



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

INSTITUTO DE CULTURA E ARTE

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DANIEL FILIPE DE SOUZA SANTOS

**A REAPROPRIAÇÃO DO CINEMA CLÁSSICO E DO
IMAGINÁRIO COLONIAL EM TABU, DE MIGUEL GOMES**

FORTALEZA

2019

DANIEL FILIPE DE SOUZA SANTOS

**A REAPROPRIAÇÃO DO CINEMA CLÁSSICO E DO
IMAGINÁRIO COLONIAL EM TABU, DE MIGUEL GOMES**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal do Ceará.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Beatriz
Bezerra Furtado

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S234r Santos, Daniel Filipe de Souza.
A Reapropriação do Cinema Clássico e do Imaginário Colonial em Tabu, de Miguel Gomes / Daniel Filipe de Souza Santos. – 2019.
165 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2019.

Orientação: Profª. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

Coorientação: Prof. Dr. Henrique Codato.

1. Cinema. 2. Imaginário. 3. Colonialismo. I. Título.

CDD 302.23

DANIEL FILIPE DE SOUZA SANTOS

**A REAPROPRIAÇÃO DO CINEMA CLÁSSICO E DO
IMAGINÁRIO COLONIAL EM TABU, DE MIGUEL GOMES**

Dissertação apresentada ao Mestrado do
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal
do Ceará.

Aprovado em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Henrique Codato

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Amaranta César Emília dos Santos

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

À minha avó.

AGRADECIMENTOS

À minha avó que é também minha mãe, pelo privilégio que é fazer parte da sua vida, da qual eu aprendo tanto, todos os dias. Por ser meu exemplo de força, de amor e de carinho.

À meu pai, por acreditar em mim e apoiar as minhas escolhas. Por me mostrar que o respeito pelo caminho dos outros também nos engrandece. Pela responsabilidade que eu tanto admiro.

Ao William, por segurar minha mão nessa longa caminhada. Por me permitir olhar a vida com mais amor e esperança, mesmo em tempos difíceis. Por ser meu bem, meu amigo e alguém que eu tenho a felicidade e a gratidão de ter encontrado nesse mundo.

À minha família, que me mostra que para além das diferenças, sempre é possível encontrar um espaço pro amor e afeto num café de fim de tarde e num abraço apertado.

À Lílian, Carol, Mari Lage, Wislan, Mari Gomes, Bia, Alê e Letícia, meus amigos que estão por perto mesmo quando eu estou longe. Pelos laços que construímos e que permanecem com o tempo. Por serem as pessoas com quem eu me sinto confortável pra dividir as dúvidas e as alegrias.

À Beatriz Furtado, pela orientação, compreensão e confiança ao longo desse processo. Por sempre desafiar o meu olhar crítico sobre o mundo e sobre o cinema.

Aos colegas de Mestrado do PPG-COM, pelas trocas e aprendizados que tive com cada pesquisa, cada aula e cada conversa.

À Amaranta César, Henrique Codato e Gabriela Reinaldo, pelas sugestões e contribuições feitas na qualificação, ampliando o potencial do trabalho.

Aos professores do Mestrado do PPG-COM, pelo conhecimento transferido nas aulas, conversas e convivências. Por reafirmarem sempre que é pela educação que as maiores transformações se efetivam.

À FUNCAP, por ter me concedido uma bolsa de estudos, mesmo diante dos cortes que educação pública vem sofrendo.

RESUMO

A presente pesquisa analisa o filme *Tabu* (2012), do realizador português Miguel Gomes e as suas aproximações com o imaginário colonial difundido pelo cinema clássico. O filme apresenta três segmentos com estéticas e narrativas distintas: um prólogo que conta a história de um explorador em meio à savana africana do século XIX, o cotidiano solitário de três mulheres na Lisboa contemporânea que lida com os resultados da colonização, e o retorno ao passado de uma delas, através da memória de uma história de amor proibido na África colonial. Realizaremos uma análise fílmica que investigará como *Tabu* se liga aos elementos do cinema clássico (imagem em preto e branco, janela 4:3, referências melodramáticas e um segmento parcialmente mudo) e ao mesmo tempo questiona essa imagem (confluência de temporalidades, ironias com o melodrama e um o desenho sonoro fragmentado). Auxiliados pelas teorias de Ismail Xavier e Jacques Aumont sobre o cinema clássico; de Edgar Morin sobre o imaginário; Walter Benjamin sobre a narrativa e a memória; Valentim Mudimbe sobre a colonização africana; Amaranta César sobre cinema africano e Jacques Rancière sobre o espectador, convocaremos filmes do cinema clássico e contemporâneo, do cinema americano, europeu e africano, para essa análise, investigando se há de fato um pensamento pós-colonial no modo que *Tabu* retoma o imaginário clássico e colonial do cinema.

Palavras-Chave: Cinema. Imaginário. Colonialismo.

ABSTRACT

The present work analyses the movie *Tabu* (2012), by the portuguese director Miguel Gomes and its proximities with the colonial imaginary widespread by the classical cinema. The movie presents three segments: the prologue which tells the story of an explorer in the middle of the African savannah, the lonely everyday of three women in contemporary Lisbon that deal with the consequences of colonialism, and the return to the past of one of them, through the memory of a forbidden love story in colonial Africa. We will do a film analysis that will look into the way *Tabu* connects with the elements of classical cinema (the image in black and white, the 4:3 frame, the melodrama references and the partial silent segment) and how, at the same time, it questions this same image (through confluence of temporalities, ironies with the melodrama and a fractured sound design). With the help of the theories of Ismail Xavier and Jacques Aumont on classical cinema; Edgar Morin on imaginary, Walter Benjamin on narrative and memory, Valentim Mudimbe on African colonization; Amaranta César on African cinema and Jacques Rancière on the spectator, we will assemble classical and contemporary movies, from American, European and African cinema, to this analyses, looking into if there is a post-colonial thought in the way *Tabu* returns to the imaginary of classical and colonial cinema.

Keywords: Cinema. Imaginary. Colonialism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Imagens de <i>Aquele Querido Mês de Agosto</i> e <i>Tabu</i>	15
Figura 2 – <i>Tabu</i> de Gomes e <i>Tabu</i> de Murnau.....	18
Figura 3 - O primeiro plano de <i>Tabu</i>	20
Figura 4 – O movimento dentro do plano	21
Figura 5 - O enquadramento “etnográfico”	27
Figura 6 – Fotografia de Huebner à esquerda e Fotografia de Koch-Grünberg junto com fragmento de <i>Aus dem Leben der Taulipang in Guayana</i> , à direita	30
Figura 7 – O plano e o contraplano entre o Explorador e a Dama	34
Figura 8 – O plano e o contraplano entre a Dama e Pilar	43
Figura 9 – <i>O Artista</i> e <i>A Invenção de Hugo Cabret</i>	45
Figura 10 – <i>Viagem à Lua</i> em <i>Hugo</i> , <i>Juventude Trasviada</i> em <i>La La Land</i>	46
Figura 11 – A solidão de Pilar, Aurora e Santa	49
Figura 12 – A inacessibilidade de Lisboa e um dos antiquados planos detalhe	53
Figura 13 – Quando Pilar vai ao cinema.....	56
Figura 14 – O plano e o contraplano entre Aurora e Pilar no Estoril	66
Figura 15 – O contraste nos planos de apresentação de Santa e Aurora.....	69
Figura 16 – A presença de Santa	80
Figura 17 – O contraste das atmosferas entre o <i>Paraíso Perdido</i> e o <i>Paraíso</i>	80
Figura 18 – O plano/contraplano entre o <i>Paraíso Perdido</i> e o <i>Paraíso</i>	81
Figura 19 - <i>Tudo o que o Céu Permite</i> e <i>O Segredo de Brockback Mountain</i>	84
Figura 20 - Os jovens Aurora e Gian Luca.....	85
Figura 21 - Katharine Hepburn e Ana Moreira.....	86
Figura 22 - A ironia com a perfeição em <i>Tabu</i>	90
Figura 23 - O Paraíso que oprime.....	91
Figura 24 - A violação do tabu.....	94

Figura 25 - Matahi e Reri em <i>Tabu</i> , de Murnau.....	95
Figura 26 - A liberdade e a rigidez em <i>Tabu</i> (1931).....	99
Figura 27 - <i>Paraíso Perdido</i> em <i>Tabu</i> (1931).....	100
Figura 28 - A expulsão do paraíso em <i>Tabu</i> , de Muranu.....	101
Figura 29 - <i>Tabu</i> , de Miguel Gomes e <i>Hatari!</i> , de Howard Hawks.....	103
Figura 30 - A estrutura colonial entre Gian Luca e Aurora.....	105
Figura 31 - O contraste da revolução.....	107
Figura 32 - Pôster de <i>Mogambo</i>	109
Figura 33 - A natureza e o melodrama de <i>Mogambo</i>	110
Figura 34 - O estabelecimento do <i>outro</i> em <i>Mogambo</i>	112
Figura 35 - <i>Juan de Pareja</i> , de Velasquez e <i>Dois Negros</i> , de Rembrandt.....	116
Figura 36 - Pôsters de <i>Tarzan, o Filho da Selva</i> e <i>Uma Aventura na África</i>	119
Figura 37 - <i>Entre dois amores</i> e <i>O Jardineiro Fiel</i>	120
Figura 38 - O retrato dos negros em <i>Paraíso</i>	124
Figura 39 - Ventura em <i>Cavalo Dinheiro</i>	128
Figura 40 - Vitalina e Ventura em <i>Cavalo Dinheiro</i>	129
Figura 41- À esquerda, Ventura e Lento; à direita, Ventura e o Soldado-Estátua.....	131
Figura 42 - A vitrine de facas em <i>Cavalo Dinheiro</i> e <i>M, O Vampiro de Düsseldorf</i>	132
Figura 43 - Os olhares iniciais de <i>Chocolate</i>	133
Figura 44 - As barreiras entre Protée, France e Aimeé.....	134
Figura 45 - Rompimentos e Permanências.....	135
Figura 46 - Maria Vial em <i>White Material</i>	136
Figura 47 - O desmoronamento e o levante em <i>White Material</i>	138

Figura 48 - <i>A Negra de...</i> e <i>Questão de Honra</i>	142
Figura 49 - O julgamento no quintal em <i>Bamako</i>	143
Figura 50 - As falas e o cotidiano em <i>Bamako</i>	144
Figura 51 - Cenas de <i>Death in Timbuktu</i>	147
Figura 52 - O canto de Zegue Banma e os Espectadores.....	149
Figura 53 - O último plano de <i>Tabu</i>	158

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO – O hoje é feito de muitos tempos.....	13
1.1 <i>O imaginário como fonte para o acesso das imagens.....</i>	13
1.2 <i>Tabu: retornando ao passado para enxergar algo de novo.....</i>	16
2. PRÓLOGO – A dama e o crocodilo.....	20
2.1 <i>O Primeiro Plano.....</i>	20
2.2 <i>Cinema Etnográfico.....</i>	23
2.3 <i>Um retorno ao primeiro cinema?.....</i>	31
2.4 <i>O ato de narrar.....</i>	35
2.5 <i>O Plano e o Contraplano.....</i>	40
3. PARAÍSO PERDIDO – Angústias de Apartamento.....	48
3.1 <i>Três mulheres: Pilar, Aurora e Santa.....</i>	48
3.2 <i>O papel do espectador na construção das imagens.....</i>	55
3.3 <i>Os ecos do passado e a ânsia pela ficção</i>	67
4. PARAÍSO – Os Fantasmas do Passado.....	83
4.1 <i>Contos de amor proibido.....</i>	83
4.2 <i>Reconstruindo o Paraíso através de uma memória cinematográfica.....</i>	102
4.3 <i>Um Cinema Pós-Colonial?.....</i>	122
5. CONCLUSÃO.....	157
BIBLIOGRAFIA.....	160
FILMES CITADOS E FILMOGRAFIA ADICIONAL.....	164

1. INTRODUÇÃO - O hoje é feito de muitos tempos

1.1 O trânsito de imaginários no cinema de Miguel Gomes

Estamos presenciando um momento intrigante para o cinema. As grandes franquias do cinema industrial continuam a gerar enormes bilheterias – qualquer rápida pesquisa aponta que grande parte das maiores rendas de todos os tempos é de filmes lançados na última década¹. Porém, em contraste a esses números, acompanhamos um grande percentual de outros filmes que não são vistos nas salas de cinema. Se num momento anterior a televisão e as locadoras de vídeo ofereceram uma descentralização das salas de cinema, atualmente são os serviços de *streaming* e o compartilhamento dos *torrents* que contribuem para as possibilidades de se assistir a um filme no conforto de casa ou em qualquer outro lugar. O cinema, pelo menos desde os anos 1950, tem encontrado esse estado de crise e tentado estabelecer uma resistência para continuar presente. E ele, notavelmente, tem conseguido manter sua relevância.

Entre os filmes de grande bilheteria e aqueles que são menos vistos, há – como sempre houve na história do cinema, por questões mercadológicas, ideológicas e estéticas – uma considerável distância. Os diversos festivais de cinema ao redor do mundo conseguem ainda ser os lugares em que alguns filmes com os moldes distintos de um cinema industrial conseguem circular e chegar a um público, que também se interessa por outras abordagens da linguagem cinematográfica². Obviamente, esses dois lugares não são totalmente fixos. Sempre houve no cinema, em todas as suas épocas, um trânsito entre um cinema industrial e as linguagens que o desafiam, que funcionam como uma potencialização mútua entre as várias estéticas.

É nesse cenário dos festivais que alguns cineastas despontam, trazendo, através de seus filmes, novas proposições estéticas e temáticas, animando o fôlego de um cinema que às vezes parece preso aos mesmos modelos. O realizador português Miguel Gomes tem sido, desde o começo dos anos 2000, uma presença constante entre os principais festivais ao redor do mundo. Em seus filmes, que conseguem ser diversos

¹ Segundo o site Box Office Mojo, entre os dez filmes de maior bilheteria mundial de todos os tempos, apenas *Titanic* (1997) não foi lançado na última década. Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

² É importante levar em consideração que há também grandes festivais (como Cannes, Berlin, Sundance) que se organizam com aspectos industriais. Pela articulação de críticos, produtores, distribuidores, conferências de imprensa, os festivais acabam também se comportando como uma indústria legitimadora do que surgirá, como estética e possibilidade cinematográfica, no cenário independente.

entre si, há algo que pode ser traduzido como um trânsito entre o cinema ficcional e o cinema documentário. O modo como Gomes olha para essas duas possibilidades do cinema e tenta colocá-las lado a lado foi talvez o fator responsável pelo seu estabelecimento entre os principais realizadores do cinema contemporâneo. Como Gomes mesmo relata, esse trânsito entre o ficcional e o real é, para ele, algo inerente ao cinema, desde o seu surgimento: “O cinema sempre veio de dois lados. Um deles tem a ver com a imaginação, outro com a realidade. [...] E o cinema entronca nessas duas grandes famílias e pareceu-me, desde o início, que não se tem de escolher entre uma família e a outra” (GOMES *Apud* SANTOS, 2016, p.65).

As imagens de seu segundo longa-metragem, *Aquele querido mês de agosto* (2008), talvez sejam as que mais expressem essa dualidade. As cenas do cotidiano de uma cidade do interior de Portugal durante o período de férias de agosto, e que coincide com festejos religiosos da região, nos são inicialmente apresentadas como num documentário tradicional. Como espectadores, temos a sensação de observar os lugares, as pessoas, os discursos dos moradores daquela região. Além dessa observação, no entanto, Gomes e sua equipe também se colocam dentro do filme e encenam a gravação de um outro filme na cidade. O processo de produção – reuniões com o produtor, escolha de atores, encenação de diálogos – se mistura com as cenas observadas. Personagens da “encenação” transitam entre depoimentos “reais” nas cenas, e aos poucos, Gomes vai embaralhando essas duas instâncias do cinema, que sempre estiveram em tensão.

O olhar que Gomes concede a essas férias de agosto possui um frescor, que é próprio tanto aos temas que ele decide filmar (as histórias e as músicas daquela comunidade, os personagens pitorescos, o amor adolescente) como também na sua forma fílmica (o modo que Gomes filma e se filma no processo fílmico, a ironia e o humor com que a ficção penetra o real). Junto a isso, *Aquele querido mês de agosto* também se interessa por aspectos que estarão presentes na obra posterior de Gomes: o embate entre a tradição e a contemporaneidade, entre a velhice a juventude, expresso através de um olhar atento sobre as particularidades da sociedade portuguesa. Pelos personagens que escolhe colocar na tela, sejam eles reais ou fictícios (parece que um limite entre essas duas instâncias realmente nunca o interessa), Miguel Gomes apresenta os desejos, os hábitos e a memória do povo português. Como afirma o pesquisador Nik Völker (2015), em seu trabalho sobre *Tabu* e o cinema de Miguel Gomes:

Rituais locais de verão se transformam no guarda-chuva sob o qual o enredo reúne temas tão diferentes como uma turnê de uma banda regional no interior da província, o retorno dos emigrantes portugueses para as festividades de verão, prazeres amorosos e problemas da adolescência durante as férias de verão e as dificuldades de uma equipe precária de cinema (da qual pertence o próprio Gomes) que está sem dinheiro em meio à produção de seu último longa de ficção. [...] De alguma forma, seus filmes [...] se tornam um diário subjetivo e incompleto, fragmentado de episódios situados em Portugal, percebidos e codificados a partir das particularidades do cinema.³ (VÖLKER, 2015, p. 82-83)

Figura 1: Imagens de *Aquele Querido Mês de Agosto* e *Tabu*.



Fonte: *Frames* de *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012).

Völker (2015) ressalta uma característica pela qual Gomes geralmente se define: um colecionador. Seja de lugares, de imagens, de pessoas, de filmes, em sua obra temos a sensação de que sempre são evocados vários elementos, o que faz com que nós, espectadores, caminhemos a um lugar que nunca é totalmente definido. A ficção e o real se entrelaçam provocando diversos modos de relação.

³ Tradução de: “Local rituals of the summertime become the umbrella under which the plot gathers such different themes as the travels of a folk singer’s band around the interior province, the return of Portuguese emigrants for the aestival festivities, amorous pleasures and troubles of adolescents during the summer holidays, and the struggles of a precarious film team (featuring Gomes himself) that has run out of money while still in mid-production of the latest fiction feature. [...] In a sense, his films (maybe excluding the first short) become a subjective and incomplete, fragmentary diary of episodes situated in Portugal, realized and codified by the means of cinema”.

Memórias, histórias do passado ou músicas – coleções de coisas, nas quais estão incluídas o cinema – são parte da realidade de cada um. Minha realidade é determinada pelas minhas memórias, incluindo memórias de cinema. [...] eu tenho a sensação de que quando estou fazendo filmes, existe a memória de outros filmes, mas num modo muito difuso, não consciente.⁴ (GOMES *Apud* CAMIA, 2011)

É a presença dessa memória difusa da qual fala Miguel Gomes que se nota em *Tabu* (2012), seu terceiro longa-metragem. Estruturado em três segmentos, que nos remetem a diferentes estéticas cinematográficas, o filme discute, numa observação aguda da sociedade portuguesa, o papel do cinema, da memória e da colonização em sua constituição. Optando por abordar essas questões por meio de seu modo habitual, numa certa ironia aos modelos e aos discursos oficiais, Gomes provoca a sensação de sempre estarmos diante de algo que indefinidamente conhecemos, não por uma referência exata, mas pelo acesso de um imaginário cinematográfico, difundido ao longo do tempo.

Diferente das cores vibrantes e da câmera livre (literal e esteticamente) de *Agosto*, as imagens de *Tabu* parecem conter um aspecto mais sóbrio. Apresentam-se todas em preto e branco, enquadradas numa janela 4:3⁵, sempre com a preocupação de obter uma estética harmoniosa, nos moldes clássicos da imagem cinematográfica. Por trás da bela plasticidade de suas imagens, existe, no entanto, o interesse em olhar para todo um mundo dito passado, observando-o com olhos do presente. Atendo-se aos rastros estéticos, discursivos e sociais que persistem na contemporaneidade, tanto no cinema quanto na sociedade.

1.2 *Tabu*: retornando ao passado para enxergar algo de novo.

Ao participar do Festival de Berlim, no ano de 2012, *Tabu* recebeu o prêmio Alfred Bauer, que é concedido ao filme mais inovador da competição. Como

⁴ Tradução de: “Memory, past stories, or songs — recollections of things, which includes cinema — are part of one’s reality. My reality is shaped by my memories, including memories of cinema. [...] I have the sensation that when I’m making films, there is the memory of other films, but in a very diffuse way, not a conscious way”.

⁵ Aqui nos interessa aproximar o termo janela simplesmente como demarcação da dimensão da tela de cinema. Como nos falam Müller Antunes e Rosa (2016), o enquadramento em 4:3 ou 1,33, de aspecto mais quadrado da tela, era o usual durante o período inicial do cinema devido ao formato da película em que eram captados os filmes. Atualmente os modelos mais comuns de janela são os de 16:9 (1,78:1), proveniente do vídeo e da televisão em alta definição, ou também as janelas do cinema digital em 2K e 4K, 1,85:1 e 2,39:1 respectivamente. Como lembra Müller Antunes e Rosa (2016): “Um filme que utiliza um formato diferente, geralmente o faz em busca de uma nova abordagem ao espectador: é algo que passa despercebido quando está dentro do padrão, porém, quando as determinações de largura e altura mudam, ele se torna evidente. O formato passa a ser discursivo.” (MÜLLER ANTUNES; ROSA, 2016, p. 2). Ao se distanciar do enquadramento usual e escolher o 4:3, Miguel Gomes também propõe um discurso, intensificando a aproximação de *Tabu* com o cinema clássico.

mencionamos, a estética e a narrativa de *Tabu* remetem a aspectos próprios do cinema clássico (que, muitas vezes, acreditamos não estar mais presente no cinema atual), porém, este prêmio pode agir como um indicador para que desconfiemos da beleza estética que Miguel Gomes pretende recuperar. Das imagens e sons de *Tabu* emerge um caráter dúbio, incerto, que propõe uma redefinição estética desses modelos.

A ambiguidade que permeia o filme é atribuída ao modo que Miguel Gomes o estrutura, propondo vários níveis temporais e atrelando a eles, uma camada narrativa, visual e sonora distinta. Em cada uma das partes do filme (*Prólogo, Paraíso Perdido, Paraíso*), há um diálogo entre uma imagem do hoje e uma imagem indeterminada, proveniente de um passado cinematográfico. É através da memória de um imaginário fílmico que observaremos a estrutura de *Tabu*. O próprio Gomes relata que não percebe este imaginário como algo desatado da realidade, pois cada um de nós, segundo ele, utiliza-se do imaginário para vivenciá-la.

Para mim, o imaginário existe, e esse imaginário, que contraria todas as regras da realidade, tem tanto peso e é tão real na vida de alguém como o real. Acho que não se tem de renunciar a um ou a outro, não se tem de fazer uma escolha. O que me pareceu interessante foi como passar de uma coisa para a outra, como fazer com que uma e outra se alimentassem. (GOMES *Apud* SANTOS, 2016, p.65)

Esta será, então, a questão central de nossa escrita. Examinar como se dá este trânsito, esta retroalimentação. Como é possível, através do imaginário evocado por *Tabu*, acessar as imagens do cinema clássico, principalmente aquelas ligadas à um imaginário colonial, e fazer disso uma questão atual, do cinema contemporâneo. Buscaremos entender como a memória deste cinema clássico está também presente nas imagens contemporâneas do mundo, que ainda vivencia os resultados e violências da colonização. Iremos questionar a importância de observar e realizar esse trânsito atualmente.

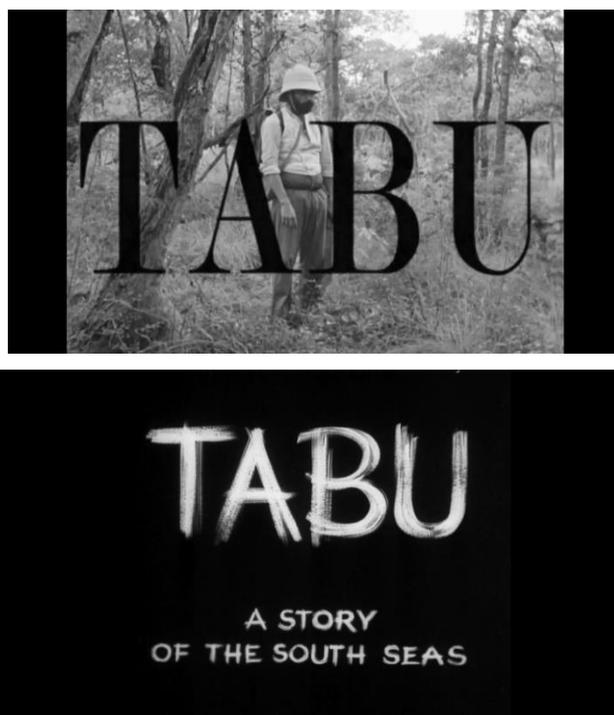
Na análise de Carolin Ferreira (2014) sobre *Tabu*, ela atenta para a presença de várias temporalidades que coexistem nas cenas, junto a fronteiras indefinidas entre o real e a ficção. Essas características do filme e da obra de Miguel Gomes como um todo são responsáveis pelo que a pesquisadora chama de uma “indisciplinaridade” existente em seu cinema.

[...] constrói-se uma co-presença de temporalidades que compromete a história linear e gera a inseparabilidade da razão perceptível dos fatos e ficções. [...] o filme suspende a oposição entre a atividade de pensamento e a

passividade do componente sensível, de modo a oferecer a experiência na qual códigos tecno-imaginários não são nada mais que mediadores. (FERREIRA, 2014, p. 30)⁶

Durante esta escrita iremos analisar as escolhas de Gomes em cada um dos segmentos (*Prólogo, Paraíso Perdido, Paraíso*), observando os diálogos que o diretor trava com a história do cinema e a história de Portugal, com as imagens difundidas por sistemas dominantes de poder para perpetuar ideologias de exploração e como, a partir desse diálogo, uma possibilidade de retomada crítica através da narrativa e da estética fílmica pode emergir. Ferreira aponta que *Tabu* insiste na “[...] persistência de uma mentalidade colonial na contemporaneidade, e faz isso através da evidência de sua presença tanto em uma temporalidade colonial quanto numa temporalidade pós-colonial” (FERREIRA, 2014, p. 30)⁷.

Figura 2: *Tabu* de Gomes e *Tabu* de Murnau.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012) e *Tabu* (1931).

O diálogo com o passado cinematográfico já se dá pelo título escolhido por Miguel Gomes para o filme e seus segmentos. *Tabu* (*Tabu: A Story of the South Seas*,

⁶ Tradução de: “[...] it constructs a co-presence of temporality that jeopardises linear history and renders the inseparability of the reason of facts and fictions perceptible [...]the film suspends the opposition between activity of thought and passivity of sensible matter, so as to offer the experience that techno-imaginary codes are always nothing else but mediators”.

⁷ Tradução de: “[...] in the persistence of the colonial mind-set in contemporaneity, and it does so by foregrounding its presence in both the colonial and post-colonial temporality”.

1931) é também o título de um filme homônimo do diretor alemão F. W. Murnau, um dos principais realizadores do período mudo do cinema. O filme de Murnau acompanha o amor proibido de dois jovens de uma tribo da numa ilha da Polinésia Francesa. Reri, que é prometida a uma entidade da ilha a permanecer virgem para sempre, é proibida de se apaixonar por Matahi, um dos jovens da tribo. Os dois violam o tabu e pagam pelo cometido. Nos dois capítulos, intitulados *Paraíso* e *Paraíso Perdido*, acompanhamos o olhar visionário de Murnau (que também traz uma mistura entre o documental e o ficcional, entre o cinema mudo e o sonoro) para essa história, que termina em tragédia.

Gomes, muitas vezes, separa seu filme em dois estágios: o momento da bebedeira e o momento da ressaca⁸. Ele também traz em seu *Tabu* a história de um amor em “territórios exóticos” que termina em tragédia seguida pelo desgaste, histórico e emocional, das escolhas feitas para vivenciar esse amor. Gomes, no entanto, inverte essa ordem, apresentando inicialmente a ressaca do *Paraíso Perdido* do tempo presente e posteriormente a farra no *Paraíso* passado colonial. Porém, antes de iniciar os seus capítulos principais, o filme apresenta um *Prólogo*, que assim como um prólogo literário, tem a função de estabelecer uma atmosfera para o que vai ser desenvolvido posteriormente. Já nessas primeiras imagens, o diálogo que o diretor busca com os começos se efetiva. Suas imagens e sons evocam um imaginário cinematográfico para o qual somos transportados sem, no entanto, adentrarmos completamente, buscando sempre manter os pés num tempo presente.

⁸ “A primeira parte de ‘Tabu’ é a ressaca. A segunda, a bebedeira”. É assim que o português Miguel Gomes tenta definir seu último filme.” (FIREMAN, 2012)

2. PRÓLOGO - A dama e o crocodilo

2.1 O primeiro plano

Figura 3: O primeiro plano de *Tabu*.



Fonte: *Frame* de *Tabu* (2012).

Em preto e branco, surge na tela, de súbito, a imagem de um homem branco com um chapéu antigo na cabeça e, nas alças que caem sobre seu ombro, um cantil. Não parece ser alguém que pertence aos dias de hoje. Suas roupas nos recordam o estilo dos personagens de exploradores, dos filmes hollywoodianos e dos livros de aventura. O cenário de uma vasta floresta que o envolve também contribui para que nossas associações nos remetam a isso. Ele permanece parado em meio às árvores, olhando para baixo, sem demonstrar intenção de executar algum movimento.

O plano fixo que se demora e o enquadra imóvel à distância, nos gera a sensação de confusão entre filme e fotografia. O corpo deste homem que se coloca à frente da câmera, parece posar para um retrato. O surgimento dos créditos iniciais neste mesmo plano, junto com o movimento de homens negros, de torsos nus, que cruzam o quadro carregando uma espécie de baú, nos despertam do transe fotográfico e evidenciam que há movimento naquela imagem.

Para Carolin Ferreira (2014), esse primeiro plano do filme coloca em xeque uma imagem que Portugal, nação imperialista que difundiu o colonialismo através de suas “grandes navegações”, desenvolveu para si no decorrer dos séculos: “[...] de que a sua colonização foi um projeto humanista e científico desprovido de interesse econômico”

(FERREIRA, 2014, p. 31)⁹. Nessa reinterpretação, que reencena uma figura tão real e tão fictícia ao mesmo tempo – o explorador –, Miguel Gomes escolhe colocar essas duas instâncias no próprio modo como percebemos a imagem. No embaralhamento entre real e ficção, entre aventura e exploração, é que se dará a estrutura de *Tabu*. O primeiro estado de dúvida, entre a imagem fotográfica e imagem em movimento, se soluciona pelo cruzamento dos homens negros no quadro, que denotam não apenas o movimento da imagem, mas também a existência de uma posição servil e, portanto, do sistema colonial. Essa solução é, no entanto, o momento em que Gomes nos autoriza, como espectadores, a permanecermos inquietos e em dúvida durante todo o filme.

Figura 4: O movimento dentro do plano.



Fonte: *Frame de Tabu* (2012).

A imagem em movimento, portanto, nos diz mais sobre o colonialismo do que a imagem fotográfica, já que ela é capaz de demonstrar a subserviência em sua base. Essa capacidade que os filmes têm de revelar a ficcionalidade vai ser empregada durante todo o filme. (FERREIRA, 2014, p. 31)¹⁰

Atrelada à imagem surge uma narração, com a voz do próprio Miguel Gomes. Ele, usando palavras rebuscadas, como as de alguém que lê um velho livro de contos e lendas, se coloca a contar a história daquele homem que, segundo diz, é um intrépido explorador que carrega uma melancolia através dos tempos. Sofrendo pela morte de sua esposa, o homem decide partir até “os confins do mundo” (o que se presentifica em

⁹ Tradução de: “[...] that its colonization was a humanistic and scientific project without economic interest”.

¹⁰ Tradução de: “The moving image thus tells more about colonialism than the photographic image, since it is capable of demonstrating the subservience at its base. This capacity of movies to disclosure fictionality will be employed throughout the film”.

Tabu pelo continente africano, ou em suas palavras “o continente negro”) para tentar esquecê-la. Sempre assombrado pela presença da falecida mulher, que aparece como espectro para informá-lo de que ele não conseguirá esquecer-se dela, o homem decide se jogar num lago onde habita um crocodilo sedento. Após o trágico fim, a voz de Gomes volta a informar que, até aquele dia, ainda é possível encontrar, em certas noites, a visão de uma mulher acompanhada de um crocodilo vagando pelas florestas.

As imagens de *Tabu* despertam, desde o seu princípio, um diálogo com algo do passado, causando em nossa consciência de espectadores a sensação de estarmos reencontrando imagens que já conhecemos. O explorador e a África (que estão em preto e branco) e o enquadramento em 4:3 (que não preenche inteiramente a tela) causam um aspecto de retrato para a imagem em movimento. Entre a câmera e as pessoas filmadas há uma distância, uma qualidade de registro que é associada ao cinema documental. Este segmento é filmado em película de 16mm, o que provoca uma aproximação aos filmes de arquivo, que muito se utilizavam deste suporte fílmico. Parecemos estar assistindo aos registros de viagem de algum colonizador.

Ferreira (2014) também nota que imagens documentais e históricas que participaram da construção de discursos sobre a África são frequentemente revisitadas em filmes românticos do cinema industrial, porém ela percebe que em *Tabu*, esse movimento se dá de outra forma.

O prólogo lida, portanto, com outra ficção central que também será vital na segunda parte: a história de amor. Mas isso ocorre em um estilo que realça tanto a ficcionalidade dos filmes hollywoodianos que se passam na floresta africana, quanto pelo modo que o filme age em nossa percepção das ações captadas que se dão por meios de uma estética etnográfica de filmagem. [...] o jogo constante com as convenções de gênero não permite qualquer oposição binária entre a razão dos fatos e ficções. Nós somos perceptivelmente confrontados com um conhecimento ficcional que surge no disfarce da documentação. (FERREIRA, 2014, p.31-32)¹¹

Gomes, ao provocar esse disfarce, tem a deliberada intenção de nos confundir, levando-nos a um caminho que, no entanto, não busca soluções, mas sim maiores entrelaçamentos na imagem.

¹¹ Tradução de: “The prologue deals, therefore, with another central fiction that will also be vital in the second part: the love story. But this occurs in a fashion that enhances as much the fictionality of Hollywood movies set in African jungle, as well as by acting on our ideas in facts by means of the aesthetics of ethnographic filmmaking. [...] the constant play with genre conventions jeopardises any binary opposition between the reason of facts and fictions. We are perceptibly confronted with a fictional account that comes in the disguise of documentation”.

2.2 Cinema Etnográfico

Assim como nos primeiros instantes de *Tabu*, durante as primeiras sessões do cinematógrafo, as imagens em preto e branco também surgiam sem muita introdução, na tela à frente da plateia. Como um novo mundo que se abria à frente, ali habitariam tanto as cenas do cotidiano das cidades quanto a fantasia dos truques possíveis pela câmera. Tudo isso envolto na novidade de apresentar a imagem em movimento a um mundo que nunca havia se visto em movimento anteriormente.

Entramos na escuridão de uma gruta artificial. Uma poeira luminosa se lança e dança sobre uma tela; nossos olhos se saciam; ela toma corpo e vida; ela nos leva a uma aventura errante: atravessamos tempos e espaços, até que uma música solene dissolva as sombras sobre a tela que volta a ficar branca. Saímos e falamos das qualidades e dos defeitos de um filme. (MORIN, 2014, p. 19)

O modo como o filósofo Edgar Morin descreve sua impressão de uma sessão de cinema tem um caráter de encanto. Essa pequena citação poderia ser uma síntese do próprio *Prólogo* de *Tabu*: em meio à escuridão da sala, a luz projetada coloca na tela uma imagem que, aliada ao som, nos contará uma história de aventura. Explicadas dessa forma, as palavras perdem um pouco do seu charme. Morin, no entanto, escolhe termos que estão associados ao cinema, e principalmente, ao início do cinema: gruta, poeira, dança, luz e sombra. Há nessa articulação de palavras (e de movimentos) algo que nos transporta a um estado de arrebatamento, de novidade, de magia que se fazia presente nos primeiros cinemas.

É Arlindo Machado (2011) quem muito comenta não só sobre essas primeiras imagens do cinema, mas também sobre o que as precedeu. Se analisarmos seus questionamentos, não estranharemos o uso da palavra gruta na descrição de Morin. Redescobrimo certas pinturas rupestres do Paleolítico que parecem se movimentar enquanto algum observador as contempla, Machado (2011) afirma que o desejo de capturar o movimento em imagem convive com a humanidade desde um tempo que nem se pode estimar. Para ele, as muitas tentativas científicas – que muito se assemelham à postura do explorador do *Prólogo* – buscam precisar e até atribuir a invenção do cinematógrafo a um percurso apenas das tecnologias, mas que, na verdade, não conseguem dar conta de uma história que não pode ser quantificada, pois nela subsiste a história do desejo, que adentra pelo imaginário, e de onde não se pode garantir precisão.

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos como a civilização de que somos filhos. [...] histórias do cinema são sempre a história de sua positividade técnica, a história das teorias científicas da percepção e dos aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento cegas, entretanto há toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário. (MACHADO, 2011, p. 14-15)

A figura do explorador europeu em meio ao continente africano nos remete a muitas histórias. A mentalidade positivista do final do século XIX, período no qual o cinema surge oficialmente, reflete também o período em que o capitalismo e o imperialismo se efetivam com mais força na sociedade europeia. Embora o colonialismo fosse uma realidade desde pelo menos o século XV, é durante o século XIX que, aliado à fotografia e, posteriormente, à imagem em movimento, ele ganha os ares “científicos”.

