duas décadas, tendo em mente que esta divisão tem a finalidade de esclarecer vias que consideramos importantes para o nosso objeto. De fato, todas coexistem e são interdependentes. Os estudos de vertente antropológica oferecem análises sobretudo acerca do cinema produzido nas ex-colônias: destacam-se “A câmara, a escrita e a coisa dita...” (2008) de Ruy Duarte de Carvalho, importante leitura sobre sua obra filmada e escrita em Angola; “La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa” por Joana Pimentel (2002); e a obra do pesquisador belga Guido Convents “Os Moçambicanos Perante o Cinema e o Audiovisual: Uma História Político-cultural do Moçambique Colonial até a República de Moçambique (1896-2010)” (2011); além dos trabalhos de Maria do Carmo Piçarra²¹ (Angola, o Nascimento de uma Nação”. Vol. I: “O Cinema do Império”; Vol. II: “O Cinema da Libertação” e Vol. III: “O Cinema da Independência”). Os *estudos culturais* e *estudos pós-coloniais* trouxeram a interdisciplinaridade para os estudos fílmicos, interessadas cada vez mais na capacidade da linguagem cinematográfica em atribuir sentidos às identidades culturais e às relações sociais - levando em conta o acesso fácil por um vasto público socialmente transversal. Estudos acerca das representações raciais e papéis sociais no cinema do Império²² são importantes por explorarem como, neste meio, a ideologia discursiva sobre a identidade nacional foi forjada pela ditadura salazarista, fornecendo aos estudos sobre memória e identidade no cinema português pós-colonial uma genealogia do imaginário colonial – abordagem reflexiva sobre como filmes específicos podem ser articulados para “descolonizar o imaginário”, neste caso, tensionado entre as expectativas de futuro, ocasionadas pelo fim do Império e a democratização, e as representações continuadas do passado²³. Revistas acadêmicas com volumes dedicados ao tema costumam incluir múltiplas abordagens em um só volume, demonstrando como alguns pesquisadores flutuam entre os eixos. É o caso do terceiro volume do *Portuguese Cultural Studies* (2010), dedicado a pesquisas sobre memória e

²¹ A autora também investiga o cinema do Estado Novo, com enfoque nas Ciências da Comunicação, em: PIÇARRA, M. do C.: “Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo.” (Lisboa, Edições 70, 2015).

²² Ver: MATOS, P. F.: “Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX)” In. *Comunicação e Sociedade*, vol. 29. PIÇARRAS, M. do C., et al (eds) (Un. do Minho, 2016). p. 153-175; PIÇARRA, M. do C.: “Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo.

²³ Esta via de análise inaugura-se com estudos de caso sobre representações da guerra colonial no cinema português contemporâneo. Ver: CUNHA, P. “Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português” In. *Estudos do Séc. XX – Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais*, n.3 (Coimbra, 2003).

identidade no cinema lusófono; e a edição de *Comunicação e Sociedade* levada a cabo por de Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas e Teresa Castro, intitulada “Imaginários coloniais: propaganda, militância e “resistência” no cinema” (2016), que reúne dezesseis artigos em que se tem um panorama diverso do que foi publicado recentemente na área. Em particular, não são muito vastos os estudos que articulam o fenômeno da memória com o cinema português. Maria Manuel Baptista, em *The Works Of Sísifo: Memories and Identities of The Portuguese In Africa according to Fiction Films of The Twentieth Century*”²⁴, analisa a mediação da memória portuguesa, dando destaque ao cinema. Mark Sabine, em sua análise do filme *A Costa dos Murmúrios* (de Margarida Cardoso, 2004, adaptação do romance de Lídia Jorge [1988]), explora o trauma da Guerra Colonial visto do presente²⁵. Acreditamos que, assim como os estudos fílmicos em Portugal, este é um eixo investigativo em expansão.

Patrícia Vieira, ao analisar algumas fontes literárias e cinematográficas em “Imperial remains: Post-colonialism in Portuguese literature and cinema”²⁶ sugere quatro formas retóricas praticadas na atualidade para representar a condição pós-colonial portuguesa: “nostalgia envergonhada”; “trauma”; “melancolia”; ou “tentativas de elaborar as tensões produzidas por ‘rastros’ do antigo Império em Portugal e nas ex-colônias”²⁷. Em outra ocasião, Vieira interpreta as imagens do Império veiculadas no filme de propaganda salazarista “O Feitiço do Império (Lopes Ribeiro, 1940) para conceitualizar que o Império português foi construído ideologicamente como um fetiche social que, ao mesmo tempo, oculta e revela as carências da metrópole²⁸. Paulo de Medeiros, em sua reflexão sobre *Tabu*, afirma que a condição *pós-imperial* é histórica e conceitual:

In historical terms it obviously applies to polities such as the diverse European nations after the demise of their imperial existence. Conceptually, the notion of post-imperial would ideally refer to a societal condition in which the various spectres of imperialism and colonialism had been dealt with, not simply ignored or, worst still, invoked again.²⁹

²⁴ In. *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches*; Cabecinhas, R. e Abadia, L. (eds) (Braga, Universidade do Minho, 2013). pp.146-158.

²⁵ SABINE, Mark. “Killing (and) Nostalgia: Testimony and the Image of Empire in Margarida Cardoso’s *A Costa dos Murmúrios*.” In. *The Genres of Post-Conflict Testimonies*, Cristina Demaria e Macdonald Daly (eds). (Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press, 2009). pp.250–277, e Id.: “Putting Violence Back in the Picture: Margarida Cardoso’s “*A Costa dos Murmúrios*” and Post-Colonial War Anamnesis.” in. *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*, Helena Gonçalves da Silva, et al. (eds) (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010). pp. 291–302.

²⁶ In. *Portuguese Journal of Social Science*, Vol.14, n. 3. (Georgetown University, 2015). pp. 275–286.

²⁷ Ibid; p. 284.

²⁸Id. “O Império como Fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o Sortilégio Colonial.” In. *Portuguese Cultural Studies*,3 (2010). p. 132.

²⁹ MEDEIROS, P. de: “Post-imperial Nostalgia and Miguel Gomes *Tabu*” In. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* (2016). p. 204.

A proposição teórica de Vieira, junto ao argumento de Medeiros, embasa nossa escolha em empregar a categoria *pós-imperial* especificamente para o caso português - nos referirmos ao fenômeno de nostalgia ao Império como a um objeto idealizado.

São poucas as reflexões acadêmicas que tomam *Tabu* como objeto de análise. É essencial o debate entre Medeiros³⁰, preocupado com os motivos e consequências das representações de nostalgia pós-imperial no filme, e Sally Faulkner³¹, que o aborda pelo eixo da cinefilia transnacional e representações pós-coloniais. Medeiros considera que *Tabu* se envolve com a história imperial e colonial de Portugal revisitando uma instância particular da história do cinema. Para o autor, Gomes, ao mobilizar Murnau, permite a reflexão sobre as similaridades entre o nosso presente e a década de 1930, mas também força o questionamento do que poderia ter mudado desde então. O filme problematiza as relações de poder, culturais e políticas, entre o Norte e o Sul, centro e periferia. A trajetória imperial de Portugal sempre foi marcada por tais relações complexas, ainda mais depois do século XVII, com a gradativa perda do poder hegemônico de Portugal para a Inglaterra e a França. Como aponta Medeiros, *Tabu*, de um modo, incorpora tal posição subalterna por refletir sobre uma produção dominante hollywoodiana, ao mesmo tempo em que a reinventa, mudando, ao fazer isto, nossa percepção acerca do filme de Murnau.

Hillary Owen³², ao fazer um balanço entre os dois autores mencionados, considera a preocupação de Medeiros com os “perigos da nostalgia” que *Tabu* pode estimular no contexto de crise econômica europeia atenuada pela tese de Faulkner, que explora os elementos de fantasia no filme, argumentando:

Those looking for documentary authenticity in the creative evocation of a traumatic past might avert their gaze from *Tabu*. The game here is that of a self-consciously cinephilic re-imagining of a Portuguese African colony, which is loser to a dream than a documentary. It is obviously and self-consciously subjective – the period would hardly be described as ‘Paradise’ from the perspective of the colonized³³.

Entretanto, de acordo com Owen, Medeiros e Faulkner concordam no que diz respeito às "ausências" e "perdas" que estruturam o filme. Faulkner aprofunda este tópico em sua análise sobre os momentos do "irrepresentável", notavelmente traçando um paralelo entre a gestação

³⁰ Ibid; p. 203 -216.

³¹ FAULKNER, S.: “Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes *Tabu* [2012]” In. *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. XCII, n.3. (Un. of Exeter, 2015). p. 352-361.

³² OWEN, H.: “Filming Ethnographic Portugal: Miguel Gomes and the last taboo” In. *Journal of Romance Studies*, Vol. 16, n. 2. (Liverpool Un. Press, 2016). p. 58-75.

³³ FAULKNER, S; op. cit.; p. 61.

de Aurora e o parto do bebê, na terceira parte de *Tabu*, como um símbolo para a experiência pós-colonial africana, que o diretor "self-consciously and ethically locates beyond his representational grasp".³⁴

Faulkner, em busca de representações de procedência anglófona que se tornaram chaves de leitura para a experiência colonial no geral, indica três fontes hollywoodianas mobilizadas por Gomes³⁵ para evocar sua África dos anos sessenta. A primeira, e mais nítida associação, é com o cinema mudo, considerado por Gomes uma forma extinta de cinema, utilizado pelo mesmo para representar uma forma "extinta" de sociedade – uma colônia portuguesa em África. Em segundo, há a apropriação de romances clássicos, entrelaçados com a terceira referência apontada por Faulkner: filmes sobre África que fazem parte do conhecimento cinefílico da personagem Pilar - Faulkner cita *Mogambo* (Ford, 1953); *Hatari!* (Howard Hawks, 1962); *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985). Assim, para a autora, em *Tabu* o continente africano é representado justamente da forma como era feito nestas produções de origem anglófona - um cenário para romances proibidos entre colonizadores brancos e histórias de aventuras, representação que retornam via a imaginação de Pilar, uma amante de cinema e ativista dos direitos humanos — hipótese que incorporaremos em nossa leitura fílmica.

Levando em consideração a personagem Pilar, Hillary Owen concorda com Faulkner ao afirmar:

The gaze she [Pilar] is forced to turn upon Portugal finds itself suspended somewhere between a colonial past mediated through Hollywood, and a sense of failure in the austerity of 2012 to feel alternatively, transnationally a part of (Northern) Europeanization, in the context of a neoliberal capitalist vision collapsing on the heads of its newly subalternized Southern European neighbours.³⁶

Contudo, Owen analisa a forma como Gomes explora e revela as lacunas entre “a memória colonial portuguesa e a memória estética do cinema”, propondo três fontes de arquivo cinematográfico português revisitadas em *Tabu* — "propaganda muda do Império, comédia romântica dos anos 50 e cinema auto-etnográfico"³⁷:

this takes three principal, identifiable forms in *Tabu*, not as direct strands of influence but as symptomatic of the collective cinematic subconscious that the film evokes. These forms are subtle references to forgotten and silenced histories of New State imperial propaganda cinema: clowning and self-ridicule in the comédia genres, and the incommensurability of Portugal to iconic Hollywood heroism, and a

³⁴ Ibid; p. 342.

³⁵ Ibid; p. 351-352.

³⁶ OWEN, H; op. cit.; p. 62

³⁷ OWEN, H.; op. cit.; p. 58.

mock, ironic use of ethnographic documentary, depicting Portuguese colonial customs and practices from an alienated perspective.³⁸

Por fim, destacamos o ensaio recente de Lucia Nagib³⁹, que contribui tanto por seu trabalho de descrição visual do filme, quanto por examinar o uso da fantasia em *Tabu* como a única expressão possível encontrada por personagens confrontados com uma ausência inexplicável — recurso que permite ao autor representar uma realidade histórica carregada de culpa:

in conclusion, I would say that in *Tabu* all is laughable, but there is no reason to laugh, given the enormity of the task it places in front of our eyes: thousands of blank pages to be filled out, not with our imagination, but with historical truth.⁴⁰

³⁸ Ibid; p. 63.

³⁹ NAGIB, L.: “Colonialism as Fantastic Realism in *Tabu*” In. *Portugal’s Global Cinema: Industry, History, Culture*. LIZ, M. (ed.) (I.B. Tauris: Londres e Nova Iorque, 2018).

⁴⁰ Ibid; p. 16.

Capítulo I:

Jan e Aleida Assmann, na década de 1990, foram os precursores teóricos dos estudos em memória cultural, inserindo tal perspectiva na longa linhagem dos estudos de memória⁴¹. Os autores cunharam o termo ao desmembrarem o conceito “memória coletiva”, de Halbwachs, em “memória comunicativa” e “memória cultural”⁴². A primeira é criada a partir da comunicação cotidiana e fornece a identidade do indivíduo como portador de papéis sociais. Por depender dos vínculos sociais, preserva o passado recente. A segunda é conservada por meio de práticas culturais e instituições mnemônicas, encarregadas de perpetuarem pontos fixos no passado remoto que são recordados segundo as necessidades de contextos socioculturais do presente. Nosso projeto está ancorado em duas perspectivas: primeiro, analisaremos como a memória cultural está imbricada com a formação da identidade nacional; depois, como a memória cultural depende das práticas de comunicação para dar sentido à experiência do presente e às formas de recordar o passado.

As novas dinâmicas identitárias da modernidade permitiram uma gama de estudos que redefiniram o conceito de identidade. Assim, nossa crítica à visão de uma identidade nacional homogênea está relacionada à agenda dos *estudos culturais*. Stuart Hall rompe com a visão tradicional de uma identidade coletiva estável, fruto de um passado estruturante. Para o autor, ela está cada vez mais fragmentada:

A identidade torna-se (...) uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.⁴³

⁴¹ Halbwachs, na década de 1920, elabora a noção de memória coletiva como um fenômeno construído socialmente. (*Os Quadros Sociais da Memória* [1925]). Há o resgate de sua teoria na década de 1980, quando os estudos de memória despontaram nas humanidades - o marco inicial foi a publicação de Pierre Nora (*Entre Memória e História*, introdução à antologia *Les Lieux de Mémoire* [1984]). Os fundamentos da memória cultural também estão ancorados no pensamento do historiador da arte Aby Warburg, considerado o primeiro teórico a inserir o estudo das imagens e das formas simbólicas na perpetuação da memória social.

⁴² Esta divisão conecta tempo, identidade e memória em três dimensões: a pessoal, a social e a cultural. Ver: ASSMANN, J. e ASSMANN, A.: “Communicative and cultural memory” In: *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. ERLI, A.; NUNNING, A. (eds). (De Gruyter, 2008). p. 109-118.

⁴³ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. (Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001). p. 13.

A identidade cultural de um grupo nunca poderá ser pré-concebida, já que está em constante produção dentro da própria tensão gerada pelas disputas de representações⁴⁴. Nesse sentido, não deveríamos falar da identidade como um produto acabado, e sim de *identificação* — “vê-la como um processo em andamento”⁴⁵. Eu suma, os estudos culturais nos fornecem meios para trabalhar como processos de recuperação do passado por meio de práticas culturais colaboram para fixá-lo a fim de institucionalizar elementos identitários fundadores, que acabam, por si só, excluindo outras identidades e narrativas.

Esta apreensão da categoria *identidade* informa o debate acerca do conceito de identidade nacional, aglutinado em torno de uma entidade política e cultural: a nação. O historiador Benedict Anderson oferece uma das maiores contribuições para o assunto ao definir a nação como uma “comunidade imaginada”: seus integrantes “nunca se conhecerão, nunca se encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão”⁴⁶. Anderson chama atenção para um espectro de referências culturais que são capazes de “representar” a comunidade nacional, produzindo modelos com os quais o sujeito pode se identificar — a partir do século XX, o cinema e as indústrias audiovisuais passaram a realizar, em grande parte, o papel da manutenção destas referências.

Homi Bhabha apropria-se da formulação de Benedict Anderson mas, sob a crítica pós-colonial, desnaturaliza a ideia de nação como uma construção histórica linear, entendendo-a enquanto metáfora e narração, entidade que comporta diversas formas de identificação cultural. Para o autor, a construção narrativa é ontológica à noção histórica de nação no Ocidente — a narração cria uma comunidade simbólica que exerce um forte poder identitário:

As nações, como as narrativas, perdem a sua origem nos mitos forjados pelo tempo e apenas concretizam o seu horizonte nos olhos do imaginário. Essa imagem da nação — ou narração — pode parecer impossivelmente romântica e excessivamente metafórica, mas é a partir dessas tradições de pensamento político e linguagem literária que a nação emerge como uma poderosa ideia histórica no Ocidente.⁴⁷

Diferente da memória comunicativa, a memória cultural pertence à esfera de um passado remoto. Segundo Jan Assmann:

⁴⁴ HALL, Stuart: “Cultural Identity And Diaspora”. In. *Identity: Community, Culture, Difference*. Rutherford, Johnathan (ed). (Londres, Lawrence & Wishart, 1990). p. 222-237.

⁴⁵ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. p. 38.

⁴⁶ ANDERSON, B: “Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo” (São Paulo: Companhia das Letras, 2008) p. 25.

⁴⁷ BHABHA, H. *Nation and Narration*. 7ª ed. (New York: Routledge, 2000) p. 01.

Cultural memory has its fixed point; its horizon does not change with the passing of time. These fixed points are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, practice, observance).⁴⁸

Ou seja, é mantida por práticas que armazenam e preservam o conhecimento necessário para fornecer a um grupo a consciência de sua unidade social — e é determinante no sentido positivo ou negativo: aqueles que pertencem, em contraste com os que estão nas margens⁴⁹ —, estabelecendo uma relação direta com a construção explícita da identidade cultural deste grupo. Aplicável ao nível de sociedades, a memória cultural mantém um repertório de símbolos e ritos — tradições que fundamentam o Estado-nação — necessários para a manutenção da identidade nacional. É importante frisar que a memória cultural em si não preserva o passado. Perpetua-se, nas palavras de J. Assmann, o que "cada sociedade, em cada era, pode reconstruir a partir de um *frame* contemporâneo de referência"⁵⁰. Desta forma, a memória cultural opera na reconstrução, ou seja, o que armazena pode ser rememorado a partir das situações do presente: "every contemporary context relates to these differently, sometimes by appropriation, sometimes by criticism, sometimes by preservation or by transformation"⁵¹.

Introduziremos, agora, nossa segunda perspectiva. Aleida Assmann⁵² analisa com pioneirismo como os processos de recordação e esquecimento são mediados culturalmente conforme as mídias disponíveis em determinado período histórico. Todas as formas de mídia possuem papel fundamental como armazenadoras de práticas culturais e repositório do conhecimento intra-geracional. Como observa Astrid Erll, é através da comunicação midiática que se dão os enquadramentos que moldam tanto a experiência — a memória comunicativa — quanto a memória cultural. Este processo se dá a partir de dois modos interconectados:

as instruments for sense-making, they mediate between the individual and the world; as agents of networking, they mediate between individuals and groups (...) Indeed, the very concept of cultural memory is itself premised on the idea that memory can only become collective as part of a continuous process whereby memories are shared with the help of symbolic artefacts that mediate between individuals and, in the process, create communality across both space and time.

⁴⁸ ASSMANN, J. e CZAPLICKA, J.: "Collective Memory and Cultural Identity" In. *New German Critique*, n. 65, *Cultural History/ Cultural Studies* (1995). p. 129.

⁴⁹ Ibid. p. 125-133.

⁵⁰ Ibid. p. 130.

⁵¹ Ibid.

⁵² ASSMANN, A.: "Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural" (Campinas: Editora da Unicamp, 2011).

Processos midiáticos possuem papel ativo em inserir uma pauta histórica na esfera pública, criar agendas de recordação coletiva e negociar o entendimento de uma sociedade sobre o seu passado. A reutilização ou reciclagem de formas de mídias já em circulação almejam a impressão de imediaticidade, como se o que está sendo representado fosse “não-mediado”. Narrativas de recordação enquadradas por mídias diversas buscam a mesma imediaticidade, como se a representação fosse “uma janela transparente para o passado”, efeito que só é atingido por meio de processos intermediários.