A possibilidade de captar o *outro* em seu espaço e diferença, estudá-lo e usá-lo a favor daqueles que desejam dominá-los são fatores que estimulam também o surgimento e o estabelecimento dessa nova tecnologia. Data-se daí uma grande produção, que costumou ser denominada etnográfica, que abrange tanto as fotografias quanto os novos registros filmados. A estética do filme etnográfico é a que Miguel Gomes reencena no *Prólogo de Tabu*. O olhar científico e distante que emana dessas imagens iniciais do cinema é, no entanto, questionado a partir das outras camadas que o filme vai adicionando e as quais provocam o caráter ficcional comentado anteriormente. Mariana da Silva (2014), em sua análise sobre *Tabu*, olha para essas imagens e nota que, da articulação entre explorador e desconhecido, emerge um conflito que também se dá entre a ciência e o sensorio.

Um efeito de objetivação da alteridade, nos termos da curiosidade e do exotismo, não deixa de perpassar essas cenas, em alusão a uma característica candente dos primeiros tempos da antropologia visual. Ao mesmo turno, um adensamento subjetivo invade as imagens, mas não se refere às “singularidades do outro” senão ao *pathos* do próprio explorador. Por um confronto de pressuposições, a posição do investigador é desestabilizada, visto ser ele quem sucumbe a certa irracionalidade: atormentado pelas aparições do espírito da esposa lança-se à morte, devorado por um crocodilo. (SILVA, 2014, p.29)

A própria narração de Gomes revela esse conflito quando conta que apesar dos decretos régios do rei de Portugal, quem mais dita as razões para a marcha daquele explorador é “o coração, o músculo mais insolente de toda a anatomia”. Recurso tão comum à etnografia, como uma forma de reafirmar uma imagem através da fala, a

narração em *Tabu* se liberta da objetividade e adquire um caráter poético nas palavras. Desassociadas da ciência, ao contar uma lenda fantástica, as palavras do narrador nos levam a uma dimensão em que o real se confunde com o fantástico. Uma qualidade que, mesmo não compreendida totalmente na realização das primeiras imagens do cinema, já se fazia inerente a elas.

[...] o cinema tem que desconfiar das ciências sociais. A missão delas é o contrário do cinema: cumpre-lhes clarificar uma ordem, encontrar um quadro normativo. O cinema está do outro lado, está do lado do tabu, do que põe em causa a ordem, do que resiste à ordem. O cinema que vale a pena, pelo menos. (GOMES *Apud* OLIVEIRA, 2012)

Essa é a resposta de Miguel Gomes quando confrontado sobre a aproximação de *Tabu* a um filme do realizador francês Jean Rouch, *Pouco a Pouco* (Petit à Petit, 1972). Muitas vezes atrelada ao cineasta considerado etnográfico por excelência, a obra de Rouch se assemelha ao cinema que Miguel Gomes acredita valer a pena. Seus filmes, geralmente categorizados como parte do Cinema-Verdade, escola francesa que trouxe novas perspectivas para o cinema documentário nos anos 1960, contribuíram para o conhecimento ocidental do cotidiano das sociedades africanas, porém propuseram algo que foi adiante de um simples registro de campo. O convívio íntimo com as pessoas com as quais filmou, bem como o processo que possibilitava uma co-criação ficcional às situações, ritos e costumes retratados nos filmes, proporcionam humanidade aos seus personagens. Algo que no cinema hollywoodiano, por exemplo, se fazia ausente.¹²

Esse caráter plural que se nota na obra de Jean Rouch, em filmes como *Eu, Um Negro* (Moi, un Noir, 1958) e *Jaguar* (1967), se dá justamente ao caráter inventivo que ele faz tanto das imagens quanto do som, principalmente das narrações utilizadas. A narração, feita pelos personagens reais que vemos nas imagens, muitas vezes não assumem uma postura afirmativa para as imagens que vemos. Permeada pelos sonhos, os desejos que aqueles personagens possuem, a palavra aponta para o ficcional. *Jaguar*, por exemplo foi gravado nos anos 1950 e finalizado em 1964, com as vozes dos personagens reimaginando seus cotidianos treze anos depois.

¹² Já durante os anos 1960 uma polêmica evidenciou essa divisão de mundos e de olhares sobre essa filmagem de um *outro*. Ousmane Sèmbene, cineasta senegalês e um dos principais nomes do cinema africano, em uma conversa com Jean Rouch, confrontou a forma como os europeus apontavam suas câmeras para a África e os africanos. Cunha e Laranjeiras (2016) afirmam que: “Sembène acusa a generalidade de produção cinematográfica europeia sobre África de “fixar uma realidade sem ver a evolução” e de olhar para os africanos como quem olha para “insetos”. (CUNHA e LARANJEIRAS, 2016, p. 60). A fala de Sèmbene já aponta para a necessidade da propriedade que surge em um olhar sobre a África feito por africanos, cinema que ele foi um dos responsáveis por construir, e problematiza o próprio lugar que Jean Rouch assume ao fazer seus filmes.

Na obra de Rouch há um discurso sendo construído através dos filmes, porém, ele se aproxima do cinema de Miguel Gomes pela porosidade que busca nessas imagens do mundo. Por mais que as imagens nos revelem os lugares e personagens que muitas vezes são negados (e forjados) pelo cinema industrial, há algo que aponta para o que aquelas pessoas desejam construir para si mesmas. As imagens não as delimitam ou as definem. Os filmes, mesmo documentando essa realidade, se abrem para um jogo múltiplo e incerto.

[...] Rouch foi imprimindo aos seus filmes uma mudança em que já não se contentava com um mero registro etnográfico de finalidades documentais, com a função de captar as “provas” de uma cultura estranha à sua e que o tempo guardaria como relíquia em algum museu humano parisiense. [...] Trata-se no âmbito de um cinema indireto, da operação de passagem contínua de um estado a outro, do personagem real aos papéis de sua fabulação e vice-versa, na qual o personagem deixa de ser real ou fictício, deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjetivamente, pra vencer, como afirma Deleuze “passagens e fronteiras”, inventando como personagem real e tornando-se “tão mais real quanto melhor inventou”. (TEIXEIRA, 2010, p. 278-279)

Tudo isso é, ao mesmo tempo, muito próximo e muito diferente do que Miguel Gomes reencena no *Prólogo*. O cinema etnográfico a que se referem Silva (2014), Völker (2015) e Ferreira (2014), se aproxima muito mais desse cinema que busca documentar provas para um museu, do qual fala Teixeira. Os personagens negros são vistos, nas imagens do *Prólogo*, ora exercendo seu caráter servil ao explorador (levando os seus pertences, abrindo o caminho na mata), ora com um olhar que os exotifica, que demarca a sua diferença e o estabelece como o *outro*.

Logo após o suicídio do explorador (apenas ouvimos o som de um mergulho no fora de campo), um plano enquadra um grupo de pessoas negras, vestidos com roupas associadas à cultura africana. O grupo encara a câmera, imóvel, causando a estranha sensação de assistir ao suicídio do explorador e, ao mesmo tempo, de estar esperando para ser fotografado, capturado pela câmera. Após o som do corpo caindo no rio, o som de um apito se anuncia e o grupo começa uma dança. Um outro plano enquadra um grupo de homens que tocam instrumentos de batuque, fornecendo o ritmo para a dança que assistimos anteriormente.

Sempre filmados por planos fixos e distantes, permanecemos, como espectadores, sempre os olhando como *outros*, distintos de nosso lugar. Se este tipo de enquadramento causa um incômodo atualmente (pelo menos ao espectador mais crítico), em momentos anteriores da história do cinema ele foi bastante comum. A

estética do filme etnográfico emerge como uma possibilidade já nos primeiros anos da imagem cinematográfica, seguindo uma estética que se difundia nas fotografias de expedições etnográficas do século XIX.

Figura 5: O enquadramento “etnográfico”.



Fonte: *Frame de Tabu* (2012).

A imagem em movimento, como já afirmamos, forneceu uma contribuição à efervescência científica do final do século XIX. Interessados no caráter “realista” que a fotografia proporcionava, muitos já tinham se aventurado a decompor um movimento de animais ou de corpos, examinando os pormenores dos seus músculos e articulações. O cronofotógrafo, instrumento desenvolvido pelos fisiologistas franceses Etienne-Jules Marey e Muybridge, possibilitou, antes do cinematógrafo, observar o movimento do galope de um cavalo, ou o salto de atletas, por exemplo.

Havia, então, na Europa do fim de século XIX uma atmosfera que visava alcançar o “progresso”, alavancado pela transformação das cidades pela Revolução Industrial. Data desse período também o estabelecimento da antropologia moderna como sua prática de investigação e catalogação das populações, denominadas como *outras*. A cientista social Mariana Vieira (2016) observa esse momento como um potencializador de comportamentos da lógica capitalista eurocêntrica.

O século XIX demonstra uma ânsia civilizadora pela exploração, classificação e coleção do mundo, que faz com que dentro de um projeto colonialista ocidental, tanto o cinema quanto a antropologia sejam entendidos como instrumentos e técnicas de exploração do mundo. O final do século

XIX é marcado pela Segunda Revolução Industrial e suas invenções tecnológicas, da qual o cinema é fruto, e é em meio a este contexto de aperfeiçoamento das condições técnicas de exploração do mundo, que o cinema vem a completar e fundamentar a ambição do olhar objetivo. (VIEIRA, 2016, p. 04)

Vieira atenta para o fato de que uma formulação do *outro* se fez quase “necessária” para essa sociedade que buscava se diferenciar em seu “desenvolvimento tecnológico”. Este *outro* é, então, sempre visto como distante e também como primitivo. Essa formulação sobre o *outro*, sobre sua história e condição, foi disseminada não só pelo cinema, como também em livros, museus e até nos *Völkerschauen*, uma espécie de zoológicos que expunham humanos, na Alemanha. Todas essas plataformas, segundo ela, pertenciam ao estabelecimento de um quadro evolucionista que afirmava a superioridade ocidental sobre as outras civilizações.

Os relatos sobre “os povos distantes” sempre povoaram o interesse do imaginário europeu. Desde pelo menos o século XV, com o início da dominação dos territórios africanos e americanos pelos europeus, livros, cartas e até exposições podem ser encontrados como marca dessa obsessão. Um exemplo são os relatos de Hans Staden, náufrago alemão que aportou duas vezes no Brasil “recém-descoberto” e, em relatos e desenhos fantásticos, contou sua estadia e convívio com os “selvagens canibais” das terras brasileiras. Publicado ainda em 1557, o livro alcançou um status de *best-seller*.

A imagem cinematográfica, no entanto, conferia outras possibilidades, além do mero “entretenimento” acerca dessas distantes populações. O registro em movimento (acreditava-se) não era apenas uma descrição de desenhos subjetivos, mas a possibilidade de captar, de possuir eternamente através da imagem, esses comportamentos, esse *outro*.

O cinema então passa a representar os potenciais de salvaguarda de registros de culturas distantes, inclusive no momento em que é o processo de modernização, que paradoxalmente destrói culturas primitivas e tradicionais, e, ao mesmo tempo, impulsiona a necessidade de sua conservação. Visto como registro objetivo do real, não tardará para que o cinematógrafo passe a ser aperfeiçoado e levado para expedições coloniais e trabalhos de campo etnográficos, com o intuito científico. (VIEIRA, 2016, p. 05)

Durante o *boom* da exploração da borracha na Amazônia no início do século XX, além dos comerciantes e industriais vindos de vários lugares da Europa, a região também recebeu muitos antropólogos e cientistas europeus, que buscavam, através de expedições no interior do território amazônico, conhecer e catalogar os modos de vidas

desses *outros*, nesse caso, as muitas comunidades indígenas. A Alemanha era um dos países com maiores negociantes da borracha, como afirma o pesquisador Andreas Valentin (2008), o que então evidencia que a presença de vários “exploradores” e antropólogos alemães no território brasileiro, fosse com as técnicas de fotografia, registro cinematográfico ou a escrita de diário, não teria sido uma coincidência: havia também um interesse das instituições estrangeiras pelos povos, territórios, conhecimentos, para além da simples fascinação com o “diferente”.

Vieira (2016) dá como exemplo o trabalho de vários antropólogos que utilizaram da câmera cinematográfica com o intuito de estabelecer essas civilizações como “primitivas, diferentes, exóticas”. Um deles é o alemão Theodor Koch-Grünberg, que realizou durante o fim do século XIX e começo do XX várias viagens no território amazônico. Produtor de um grande acervo que é constituído de fotografias, diários, cartas, desenhos e também filmes etnográficos, podemos a partir da análise deste material entender melhor o impacto que essa nova tecnologia proporcionou ao discurso científico da época.

Em 1911, patrocinado pelo Instituto Baessler de Berlim, ele realizou sua terceira viagem ao Brasil, para a região dos rios Branco e Orinoco, na fronteira com a Venezuela. Data daí um de seus pequenos registros filmados, *Aus dem Leben der Taulipang in Guayana*, no qual em poucos minutos estão documentados os indígenas de língua Karib (atualmente conhecida como Penon). Hábitos corriqueiros, danças em grupo, jogos entre as crianças, corpos que posam demoradamente e encaram a presença da câmera. Em um dos planos, podemos observar o próprio Koch-Grünberg entre os índios. O terno branco, o bigode espesso e o chapéu que tem na cabeça muito se assemelham à imagem que Miguel Gomes busca retomar na caracterização do explorador

Apesar de Valentin (2008) notar um humanismo no trabalho de Theodor, trazendo fragmentos de seus diários que denotam um convívio profundo e preocupação com as vidas e os territórios dos indígenas, não se pode negar, pela estética das imagens de seus registros, sejam fotografados ou filmados, esta qualidade de estabelecimento do diferente. Os planos fixos e distantes que os enquadram realizando atividades, mesmo que estivessem de acordo com uma estética em comum na época (quando ainda não se

tinha entendido as várias possibilidades de mobilidade da câmera), também se configuram da determinação de um discurso.

Figura 6: Fotografia de Huebner à esquerda e Fotografia de Koch-Grünberg junto com fragmento de *Aus dem Leben der Taulipang in Guayana*, à direita.



Fonte: À esquerda: Arquivo Koch-Grünberg, Universidade Philipps-Marburg (1900-1904). À direita acima: Arquivo Koch-Grünberg, Universidade Philipps-Marburg (1903-1905). À direita abaixo: *Frame de Aus dem Leben der Taulipang in Guayana* (1911).

As ações evocam tanto uma sensação de registro como também de imposição, uma sugestão de pose pelo pesquisador. O próprio Valentin afirma que George Huebner, fotógrafo alemão que também veio ao Brasil neste mesmo período e que teve uma intensa correspondência com Koch-Grünberg, também propunha a alguns indígenas que já residiam em cidades como Manaus e Belém fotografá-los num cenário de estúdio com uma floresta pintada ao fundo, ou até mesmo levá-los a cenários de floresta que eles não mais vivenciavam, para restitui-los uma “pureza racial”.

Valentin afirma que: “[...] esse olhar sobre o “outro” acaba sendo, na verdade, uma autodescrição, um auto-retrato do próprio branco e ocidental” (VALENTIN, 2008, p. 03). O exemplo dos registros de Huebner e Koch-Grünberg nos afirmam que este foi um processo que se deu em vários lugares do mundo, logo após o surgimento do cinema. Se Miguel Gomes escolhe o continente africano como o espaço para reencenar

este falso filme etnográfico, isso se dá por intenções que irão definir os outros segmentos de sua narrativa – o dialogo com o cinema clássico e o modo exótico com que ele representou as sociedades e os espaços africanos, junto à uma relação profunda de exploração entre Portugal e suas colônias na África, contribuindo para uma herança racista que pode ser sentida até hoje. Porém, talvez qualquer lugar que tenha sido colonizado e alvo de “expedições” de pesquisadores poderia se encaixar como o cenário para estas imagens. Como bem nos lembra o teórico Robert Stam (2010), a “coincidência” do surgimento da psicanálise é muito mais lembrada como contemporânea ao cinema do que o imperialismo, que é muitas vezes “esquecido”.

Os primórdios do cinema coincidiram, pois, justamente com o apogeu do imperialismo. [...] Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também “aconteciam” de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. As representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista. (STAM, 2010, p. 34)

O cinema, como afirma Stam, já em seus primeiros anos, tinha a capacidade não só de cartografar um “mapa do mundo”, a partir da câmera que poderia ser apontada para qualquer lugar e captar o que se movimentasse à sua frente, como também já era capaz de contar histórias. Quando surge, o cinema herda muitas heranças: não só a pesquisa científica é a responsável pelo seu surgimento, mas também um longo percurso da pintura, da literatura e do teatro vão influenciar diretamente no que esses primeiros planos filmados irão dar a ver aos seus espectadores.

2.3 Um retorno ao primeiro cinema?

O cinema nasceu nas feiras de variedades europeias do final do século XIX. Diante da urbanização desenfreada das cidades, aumentava também a sensação de que a industrialização estava alterando o cotidiano e que havia muito a conhecer sobre o mundo. Em algum dos *vaudevilles* característicos da época, seria muito possível haver próximo a uma exposição de algum animal “exótico”, espetáculos circenses, truques de mágica realizados por ilusionistas com alguma projeção de cinema ocorrendo em uma tenda. Imaginar a confluência de imagens e de ações novas que esses transeuntes poderiam encontrar é também atentar para uma diversidade de maneiras que

influenciariam a relação daquele que iria utilizar uma câmera para filmar um acontecimento e o modo que aquelas imagens afetariam àquele público, imerso em uma atmosfera de inovações.

Essa fascinação por imagens e figuras “estranhas e exóticas”, realizando ações que fugiriam do cotidiano, vai certamente servir de um imaginário coletivo para as imagens do primeiro cinema. Assim como o pesquisador Tom Gunning classifica, essas são imagens de um “Cinema de Atrações”, onde o mais importante, para além de construir uma história narrativa usando de recursos da câmera (algo que ainda não estava desenvolvido), era chamar a atenção do espectador para algo em movimento, atribuindo àquela imagem filmada, um caráter de espetáculo.

Nesta fase, o cinema tem uma estratégia *apresentativa*, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender. [...] Os espectadores estão mais interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias. Atualidades, filmes de truques, histórias de fadas (*féeries*) e atos cômicos curtos se tornam cada vez mais populares em espetáculos de variedades em vaudevilles [...]. (COSTA, 2010, p. 26)

Flávia Costa (2010) nota que, mesmo com temáticas muito diversas, esses pequenos registros seguiam uma estrutura que era semelhante: o plano – a imagem de um momento que existe entre cortes – predominante era o único (ainda não havia uma consciência narrativa da montagem entre mais planos) e a câmera permanecia estática, para conseguir enquadrar um conjunto de pessoas por inteiro. Os movimentos, quando haviam, se justificavam para reenquadrar algo ou alguém que se perdia do quadro.

Quando Miguel Gomes afirma que sempre houve no cinema um caráter dúbio que tanto o liga ao real ao concreto quanto a algo imaginário, muito se deve ao modo com que essas primeiras imagens já carregavam em si essas duas potencialidades. Entre os filmes dos Irmãos Lumière e os de George Méliès, sempre tentou-se criar uma certa oposição, que lançava os registros das ruas e os acontecimentos burgueses privados como uma faísca para o desenvolvimento do documentário, a âncora do cinema com o que há de concreto no mundo; e por outro lado, o ilusionismo de Méliès como o encanto com as mágicas que ele construía para as suas cenas (trucagens, sobreposições e até viagens à lua), muitas vezes já filmadas em estúdios e com cenário pintados ao fundo, de onde seria possível controlar o modo pelo qual essa história iria se apresentar, apontando para o potencial ficcional do cinema.

Uma análise mais cuidadosa, no entanto, demonstra que essa não era uma preocupação tão preponderante aos realizadores e nem ao público da época. Como nos mostra Ferreira (2010), muitas das “atualidades” que eram filmadas também continham elementos já encenados ou testados anteriormente. Em *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, 1895), um dos primeiros registros dos Irmãos Lumière há um evidente exemplo: a ordenação dos transeuntes, a escolha do horário e do enquadramento nos fazem questionar a “espontaneidade” que aquela imagem foi captada. Assim como é conhecido o arrebatamento de Meliès pelas folhas das árvores em movimento do jardim em *O Almoço do Bebê* (Repas de Bébé, 1895), e não apenas na cena do bebê da família Lumière sendo alimentado, pelo seu caráter de um real que só poderia ser capturado na imagem cinematográfica.

O *Prólogo* de *Tabu*, para além de trazer a estética do cinema etnográfico, calcado na observação documental e em todo o caráter de classificação que este cinema difundiu, também se ancora em uma narrativa que se apresenta com roupagens de uma narrativa mitológica. Em um determinado momento, o explorador olha para o fora de campo e encontra, em um outro plano, a visão da esposa falecida. Ela, olhando para ele, o informa que “*por mais distâncias que corras, por mais dias que passem, do seu coração não conseguirá escapar*”.

A dama de outros tempos, como a voz de Gomes a anuncia, está envolta em um cenário diferente daquele no qual o explorador foi situado. Se os planos em que ele está enquadrado trazem este caráter documental, evidenciando as folhas que se mexem ao fundo da imagem, o plano da dama adquire uma qualidade de pose. Cercada por um amontoado de árvores, ela se coloca estática. Mesmo ao falar, parece querer conservar a fixidez de seu rosto. Toda a construção do quadro, por mais que contenha elementos da realidade, também se assemelha aos cenários das fotografias de estúdio de George Huebner, nas quais ele visava recolocar os indígenas em um ambiente de floresta. Há aqui um lugar de confluências na imagem, entre o real e a ficção, entre o caráter etnográfico e o caráter fantástico que muito se relaciona à história que Gomes apresenta: o explorador, ícone do imperialismo, que se vê assombrado pela morte, e que até recebe a sua visita.

Como nas sobreposições de Meliès, a dama se esvai da imagem: sua condição de espectro se evidencia. O que vai prevalecer para *Tabu* não é a sua ligação a uma estética

cinematográfica definida, mas sim a disposição que as imagens terão de dialogar entre si, de encontrar fendas nas quais se interliguem. A formulação das imagens do *Prólogo*, o estilo de decupagem, a escolha dos personagens, a história que é contada e o modo como Gomes escolhe enunciá-la, contém os elementos centrais para os outros segmentos de *Tabu*.

Figura 7: O plano e o contraplano entre o Explorador e a Dama.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

O filme etnográfico de Gomes, por mais que tente imitar o modo de enquadramento, a caracterização dos personagens, está impregnado de outros registros, que fazem com que o espectador desconfie ou se incomode com o que aquelas imagens trazem – um comportamento que pode (e deveria) ser aplicado a todo o tipo de imagem, mas que, no caso das imagens de *Tabu*, se evidencia, pois elas parecem desejar colocar o espectador em crise com o que vê. A distância e fixidez dos planos no segmento, se assemelha ao retrato e a catalogação dos povos colonizados, mediados pela voz que nos informa e ao mesmo tempo sussurra ao nosso ouvido uma história fantástica, de uma memória que persegue, como um fantasma, e que não descansa até conseguir cumprir sua profecia. Juntos, explorador (e agora, crocodilo) e dama, seguem pelos tempos à frente, “*mil e uma noites que caem após uma primeira*”, habitando e assombrando o mundo – assim como a memória das explorações, dos povos e dos lugares, cujo “fim” não consegue apaziguar as dores que se carrega ao longo da história.

Mesmo percebendo a força da ligação de *Tabu* com as imagens do primeiro cinema – o modo como a imagem surge na tela, a ausência da cor, o enquadramento em 4:3 do plano, o caráter etnográfico das imagens – escolhemos, porém, um ponto de

partida: partiremos de um lugar que remonta a começos mais longínquos. Assim como a história narrada por Gomes, a humanidade, desde os seus inícios, também estabeleceu o ato de narrar como forma de dar sentido àquilo que vivenciava. Narrar não apenas como forma de transcrever uma experiência, mas também como uma forma de inventá-la. A partir dessas histórias começam a surgir explicações para tudo o que não se entendia (ou apenas se experimentava). Todos os começos, desde o início da relação do homem com o mundo, do homem com o tempo, são preenchidos de imaginação: é a partir da capacidade de inventar, de criar que a humanidade vai se inscrevendo.

2.4 O ato de narrar

Quando a pesquisadora Gabriela Reinaldo (2008) enumera as razões para que narremos, ela fala sobre como essa é uma forma de encontrar significado para um mundo que é tão carente de significado. Fazendo um exercício para imaginar os começos, podemos nos encontrar com a curiosidade daqueles que buscavam respostas a respeito de si e do mundo. As mesmas perguntas, nunca definidas cientificamente, que ainda hoje permanecem em nossas sociedades: O que somos? De onde viemos? Para onde iremos? Ao criar suas próprias respostas e escrever suas (muitas) histórias, a humanidade vai traçando seus começos, e encontra nas narrativas não só a possibilidade de inventar, como também de transmitir experiências.

Miguel Gomes é também o narrador do *Prólogo de Tabu*. É por meio da sua voz (que surge no filme de modo envolvente, com a clara intenção de nos convocar a ouvir uma história) que vamos adentrando no filme e nos relacionando com as imagens que ele nos apresenta. Tal como a sensação de estar diante de um mundo desconhecido, a voz de um narrador emerge para comunicar algo aos seus semelhantes, algo sobre aquilo que se vivencia, mas que ainda não se conhece. À medida que a fala de Gomes avança e chega aos nossos ouvidos, nós, enquanto espectadores podemos atribuir um sentido ao que vemos. Como Reinaldo (2008) afirma, através do ato de falar e contar instaura-se uma nova qualidade temporal.

A enunciação, a dramatização, o ato de contar uma história, uma parábola, imprimem uma suspensão temporal. Obrigam o receptor a ingressar em uma outra qualidade de tempo, um tempo extraordinário. Quando devolvidos à roda da vida, fica a percepção de que algo foi alterado. Como numa fotografia, o fato, quando vira narrativa, é congelado para ser melhor apreciado. (REINALDO, 2008, p. 20)

As palavras usadas por Gomes, além de causarem essa sensação descrita por Reinaldo, também parecem se relacionar com um *outro tempo*, àquele que não mais é usual ao contemporâneo. Frases como: “*No coração do continente negro, nem feras nem canibais parecem atemorizar o intrépido explorador*”, “*taciturno e melancólico, a triste figura erra sem consolo sobre o planalto inóspito*”, mesmo com a devida distância que possuímos com o português falado em Portugal, nos parecem conter o lirismo de um vocabulário que já está em desuso.

De alguma forma, isso se justificaria pela atmosfera que é evocada pelas imagens, um deslocamento temporal ao século XIX, que se daria não apenas na figura do explorador e da colonização, mas também para as palavras usadas neste período. Porém, como já mencionamos nos tópicos anteriores, há um componente irônico no uso dessas palavras e na história que Miguel Gomes nos conta. Não se busca, ao que nos parece, fazer com que essas palavras adquiram uma simples qualidade de relato, de explicação para as imagens, mas sim a deliberada intenção de se aproximar a um universo da ficção e da narrativa. O que poderia apenas parecer uma fria descrição etnográfica ganha ares de uma história grandiosa, quase com um caráter de lenda, de algo que transcende ao tempo.

A noite cai sobre a savana e mil e uma noites cairão após essa primeira. Nesse tempo e depois dele, por mais que pareça absurdo a todos os homens de razão, há quem jure a bom jurar, ter avistado demoníaca visão. Um crocodilo triste, melancólico, acompanhado por uma dama de outros tempos. Inseparável par, que um misterioso pacto uniu e que a morte não pode quebrar.

Assim como as lendas do folclore brasileiro, nas quais um homem que se transforma em boto e leva mulheres para dentro dos lagos ou uma índia é transformada pela lua em uma vitória-régia, há também algo de inexplicável na história contada por Gomes. Perpetuadas através dos tempos e modificadas em cada uma das vezes em que são contadas, essas lendas se conectam com o fantástico do mundo, com algo que, como bem determina Gomes, escapa “*aos homens de razão*”: ironicamente uma qualidade que poderia ser atribuída ao seu próprio protagonista, o explorador.

Ao nos contar essa história e decidir iniciar o filme por ela, Gomes instaura em nós uma certa desconfiança. Talvez precisemos, assim como esse explorador, ser também transformados em crocodilos, e aceitar que nem tudo será explicado. Essa história, no momento em que é proferida por ele, passa também a viver em nós. É essa a própria

articulação da narrativa: alguém dá sentido ao mundo, atrela-se a ele e seus mistérios através de suas vivências. Dessa forma, é possível o ato de contar, transmitir e assim, fazer com que outra pessoa seja tocada por essa experiência e, assim, também se movimente, agindo sobre o mundo.

“A cada manhã recebemos notícia de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.” (BENJAMIN, 2012, p. 219) Walter Benjamin escreveu essas impressões em seu texto *O Narrador*, ainda nos anos 1930, quando a Europa convivia com um fascismo em ascensão. Ele vê no estabelecimento do capitalismo industrial e na eclosão da Primeira Guerra Mundial algumas das causas do desaparecimento destes narradores de histórias, que fizeram parte das sociedades durante vários séculos. A narração, para ele, precisaria ir além da informação: precisaria conter invenção, criatividade, não se bastar em si mesma. Essas características estavam presentes nos mitos de fundação, nos contos e lendas, nas epopeias transmitidas de geração em geração, nas conversas à beira das fogueiras.

Benjamin (2012) constata que essa forma de relação com o mundo está em vias de extinção, devido a uma qualidade que, antes tinha-se como certa, mas que cada vez mais se distancia: a vivência das experiências. O final do século XIX e a industrialização instauram uma ordem social e moral que substitui a experiência pela informação. Sempre requisitando uma verificação instantânea, os fatos do mundo não cabem mais na experiência tradicional da transmissão do conhecimento. A imprensa que noticia o fato nos jornais, a máquina que agora produz o instrumento e descarta o processo manual, a câmera que registra o mundo através da química, são alguns dos exemplos pelos quais Benjamin evidencia essa mudança, em sua obra.

Mergulhando nos ensaios benjaminianos, mais precisamente em *Paris, capital do século XIX*, de 1935, e *Sobre alguns temas de Baudelaire*, de 1939, a pesquisadora Sara Hartmann (2015), analisa a diferenciação que Benjamin faz para duas modalidades da experiência, *Erlebnis* e *Erfahrung*, palavras alemãs que referem-se, respectivamente, ao viver e ao aprender.

Na primeira, que remete ao vivido e presenciado, trata-se da vivência característica do novo indivíduo do mundo capitalista moderno, indivíduo segregado “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes” [...]. Nesse modo, a existência tende a se bastar em si mesma, estando voltada, sobretudo, para seus fluxos internos. A segunda configuração, por sua vez, remete a um aprendizado ou experimentação, em que algo de fundamental se tece no encontro, ou seja, através da possibilidade

de uma comunicação e construção de sentido coletivamente. Nesse modo há lugar para o mágico e o misterioso, os quais não encontram plena realização na vida individual. O inacabamento característico das narrativas envoltas em apelativo mistério, ademais, é condição da experiência tradicional, que não se encerra em si mesma. Nesse caso, as narrativas podem ser enriquecidas a cada novo ato de narrar, para isso incorporando elementos da comunidade ouvinte. (HARTMANN, 2015, p.16)

Podemos, então, relacionar essa qualidade do *Erfahrung*, que nos fala Hartmann, com a história que nos é apresentada no *Prólogo* de *Tabu*. Se nessa experiência tradicional da narrativa que Benjamin analisa há o espaço para que se acesse o miraculoso e o extraordinário atingindo um lugar do inacabado, é buscando essa mesma instância que Gomes evidencia, ao fim do *Prólogo*, um final que avança durante as mais de *mil e uma noites*, numa clara alusão às histórias que se perpetuam sem um fim determinado, tais como as contadas por Sherazade.

É interessante também perceber como a memória possui um papel definidor para toda a narrativa que Gomes apresenta, e ela também será fundamental para os segmentos posteriores. Seja pela lenda do *Prólogo*, no qual é pela memória fantasmática da mulher que assombra o explorador, levando-o ao suicídio e à transformação em um crocodilo; ou pelos delírios e recordações que se fazem discurso pelas outras personagens do filme, teremos sempre a sensação de que algo provém de uma memória. Mesmo quando alude ao cinema mudo, em *Tabu* há sempre alguém recordando, falando, contando. A memória e o passado encontram um modo de se evidenciar na imagem, seja nas conversas das personagens, na forma fílmica, nas referências imagéticas que acessam um imaginário político e colonial.

Há nessa articulação do presente com o passado, que o filme busca realizar durante toda a sua duração em suas imagens e sons, uma potência que é própria da narrativa, segundo Benjamin. Miguel Gomes, ao reencenar uma “lenda” dentro de uma espécie de “filme etnográfico” acaba trazendo a expansão dos limites característica às narrativas para uma imagem etnográfica, que se propõe objetiva e asséptica. É também entre o real e o sobrenatural que as imagens do *Prólogo* de *Tabu* se constituem. A estética documental encontra uma narração que, ao mesmo tempo que procura informar e dar conta das imagens, atíça a nossa imaginação para algo que é muito maior: para uma narrativa que não se finda com o fim da história, com uma lenda de um amor que permanece vivo ao longo do tempo. Para Mariana da Silva (2014), esse acesso ao passado, tão comum às narrativas, é a força que habita no filme. Porém, para ela, isso

ocorre porque Miguel Gomes entende que, assim como Benjamin, não existe um passado definido, e que apenas podemos acessá-lo através de uma ficção.

Isso porque não se encontra o tempo perdido senão por meio de artifícios de lembrança, eles próprios lacunares. Se nenhum evento pode ser reconstruído em sua totalidade (suas temporalidades múltiplas, seus ditos e interditos, suas certezas e esquivas), é entretanto sob a ordem das ficções – e somente assim – que as vivências podem ser significadas e comunicadas. Por ficção, em sentido amplo, entendemos as operações que tornam inteligível uma “ordem do mundo”, um trabalho de construção que distribui os modos pelos quais os sujeitos tomam parte em um universo sensível comum [...], têm suas experiências compreendidas e valoradas. (SILVA, 2014, p.29)

Todo o percurso que Benjamin faz, pode, para alguns, se assemelhar aos de alguém que está sempre se opondo às novidades e novas tecnologias. Sua defesa da narrativa tradicional (que não é a dos autores de romances, mas dos narradores anônimos), no entanto, não se dá em um lugar da nostalgia, e isso se configura no modo em que Benjamin entende o conceito de história e de passado. Para Sara Hartmann (2015), Benjamin percebe ser impossível retornar ao estado inicial do mundo, pois o processo de transformações capitalistas foi (e continua sendo) violento. Ele então sugere uma nova forma de relação com as narrativas e, portanto, com o próprio processo histórico que todos nós somos responsáveis por perceber e construir. Assim, o entende como algo que se infiltra de passado e de presente, simultaneamente.

O passado é então irredutível a uma escrita definitiva e ao mesmo tempo contínua e total da história. Das tentativas de efetuar tal escrita sempre sobram restos, a partir dos quais se opera uma reconstrução, uma articulação do passado no presente. Desse modo, construímos e articulamos o passado num espaço que não é vazio, e sim saturado de “agoras”. O tempo passado é então vivido na rememoração, que descobre a presença do messiânico, ou seja, do profético e transformador, no que já passou. (HARTMANN, 2015, p.17)

Encontramos, em várias entrevistas de Miguel Gomes, um raciocínio semelhante, quando ele é questionado a comentar sobre a ligação que o filme possui com as imagens do cinema clássico:

Agora, existe a memória e o filme tem a ver com a memória do cinema. [...] Portanto penso que o cinema está mais velho. Como espectadores nós fomos ganhando consciência da coisa e, portanto, perdendo a inocência. [...] Tentei com Tabu fazer cinema contemporâneo, não fingindo que estou em Hollywood nos anos 30. [...] Fui tentando inventar uma maneira de chegar a essa inocência perdida. É difícil. Mesmo sabendo que o espectador tem consciência da mentira que é o cinema, tentei criar condições ao espectador para que ele possa comover-se olhando nuvens que se transformam em animais. (GOMES *Apud* AUGUSTO, 2012)

Ou então:

O cinema pode conter o tempo todo, com maior ou menor distância ou ironia, e tem que investir nisso. Ir buscar esse tempo da crença, filmar como se se estivesse no princípio do cinema [...] Tem que estar lá qualquer coisa da sensação de vermos a Katharine Hepburn, e tem que estar lá a impossibilidade de ser a Katharine Hepburn. (GOMES *Apud* OLIVEIRA, 2012)

As várias ligações que *Tabu* possui com uma memória do cinema parecem então se relacionar com a maneira que Benjamin enxerga a história. Gomes aplica às imagens de seu filme, aos personagens, a todo o imaginário que ele tenta se relacionar, uma atitude semelhante: entende que há uma distância imensa entre o hoje e o passado, mas não o percebe como algo encerrado. Ele busca esses restos que se mantêm vivos no presente, encara-os, talvez como a imagem da dama e do crocodilo em sua história: como espectros que irão assombrar o mundo por um tempo eterno. É preciso então apropriar-se deles, para tentar criar um novo discurso para essas imagens, pois assim pode-se instaurar, como afirma Hartmann (2015), um presente permeado pela promessa, pela esperança de transformação, que vem do encontro com o passado.

2.5 O plano e o contraplano

Assim como o aparecimento das narrativas, o aparecimento das imagens não consegue ser definido em uma data. A determinação de qualquer começo não se faz possível sem uma capacidade imaginativa. Da mesma forma que foi preciso imaginação para complexificar as relações entre a humanidade e o mundo (com a fala, a linguagem, as imagens) o contrário também se faz verdade: não conseguimos acessar o passado sem imaginar.

Atualmente, muito já se “descobriu” das antigas civilizações. O modelo positivista de relação com o mundo analisou os documentos, objetos, inscrições que resistiram através dos tempos e foi tecendo conclusões sobre como viviam essas civilizações. É preciso, no entanto, perceber que essa ideia do passado também se forma a partir de um momento presente – o acesso literal a esse passado é impossível, mesmo que os discursos científicos busquem essa legitimidade das certezas.