Filmes ficcionais sempre foram capazes de moldar a imaginação coletiva sobre o passado tornando-o presente em imagens em movimento. O cinema, como o ponto de interação entre outras artes, constrói uma linguagem intertextual auto-consciente. É apenas com o envolvimento do espectador que a intertextualidade⁵³ pode ser lida. Este fenômeno contemporâneo — às vezes expresso como “filmes sobre filmes” — está ativamente relacionado às representações do passado que estão sendo compartilhadas e ganhando espaço na esfera pública. A obsessão pela memória na virada do século impactou a produção cinematográfica e a própria autorreflexividade de filmes preocupados com representações da memória no cinema⁵⁴. Pam Cook⁵⁵ observa que, quando um filme atinge o emocional de um espectador a partir de uma narrativa nostálgica e o estimula a re-presentar o passado, são interrogados os limites do engajamento da mídia cinematográfica com a História⁵⁶.

De acordo com Katharina Niemeyer, “[nostalgia] não é apenas a expressão de um sentimento, mas algo que você faz, um ato de discurso que pode potencialmente se tornar um processo criativo pragmático”⁵⁷. Este processo se dá através da comunicação midiática —

⁵³ Segundo Julia Kristeva, todo texto contém a interseção de outros textos, sendo este atravessamento denominado intertextualidade. Assim, o texto é, ao mesmo tempo, um fenômeno literário e sociocultural. Este conceito é utilizado nos estudos de teoria do cinema para a análise, em especial, da tendência de filmes contemporâneos em conscientemente resgatarem referências fílmicas, recriando técnicas e estéticas específicas de outras épocas do cinema, provocando nostalgia em seus espectadores. Ver: DE VALCK, M e HAGENER, M.: “Cinephilia: Movies, Love and Memory” (Amsterdam: Amsterdam UP, 2005).

⁵⁴ Não há muitas publicações que trabalham a relação entre o cinema do século XXI e a memória. O livro de SINHA, Amresh e MCSWEENEY, Terence : “Millennial Cinema: Memory in Global Film” (Londres e Nova York, Wallflower Press, 2012) é um dos pioneiros.

⁵⁵ COOK, Pam: “Rethinking nostalgia: In the Mood for Love and Far From Heaven” In. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. (Londres e Nova York, Routledge, 2004). p. 1-19

⁵⁶ As investigações sobre as representações da História no cinema iniciaram-se com o trabalho de Marc Ferro (Cinema e História [1977]). Na década de 1990, historiadores próximos da vertente pós-moderna apresentam novas abordagens teórico-metodológicas para a análise fílmica. Destes, destaca-se Robert Rosenstone: ao analisar filmes históricos, Rosenstone defende que não devem ser comparados à História escrita, e sim concebidos como um modo de reconstruir o passado com suas próprias regras de representação. Ver: “Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History” (Cambridge, MA: Harvard Un. Press, 1995). p.3.

⁵⁷ NIEMEYER, Katharina: “Introduction: Media and Nostalgia”. In. Niemeyer, Katharina (Ed.): *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. (UK, Palgrave Macmillan, 2014). p. 1-27.

geralmente, mídias são nostálgicas por seus próprios passados tecnológicos e estéticos, como também observa a autora.

Ao que tudo indica, existem manifestações plurais de nostalgia, e discussões recentes no campo dos estudos de memória elucidam a complexidade do fenômeno. Wildschut, Sedikides, Arndt, e Routledge observam que estas podem ser positivas ou negativas — construtivas ou destrutivas — e que sempre carregam em si uma carga afetiva fundamental para reforçar os laços sociais⁵⁸ (similar à função social da memória, a nostalgia também é essencial para consolidar a identidade de grupos).

A intelectual russa Svetlana Boym, em “The Future of Nostalgia” (2001), afirma que, num primeiro olhar, a nostalgia pode ser lida como a ânsia por um lar que não existe mais — ou que nunca mesmo existiu. Entretanto, o conceito em si lida, sobretudo, com o tempo, e aponta, na maioria das vezes, para uma crise de temporalidade, quando grupos sociais adquirem propensão para desejar retornar ao passado para construir continuidade narrativa com o presente, manter a coesão social e perpetuar tradições⁵⁹.

Ao traçar a etimologia da palavra — interessada em explicar a nostalgia como uma “doença” de nossa era, uma “emoção histórica” —, observa que, a partir da modernidade, tornou-se uma “condição incurável”:

there is a no less global epidemic of nostalgia, an affective yearning for a Community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world. Nostalgia inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals.⁶⁰

Um dos perigos da nostalgia consiste no fato de que olhar para trás pode ser irremediavelmente paralisante. Entretanto, o fenômeno pode indicar sintomas de mudanças socioculturais extremas, como revoluções. Mobilizando Koselleck, a autora interpreta a nostalgia como a ânsia saudosista por um “espaço de experiência” que não cabe mais no “horizonte de expectativas”. Desta forma, manifestações nostálgicas, de acordo com Boym, são “efeitos colaterais” da teleologia do progresso⁶¹. Sendo assim, não é um fenômeno que lida apenas com o passado. Fantasias sobre o passado determinadas por necessidades

⁵⁸ ARNDT, Jamie, ROUTLEDGE, Clay, SEDIKIDES, Constantine e WILDSC HUT, Tim: “Nostalgia: Content, Triggers, Functions”. In. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 91, n. 5. (2006) p. 975–993. Ver a elaboração da visão conflituosa que a nostalgia oferece aos crescentes estudos na área das humanidades e ciências sociais em: RADSTONE, Susannah. “Nostalgia: Home-comings and Departures.” In. *Memory Studies* 3, n.3. (Sage Journals, 2010). p.187–191.

⁵⁹ BOYM, S.: “The Future of Nostalgia” (Nova: Basic Books, 2001).

⁶⁰ Ibid; p. 10.

⁶¹ Ibid; p. 24.

contemporâneas impactam profundamente a realidade do futuro. A autora, intrigada pelo sentido prospectivo da nostalgia, a distingue de sua concepção de melancolia:

Unlike melancholia, which confines itself to the planes of individual consciousness, nostalgia is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory.⁶²

O nostálgico, para Boym, nunca será um nativo, mas sim um sujeito deslocado, estrangeiro, que faz a mediação entre o “local” e o “universal”.

Boym considera que o conceito de Estado-nação é baseado em um contrato social e emocional “selado” pela retórica de um passado nacional carismático e comunitário. Quando a nostalgia é institucionalizada em discursos oficiais da identidade da nação, a autora aponta para um paradoxo: “the stronger the loss, the more it is overcompensated with commemorations, the starker the distance from the past, and the more it is prone to idealization”⁶³. Em nossa concepção, Boym refere-se a um processo de recordação — pelo qual tais discursos de nostalgia são construídos — que se dá a partir do estabelecimento de lugares de memória⁶⁴ que resgatam mitos e símbolos nacionais provenientes de um passado remoto, preservados no repertório mantido pela memória cultural, a fim de fornecê-los à manutenção da identidade nacional.

A nostalgia pós-imperial, como é representada culturalmente, está mais próxima de carregar consigo uma força retrógrada, dando substância ao luto por um passado idealizado a partir do presente e o desejo de retornar a este tempo que só existe na imaginação. Paul Gilroy, apesar de não partir da investigação do fenômeno da nostalgia como foi aqui esboçado, aponta que a identidade pós-imperial deve aprender a assimilar o multiculturalismo e desnaturalizar as narrativas melancólicas que celebram o passado colonial como uma era gloriosa, sem analisar as atrocidades cometidas. Segundo o autor, apesar de preservarem a autoconsciência nacional, estas narrativas revisionistas impedem que se aborde a questão da convivência multicultural sem as frequentes reações de medo e violência — imbricadas com a sensação de “perda” identitária — que caracterizam muitos conflitos políticos das sociedades

⁶² Ibid; p. 13.

⁶³ Ibid; p. 30.

⁶⁴ Boym refere-se a Pierre Nora, historiador francês que elabora o conceito de “lugares de memória”, ao comentar sobre a obsessão contemporânea com o passado: “(...) as Pierre Nora has suggested, memorial sites, or “lieux de memoire,” are established institutionally at the time when the environments of memory, the milieux de memoire, fade.” It is as if the ritual of commemoration could help to patch up the irreversibility of time. One could argue that Nora’s own view is fundamentally nostalgic for the time when environments of memory were a part of life and no official national traditions were necessary.”. p. 30.

pós-coloniais. Já que representam a experiência imperial de forma menos profunda, complexa e potente, o perigo reside na ilusão de que a sociedade pós-Império está desconectada de seu passado, deixando de analisar tais conflitos no âmbito do contexto gerado pela problemática de sua própria história colonial⁶⁵.

⁶⁵ GILROY, Paul: "After Empire: Melancholia or Convivial Culture?" (New York, Routledge, 2004).

Capítulo II

Tabu destacou-se em festivais de cinema transnacionais devido a sua estrutura metaficcional, à homenagem à história do cinema, ao engajamento com o passado colonial de Portugal, ao uso do preto e branco e de outras técnicas cinematográficas que antecedem a era digital, e em especial, à forma como revisita o filme de Murnau e Flaherty – o último responsável pela sequência de abertura da produção de 1931. Em sua opinião pessoal sobre a referência lúdica a *Tabu: a Story of the South Seas*, Gomes revela que este representa, para ele, de uma forma quase sacralizada, a essência da arte cinematográfica:

Murnau's *Tabu*, for me, is like a symbol of cinema. It's one of the most beautiful films ever made, and in my mind becomes representative of all cinema. There were good and bad silent films, of course, but with my memory as it is, I don't need to remember specific titles or directors, Murnau can stand for all of them. (Thrift, 2012)⁶⁶

Apesar do diretor, em outra entrevista, afirmar certa neutralidade ao valorizar as escolhas dos espectadores⁶⁷, *Tabu* faz um contraponto explícito com o cinema colonial quando se apropria criativamente do filme homônimo de Murnau (e de outras referências engajadas com a produção fílmica de uma agenda imperialista) para problematizar os discursos provenientes do colonialismo e refletir sobre suas heranças na sociedade portuguesa atual, desnaturalizando o local da identidade cultural portuguesa na poscolonialidade. Portanto, por ser um produto de um contexto sociocultural específico, concebemos nosso objeto de estudo como um filme pós-colonial⁶⁸ – o que não é considerado um gênero, mas sim uma abordagem teórico-metodológica interdisciplinar que serve de fio condutor para unir diversas produções contemporâneas.