As imagens são parte também desse processo, pois elas inscrevem no mundo uma presença. A sua presença é uma evidência de que alguém vive e que esse alguém é capaz de subjetividade, é capaz de imaginar e de se relacionar com o mundo. Nesse sentido, a evidência das imagens, junto às narrativas, são indicadores de que algo de subjetivo existe no ser humano. A filósofa Marie-José Mondzain (2015) nos fala sobre

esse começo, que denuncia que o homem é também capaz de agir sobre o mundo e transformá-lo e, portanto, garante ao humano a capacidade de ser também sujeito do mundo em que vive.

A definição da imagem é, portanto, inseparável da definição do sujeito. [...] se a história da imagem é articulada a uma história do sujeito, essa trajetória histórica concerne, portanto, à gênese do sujeito ele mesmo, seu desenvolvimento e as modalidades sobre as quais a imagem indica um regime de subjetividade, na medida em que não se reduz a ser uma simples existência natural submetida às leis gerais daquilo que vive e daquilo que morre. A imagem diz respeito à vida do sujeito sobre o aspecto da sua existência não natural. (MONDZAIN, 2015, p.39-40)

Mondzain também pede para que imaginemos: um homem, que a partir do sopro lançado à sua mão, suja de pigmentos, consegue deixar marcado o contorno dessa mesma mão sobre a superfície de uma caverna. Há dois pontos interessantes nessa ação: o ato de marcar e o ato de olhar para o que foi inscrito. Há a ânsia de expressar, de externar um desejo. É esta a sensação que pode ser relacionada a todos os processos criativos, inclusive a esta primeira cena, proposta por Mondzain: é pelo ato de *olhar* que se dá a percepção de que algo foi criado. Essa imagem (que também foi criada para ser vista) provocará todos os outros que se voltarem para ela, e terá significados diferentes para cada um desses outros. Portanto, para Mondzain, a imagem determina, ao mesmo tempo, uma ligação com mundo vivido e uma separação, a inscrição de um outro.

A imagem em si é uma prova de separação, a instauração de um regime de separação e de uma subjetividade desatada. Quando esse sujeito se engaja no caminho imaginante que o subtrai da necessidade natural, ele inaugura um regime de liberdade que não será aceito, sem controle, tanto pela vontade instituinte quanto pelos poderes instituídos. (MONDZAIN, 2015, p. 42)

O cinema, desde seu início, apresentou um mundo em movimento. Essa foi a sua grande novidade à sociedade do final do século XIX, que já havia conhecido a fotografia. A primeira imagem projetada e tida como a inaugural do cinema é a de um trem que chega a uma estação. Assim como em *Tabu*, essa imagem surge subitamente (sem créditos iniciais ou outra preparação, pois a padronização tanto estética quanto narrativa só aconteceria alguns anos mais tarde, no estabelecimento do cinema industrial). Muito já se comentou que o movimento do trem em *A Chegada de um Trem à Estação* (L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1895) – e, portanto, do mundo – assustou aqueles que assistiam à imagem. A Europa desse fim de século XIX parecia estar inebriada pelas invenções e pelo encanto: as fotografias e os carros convivem com as feiras de *vaudevilles*, os espetáculos circenses e os truques de mágica. Ciência e magia

se entrelaçam e atizam a curiosidade desses transeuntes. O cinema é um dos produtos que emergem dessa nova configuração das cidades.

Retornando a esse primeiro instante - o do surgimento de uma imagem em preto e branco, projetada sobre uma tela em uma sala escura – entre o trem dos Lumière e o explorador do filme de Gomes, mesmo com suas semelhanças, o estranhamento se configura por meios diferentes. O movimento do trem e das pessoas assusta os novos espectadores parisienses, enquanto o a fixidez do corpo do explorador nos causa surpresa. Diante de um mundo e de imagens cada vez mais velozes, um pequeno momento de rigidez já pode nos despertar.

George Méliès, ao assistir a um dos primeiros filmes dos Irmãos Lumière, *O Almoço do Bebê* (1885), não se encantou com a cena que acontecia no primeiro plano (o bebê sendo alimentado), mas com o que estava ao fundo: as árvores do jardim que se mexiam devido ao vento. Diferente da cena com o bebê (que podia ser reproduzida num teatro), por exemplo, aquela qualidade do real no movimento das folhas, mesmo sendo apenas uma impressão de movimento, era inédita para aqueles que se colocavam à frente das novas imagens. No primeiro plano de *Tabu*, mesmo com esse homem que se coloca parado ao centro do quadro, o movimento das árvores do seu entorno também denuncia que aquela é uma imagem cinematográfica. Mesmo que a câmera e o corpo visado estejam fixos, aquela é uma imagem em movimento.

É possível aproximar esses dois momentos, porém, é preciso também entender sua distância. Entre as primeiras imagens do cinematógrafo e o cinema contemporâneo, muito se transformou, inclusive nós, os espectadores. A inocência desse momento inicial (se é que ela algum dia existiu) não pertence mais ao momento contemporâneo: muito já foi visto, muito já foi descoberto e conhecido. Nosso imaginário já está povoado de imagens. A consciência desse fato parece estar presente em *Tabu* desde o seu início. Os segundos iniciais que nos deslocam, irão continuar no modo como Miguel Gomes estrutura a estética e a narrativa de seu filme.

É através de um simples plano/contraplano que passamos do *Prólogo* ao segundo segmento do filme, *Paraíso Perdido*. Esse simples corte consegue, em sua sutileza, gerar um estado de confusão e alterar a relação que estava se construindo com o espectador. Da imagem fantasmagórica que enquadra a dama (com o rosto encoberto pelas sombras da noite) e o crocodilo, neste tempo do eterno que todo o *Prólogo*

estabeleceu, surge o plano frontal de uma mulher de meia-idade, sentada numa sala de cinema vazia. Seu nome é Pilar. Também envolta pelas sombras, que vão aos poucos se desfazendo e adquirindo luz, ela olha fixamente para a frente. Da África do século XIX somos transportados para a Lisboa de 2010, num tempo que faz questão de se determinar em uma cartela: 28 de dezembro. O tempo da narrativa, e do passado (assim como os personagens dessa lenda inicial) não mais serão vistos, mas funcionarão como presenças, como rastros durante o cotidiano dos personagens e suas lembranças, que iremos acompanhar durante o filme.

Figura 8: O plano e o contraplano entre a Dama e Pilar.



Fonte: *Frames de Tabu (2012).*

Pilar apresenta-se num contraplano, porém, diferentemente da relação clara que se estabelece entre os planos no cinema clássico, na qual temos a referência da transição de alguém que olha para o objeto que é visado, ou de alguém que fala para alguém que escuta, neste momento do filme essa articulação de imagens não se dá de forma determinada. Não temos a referência exata do que Pilar assistiu na tela de cinema. Todas as imagens do *Prólogo* que assistimos também podem ter sido assistidas por ela, porém Miguel Gomes não responde a essa pergunta. Ele inicia um novo segmento, com uma estética e uma narrativas diferentes do *Prólogo*, com outros personagens e outra temporalidade, mas que como analisaremos no próximo capítulo, ainda será permeado pela atmosfera dessa história contada.

A tela de cinema, assim como foram a superfície da caverna ou de um quadro, é também o lugar onde se projetam e se criam as imagens, e como demonstrou Mondzain, através do ato de olhá-las, se estabelece tanto um contato com o mundo, como também um mundo desatado, próprio. Desse encontro, entre o espectador e as imagens, infinitas

possibilidades de relação podem surgir. Ao trazer a figura de Pilar, Gomes evidencia que aquele é também um filme que pensa sobre o espectador e suas relações com a imagem cinematográfica. Quando ela surge no filme, de alguma forma, nós espectadores encontramos consigo mesmos.

[...] eu acho que o ponto de vista mais importante numa sala de cinema é o do espectador. [...] É isso que se passa todos os dias na sala de cinema, cada um de nós está sempre, como espectador, sozinho, mesmo na sala lotada, somos nós sozinhos olhando para uma tela e o filme vai nos interpelando. Mas cada um de nós tem experiências de vida diferentes, gostos diferentes, sentido de humor diferente. Somos todos diferentes. A ideia de fazer um filme para toda a gente parece-me uma bobagem, qualquer coisa um pouco fascista, isso é impossível. Um filme vai nos capitular a coisas diferentes. O trabalho de um diretor é criar condições pra que o espectador possa com a sua própria experiência olhar e viver o filme à sua maneira, sem ser obrigado a achar isso ou aquilo. (GOMES *Apud* AUGUSTO, 2012)

Já mencionamos que um lugar de nostalgia pode ser sugerido nas imagens de *Tabu*. Toda a estilização da imagem, dos personagens, de sua ligação com o passado, cinematográfico e colonial, deixam margens para que se faça essa relação. Porém, o filme também provoca, como tentamos argumentar, um lugar inquieto para o espectador. A sua narrativa, através de suas elipses, muitas temporalidades e incompletudes, se aproxima do caráter narrativo que Walter Benjamin (2012) contrapõe à verificação imediata das informações em *O Narrador*, que já se fazia ausente no começo do século XX. No filme de Miguel Gomes nunca há uma certeza sobre as imagens, ele se interessa pelo filme que se completa dentro de cada um dos espectadores que se coloca diante da tela. Como um antigo narrador, ele apresenta histórias que se relacionam com o mundo, sem formular muitas respostas para ele, apenas fazendo com que cada um acesse a experiência de imaginar.

O cinema clássico, em sua decupagem de planos e estrutura narrativa, estabeleceu uma relação objetiva entre a imagem e o espectador. Por meio de sua sequencialidade de ações, orquestração de olhares entre os personagens, planos que delimitavam um espaço e o seu fora de campo, tornou-se possível conduzir o espectador a uma compreensão desejada sobre as imagens cinematográficas. Essa relação está presente até os dias de hoje, mesmo com todas as mudanças tecnológicas e estéticas que o cinema já vivenciou, pondo em crise esse próprio pensamento clássico. No entanto, a maioria dos filmes, mesmo os menos tradicionais, aposta nessa estética de decupagem em algum momento. Ela fez (e faz) parte do envolvimento que se descobriu possível no cinema.

Gomes declara ser influenciado pelo cinema clássico, mesmo assim seu filme aparenta caminhar em outra direção. Ele parece consciente de que essa relação entre imagem e espectador (mesmo que forte e importante) também foi responsável pela disseminação de discursos e certezas sobre o mundo, sobre a qualidade do que era “real” nessa imagem. Dessa forma, ele realiza um retorno a essas imagens, acessando os rastros que permanecem delas no momento atual do cinema. Consciente de sua artificialidade, ele também não procura estabelecer uma volta. Deixa-nos, portanto, livres para enxergar o nosso poder de construção sobre as imagens e sobre o mundo.

Figura 9: *O Artista* e *A Invenção de Hugo Cabret*.



Fonte: Frames de *O Artista* (2011) e *A Invenção de Hugo Cabret* (2012).

Em 2012, de ano de lançamento de *Tabu*, o interesse para o primeiro cinema era notável não apenas no circuito independente. *O Artista* (*The Artist*, 2011), de Michel Hazanavicius, um filme totalmente em preto e branco, foi o vencedor do Oscar de Melhor Filme após quase 50 anos de filmes coloridos¹³. Com a história de George Valentin, um astro do cinema mudo que tenta se adaptar à Hollywood falada, *O Artista* trouxe uma enorme quantidade de referências ao período mudo (também a imagem em preto e branco, o 4:3, diálogos inseridos em cartelas, atuações exageradamente estilizadas, trilha sonora marcante e não diegética) numa atmosfera nostálgica por uma estética de cinema que não é mais vista atualmente.

Nessa mesma categoria concorreu *A Invenção de Hugo Cabret* (*Hugo*, 2012), o primeiro filme 3D de Martin Scorsese, que, com seu modo inovador de utilizar a tridimensionalidade (apostando na profundidade do quadro e não no que se “atira” para fora da tela e “atinge” a plateia), contou a história de um garoto órfão que vive

¹³ Exceto *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), de Steven Spielberg, que levou o prêmio em 1994. Este filme, porém, faz o uso da cor em alguns momentos, como na cena do vestido vermelho da criança judia.

escondido dentro do relógio de uma estação parisiense do início do século XX. Com atmosfera de uma aventura infantil, Scorsese recheia o cotidiano de Hugo com a descoberta do cinema e do encanto com as imagens de George Méliès. O momento em que Scorsese insere em suas imagens em 3D os momentos colorizados dos filmes de Méliès é certamente belo, e nostálgico.

Desde então (ou talvez seja melhor dizer desde um considerável tempo), o cinema americano tem buscado um diálogo com seu período clássico, com a aura das imagens de um cinema que não convivem em nosso presente. Os ecos desta busca podem ser sentidos em filmes como *La La Land – Cantando Estações* (*La La Land*, 2017) e *A Forma da Água* (*The Shape of Water*, 2018). Todos esses exemplos, de uma forma ou de outra, acabam adquirindo uma sensação de homenagem ao cinema clássico, à Hollywood dos anos 1930-1950.

Figura 10: *Viagem à Lua em Hugo, Juventude Travaviada em La La Land.*



Fonte: *Frames de A Invenção de Hugo Cabret (2012) e La La Land – Cantando Estações (2017).*

Neles, a narrativa clássica, por mais que seja ironizada, não deixa de estruturar os filmes: seus personagens cumprem um arco de começo, meio e fim, aliados a uma decupagem que não se aventura muito para distanciar o envolvimento do espectador com a trama. O ato de realizar um filme mudo no momento atual, sem realizar uma proposição de análise para este próprio passado das imagens, parece causar uma proposta vazia em si mesma. Apenas se estabelece uma distância entre essas imagens, gêneros e estrelas que esses filmes parecem evocar, tentando recuperá-los no momento atual.

Todos esses filmes trazem a sala de cinema para a sua narrativa e em todos eles nós visualizamos o que os personagens assistem, absortos, nas imagens. Hugo vê *A Viagem à Lua* (*Voyage dans la Lune*, 1902), de Méliès; *Juventude Travaviada* (*Rebel Without a Cause*, 1955) aparece na tela de *La La Land*. Os filmes assistidos por Pilar,

em *Tabu*, no entanto, permanecem uma incógnita. Miguel Gomes prefere deixar os rastros do cinema do passado permearem o filme de outra forma, não através de uma referência exata e verificável. *Tabu*, mesmo contemporâneo a essa onda de nostalgia, traça um caminho diferente. Por mais convidativa que seja a sua narrativa, nunca conseguimos nos envolver totalmente, pois nosso lugar de espectador está sempre sendo frustrado pelas cisões e estranhezas que o filme vai construindo. Retorna-se, sim, ao passado, porém, com a consciência sobre a estruturação do cinema e da memória de suas imagens no momento do presente.

3. PARAÍSO PERDIDO – Angústias de Apartamento

3.1 Três mulheres: Pilar, Aurora e Santa

Será através do cotidiano de três mulheres que moram num mesmo prédio em Lisboa que iremos vivenciar o tempo do presente. *Paraíso Perdido*, o nome do segundo segmento e da Primeira Parte de *Tabu* (como nos informam as cartelas que surgem na tela, enquanto Pilar está na sala de cinema), nos transporta para a contemporaneidade. A data apenas informa o dia 28 de dezembro, mas através dos diálogos dos personagens, logo saberemos que é o ano de 2010 que chega ao final.

Poderia ser algo tão corriqueiro e banal – pois mulheres se encontram, conversam, trocam confidências, se amam, se estranham, se entendem – mas num cenário em que ainda são raros os filmes que contemplem esses relacionamentos, se faz necessário pontuar que será através da relação entre três mulheres que nós iremos perceber este tempo e esse mundo que se apresenta. Há sim algo de especial na escolha de Gomes em fazer sua narrativa girar em torno de protagonistas femininas (pelo menos neste segmento).

Pilar, mulher de meia-idade, encarna um lugar benevolente. Católica e humanitária, ela está sempre preocupada com o bem-estar das pessoas à sua volta. Participa de uma ONG, reza novenas, abre mão de sua própria vontade para realizar os desejos dos outros, o que inclui aceitar presentes de um pretendente que não lhe interessa muito. Ocasionalmente vai ao cinema, onde chora e vive histórias (que desconhecemos). Sua preocupação maior é com a vizinha do seu apartamento, Aurora, que possui uma idade mais avançada. Com o porte de uma atriz de cinema, Aurora evoca um ar de soberania, de sofisticação. Tudo isso, porém, aparece como uma marca de seu passado, pois a sua condição do presente – o aspecto senil e a escassez de dinheiro e de memória – revelam, na verdade, uma decadência.

Abandonada pelo seu passado grandioso e pela própria filha, Aurora vive a lançar injúrias à sua cuidadora, Santa. A única mulher negra dentre as três, Santa tem uma idade semelhante à de Pilar, porém possui um comportamento diferente. Em seu próprio mundo, ela aparenta viver apenas para si mesma. Exerce o seu trabalho com uma fiel determinação, velando Aurora e cuidando dos afazeres domésticos. Faz apenas o que lhe designam, sem estender-se ao que ela não pode controlar. Há em Santa um olhar

muito mais cínico para o mundo: ela parece ter a consciência de que o mundo lhe impôs limites que ela não pode ultrapassar. Manter-se consigo e com os seus é, então, muito mais seguro. Na quietude de suas ações individuais, seja na pronúncia das palavras dos livros que lê no processo de alfabetização ou no fumar de um cigarro no sofá da sala da patroa, ela aparenta conquistar grandezas.

Figura 11: A solidão de Pilar, Aurora e Santa.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

Entre as três personagens, no entanto, evidencia-se um tom de solidão. Pilar, Aurora e Santa, estão, cada uma a seu modo, abandonadas. Gomes, à medida que vai apresentando as situações de cada uma, vai deixando-nos perceber que a sociedade Às mantém sempre à parte: o mundo moderno que se ergue diante delas não olha para as velhas figuras do passado, mesmo que elas ainda estejam existindo. À velhice, que marca o corpo dessas três mulheres, é oferecido apenas o lugar do abandono.

Como se pegasse pelas mãos e nos levasse até o íntimo dessas mulheres – adentrando a quietude de seus apartamentos, de seus respiros, seus tempos – Gomes nos propõe observar como a essa velhice não está desatada das questões sociais contemporâneas: a desigualdade social, as feridas da escravidão, o passado colonial europeu. Olhar para esse “mundo dos velhos” é olhar para o passado, ao mesmo tempo, perceber que ele ainda existe no presente. Obviamente, há um lugar determinado em *Tabu* - a cidade de Lisboa - porém como nota a pesquisadora Hilary Owen (2016) em sua análise sobre o filme, a capital portuguesa pode simbolizar algo que se dissemina por toda a Europa pós-colonial, que precisa lidar com suas heranças coloniais – e parece não estar muito disposta a enfrentá-las.

O Paraíso Perdido muitas vezes já foi representado, na pintura ou na literatura, como o Jardim do Éden ou como os territórios “descobertos” pelos europeus durante as navegações (o Novo Mundo, As Índias). Lugares com características “maravilhosas”, “impressionantes”: paradisíacas. Porém, em *Tabu*, o adjetivo perdido se sobrepõe ao subjetivo paraíso. As imagens não transmitem a sensação de descoberta de um lugar mágico e encantado. Ao sentir essa atmosfera que evoca uma sensação de falta, de algo que não mais está no lugar, podemos nos perguntar: o que se perdeu? Como evidencia Mariana da Silva, o tempo retratado nessa parte do filme é aquele “[...] por excelência da renúncia, das frustrações e da decadência” (SILVA, 2014, p. 30). *Tabu* atrela essas qualidades à sua ambientação e às suas personagens.

As imagens de *Paraíso Perdido* mantem alguns elementos do *Prólogo*, como o preto e branco, mas o seu conteúdo e sua temporalidade, como já mencionamos, adquire um caráter totalmente diferente. Da lenda que se passa na savana africana, Gomes apresenta o cotidiano frio da cidade de Lisboa. O som torna-se diegético: ouvimos não só os ruídos do ambiente e a trilha sonora, como também a fala dos personagens, que não se dá apenas pela voz *off*. Seu conteúdo será de grande importância para a articulação, entre o presente o passado, buscada pelo filme. É a partir dos relatos dos personagens (que surgem a partir de encontros, conversas, lembranças) que iremos acessar suas memórias (o lugar para o qual toda a velhice acaba convergindo, já que o tempo presente é negado a eles), que transpõe as fronteiras de cada um e se efetivam na constituição da imagem do filme, apontando também para uma memória que é do cinema e da sociedade portuguesa.

A nova narrativa que se inicia em *Tabu* e o deixa com os ares de um filme mais convencional¹⁴ faz questão de se demarcar temporalmente. É no período das festas de fim de ano que os acontecimentos se efetivam. Toda a sensação de perda e abandono é potencializada pelo modo como as datas, dia após dia, se colocam sobre a imagem de Pilar, Aurora e Santa. Concentrar as ações no período natalino, significativo para uma cultura tão católica quanto a portuguesa, surge como forma de não só entender o peso do abandono, do deslocamento familiar que atinge essas personagens, como também as

¹⁴ Ressalta-se aqui, no entanto, que é possível sentir uma atmosfera gera o que Ferreira (2014) denomina de “imagem inquieta” que toma conta deste segmento e do filme inteiro. O adjetivo convencional se dá apenas pelo filme tornar-se um pouco mais “clássico”, pois iremos acompanhar uma narrativa organizada temporalmente, com personagens definidos, som e imagem correspondentes, o que torna o envolvimento com o filme mais profundo. Porém, temos a consciência de que Gomes propõe fissuras até nesse forma segura de montagem.

ligações que a religião possui com suas personagens e com o país (como se evidencia na figura de Pilar), e de alguma forma também moldam a percepção de mundo através de conceitos estabelecidos. Há algo nessa temporalidade específica, entre anos que terminam e se iniciam, entre o pertencimento e a distância, entre o velho e o novo, que possui algo de triste e de perdido, que fizeram Miguel Gomes optar por esse recorte:

Eu queria ter essa semana antes do Natal, você sabe, Natal é muito importante em Portugal, um país tão católico, entre idades, entre o fim de um ano e o começo de outro. Eu queria ter esse tempo que é, bem, uma semana triste. Que é um entre-coisas. Eu não sei. Que para mim, está associada a um sentimento de perda. (GOMES *Apud* PHELPS, 2012)¹⁵

O filme segue as personagens no período entre o dia 28 de dezembro e 3 de janeiro. Pilar acolheria uma noiva polonesa que ficaria em sua casa para um evento religioso. No encontro entre as duas, descobrimos que Maya é apenas uma jovem que quer aproveitar o fim de ano junto com os amigos numa cidade diferente. Ela se passa por uma amiga e inventa uma desculpa a Pilar, seguindo numa escada rolante, distanciando-se dela, de sua velhice e de suas normas religiosas. Pilar permanece então, no saguão do aeroporto, um não-lugar como os vários que irão aparecer no filme, sozinha, dentre as decorações de natal. Durante todo *Paraíso Perdido*, ela tentará, de alguma forma, participar da vida de alguém e lidar com a solidão que sente. Por se encontrar na porta ao lado, Aurora, então parece ser a alternativa mais próxima.

A idade avançada não permite mais à Aurora a liberdade que tinha outrora. Suas escapadas, geralmente para o cassino Estoril, onde perde o dinheiro que não tem mais, são censuradas e controladas por Santa. Ao desmontar a árvore de natal, ela frisa que aquela é a última vez que perdeu tempo com aquelas bobagens: já não há mais sentido nessa decoração, pois ela já está velha demais. Presa nas paredes do apartamento, com seu chapéu e casacos que se parecem os de Norma Desmond de *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1957), Aurora tal como a célebre estrela esquecida, perde-se na memória, em devaneios sobre o seu passado grandioso – e que também é manchado de sangue. O filme nos revela que aquele é o epílogo de sua vida, pois a sua morte se anuncia.

¹⁵ Tradução de: “I wanted to have this week before Christmas, you know Christmas is very important in Portugal, such a Catholic country, between ages, between the end of one year and the beginning of another. I wanted to have this time that is, well, a sad week. It is between things. I don't know. For me, it's associated with a feeling of loss.”

Enquanto caminha para o fim da vida, Aurora provoca diferentes reações entre Pilar e Santa. Mesmo que nunca saibamos exatamente o que cada uma delas viveu em seu passado, as histórias de cada uma se mostram no modo como elas lidam com a figura de Aurora. A preocupação excessiva de Pilar, sua atitude de *boa samaritana*, choca-se com o desinteresse de Santa, que escuta ofensas racistas diariamente. Nesse recorte, que parece instantâneo e presente, subsistem muitas camadas de opressão, de violências. Há um percurso anterior que as levou até ali. Entre Pilar, Santa e Aurora estão as feridas e pesares do passado colonial português.

Hilary Owen (2016) nos ajuda a perceber mais criticamente este segmento. A partir dos personagens, do ambiente e do modo como Miguel Gomes os articula em cena, ela se pergunta como Portugal se situa cinematograficamente em relação aos problemas de uma nostalgia colonial e do desmembramento imperial. Escolher uma atmosfera mórbida para os personagens e para a cidade de Lisboa, em contraste com o passado mítico criado pela própria sociedade portuguesa para si mesma (a descoberta dos novos mundos pelas Grandes Navegações, a epopeia grandiosa de *Os Lusíadas*), é a forma que Gomes escolhe para observar o tempo presente. Não há as viagens ao mar, ânimo e ânsia em descobrir, apenas os enquadramentos que confinam essas mulheres em apartamentos.

O espaço que os personagens de *Tabu* inquestionavelmente habitam aparece ao mesmo tempo igualmente distante e inacessível pra eles, como também para o espectador, através da sua apresentação fragmentada da continuidade, que frequentemente retira o clássico plano que estabelece um ângulo de referência ou uma montagem linear que introduz e conecta os espaços. [...] O espaço geralmente estruturado pelo movimento e pelas relações sociais funcionais aparece, na verdade, estranhamente fraturado e dominado por uma solidão que culmina na figura do espectador único. Nós não apenas somos confrontados com uma complexa realidade, mas também com personagens que não são capazes de lidar com esta realidade. (VÖLKER, 2015, p. 92)¹⁶

Nik Völker (2015) nota que a decupagem de Gomes escolhe muitos planos onde entorno do ambiente em que os personagens estão inseridos é também uma incógnita para o espectador. Além dos planos precisamente delimitados dos interiores dos apartamentos, quando os personagens estão do lado de fora, há uma constante neblina

¹⁶ Tradução de: “The space that the characters of *Tabu* unquestionably inhabit appears at the same time equally distant and inaccessible to them as it does to the viewer, by its fragmentary presentation of continuity frequently lacking the classical wide-angle establishing shot or a linear montage that introduces and interconnects spaces. [...] The space usually structured by movement and functional social relations appears rather awkwardly fractured and dominated by a solitude that culminates in the figure of the sole film-goer. We are not only confronted with a complex reality, but also with characters that are not able to cope with this reality”.

que domina os espaços. Tanto Aurora, como Santa e Pilar em algum momento do filme são enquadradas de costas, tendo a cidade cinzenta ao fundo, formando uma nuvem que impossibilita uma entrada, uma relação.

Figura 12: A inacessibilidade de Lisboa e um dos planos detalhes presentes em *Paraíso Perdido*



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

As estratégias de Miguel Gomes para a sua decupagem também marcam as imagens do filme com uma estranha sensação de presente e passado cinematográfico. Esse olhar quase distante e contemplativo para as personagens, que evidencia a inacessibilidade do ambiente, também se dá por planos avulsos, que não levam a narrativa exatamente para um lugar posterior. Momentos contemplativos, nos quais assistimos um olhar demorado para o fora de campo ou o fumar de um cigarro. O tempo distendido dessas ações convive com planos que são próprios do cinema clássico, que mesmo com a narrativa clássica de filmes atuais, já parecem de uma decupagem obsoleta. A escolha por *closes* muito fechado enquanto as personagens realizam ações ou em cartões escritos à mão, bem como transições entre uma foto estática que se transforma em uma imagem em movimento, ligam aquele tempo tão determinado como presente (pelas datas, pelos ambientes modernos e cinzas) com algo do passado, com a estética de um cinema que parece pertencer também a um passado cinematográfico.

A fixidez da câmara também é uma presença interessante: há pouco movimento nos planos, pois as próprias ações das personagens são também escassas. Não há uma busca, ou uma jornada a percorrer: suas vidas parecem acompanhar apenas o movimento do ano que se encerra, sendo levadas pelo tempo. Janeiro se inicia e, de alguma forma, a narrativa também se revigora, ainda que por um outro aspecto mórbido. Uma ligação de Santa informa a Pilar que Aurora está no hospital. Os delírios finais de Aurora

mencionam crocodilos, o calor da África e um certo senhor chamado Gian Luca Ventura, alguém que teria sido um amor de sua juventude.

A rápida busca de Pilar descobre que o “velho” também agora reside em um asilo. No caminho até o hospital, Ventura se senta no mesmo banco que Aurora havia sentado há alguns dias, quando fora resgatada do cassino. Ele também olha para o céu cinzento de Lisboa, com um chapéu de couro na cabeça, tal qual Aurora. A rapidez de Pilar, no entanto, não consegue deter o tempo do destino, que leva Aurora mais cedo, antes do reencontro dos dois.

Após o funeral, Pilar leva Gian Luca e Santa para um *shopping*, onde eles podem tomar um café. O último dos lugares de impermanência, o *shopping* tem uma decoração, que busca se afirmar com mais presença. Cercados por árvores e pássaros artificiais, que tentam simular uma floresta, os três se sentam em uma mesa. Recusando o café ou a água, Gian Luca olha as para as duas senhoras, mexendo os cubos de gelo em sua dose de uísque, afirma que Aurora tinha uma fazenda na África.

A voz de Gian Luca será o fio condutor entre este segmento e o posterior, *Paraíso*, no qual irá, pela memória, acessar o passado de Aurora e Ventura, permeado por imagens estilizadas que referenciam o imaginário do cinema clássico e da colonização portuguesa. A África retorna ao filme novamente, através dessas imagens do presente, que ainda carregam os rastros do passado.

Todo o *Paraíso Perdido* é marcado pelos indícios do passado neste tempo presente. Isso está na velhice do corpo, na vergonha, nos insultos, nas rememorações nostálgicas que se estabelecem entre os personagens e os espaços filmados. Porém, como o nome do segmento posterior informa (ao se denominar *Paraíso*), *Tabu* também lida com as heranças da imagem cinematográfica. O título *Paraíso* também está no *Tabu* de Murnau, só que em uma ordem invertida. Além disso, ao realizar a mesma estratégia de transição entre os segmentos, o plano/contraplano, é interessante relacioná-lo com o primeiro plano deste segmento: a centralidade de Pilar, imersa numa sala de cinema, mirando imagens que desconhecemos.

O imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas. É o infinito jorro virtual que acompanha o que é atual, isto é, singular, finito no tempo e no espaço. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana. (MORIN, 1969, p.84).

Como nos define o filósofo Edgar Morin, é no imaginário, dos espectadores e da sociedade, que se evidencia a permanência das imagens, dos discursos. Ele acompanha o que reside na atualidade e está por toda a parte. Se este imaginário se mostra ainda discreto, na forma de rastro em *Paraíso Perdido*, no segmento posterior o trânsito entre o presente e o passado, entre estéticas cinematográficas diferentes, entre a voz e a mudez dos sons, farão com que ele esse imaginário se evidencie de forma mais precisa. Porém, se todo este trânsito entre temporalidades, entre imagens, atinge o espectador de uma forma tão efetiva, é também devido ao fato de todas essas “sementes” terem sido jogadas durante o tempo presente apresentado por Gomes. Assim, será a partir deste momento presente que iremos acessar a história vivida por Gian Luca e Aurora, que convive com o sistema colonial português e com as imagens do cinema clássico americano. Analisar este imaginário ao qual Miguel Gomes busca, é também uma forma de entender um pouco melhor o momento em que vivemos, com as feridas abertas de um processo, que assim como Aurora revela, é marcado por sangue nas mãos, ainda que sob a forma de uma história bonita de amor.

3.2 O papel do espectador na construção das imagens

Na visão da pesquisadora Sally Faulkner (2015), é a partir da personagem de Pilar que Miguel Gomes estrutura a centralidade de *Paraíso Perdido*. Além de ser a primeira das personagens apresentada no segmento, é também a sua qualidade de espectadora que conhecemos primeiro. Essa imagem provoca uma ligação direta entre ela e o espectador, pois vê-la encarando uma tela de cinema, funciona como um espelho para a própria plateia que assiste a *Tabu*: somos todos um pouco Pilar, pois também estamos, igualmente a ela, assistindo a um filme.

O substantivo pilar aponta para algo que sustenta, que suporta um peso – algo fundamental para que uma estrutura não desmorone. A força de Pilar, das ações que ela realiza durante o filme, de alguma forma são contempladas por essa definição. É a partir dela, a personagem que procura consertar as dores do mundo (muitas vezes tentando ignorar as suas próprias), que conheceremos Aurora e Santa. Faulkner a vê então como um “objeto de identificação” no filme, que guia o nosso olhar pela narrativa.

Pilar é uma cinéfila, e Faulkner vê nesse fato a auto-reflexividade proposta por Miguel Gomes ao lidar com as imagens do imaginário cinematográfico que permeiam *Tabu*. Há dois momentos em que Pilar vai ao cinema em *Paraíso Perdido*, e nas duas

ocasiões nós não visualizamos o que ela assiste. Ficamos apenas com as suspeitas deixadas pela decupagem, que enquadra as suas reações: o seu olhar perdido no plano/contraplano que sucede as imagens *Prólogo* e, num outro momento, seu rosto que chora ao ouvir uma música romântica que invade a trilha sonora, na sessão da véspera de ano novo.

Figura 13: Quando Pilar vai ao cinema.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

A própria maneira que Gomes dirige Teresa Madruga, a atriz que interpreta Pilar, provoca uma sensação de que ela está inerte ao mundo ao seu redor. Essa qualidade pode causar um estranhamento, já que é Pilar quem está a todo momento buscando outras narrativas para sua solidão (na noviça, na ONG, em Aurora), porém há também algo que a desloca. Faulkner nos informa que “[...] ele a dirige para que ela atue com um olhar grande de surpresa, como se estivesse assistindo a um filme”¹⁷ (FAULKNER, 2015, p. 352). Assim como o próprio cinema, Pilar também assume um lugar de projetivo sobre a realidade, e isso funciona como uma “regra do jogo” em *Tabu*. Suspeitamos, então que as imagens do filme, e principalmente as do segmento *Paraíso*, podem ser provenientes de uma projeção – frutos de uma composição influenciada por uma personagem inserida em um imaginário cinematográfico, que percebe o mundo a partir dele.

Quando o teórico Jacques Aumont (2011) se questiona sobre o desejo do espectador de cinema, sobre o que o faz escolher passar duas horas de seu tempo olhando para uma tela, ele afirma que:

¹⁷Tradução de: “[...] he directs her to act wide-eyed and in astonishment, as if she were watching a film.”

A resposta deve ser certamente procurada do lado de um estado de abandono, de solidão, de carência: o espectador de cinema é sempre mais ou menos um refugiado para quem se trata de reparar alguma perda irreparável, mesmo às custas de uma regressão passageira, no tempo de uma projeção. (AUMONT, 2011, p. 242)

Todas essas qualidades, não por acaso, são encontradas em Pilar. Atrelando o cinema ao seu cotidiano solitário, podemos entendê-lo como uma forma de refúgio. O dispositivo cinematográfico - a sala escura, a projeção em uma tela, o isolamento com o exterior, a disposição das poltronas - é estruturado para que se crie uma imersão entre o espectador e as imagens. Muito já se discutiu sobre as implicações – políticas e estéticas – que coexistem dentro de uma sala de cinema, onde, ao mesmo tempo em que se está em um grupo reunido também se está sozinho, pois cada um que se coloca à frente da tela percebe o que vê de uma forma particular.

Em nossa contemporaneidade, mesmo ao discutir a perda de inocência do espectador diante das imagens (do cinema, mas também de outras visualidades possibilitadas pelo digital), é possível notar também, por outro lado, uma valorização do envolvimento do espectador. Já não são raros os sistemas de IMAX e o cinema 3D (e até 4D) que surgem nos *shoppings* buscando oferecer ao espectador todos os impactos de uma imagem (que é formulada, estruturada, montada) e pretendem apresentá-la como natural e verdadeira. Muitas vezes apelando para as sensações físicas como o olfato, movimento de cadeira ou de água sobre os espectadores, para fazer com que a experiência se “aproxime” com o real.

O lugar da imersão do dispositivo cinematográfico não pode, no entanto, estar destituído do modo como se articulam as imagens e as narrativas fílmicas. Durante toda a história do cinema diversas formas de relação entre imagem e espectador foram desenvolvidas (a apresentação etnográfica, as vanguardas europeias, os filmes da Nouvelle Vague que pretendiam evidenciar a sua artificialidade, como alguns rápidos exemplos), porém mesmo com toda essa diversidade a relação que prevalece entre as imagens cinematográficas e o espectador é a do envolvimento narrativo, que surgiu no estabelecimento do cinema clássico, ainda no começo do século XX.