⁶⁶ THRIFT, Matthew. "Interview: Miguel Gomes on *Tabu*." *Cinephile*, 17 de Agosto de 2012. Disponível em: <http://www.cinephile-uk.com/2012/08/interview-miguel-gomes-on-tabu.html>.

⁶⁷ Gomes: "the most important point of view is the point of view of the people who are watching the film. What I try to provide in the film is like a space where you can chose things. There are lots of ambiguous things in the film, and I think that is to give the opportunity to the person who sees it to place and chose, take a position". Trecho retirado da entrevista para Elliot Kotek: "Miguel Gomes talks "*Tabu*" At TIFF". 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OApKuDY6Dw8>

⁶⁸ Sobre a abordagem teórico-metodológica do campo de estudos de cinema pós-colonial, ver: PONZANESI, S. e WALTER, M. (eds): "Postcolonial Cinema Studies" (London and New York: Routledge, 2012).

David Phelps, para a revista *Notebook*, indica que, para além dos "retornados", *Tabu* também provoca o repensar do posicionamento de uma certa esquerda portuguesa que ainda não demonstra consciência ou engajamento com a atual questão racial no país, ainda sob o alibi do luso-tropicalismo. Phelps diz: "the colonialists, immigrants from Africa, [...] are looking back, staring at these paintings and going to the cinema, and they are recalling this wonderful time, and for the most part imagining that they are very Leftist. They don't think of themselves as colonialists". Em resposta, Gomes afirma sua pretensão de criticar discursos que resgatam o luso-tropicalismo e o ideal de "missão civilizadora" do colonialismo português. Tais discursos geralmente estão atrelados à retórica de uma nostalgia aparentemente "inofensiva" pelo passado imperial:

They said 'we [the Portuguese] are different than the others. English, they don't mix with Africans, with other cultures. Dutch, Belgians. It's the opposite: we fuck them and they are my children! So why the hell don't they want us here?' [...] One of the political particularities of the Portuguese colonialism has todo with this strange idea, let's make children with these people and they will become one with us, they will become more Portuguese [...] and, uh, it didn't work out. (Phelps, 2012)⁶⁹

A crítica de Gomes ganha sua forma cinematográfica a partir da reciclagem de imagens provenientes de uma cultura visual imperialista, via a apropriação intertextual de referências – seja do universo anglófono, seja do português – preservadas na memória cultural da nação. Acrescidas do tom romanesco com o qual aborda a vida dos portugueses brancos em África, já no princípio do processo de descolonização, a reconstrução cinematográfica do *mood* estético do Império dota o filme de uma inevitável carga nostálgica, como se estivéssemos em contato com fotografias desbotadas pelo tempo. Por outro lado, o modo bastante similar como são representadas as relações raciais durante as três partes do filme, que cruzam um espaço temporal de mais de um século, gera um silêncio atordoante. *Tabu* suscita uma densa reflexão sobre a criação e propagação dos discursos da exclusão, ainda pouco problematizados pela sociedade portuguesa em geral – inclusive, como sugere Phelps (e como encarna a personagem Pilar), por um espectro social que partilha de visões progressistas e é contrário à magnitude da violência colonial.

Dito isto, este capítulo tentará destrinchar, a partir da sinopse e do exame descritivo dos recursos que constroem a totalidade do texto fílmico – composição dos planos, diálogos, trilha sonora, entre outros – a forma como *Tabu* provoca a reflexão acerca do fenômeno da

⁶⁹ PHELPS, David. "Anything Goes: Miguel Gomes (An Interview)". *Notebook*, 28 Dez. 2012. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/anything-goes-miguel-gomes-an-interview>

agência do tempo sobre as memórias, criando, sobretudo quando realiza a inversão temporal entre *Paraíso Perdido* e *Paraíso*, um sentimento nostálgico agudo.

Prólogo

O prólogo, mudo, se passa na África colonial de finais do século XIX. Registrado em 16mm preto e branco, tem a narração em *voiceover* do próprio diretor, acompanhada de trilha musical: uma versão em piano, por Joana Sá, da música “Insensatez”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, nomeada “Variações Pindéricas sobre a Insensatez”. A pequena trágica história retrata o suicídio de um aventureiro português, personagem introduzido como um "intrépido explorador", a cruzar destemidamente o "coração do continente negro". O plano (ver Figura 1), em todo seu enquadramento, remete a fotografias etnográficas coloniais do século XIX ou início do século XX. Assim, os primeiros *frames* de *Tabu* já indicam a reutilização ou reciclagem de imagens canonizadas na memória cultural acerca da identidade do colonizador, preservadas em formas de mídias. Parado tanto na imagem quanto no tempo, o explorador é caracterizado de modo a evocar representações estabelecidas do colono português ainda no término do período novecentista.

O que antes poderia ser interpretado como uma fotografia ganha movimento quando entram, ao fundo, um grupo de carregadores nativos. Os negros, sem nunca adquirirem protagonismo, serão representados como o *background* para as histórias que se desenrolam até o final do filme.

A *voiceover* prossegue. O explorador, “melancólica criatura”, obedece às ordens do Rei de Portugal, que decreta a expedição por vontade divina. Se esta é uma das razões para a expedição, a verdadeira motivação parte de seu coração, "o músculo mais insolente em toda a anatomia humana". O explorador peregrina por “selvas e sertões” para se ver longe da terra onde sua esposa faleceu. Porém, é perseguido pelo fantasma da mulher, que se revela para o marido em aparições constantes, condenando-o: “mesmo que percorra os confins do mundo, de seu coração não poderá escapar”. O infeliz explorador decide, então, se lançar a um rio cheio de crocodilos. Não vemos o ato de suicídio — enquanto o explorador prepara-se para a ação, vemos seus “homens”, trabalhadores africanos, alinhados. Em seguida, ouvimos o som de algo caindo na água. Imediatamente, o grupo começa uma dança/ritual: primeiro, vemos o grupo dançando ao som de tambores, depois, o enquadramento nos mostra apenas os pés dos africanos se movendo de forma rítmica. Desse dia em diante, uma aparição recorrente surge

na floresta: um crocodilo de ar triste e infeliz acompanhado de uma senhora – a câmera revela, na última cena do prólogo, a figura de uma mulher com trajes de época ao lado do crocodilo.



Figura 1: O Intrépido Explorador.

©Miguel Gomes

O prólogo também possui um forte tom de documentários *clichés*, produzindo um híbrido entre este gênero e a ficção. Ao ler esta intertextualidade, Ana Cristina Pereira argumenta:

[Gomes] ao fazer isto, direciona-nos para documentários e filmes etnográficos bastante “ficcionalizados” – ou seja, orientados ideologicamente - feitos durante o Estado Novo e para ficções que foram, também nessa altura, fonte de realidades imaginadas e recriadas: “O filme é um meio privilegiado de construção da percepção do real”. Neste contexto (Estado Novo), serve para concretizar o desejo de registrar o que se vê, mas também o que se quer dar a ver.”⁷⁰

Pode-se dizer que o prólogo já esclarece o que devemos esperar do resto de *Tabu*. Como repara Medeiros, o início contém todos os "principais ingredientes" do filme: “melodrama, haunting, absence, the role of memory”⁷¹. Estes itens irão guiar a reflexão metaficcional que se segue.

⁷⁰ PEREIRA, A. C. Alteridade e Identidade em *Tabu* de Miguel Gomes. In. *Imaginários Coloniais: Propaganda, Militância e “Resistência” no Cinema*. Comunicação e Sociedade, vol. 29, 2015. Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas & Teresa Castro. p. 318.

⁷¹ MEDEIROS, P.; p. 206.

Paraíso Perdido

Quando se dá início à primeira parte, percebe-se que o prólogo é, na verdade, um filme – um filme dentro de *Tabu* – que está sendo assistido no cinema por Pilar (Teresa Madruga), a protagonista: mulher de meia idade, católica, engajada com causas sociais (participa de uma ONG), e amante de cinema (preferencialmente melodrama).

Ao sair do cinema, Pilar adentra o paraíso perdido. A Lisboa de 2011, agora em película 35mm preto e branca, serve para ambientar a trama que envolve três mulheres: Pilar mora em um bairro popular, e divide o andar com Aurora (Laura Soveral), senhora de idade avançada, e sua cuidadora e empregada Santa (Isabel Muñoz Cardoso). Preocupa-se com Aurora, que perde grandes quantidades de dinheiro nos cassinos, aparenta estar senil, queixa-se de Santa, atribuindo-lhe estereótipos racistas, e possui uma filha ausente, que mora no Canadá.

Vemos as três personagens interagir pela primeira vez quando Santa bate na porta de Pilar para pedir ajuda. Aurora precisa ser resgatada de um cassino onde, novamente, deixou todo o seu dinheiro, não tendo como voltar para casa. Quando Aurora nos é apresentada, sua figura está parada, centralizada – no fundo, o Cassino Estoril gira em torno de seu eixo (ver Figura 2). A senhora conta a Pilar um sonho que teve na noite anterior, justificando a ida ao lugar. Aurora é apresentada como uma pessoa no limiar de sua sanidade. Ao longo do filme, entendemos que, assim como o cassino gira a sua volta, em sua cabeça o mundo gira ao seu redor. No final deste plano, diz: “Sou uma tola, porque a vida das pessoas não é como nos sonhos”.



Figura 2: A primeira vez que vemos Aurora.

©Miguel Gomes

O exercício de observação das formas de como as personagens são apresentadas pela primeira vez é interessante para entender a construção identitária de cada uma. Ana Cristina Pereira, a partir desta mesma análise, descreve como Pilar e Santa encarnam a relação da identidade portuguesa com o “outro” africano⁷².



Figura 3: A primeira vez que vemos Pilar.

©Miguel Gomes.



Figura 4: A primeira vez que vemos Santa.

©Miguel Gomes.

⁷² PEREIRA, A. C.; p. 320.

Segundo a autora, apesar de partilharem um universo cultural semelhante – Pilar assiste, no cinema, melodramas clássicos passados em África; Santa aprende a ler com Robinson Crusóé, ambos cânones da memória cultural ocidental acerca do fenómeno de rememoração do passado colonial –, *Paraíso Perdido* constrói, aos poucos, uma relação de *contraste* entre as duas mulheres:

Santa é categorizada culturalmente pela patroa, e no filme é apresentada como agente passivo. Curiosamente, o comportamento da criada indica uma total indiferença às leituras que Aurora faz da sua pessoa e que se refletem na relação com Pilar: Santa não precisa da legitimação nem de Aurora nem de Pilar. Já Pilar parece carecer da aprovação legitimadora da Igreja, da ONG em que trabalha, dos amigos (todos, menos Santa, dizem a Pilar que ela é boa pessoa), *porque ela faz parte do mundo que cria os discursos* [grifo nosso]. Pilar pertence; Santa está à margem.⁷³

Em suma, a personagem de Santa pontua algumas dinâmicas coloniais que perduram na poscolonialidade, no que diz respeito à construção do “outro” africano em oposição ao que compõem a identidade portuguesa, e como este “outro”, agora imigrante – Santa é caboverdiana – ainda hoje é racialmente categorizado perante antigas construções discursivas de relações de poder. A marginalidade da personagem de Santa também está presente na leitura de Sally Faulkner, em especial quando a autora analisa uma cena muito curta, mas particularmente intrigante. Durante uma de suas aulas de alfabetização, a professora elogia o progresso de Santa, e pergunta a ela se andou lendo – única explicação para a melhoria de sua leitura e escrita. Santa responde afirmativamente, e diz estar lendo Robinson Crusóé – previamente, já havíamos visto uma cena em que a empregada de Aurora, tarde da noite, lê em voz alta, com grande esforço, o início do livro. A professora, em seguida, pergunta a Santa do que trata a história, mas o corte da cena se dá antes que ela possa responder. De Santa, é retirada toda sua agência ou direito à subjetividade. Para Faulkner, “her answer to this question lies beyond *Tabu*”⁷⁴.

Pilar, católica e ativista – engajada com uma Comissão de Justiça e Paz –, é amiga de um pintor de meia idade. Este homem nos é apresentado com ares de romantismo barato. Parece cultivar gostos por grandes feitos da história militar do Ocidente. Analisemos uma breve interação entre ambos: em um diálogo com Pilar, diz que gostaria de ter pisado em uma mina na guerra (no caso, a guerra colonial), para poder receber a atenção que gostaria da amiga (com quem parece desejar algo além de amizade). Ela revira os olhos, e acusa-o de

⁷³ Ibid; p. 319.

⁷⁴ FAULKNER, S; p. 360.

nunca ter ido à guerra. O homem diz, então: “varizes... foi-se o militar, ficou o artista”. Dado ao fato de que nenhum dos personagens de *Paraíso Perdido* estiveram em África durante a descolonização, toda a informação e toda a capacidade imaginativa que possuem sobre este período da História de Portugal é proveniente de representações culturais da guerra que circulam desde então na esfera pública portuguesa. A resposta do pintor abre uma brecha para a leitura de um processo raso de rememoração da Guerra Colonial e do subsequente fim do Império, em que figura certo saudosismo por algum tipo de passado nacional heróico, militarista.

A deterioração da saúde de Aurora conturba a relação entre as três mulheres. Pilar, cada vez mais indignada com a aparente despreocupação de Santa, passa a confrontá-la para que entre em contato com a filha da senhora, a fim de informá-la da situação – pedido que Santa sempre recusa, afirmando não ter permissão para tal. Aurora, porém, perde-se gradativamente na linha tênue entre sonho e realidade. Ao escrever uma carta para Pilar, acusa Santa de fazer “macumbas malditas” para colocar sua filha contra a mãe, e implora a ajuda da vizinha. Em uma cena no final da primeira parte, Aurora confessa, com um ar absolutamente delirante:

Eu rezo, mas ele [Santo Antônio] a mim, não me ouve. Eu bem sei o porquê. A pilar é tão boa que não imagina o crime das outras pessoas, o horror que terei vergonha de confessar. E eu sei que estou a pagar por isso. Quem mandou esta preta foi o... [imita, com dedos, chifres na testa], porque eu sou prisioneira dele. A Santa faz macumbas contra nós todos, contra si também, Pilar, porque ele é terrível, mas contra si nada pode. Contra mim, sim, porque eu tenho sangue nas mãos.

Santa também é o passado em África que vem amaldiçoar Aurora, lembrando-a constantemente dos pecados que por lá cometeu - pecados estes associados aos crimes do colonialismo, como entenderemos em *Paraíso*. A melancolia onipresente e a rigidez das frias relações sociais caracterizam a sociedade portuguesa de 2011, representada por estas três mulheres, como um tempo “fora do tempo”. O presente se esquia de adentrar a vida de Pilar na figura da jovem polaca, por exemplo, estudante que iria ficar hospedada com a protagonista – levando Pilar a adotar certa animação pela visita, para quem prepara sua hospitalidade –, mas mente a fim de ficar com as amigas em outro local. Assim, as personagens possuem um ar melancólico semelhante ao intrépido explorador do *Prólogo*, porém, este sabia exatamente o que lhe causava sua condição – já estas três mulheres parecem assombradas por algo desconhecido.

Aurora, às vésperas do Ano Novo, é hospitalizada. Em uma das últimas cenas que a vemos, sua figura adota, por fim, o ar fantasmagórico que já estava em evolução, caracterizado pela iluminação e pelo uso da cor branca de suas vestimentas, assim como pela interpretação precisa de Laura Soveral (Figura 5). Esta atmosfera parece sugerir que os traumas de sua vida finalmente a consumiram por completo, impedindo-a de dissociar entre passado e presente. Assim, em um episódio de alucinação, crê estar em África. Seu último desejo é que localizem um homem chamado Gianluca Ventura (Henrique Espírito Santo). Pilar e Santa o encontram, mas Aurora já havia falecido. Após o funeral, Gian Luca, Pilar e Santa reúnem-se na praça de alimentação de um *shopping*. Em meio à decoração lúdica de uma selva, com brinquedos de crocodilos, plantas falsas e um tucano de plástico, o homem quebra o silêncio prevalecente e dá início à segunda e última parte do filme, anunciando: “ela tinha uma fazenda em África”. Pilar, intrigada, pede desculpas, permitindo que o homem continue sua fala, acrescentando: “Aurora tinha uma fazenda em África no sopé do monte Tabu”⁷⁵.

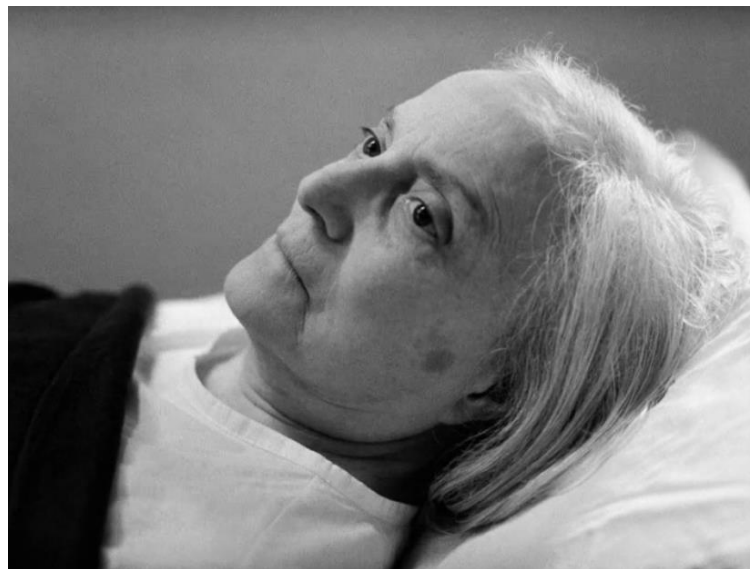


Figura 5: Aurora hospitalizada.

©Miguel Gomes.

Para entendermos *Paraíso*, precisamos ter em mente que Pilar foge de seu estado melancólico indo ao cinema. Além do *Prólogo*, vemos a protagonista assistindo, em outra cena, uma película desconhecida. Enquanto o plano a mostra chorando timidamente ao lado

⁷⁵ João Maria Mendes aponta que esta frase é idêntica à frase de abertura das memórias de Karen Blixen no filme *Out of Africa*, de 1985: “I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong Hills”. p. 08.

de seu amigo pintor, que dorme, ouvimos apenas a trilha sonora– *Tu Serás Mi Baby*, versão em espanhol da música *Be My Baby* (The Ronettes), interpretada pelo conjunto Les Surfs, do Madagascar. A construção sutil de Pilar em *Paraíso Perdido* como cinéfila talvez seja uma das principais chaves de leitura para a compreensão de *Tabu*. Aqui, podemos resgatar a argumentação de Sally Faulkner e Hillary Owen sobre como o conhecimento cinéfilo da protagonista, atravessado por seu afeto inevitável pela arte cinematográfica, é o enquadramento pelo qual apreenderemos a parte seguinte do filme. Neste momento, não nos interessa dar conta do debate sobre a procedência das referências fílmicas que medeiam a imaginação de Pilar, como faz Faulkner ao salientar que a personagem absorve sua própria história cultural de um ponto de vista auto-alienante ou estrangeiro, através de uma perspectiva mediada por artefatos culturais de língua inglesa. Porém, examinaremos como o passado colonial representado em *Paraíso* se dá por meio de sua imaginação fílmica, ou como define Faulkner, como *Paraíso* é uma “self-consciously cinephilic re-imagining of a portuguese african colony”⁷⁶. Apesar de não explorarmos a genealogia das imagens que formam este arcabouço cultural, seguimos a hipótese de que *Paraíso* é construído sobre sedimentações de representações coloniais preservadas no universo de uma memória cultural.

Paraíso

1960, em uma colônia portuguesa sem nome e às vésperas da eclosão do processo de descolonização: *Paraíso* exhibe a vida de Aurora (agora Ana Moreira) com o marido (Ivo Müller), bem-sucedido empreendedor do cultivo de chá, e seus inúmeros empregados negros. Toda esta parte possui os diálogos emudecidos – as cenas são explicadas pela narração *voiceover* de Gianluca, que elabora a narrativa ao contá-la para Pilar e Santa.