No cinema clássico, tende-se a dar a impressão de que a história está se contando sozinha, por conta própria, e que a narrativa e narração são neutras, transparentes: o universo diegético finge se oferecer aí sem intermediário, sem que o espectador tenha o sentimento de que deve recorrer a uma terceira instância para compreender o que está vendo. [...] O caráter de verdade permite-lhe mascarar o arbitrário da narrativa e a intervenção constante da

narração, assim como o caráter estereotipado e organizado do encadeamento das ações. (AUMONT, 2011, p. 120-121)

Essa relação entre o espectador e a imagem cinematográfica não foi, no entanto, instantânea. Há um importante momento de experimentação, de descoberta das potencialidades do cinema que vai mediando tanto o modo como o espectador percebe essa imagem em movimento do mundo, como a maneira com que os realizadores descobrem as formas de apresentá-lo. Todo o cinema de atrações, como vimos no capítulo anterior, é um estágio inicial, onde se evidencia uma relação mais imediata entre o cinema e o mundo – ou entre os personagens e situações julgadas interessantes de serem apresentadas a um público, ainda sem o intermédio de uma narrativa e de uma gramática fílmica estruturante.

A confluência de heranças de outras formas artísticas que precede o surgimento do cinema também contribui para que essa escolha se efetivasse. A tradição do romance, as jornadas dos personagens literários e a estética melodramática das obras que inundam o teatro europeu do século XIX, com seus dramas familiares, seu apelo à identificação, sentimentalismo e aos valores burgueses, assim como a ilusão da “quarta parede” que isola o palco da plateia (que se comporta como um *voyeur*), são sem dúvidas, uma forte influência na descoberta das possibilidades narrativas do cinema.

O estabelecimento de uma forma narrativa dominante, de uma forma de controle sobre como apresentar as imagens e como fazer com que o espectador as receba, é também atrelado ao surgimento da indústria cinematográfica hollywoodiana (ainda que ela não seja a única a propor imagens com essas características). Essa escolha, além de estética, é também política. Logo o cinema compreendeu que poderia, através da estética do cinema clássico, apresentar discursos sobre o mundo e, assim, penetrar o imaginário de seus espectadores.

É através de um processo de projeção e identificação que o filósofo Edgar Morin (2014) enxerga a potência do cinema, e principalmente a do cinema clássico. Em seu livro, *Cinema ou O Homem Imaginário*, escrito em 1957 (década em que a linguagem do cinema hollywoodiano já havia conquistado relevância mundial, e seu sistema de estúdios anunciava os sinais de uma crise), baseado nas memórias e influências que o cinema lhe causou na adolescência, ele realiza uma análise das imagens e do mecanismo cinematográfico, focando-se na capacidade de o cinema acessar um lugar fortemente

subjetivo, subvertendo assim os “designios” presentes em seu surgimento: o de refletir com exatidão o movimento do mundo.

Todas as imagens, e principalmente a imagem cinematográfica, possuem uma forte ligação com o real, com o mundo. Porém, é num caminho de duplicidade que Morin explica que toda a nossa percepção sobre o mundo (e, por consequência, também a criação das imagens) ocorre também devido ao fato de que não há um mundo, uma realidade concreta – pois essa realidade é também mediada através de imagens (mentais ou materiais) que criamos. A consciência humana, por conseguinte, se efetiva não quando a humanidade é capaz de realizar funções ou de compreender o ambiente ao redor, mas quando ela atinge a capacidade de inventar sobre o mundo e sobre si mesma.

[...] o que é essa coisa que chamamos de espírito se pensarmos em sua atividade, a que chamamos cérebro, se o concebermos como órgão-máquina? Qual é a sua relação com a realidade externa, sabendo que o que caracteriza o *homo*, não é tanto o fato de ser *faber*, fabricante de ferramentas; *sapiens*, racional e “realista”; mas sim o fato de ser também *demens*, produtor de fantasias, de mitos, ideologias, magias? (MORIN, 2014, p.12)

Antes de Arlindo Machado ou Marie-José Mondazin, Edgar Morin já anunciava a relação do cinema e da imagem com algo que convive com o homem desde os tempos “primitivos”. Buscando entender “o duplo mistério, o da realidade imaginária do cinema e o da realidade imaginária do homem” (MORIN, 2014, p.12-13), ele formula o conceito de *duplo*, um aspecto que emerge dessa consciência sobre si mesmo.

O *duplo* conjuga uma relação de conexão entre essas duas instâncias: o real e o imaginário. O homem primitivo, por meio dos rituais, dos mitos, vai criando conexões com o mundo, se *duplicando* em seus objetos, concedendo aspectos seus àquilo que o mundo lhe apresenta (num aspecto de projeção). Da mesma forma, a realidade também provoca impressões diretas sobre o homem, fazendo com que este se perceba (e também se invente como indivíduo através desse encontro). Não há uma linha, portanto, que leve de um lugar a outro, mas sim uma zona de confluências, que nunca se finda, entre esses dois polos. Morin escolhe duas palavras para definir o mecanismo do duplo: reflexo e sombra, justamente dois dos processos em que tomamos consciência de que existimos – através da projeção em uma imagem, num espectro.

O duplo é efetivamente essa imagem fundamental do homem, anterior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho ou na alucinação, como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e intensificada na crença da sobrevida, nos cultos e nas religiões. (MORIN, 2014, p. 43)

Desde o plano inaugural do trem na estação, o imbricamento entre o real e o ficcional já pode ser sentido na imagem cinematográfica. A mediação da câmera alterou a percepção do homem sobre o mundo. O que sempre havia sido uma construção própria, manual, em diálogo apenas com as imagens mentais privadas de cada um, adquiriria agora a mediação de um instrumento técnico. A fotografia havia inaugurado, porém o cinema é que potencializa o encontro da câmera com o mundo, pois o reproduz com movimento. Para Morin, as características da imagem cinematográfica provocam uma impressão de realidade que é maior que a da fotografia, e assim possibilita um caráter projetivo maior para aquele que se coloca diante dela.

Todo o real captado passa, então pela forma imagem. Depois, ele renasce como lembrança, isto é, imagem da imagem. O cinema, como toda figuração (pintura, desenho) é uma imagem da imagem, mas, como a foto, é uma imagem da imagem perceptiva, e, melhor que a foto, é uma imagem animada, ou seja, viva. É enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário. [...] *a imagem não é apenas o entroncamento entre o real e o imaginário, é o ato de constitutivo radical e simultâneo do real e do imaginário.* (MORIN, 2014, p. 13-14)

Para Morin, as imagens em movimento se diferenciam em dois estágios: as do cinematógrafo e as do cinema. Entre os dois estágios há uma transformação, mesmo que o início de um estágio já contenha as faíscas de se intensificam no outro estágio. O cinema é para ele a progressão do cinematógrafo por conseguir (conscientemente) articular suas imagens para conseguir penetrar mais fortemente dentro do imaginário do espectador, através de um processo que Morin define como projeção-identificação. Esse processo, que não é exclusivo do cinema, se faz presente no homem desde o universo dos duplos “primitivos”, mas é o cinema que descobre como potencializá-lo.

A projeção é um processo universal e multiforme. Nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões e temores se projetam não apenas no vazio, em sonhos, em imaginação, mas em todas as coisas e em todos os seres. [...] Na identificação, o sujeito, em lugar de se projetar no mundo, absorve o mundo em si mesmo. [...] A mais banal das “projeções” em outrem – do tipo “eu me ponho no lugar dele” – é uma identificação do “eu” a “ele” que facilita e atrai a identificação de “ele” a “mim”: “ele” se tornou assimilável. Não basta isolar a projeção de um lado e a identificação de outro e, em outro ainda, as transferências recíprocas. É preciso considerar também *o complexo projeção-identificação, o qual implica essas transferências.* (MORIN, 2014, p.109-111)

Esse processo familiar ao homem (Morin lembra que esse é o processo que se dá quando o sonho ocorre), é retomado através do cinema, tanto por suas imagens como da ambientação que a sala de cinema constrói para o espectador. Desde seu início, suas imagens se ligam com as possibilidades “encantadas”, de sua ligação com o “sonho”.

Quando o cinema se alia com as histórias e a ficção, esse processo de projeção-identificação que se vê entre o espectador e o dispositivo cinematográfico se potencializa e atinge um estágio desconhecido até então. É justamente esta articulação entre imagens, entre lugares, pontos de vista, que será efetivada no modelo do cinema clássico. Para Morin (2014), essas técnicas são tão efetivas porque este é um processo que, para além do cinema, também pertence ao âmago da própria vida.

Como também ressalta Jacques Aumont, ao retomar o pensamento de Morin, “as técnicas do cinema são aproximações são provocações, acelerações e intensificações da projeção-identificação” (AUMONT, 2011, p.237-238). Além da aproximação com a narrativa, Morin ressalta tanto a utilização de técnica das câmeras cinematográficas e da montagem para evidenciar que um caráter de “magia” e de “sonho” também já rondava as imagens objetivas (nota-se, não por acaso, no nome da lente cinematográfica, o desejo de produzir e “revelar” uma imagem objetiva e real do mundo), próprias do cinematógrafo, evidenciando o movimento das cidades e das pessoas.

Os processos de fusões, superposições, deformações que ocorrem nos filmes de George Méliès, são alguns exemplos dessas imagens sendo desvirtuadas de sua função inicial. Há, sem dúvida, uma ligação com o real, mas há também a presença de um aspecto mágico. O cinema conseguiu, aos poucos, através não apenas dessas técnicas, mas principalmente de sua aproximação com a narrativa (na articulação de planos para contar uma história) desenvolver uma linguagem que altera o tempo presente e o espaço real da imagem captada pela câmera, os utilizando do modo que interessa à narrativa.

É a formulação de um espaço-tempo fílmico próprio que se relaciona com a realidade e que ao mesmo tempo se distancia dela (por ser também construção, invenção) que será a base da articulação das imagens do cinema clássico. O teórico Ismail Xavier (2003), cuja obra realiza uma intensa investigação das articulações possíveis do cinema, percebe que além de o cinema clássico construir esse espaço fílmico, ele consegue ser extremamente eficaz porque atrela todo esse espaço ao olhar, que pode ser tanto o do personagem da narrativa que se desenrola na tela quando o olhar do espectador que as assiste.

O cinema clássico nada mais é (sem nenhuma diminuição deste feito nessa expressão) que as imagens de um mundo construído articuladas em função de um olhar, que se desmembra e se modifica em cada plano, fazendo com que o espectador transite

entre os mais variados lugares, temporalidades, consciências e assim participe, se engaje com a histórias e os lugares que lhe são apresentados.

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado dos personagens, mas sem preencher o espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. [...] É nele, mais do que em qualquer outra proposta, que vemos realizado o projeto de intensificar ao extremo nossa relação com o mundo-objeto, fazer de tal mundo parecer autônomo, existente em seu próprio direito, não encorajando perguntas na direção do próprio olhar medidor, sua estrutura e comportamento. Somos aí convidados a tomar o olhar sem corpo como dado natural. (XAVIER, 2003, p.37-45)

Na maioria dos filmes nos parece natural que se passe do plano de alguém que fala a um outro de alguém que escuta, de um plano que enquadra uma grande paisagem ao detalhe dos olhos de um personagem imerso nessa paisagem. O trabalho do cinema clássico foi o de articular uma continuidade entre um plano e o outro – entre os espaços, os personagens, os valores morais, que seriam apresentados. Não apenas a continuidade temporal e causal da narrativa (que já vinha sendo desenvolvida através da literatura e do teatro), mas principalmente esconder essa passagem entre uma imagem e a outra. A continuidade precisaria estar aliada ao invisível, e assim potencializar a impressão de realidade que pulsavam das imagens cinematográficas, escondendo a sua artificialidade.

A montagem não poderia ser sentida pelo espectador, pois assim o caráter projetivo e de identificação do qual é tomado o espectador, evidenciado por Morin e Aumont, se efetivaria com maior eficiência. Se em seus primórdios, a câmera se evidenciava nas imagens cinematográficas, com o desenvolvimento da linguagem clássica, o objetivo é torna-la também invisível. As histórias precisariam obter um caráter de autonomia, de naturalidade. O mundo ficcional apresentado provocaria a semelhança com o real, com a vida. A presença da câmera – instrumento que evidencia a formulação, a artificialidade – precisaria ser encoberta.

Todo esse desvio teórico pode parecer um tanto despropositado, mas é interessante entender que Pilar também representa o espectador clássico do cinema. Como vimos, a articulação do cinema em um caráter narrativo potencializou o caráter de projeção-identificação das imagens. A indústria hollywoodiana utilizou-se dessa característica e iniciou a produção de universos próprios, apostando na ilusão da artificialidade para também atrelar discursos à narrativa. Serge Daney (2007), crítico da revista *Cahiers du Cinéma* afirma que esse cinema cativou o espectador por mais tempo que qualquer outro, porque jamais cessou de lhe propor saídas. Ousamos dizer que o destino dessas

portas de saída, que pareciam estar sempre entreabertas para que as imagens do cinema adentrassem, era o próprio imaginário do espectador.

Cada plano do cinema clássico pressupõe a presença de alguém que os contemple. Acompanhar essa estrutura tomando forma não deixa de ser também a presença de uma visão sobre o mundo se configurando. É nossa função, ao decidir analisar um filme, estar atentos para percebê-la, pois toda relação com o real que o cinema clássico propõe, que é legítima e forte, também precisa ser entendida em sua construção. A estética inaugurada pelo realizador e produtor D. W. Griffith ainda nos anos 1910, no estabelecimento do cinema como uma indústria lucrativa, mesmo após diversas modificações, ainda se faz presente na atualidade.

É interessante entender o momento que motiva esse aparecimento. Muito se fala da montagem que Griffith aperfeiçoou em seus filmes. Com certeza, a distância entre o espectador e o filme se tornou mais curta, pois toda a intenção de sua filmagem era a de potencializar o envolvimento do espectador com uma narrativa. Apoiado na herança do teatro melodramático do século XIX, ele desenvolve suas pequenas histórias burguesas - contos morais, perseguições, histórias de amor. Ao longo de seus diversos curta metragens, essas são as suas temáticas recorrentes.

Desse modo, ele escolhe representar o mundo e as ações de forma narrativa. Seus cenários procuravam transmitir a verossimilhança com o mundo real, mas eram, no entanto, construções cênicas. Griffith dá liberdade à câmera cinematográfica e constrói, a partir dela, um mundo distinto, diegético para aquela narrativa que ele deseja apresentar. Sua montagem quer parecer invisível: entre um plano e o outro, podemos passar de uma sala a um quarto, de uma grande paisagem a um rosto de uma personagem, de alguém que fala a alguém que escuta.

Griffith entendeu que essa dinâmica podia ser relacionada com a narrativa e propôs que seu espectador acompanhasse essas histórias sem estranhar as mudanças. Tudo parece orgânico e fluido, mas é devidamente construído a partir de um ponto de vista com o qual a câmera escolhe mostrar aquela determinada ação. Somos apresentados aos olhares dos personagens ou do narrador sobre os objetos, e vamos, significando essas relações a partir da montagem. É esse o cinema que se associará a indústria hollywoodiana e exercerá poder sobre as outras formas de se relacionar com a imagem cinematográfica.

Essas técnicas de montagem também demonstram algo que nem sempre é contemplado nas análises de seus filmes: há em Griffith e na narrativa clássica uma grande imposição de um olhar sobre o mundo. Dentro de uma aparente suavidade e naturalidade, coexiste também a violência de um mundo que se torna imagem. Os *raccords*, planos/contraplanos, *close-ups* e todo o envolvimento narrativo traduzem o poder que a indústria hollywoodiana aprendeu a utilizar para disseminar seus discursos sobre o mundo. Nik Völker (2015), ao analisar o pensamento de Gilles Deleuze, lembra que em *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), filme de Griffith sempre tomado como seminal para todas as estratégias que o cinema clássico utilizaria durante todo o seu auge, também deseja disseminar julgamentos morais (e racistas), sobre toda uma sociedade. Há, no filme de Griffith bem como na maioria dos filmes de estratégia clássica hollywoodiana, sempre uma unidade que é perturbada por uma adversidade. A narrativa, se articula também por imagens que determinam o bem e o mal, e assim encenam os conflitos e que buscam restaurar a ordem inicial ou propor uma nova ordem.

[...] a organização da montagem orgânica (a construção de um corpo) na escola americana “é, primeiramente, unidade na diversidade, o que se dá por uma série de partes diferenciadas: existem homens e mulheres, ricos e pobres, a cidade e o campo, Norte e Sul, interiores e exteriores, etc.” Ao olhar os planos e o enredo de *O Nascimento de uma Nação* (1915) de Griffith, Deleuze examina como os conflitos dessas partes divergentes emergem e como sua diversidade e conflitos “ameaçam a unidade da parte orgânica” dos ainda jovem Estados Unidos. É apenas com o avanço do enredo que a reconciliação entre a multiplicidade parece possível. Finalmente, as “ações convergentes tendem a um fim único, alcançando o lugar do duelo reverte o seu resultado, para salvar a inocência ou reconstruir a unidade comprometida – como o galope do cavaleiro que chega para resgatar o capturado. (VÖLKER, 2015, p.55)¹⁸

O envolvimento do espectador a partir dos planos de Griffith funciona de forma eficaz. Aumont (2011), ao falar sobre *O Nascimento de uma Nação*, relata o modo como através de uma montagem paralela, Griffith propõe a simpatia do espectador com a Ku-Klux-Klan, ao apresentá-la como a salvadora à ameaça – no caso, os personagens negros, que raptavam uma mulher branca. É famosa a adesão que o filme provocou no

¹⁸ Tradução de: “[...] the organisation of organic montage (the construction of a body) in the American school “is, firstly, unity in diversity, that is, a set of differentiated parts; there are men and women, rich and poor, town and country, North and South, interiors and exteriors, etc.” Looking at the shots and the plot of Griffith’s *Birth of a Nation* (1915), Deleuze examines how the conflicts of these diverging parts emerge and how their diversity and struggles “threaten the unity of the organic set” of the still young United States (Deleuze, 1992: 32). It is only with the advancing plot that reconciliation among the multitude becomes possible. Finally, the “convergent actions tend towards a single end, reaching the site of the duel to reverse its outcome, to save innocence or reconstitute the compromised unity - like the gallop of the horsemen who come to the rescue of the besieged.”

território americano, renovando o poder da organização racista na época de seu lançamento. Obviamente, cada imagem cinematográfica e cada filme atingem cada espectador de uma maneira particular. Porém, Aumont nos lembra que todo filme de ficção profere um discurso através de sua articulação de imagens e sons. Isso já está posto desde seu surgimento e Griffith é, fortemente, um exemplo.

O filme de ficção clássico é um discurso (pois é o ato de uma instância narrativa) que se disfarça de história (pois age como se essa instância narrativa não existisse). [...] Apresenta-se, em suma, uma história que se conta sozinha e que, com isso, adquire um valor essencial: ser como a realidade, imprevisível e surpreendente. [...] O caráter de verdade permite-lhe mascarar o arbitrário na narrativa e a intervenção constante da narração, assim como o caráter estereotipado e organizado do encadeamento das ações. (AUMONT, 2011, p.121)

. O desejo de Miguel Gomes em observar o cinema clássico novamente, através dos seus rastros na contemporaneidade, se efetiva na busca de Pilar por alguma história, tentando encontrar o conflito que perturbe a unidade de sua vida, numa clara ânsia por alguma ficção. As orações que ela profere durante todo o filme, nos evidenciam que ela acredita naquilo que não vê. Ela é uma personagem fortemente projetiva, sempre sentindo os conflitos de cada personagem¹⁹ (o abandono de Aurora, os sentimentos do seu pretendente). A religião é a instância na qual Edgar Morin evidencia a presença dos duplos e das projeções. Pilar está *duplamente* envolvida na atmosfera projetiva: sua percepção do mundo está mediada através da fé e do cinema.

Como Morin nos fala, a projeção-identificação faz parte de nossa vida. O cinema clássico entende este fato e nos faz experimentá-la de uma forma mais potente, busca nos envolver também em um ambiente de crença, para que adentremos em suas imagens. No período de Griffith e do estabelecimento de Hollywood, a imagem do cinema ainda era em preto e branco e não continha som. No entanto, quando o filme falado e a cor surgiram como possibilidades à realização, potencializaram a impressão de realidade dos filmes de ficção. Quanto mais elementos do real mais próximo o filme está do espectador, por conseguinte, mais eficaz será o seu processo de envolvimento.

Logo no início de *Paraíso Perdido*, somos apresentados a Aurora, senil e em dívidas com o cassino Estoril. Um longo plano encara o seu rosto, enquanto ela fala sobre um sonho totalmente inverossímil que teve. Seu discurso fala sobre homens que viravam

¹⁹ Ainda que também inclua Santa em suas orações há entre as duas mulheres um mecanismo de oposição. Ferreira (2014) nota que os privilégios de Pilar, mulher branca europeia, impedem que ela consiga entender totalmente a situação de Santa, como mulher marginalizada pela sociedade.

macacos em um vagão de trem, que também se transformavam em máquinas de cassino. Ao fundo da velha senhora, há algo que gira. O plano que às vezes parece ter movimento próprio e as vezes parece apenas enquadrar o movimento de alguma estrutura do lugar envolve Aurora em uma atmosfera inebriante, própria aos delírios de um sonho, de algo imaterial. Quando anuncia o começo de seu sonho, Gomes mostra um contraplano do rosto de Pilar, que olha para Aurora, já em um estado trêpago, completamente envolvida pela narrativa que a velha senhora irá lhe contar.

Figura 14: O plano e o contraplano entre Aurora e Pilar no Estoril.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

A articulação do plano/contraplano, que evidencia arrebatamento de Pilar, é presente em toda a decupagem de *Paraíso Perdido*. Assim como no cinema clássico, o filme tem a sincronia entre a imagem e a fala dos personagens e do ambiente. Porém, como já evidenciamos, há um sentimento de falta que perpassa todo o segmento. Miguel Gomes aborda, através de Pilar, os limites do lugar do espectador clássico de cinema, não para delimitar minuciosamente o que ocorre nessa relação, mas talvez de apenas para acessar os efeitos que o cinema é capaz de provoca em cada um de nós.

Para Ismail Xavier (2003), entre o espectador e a imagem cinematográfica há um pacto que se estabelece. Mesmo com todo o mecanismo de ilusão que almeja, o cinema sempre evidencia a sua artificialidade, pois é, ele mesmo, uma imagem projetada, irreal. Assim o espectador ao entrar na sala “aceita o jogo do faz-de-conta, de quem sabe estar diante das representações” (XAVIER, 2003, p.34). Morin fala que durante tanto tempo a crença da irrealidade das imagens se perpetuou na sociedade anterior ao cinematógrafo, que a imagem cinematográfica se mostrou apenas na impressão de realidade, pois “[...] a consciência da irrealidade da imagem estava tão arraigada que a visão projetada, por mais realista que fosse, não podia ser considerada como praticamente real. [...] o mundo

evoluído não podia ver senão apenas uma imagem na mais perfeita imagem” (MORIN, 2014, p.117). Seguindo esse raciocínio, o cinema clássico e sua narrativa ancorada na impressão de realidade e na ilusão, necessitam apresentar uma imagem “[...] convincente dentro dos propósitos do filme que procura instaurar um mundo imaginário” (XAVIER, 2003, p.34).

Todo o universo de *Paraíso Perdido* nos parece convincente, verossímil. É o mundo com o qual convivemos – a aspereza das relações, a sensação de vazio. Mesmo que não seja um mundo tão convidativo, a decupagem de Gomes vai nos deixando próximos de suas personagens e de seus conflitos. Ainda que num estado de alerta, o envolvimento acontece. Ao passarmos ao *Paraíso*, o terceiro segmento do filme, as imagens e os sons nos levam a um lugar mais questionador. A projeção-identificação, construída através da decupagem, se vê comprometida com a nova estética que Gomes escolhe para a sua narrativa. A artificialidade da ficção que se inicia, seja na história de amor que é apresentada, como nas incongruências entre o som e a imagem. Já não há, portanto, a certeza de lugar determinado entre o envolvimento e a consciência do espectador.

Tabu, através de Pilar e de suas imagens, talvez nos faça refletir sobre as regras e os jogadores desse jogo que é o cinema. Se somos Pilar, compartilhamos de sua ilusão, de seu encantamento com o mundo. Porém, como o universo criado por Gomes também está repleto de fissuras e incompletudes, Pilar se revela impossível de acessar completamente. Não há contraplano para as imagens da tela de cinema, assim como não há, no cotidiano vivenciado dia após dia, algum relance de seu passado.

Lidamos com ela a partir do tempo presente e das pistas que seu comportamento projetivo nos dá. Dessa maneira, Gomes nos leva a praticar a mesma projeção sobre ela, mesmo que de alguma forma, permaneçamos despertos para um a estrutura lacunar do filme. Ao observá-la, indagamos sobre sua vida, assim como poderíamos fazer com qualquer pessoa que cruze o nosso caminho na rua. No entanto, Pilar é apenas uma personagem e não existe realmente, mesmo que nesse momento ela já pertença ao nosso imaginário - assim como todos os elementos da realidade que nos rodeia.

3.3 Os ecos do passado e a ânsia pela ficção

“Já a vista, pouco a pouco, se desterra
Daqueles pátrios montes, que ficavam;

Ficava o caro Tejo e a fresca serra
 De Sintra, e nela os olhos se alongavam.
 Ficava-nos também na amada terra
 O coração, que as mágoas lá deixavam.
 E já *despois* que toda se escondeu,
 Não vimos mais, enfim, que mar é céu.”

Canto V de *Os Lusíadas*, Luís de Camões

A história de Portugal está ligada ao mar. Foi no marejo dos barcos que tocavam as suas ondas que se construíram as poesias, as histórias heroicas, os tristes fados de despedida, assim como foi cruzando a imensidão azul e desconhecida que se construíram seus impérios, a arrecadação de riquezas sob a exploração dos lugares e da natureza, a escravidão e a morte dos povos e de suas culturas. O lado sujo e vil da colonização portuguesa (e da colonização europeia como um todo) passa despercebido pelos lindos versos de Luís de Camões, o grande poeta português. Nessa construção poética, assim como em toda epopeia, há também um desejo de inventar a história de um povo - neste caso, o povo português. De procurar um significado heroico e digno para justificar os males causados sobre os outros povos.

Mais de quinhentos anos depois da escrita desses versos e de um forte processo de colonização, *Tabu*, através da relação de Aurora e Santa, ilustra os dois polos dessa história, que já não parece tão cheia de luminosidade e aventura. Toda a estética de reclusão e solidão que se apodera de *Paraíso Perdido* evidencia que os resultados desse processo geraram um ambiente insuportável. Convivemos com os seus resultados, pois eles causaram marcas que não se desfizeram com o passar do tempo. Mesmo com toda a Europa vivenciando uma das mais graves crises migratórias, com a chegada de vários refugiados provenientes de situação de guerra em muitos países africanos, o governo de Portugal ainda busca atrelar esse passado “glorioso” ao presente de Portugal. Nik Völker (2015) destaca que há ainda uma forte presença desse imaginário em propagandas turísticas, museus de arte, monumentos que apontam que as “Grandes Navegações” ainda levam a história portuguesa, exaltando um tempo de conquistas que não olha para suas responsabilidades nos prejuízos.

Em contraste com as finadas práticas coloniais portuguesas que apenas se encerraram após a Revolução dos Cravos de 1974 e resultaram em uma amnésia, ao menos, parcial das Guerras Coloniais, um trauma nacional ainda não superado, ou uma ‘dor de cabeça’ imperial de um naufrágio marítimo, os

ícones do Império Português do começo do século XVI e século XVII parecem não carregar nenhuma conotação ambivalente de exploração ou injustiça que possa desqualificá-los como um significado público de unidade, futuro potencial e força em tempos de uma crise economicamente induzida de um eu nacional.²⁰ (VÖLKER, 2015, p. 09)

Figura 15: O contraste nos planos de apresentação de Santa e Aurora.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

Se o olhar mediador de Pilar para a tela de cinema é o que inicia o *Paraíso Perdido*, os planos de apresentação de Santa e Aurora também nos dizem muito não só sobre o cotidiano, mas também sobre a história que cada uma carrega. Enquanto Santa aparece de costas, passando roupas, envolta em uma nuvem de vapor; Aurora, tal como Norma Desmond, a estrela esquecida de *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), aparece de óculos escuros, entre as luzes do cassino Estoril, aparentando elegância em meio a decadência. Mesmo que (como fica evidente no decorrer do filme) as finanças de Aurora não estejam em seus melhores dias e que haja uma consciência na maneira cética com que Santa lida com seu trabalho, há entre as duas uma evidente relação de poder, que é histórica e forte o bastante para se perpetuar no discurso de cada uma delas.

Durante todo *Paraíso Perdido*, Aurora trata Santa com desprezo. De sua boca saem ofensas racistas como “preta, serva do diabo” e acusações de que Santa realiza “macumbas malditas”. Porém, logo no início do filme, Aurora fala algo determinante e que contém um sentimento que se atravessa por todo o segmento. No Estoril, ao relatar a Pilar o seu absurdo sonho, ela fala que estava no cassino antigo, porque “este novo

²⁰ Tradução de: “In the contrast to the late Portuguese colonial practises that only ended after the Carnation Revolution of 1974 and resulted in at least partial amnesia of the Colonial Wars, a national trauma not yet overcome, or an ‘imperial headache’ of maritime shipwreck, the early sixteenth and seventeenth century Portuguese Empire’s icons seem not to carry any ambivalent connotations of exploitation or injustice that would disqualify them as a public signifier for unity, future potential and strength in times of an economically induced crisis of the national self.”

não presta pra nada”. Aurora não se interessa pelo tempo do presente, e em seus devaneios, parece não viver nele, estando sempre presa a algo do passado. Sua postura refinada, no entanto, revela uma decadência que se mostra tanto em sua senilidade, como nas dívidas que acumula.

Na volta para casa, ao olhar pela janela do carro de Pilar e contemplar as pesadas nuvens cinzas, Aurora fala algo que já é evidente para o espectador: “Que dia tão feio!”. O modo como Gomes filma Lisboa espalha essa sensação não só para aquele 28 de dezembro, mas para todos os dias retratados em *Paraíso Perdido*. Santa responde a velha senhora com um simples: “Deram chuva”. Mais informada que Aurora, ela parece estar sempre consciente do que a rodeia – muito mais do que a ingenuidade misturada com culpa de Pilar ou o saudosismo senil de Aurora. Inflexível aos sentimentalismos de Pilar, Santa não se comove com a condição de Aurora, mas também não demonstra uma reação de insurgir sobre aquilo que a oprime. Como uma serva fiel, ela vigia Aurora para a patroa, a filha ausente, absorvendo no silêncio tudo o que é proferido contra ela. Sua única demonstração de confronto se dá quando ela indaga a Pilar “o porquê dela se meter tanto na vida dos outros”. Santa, assim como as outras duas mulheres, está só. Mas a sua solidão concentra as profundas heranças da escravidão, que ainda se fazem presentes no mundo contemporâneo. Ela não adentra o lugar do outro por ter tido sempre esse direito negado pela sociedade – e ela sabe disso.

Vivemos uma época em que várias tensões ocorrem. A Europa, que há alguns séculos por meio do sistema colonial se espalhou por diversos lugares do mundo, para explorá-los, hoje se recusa a receber refugiados, coloca-os num lugar de marginalidade. E para além deste fato, a sociedade subjuga a população negra (mesmo nos casos em que ela é também cidadã dessa própria nação europeia)²¹. Assim como não há algo no filme que nos informe sobre o passado de Santa, muitas das análises que são feitas sobre *Tabu* (Owen, Ferreira, Medeiros) sugerem que ela seja uma imigrante africana. A única menção a alguém de sua família se dá quando Aurora, num de seus delírios, conta a Pilar que vai fazer uma festa de aniversário para Santa e que ela poderá chamar “os primos e tudo”. A própria atriz, Izabel Cardoso, presença nos filmes do também realizador português Pedro Costa, nos quais se volta a câmera aos personagens

²¹ Por mais óbvio que pareça, aqui é necessário pontuar que o racismo não é uma exclusividade europeia ou das antigas metrópoles coloniais. O Brasil, que foi uma colônia portuguesa, tem o racismo como uma parte fundamental de sua estrutura.

marginalizados dessa diáspora africana, levanta essa suspeita. Santa permanece calada, nos evidenciando ser consciente que aquilo se trata de uma fantasia.

Como já foi mencionado, o segmento posterior, *Paraíso*, se diferencia completamente em suas imagens. Retorna-se à África onde conheceremos a história de amor vivida entre Aurora e Gian Luca, por meio de imagens estilizadas e influenciadas pelo melodrama americano. Esse contraste notável entre o tempo presente e o passado, entre um ambiente de solidão e desesperança a um outro que se apresenta como empolgante, romântico e aventureiro, causa também outras formas de percepção para o filme.

Há uma ambiguidade latente nas imagens de *Tabu*: tudo está imerso em uma confluência de temporalidades, onde o passado e o presente não se apresentam como estágios definidos, assim como o papel da memória na elaboração desse passado. Porém, não há como negar também a existência de uma neutralidade que Gomes escolhe exercer ao filmar seus personagens. Alguns pesquisadores como Paulo de Medeiros (2016) e Lúcia Nagib (2018), trazem reflexões legítimas e pertinentes sobre o filme, onde problematizam a inexistência de uma posição mais afirmativa contra o colonialismo. Na visão dos dois, esse contraste de tempos e de estéticas possibilita o perigo de uma romantização, tanto do processo colonial quanto da escravidão, pois pode dar lugar a uma certa nostalgia de um tempo perdido.

[...] há um claro perigo de que a instabilidade estruturante, juntamente com o colapso de ideologias emancipatórias, dê origem a uma perigosa forma de nostalgia endossada por muitos como uma forma de paliativo para uma doença atual. No caso de uma nação como Portugal, que ainda é muito ligada tanto ao seu período de regime totalitário quanto ao processo de abandono da sua visão como um império, esses questionamentos são talvez mais visíveis. [...] não pode haver nenhuma ilusão sobre algum deslize para uma idealização não refletida de um passado imperial. Ao mesmo tempo, no entanto, ao escolher apresentar a contemporaneidade de Portugal como cinza e desamparada, banal e antiga, em um forte contraste com um passado romantizado, jovem e vigoroso situado nas colônias, há um claro risco de simplesmente permitir que um sentimento nostálgico que irá não apenas refletir as memórias de antigos colonizadores, mas também os desejos frustrados de auto-realização na parcela das novas gerações.²² (MEDEIROS, 2016, p. 205-209)

²² Tradução de: “[...] there is a clear danger that the mounting instability, compounded with the collapse of emancipatory ideologies, will give rise to a dangerous form of nostalgia endorsed by many as a form of palliative for the current malaise. In the case of a nation such as Portugal, which is still very close both to its long period of totalitarian rule and to the process of abandoning a view of its destiny as imperial, these concerns are perhaps more visible. But they are in no way unique. [...] there can be no illusion about any slippage into unreflected idolization of the imperial past. At the same time, however, by choosing to present current Portugal as grey and forlorn, banal and old, in sharp contrast to a romanticized, youthful

Assim como Medeiros, Lúcia Nagib (2018) inclusive compara o filme a uma matéria censurada do jornal *O Estado de São Paulo* nos anos 1970 sobre a morte do jornalista Vladimir Herzog, executado pelo regime militar brasileiro que comandou o país entre as décadas de 1960 a 1980. Nagib compara as elipses temporais e a escolha entre a linha da ficção e do documentário que o filme possui aos espaços deixados em branco no texto sobre a morte do jornalista, numa aproximação que compactua com os silêncios sobre aqueles que foram vítimas dos regimes violentos. Quando confrontado com essas questões, as resposta de Miguel Gomes (PHELPS, 2012) recaem sempre em uma obviedade de que o sistema colonialista foi desastroso como também no seu desejo em não julgar os personagens, entender as questões de cada um deles e, ao invés disso, deixar que o espectador se coloque dentro do filme e responda de acordo com o que enxerga para aquela história.

Ao invés de emitir um certificado, dando um veredicto para o filme entre essas duas instâncias, talvez seja mais adequado entender as dinâmicas trazidas por sua narrativa e seus personagens. Por isso, para potencializar essa questão, iremos, através das leituras que Carolin Ferreira, Nik Völker e Hilary Owen também fazem sobre esse aspecto do filme, rever os personagens suas dinâmicas na narrativa, pois elas apontam menos para uma polarização e mais um olhar que enxerga ambiguidades nessas imagens sem, no entanto, fechar os olhos para as problemáticas legítimas da nostalgia de um passado colonial.

Völker (2015) percebe essas questões a partir da memória, que também pode ser uma das formas centrais de relação com o filme. Atentando-se para Aurora, ele percebe que o deslocamento sentido por ela, e expresso em seus devaneios nostálgicos se justificam também por ela ser parte dos *retornados*. Classificação costumeira aos portugueses que viveram nas colônias e que, com o fim do regime colonialista e consequente emancipação política das colônias, tiveram que retornar a Portugal, lugar com o qual não conseguiram estabelecer um vínculo tão forte, por serem também

and vital past situated in the colonies, there is a clear risk of simply allowing for a nostalgic longing that would not just reflect the memories of former colonists but also the frustrated desires for self-realization on the part of new generations”.

estranhos àquele lugar, que como pontua Völker pode ser considerado um “núcleo imperial que nunca havia pertencido a eles”²³ (VÖLKER, 2015, p.91).

O ambiente desesperançoso e impenetrável que é Lisboa nessa parte do segmento também é enxergado como um lugar de trânsito. Os muitos lugares de passagem (assim como o próprio segmento como um todo pode ser encarado como uma passagem ao *Paraíso*) que se perpetuam no filme indicam essa sensação de deslocamento para as personagens. Völker (2015) associa esse sentimento com ao pensado pelo filósofo português Eduardo Lourenço: um trauma latente com o colonialismo, como um sintoma que se espalha pela sociedade portuguesa como um todo. O fato da colonização não se esvaír da sociedade portuguesa, de estar presente nos monumentos, nas relações entre as pessoas, faz com que essa sensação se assemelha a impossibilidade enterrar um cadáver, tendo que conviver para sempre com sua presença.