Entre o *flashback* e a reconstrução destas memórias a partir do ponto de vista de Pilar, *Paraíso* representa a África colonial portuguesa de forma semelhante a um sonho. Novamente em 16mm preto e branco, Gomes tem o intuito de produzir esteticamente o aspecto da agência do tempo sobre as memórias. De acordo com Lúcia Nagib, o uso do já obsoleto 35mm para retratar a Lisboa atual e do arcaico 16mm para a África dos anos sessenta dota o filme de uma estética que a autora nomeia “realismo do meio”, já que são procedimentos técnicos que rompem com o visual da era digital e aproximam *Tabu* da “materialidade do meio”. A autora acrescenta: “along the same lines, the defence of the black

⁷⁶ FAULKNER, S.; p. 352.

and white stock has long been a cinephile's *pièce de résistance*, particularly prominent during the 1980s postmodern nostalgia for Hollywood film *noir*⁷⁷. Rui Poças, diretor de fotografia, em entrevista para a revista *Liberation*, explica a escolha tanto do preto e branco, quanto do formato 4/3:

A opção pelo preto e branco foi feita logo de início, mas tornou-se hoje um luxo, há pouca escolha de película e em Portugal já nem há laboratórios que a revelem. O 16 mm moçambicano foi revelado num laboratório alemão que ia fechar dois meses depois. Mas usámos negativo verdadeiro nas filmagens e verdadeiro preto e branco para as cópias. Quanto ao formato 4/3, foi o formato original do cinema, é a chave da relação com o antigo mundo. (*Liberation*, 2012)⁷⁸

A segunda parte de *Tabu* foi gravada no Gurué zambeziano, norte de Moçambique. O imprevisto financeiro, devido à pouca quantia disponibilizada pelo governo português para realização do filme, obrigou a produção a repensar e reduzir o projeto inicial das filmagens em África e dispor de uma coprodução transnacional. Rui Poças e Vasco Pimentel, responsável pelo som, revelam que entre as filmagens em Lisboa e em Moçambique houve uma crise de produção. O produtor chegou a excluir a possibilidade de gravar em África – só haveria dinheiro dali a um ou dois anos:

O script moçambicano previa um casamento com cem figurantes, quantidade de casais a dançar, a noiva devia chegar sentada num elefante, devíamos filmar em dez décors diferentes uma grande quantidade de sequências. Reunimos, o Miguel deitou o argumento africano para o lixo e decidimos partir quase sem meios, sabendo que íamos ter de reinventar toda a história em profundidade — e foi o que fizemos, improvisámos. (*Liberation*, 2012)⁷⁹

Gomes, em entrevista para a mesma revista, nos informa que a *voiceover* foi escrita durante a montagem a fim de organizar as cenas gravadas em Moçambique:

[Na parte africana de *Tabu*], por vezes toda a equipa técnica entrou em campo para criarmos aquela micro sociedade colonial, e a câmara filmava sem ninguém atrás dela (...). Escrevíamos as cenas em post-its e eu por vezes não sabia o que ia fazer delas na montagem, mas foi preciso trabalhar assim por causa da falta de meios (...). Sabia que teria de reescrever a voz off na montagem, para estruturar a matéria filmada às escuras. (GESTER, 2012)⁸⁰

⁷⁷ NAGIB, L.; p. 03.

⁷⁸ “Tabou, Um Luxe en Noir et Blanc”. *Liberation*, 11 Dez. 2012. Disponível em:

https://next.liberation.fr/cinema/2012/12/11/tabou-toutes-vos-questions-sur-le-film-de-miguel-gomes_866707

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ GESTER, Julien. “Miguel Gomes: Dire Quelque Chose Sur ce Monstre Bordélique Que L’on Nomme L’Europe”. *Liberation*, 05 Set. 2013. Disponível em: https://next.liberation.fr/cinema/2013/09/05/miguel-gomes-dire-quelque-chose-sur-ce-monstre-bordelique-que-l-on-nomme-l-europe_929682

A linguagem empregada em *Paraíso* é fortemente irônica. Assim que Gianluca inicia a apresentação da jovem Aurora, diz que a mesma conquistou fama mundial por sua dedicação ao esporte da caça pesada – foi, inclusive, consultora de caça no filme imaginário de Hollywood chamado *It Will Never Snow Again Over Kilimajaro* – título proveniente do *The Snows of Kilimanjaro*, de Ernest Hemingway – desastre de bilheteria e causa do suicídio de seu produtor – tragédia que Aurora não deu a mínima, já que, segundo Gianluca, “o cinema aborrecia-a de morte”. As primeiras cenas de *Paraíso* mostram Aurora realizando diversas atividades em sua enorme casa, enquanto os empregados, apenas figurantes, limpam, arrumam, ou a auxiliam em tarefas banais (Figura 6) – talvez a melhor cena para ilustrar a objetificação dos nativos seja o momento em que um menino negro segura um burro para que Aurora desenhe apenas a cabeça do animal, como se ignorasse completamente a presença do garoto.



Figura 6: Abertura de *Paraíso*

©Miguel Gomes.

Neste cenário de negros trabalhando na casa e na plantação de chá do marido de Aurora, irá se desenrolar o triângulo amoroso entre os colonizadores.

Gianluca (agora Carloto Cotta) chega em África por influência do amigo Mário (Manuel Mesquita), ex-seminarista que largou a diocese por falta vocação. Ao falar com paixão de suas origens em África, Mário o induz a partir com ele para o continente. Gianluca justifica sua escolha: “África, com suas promessas de exotismo e vida fácil, abria-me as portas de um novo mundo”. Mário é vocalista da banda *Marios's Band*, da qual Gianluca é o

baterista. Ao falar do amigo, em sua narração, relembra que Mário tinha preferência pelas nativas, e até teve um filho com uma delas. “Nas raras ocasiões que se lembrava do rapaz, fazia com ele um programa de domingo”. Assim, em *Paraíso*, interpretamos o personagem de Mário como o *cliché* do paternalismo lusotropical benevolente, alvo de uma das críticas de Gomes.

A cena em que Gianluca conhece Aurora não possui narração – ouvimos apenas o barulho da selva, de grilos e pássaros. A ocasião acontece devido ao crocodilo de Aurora, presente exótico de seu marido, esconder-se na casa de Gianluca, que apesar de morar ao lado, nunca a tinha visto. O emudecimento da narrativa, neste momento, dá indícios do romance proibido que se desenvolverá entre os dois.

O único personagem negro que se destaca na parte II é o cozinheiro feiticeiro do marido de Aurora. Ao ler o futuro nas vísceras dos animais que prepara para os patrões, teve a premonição de que sua senhora se encontrava grávida e que viria a ter um fim amargurado e solitário – motivo que levou à sua demissão. A primeira de suas premonições concretizou-se. Aurora descobriu estar grávida de seu marido logo em seguida. A esta altura, os espectadores já sabem que a segunda também acabou tornando-se realidade. Sua caracterização extremamente estereotipada coincide com a forma que todos os outros negros de *Paraíso* são representados. Inclusive, reforçando a ideia de que estamos assistindo um produto da mente de Pilar, as danças e músicas dos nativos na segunda parte são muito parecidas com as do *Prólogo* – os apitos carregados pelos trabalhadores do intrépido explorador e tocado quando o homem se joga ao rio retorna no peito de alguns figurantes negros enquanto vemos outras danças rituais seis ou sete década depois.

Em meados da segunda parte, ficamos sabendo que começam a ocorrer rumores de revoltas e massacres perpetrados por nativos em outros pontos da colônia. A pacatez da comunidade, porém, faz a notícia parecer falsa ou exagerada. A confirmação chega através de um militar que percorre o território em ação de esclarecimento. Os brancos, incluindo Mário, o marido de Aurora e todos os outros homens, organizam-se em milícias e fazem rondas de patrulhamento noturno. Porém, esta ação não parece um indício de serem pessoas politizadas. Em meio às cenas em que vemos estes homens treinando tiro ao alvo durante festas na piscina e churrascos, parece apenas outro jeito de matar o tempo arrumado pela elite colonial.

A esta altura, Gianluca conta para Mário que está envolvida com Aurora. O amigo abomina a relação, talvez pela amizade de décadas com o marido da moça. Assim, propõe que Gianluca parta com a *Mario's Band* em turnê ao longo de uma colônia inglesa, onde passa os próximos três meses escrevendo cartas passionais a Aurora. Ouvimos a narração de

sua carta na voz do Gianluca já idoso, assim como ouvimos a resposta na voz da Aurora de 2011, talvez por ser algo imaginado a partir das referências do presente de Pilar. Separados pela distância, vemos Aurora, em sua casa, derramando lágrimas contidas ao ouvir uma versão na rádio da música *Be My Baby*, interpretada pela banda de Mário – mais uma das inúmeras conexões entre a primeira e segunda parte de *Tabu*. Com o retorno de Gianluca, o romance proibido cresce intensamente. Decididos a continuarem juntos, ambos fogem de motocicleta a fim de cruzarem a fronteira. Mário, porém, consegue seguir seus rastros e tenta impedi-los. Em meio à briga física com Gianluca, Aurora atira no amigo de seu amante, matando-o. No mesmo momento, entra em trabalho de parto e dá à luz ao bebê auxiliada por nativos em uma aldeia da região. Em uma das últimas cenas de *Tabu*, vemos o marido, chamado a mando de Gianluca, resgatando a mulher. De forma gradual, uma música nativa consideravelmente alegre surge ao fundo, opondo por contraste a desgraça da vida dos colonizadores com um incerto futuro de esperança fruto da emergência dos movimentos pela independência. Ao vermos o carro, pilotado pelo marido de Aurora, partir com moça, o bebê e o cadáver de Mário, entram em cena dezenas de meninos negros correndo – a câmera, posicionada na traseira do veículo, distanciando-se aos poucos da cena, deixa Gianluca no horizonte -, enquanto ainda ecoa a mesma música (Figura 7). Temos, a respeito desta cena, uma interpretação muito ambígua - entre representações que propagam o discurso de tutela sobre os africanos e o estopim do fim do domínio europeu -, conforme é argumentado por Ana Cristina Pereira:

once again, we see a large group of children without any single child standing out in particular. We might think that Gomes doesn't resist the temptation to represent Africans as happy and carefree eternal children, who are unable to take care of themselves, wherein such ideas are often found in the common sense discourse (Cabecinhas,2007). But this image may also suggest hope for the future of the countries that gave decisive steps towards their liberation. In fact, we only see black people from now on and,yes, for the first time, in their villages, conducting the specific tasks of their own culture(identical, once again, to those represented in colonial documentaries), while we hearfalse news bulletinon the radio about the war for independence.⁸¹

A autora se refere à reivindicação do assassinato de Mário, “membro das milícias colonialista”, pelo movimento de libertação, tornando-o símbolo (fictício) do início da guerra em prol da Descolonização. Não há menção há datas ou eventos políticos, porém,

⁸¹ PEREIRA, A. C.; p. 326.

concebemos este desfecho como uma alusão aos massacres da UPA (União das Populações de Angola) no norte de Angola em março de 1961⁸².



Figura 7: O início do fim.

©Miguel Gomes.

Dez anos mais tarde, Aurora retorna a Lisboa. Gianluca também se instala em Portugal, fazendo chegar a ela o local de seu paradeiro, para onde a moça envia uma carta, da qual destacaremos o seguinte trecho:

Gianluca meu amor. É urgente que parta o mais breve possível e que deixe para trás estas malditas terras e a memória do horror que nelas viveu. Nada mais o prende aqui. A mulher que amou jaz morta, sepultada à sombra destes impassíveis montes. A semelhança dele, também o senhor é testemunha do meu óbito, e como eles nada dirá, pois se a memória dos homens é limitada, já a do mundo é eterna, e a ela ninguém poderá escapar. Se crimes cometemos junto a sua participação neles em nada é comparável a mim. (...) Peço que nunca revele em sua vida os monumentais crimes que vivemos.

Metáfora empregada por Gomes para se referir à culpa histórica das sociedades que precisam lidar com seu passado colonialista, sabemos que os “crimes monumentais” cometidos junto ao amante irão assombrar Aurora pelo resto da vida, especialmente na figura de Santa.

Enquanto ouvimos a carta acima na voz da idosa Pilar, vemos o *travelling* final do filme exibindo a magnitude da plantação de chá do marido de Aurora enquanto trabalhadores

⁸² Ver: RAMOS, A. “Angola 1961, O Horror das Imagens” In. O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960). VICENTE, F. L. (org.) (Lisboa: Edições 70, 2014).

negros a cultivam (Figura 8). Esta é a forma de Gomes para falar sobre o colonialismo: por meio da construção visual de um romance melodramático em que as pessoas “agem como se estivessem em um filme de Hollywood”⁸³; interpretando uma versão disfuncional de *Out of Africa*⁸⁴ – uma África muito mais próxima do fantasioso Mágico de Oz do que de qualquer realidade.



Figura 8: *Travelling final*

©Miguel Gomes.

A supressão dos diálogos não significa que a segunda parte de *Tabu* é completamente muda. Ouve-se diversos elementos do som ambiente – insetos ou chuva –, assim como a música tocada pela banda de Mário ou pelos nativos. Hillary Owen sugere que *Paraíso* pode ser entendido como um filme “silenciado”, que perdeu elementos de seu som, ao invés de um mudo⁸⁵ – apontando, de novo, para uma das questões que norteiam o filme: representar cinematograficamente a ausência. Uma possível inspiração para o uso desta técnica, de acordo com Owen, é o filme *O Feitiço do Império*, de António Lopes Ribeiro (1940), produto de propaganda da Agência Geral das Colônias, criada pelo Estado Novo, e concebido para representar a vida dos colonizadores portugueses em África – filme que, atualmente, devido a

⁸³ WISNIEWSKI, Chris. ‘A Lost Cinema: An Interview with Miguel Gomes’. *Reverse Shot*, 26 Dez. 2012. Disponível em: <http://www.reverseshot.org/interviews/entry/1689/miguel-gomes>

⁸⁴ WIGON, Zachary. “The Pact: Miguel Gomes on Cinema and *Tabu*”. *Filmmaker Magazine*, 26 Dez. 2012. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/61331-the-pact-miguel-gomes-on-cinema-and-tabu/#.XfKtSJNKjIU>

⁸⁵ OWEN, H; p. 07.

um acidente, perdeu seu som quase que por completo. Owen também cita o filme português *O Tarzan do 5º Esquerdo* (Augusto Graça, 1958). Em uma de suas cenas, ouvimos apenas tambores como a trilha sonora para a representação de um sonho – Gomes utiliza a mesma técnica, não para representar um sonho, mas um processo de rememoração. Indo além, Lúcia Nagib aponta que o ato de silenciar os diálogos em seu filme de 2012, fazendo a escolha pela *voiceover*, é uma forma de “divert the viewer’s attention from the history of colonialism to the reality of the médium”⁸⁶. Oferecer ao espectador a experiência da realidade do meio cinematográfico reforça nossa leitura de *Tabu* como um filme autorreflexivo sobre o fenômeno da memória em si. A mesma hipótese formulada por Astrid Erll para *Ararat*⁸⁷, de Atom Egoyan (2002) – filme sobre o genocídio armênio que incorpora diversas referências intermediáticas, todas se referindo (insuficientemente) ao genocídio – pode ser transportada para o entendimento de *Tabu*, que também previne que o espectador seja totalmente submerso no passado mantendo-o na superfície das representações midiáticas, criando, portanto, a experiência do meio, ao invés da experiência “não-mediada”, ou direta, do passado – este procedimento atenta para a mediação da memória cultural através das formas de mídias disponíveis. O uso do preto e branco e do formato clássico 4/3, da narração sobreposta, pomposa, aludindo a um filme mudo, de efeitos de montagem considerados datados, da fotografia exuberante, e do esforço para que a atuação assemelhe-se a de filmes hollywoodianos clássicos (ver Figura 9), transmite ao espectador a nostalgia por uma estética específica da história do cinema. Em entrevista para Christopher Bell⁸⁸, o diretor afirma:

Tendo visto e digerido muitos filmes, eles nem sempre se mantêm claros na minha cabeça, estão vagamente misturados, como fantasmas. Tenho todas aquelas sensações de filmes que vi, uns recentes, outros antigos, e creio que há espaço em cada filme para lá deixar entrar esses fantasmas. Eles podem voltar a estar muito vivos, podem fazer parte da realidade (...). Deixe-mos os fantasmas de outros tempos entrar no filme que estamos a fazer. (*Indiewire*, 2012)

⁸⁶ NAGIB, L.; p. 07.

⁸⁷ ERLI, A; p. 04 e 05.

⁸⁸ BELL, Christopher. "NYFF: Miguel Gomes On 'Tabu' And The Pleasures And Phantoms Of Cinema". *Indiewire*, 16 Dez. 2012. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2012/10/nyff-miguel-gomes-on-tabu-and-the-pleasures-and-phantoms-of-cinema-250714/>



Figura 9: Aurora e Gianluca em *Paraíso*.

©Miguel Gomes.

Se na parte II assistimos o entendimento de Pilar sobre a experiência do colonialismo, ou melhor, da vida nas sociedades coloniais, mediado por meio de filmes, fotografias e músicas que a provocam enorme emoção, sua fantasia de romance e redenção – apesar de seu engajamento com a defesa dos direitos humanos –, cria um descompasse, para não falar de um incômodo: a problemática de uma nostalgia que escorre do saudosismo por um paradigma artístico para o desejo de retorno a esta forma de vida nas colônias. Por volta da inversão temporal de *Paraíso Perdido* para *Paraíso*, o espectador atento identifica que a ausência estrutural sentida na vida das personagens do presente expressa-se como o desejo de voltar ao tempo idealizado do Império. *Paraíso* é quase uma sessão de espiritismo. Ao assisti-lo, temos a exata sensação de estarmos revendo algo que já foi visto, mas que julgávamos desaparecido. Não é surpreendente o que Jacques Mandelbaum escreve sobre *Tabu*: “é um filme de uma colossal ambição sobre a construção e o declínio do imaginário ocidental”⁸⁹. Se, em nossa leitura, a nostalgia por épocas grandiosas confundem-se no filme, ao mesmo tempo, a supressão dos diálogos indica a impossibilidade – ou pelo menos a dificuldade – demonstrada pela sociedade portuguesa contemporânea em narrar e realizar a anamnese de seu passado imperialista e do fim violento que este levou, revelando um recalçamento histórico que, se pudesse estar enterrado em algum lugar, estaria junto à fazenda de Aurora: à sombra do *Tabu*.

⁸⁹ MANDELBAUM, Jacques. “Tabou: Miguel Gomes et la splendeur perdue de l’Occident”. *Le Monde*, 04 Dez. 2012. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/04/tabou-miguel-gomes-et-la-splendeur-perdue-de-l-occident_1799705_3246.html

Considerações Finais

What counts is the third part, which does not exist in the film but is produced in your mind.

Miguel Gomes para Dennis Lim, *Past Is Present Yet Irretrievable*
(New York Times, 21 Dez. 2012)⁹⁰

Svetlana Boym, logo nas primeiras páginas de *The Future of Nostalgia*, sugere, para fins explicativos, o que seria a representação cinematográfica da nostalgia:

A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images – of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface.

Se adequarmos esta proposição para o nosso objeto de estudo, podemos dizer que *Paraíso Perdido* – o tempo presente, numa Lisboa que parece estranhamente estrangeira para as três mulheres que a habitam (e que, de fato, é para Aurora, “retornada” de África, e para Santa, cabo-verdiana) – e *Paraíso* – o passado fantástico – formam as duas camadas visuais de *Tabu*. Não conseguimos impô-las em uma só imagem sem surgirem na superfície as rachaduras da obliteração da História. A impossibilidade de haver uma terceira parte em que veríamos o que aconteceu durante os cinquenta anos suprimidos pela inversão da narrativa se dá porque, em um só filme, a nostalgia por um tempo imperial glorioso não pode coexistir com a memória do colonialismo português que condena explicitamente suas heranças, tornando irrepresentável o período da descolonização. Este lapso está em aberto para ser preenchido por nossa imaginação histórica.

Como já foi dito, a exploração da memória cultural portuguesa é mediada, em *Tabu*, pela história do cinema, ou melhor, por intermédio da memória nostálgica evocada pela história do cinema, que está presente no filme por meio de referências intertextuais diversas –

⁹⁰ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/12/23/movies/tabu-newest-genre-breaker-from-miguel-gomes.html>

Gomes pretende comunicar-se com um público que compreenda suas escolhas de referências. No entanto, *Paraíso* não tem qualquer pretensão de veracidade. Esta fantasia encenada em uma África de estúdio de Hollywood se refere não ao colonialismo como a um fato histórico do passado, mas como uma atmosfera emanada por Portugal *atualmente*. Sendo assim, fomos guiados pela pergunta: qual o papel exercido pela memória cultural da sociedade portuguesa, mediada também por uma memória cultural transnacional acerca do colonialismo, em perpetuar imagens que ainda fixam o passado colonial como a ontologia de Portugal? Para começarmos a destrinchar esta problemática, escolhemos como nosso objeto um filme português de 2012, e nos propusemos a analisá-lo, pela primeira vez, sob a perspectiva da memória cultural. Acreditamos, porém, que um grande espectro de fontes pode ser investigado a partir da mesma indagação, reforçando a ênfase, atribuída por Astrid Erll⁹¹, à importância da contribuição transdisciplinar para a riqueza das pesquisas que seguem tal grade conceitual, reforçando o entendimento dos estudos em memória cultural não apenas como um campo, mas como um projeto.