Na leitura do passado colonial que foi tanto interno e externo como foi igualmente vivido ativamente e passivamente sofrido, nós somos confrontados com uma configuração ambivalente que contesta as ordens e fronteiras de um pensamento que nos mantém inclinados a um binarismo dialético de um aqui e um lá, de um presente e um passado. Chegando-se a um diagnóstico de um passado que é inesquecível no sentido de que nunca se consome em uma memória exaustiva, e que também não pode ser completamente exteriorizada em um esquecimento.²⁴ (VÖLKER, 2015, p. 93)

Völker percebe em Aurora um perfeito exemplo desse trauma na sociedade portuguesa. Ela está presa ao passado, seja pelos objetos decorativos de sua casa, nos discursos ofensivos que profere, na relação de superioridade com que trata Santa, mas também presa em sua própria memória. O passado não está apenas no discurso do sonho: num momento ela confia a Pilar (que nesse momento ainda não lhe dá crédito) sobre ter “sangue nas mãos”, Aurora, mesmo em seu discurso oscilante, reconhece que carrega algo, uma mácula que também é histórica. Assim, ela pede a intervenção religiosa de Pilar, para tentar ser redimida.

Aurora está no tempo presente, mas vivencia-o apenas pela ótica de seu passado. Há, da mesma maneira como os lugares de Lisboa são apresentados, um trânsito que a deixa com uma aparência de vazio. Ao invés de enxergar apenas uma possibilidade do

²³ Tradução de: “[...] back to a homeland’ of an Imperial nucleus that was never theirs”

²⁴ Tradução de: “In this reading of a colonial past that was both internal and external as it was likewise actively lived and passively suffered, we are confronted with an ambivalent configuration that contests the orders and boundaries of a thought that keeps clinging to a dialectical binary of here and there, of present and past. Regarding the diagnosis of a past which is unforgettable in a sense that it neither subsumes in exhaustive memorizing, nor may be completely exteriorized in forgetting.

surgimento do nostálgico, como propõem Medeiros e Nagib, Völker percebe um comportamento melancólico nessa “saúde”. A melancolia, no famoso *Luto e Melancolia* de Freud, aparece como uma impossibilidade patológica de se desvencilhar de uma perda (seja ela uma pessoa amada, um lugar, um país). De alguma forma, Aurora pertence a esse movimento: Gian Luca e a África (assim como o crocodilo) estão sempre em suas alucinações, que se confundem com sua lucidez. O filósofo Giorgio Agambem, no entanto, dá um novo significado para esse sentimento: enxerga-o num lugar ainda mais desolador, como a possibilidade de perda de uma realidade que não é concreta, mas que também foi imaginada.

Völker vê na percepção de Agambem, uma ligação com o pensamento de Eduardo Lourenço, e também no comportamento que Aurora demonstra em *Paraíso Perdido*. A sensação de que “[...] algo perdido que foi na verdade, sempre imaginado, especificamente o império que em sua forma existiu apenas em suas representações”²⁵ (VÖLKER, 2015, p.94). A idealização de um passado, da ligação ao “algo que presta” que tanto se associa a Aurora, é visto por Völker como um atrelamento a um passado construído, ao discurso grandioso de Portugal, que sempre justificou idealizações para uma realidade brutal, da qual a vida de Aurora sempre fez parte. Quando retornamos efetivamente ao passado, no *Paraíso*, e de alguma forma reencontramos com essas representações, uma leitura dessas ambiguidades também se faz possível.

Hilary Owen (2016), por sua vez, afirma que a problemática central das relações de *Paraíso Perdido* não recai no evidente antagonismo de Aurora e Santa. Entre as duas, ela afirma, as ações se colocam de forma muito contrastada: é fácil entender que Santa sofre com as ofensas de Aurora. A relação de trabalho (que carrega a herança da servidão escravocrata) também contribui para esse efeito. Para ela, o lugar mais problemático é o de Pilar, que com o privilégio de ser uma mulher branca e cristã, não se enxerga como a herdeira de um sistema colonial. Ela não compreende, portanto, o lugar ocupado por Santa e a dinâmica das relações entre ela e Aurora, assim como não percebe seu próprio comportamento de superioridade com Santa.

É por Aurora que Pilar sempre reza. É a sua fé que prevalece na manifestação em defesa dos direitos humanos que ela participa (sendo a própria manifestação também um

²⁵ Tradução de: “[...] something has been ‘lost’ that had in fact Always only been imagined, namely the empire that in this form only existed in its representations”.

ato encenado, programado, como são todas as relações do presente de Lisboa no filme). Ela ignora o momento se silêncio e acende uma vela para Santo Antônio, rezando uma novena, a pedido de Aurora. Essa “amnésia” ou impossibilidade de empatia, atinge não apenas Pilar ou a sociedade portuguesa, mas também é algo que está disseminado, tanto nas antigas metrópoles colonialistas como também em suas colônias. O Brasil de 2019 também sofre com muitas dessas mazelas retratadas na Lisboa de *Tabu*: um problema estrutural da sociedade, capaz de provocar a dor em quem sempre foi oprimido justamente por uma parte privilegiada da sociedade, que quase nunca se enxerga como tal – mas que sempre está se comportando para manter essa opressão.

Assim como a harmonia das raças e das classes do país miscigenado, que fundamentou o discurso de Gilberto Freire, em seu livro *Casa Grande e Senzala*, seminal no projeto político do país durante o Governo Vargas e que se perpetuou no imaginário coletivo do brasileiro (a ilusão dessa união racial que se revela, na verdade, um desejo pelo “branqueamento” das diferenças, por manter excluído o olhar do negro e do índio na sociedade brasileira) e que cada vez mais se prova uma ficção, há em Portugal também um discurso que busca apaziguar as diferenças históricas, um conceito chamado Luso-tropicalismo, que está também arraigado na sociedade portuguesa, como demonstra Carolin Ferreira:

[...] o luso-tropicalismo pode ser definido como a propagação das grandes realizações de Portugal – os descobrimentos das rotas marítimas, de ilhas e “continentes” – como uma consequência do desejo do país de converter o mundo para a Cristandade de uma maneira pacífica. Tentando se distinguir dos conquistadores espanhóis, o processo colonial de Portugal tem sido interpretado como guiado por interesse religioso ao invés de um interesse material e entendido por ter sido não violento, pelo engajamento, convívio e mistura com as mais diversas culturas e etnias do hemisfério sul. O luso-tropicalismo é, na verdade, baseado na ideia de que o povo português, devido a sua própria miscigenação que sofreu influências da Europa e do norte da África, é transnacional em sua essência²⁶. (FERREIRA, 2014, p.35-36)

A base do Luso-tropicalismo é a de enxergar a colonização portuguesa como uma colonização branda, fundamentada no desejo de executar uma missão “civilizatória” aos

²⁶ Tradução de: “[...] luso-tropicalism can be defined as propagating Portugal’s outstanding accomplishments — the discoveries of sea routes, islands and “continents” — as a consequence of the country’s desire to convert the world to Christianity in a peaceful manner. Trying to distinguish itself from the Spanish conquerors, Portugal’s colonial process has been interpreted as guided by religious instead of material interests and understood to have been non-violent, by engaging, living and mixing with the most diverse cultures and ethnicities 35 from the southern hemisphere. Luso-tropicalism is, in fact, based on the idea that the Portuguese people, due to their own cultural miscegenation that suffered influences from Europe and the North of Africa, are trans-national in their essence”.

lugares longínquos. Sabemos muito bem que esse processo não possuiu nenhum aspecto brando – a colonização portuguesa, assim como todas as outras, apagou manifestações culturais e sua tão alardeada “mistura racial” não foi pacífica, mas fruto de contínuas violências. Há, no entanto, este discurso apaziguador, que tenta diferenciar a colonização portuguesa da colonização espanhola e britânica, por exemplo, onde havia um interesse mais definido na exploração do território, sem o caráter religioso como “prioridade”. Além disso, há uma ideia de que o povo português é em si também um povo “miscigenado” dentro do continente europeu, e também “colonizado” por nações economicamente mais potentes como a Inglaterra. Na perspectiva de um povo colonizado como o brasileiro (que mesmo assim ainda convive com níveis preconceituosos e racistas dentro da própria estrutura de colonizado, provenientes também dessa colonização), toda essa conceituação parece ser uma grande desculpa para justificar toda uma estrutura muito bem articulada para usurpar de uma terra e das muitas populações.

“Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa
E onde Febo repousa no Oceano.
Este quis o Céu justo que floreça
Nas armas contra o torpe Mauritano,
Deitando-o de si fora; e lá na ardente
África estar quieto o não consente.”

Neste fragmento do canto III de *Os Lusíadas*, Nik Völker já denota essa construção de que Portugal teria, por sua posição geográfica, um divino “destino manifesto” de ser um “mediador entre os mundos”, sendo “Um projeto que constrói a nação lusitana não apenas como uma cabeça da Europa, mas também como uma ponta-de-lança imaginária entre um movimento do Ocidente até as águas costeiras do Atlântico e do Pacífico”²⁷ (VÖLKER, 2015, p.12). Esse pensamento permeou o processo de colonização português, que mesmo revisto durante o século XX pelo filósofo português Boaventura de Souza Santos, ainda persiste. O pensamento relativista de Santos, como evidencia Völker, muito se parece com o de Gilberto Freire. Ele afirma que:

²⁷ Tradução de: “A project that constructs the Lusitanian country not only at the geographical head of Europe, but also as an imaginary spearhead of a move from the Occident to the coasts of the Atlantic and Pacific waters.”

O colonialismo português, aliado a um país semi-periférico, foi também semi-periférico ele mesmo. Foi, em outras palavras, um colonialismo subalterno. O colonialismo português foi o resultado tanto um déficit de colonização – a incapacidade de Portugal para colonizar eficientemente – e de um excesso de colonização – o fato de as colônias portuguesas serem submetidas a uma dupla colonização: a colonização portuguesa e, indiretamente, a colonização dos países hegemônicos (particularmente a Inglaterra) aos quais Portugal era dependente (quase em um caráter colonial).²⁸ (SANTOS *Apud* VÖLKER, 2015, p. 14)

Estes discursos sobre uma identidade nacional perpassam séculos e parece impossível que a sua presença ainda não esteja viva na sociedade portuguesa contemporânea. Há um imaginário que molda não só o discurso oficial, como também age na construção de cada indivíduo, que de uma forma ou de outra, acaba sendo influenciado por ele. Pilar é uma personagem carismática, seu modo brando, cuidador, característico da “boa samaritana” faz com que a percebamos com empatia. Porém, em sua amabilidade e preocupação pode muito bem também existir todos esses outros níveis de relação, que agem até inconscientemente sobre ela. E isso se evidencia não só em sua relação com Aurora, mas principalmente em sua relação com Santa.

Há na escolha de Gomes, ao eleger a centralidade de Pilar, talvez um desejo de investigar os sintomas dessa construção de um imaginário da nação portuguesa – difundido para justificar a sua colonização – mas também de um imaginário fílmico, pois será através das projeções de Pilar que vamos perceber as imagens do segmento seguinte, *Paraíso*. Portanto, Pilar, além de ser em si, a herdeira desse sistema colonialista, também foi afetada por ele, cresceu sob seus efeitos. Ela é a possível espectadora do filme etnográfico e é ela quem se emociona ao ouvir as baladas antigas que tocam no cinema. Miguel Gomes não deixa nada efetivamente explicado em *Tabu*, e essa é a escolha considerada problemática por Nagib e Medeiros, mas há uma grande suspeita de que seja através de sua amnésia inconsciente que ocorra a imaginação da história de Aurora e Ventura, nessa África que é mítica e ficcional.

Através desse trânsito então, pode-se encontrar essas subjetividades complexas que emergem do processo de colonização, que não são apenas o colonizador e o colonizado, mas também uma grande incorporação entre esses dois lugares, que resultam nas

²⁸ Tradução de: “Portuguese colonialism, featuring a semiperipheral country, was also semiperipheral itself. It was, in other words, a subaltern colonialism. Portuguese colonialism was the result both of a deficit of colonization— Portugal’s incapacity to colonize efficiently—and an excess of colonization—the fact that the Portuguese colonies were submitted to a double colonization: Portugal’s colonization and, indirectly, the colonization of the core countries (particularly England) of which Portugal was dependent (often in a near colonial way).”

complexas subjetividades e histórias de Pilar, Santa e Aurora. Aurora, como a representação da opressão colonial, e que mesmo com o tempo não consegue se desvencilhar do “sangue em suas mãos” e de uma terra imaginada, que nunca foi realmente sua. Santa, que sofre a opressão de um regime que mesmo encerrado, ainda é presente em seu cotidiano, mas que sinaliza um potente lugar de resistência às relações falsamente cordiais que a rodeiam, ao ter a consciência de que a sociedade a impede de ocupar determinados lugares. Pilar, em sua preocupação benevolente, mas que também é alienada, que a faz ocupar um lugar de cumplicidade com a herança colonial, mesmo sem que ela perceba. Owen (2016), analisando os mecanismos que o cinema e a cinefilia possuem para propagar ilusões coletivas, negações raciais, tanto da esquerda quanto da direita, afirma que:

Pilar não pode evitar em ver sua própria história cultural através de um (auto) alienante, remoto olhar. Ela não pode evitar ao cair na armadilha da ilusão sedutora das indulgentes imagens mediadas por Hollywood, que aparentam ser seguras à distância da experiência colonial portuguesa, que elas quase nunca representam. O olhar que ela é forçada a ter sobre Portugal se acha suspenso em algum lugar entre um passado colonial mediado por Hollywood, e um sensação de fracasso na austeridade de 2012 em se sentir alternativamente, transnacionalmente, uma parte da europeização (do Norte), no contexto de uma visão capitalista neoliberal entrando em colapso nas cabeças de seus novos vizinhos subalternos da uma Europa do Sul.²⁹ (OWEN, 2016, p. 62)

Ferreira (2014) afirma que a personagem de Santa revela o limite das ações cristãs e democráticas de Pilar. É Santa, na verdade a personagem mais prejudicada, entre as três mulheres, pela herança da colonização. Sua presença ao mesmo tempo provoca a sensação de fragilidade, de alguém que sofre diretamente as consequências da escravidão e do racismo, mas também uma força, que provém do seu modo de enxergar o mundo à sua volta. É a já mencionada consciência que Santa demonstra sobre o lugar que ocupa.

Durante o filme acompanhamos seu processo de alfabetização, no qual ela realiza a leitura de *Robinson Crusoe*, romance de 1719, escrito pelo inglês Daniel Defoe, que não por acaso é um dos livros em que mais se exalta a figura do colonizador europeu, por trás também de uma história de aventura. Ver Santa pronunciando em voz alta as frases

²⁹ Tradução de: “Pilar cannot but view her own cultural history through a (self-)alienating, estranging eye. She cannot not fall prey to the seductive illusion of indulging ‘second hand’ Hollywood images, that appear safe at a distance from the Portuguese colonial experience they almost never represent. The gaze she 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”.

do romance pode muito bem nos dar a impressão de que a manutenção dessa construção de pensamento irá continuar, de que ela será dominada pelo discurso que a marginaliza. Porém, de alguma maneira, pela sua presença esquiva, centrada em si mesma, há também a sensação de que ela não é ingênua. De que, traçando silenciosamente seu caminho, nas aulas de leitura, no destemor do cigarro e do frango no sofá da patroa, na recusa do sentimento de pena, ela também possa estar seguindo um caminho próprio, de conquistas que são suas.

Figura 16: A presença de Santa.



Fonte: *Frame de Tabu* (2012).

Eu sempre imaginei que na primeira parte do filme existe uma vaga sensação de culpa, sem que haja uma materialização de qual é a origem dessa sensação de culpa. [...] Eu queria ter esse tipo de cidade que é velha, envelhecida, sombria, algo que não é a imagem comum de Lisboa, e de trazer de volta um novo mundo, mesmo que ele seja um modo irônico, pois esse novo mundo era um mundo injusto, mas trazê-lo de volta na segunda parte do filme e ter essa conexão entre esse agrupamento de pessoas envelhecidas numa cidade envelhecida que se sente culpada de algo. A parte africana é como um tabu para a primeira parte. Nada é falado: eles não falam sobre o colonialismo. [...] Quando a África surge, é como um lugar, um lugar colonial, onde as coisas eram possíveis para os personagens, para Aurora.³⁰ (GOMES *Apud* CAMIA, 2011)

³⁰ Tradução de: “I’ve always imagined that in the first part of this film there is a vague sensation of guilt, without there being a materialization of what the origin of this sensation of guilt is. [...] I wanted to have this kind of old city, aged city, dark city, which is not the usual image of Lisbon, and to bring back the new world, even if it’s ironic, because this new world was an unfair world, but to bring it back in the second part of the film and to have this connection between this aged set of people in an aged city that feel guilty of something. The African part is like the taboo of the first part. Nothing is spoken: they don’t speak about colonialism, they don’t speak about Africa. [...] When Africa appears, it’s like a place, a colonial place, where things were possible for the characters, for Aurora.”

Quando fala sobre os personagens e sobre as duas partes que compõem o filme, Miguel Gomes deixa evidente que há um contraste, que é narrativo, estético e de alguma forma, também ideológico, entre os dois segmentos. Essa sensação de vigor que as imagens são imbuídas se apodera no filme, quando Gian Luca, após o falecimento de Aurora, começa a contar à Santa e a Pilar, a história que ele e Aurora viveram, nessa colônia portuguesa na África, que não tem nome e nem data. Um espaço deslocado do tempo, que muito se diferencia dos dias que vinham sendo marcados, quase como numa folha de calendário, pelas cartelas do filme em *Paraíso Perdido*.

Envoltos em uma floresta artificial, que compõe a decoração de um *shopping*, os três tomam um café. Aqui, acontece novamente essa transição entre um segmento a outro, de uma forma sutil – entre um plano/contraplano entre o velho Gian Luca e a jovem Aurora. O som também vai permeando-se do novo ambiente, que tem uma sonoridade diferente. Os sons opacos do mundo contemporâneo, vão enchendo-se do barulho dos pássaros e do vento. Toda a reclusão, espacial e narrativa, dessa primeira parte, irá adquirir uma expansão grandiosa – ou pelo menos é essa a impressão que inicialmente nos causa.

Figura 17: O contraste das atmosferas entre o *Paraíso Perdido* e o *Paraíso*.



Fonte: *Frame de Tabu* (2012).

Esse novo segmento, permeado por histórias da juventude, volta-se ao período colonial. A história de amor proibida ente Gian Luca e Aurora será sempre contada pela voz envelhecida dele, enquanto na tela assistiremos imagens que nem sempre serão compatíveis ao que a fala dá conta. Tudo o que é representado à nossa frente nos dá a impressão de fantasia, de algo que não é real. Como num filme mudo, nós não ouvimos os diálogos dos personagens. Porém, *Paraíso* não é um segmento mudo: estamos a todo tempo ouvindo a voz de Gian Luca, as músicas e os ruídos que compõem a trilha sonora. Há, portanto, uma incongruência nessa volta ao passado, que assim como o

Prólogo, no início do filme, parece nos instigar a desconfiar do que assistimos e a pensar também na formulação (cinematográfica) dessas imagens.

Figura 18: O plano/contraplano entre o *Paraíso Perdido* e o *Paraíso*.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

Como vimos, nessa primeira parte somos apresentados aos resultados dessa colonização, ao que perpetuam no imaginário da sociedade, sejam eles a grandiosidade das conquistas portuguesas, o racismo, as relações de poder, o olhar da linguagem clássica hollywoodiana sobre o mundo, bem como a junção desses pontos, principalmente na personagem de Pilar, que é envolta por esse universo projetivo e fantástico. Miguel Gomes revela que para ele, sempre houve uma vontade de ficção queurgia dentro dessas personagens: o cotidiano solitário que as envolvia, quase as impelia a essa fuga - Aurora lembra e inventa sobre seu passado, Santa descobre o mundo da leitura e Pilar frequenta o cinema e a vida dos outros, para se sentir menos só.

Eu acho que o cinema tem a habilidade de nos transportar para um tempo, como para a infância. Isso significa, por exemplo, para um lugar onde você pode acreditar em certas coisas que quando você cresce, perde a capacidade de acreditar. Como em Papai Noel, ou coisa do tipo. E o cinema, mostrando a mentira completa, a construção que não é a realidade, te permite, de alguma forma, visitar aquele tempo, recuperar a habilidade de acreditar em coisas inacreditáveis. Esse é o milagre que o cinema permite ao espectador. [...] Essa segunda parte do filme não irá mudar a vida das pessoas que estão ouvindo aquela história, isso significa Pilar e Santa, mas elas possuem uma ânsia pela ficção. Então, essa segunda parte é como um presente que é dado para preencher os personagens dessa primeira parte, eu acho.³¹ (GOMES *Apud* PHELPS, 2012)

³¹ Tradução de: “I think cinema has the ability to bring us back, in a way, to childhood. That means to a place where you can believe in certain things that when you grow up you cannot believe in any more. Santa Claus, or something. And cinema, showing the completely lie, the construction that's not reality, allows you, in a way, to visit that time, to regain the ability of believing in unbelievable things. That's the miracle that cinema allows the viewer. [...] This second part of the film will not change the life that the people who are listening to that story, that means Pilar and Santa, who are listening to the story, but they

Ao julgar pelas imagens do *Paraíso*, que nos chegam com essa atmosfera de romance e aventura – de ficção, propriamente; *Tabu* lança um olhar sobre todos esses imaginários, seja sobre a colonização portuguesa ou sobre o universo do cinema clássico. Por mais que Miguel Gomes afirme que quer recuperar essa capacidade de acreditar em algo impossível, que o cinema possui, talvez o movimento que se efetiva da sua articulação de imagens também se misture a uma desconfiança. Uma outra temporalidade se inicia, articulando-se com a ficção das imagens e a imprecisão da memória. Volta-se a um passado que, assim como qualquer percepção histórica, não pode ser definido propriamente, pois também está imerso a muitas influências do imaginário. Gomes, portanto, potencializa, estética e narrativamente, uma distorção no filme e na forma de o espectador percebê-lo para talvez evidenciar, a todos nós, as fissuras que nos acompanham também na articulação de nossas próprias histórias.

have the urge of fiction. So the second part is like a gift that is given to fulfill the characters of the first part, to fulfill this desire of fiction, I guess.”

4. PARAÍSO – Os fantasmas do passado

4.1 Contos de amor proibido

“O Senhor Deus expulsou-o do jardim do Éden, para que ele cultivasse a terra donde tinha sido tirado.

E expulsou-o; e colocou ao oriente do jardim do Éden querubins armados de uma espada flamejante, para guardar o caminho da árvore da vida.”

Gênesis 3:23,24

Adão e Eva são expulsos do Paraíso por comerem o fruto do bem e do mal. A harmonia da criação que se anuncia nas páginas da Bíblia entre o homem e o mundo é perturbada logo em seu início, no livro do Gênesis, pela desobediência humana que dá vazão ao desejo ao invés de seguir as regras impostas pelo Criador. O que se segue como consequência é a expulsão e a criação de um estágio de culpa que deve acompanhar toda a existência humana: o pecado original. O corpo nu, a sexualidade, são agora um motivo de vergonha, de culpa – um tabu que não deve ser violado novamente.

As histórias que projetam o desejo com o proibido, e principalmente as histórias de amor, são frequentes em toda a construção da cultura ocidental. A vontade de abordar os tabus e quebra-los está presente em várias manifestações culturais europeias, seja nas lendas orais, nas peças de teatro ou nos romances. É possível reconhecê-las durante a Idade Média em *Tristão e Isolda*, na Idade Moderna em *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, nos romances do Romantismo do século XVIII. Não é por acaso que essas histórias surjam nessa sociedade, fortemente influenciada pelos conflitos da moral judaico-cristã. O sentimento efusivo do amor geralmente arrebatava um casal jovem, impedido pelas regras da sociedade de efetivar a relação. Diferenças sociais, brigas familiares se colocam como força contrária, impedindo o amor do casal.

Geralmente há um momento de rebeldia em que os amantes planejam fugas, casam escondidos, procuram refazer suas vidas, mas quase sempre são detidos pela ordem social ou pela morte. A juventude aparece como um estágio da vida onde se é possível desafiar as barreiras sociais, dando vazão ao ímpeto do desejo. Porém, por mais que essas histórias ainda permeiem o imaginário ocidental como uma visão ideal do amor, estranhamente, essa produção parece condenar o desejo à tragédia. O amor dos personagens consegue apenas permanecer como abstração, como memória, pois geralmente, o que os espera é um desfecho infeliz.

Em Portugal, essas histórias também são muito presentes. Alguns exemplos são o relacionamento entre D. Pedro e a dama de companhia de sua esposa, D. Inês de Castro (que com o tempo também adquiriram um caráter mítico, se tornando uma lenda do povo português), presente nas páginas de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões; assim como no romance *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, ícone do Romantismo português que narra a tragédia que leva à morte dos jovens Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, cujas famílias se odeiam.

Figura 19: *Tudo o que o Céu Permite* e *O Segredo de Brockback Mountain*.



Fonte: *Frames de Tudo o que o Céu Permite* (1955) e *O Segredo de Brockback Mountain* (2005).

Essa “fórmula” já foi contada inúmeras vezes pelo cinema. Tanto em adaptações dessas mesmas obras citadas, como também pela atualização constante em histórias que situam os casais proibidos em um tempo presente. A vinculação que o cinema desenvolveu com o melodrama, encontrou uma estética narrativa e visual que conseguiu moldar o caráter passional das histórias a uma linguagem cinematográfica, revelando-se um “gênero” muito popular, e por isso explorado comercialmente pelo cinema hollywoodiano. Encontramos com essa fórmula na história da rica viúva que se apaixona pelo seu jovem jardineiro em *Tudo que o Céu Permite* (*All That Heaven Allows*, 1955) de Douglas Sirk; na aristocrata que desce ao andar popular do navio para se relacionar com um jovem de classe inferior em *Titanic* (1997) de James Cameron; ou em Jack e Ennis, dois *cowboys* que se permitem levar pelo desejo em meio ao homofóbico sul dos Estados Unidos nos anos 1950 em *O Segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005), de Ang Lee – a história de amor vivida por esses casais, mesmo em momentos diferentes da história do cinema, de alguma forma se relaciona com o arco explicitado anteriormente. E são também, narrativa e esteticamente, vinculadas ao melodrama cinematográfico, utilizando-se da capacidade

do cinema clássico de envolver o espectador e levá-lo a se projetar nas histórias e nas imagens.

Como foi mencionado, *Tabu* se transforma quando adentramos em *Paraíso*, o terceiro e último segmento do filme. Abruptamente deixamos os dias melancólicos de Lisboa para conhecer, através da voz do velho Gian Luca, a história do amor proibido que ele e Aurora viveram na juventude, numa colônia portuguesa na África. A oposição não se faz apenas entre o presente e o passado, entre a solidão e a aventura, entre a velhice e a juventude de seus personagens, mas também na linguagem do filme, que se torna parcialmente mudo e ganha uma estilização semelhante aos melodramas românticos da Hollywood clássica.

Figura 20: Os jovens Aurora e Gian Luca



Fonte: *Frame de Tabu* (2012).

Do confinamento dos apartamentos somos levados para a savana africana, rememorada através do olhar branco e colonizador, ganhando o estilo que os filmes do período clássico continham. Miguel Gomes, assim como fez com a estética do filme etnográfico no segmento do *Prólogo*, procura reencontrar-se com esse imaginário melodramático e colonial para, a partir dele, propor um pensamento sobre a formulação dessas imagens.

A história de amor que é contada pela narração lírica de Gian Luca possui as características que poderiam colocá-la ao lado de todas as histórias citadas. O impedimento – e, portanto, o tabu – se confirma na relação proibida dos dois: Aurora é uma jovem rica casada com um latifundiário, que vive confortavelmente entre caçadas e criados e Gian Luca é um *bon vivant* italiano que, fugindo de desventuras amorosas na

Europa, chega à África visando uma vida fácil. Os dois acabam se envolvendo enquanto Aurora espera um filho do marido, o que os faz violar as convenções do matrimônio e da maternidade.

A ligação dessa história ao cinema melodramático nos parece inevitável. Todas essas histórias de amor impossível, inclusive a de Aurora e Gian Luca, possuem algo de urgente, de incontrolável, que pertencem ao universo do melodrama. Há claramente, na narrativa e nas imagens de *Paraíso*, a busca por uma estilização estética, que está desde a mudança da materialidade da película (os 35 mm que são substituídos pelos 16mm) até o figurino dos personagens e sua construção quase arquetípica. Miguel Gomes procura se reencontrar com o imaginário clássico de Hollywood, como ele mesmo afirma em entrevistas:

O cinema pode conter o tempo todo, com maior ou menor distância ou ironia, e tem que investir nisso. Ir buscar esse tempo da crença, filmar como se se estivesse no princípio do cinema, não hesitar em caracterizar Ana Moreira [a intérprete de Aurora] como uma personagem do cinema americano dos anos 40. [...] Tem que estar lá qualquer coisa da sensação de vermos a Katharine Hepburn, e tem que estar lá a impossibilidade de ser a Katharine Hepburn. (GOMES *Apud* OLIVEIRA, 2012)

Figura 21: Katharine Hepburn e Ana Moreira



Fonte: Courtesy Everett Collection (2019) e *Frame de Tabu* (2012).

O melodrama, tão comumente relegado a uma posição inferior, tanto no cinema quanto no teatro, vem descobrindo uma nova apreciação crítica. Os vários adjetivos negativos atribuídos a ele (a qualidade pobre da narrativa, as dualidades maniqueístas, o exagero sentimental e manipulador de sua construção) vem sendo discutidos por muitos teóricos como Ismail Xavier e Maurício de Brangança, que se propõem a investigar suas origens e suas problemáticas, mas também revelar a potência e o caráter, até subversivo, que o gênero possui.

Muitas das características que já trouxemos no capítulo anterior sobre o cinema clássico e sua afirmação na obra de Griffith contém vários dos elementos comuns do cinema melodramático. Xavier (2000) nos fala que esse cinema é não só uma forma particular de espetáculo, que propõe um pensamento sobre uma função social; estruturado a partir da representação que deseja ser invisível (calcada em uma impressão de realismo, mesmo sendo completamente formulada), mas que também é o resultado de uma atualização de várias estéticas de apresentação anteriores. O cinema clássico, que impulsionará a estética do melodrama, não a inaugura, mas sim repensa toda uma construção que se dá no surgimento do teatro e da literatura do pós-Revolução Francesa.

É no triunfo da classe burguesa em detrimento da aristocracia que o gênero se desenvolve. Segundo o pesquisador Maurício de Bragança (2007), essa separação de estágios é muito reveladora, pois ela aproxima as classes populares de algo que sempre havia sido negada a elas. E muitas das estratégias estéticas do melodrama são provenientes desse momento como, por exemplo, a proibição da utilização da palavra nos teatros franceses de “segunda classe”, que os fez implementar os recursos sonoros, os exageros gestuais na interpretação e os efeitos especiais nas cenas, que já caracterizavam um interesse indispensável na construção do envolvimento na *mise-en-scène* melodramática, presente até hoje. A adesão das classes populares como público do melodrama pode ser explicada pelo fato de esse tipo de narrativa e espetáculo ter sido desenvolvido refletindo as próprias demandas sociais de seu tempo.

Apesar de termos aproximado as tragédias românticas presentes nas histórias de Tristão e Isolda, Romeu e Julieta com as obras do melodrama burguês (os romances de Charles Dickens e os filmes de Douglas Sirk, por exemplo), Bragança (2007), revendo o pensamento de Ismail Xavier, afirma que apesar dos dramas familiares, conflitos entre direitos de linhagem de sangue e comunidade, cadeias de vingança em comum, argumenta que há uma clara diferença entre a tragédia e o melodrama, pois cada um traz discussões e características de seu momento histórico, que afetam em sua linguagem e narrativa.

A diferença entre eles residiria, porém, na articulação entre o público e o privado no interior de sua lógica própria. Na cultura burguesa, contexto social próprio ao melodrama, a mobilização em torno dos dramas decorrentes dos laços naturais advém de sentimentos universais, ou considerados universais, cuja dignidade não está necessariamente refletida na esfera pública. A tragédia, por sua vez, apresenta suas tensões e problematizações

apoiadas nas projeções do herói cuja envergadura se confunde com a da sociedade como um todo. (BRAGANÇA, 2007, p.32)

No contexto pós-revolucionário do século XVIII, surge então, o melodrama e o seu interesse pelo sujeito, pelo drama individual. Algo que simboliza o crescimento do capitalismo e a sua valorização daquilo que é privado, em oposição ao caráter coletivo das narrativas e do teatro anterior. Esse movimento, no entanto, consegue propor valores, através dessa individualidade, que adquirem aspectos “universais”. Da vida privada de um sujeito, dos seus dramas pessoais, emergiriam nesse momento, dentro dessa narrativa, valores sociais que poderiam ser aplicados a “toda a sociedade”, onde há uma clara distinção entre o bem e o mal, a propagação do amor romântico, a “dominação” masculina e a “fragilidade” feminina.

Essa estética, no entanto, apesar de flertar com um realismo também é consciente de seus excessos que extrapolam as situações concretas. Pois, mesmo ao retratar os infortúnios que nos rodeiam, como salienta Bragança, também está interessado nas emoções que “[...] elevam-se, em um gesto dramático, às crises morais e às peripécias da vida. Em seu interior, articulam-se as verdades simples da vida e dos relacionamentos, onde a nitidez de um sentido moral quase transcendental assume os gestos cotidianos” (BRAGANÇA, 2007, p. 32).

Há um caráter extremamente moralizante no melodrama, e talvez seja isso que esteja presente em todas em todas as histórias que citamos. Mesmo que o intuito ao escrever a história específica, encerrada em si mesma, de Simão Botelho e Teresa de Albuquerque em *Amor de Perdição* seja totalmente diferente da narrativa inaugural e “de formação” que possui a história de Adão e Eva nas páginas da *Bíblia*, há algo que consegue se entrecruzar. Seja na tragédia ou no melodrama, há um valor moral (de uma classe, religião, gênero dominante) sendo proposto (ou imposto) àquele que vê, escuta ou que conta determinada história.

O acadêmico literário americano Peter Brooks (1995) argumenta que o melodrama é uma narrativa pós-sagrada. Numa sociedade em que a Igreja e o Antigo Regime vão perdendo a influência e que a industrialização, o capitalismo e o individualismo se colocam como alternativa; caberia ao melodrama revelar, em sua narrativa e observação dos personagens, os valores dessa nova sociedade, através do modo como escolhe apresentar a realidade.

O gesto interpretativo de fazer esta leitura do mundo descrito pelos códigos do melodrama deve ser pautado pelo esforço de perfurar a superfície e interrogar as aparências. A realidade é representada tanto pela cena montada do drama quanto pela máscara que se projeta num outro drama que se esconde misteriosamente, sob uma moral suspeita, a qual deve ser aludida e revelada. Esse é um conceito-chave para os estudos de Brooks sobre o melodrama: a *moral occult*, que está ligada a um domínio das forças espirituais não claramente disponíveis a partir da realidade aparente, mas que se acreditariam operantes nesta realidade e às quais devem ser descobertas, registradas e articuladas para além das dualidades maniqueístas. (BRAGANÇA, 2007, p.32)

A cena criada pelo melodrama consegue, então, em sua ação, seja no teatro, na literatura ou no cinema, desvelar as morais sociais que regem o cotidiano de “cada um de nós”, propondo ao mesmo tempo, valores universais. Porém, nos casos mais interessantes, além de revelá-los, o melodrama consegue também questioná-los, derrubá-los, atentando para as fragilidades com que eles são construídos. O cinema de Douglas Sirk, Nicholas Ray e Rainer Werner Fassbinder e Christian Petzold são alguns exemplos que se utilizam do melodrama como uma estética crítica e, ao mesmo tempo, extremamente sedutora.

Para Ismail Xavier, o cinema, mais do que o teatro, ofereceu ao melodrama a possibilidade de se difundir com muito mais intensidade. A impressão de realidade, os pontos de vista que se articulam em cena e provocam a identificação com os personagens, a fala e os recursos sonoros, contribuiriam para que as narrativas fílmicas aperfeiçoassem essa estética. A linguagem do cinema clássico difundida por Griffith conseguiu “[...] ampliar os recursos de expressão, potencializando o que, nos termos do postulado melodramático de legibilidade moral do mundo, torna mais visível o sentido dos fatos e gestos, o teor dos dramas vividos” (XAVIER, 2003, p.66), justificando então a sua enorme popularidade. Portanto, é possível afirmar que tão importante quanto a história que se conta no melodrama são as suas qualidades visuais: o modo como essa ação se torna espetáculo, como a ação é pensada para ser vista e causar engajamento naquele que a assiste, pois ela gera um processo de “sedução da moral negociada”:

Em seu gosto por um ilusionismo visual de impacto, de resto embalado por uma sonoridade melodiosa (os meios do drama), o gênero sempre se pautou pela intensidade, pela geração de estados emocionais catalisadores da credulidade — não apenas a fé inocente, mas fundamentalmente a consentida. E radicalizou os ideais de transparência, de expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, onde verdades “afloram” porque livres da linguagem convencional. Vale aí a fé na “voz muda do coração” e na espontaneidade do gesto (embora este seja produto de convenções teatrais), e leva-se aí ao extremo o princípio da imitação: tudo pode ser traduzido numa aparência oferecida aos sentidos. O mundo visível torna-se uma superfície de enorme plasticidade, espécie de fisionomia natural onde se expressam a

interioridade dos indivíduos e mesmo ordens maiores do universo. (XAVIER, 2000, p. 87)

Associando o que diz Ismail Xavier com o filme de Miguel Gomes, é possível encontrar em *Tabu*, na história de amor entre Aurora e Gian Luca, tanto pontos de contato como de distância com o melodrama. Apesar de toda essa remissão estética e narrativa que o filme propõe com esse imaginário há algo que não se completa, para o espectador, em *Tabu*. É como se a negociação da moral entre filme e espectador, que Xavier propõe, não conseguisse chegar a um acordo. Há uma dívida evidente nas imagens e nos sons, entre a memória do romance e a responsabilidade histórica. A sedução e o arrebatamento das imagens do cinema retornam, nas fórmulas que sempre as consagraram, mas não são capazes de forjar totalmente o seu lugar de encanto.