⁹¹ ERLI, A. “Cultural Memory Studies: An Introduction”. In: *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Erll, A.; Nunning, A. (eds). (Berlin; New York, De Gruyter, 2008). p. 1-16.

Referências:

Fontes:

Gomes, Miguel, dir. 2012. Tabu. Londres: New Wave Films.

Referências Bibliográficas:

ALEXANDRE, Valentim: “A África no imaginário político português (séculos XIX-XX)”. In. Penélope; vol. XV. (Lisboa, 1995). p. 40-42.

_____, Valentim: “Traumas do Império. História, Memória e Identidade Nacional” In. *Cadernos de Estudos Africanos* (9/10; 2006).

ALMEIDA, Miguel Vale de: “Portugal’s colonial complex: from colonial lusotropicalism to postcolonial lusophony” Comunicação apresentada no Queen’s Postcolonial Research Forum, Queen’s University, Belfast. (28 de abril de 2008).

ANDERSON, Benedict. “Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo”. (São Paulo: Companhia das Letras, 2008). p. 25.

ARNDT, Jamie, ROUTLEDGE, Clay, SEDIKIDES, Constantine e WILDSCHUT, Tim: “Nostalgia: Content, Triggers, Functions”. In. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 91, n. 5. (2006).

ASSMANN, Aleida: “Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural” (Campinas: Editora da Unicamp, 2011).

ASSMANN, Jan e ASSMANN, Aleida: “Communicative and cultural memory” In: *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. ERLI, A.; NUNNING, A. (eds). (De Gruyter, 2008). p. 109-118.

ASSMANN, Jan e CZAPLICKA, John: “Collective Memory and Cultural Identity” In. *New German Critique*, n. 65, *Cultural History/ Cultural Studies* (1995). p. 129.

BAPTISTA, Maria Manuel Baptista. "The Works Of Sísifo: Memories and Identities of The Portuguese In Africa according to Fiction Films of The Twentieth Century". In. *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches*; Cabecinhas, R. e Abadia, L. (eds) (Braga, Universidade do Minho, 2013). pp.146-158.

BETHENCOURT, Francisco e CURTO, Diogo Ramada (orgs.): "A Memória da Nação" (Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1991).

BETHENCOURT, Francisco: "A Memória da Expansão", In. *História da Expansão Portuguesa*. Bethencourt e Chaudhuri (orgs.), vol. 5 (Lisboa: Círculo dos Leitores, 1999), p. 442-480

BHABHA, Homi: *Nation and Narration*. 7ª ed. (New York: Routledge, 2000).

BOYM, Svetlana: "The Future of Nostalgia" (Nova: Basic Books, 2001).

CASTELO, Cláudia: "O Modo Português de Estar no Mundo: O Luso-tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)" (Porto, Afrontamento, 1999).

CASTELO, Cláudia: "O Outro no Labirinto Imperial: Orientalismo e Luso-tropicalismo". In. *A Globalização no Divã*. Renato do Carmo e Ruy Blanes (eds) (Lisboa, Tinta da China, 2008).

COOK, Pam: "Rethinking nostalgia: In the Mood for Love and Far From Heaven" In. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. (Londres e Nova York, Routledge, 2004).

CUNHA, Luís: "A Nação nas Malhas da sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional" (Porto: Afrontamento, 2001).

CUNHA, Paulo: "Histórias da História do Cinema Português." (Texto Não Publicado, 2003) pp.21.

_____: "O Público e o Novo Cinema Português" (Coimbra, UC, 2007);

_____: “A Censura e o Novo Cinema Português” (Coimbra, UC, 2007).

_____: “Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português” In: *Estudos do Séc. XX – Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais*, n.3 (Coimbra, 2003).

DE VALCK, Marijke e HAGENER, Malte: “Cinephilia: Movies, Love and Memory” (Amsterdam: Amsterdam UP, 2005).

DOMINGO, Nuno; PERALTA, Elsa (orgs.): “Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-coloniais” (Lisboa, Edições 70, 2013).

ERLL, Astrid: “Cultural Memory Studies: An Introduction”. In: *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Erll, A.; Nunning, A. (eds). (Berlin; New York, De Gruyter, 2008). p. 1-16.

FAULKNER, Sally: “Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes Tabu [2012]” In: *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. XCII, n.3. (Un. of Exeter, 2015). p. 352-361.

FREYRE, Gilberto: “Aventura e Rotina: Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação (Rio de Janeiro, Topbooks, 2001 [1953]).

GILROY, Paul: “After Empire: Melancholia or Convivial Culture?” (New York, Routledge, 2004).

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. (Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001).

_____: “Cultural Identity And Diaspora”. In: *Identity: Community, Culture, Difference*. Rutherford, Johnathan (ed). (Londres, Lawrence & Wishart, 1990). p. 222-237.

LOURENÇO, Eduardo: “O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português” (Lisboa, D. Quixote, 1978).

MATOS, Patrícia Ferraz de: “As Cores do Império: Representações Raciais no Império Colonial Português” (Lisboa, ICS, 2006).

_____: “Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX)” In. *Comunicação e Sociedade*, vol. 29. PIÇARRAS, M. do C., et al (eds) (Un. do Minho, 2016).

MEDEIROS, Paulo de: “Post-imperial Nostalgia and Miguel Gomes Tabu” In. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* (2016). p. 204.

MELO, Daniel: “Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)” (Lisboa: ICS, 2001).

MENDES, João Maria: Sobre Dois Filmes: Tabu de Miguel Gomes e Deste Lado da Ressurreição de Joaquim Sapinho. In. *Sebentas*, 1ª ed. (Editora da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2013).

MOUTINHO, Isabel: “The Colonial Wars In Contemporary Portuguese Fiction” (Woodbridge, Tamesis Books, 2008).

NAGIB, Lúcia: Colonialism as Fantastic Realism in Tabu, In. *Portugal’s Global Cinema: Industry, History, Culture*, Mariana Liz (ed.) (I.B. Tauris, London/New York, 2018).

NIEMEYER, Katharina: “Introduction: Media and Nostalgia”. In. Niemeyer, Katharina (Ed.): *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. (UK, Palgrave Macmillan, 2014). pp 1-27.

OWEN, Hillary: “Filming Ethnographic Portugal: Miguel Gomes and the last taboo” In. *Journal of Romance Studies*, Vol. 16, n. 2. (Liverpool Un. Press, 2016). p. 58-75.

PERALTA, Elsa; GÓIS, B.; OLIVEIRA, J. (coord.): “Retornar: Traços de Memória do Fim do Império.” (Lisboa, Edições 70, 2017).

PEREIRA, Ana Cristina: “Alteridade e Identidade em Tabu de Miguel Gomes”. In. *Imaginários Coloniais: Propaganda, Militância e “Resistência” no Cinema*. Comunicação e Sociedade, vol. 29, 2015. Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas & Teresa Castro. p. 318.

PIÇARRA, Maria do Carmo: “Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo.” (Lisboa, Edições 70, 2015).

PONZANESI, Sandra e WALTER, Marguerite (eds): “Postcolonial Cinema Studies” (London and New York: Routledge, 2012).

QUINTAIS, Luís: “As Guerras Coloniais Portuguesas e a Invenção da História” (Lisboa, ICS, 2000).

RADSTONE, Susannah. “Nostalgia: Home-comings and Departures.” In. *Memory Studies* 3, n.3. (Sage Journals, 2010). pp.187–191.

ROSENSTONE, Robert. “Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History” (Cambridge, MA: Harvard Un. Press, 1995).

RIBEIRO, Margarida Calafate e FERREIRA, Ana Paula (orgs.): “Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo (Porto, Campo das Letras, 2003).

RIBEIRO, Margarida Calafate: “O Fim Da História de Regressos e o Retorno à África: Leituras da Literatura Contemporânea Portuguesa.”. In. *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-colonialidade/ Journeys: postcolonial trajectories and representations*. Brugioni, Elena; et al. (Braga, Edições Húmus, 2012). pp. 89-99.

SABINE, Mark. “Killing (and) Nostalgia: Testimony and the Image of Empire in Margarida Cardoso’s *A Costa dos Murmúrios*.” In. *The Genres of Post-Conflict Testimonies*, Cristina Demaria e Macdonald Daly (eds). (Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press, 2009). pp.250–277.

_____: “Putting Violence Back in the Picture: Margarida Cardoso’s “*A Costa dos Murmúrios*” and Post-Colonial War Anamnesis.” in. *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*, Helena Gonçalves da Silva, et al. (eds) (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010). pp. 291–302.

SANCHES, Manuela Ribeiro: “Portugal: não é um país pequeno: Contar o Império na Pós-Colonialidade” (Lisboa, Cotovia, 2006).

SANTOS, Boaventura de Sousa: “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interidentidade” In. *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo, 2003).

SEABRA, Jorge: “África Nossa: o Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa, 1945-1974” (Coimbra, UC, 2011).

SINHA, Amresh e MCSWEENEY, Terence: “Millennial Cinema: Memory in Global Film” (Londres e Nova York, Wallflower Press, 2012).

SOBRAL, José Manuel: “O Norte, o Sul, a Raça, a Nação - Representações da Identidade Nacional Portuguesa (Séculos XIX-XX)”, In. *Análise Social*, vol. XXXIX (171) (2004), p. 255-284.

TORGAL, Luís Reis (ed.): “O Cinema Sob o Olhar de Salazar” (Lisboa, Círculo de Leitores, 2000).

VIEIRA, Patrícia: “Imperial Remains: Post-colonialism in Portuguese Literature and Cinema”. In. *Portuguese Journal of Social Science*, Vol.14, n. 3. (Georgetown University, 2015). pp. 275–286.

_____: “O Império como Fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o Sortilégio Colonial.” In. *Portuguese Cultural Studies*,3 (2010). p. 132.