Figura 22: A ironia com a perfeição em *Tabu*.



Fonte: Frames de *Tabu* (2012).

“*Ela tinha uma fazenda em África*” é o que primeiro relata Gian Luca à Pilar e Santa. Aurora, então, aparece jovem na tela, com um lenço na cabeça e o cabelo em um penteado elegante. Ela olha para um pequeno menino negro que segura o seu cavalo, enquanto desenha. Aurora está em seu paraíso (ou talvez essa seja a sua impressão inicial). Vivendo sua juventude, ela é uma mulher que sempre foi criada a partir de privilégios. Filha de um empresário, herda o dinheiro e a propriedade do pai nas terras africanas, assim como o gosto pela caça. Gosta de dar tiros e costuma acertá-los em cheio em tudo o que mira. Conhece o marido em sua festa de formatura e os dois se mudam para as encostas do Monte Tabu, na África, onde vivem em uma fazenda, fonte de renda para os negócios do marido. A ordem e a segurança são ameaçadas com a chegada de Gian Luca nessas terras. Com a reputação de partir muitos corações na Europa, ele enxerga a África como mais uma possibilidade de aventura.

A estrutura que Gomes propõe nos leva a um reencontro com as fórmulas dos melodramas hollywoodianos, mas que parece consciente de não querer assumir totalmente o seu lugar. Os ingredientes estão todos lá: o risco da proibição do amor dos personagens, os enquadramentos e figurinos eternizados pelo cinema clássico, um cenário ambientado como exótico para a atmosfera da história. Porém, mesmo com todos esses elementos, a história de *Tabu* não consegue nos envolver completamente: o melodrama não se efetiva. O filme contém algo de falso (assim como todos os melodramas), mas que não nos permite adentrar em uma identificação completa com os personagens e a história. Carolin Ferreira observa que essa sensação pode ser explicada pelo fato de Gomes se apropriar desses modelos de forma consciente, desejando não replicá-los, mas olhá-los com ironia.

[...] a segunda parte do filme assume também a forma de um excêntrico estudo etnográfico sobre essa parte muito restrita da sociedade colonial. Isso é notado especialmente no modo que os personagens executam seus papéis, realçado através da falta de diálogos. Geralmente, eles aparentam estar fazendo os papéis de jovens adultos que estão vivendo sem causa em um cenário exótico. Porém, eles também recordam ao espectador os inúmeros personagens comuns do cinema, como por exemplo, o amante italiano, a heroína corajosa, o marido traído e o leal melhor amigo. As atuações desses papéis são um óbvio olhar irônico para os filmes hollywoodianos que se passam na África.³² (FERREIRA, 2014, p.40-41)

Figura 23: O Paraíso que oprime.



Fonte: Frames de *Tabu* (2012).

Por mais que se coloque uma indeterminação nessa África que retorna à tela, algo já se evidencia: *Paraíso*, o nome do segmento, surge em meio às serviçais negras de Aurora que fazem faxina na sala em que ela se exercita. Convivendo com a opulência da

³² Tradução de: “[...] the second part of the film takes also the shape of an odd ethnographic study of this very restricted part of colonial society. This is especially noticeable in the character’s roleplaying that is highlighted through the lack of dialogue. Generally, they appear to be performing the parts of young adults who are living without a cause in an exotic setting. But they also remind the spectator of many common film roles, i.e., the Italian lover, the bold heroine, the betrayed husband and the loyal best friend. The performances of these roles are an obvious ironic take on Hollywood movies set in Africa.”

colonização, há sempre a visibilidade daqueles que foram colonizados. Mesmo que essa história ainda seja vivida e contada pelos brancos colonialistas, as feridas desse processo violento ainda estão presentes nas imagens, acompanhando o seu relato.

Talvez seja impossível adentrar totalmente no romance de Ventura e Aurora porque sabemos (e estamos vendo) que ele se desenvolve em meio de um regime de opressão. É então, entre esses dois estágios que Gomes busca filmar essa memória, apontando tanto os caminhos formais da estética de um cinema do passado, assim como as questões coloniais do regime português. Essas duas instâncias orquestradas por Gomes, propõem um movimento inquieto para o espectador, que é observado por Mariana da Silva, entre a imersão na história de amor concomitante a revelação da formulação, pelo cinema, do imaginário romântico da sociedade colonial.

Em conjunto, essas características mais evidentes conformam no interior da narrativa um lugar espectral que só pode se atualizar, ele mesmo, em termos do reconhecimento: é a própria memória de um cinema clássico que se erige, solicita correspondências, estimula formas de percepção e de inteligibilidade. Contiguamente, e de maneira talvez mais situada, é também a memória de toda uma geração colonial portuguesa que se mobiliza sob o signo da promessa de um futuro grandioso que, a exemplo do trágico amor entre Aurora e Ventura, não vinga. (SILVA, 2014, p. 32)

Tabu, o monte de circunda os arredores de onde a história de desenrola, é a única localização especificada desse espaço que não possui nome e nem data, e que é apenas descrito como África. As palavras de Gian Luca o descrevem como um lugar misto de harmonia que concede a todos algum tipo de benefício, mas que também possui uma condição de mistério, de uma atmosfera espiritual:

As escarpas do mítico monte eram generosas para todos. Ao marido de Aurora, ofereciam ótimas condições climáticas para a cultura do chá. Aos acadêmicos, esperanças de terem encontrado o berço da humanidade, e aos nativos, os indispensáveis mitos locais. Estes últimos, viam vingativos espíritos dos antepassados na neblina que descia da montanha, ao entardecer. Nada disto ocupava o espírito de Aurora, que amava o marido e era feliz.

Assim como a história do explorador e sua esposa apresentada no *Prólogo*, a história de Aurora e Gian Luca parece tomada por uma profecia de assombro e tragédia. A África paradisíaca (para os colonos brancos) de natureza e os animais exuberantes são colocados à prova com a chegada de Ventura e o desejo que surge entre ele e Aurora. Um dos funcionários de Aurora, que é também feiticeiro, revela a uma gravidez e um fim infeliz. Algo que já sabemos ser verdade, pois primeiro conhecemos Aurora em

velhice. Ficamos, então, esperando a profecia se cumprir e a extinção de todo aquele “paraíso”.

Os fatos vividos por Aurora e Gian Luca ao fim alcançam culminam num estágio de culpa, comparado à expulsão do Éden. Assim como os amantes de todas as histórias que citamos aqui, parece não haver aprovação para a realização do amor dos dois. Após uma fuga mal sucedida, num estado avançado de gravidez, Aurora e Ventura são descobertos por Mário, amigo de Gian Luca. Ela, de ótima pontaria, atinge um tiro certeiro em Mario e o tira a vida, momentos antes de colocar no mundo a filha que carregava no ventre, em uma aldeia local. O corpo de Mário é descoberto e tido como um pretexto para a eclosão das revoltas de emancipação da colônia. O marido de Aurora, então, encontra a mulher e a leva com o filho. Aurora e Ventura se vêem em vida pela última vez enquanto ela vai embora no carro do marido.

Nesse caso, além dos “pecados” cometidos pelos dois, há nesse desenlace a permanência das heranças da colonização e sua opressão, que serão mais uma culpa carregada pelos dois. O mundo se reorganiza e para isso é necessário que os dois sejam expulsos de seu *Paraíso* colonial. As cartas finais de Aurora, pedem, envergonhadas, que a história não seja revelada em sua vida. Que os crimes por eles cometidos permaneçam como segredo de Ventura e dos montes que os testemunharam. Ao fim, parece que Aurora e Gian Luca (e talvez todos os colonizadores) perderam a batalha contra algo extremamente poderoso e por isso não podem permanecer ali. Pode-se dizer que há algo no monte Tabu que, assim como no Éden, não poderia ser violado. O tempo futuro é o tempo de conviver com as marcas e feridas desse erro, que serão eternas.

Sintoma de uma ambivalência emocional, um tabu deriva em interdições de origem remota e muitas vezes desconhecida, estendendo-se sobre uma coletividade na forma de sanções e castigos que frequentemente têm por princípio diversas modulações de banimento infligidas ao violador. Onde houver proibição, haverá por princípio lógico um desejo subjacente – donde a ambivalência constitutiva desse estatuto. Frequente mas não unicamente delimitada nas práticas sociais arcaicas, a característica extensiva de um tabu tem como correlata a noção de *mana*: espécie de poder mágico inerente a certos espíritos, indivíduos, animais, objetos ou mesmo estados que creditando a uma origem sagrada, também pode, por contágio, suscitar o perigo, a conspurcação e a ruína daqueles que entrarem em contato com o portador do tabu. (SILVA, 2014, p. 33)

Revedo as definições que Freud faz em seu *Totem e Tabu* sobre como surgem e se estabelecem as proibições sociais, Mariana da Silva nos mostra os vários elementos

dessa dinâmica e nos deixa ver como eles são partes da história que Gomes apresenta no segmento do *Paraíso*. Embora a relação que o monte Tabu estabelece com os moradores locais de sua região não sejam aquelas propostas pelo Cristianismo, durante o filme parecem ser os valores da religião católica (lembramos da forte ligação de Pilar com a religião) que são violados na relação que se estabelece entre Aurora e Gian Luca. Silva (2014) afirma que Aurora e sua gravidez, carregam seu próprio *mana*, sua própria proibição. É justamente a barriga da gravidez de Aurora que se faz evidente durante a cena de sexo do casal.

Figura 24: A violação do tabu.



Fonte: *Frame de Tabu* (2012).

A relação de proibição que há no filme de Miguel Gomes, no entanto, não se dá de uma forma literal. Não há nenhuma fala que caracterize a proibição do romance de Aurora e Gian Luca. Sentimos esse tabu porque entendemos, através de toda a estilização e ironia construída por Gomes, que aqueles personagens estão quebrando uma conduta social idealizada. Mesmo com a separação do casal, ao final do filme sabemos que Aurora, mesmo com a falência e a solidão que a assombra até a morte, viveu com seus privilégios sociais mantidos. Não houve uma ruína completa.

A situação é muito diferente no filme homônimo de F. W. Murnau. No *Tabu* de 1931, as delimitações e regras são colocadas na tela de uma forma muito mais explícita. O jovem casal Reri e Matahi, que vive em uma ilha relativamente isolada e também “paradisíaca” da Polinésia Francesa, é impedido de ficar junto, pois Reri é considerada um tabu para toda a sua tribo. Hitu, o sacerdote da tribo, anuncia que ela deve

permanecer virgem para sempre, intocável para a divindade cultuada por seu povo - um tabu para todos da ilha. A desobediência à lei será a ruína de todos.

Durante os dois segmentos do filme, *Paraíso* e *Paraíso Perdido*, acompanhamos o desenvolvimento da história trágica dos dois, que termina com Matahi sendo engolido pelas águas do mar enquanto tenta alcançar Reri, que é levada por Hitu. Mesmo tentando escapar da imposição, o destino triunfa sobre o amor. Portanto, é possível perceber que o *Tabu* de Murnau, tanto pelo título quanto pela história dos amantes, é então uma influência fundamental para o *Tabu* de Gomes.

Havia uma vontade de dialogar com o Murnau, mas antes disso, de dialogar com o mudo, através da invocação/convocação de fantasmas, em que se devolvesse um tempo perdido, em sentido proustiano. [...] Todas aquelas oposições binárias, que hoje tendem a ser vistas como simplistas... queria resgatar um pouco disso - o tempo do amor e o tempo da solidão, o tempo da juventude e o tempo da velhice, a consciência política e a ausência da consciência política. (GOMES *Apud* OLIVEIRA, 2012)

Figura 25: Matahi e Reri em *Tabu*, de Murnau.



Fonte: *Frame* de *Tabu* (1931).

O *Tabu* de Gomes não se propõe a ser uma refilmagem de Murnau. Na verdade, Gomes se aproxima do universo paradisíaco criado por Murnau, pelas fissuras propostas na estética e na narrativa de seu filme. Em Murnau, há também uma história de amor proibido cercada por uma atmosfera de natureza exuberante e de regras socialmente estabelecidas, mas o filme é também um lugar de trânsito, que propõe uma linguagem fílmica experimental. A relação que se cria entre filme e espectador é então distinta dos exemplos dos melodramas que citamos, pois apesar de conter muitos de seus elementos, possui também algo que o ultrapassa. Gomes e Murnau se aproximam de uma história

que já foi contada muitas vezes em nossa cultura – social, literária e fílmica – e coloca, de alguma forma os seus elementos de construção à mostra, para que descubramos (ao mesmo tempo em que nos envolvemos nela) um novo lugar de relação com a imagem cinematográfica.

Tabu de Murnau é também um filme muito estranho. Os nativos aparentam ser da Polinésia, inventa-se um lugar para que eles possam existir, mas o filme impõe toda uma ficção nesse cenário. Eu me sinto próximo dessa ideia, mas ao mesmo tempo a realidade material é vital para mim; se eu vou fazer um filme sobre a África, eu não posso encenar isso em outro lugar. Eu tenho que estar lá, eu preciso das coisas reais, com árvores africanas e pessoas africanas e então misturar isso com a fantasia que nós criamos. Eu acho que isso se corresponde com o Tabu de Murnau, que foi o último [filme] que ele fez (ele morreu posteriormente); é como um cinema utópico. É um filme que se faz disponível às coisas que você nunca veria em um filme de Natal feito neste momento – é aberto ao mundo – mas ao mesmo tempo está completamente sob o controle rígido de Murnau. A balança entre entrega para o mundo e a crença na manipulação de ferramentas do cinema parece ser um casamento inesperado, mas é um casamento muito vantajoso.³³ (GOMES *Apud* HALL, 2012)

Assim como os comentários de Miguel Gomes apontam, o filme de Murnau permanece até hoje como uma obra importante devido a esse estranho, mas potente casamento entre um olhar aberto às possibilidades do mundo (o olhar do documentário), e o olhar para a construção e manipulação imagética (o olhar para a ficção). Ao trazer durante todo o filme essa mistura de estéticas, e não escolher exatamente uma delas, o filme de Murnau feito ainda nos anos 1930, parece já assumir características que vieram a ser discutidas com maior intensidade no cinema contemporâneo, como por exemplo no cinema de Miguel Gomes.

Obviamente, são olhares diferentes, mas é interessante notar como Miguel Gomes demonstra um interesse e uma correlação com o cineasta alemão. Essa é uma forma de entendermos como os filmes se aproximam também. Nas duas obras, existe uma aposta por dualidades que potencializam os filmes e não os confinam a uma estrutura determinada. O filme de Murnau possui os traços de uma experimentação entre a

³³ Tradução de: Murnau's Tabu was also a very strange film. It looks like the natives are Polynesian, it invents a place for them to be, but the film imposes a whole fiction on this set-up. I feel close to that idea, but at the same time, the material reality is vital for me; if I am going to make a film about Africa, I can't set it up somewhere else, I have to be there. I need the real thing with African trees and African people and then mix that with a fantasy that we invent. I think that corresponds with Murnau's Tabu, which was the last one he made (he died afterward); it's like a utopian cinema. It is a film that makes itself available to things that you would never otherwise see in a Holiday film made at this moment—it's open to the world—but at the same time it is completely under Murnau's strict control. This balance between availability to the world and the belief in manipulating the tools of cinema seems like an unexpected marriage, but it is a very profitable one.

estética da ficção e do documentário, entre o cinema mudo e sonoro, que o *Tabu* de Gomes também iria resgatar.

O cinema de F. W. Murnau sempre foi marcado por uma rigidez absoluta. Um dos principais realizadores do cinema mudo, o diretor alemão se destacou com filmes como *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) e *A Última Gargalhada* (*Der letzte Mann*, 1924), feitos ainda da Alemanha que vivenciava a derrota da Primeira Guerra Mundial e a ascensão do nazismo. Murnau é associado ao movimento do Expressionismo Alemão (vanguarda que despontou nesse período em várias expressões artísticas e que teve no cinema nomes como Fritz Lang e Robert Wiene), apesar de se distanciar da completa estilização dos cenários, se interessando também pelos aspectos da realidade nos planos e nas histórias, como aponta o crítico Paulo Ricardo de Almeida (2004).

Em seus filmes, encontramos os enquadramentos sombrios com fortes contrastes da fotografia em preto e branco que distorciam os cenários e os personagens; e as narrativas que abordam o terror, a vergonha e o desespero social, revelando um mundo e um sujeito em crise. Para além de apenas retratar essas histórias, é possível perceber em seus filmes um pensamento que tenta estetizar toda essa atmosfera densa.

O cinema representa o mundo que se descortina à frente da câmera, de sorte que não interessa a Murnau o real objetivo, e sim a realidade pró-fílmica, a verdade do filme, o espaço cênico que se constrói com a linguagem cinematográfica e no qual os personagens estão mergulhados. Para Murnau, o espaço – verossímil em todos os detalhes – serve a fim de trabalhar com a dicotomia entre o meio social artificialmente regulado e controlado e a inocência com que os personagens o enxergam: o interior simétrico do hotel Atlantic, em consonância com as formas regulares da cidade e em contraponto ao cortiço assimétrico onde habita o porteiro em *A Última Gargalhada*; a visão onírica do meio urbano pelo marido, e o conflito com a cidade real, em *Aurora*; o burgo com os pés no fantástico em *Fausto*; as ilhas idealizadas do Taiti em *Tabu*. Não espanta, assim, que Murnau considere os filmes enquanto locais de experimentação, narrativa ou visual. (ALMEIDA, 2004)

Murnau nos mostra a ambivalência desse mundo que entra em decadência, mas que ainda é capaz de encontrar beleza. Para que esse trânsito fique evidente, o diretor se utiliza do movimento seja nos percursos que seus personagens realizam na narrativa (como o porteiro de um hotel que perde o uniforme e a honra após ser demitido em *A Última Gargalhada*) ou nos próprios movimentos de câmera (que mesclam os *travellings* do casal que passeia inabalável na caótica cidade em *Aurora* com planos fixos, estrategicamente compostos das sombras de *Nosferatu*) articulados na montagem.

Por mais que pareça orgânico em alguns momentos, esse movimento é completamente controlado, possui um motivo definido para a narrativa. As oposições, motivo de fascínio de Miguel Gomes, revelam também que mundos distintos coexistem em um mesmo filme – na narrativa ou na estética dos planos.

Em *Tabu* não é diferente. Existem aqui, claro, as oposições da narrativa (homem/natureza, sagrado/profano, ilha/cidade), mas sua linguagem fílmica também se torna mais porosa. Não são apenas os planos fixos que se intercalam com o movimento da câmera, mas também um sincretismo entre uma estética documental e ficcional. O último projeto de Murnau, realizado após *Aurora*³⁴ (Sunrise, 1929), seu primeiro filme realizado para um estúdio hollywoodiano, teve início numa atmosfera de liberdade, advinda da quebra de contrato com a 20th Century Fox, e o controle total de Murnau sobre o que filmar. Essa independência reflete também um viés experimental.

Junto de Robert Flaherty, pioneiro documentarista americano que realizou *Nanook, o Esquimó* (Nanook of the North, 1922), Murnau se distancia dos estúdios para filmar, em locação na Polinésia Francesa, a história de Reri e Matahi. Todos os personagens são interpretados pelos habitantes da ilha, que encenam suas características “nativas” desse lugar abordado como “exótico”. A direção conjunta, ao final do projeto passa a ser apenas de Murnau, mas as influências das duas estéticas se confundem. Há um olhar curioso e “etnográfico” para todos os nativos dessa ilha e seus costumes e rituais, mas também há uma evidente ficção que é proposta, desenvolvida a partir da história que Murnau decide contar. Há o movimento da natureza e da câmera fluida que passeia pelo espaço, mas há também os planos estritamente marcados da decupagem de Murnau.

A natureza e o corpo se fazem movimento na primeira parte do filme, *Paraíso*. Entre banhos de cachoeira, brincadeiras em meio às praias e à floresta encontramos jovens que se divertem. Há nas imagens um vigor que busca investigar a particularidade desse cenário mas que ao mesmo tempo se permite ser seduzido por ele, se sentir integrante. A câmera de Murnau olha para a natureza da ilha e para os corpos seminus dos personagens (especialmente para os atléticos corpos masculinos) com um interesse de exaltação de uma beleza, que é ao mesmo tempo inocente e também extremamente

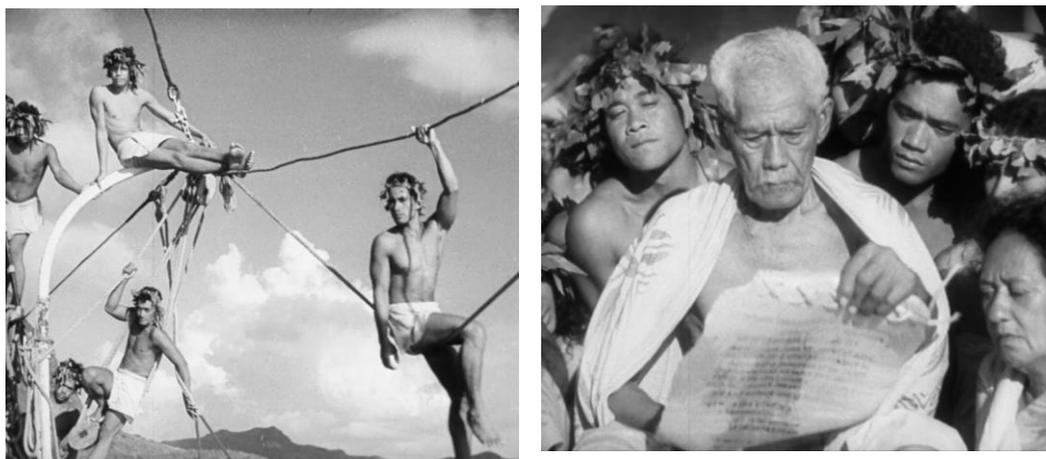
³⁴ Miguel Gomes relata em uma entrevista (OLIVEIRA, 2012) que considerou dar o título Aurora para o filme, mas que desistiu porque este era o mesmo título de um filme romeno lançado do mesmo ano. O nome Aurora, ficou então para apenas para a personagem.

sensual. O desejo é uma força da natureza – é assim que o amor de Reri e Matahi nos é apresentado.

Essa vontade em recriar este espaço idílico e apresenta-lo como paraíso, porém também revelam os imaginários europeus sobre a alteridade das civilizações. Como a pesquisadora Catherine Repussard (2016) revela, toda essa natureza também foi construída durante o processo do filme, tentando adaptá-la aos seus imaginários (e estereótipos) para a construção da narrativa.

Para o artista Murnau, trata-se em primeiro lugar de mostrar a alteridade, o Outro da Europa. *Paraíso*, a primeira parte do filme pretende ser essencialmente documental. Trata-se de filmar fielmente a maneira de pescar com tridente dos insulares, a maneira deles de mergulhar em busca de pérolas, de dançar... No entanto, essa parte do filme é menos artificial somente num primeiro olhar. Murnau passou alguns meses fazendo ensaios para seleção dos tipos nativos, escolhidos segundo “a sua beleza” e a “sua pureza racial”, afim de fazer corresponder imaginário e realidade. (REPUSSARD, 2016, p.120)

Figura 26: A liberdade e a rigidez em *Tabu* (1931).



Fonte: Frames de *Tabu* (1931).

Como em Murnau sempre é preciso haver uma oposição, toda essa energia vital é contida pela aparição de do velho Hitu, (que surge em um grande navio, acompanhado por um oficial de polícia), que vem trazer a rigidez das leis divinas – escritas à mão nos pergaminhos – e decretar Reri um tabu. O modo como Murnau mostra o corpo envelhecido de Hitu durante todo o filme também demonstra sua oposição narrativa: ele surge quase sempre rígido, tenebroso, regulador.

Seguindo a já discutida fórmula das histórias de amor proibido, há o momento em que o casal tenta se rebelar contra a ordem e criar o seu próprio destino. No segundo segmento, *Paraíso Perdido*, fugindo da ilha, Matahi e Reri tentam viver o amor numa

cidade já tomada pelo capitalismo, muito diferente da “pureza” inicial da ilha. Assim, um tom distinto invade o filme, que anuncia um desfecho trágico para o casal. Pois, assim como o dinheiro invade a vida dos dois, tornando-os dependentes, também Hitu surge como presença física e fantasmagórica, anunciando completar a sua profecia e levar Reri. O tempo distendido passa a ser contado pelos dias do calendário, o ambiente “puro” das ilhas é substituído pelo comércio da cidade, os rituais sagrados tornam-se festas em bares, a estética ganha uma decupagem clássica mais evidente em contraste com a atmosfera documental, e a leveza da história de amor torna-se cada vez mais trágica, culminando em morte.

Figura 27: *Paraíso Perdido* em *Tabu* (1931).



Fonte: *Frames* de *Tabu* (1931).

Numa obra tão marcada por dualidades, o uso que Murnau faz da montagem paralela surpreende. Ao longo de sua carreira, o diretor aperfeiçoou a gramática do cinema mudo e tentou utilizar os intertítulos (as cartelas que verbalizavam as falas dos personagens), apenas quando necessários. Murnau desenvolveu, através da decupagem, do enfoque no rosto e no corpo dos personagens, da ambientação dos cenários, e na alternância dos lugares e da articulação dos olhares dos personagens, um corpus fílmico em que as falas importassem menos que a ação que se faz visível na tela.

[...] Murnau seria o artífice da pura visualidade na narração cinematográfica, dado que [...] em *Tabu*, por exemplo, prescinde das cartelas, ao escondê-las, [...] nos livros, cadernos e pergaminhos. [...] ele significa o ápice da relação entre texto e imagem travada durante o cinema mudo, já que dá a ambos o mesmo relevo. O cineasta, de fato, assume a dívida de seu ofício para com as letras, tanto que concentra as cartelas vistas no quadro (sempre a partir do olhar dos personagens) sobretudo em suportes textuais – livros, cartas, cadernos, placas, quadros-negros, cartazes, papéis – que integram a diegese

dos filmes. Em outras palavras, antes de ocultar a necessidade do texto, Murnau trata de ressaltá-lo, na medida em que explicita sua natureza eminentemente literária. (ALMEIDA, 2004)

Em 1931, fazer de *Tabu* um filme mudo, era também uma escolha estética, já que a tecnologia do som já se encontrava disponível e difundida pelo cinema hollywoodiano. A palavra escrita está presente no filme, porém nunca como diálogo, apenas em forma de cartas, decretos e avisos - como os da palavra tabu. A palavra, no filme, está ligada à proibição. Na carta escrita por Reri a Matahi, no momento em que ela decide entregar-se a Hitu, para salvar o amado, Murnau deixa claro que seu interesse não é apenas na fala. A decupagem que alterna os planos das páginas da carta, e de Matahi, e Reri em lugares distintos, evidencia que aquelas palavras estão atravessando o tempo e o espaço: o amor dos dois está presente em todos os lugares daquele mundo criado por Murnau.

Figura 28: A expulsão do paraíso em *Tabu*, de Murnau.



Fonte: Acima: *Frames* de *Tabu* (1931). Abaixo: Paramount Pictures (1931) e Andrew Graham-Dixon (2009).

O próprio cartaz do *Tabu* de Murnau nos liga com o que discutimos durante este tópico. A imagem de Matahi e Reri sendo expulsos sob a sombra de Hitu ao fundo muito se assemelha a *O pecado original e a expulsão do paraíso*, retratando a perda de Adão e Eva no Jardim do Éden, um dos afrescos de Michelangelo na Capela Sistina.

Mesmo parcialmente vestidos, o casal de amantes de *Tabu* também possui as feições de vergonha e culpa pelo rosto e o corpo. Os dois perderam seu lugar no paraíso.

Porém, ao contrário de Adão e Eva ou Aurora e Gian Luca, o desfecho dos amantes no filme de Murnau é bem mais severo. Reri é levada em um navio por Hitu, enquanto Matahi tenta alcançá-los a nado em alto mar. As braçadas do exímio nadador não são suficientes. Murnau, mais uma vez, enquadra a potência do corpo de Matahi em meio a natureza, porém dessa vez ela o engole, para fazê-lo ainda mais parte dela. Ao fim, o último plano anuncia mais uma vez o nome TABU sobre as ondas que quebram violentamente.

Os *Paraísos* construídos por F. W. Murnau e Miguel Gomes aparecem em ordem inversa nos filmes. Em Murnau há a passagem cronológica, natural. Do Paraíso vamos ao Paraíso Perdido; da harmonia vamos à desgraça. Em Gomes, partimos da morbidez do tempo presente para um paraíso excitante no passado, mas que só consegue ser rememorado a partir das feridas da contemporaneidade. Porém, as dualidades que trouxemos durante essa análise nos permitem constatar que nenhum dos dois estágios contém uma unidade coesa. A ilha paradisíaca de Murnau já tem seus dogmas que freiam os instintos da natureza; e o paraíso da memória de Gian Luca nos revela um lugar falso, que mantém opressões e violências.

O que resulta como potência, no entanto, é a capacidade de os filmes nos apontarem o fato de que nada está seguro. O documentário se insere no melodrama, as feridas do presente se mantêm pela memória de um passado, a realidade é percebida e construída através de imaginários. Estamos lado a lado, com o concreto e com o falso. Ao propor essa reflexão ao espectador, Murnau e Gomes, em suas diferenças, também querem dizer algo, pois para eles é da articulação desses dois lados que as histórias e o mundo se constroem.

4.2 Reconstruindo o *Paraíso* através de uma memória cinematográfica

O segmento *Paraíso* vincula-se ao melodrama não apenas pelo conteúdo da história vivida por Aurora e Gian Luca, mas principalmente pelos aspectos visuais que a sua estética apresenta. A imagem de uma África generalizada, servindo apenas como pano de fundo para os amantes brancos, que se coloca como um ambiente propício ao exótico

e à aventura, provém de uma imagem construída e idealizada pelo cinema clássico americano. É justamente olhando para este imaginário que Miguel Gomes filma o passado de Aurora e Gian Luca em *Tabu*:

[...] eu acho que o filme está mais perto da mitologia criada pelo colonialismo e pelo cinema. A África inventada por Hollywood, por exemplo, que vai de *Tarzan* a algo como *Entre dois amores*, a filmes como *Mogambo* e *Hatari!*. [...] Na segunda parte, pode-se ver as origens, essas pessoas brancas fingindo estar em um filme hollywoodiano, seus casos românticos e crocodilos de estimação, se divertindo. Essa África imaginária provém do cinema comercial americano, e branco, que inventou sua própria África exótica.³⁵ (GOMES *Apud* HALL, 2012)

Quando passamos da mesa em que estão Gian Luca, Pilar e Santa para a África do passado de Aurora, encontramos-nos também com o imaginário de cada um deles na rememoração (e construção) dessa história. A ânsia pela ficção que todos os personagens compartilham faz com que essa África que surja na tela seja a proveniente de uma imagem projetiva, tanto pelas falhas da memória do velho Ventura, como – e principalmente – pela idealização de um imaginário romântico estimulado pelos filmes de melodrama, pelos romances de aventura e por todos os estereótipos que construíram a imaginação da sociedade ocidental sobre a África. Gomes, então, orchestra esse encontro entre as imagens do presente e do passado, apresentando-nos novamente uma África indeterminada pelo tempo e pelo espaço, e forjada pela ficção.

Figura 29: *Tabu*, de Miguel Gomes e *Hatari!*, de Howard Hawks.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012) e *Hatari!* (1962).

³⁵ Tradução de: “[...] I think the film is more close to the mythology created by colonialism and cinema. The Africa invented by Hollywood for instance, that goes from Tarzan to something like Out of Africa, to films like Mogambo and Hatari [...] In the second part, you can see the origins, these white people pretending to be in a Hollywood film, their love affairs and pet crocodiles, and enjoying one another. This imaginary Africa comes from the white, American mainstream cinema that invented its own exotic Africa”.

A tela ganha o esplendor da savana africana, a velocidade dos carros andando pelas estradas de terra, a caça aos animais selvagens e a história de amor (a qual se atribui um desejo incontrollável) em meio a esse ambiente “exótico”. Convivendo com o *glamour* estilizado dessa história branca, as pessoas negras aparecem na tela sem nome, apenas como serviçais, ou então como *outros*, aqueles que possuem “estranhos” costumes e religiões. Todas essas imagens presentes em vários filmes do cinema clássico americano são retomadas em *Tabu*, de Miguel Gomes.

Numa noite de boemia, em Lisboa, conheci um seminarista chamado Mário. Era um forasteiro como eu e nessa noite comemorava o seu abandono da diocese, por manifesta falta de vocação. Falou-me com paixão das suas origens em África, para onde iria regressar. Estas histórias entusiasma-me, e comuniquei ao meu novo camarada a firme resolução de conhecer as suas terras. África, para além de me atrair com as suas promessas de exotismo e vida fácil, abria-me as portas a um novo mundo, sem dívidas de jogo e chatices sentimentais.

É por meio dessas palavras que Gian Luca relata o momento em que chega “em África”. Sua fala revela o que ele, um jovem italiano autodenominado forasteiro, imagina encontrar naquele novo lugar. Sua prosa nos passa a sensação de aventura, do desbravar de um território empolgante. É assim que a sua imagem também se apresenta: Ventura não é mais o velho senhor que encontramos no asilo – assim como Aurora, ele se apresenta no vigor de sua juventude: um chapéu sobre os cabelos longos, óculos escuros no rosto, fumando um cigarro. Miguel Gomes o filma desse modo para seduzir o espectador e fazê-lo embarcar numa aventura. Sua figura evoca o galã hollywoodiano, pois, além de ser uma reconstrução da memória do velho senhor, essa imagem também está contaminada do desejo de Pilar.

Gian Luca e seu amigo Mário entram num carro e ganham o espaço africano, levantando a poeira da estrada. A câmera os acompanha, embarcando na velocidade, enquanto na trilha sonora há um canto africano, com muitos batuques. A imagem de Aurora, com a maquiagem e figurino típicos também de uma estrela de cinema dos anos 1950, aparece cruzando o quadro e sorrindo em câmera lenta. Toda essa sequência de montagem que os coloca juntos em *Paraíso* pela primeira vez (mesmo que os dois ainda não tenham se encontrado fisicamente) evoca os elementos dessa imagem que Gomes busca no modo que o cinema clássico filmou a África: o encanto com as paisagens, usadas para compor a aventura e o romance de seus personagens, presente no modo melodramático dos enquadramentos, na luz e nos movimentos de câmera.

Entre a imagem de Gian Luca e Aurora, no entanto, ele evidencia os trabalhadores negros nas lavouras de chá: há uma sustentação que permite que essa aventura aconteça, e ela é baseada num sistema de opressão, que é social e racialmente delimitado. É nesse contraste, entre fala e imagem, que a pesquisadora Ana Cristina Pereira (2016) enxerga a crítica de Gomes e o seu comentário sobre o sistema colonial.

[...] através da relação entre texto e imagens que o realizador sublinha toda a problemática política; enquanto uma história amorosa de contornos patéticos acontece, não se coíbe de mostrar, invariavelmente, negros a trabalhar. [...] Nas imagens aparecem de facto negros, mas como se fossem elementos da paisagem, como as árvores ou os montes, sendo que estão sempre a trabalhar. Os negros são quase sempre excluídos por supressão no discurso de Gian Lucca, ou seja, estão muitas vezes presentes nas ações, mas não são referidos e, como que sublinhando a mentalidade da época que está a ser retratada, são mostrados nas imagens que os envolvem na ação apenas como agentes passivos, sendo também categorizados cultural e biologicamente, de forma indireta através do discurso de Gian Lucca e de forma direta através das imagens mostradas. (PEREIRA, 2016, p. 324)

Figura 30: A estrutura colonial entre Gian Luca e Aurora.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

O canto africano que envolve a apresentação desses três pontos da narrativa (Gian Luca, os serviçais e Aurora) inicialmente parece integrá-los naturalmente, estabelecendo por meio dessa apresentação o lugar que cada um “deveria” ocupar – no entanto, a montagem revela que essa estrutura colonial, evidente pela presença dos negros que trabalham, é desigual e também incômoda. Ao contrário da naturalidade que o silêncio e o apagamento dos personagens negros tinham nas produções do cinema clássico, em *Tabu* esse silêncio parece gritar o desconforto: esse é um dos motivos pelos quais o melodrama não se efetiva completamente e não nos envolvemos totalmente na história de Aurora e Ventura. Pereira (2016), ao analisar o filme, nos ajuda a perceber no que as imagens de *Tabu* conseguem se distinguir dos estereótipos inventados pelo discurso ocidental sobre a África.

Numa primeira leitura, percebemos que o autor filmou os negros como foram filmados muitas vezes ao longo do colonialismo [...] Através de uma abordagem multimodal do filme podemos identificar, no entanto, os recursos

semiológicos a que o autor recorre de forma a construir um discurso sobre o(s) discurso(s); quer através da alternância rítmica, quer da composição cénica, quer de uma observância permanente de conexões informais, quer ainda através da relação que se estabelece entre os diálogos/som e as ações que os acompanham. Gomes presenteia-nos com uma reflexão sobre o discurso da exclusão e sobre a diferenciação que é responsável por (re)construir e por (re)produzir a alteridade, desenhando de forma clara “o outro” de maneira a que este surja identificável e paradoxalmente (in)visível. Surge rapidamente identificável porque pertence a um grupo ao qual foram atribuídas características que homogeneízam todos os elementos que dele fazem parte e que o separam radicalmente da sociedade “normal”; e, por outro lado, surge invisível enquanto pessoa, enquanto indivíduo singular. (PEREIRA, 2016, p. 327)

É por meio dessa invisibilidade que se torna visível que Miguel Gomes opera durante todo o segmento. Para o relato de Gian Luca, os negros são invisíveis e irrelevantes, mas como espectadores, conseguimos perceber suas condições, porque eles são visíveis para nós. Mesmo que todo o segmento seja parcialmente mudo, e que nenhum dos personagens, inclusive os brancos, tenham de fato voz no tempo passado, é o relato de Gian Luca que rememora aquele lugar e aquelas pessoas: é pelo ponto de vista dos colonos que retornamos. Pereira (2016) nos fala que Gomes só consegue chegar a esse resultado devido ao modo como ele estrutura a narrativa e as diferentes temporalidades em *Tabu* (a apresentação do tempo presente antes do passado).

O filme, assim, revela um processo de diferenciação, que é determinante para que as identidades se construam e se hierarquizem. Elege-se um ideal e se procura categorizar o diferente como inimigo, como um *outro*, que possui características totalmente distintas ao ideal. Foi assim que as políticas, as religiões, as expressões culturais europeias buscaram retratar as diferenças entre Europa e África, entre brancos e negros: a civilização europeia precisava se opor à “barbárie”, a religião cristã precisava dominar os “mitos pagãos e pecaminosos”, e o capitalismo precisava explorar as terras e as pessoas “atrasadas”. Ao final do século XIX e início do século XX, momento em que o imperialismo europeu atinge o auge de explorações das colônias africanas, o cinema, o poderoso novo instrumento da imagem, não tardou de também reafirmar essas diferenciações a partir da narrativa e das estéticas de seus filmes.

Analisando a fala de Miguel Gomes, podemos perceber, no entanto, que há uma vontade de expor a farsa dessa hierarquia. Por mais que os negros do filme continuem sem voz, filmados de uma maneira que muito se assemelha à estética colonial, há uma ironia no modo como ele escolhe filmar o cotidiano e os costumes dos brancos nessa África, que já se colocava como consciente de si mesma, e exigia uma libertação e

independência do regime colonial – muito diferente da alienação que Aurora, Gian Luca e todos os outros brancos do filme possuíam, ao “brincar de guerra enquanto tomavam chá com biscoitos”. A câmera de Gomes permanece com os brancos, em seu melodrama romântico que envolve o espectador, mas que também revela, até com um certo humor, a alienação e as diferenças estabelecidas pelo regime opressor. A estratégia funciona quase como um deboche dos “filmes de registro” dos colonos portugueses numa África em ebulição.

Entretanto, começaram a correr rumores de revoltas e massacres perpetrados por negros noutros pontos da colônia. À luz da pacatez da nossa comunidade, as notícias pareciam-nos exageradas, senão mesmo, irrealis. Todavia, a confirmação de que qualquer coisa se passava, chegou-nos através de um militar que batia o território em ações de esclarecimento público. Os brancos animaram-se e organizaram-se em milícias, efetuando rondas de patrulhamento noturno e exercícios de tiro ao alvo, acompanhados de chá e biscoitos. Para mim, indiferente aos destinos do império, era apenas mais uma oportunidade para estar junto a ela, ainda que a presença do marido me fosse despertando uma ansiedade nova e crescente.

Esse relato de Gian Luca consegue novamente orquestrar, na fala e na imagem, esse contraste que Gomes busca na representação da estrutura colonial. A montagem intercala pessoas negras, principalmente mulheres, que escutam, com seus filhos, um discurso de um militar, numa igreja. O militar tem uma espécie de folheto cômico nas mãos e parece comunicar algo para a população, que o encara com olhares de dúvida. Em seguida, vemos uma reunião dos colonos, que riem e bebem enquanto tentam dar tiros em espantalhos – na cena de diversão do marido de Aurora, o que mais nos chama a atenção é a tensão evidente entre os amantes. A alienação do marido é dupla: não reconhece o poder das revoltas que se efetivam e não reconhece a relação secreta de Aurora e Gian Luca.

Figura 31: O contraste da revolução.



Fonte: *Frames de Tabu* (2012).

Como já demonstramos anteriormente, escolher uma representação é também afirmar um discurso. Ao se aproximar de um imaginário fílmico e literário que sempre procurou estabelecer as diferenças das alteridades e propor um novo lugar para essas imagens, Miguel Gomes propõe um discurso diferente do cinema clássico americano. Num dos filmes citados por ele como fonte de acesso a esse imaginário – *Mogambo* (1953), de John Ford – as estratégias da narrativa e da decupagem se dão de forma diferente de Gomes, mesmo que num primeiro momento as semelhanças pareçam ser mais evidentes. Veremos em seguida como o discurso que se estabelece em *Mogambo* revela que por detrás da linguagem do envolvimento que o filme possui, existe também uma disseminação ideológica no modo em que essas imagens se colocam ao pensar o espaço e as pessoas africanas.

Encontramos em *Mogambo*, as imagens que certamente povoaram o imaginário de Miguel Gomes na construção da África de *Tabu*, ambiente no qual o romance de Aurora e Ventura se desenvolve. Os personagens, o enredo, a ambientação e a estética do filme evidenciam muitas semelhanças. Assistir ao filme de John Ford é adentrar em um longínquo passado. Talvez este seja um de seus filmes que mais se parece datado – um genuíno *suouvenir* da época de ouro de Hollywood, que carrega não apenas os códigos narrativos de seu tempo, mas também visões sobre o mundo, expressas na relação dos personagens entre si e entre o espaço em que estão inseridos, que não cabem na contemporaneidade. Não há ironia no modo como as situações se apresentam no filme. Se em *Tabu* a desconfiança (mesmo que questionada) das imagens sobre o ambiente colonial permeia todo o segmento do *Paraíso*, em *Mogambo* toda a ambientação (a diferença entre os brancos e negros, o arrebatamento pelo exótico, a caricatura sobre os costumes e tradições) almeja ser natural. Para Ford, estabelecer o *outro* é um fato natural e necessário para a sua narrativa.

Não há nenhuma alusão explícita ao contexto da descolonização, momento político contemporâneo à realização do filme. Porém, é possível entender um pouco de seu contexto histórico em uma análise mais detalhada. Uma cartela na abertura do filme agradece aos governos da Colônia do Quênia, da Tanganica, do Protetorado da Uganda e África Equatorial Francesa, pelo suporte nas filmagens que foram feitas em locações reais. De 1953, data na qual a colonização ainda era uma realidade, o agradecimento da MGM, produtora do filme, é também um agradecimento ao sistema colonial e às potências britânicas e francesas que dominavam esses territórios. Os anos 1950 são

marcados pelas várias estratégias de reerguer o sistema dos estúdios hollywoodianos, que se via ameaçado pela crescente popularidade da televisão – filmagens em locações “exóticas” como as do continente africano também eram parte dessa aposta para entregar uma novidade ao público americano. A política, então, mesmo ausente da narrativa, é um elemento fundamental para que o filme existisse.

Remake de *Terra de Paixão* (*Red Dust*, 1932), um filme anterior à censura do Código Hayes, *Mogambo* se utiliza de uma ambientação “exótica e selvagem”, como um artifício para que seus personagens fiquem confinados a um espaço no qual emergem paixões e desejos incontrolláveis. Mesmo com a censura e o pudor característico da época, o enredo do filme é um triângulo amoroso, guiado pela atração sexual entre seus personagens, vividos por Clark Gable, Ava Gardner e Grace Kelly, símbolos poderosos do *Star System*. A África, com suas “paisagens deslumbrantes, animais ferozes e estranhos costumes” é então a escolha para ser o pano de fundo para as aventuras e paixões dos brancos, bem como de seu privilégio com o colonialismo.

Figura 32: Pôster de *Mogambo*.



Fonte: Metro-Goldwin-Mayer (1953).

Gable é Vic, um caçador de animais que vive em meio à selva, na companhia de outros homens - brancos (vestidos como autoridades coloniais) e negros (que sempre aparecem à serviço deles). Sua ordem é perturbada quando Elloise, a personagem de

Ava Gardner, uma rica americana chega ao seu estabelecimento à espera de um marajá indiano que já partiu. Presa ali por tempo indeterminado, os dois começam um flerte que é interrompido pela chegada de Linda (Grace Kelly) e seu marido, um antropólogo interessado por gorilas. Envoltos pelos “perigos da savana e dos animais africanos”, um triângulo amoroso logo se estabelece entre os três, que interpretam seus arquétipos: a masculinidade (exagerada e tóxica) de Gable, a sensualidade de Gardner e a delicadeza de Kelly.

John Ford, um dos principais diretores do cinema clássico americano, orchestra os olhares e os desejos de cada um deles em sua decupagem, que revela também sua ligação com a estética do melodrama e, portanto, com um olhar ficcional para aquele espaço. Um dos mestres do *western*, gênero que também se interessa pelo indomado, pelo “não civilizado” num passado imaginado da sociedade americana, Ford aplica várias de suas marcas características ao filmar a África, como o interesse pelas grandes paisagens. Porém, ele não se utiliza disso apenas como um fator figurativo: o ambiente é determinante para o modo como os personagens se aproximam e se envolvem. É envolto por ventos e pela chuva, ou observando um pôr do sol, que os personagens se beijam e se tocam. A natureza, exuberante e estilizada, apresenta-se com o combustível para as paixões dos personagens.

Figura 33: A natureza e o melodrama de *Mogambo*.



Fonte: Frames de *Mogambo* (1953).

Por meio de sua hábil estilização dos enquadramentos, da luz e da montagem, John Ford transporta o melodrama para este enredo – a cena de um idílico passeio na floresta que logo se torna uma ameaça e une Grace Kelly e Clark Gable em meio aos tormentos da natureza; os sons dos animais selvagens que se fazem presentes no escuro ao redor da casa onde os personagens estão instalados ou os mosquiteiros das cabanas que revelam as distâncias entre os casais, são alguns detalhes dos elementos de Ford e de sua precisa construção imagética e sonora.

Os *westerns* também são famosos pela demarcação do diferente, seja pelo ambiente, seja pelos personagens. Cada filme do gênero geralmente aborda as fronteiras do civilizado e do “primitivo”, e os classifica como tais. Os índios geralmente representam o atraso que a civilização precisa superar para que o progresso da sociedade americana (e branca) triunfe – essa é uma das premissas recorrentes em muitos filmes do gênero, que mesmo com abordagens distintas (até do próprio Ford) ao longo do tempo, sempre acabam por determinar essas diferenças na narrativa.

Encontramos em diversas falas dos personagens de *Mogambo* o estabelecimento dessa diferença. Assim que se descobre abandonada, a personagem de Gardner dispara: “*Sou essa garota que viajou de Nova York, para esse lugar horrível, esse Continente Escuro*”; e também reclama do novo clima: “*Voar milhares de quilômetros para esse lugar horrível, chegar aqui cansada e quente como um casaco de pele*”. Grace Kelly questiona a Gable em um dos safáris sobre a poligamia dos homens africanos e se seria possível levar essa prática ao “mundo civilizado” e Gable afirma que não é necessário se preocupar com os africanos, pois eles sabem naturalmente lidar com um ataque de gorilas. Além disso, as falas dos nativos não são traduzidas para o inglês, reafirmando também uma incapacidade de comunicação e uma diferença cultural. O próprio título do filme é uma palavra que não tem nenhum significado e que apenas deseja soar “exótica” aos ouvidos ocidentais.

A imagem também dá conta desse distanciamento. *Raccords* de olhar separam em planos distintos os brancos dos negros. Em um certo momento, o grupo dos brancos no caminho para a procura dos gorilas, adentra o território dos Samburus, uma população local. Ford filma a cena através de pequenos símbolos. Primeiro, uma flecha apagada anuncia a presença de um intruso. O grupo, então, prossegue, e os Samburus se revelam, em um coletivo imenso que contrasta com o pequeno grupo dos exploradores. Quase

sem se utilizar da fala, apenas explorando o som do cântico que os Samburus entoam enquanto avançam com flechas e da alternância de planos entre cada grupo, Ford provoca a sensação de medo e de suspense sobre o desconhecido – uma sensação que evidencia o ponto de vista pelo qual aquela história está sendo contada.

Figura 34: O estabelecimento do *outro* em *Mogambo*.



Fonte: Frames de *Mogambo* (1953).

Mesmo que não seja isso que mova totalmente a narrativa de *Mogambo*, o filme é permeado pelo estabelecimento da diferença entre os brancos e os negros, que não se faz separado de um juízo de valor sobre cada um. O cenário do oeste americano se transfere para a savana africana, e é impregnado pelos estereótipos ocidentais sobre o continente. A África de John Ford é, mesmo na autenticidade de suas locações, uma invenção.

O pesquisador Josep M. Català (2010) argumenta que, no entanto, não é interessante defender um conceito de veracidade a alguma imagem. Persistir nessa classificação não é algo produtivo, já que toda imagem é formada por diversas histórias visuais anteriores a ela, as quais se sobrepõem valores que atuam sobre a sua construção, relacionando tanto o que se conhece como aquilo que se desconhece para formular uma visualidade. Para Català, então, é muito mais interessante investigar os possíveis processos formativos dessas imagens, seus aspectos históricos e culturais que podem nos ajudar a entender como elas ganham forma. Na sua definição sobre os estereótipos, Català os vê como um instrumento revelador nessa busca.

[...] o estereótipo serve também para moldar essa região desconhecida ao mapa do conhecido, daquilo se constitui num prolongamento. Este prolongamento não é necessariamente isomorfo em relação àquilo que amplia, mas geralmente se torna o seu complemento. É um agregado de

conhecimento espúrio que, se tem qualidades distintas das da outra parte, estas sempre mostram em sua distinção aquilo que o conhecido pensa sobre si mesmo em relação ao desconhecido. [...] a forma conhecida se projeta sobre o espaço desconhecido para moldá-lo a sua imagem e semelhança, porém não segundo a sua realidade superficial, mas a partir de seus desejos mais íntimos. [...] não se pode dizer que sejam reais ou fictícias, apenas que apresentam uma intrincada combinação de ambos os fatores.³⁶ (CATALÀ, 2010, p. 02-03)

A maioria das imagens que o Ocidente formulou para o continente africano, para Català, são construídas a partir desse processo. A partir de um processo que tenta dar forma ao desconhecido, a Europa, desde o processo das Grandes Navegações, representou o que “descobria” por meio da barbárie, oposta ao seu mundo “civilizado”: os monstros que habitavam o fim dos mares nos primeiros mapas, além dos relatos que descrevem e diminuem os nativos e suas tradições. Todas essas conotações negativas nos revelam muito mais sobre os próprios ocidentais do que sobre os africanos: para impor a sua suposta superioridade, a Europa precisou forjar verdades negativas sobre o *outro*, inventá-lo, caracterizando-o a partir de seus medos e fantasmas.

A colonização, então, segue um caminho que não é apenas físico, econômico ou realista – ela atinge também o imaginário, a forma como construímos as imagens que temos sobre o outro e sobre nós mesmos. Quando atreladas a quem possui a dominância econômica, essas imagens ultrapassam o nível de alcance daqueles que as produzem: as imagens negativas sobre a África se difundem não apenas para os europeus, mas também para os próprios africanos. Esse processo consegue se perpetuar através dos tempos, seja pela literatura, pela pintura, pelo cinema, pelo jornalismo dentre outras formas de expressão.

Jonas do Nascimento (2015), em sua dissertação sobre o cinema africano, apoiando-se em teóricos do pensamento pós-colonial como Edward Said e Valentin Mudimbe, aponta para fato de que a colonização se efetiva não apenas numa disputa econômica ou de territórios, mas também por meio de uma disputa das narrativas: resulta em como se contam as histórias e se determinam as verdades. Isso legitima um discurso de poder

³⁶ Tradução de: “[...] el estereotipo sirve también para amoldar esa región desconocida al mapa de lo conocido, del que se constituye en una prolongación. Esta prolongación no es necesariamente isomórfica con respecto a lo que amplía, sino que acostumbra a convertirse en su complemento. Es un agregado de conocimiento espurio que, si bien tiene cualidades distintas a las de la otra parte, éstas siempre muestran en su distinción aquello que lo conocido piensa sobre sí mismo en relación a lo desconocido. [...] la forma conocida se proyecta sobre el espacio desconocido para moldearlo a su imagen y semejanza, pero no según su realidad superficial, sino a partir de sus deseos más íntimos. [...] no puede decirse que sean reales o ficticias, sino que presentan una intrincada combinación de ambos factores”.

que é emitido por quem se coloca como autoridades políticas e científicas e que, portanto, teriam “o conhecimento necessário para falar sobre o resto do mundo”. Essa foi a posição que a Europa se colocou sobre seus territórios colonizados: forjando verdades que permeavam todas as instâncias, desde o âmbito da religião, das pesquisas científicas e até do controle sobre o próprio corpo. Esse processo funcionou em uma lógica de oposição entre o que seria civilizado e o que seria primitivo, justificando assim o colonialismo que praticavam e que os privilegiava em todas as instâncias.

[...] do plano religioso ao plano antropológico, o discurso colonialista dava fundamentação racional à colonização e se via, agora, aliado ao poder político e à autoridade do discurso científico. Neste sentido, ao delimitar hierarquias entre as raças e as culturas, o discurso antropológico colonial legitimava cientificamente a inferioridade natural do africano - suas “diferenças” deixavam de ser consideradas resultantes de uma “história diferencial” e passavam a representar uma “essência”. (NASCIMENTO, 2015, p. 23)

Esse processo que surge ainda no século XV durante o mercantilismo e as Grandes Navegações, atinge o seu auge durante o final do século XIX, durante a impulsão que as áreas das ciências naturais ganham. A antropologia, principalmente, iria aliar o interesse na investigação sobre os outros e classificá-los em inferiores ou superiores. Já demonstramos nos capítulos anteriores como esses discursos se aliaram as tecnologias que surgiam nesse período como a fotografia e o cinematógrafo, e assim auxiliaram esse processo.

Valentin Mudimbe, filósofo congolês, em seu livro *A Invenção da África*, busca pensar como se deu o processo de dominação (territorial, social e mental) que o ocidente realizou sobre o continente africano. Ele nos dá uma perspectiva diferenciada, para a nossa compreensão ainda tão atrelada ao pensamento ocidental e europeu (o mesmo que realizou toda essa exploração). Mudimbe revela que é necessário enxergar a colonização como um momento da história do continente africano e que há também uma história anterior a ele. A África, tal como a concebemos hoje, é uma invenção que se efetivou por meio desse processo colonizador, que a colocou em uma situação de marginalização em relação ao Ocidente.

Apesar de na história africana a experiência colonial representar apenas um breve momento a partir da perspectiva contemporânea, esse momento é ainda carregado e controverso, já que, para dizer o mínimo, ele significou uma

nova forma histórica e a possibilidade de radicais novos tipos de discursos sobre as tradições e culturas africanas.³⁷ (MUDIMBE, 1988, p. 14)

Para Mudimbe (1988) há, então, uma poderosa estrutura que é responsável pela produção de uma condição marginal que afeta as sociedades, as culturas e os seres humanos. Três conceitos revelam os métodos dessa organização: os procedimentos de aquisição, distribuição e exploração de terras nas colônias; as políticas de domesticação de nativos; e a forma de lidar com as organizações antigas e implementar novos modos de produção. Esses três níveis combinados levam à dominação do espaço físico, à modificação da mente dos nativos e à integração das histórias locais de economia ao modelo Ocidental. Essa estrutura então abrange aspectos físicos, humanos e espirituais.

Devido a estrutura colonial, um sistema dicotômico emergiu, e com ele um grande número de atuais oposições pragmáticas se desenvolveu: tradicional versus moderno, a oralidade versus o escrito e o impresso; comunidades agrárias e familiares versus economias altamente produtivas. [...] Entre os dois extremos há um espaço intermediário, difuso, no qual os eventos sociais e econômicos definem a extensão da marginalidade. [...] Ele revela a forte tensão entre uma modernidade que geralmente é uma ilusão de desenvolvimento, e uma tradição que as vezes reflete uma imagem pobre de um passado mítico.³⁸ (MUDIMBE, 1988, p. 17-18)

Para entender a marginalidade à qual a África atual está associada, é essencial, para Mudimbe, compreender como essas dicotomias se estabeleceram: através das representações dos relatos, das pinturas, dos filmes. Um processo que atravessa todo o período colonial e que permanece na contemporaneidade, tendo como finalidade “a classificação dos seres e das sociedades”³⁹ (MUDIMBE, 1988, p.19).

Em sua análises sobre as representações dos africanos em desenhos e pinturas europeias do século XV ao século XIX, como Diego Velásquez e Rembrandt, Mudimbe enxerga que os desenhos passam de uma tentativa de aproximar os corpos africanos aos corpos europeus, como no quadro *Juan de Pareja* (1650), um retrato de um escravo de Velazquez e o estabelecimento de uma alteridade nos traços de *Dois Negros* (1697), pintura de Rembrandt. Por trás dessas representações, o que está atrelado é o

³⁷ Tradução de: “Although in African history the colonial experience represents but a brief moment from the perspective of today, this moment is still charged and controversial, since, to say the least, it signified a new historical form and the possibility of radically new types of discourses on African traditions and cultures”.

³⁸ Tradução de: “Because of the colonializing structure, a dichotomizing system has emerged, and with it a great number of current paradigmatic oppositions have developed: traditional versus modern; oral versus written and printed; agrarian and customary communities versus urban and industrialized civilization; subsistence economies versus highly productive economies. [...] It reveals the strong tension between a modernity that often is an illusion of development, and a tradition that sometimes reflects a poor image of a mythical past”.

³⁹ Tradução de: “the classification of beings and societies”.

pensamento de que “O africano se torna não apenas o Outro que é qualquer um exceto Eu, mas principalmente a condição que, em suas diferenças anormais, especifica a identidade do Semelhante”⁴⁰ (MUDIMBE, 1988, p. 25).

Figura 35: *Juan de Pareja*, de Velasquez e *Dois Negros*, de Rembrandt.



Fonte: Metropolitan Museum of Arts (1650) e Artstack (1661).

Josep Català (2010) afirma que a África se tornou um depósito para o inconsciente ocidental, *um espaço físico e mental* no qual seriam colocadas todas as suas frustrações, e desejos. Este espaço não se contentaria em permanecer oculto, mas buscaria ganhar uma forma verossímil e palpável: “[...] no caso da arte ocidental, o monstruoso e o disforme se ligava à parte mais visível da representação, renunciando assim de um realismo triunfante em outros níveis da cultura”⁴¹ (CATALÀ, 2010, p.05). Os monstros que habitavam o fim dos mares agora buscariam formas concretas de visualidades.

O processo de constituição de uma imagem desumanizada do não-europeu, e de uma subjetividade africana, esteve condicionada, portanto, às representações do imaginário colonial e seus dispositivos de propaganda, uma vez que eles reforçavam um regime de poder e autoridade do ocidente sobre os africanos, roubando-lhes os seus legítimos direitos como seres humanos e desqualificando seus saberes e costumes. (NASCIMENTO, 2015, p. 28)

Por meio de vários filmes, livros, relatos, fotografias, cartões postais, exposições, o ocidente foi criando seu discurso sobre o africano e adaptando-o ao que necessitava em cada momento histórico. Essas representações se transformam desde o olhar

⁴⁰ Tradução de: “The African has become not only the Other who is everyone else except me, but rather the key which, in its abnormal differences, specifies the identity of the Same.”

⁴¹ Tradução de: “[...] en el caso del arte occidental, lo monstruoso y lo deforme se adueñaba de la parte más visible de la representación, abjurando así del realismo triunfante en otros âmbitos de la cultura”.

propriamente racista até uma fascinação pelo exótico (que apenas mascara esse mesmo racismo). Nascimento (2015) encontra um tripé de fatores que se entrecruzavam nessa formulação de imagem: Ideias políticas e patrióticas; Ideias econômicas; e Ideias de Civilização. Todas elas tinham o objetivo de influenciar as opiniões públicas na percepção sobre o continente africano. Tratava-se, então, de uma forma de adentrar no imaginário, tanto do colonizador como do colonizado.

O olhar das Ciências Naturais, como a Antropologia, que se desenvolveram na Europa do final do século XIX é, para Mudimbe, também contaminado pela influência desse imaginário difundido na sociedade europeia. As viagens dos exploradores ao território africano tinham o interesse em classificar *o outro* e, para ele, apesar de seus interesses pelo encontro da diferença, seus relatos não revelam novidades, mas apenas reforçam, agora com o peso que o olhar científico carrega, as “verdades” que a Europa já difundia desde o começo do Mercantilismo.

Eles formaram parte das series de oposições e os níveis de classificação de humanos demandados pela lógica da cadeia dos seres e dos estágios de progresso e desenvolvimento social. Exploradores apenas trouxeram novas provas que poderiam explicar a “inferioridade africana”. [...] A novidade reside no fato de que o discurso sobre os “selvagens” é, pela primeira vez, um discurso no qual um explícito poder político presume a autoridade de um conhecimento científico e vice-versa. O colonialismo se torna seu projeto e pode ser pensado como uma duplicação e um preenchimento do poder dos discursos ocidentais sobre as diversidades humanas.⁴² (MUDIMBE, 1988, p. 25-29)

Com o cinema e o estabelecimento da linguagem clássica em Hollywood, todas essas imagens encontraram novas possibilidades de se difundir. O período do final do século XIX até a metade do século XX (que não por acaso é também o do surgimento, apogeu e crise do sistema de estúdios hollywoodianos) marca o auge e a queda do colonialismo. As imagens que se produziram ao longo desses anos nos revelam também sobre os aspectos econômicos e o modo como as potências colonizadoras desejavam que suas colônias fossem retratadas.

Femi Okiremuete Shaka (1994), em sua tese intitulada *Colonial and Post-Colonial African Cinema (A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices)*, em uma

⁴² Tradução de: They formed part of the series of oppositions and of the levels of classification of humans demanded by the logic of the chain of being and the stages of progress and social development. Explorers just brought new proofs which could explicate “African inferiority”. [...] The novelty resides in the fact that the discourse on “savages” is, for the first time, a discourse in which an explicit political power presumes the authority of a scientific knowledge and vice-versa. Colonialism becomes its project and can be thought of as a duplication and a fulfillment of the power of Western discourses on human varieties”.

espécie de coletânea de filmes ocidentais que retratam a África, elenca alguns dos estereótipos recorrentes em suas imagens, que sempre visaram estabelecer a diferença entre os ocidentais e os africanos:

- 1) Prolongadas fotos panorâmicas emblemáticas da paisagem africana.
- 2) A representação dos africanos como canibais.
- 3) A representação de África como um Jardim do Éden simbólico através do uso de iluminação expressionista.
- 4) A organização de um esquema cinematográfico de binarismos que contrapõem práticas culturais europeias às africanas.
- 5) A representação dos africanos como um povo sexualmente perverso, eternamente preocupado com a procriação.
- 6) O retrato dos reis africanos como déspotas e seus súditos como pessoas oprimidas com necessidade de redenção política europeia.
- 7) A representação do ambiente africano, metaforicamente, como um antagonista pessoal que deve ser superado ou atravessado por meio de atos heroicos simbólicos.
- 8) A constituição cinematográfica de dois tipos de arquétipos africanos colonizados: as cooperativas e, portanto, africanos civilizados, e os rebeldes e bárbaros.
- 9) A organização de uma estrutura narrativa e a posição de câmera subjetiva em torno de um protagonista masculino europeu cujos atos “heroicos” de militarismo físico e simbólico são narrados como atributos necessários do ônus de “civilizar” os nativos.
- 10) A representação dos africanos e práticas culturais africanas como objetos de prazeres especulares.
- 11) A representação emblemática de soldados africanos pré-coloniais como guerreiros com arco e flecha, vestidos exoticamente.

Muitas dessas recorrências podem ser encontradas em *Mogambo*, mas este é apenas um dos muitos exemplos que o cinema ocidental produziu ao retratar a África, como *Tarzan, o Filho da Selva* (Tarzan, the Ape Man, 1932); *As Minas do Rei Salomão* (King Solomon's Mines, 1937); *Uma Aventura na África* (The African Queen, 1951); *Hatari!*

(1962), *Entre Dois Amores* (Out of Africa, 1985); *A Sombra e a Escuridão* (The Ghost and the Darkness, 1996); *O Jardineiro Fiel* (The Constant Gardener, 2005). Do seu período clássico até os dias atuais, essa representação foi se modificando, abandonando alguns dos tópicos citados por Shaka em sua lista, transformando-os em outros. Ainda assim, a força desses estereótipos nessas imagens se mostra tão forte e impregnada socialmente que é difícil, mesmo no cinema contemporâneo, escapar totalmente de todos os pontos levantados pela autora. Algum deles acabam vindo à tona sempre que esse olhar branco e colonizador se propõe a retratar a África, seus lugares e seu povo.

Figura 36: Pôsters de *Tarzan, o Filho da Selva* e *Uma Aventura na África*.



Fonte: Metro-Goldwin-Mayer (1932) e United Artists (1951).

Todas essas imagens estruturaram uma iconografia colonial, com temas recorrentes a respeito da missão civilizadora, da aventura (e da experiência), da natureza, do exotismo, do erotismo. [...] Sob um plano cinematográfico, este olhar ocidental mantinha a África como decoração, os africanos sem rosto e o espaço sem história. (NASCIMENTO, 2015, p.29-30)

Mogambo é um dos exemplos desse processo que visa a dar forma a esse *outro* africano. Hollywood é a herdeira de uma cultura visual que a precede e que se utiliza da lógica do melodrama, a principal forma narrativa do filme, para adaptar o ambiente africano às suas necessidades. Para Josep Català, o filme se situa em um período de transformações. Nos anos 1950 e 1960, em meio ao contexto da luta pela emancipação das colônias africanas, não interessava a Hollywood apostar em um caráter do monstruoso (como havia feito nas décadas anteriores em filmes como *Tarzan, o Filho da Selva*) para a representação da África, mas sim instaurar uma atmosfera de aventura,

de fascínio por esse desconhecido. Por mais que se instaure uma atmosfera de perigo nas representações do filme, estamos sempre em um lugar seguro. Todos os “monstros” não tem a função de assustar, mas de nos seduzir pelo que é “exótico e diferente”. John Ford se utiliza de todos eles para envolver seus personagens e construir o triângulo amoroso que move a sua narrativa.

A sedução com o ambiente procura, então, criar um lugar em que as diferenças sejam determinadas, porém “respeitadas”. Os turistas americanos e ingleses, mesmo que estranhando o lugar num primeiro momento, acabam por se render aos animais e às paisagens. Vêmo-los fazer comentários nos safáris, dar comida aos elefantes, porém, em alguns momentos, é possível sentir a tensão das mudanças. O marido de Linda, ao vê-la nervosa na véspera do encontro com os gorilas, pede que ela tente relaxar e aproveitar aquela oportunidade, pois o mundo está mudando e aquela pode ser a última vez que eles teriam a chance de vivenciar aquilo. Ford então coloca um “grau de risco suficientemente intenso, para seguir atraindo a imaginação ocidental, mas que não tem nenhuma possibilidade de desequilibrar a estrutura básica das relações entre África e o Ocidente estabelecidas no território [...]”⁴³ (CATALÀ, 2010, p. 16).

Figura 37: *Entre dois amores* e *O Jardineiro Fiel*.



Fonte: *Frames de Entre dois amores* (1985) e *O Jardineiro Fiel* (2005).

O privilégio do olhar branco guia os temas que esses filmes abordam, o ponto de vista das escolhas feitas para a decupagem e a definição do protagonismo dos personagens. Mesmo que os filmes estejam em território africano, quer seja retratando os divertimentos dos exploradores nos safáris em *Mogambo* ou *Hatari!*, quer seja nos dramas que denunciam a miséria e as guerras como em *O Jardineiro Fiel* ou *Hotel Ruanda*, permanecemos com um olhar branco e ocidental que deseja contar sobre aquele espaço, produzindo afirmações sobre ele, sem ouvir suas próprias vozes. Quando

⁴³ Tradução de: “[...] un grado de riesgo lo suficientemente intenso como para que siga atrayendo la imaginación occidental, pero que no implica ninguna posibilidad de desequilibrar la estructura básica de las relaciones entre África y Occidente establecidas en el territorio [...]”

Miguel Gomes fala que lhe interessam as imagens de uma África mítica que foi criada pelo cinema, é possível afirmar que ele se remete justamente a esse imaginário difundido durante muitos anos através desses filmes. As imagens de *Tabu* testemunham que essa memória ainda não se esvaiu totalmente, mas que se faz viva no modo que percebemos o mundo contemporâneo, lidando com as feridas desse processo colonial. E elas também não escapam desse olhar.

Portanto, nós não estamos apenas lidando com um potencial museu imaginário mas com construções concretas produzidas por duas ordens dominantes: uma dimensão topográfica na qual se explica como e porque os discursos sobre o Semelhante e o Outro são expostos, e uma ordem cultural na qual, na desordem do que hoje parece uma humanidade em comum, indica claras divisões, sutis fronteiras, e, às vezes, a tão falada abertura à união.⁴⁴ (MUDIMBE, 1988 p.35)

Como Mudimbe nos lembra, vivemos em um mundo fraturado que lida com as consequências da estrutura colonial nas atualizações das representações, nos preconceitos enraizados, na visão sempre mediada que temos sobre os outros e nas diferenças que se estabeleceram entre nós. O *Paraíso* retratado em *Tabu* atualiza todas essas representações. Ao afirmar o caráter concreto dos problemas, Mudimbe nos mostra que esse imaginário que Gomes se interessa também é real e que “revivê-lo”, pode também ser perigoso.

Comparando as estéticas entre os filmes de John Ford e Miguel Gomes, é possível estabelecer muitas diferenças. Todos os discursos, os apagamentos e as violências presentes em *Mogambo* querem parecer naturais – assim como tudo o que é retratado em todo o cinema clássico e a sua gramática que tenta incorporar o falso e entregá-lo ao envolvimento do espectador. Esse poder hoje já nos parece datado, pois assistir ao filme é também perceber a sua farsa (não apenas na estética, como nos efeitos especiais datados que tentam sobrepor imagens filmadas em estúdio e imagens das locações), mas também desse olhar colonizador que quer classificar e ter todas as razões sobre o que aparece. Em *Tabu*, parece que esse controle não pode e nem almeja ser alcançado. Encontramos essas imagens justamente para desconfiar de seus relatos, enxergar as responsabilidades dos colonos, presenciar a alienação dessa ficção e o seu atrelamento aos desejos de quem conta. No filme de Miguel Gomes, os fantasmas do cinema e da

⁴⁴ Tradução de: “Thus, we are not only dealing with a potential imaginary museum but with concrete constraints produced by two major orders: a topographical dimension which explains how and why discourses on the Same and the Other are expounded, and a cultural order which, in the disorder of what today seems to be a common humanity, indicates clear divisions, subtle frontiers, and sometimes the so-called openings to oneness”.

colonização vêm à tona e querem dar forma às memórias. Dentro das projeções, do tempo e dos desejos de cada personagem é, talvez, impossível acreditar na veracidade daquilo tudo. A fantasia se assume ao espectador, assim como as violências.

Diante desse olhar conflitante entre os dois filmes, seria confortável afirmar que o modo que Gomes representa a África (ou assumidamente o imaginário ocidental sobre a África) em *Tabu* é o “correto”, em detrimento à representação de John Ford em *Mogambo*. Entretanto, mesmo tendo exposto os vários níveis, narrativos e estéticos, que o filme de Gomes possui, nos fazendo visualizar a ironia de suas imagens, é necessário também realizar um adendo. Nesse mesmo *Paraíso*, assumidamente fabricado e falso há um inegável envolvimento narrativo. A história de Aurora e Gian Luca (mesmo filmada de um modo completamente diferente do triângulo amoroso entre Gable, Gardner e Kelly) também seduz o espectador.

Assim como os antropólogos do século XIX que se lançavam diante do continente africano buscando novas percepções, como lembra Mudimbe, *Tabu* também corre o risco de cair no mesmo lugar que propõe criticar. O imaginário colonial português também marca a construção de suas imagens e elas precisam ser analisadas a partir dessa consciência. O filme de Miguel Gomes seria então pós-colonial em todos os seus aspectos? Nosso tempo presente nos mostra que é preciso entender os fantasmas do passado para compreender nossa atualidade. Porém, qual a maneira mais responsável de revivê-los?

4.3 Um cinema pós-colonial?

Cerca de sete anos após o lançamento de *Tabu*, as discussões que o filme apresenta, principalmente em seu primeiro segmento, se mostram como problemas que se fazem cada vez mais notáveis, tanto no mundo antes colonizado quanto nas privilegiadas potências colonizadoras. As desigualdades sociais, o racismo, as migrações, as relações de trabalho que evidenciam ainda relações de poder e os privilégios econômicos que a sociedade ocidental herdou do período colonial ainda persistem e afetam num caráter estrutural as relações entre as pessoas. Ao retomar as imagens do passado, no segmento *Paraíso*, *Tabu* nos coloca em um lugar que é ao mesmo tempo desconfortável (pela estranheza de suas articulações e desarticulações entre a imagem e o som, pela

estilizações excessiva do melodrama, pela visibilidade que ele dá às desigualdades do sistema colonial) como também apresenta um universo sedutor que age sobre nossa memória coletiva de espectadores e nos faz não apenas presenciar a história proibida de Aurora e Gian Luca, mas, em certos momentos da narrativa, nos envolver e nos projetar sobre eles.

As palavras poéticas das cartas trocadas entre os dois e as populares músicas românticas dos anos 1960 que embalam, principalmente o desenlace dos dois amantes, funcionam como uma forma de Miguel Gomes manter o espectador cativado. Sua decupagem assume momentos propriamente melodramáticos em alguns momentos. E, em certos pontos, já não importa tanto se aquela é uma ironia à toda linguagem desenvolvida pelo cinema clássico americano: construir a imagem da personagem de Aurora, vestida como Grace Kelly, chorando a partida do amado ao som de *Be My Baby*, de alguma forma nos engaja naquela história. A adesão à essa história, que sabemos ser falsa e construída através das memórias e anseios de ficção dos personagens melancólicos do segmento anterior, causa também uma inquietação. Diante de todos os problemas que vivenciamos hoje, causados pelos fantasmas (reais) do colonialismo, um questionamento surge: ainda podemos chorar juntos de Aurora, Gian Luca e seu privilégio colonial? O que isso diz sobre nós, espectadores ocidentais?

À época de seu lançamento, o ano de 2012, a maioria das publicações sobre *Tabu* tanto na crítica especializada de cinema quanto nas produções da comunidade acadêmica, trataram essas questões colocadas no filme sem questioná-las. Pode-se afirmar que a ironia proposta por Miguel Gomes na representação do *Paraíso* (e o modo como ele filmou o sistema colonial português atrelado à memória do cinema clássico americano) foi aceita também pelo público, já que o filme alcançou uma modesta, mas significativa circulação em salas de exibição.

No entanto, é possível encontrar também vozes dissonantes. Nos textos de Lúcia Nagib e Paulo de Medeiros, já citados no capítulo anterior, como também os do pesquisador Nuno Domingos (2014) nota-se uma crítica ao modo escolhido por Gomes ao associar-se à estética do cinema clássico. Domingos entende a ironia com que Gomes retorna a essas imagens, porém questiona uma responsabilidade maior do realizador ao tratar o momento histórico da descolonização. A neutralidade escolhida por Gomes ao retratar o momento, atrelando-se a um modelo estético do cinema clássico, criando

ainda uma história em que os brancos são os protagonistas e aos negros ainda cabe os silêncios é, para ele, problemática, ainda mais neste momento em que as crises do colonialismo eclodem também em Portugal, como um resultado de um imaginário sobre a África, sobre o negro e sobre o *Outro*, que foi difundido através do processo de colonização e pelo cinema.

O modo americano clássico de produção cinematográfica, aqui retrabalhado por Miguel Gomes, é, no entanto, uma instância de poderosa normatividade. O êxito comercial de produtoras como a Fox, a Warner Brothers, a Metro, a MGM ou a RKO baseava-se no inevitável encontro entre produção e consumo; na expectativa de que as imagens que saíam dos projectores nas salas de cinema fossem ao encontro das aspirações e imaginações do público, enfim, dos seus desejos de ficção. [...] O cinema, especificamente, construiu assim o «outro», quase sempre representado na sua irredutibilidade cultural, pelos seus usos e costumes, pelo seu exotismo e sobretudo pelo seu atraso. A culturalização do «outro», seja para demonstração da sua inferioridade, ou simplesmente para mostrar que é diferente e, portanto, está à parte, foi, e continua a ser, um poderoso instrumento da ocultação das relações de poder. [...] É certo que a *Tabu* não importa este modelo de forma pura, nem Miguel Gomes está habitado por qualquer sentimento nostálgico em relação ao império. De resto, a sua construção da sociedade colonial permite relativizar essa inspiração no modelo clássico norte-americano, introduzindo filtros e mediações que complexificam a representação (desde logo a narração na primeira pessoa). Porém, ao remeter a construção narrativa para um sistema auto-referencial, supostamente fechado nos seus universos estéticos e representacionais, o autor não reconhece o modo como as obras estão incrustadas em sistemas de produção que inevitavelmente constroem os olhares criativos, para não falar de outras mediações cruciais que afectam o gesto do autor e a sua visão do mundo. (DOMINGOS, 2014)

Figura 38: O retrato dos negros em *Paraíso*.



Fonte: *Frames* de *Tabu* (2012).

Para Domingos (2014), mesmo com as estratégias de distanciamento propostas por Gomes, o filme acaba se atrelando aos mesmos modos de representação do cinema clássico. A forma que Gomes elabora o contraste entre as duas partes do filme – o presente *perdido* que é melancólico e solitário em relação ao *paraíso* do passado, que mesmo condenado, ainda aparece sedutor e empolgante – é justamente o que causa essa percepção. Tanto Domingos, como Nagib e Medeiros enxergam essa oposição como um lugar perigoso. Apoiar-se apenas numa defesa da fabulação da memória, coloca o filme

numa neutralidade que, para esses autores, já deveria ter sido superada. O passado colonial é fruto de muitas violências e não deve retornar como nostalgia: não pode haver nenhum engajamento a esse universo.

O filme de Gomes flerta com o sonho de uma visão etnográfica que seria neutra, sabendo que ela é impossível de ser alcançada mas que é, mesmo assim, desejada. Ao mesmo tempo, ele também flerta com o sonho de um filme que se coloque como um meio que sonha sem consequências. *Tabu* tenta simplesmente apresentar a nostalgia pós-imperial como um fato. E tenta enfraquecê-la com uma variedade de dispositivos, desde a substituição do diálogo pela narração em *off*, aos constantes detalhes anacrônicos, até o excessivo melodrama que envolve os diferentes personagens. Os espectadores são levados a não acreditar na veracidade da história, como também são constantemente lembrados de sua artificialidade. Porém, ao fazer isso, *Tabu* não escapa, talvez não consiga escapar, de cair nessa mesma nostalgia pós-imperial. Precisamente devido à sua suposta neutralidade, e até mesmo à sua postura irônica, como se tudo o que apresentasse nada fosse além de um jogo, *Tabu* arrisca fechar a possibilidade de confrontar os fantasmas do passado imperial e colonial.⁴⁵ (MEDEIROS, 2016, p. 215)

O que Medeiros aponta como uma posição neutra sobre o processo colonial, para Miguel Gomes mais parece como algo essencial para que o próprio cinema aconteça, pelo menos o cinema que ele acredita possível e instigante. Através de todos os seus outros filmes, Gomes andou nessa linha entre os extremos (entre o documentário e a ficção, entre a seriedade dos problemas históricos e o humor da invenção) e escolheu permanecer entre elas, no que esse trânsito de visualidades e estéticas poderia oferecer como uma nova possibilidade no encontro entre os espectadores e o filme.

Quando questionado em uma entrevista sobre a problemática de apresentar o passado colonial através de uma moldura nostálgica, Gomes aponta para o fato de que seu filme é construído de ironias e de diversas possibilidades de relações; e que essa é uma vantagem libertadora para o espectador escolher (ou não) a sua interpretação sobre o filme:

Eu acho que estando em 2012, eu não preciso auxiliar o espectador dizendo que o colonialismo é uma coisa ruim. Meu ponto de partida é que o espectador já sabe disso, que era um sistema impossível, um sistema injusto. [...] Então, eu acho que o filme é bastante irônico e crítico sobre as pessoas

⁴⁵ Tradução de: “Gomes’ film flirts with the dream of an ethnographic vision that would be neutral, knowing it is impossible and yet still desiring it. At the same time, it also flirts with a dream of film itself as a medium for dreaming without consequences. *Tabu* attempts to simply present post-imperial nostalgia as a fact. And it attempts to undermine it with a variety of devices, from the substitution of dialogue with the off-camera narration, the constant anachronistic details, and the excessive melodrama that envelops the different characters. The audience is also pulled out from believing in the veracity of the story, as it is constantly reminded of its artificiality. But in doing so, *Tabu* does not escape, perhaps cannot escape, falling into that very same post-imperial nostalgia. Precisely because of its supposed neutrality, and even due to its ironic posturing as if it were nothing more than a game, *Tabu* risks foreclosing the possibility of a confrontation with the ghosts of the imperial and colonial past”.

brancas estúpidas fazendo coisas estúpidas e se matando até o momento em que a África toma o controle e eles são expulsos de seu próprio paraíso. Porém, ao mesmo tempo eu não vou impor essa visão que o colonialismo era uma coisa ruim e punir os personagens. Eu acho que isso é precisamente o que o cinema não precisa. Nós falamos muito sobre o ponto de vista do realizador; eu acho que o ponto de vista mais importante, e que não é respeitado em muitos filmes que eu vejo hoje, é o ponto de vista do espectador. Um filme deve possibilitar um espaço para o espectador se colocar e não ser ensinado pelo realizador com um “Você tem que gostar disso e odiar isso.” Às vezes eu acho que o realizador está forçando o espectador àquilo que ele deve pensar e eu acho que isso não é bom. Para mim, o trabalho de um realizador é possibilitar coisas diferentes. Como por exemplo, o filme irônico e o melodrama de Aurora, e ter os dois acontecendo ao mesmo tempo, o que possibilita um espaço de liberdade ao espectador de adentrar mais no filme irônico ou mais na vivência do melodrama, da história de amor.⁴⁶ (GOMES *Apud* CAMIA, 2012)

A resposta de Miguel Gomes, apesar de convincente, não deixa de carregar um comportamento condescendente à sua visão. Em muitas das entrevistas analisadas na pesquisa, essa é uma postura que se repete quando ele é confrontado com esse assunto. Apesar de concordarmos com o que ele afirma, é impossível negar que do ano de 2012 até o começo de 2019, data desta escrita, violências cometidas ao longo de processos históricos que haviam sido legitimadas, como a escravidão e a ditadura militar, principalmente no âmbito brasileiro, vem sendo questionadas por grupos de privilegiados que querem se beneficiar destes apagamentos, negando projetos políticos e direitos àqueles que carregam em seus corpos e em suas vivências os prejuízos desses processos. Por mais óbvio que sejam, talvez uma abordagem quase pedagógica também seja necessária para demarcar estes processos históricos. Talvez não seja tão simples, como na fala de Gomes, isentar das imagens uma responsabilidade em sua composição e deixar apenas ao cargo de quem assiste ou quem se depara com uma imagem a sua total “significação”. Como afirma Marie-José Mondzain (2015), a imagem é trânsito e se transforma a cada encontro, entre o modo que se apresenta e o modo como cada um responde a ela, significando-a. Portanto, levando em conta a relação inseparável dessas

⁴⁶ Tradução de: “I think that being in 2012, I don’t have to patronize the viewer by saying that colonialism is a bad thing. My starting point is that the viewer knows it already that this was an impossible system, an unfair system. [...] So I think that the film is very ironic and critical about silly white people doing stupid stuff and killing themselves until the moment that Africa takes over and they are expelled from their own paradise. But, at the same time, I’m not going to impose this view that colonialism was a bad thing and punish the characters. I think that’s precisely what cinema does not need. We talk a lot about the point of view of the filmmaker; I think that the most important point of view, which is not respected in lots of films that I’m seeing today, is the point of view of the viewer. A film should provide a space for the viewer to place himself in and not be told by the filmmaker, “You have to like this and hate this.” Sometimes I feel that the filmmaker is forcing the viewer into what he should think and I think that’s not good. For me, the job of a filmmaker is to provide different things. For example, an ironic film and Aurora’s melodrama, and to have both running at the same time, which then provides the space of liberty for the viewer to either go more into the ironic film or more into living the melodrama, living the love story.”

duas partes, ao invés de procurar as respostas completas e corretas para essa questão, talvez seja mais proveitoso jogar luz às várias possibilidades de relação e criação de imagens.

Cineastas como o também português Pedro Costa e a francesa Claire Denis, nomes importantes do cinema contemporâneo, ao longo de suas obras oferecem outros olhares sobre essa questão. Observaremos rapidamente alguns de seus filmes, não para afirmar uma maneira correta de lidar com esse passado (e presente) que a colonização deixou, mas sim analisar os pontos de convergência e divergência desses olhares.

Na obra de Pedro Costa também nos encontramos com os resultados desastrosos do colonialismo, porém através de escolhas diferentes de Miguel Gomes. O que Costa coloca na tela, por meio de imagens que sempre encontram uma forma de restituir a dignidade (seja pela fotografia, pelo contraste das luzes, pelo espaço dedicado aos relatos daqueles que são filmados) são os corpos e os lugares daqueles que estão na marginalidade da cidade de Lisboa, em sua maioria imigrantes de Cabo Verde, antiga colônia portuguesa. Entre o trânsito dos africanos que desejam ir até Portugal em *Casa de Lava* (1994), até as vivências e lembranças do passado daqueles que já estão numa situação de marginalidade em *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014), nos filmes de Pedro Costa presenciamos os trânsitos entre o passado e o presente coloniais, no cotidiano marginal, nos relatos e na constante articulação das memórias que estão nos corpos, nas falas, nas perdas que cada um carrega.

Existe um vai-e-vem físico e mental nas personagens que estão entre Cabo Verde e Portugal, nas quais a espera é uma atitude permanente, que tanto é dominada pelo desejo de partir das ilhas para as Fontainhas com uma vaga aspiração de melhoria social, como de regressar ao arquipélago africano, depois de incumprido o desiderato que as trouxe até Lisboa. Finalmente, as personagens apresentam geralmente um perfil psicológico dominado pela pobreza, melancolia e desenraizamento, mas onde existem também um conjunto de traços que remetem para uma memória e uma identidade que persistem em não perder. [...] Nestas viagens físicas e mentais, onde as lembranças coloniais fazem parte da construção das narrativas, Pedro Costa, sem renegar esse tempo pretérito, pretende acima de tudo centrar o olhar na realidade atual, sua contemporânea, para, a partir dela, deambular em torno de algumas características identitárias dos caboverdianos, de quem decidiu tornar-se um narrador que cruza olhares, que vão da heteropercepção, o do próprio Costa, até à autopercepção, o das personagens caboverdianas que se representam a si próprias. (SEABRA, 2017, p.300)

Como afirma Seabra (2017), a obra de Costa também se adapta a uma mudança de linguagem. De uma ficção já fragmentada em seus primeiros filmes, ele vai entendendo que aquela realidade que ele decide filmar é também porosa, e que ao apontar sua

câmera para aqueles lugares e aquelas pessoas, co-existem muitas temporalidades, muitas dores e viagens que cada um deles carrega. Dessa ficção definida (com atores profissionais e grande aparato técnico), Costa começa a filmar de maneira menor e mais íntima, buscando nos habitantes reais que ele encontra, as presenças fílmicas que lhe interessam. Como Miguel Gomes, Pedro Costa também propõe um imbricamento da realidade e da ficção, quando pede aos personagens que retrata que interpretem algo de suas vidas, mas que também se abram às suas memórias, àquilo que os faz ser quem são. É nessa troca que personagens como Vanda e Ventura sempre retornam em suas obras. Se os filmes são de Pedro Costa, eles também são de Vanda, Ventura e das pessoas de Fontainhas, que os dois acabam por representar como um todo.

Em *Cavalo Dinheiro* (2015), seu último filme, Pedro Costa nos coloca novamente à frente de Ventura, um dos personagens que ele encontra no bairro periférico de Fontainhas. O filme se desenrola no momento em que o bairro já se encontra destruído, pois o governo português, num processo de higienização, desocupou o lugar em que, em sua maioria, imigrantes cabo-verdianos habitavam para transferi-los novamente para um outro bairro, com conjuntos habitacionais de apartamentos brancos e impessoais. Outra diáspora, outra mudança, outro processo de apagamento.

Figura 39: Ventura em *Cavalo Dinheiro*.



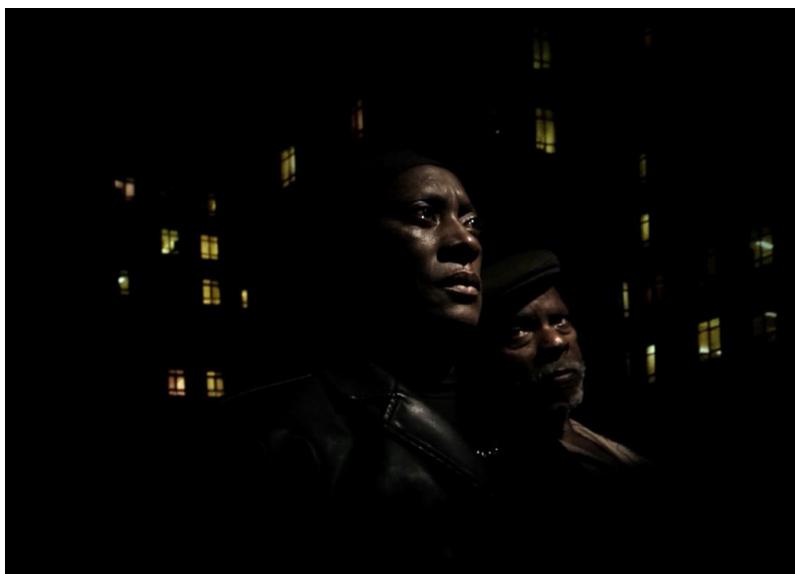
Fonte: Frame de *Cavalo Dinheiro* (2015).

Encontramos, então, um Ventura doente, físico e mentalmente preso em uma espécie de hospital fantasmagórico. No corpo que treme e nas memórias que misturam a Revolução dos Cravos, o acidente que quase lhe tomou a vida, a lembrança de um amor

do passado, é possível evidenciar que entre as dores daquele homem também estão as memórias da história colonial portuguesa. E que a tristeza e a doença expressadas em seu corpo também são os sintomas de nossa contemporaneidade.

Não há aqui, como nas memórias do também Ventura de *Tabu*, um retorno idealizado pelo melodrama ao passado. Pedro Costa revela o trânsito entre o passado e o presente ao enquadrar o encontro de Ventura, neste estranho hospital, com as figuras de seu passado (amores, amigos e inimigos – habitantes de Cabo Verde e os soldados da Relovação dos Cravos). Todas as sequências, no entanto, não buscam uma clareza do espaço-tempo. Nunca entendemos muito bem onde Ventura está e se as pessoas que o visitam estão realmente ali. Para Pedro Costa, conceder uma linha narrativa clara não é uma prioridade: colocar o espectador a contemplar a confusão de Ventura e os efeitos que seus relatos possuem em seu corpo, parecem muito mais interessante. Seu rosto negro, iluminado por uma luz densa da fotografia contrastada, revela as dores de suas vivências, incapazes de ser entendidas em sua totalidade, mas as quais podem ser sentidas pelo espectador.

Figura 40: Vitalina e Ventura em *Cavalo Dinheiro*.



Fonte: *Frame de Cavalo Dinheiro (2015).*

Cavalo Dinheiro é um filme que existe num tempo turvo, nem presente, nem passado, absolutamente físico na forma com que cada gesto é registrado, mas sempre fantasmagórico. É como uma personagem descreve um filme sobre a danação de Ventura, seus fantasmas pessoais e como estes se confundem com os fantasmas de Portugal. [...] O que importa é a maneira como Costa capta os gestos de Ventura e suas interações com seus vários fantasmas (há momentos no filme em que desconfia-se que todos os que cortam o quadro de

Costa estão há muito mortos), a forma como suas sombras constroem um mundo e um drama. (FURTADO, 2014)

As datas e documentos oficiais que citam o nascimento, o casamento e a morte do marido de Vitalina, uma das personagens que visitam Ventura, se mostram incapazes de dar conta das dores e das memórias dessa perda. Em seu rosto, imponente e rígido, as lágrimas escapam enquanto ela relembra (e conta a Ventura) o que aconteceu. Há dor, mas também há força e dignidade. Pedro Costa não filma essas pessoas visando uma espetacularização do sofrimento: trata-se mais de adquirir uma consciência das violências que conseguem ser comuns a todos eles – e assim, através dessa memória, que é turva, conseguir mobilizar uma força para seguir em frente.

“Em Alto Cutelo não há mais grãos.

As raízes secas não alcançam as águas.

A água é mais profunda, fora do alcance do homem.

A mulher espera pelo fogo há mais de uma semana.

Seus filhos na estrada. Apenas um tem trabalho.

Seu marido foi para Lisboa, há muito, muito tempo. Sob contrato.

Ele foi a Lisboa vender sua terra.

Ele tem que trabalhar na chuva e no vento.

Estaleiros, fábricas, andaimes.

Mão de obra barata, não importa o quão duro você trabalha.

Mão de obra barata, barraca sem luz.

Enganado por seu irmão branco.

Explorado, enganado.

Um dia, eu voltarei para casa.

Alcançaremos as águas.

A força de nossos braços.

Minha consciência.

Eu sou o único que trabalha.

Eu possuo a terra. O poder é meu.

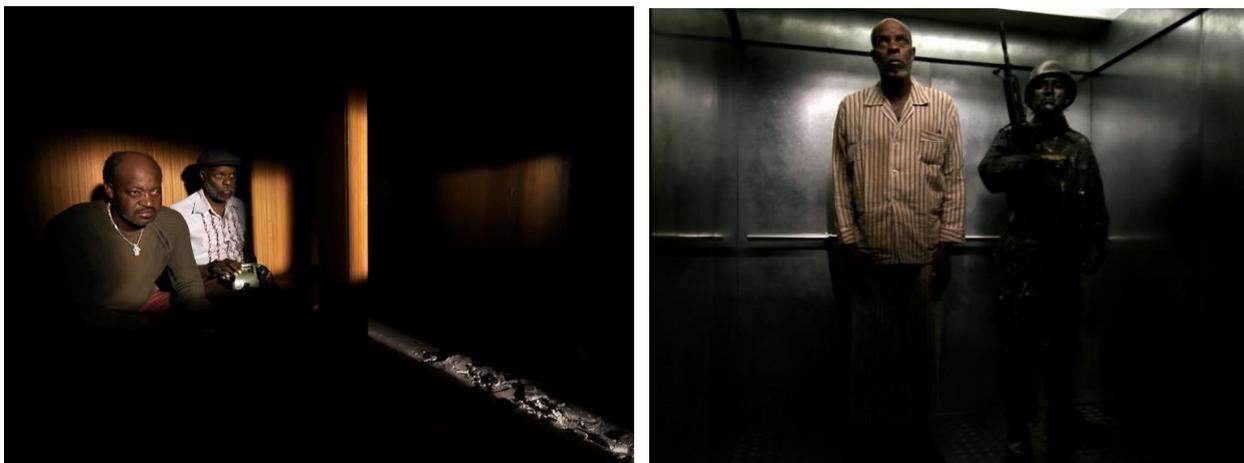
Grãos na colina. Crianças correndo.

Um barco no porto. Crianças correndo.

Um barco no porto. Nossa terra.”

Essa força se faz presente, por exemplo, no momento em que Ventura e seu sobrinho Lento cantam essa canção antiga de Cabo Verde, sem conseguir lembrar de todas os versos. Pedro Costa nos mostra a canção original antes dessa cena, numa montagem que, como um vídeo-clipe, agrupa vários rostos de moradores de Fontainhas. Não importa muito que os dois não consigam cantá-la com exatidão, mas que naquele espaço – nas ruínas de um escritório que talvez Ventura tenha trabalhado – exista a consciência da violência, de que ela habita também o momento presente.

Figura 41: À esquerda, Ventura e Lento; à direita, Ventura e o Soldado-Estátua.



Fonte: *Frames* de Cavalo Dinheiro (2015)..

As estátuas, ao contrário do título no filme de Alain Resnais e Chris Marker⁴⁷, permanecem vivas em *Cavalo Dinheiro*. Elas são filmadas com ironia por Costa, aparecendo ocasionalmente num contraponto às memórias de Ventura. Porém, sua fantasmagoria emerge com mais força nos momentos finais do filme. Dentro de um elevador mal iluminado (onde não se sabe de onde se vem e nem para onde se vai) Ventura, com seu pijama surrado e seu corpo tremido encontra a estátua de um soldado que, como vamos descobrindo, se move. Os dois travam um diálogo mental no qual tecem as memórias do dia da Revolução dos Cravos, 11 de março de 1975, o mesmo dia em que Ventura sofre um acidente de trabalho que quase lhe toma a vida.

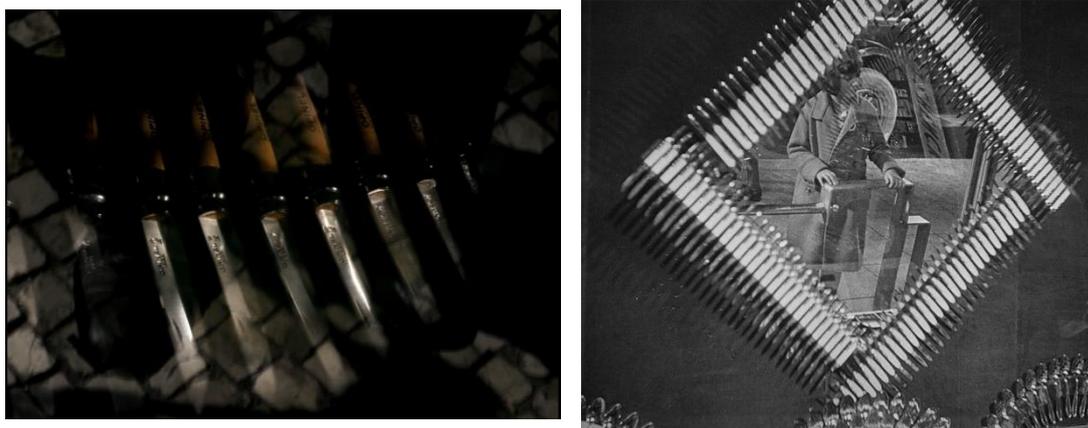
O dia virá quando seremos capazes de aceitarmos os nossos sofrimentos. Não haverá mais medo, nem mistério. Você não tem destino, nem horizonte. Você é, e não tem nada. Deixemos este mundo juntos e eles nos esquecerão. Eles esquecerão de nossos rostos. Você não deve cantar mais. Esta história ainda não acabou. Nossos sofrimentos serão alegrias para todos os homens por vir. Eles dirão coisas boas sobre nós. Não será muito antes de nós

⁴⁷ Filme ensaio *As Estátuas Também Morrem* (Les statues meurent aussi, 1953) sobre a arte africana e o colonialismo.

sabermos pelo que vivemos e pelo que sofremos. Nós saberemos de tudo. Tudo...

A cena, que começa com Ventura em pé, ao lado da pose de combate da estátua do soldado, se encerra com o velho homem ao chão do elevador e o soldado, ainda imóvel, porém em pé, diante de Ventura, proferindo as palavras acima (não ditas, mas que, como num assombro, conseguem ser ouvidas por Ventura e por nós).

Figura 42: A vitrine de facas em *Cavalo Dinheiro* e *M, O Vampiro de Düsseldorf*.



Fonte: Frames de *Cavalo Dinheiro* (2015) e *M, O Vampiro de Düsseldorf* (1931).

A porta do elevador não nos mostra um caminho, mas ao final vemos Ventura saindo do hospital-catacumba e caminhando até uma vitrine que expõe algumas facas. Um enquadramento que lembra *M, o Vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), de Fritz Lang. Longe de criar um filme que se explica por referências cinematográficas, o filme de Pedro Costa, no entanto, também se utiliza de uma indefinição, semelhante ao destino do assassino de crianças que se admite compulsivo, no filme de Lang. Em *M*, os assassinatos de crianças que o personagem de Peter Lorre comete nos assustam, assim como a violência da população que se coloca contra ele. No julgamento popular do final, entre sociedade e assassino, o ímpeto de matar parece mais claro para o assassino do que para a sociedade que exige justiça, mas que é incapaz de ouvir. Lang acaba o filme sem nos dar respostas, mas revelando também as nossas fraquezas.

O crítico Fábio Andrade (2016) enxerga que em *Cavalo Dinheiro* não há uma possibilidade de saída para os personagens: “[...] o tempo não escorre para um ralo definido; represado, ele se realimenta, devolvendo Ventura aos mesmos corredores que revolvem à data fatídica que desgraçou sua vida, repetindo-se como um olhar fixo no instantâneo de um retrato: um filme que começa como pintura e termina como reflexo.”

(ANDRADE, 2016). Se seguirmos esse pensamento, podemos também nos ver ali, junto de Ventura, como uma sociedade que foi e é cúmplice das violências que ele vivencia.

Na obra de Claire Denis também podemos nos encontrar com os resultados do colonialismo, principalmente em *Chocolate* (Chocolat, 1988) e *Minha Terra, África* (White Material, 2009), filmes em que ela retorna ao continente africano, onde ela viveu durante a infância. Através de um olhar que penetra nos espaços e nos desejos de seus personagens, o cinema de Claire Denis vai identificando profundos choques e conflitos sociais, mas que não se colocam distantes de seus personagens. Pelo contrário, a força de suas imagens e sons está no modo como, através do corpo de cada um deles, essas barreiras se mostram visíveis e próximas.

Há uma vigorosa experiência das sensações, seja no desejo do toque, no banho de mar, no pé que pisa na terra molhada ou o vento que passa pelos cabelos. Cada um desses momentos não nos faz necessariamente achar alguma resposta, mas vivenciar o movimento dos desejos, sempre presentes. Seus filmes nos levam pelos sentidos. Ao se voltar para o contexto colonial e seus resultados, ela nos joga em um lugar que não apenas observa as barreiras e as violências sociais estabelecidas, mas que também nos faz experimentá-las, nos questionando, assim como ela mesma, se é possível pertencer ou não àquele espaço.

Intrusa. Intruso. Sem populismo fácil que quer dar voz ao periférico, subalterno, nem repetir simplificações eurocênicas, ou melhor, ocidocênicas. [...] Claire Denis assume um olhar explicitamente intruso, que pensa o que vê como opacidade [...] Sem pretender falar pelo outro, o olhar intruso se assume como problemático, como limitação e possibilidade, nem superior nem inferior, mas tenso. (LOPES, 2012, p.48-51)

Figura 43: Os olhares iniciais de *Chocolate*.



Fonte: Frames de *Chocolate* (1988).

É assim que Denilson Lopes (2012) também enxerga o cinema de Claire Denis. *Chocolate*, seu primeiro longa, já começa com essa tensão. A câmera está junto Mungo,

um homem negro, e seu filho que brincam numa praia de água barrenta. Logo depois, entendemos que aquele olhar que se deseja próximo é de uma jovem branca que, sozinha, os observa distante, na areia da praia. Apenas pela sutileza (e delimitação) da decupagem, entendemos que há o estabelecimento de um desejo e ao mesmo tempo de uma distância nesse olhar. *Chocolate* é um filme que se coloca nessa fronteira e nos mostra os efeitos dela sobre seus personagens.

Essa jovem é France, que está num país africano indeterminado, buscando se conectar àquele espaço que já foi seu. A carona que o estranho da praia lhe oferece nos leva à sua infância e as paisagens do presente que surgem na janela do carro se tornam as dos anos 1950, os últimos anos da colonização francesa. Na garupa de um caminhão, guiado pelo pai e pela mãe, vemos a France de oito anos de idade ao lado de Protée, o criado negro que é uma presença constante na casa. Entre os dois, assim como na cena da praia entre ela e Mungo, há uma forte ligação, mas também uma barreira – racial e social – que os coloca em lugares determinados.

Figura 44: As barreiras entre Protée, France e Aimeé.



Fonte: *Frames de Chocolate (1988).*

Claire Denis adentra as barreiras que se estabelecem no cotidiano dessa família, se interessando no modo em que elas podem ser tensionadas. Mantendo a ordem colonial, os pais de France (Marc e Aimée) possuem criados negros por toda a sua propriedade e representam os interesses franceses no território africano. Ele, um oficial do governo, e ela, a esposa que precisa manter todas as aparências em perfeito estado. Cada um deles cumpre um papel determinado – que, no entanto, não é totalmente ingênuo e incômodo. O caráter de domínio sobre o outro, sobre o corpo do outro, é o que move todas essas relações.

Chocolate é, no entanto, sobre o desejo de cruzar essas barreiras e perceber que não há como atravessá-las ileso. Através do modo que Denis filma a ação na casa – a ausência do marido, os toques acidentais entre os corpos, as hesitações e os silêncios – deixam evidente a fascinação de France e de Aimée sobre Protée. Para a menina solitária, que ainda não entende totalmente as delimitações sociais, ele representa a diversão e uma amizade possível. Para a mulher, ele é a representação do desejo sexual, reprimido pelas normas coloniais e do casamento.

Por mais que ele também a deseje, Protée se percebe como objeto para as duas. O filme se encerra com seus atos de rompimento: ele resiste ao desejo de Aimée quando ela finalmente encontra a coragem de se aproximar sobre ele; e também, desperta France da ingenuidade infantil ao marcar a mão dele e a da menina no calor de um motor, após ela perguntá-lo se aquilo a queimaria. Uma marca que os dois carregarão para sempre, como veremos nas mãos da France adulta, que Mungo dirá ser impossível de ler: “Sem passado e sem futuro”.

Figura 45: Rompimentos e Permanências.



Fonte: *Frames de Chocolate* (1988).

Para Denilson Lopes (2012), essa diferença que se estabelece entre os corpos e os espaços, que é tanto uma questão racial quanto social, e que se mantém seja no passado quanto no presente, não é no entanto uma delimitação do *estranho*, ou do *outro*, como era por exemplo, a dos filmes de John Ford. No cinema de Claire Denis há uma confusa sensação de que entre os dois estágios há muito que se compartilha, mas ao mesmo

tempo, há diferenças que se colocam entre. O colonialismo, então, estabeleceu um pertencimento hesitante onde é possível ser estrangeiro e nativo ao mesmo tempo.

Não é uma afirmação da impossibilidade de diálogo, de negação da tradução, mas de uma perplexidade, de uma marca retida no próprio corpo, cicatrizada na superfície, mas ainda presente. [...] Nada garante o pertencimento. [...] Existe uma espessura que resiste não como a mais um mistério exótico, mas que se nutre no presente dos processos de exclusão da África do nosso imaginário ocidental, do imaginário latino-americano dele. (LOPES, 2012, p. 50)

Se *Chocolate* nos desperta da ingenuidade sobre o passado colonial, *Minha Terra, África* nos leva a um universo muito mais brutal e violento. Quando volta à África, vinte anos depois, Denis filma o absurdo: uma mulher branca que tenta manter sua fazenda em meio a uma guerra civil num país africano. Aqui todas as barreiras já estão visíveis, conscientes para todos – a negação delas, característica que define a personagem principal, Maria Vial, é o que intriga e movimenta a narrativa. *White Material*, o título original, já determina: existe aquilo que caracteriza os brancos.

Figura 46: Maria Vial em *White Material*



Fonte: Frame de *White Material* (2009)

Em *White Material*, presenciamos os resultados do colonialismo. Cinquenta anos após o fim da dominação francesa, o helicóptero do governo francês ainda tenta proteger a “colona” que ainda vive ali. A salvação é seletiva, mas ela nem considera partir: àquela é sua terra e ela não vai abrir mão dela. Sentimos isso pelos detalhes, que Claire Denis deixa evidentes: Maria chuta os kits de sobrevivências que são jogados pelo helicóptero e sobe em uma moto no meio daquela terra marrom. O vento deixa o

seu cabelo desgranhado e ela sorri, em meio à hipnótica trilha sonora. A França não é mais sua casa, ela pertence à África.

No entanto, não há nada de heroico nessa resistência. Não há um motivo exato para que ela permaneça – a escolha de Maria é desastrosa, pois aos poucos tudo vai entrando em colapso e morte. A violência já se efetiva em toda aquela sociedade, e a própria forma elíptica da narrativa, que não delimita exatamente o que é passado e presente, nos causa a sensação de não compreender as motivações dos conflitos. O caos está ali para ser sentido, não explicado. Há um grupo de rebeldes violentos, há um governo oficial que contrata milícias, há a população local que tenta fugir daquele lugar e há a família de Maria: os brancos, os *outros*. Maria, é um *material branco*, mas tenta pertencer àquele espaço, mesmo assim. Fábio Andrade (2009), ao fazer uma crítica do filme, aponta como as barreiras da cor da pele, determinantes para *Chocolate*, se invertem em *White Material*:

Aqui, a cor ainda determina, mas o título assume uma visão inversa; desta vez, são os negros que olham para os colonizadores brancos. A ênfase sai da relação racial cândida da infância, e ganha uma franqueza de interesses: material de branco, coisas de branco. A relação entre as duas raças é, sobretudo, comercial. [...] O desejo de Maria de se fazer parte daquele ambiente é constantemente tolhido pelo atravessamento dos olhares nativos, que, quando cercados, não mais fingirão cordialidade. "Por causa de pessoas como você, esse país não vale nada". [...] De um lado, os negros projetam seu misticismo pelo material branco; do outro, os brancos se apropriam esteticamente do material negro. Em ambos os casos, perde-se o sentido original. (ANDRADE, 2009)

O dinheiro, mesmo nesse estado de conflito, tanta mediar as situações. Maria, em meio ao êxodo de seus empregados, tenta aparentar a normalidade em sua propriedade. Força uma intimidade que não existe entre os violentos rebeldes, oferece o dinheiro a novos empregados e coloca-os em situação de perigo, inventando justificativas para permanecer ali (o filho, a safra de café). Por fim ela se questiona: “Como eu poderia me mostrar forte na França?”. A persistência pode ser então apenas uma inútil demonstração do poder do branco.

Ao final do filme, tendo a sua propriedade invadida pelos rebeldes – e pelo próprio filho (também branco), que desperta de sua inércia para a revolução, sem qualquer explicação aparente. As crianças rebeldes que empunham as facas são igualmente esfaqueadas durante o sono pela milícia do govrto, que queima a propriedade de Maria, junto dos corpos, inclusive de Manuel, seu filho. Nesse estado de barbárie, tudo desmorona.

Figura 47: O desmoranamento e o levante em *White Material*.



Fonte: *Frames de White Material* (2009).

No final de *Chocolate*, Mungo se revela um americano que também viajou à África para se conectar com sua ancestralidade, mas que não conseguiu se sentir pertencente. Ele fala para France ir embora dali antes que “eles a comam”. Maria, em *White Material*, é advertida que os cabelos loiros e os olhos azuis são como um pedido um ataque. Ela, no entanto, escolhe fechar os olhos e ficar. O último plano do filme surge um rebelde que consegue escapar da morte. Ele atravessa a paisagem correndo e some, escapando dos limites do quadro. Para Claire Denis, não parece ser possível conter essa ira, que nem tem motivos definidos, mas que é real e legítima. Muitas coisas já foram danificadas e violadas pelo colonialismo, pelos brancos. Tudo vai eclodir de novo.

Miguel Gomes, Claire Denis e Pedro Costa, mesmo com os trânsitos propostos em suas vidas, em suas narrativas e em seus cinemas permanecem sendo europeus que filmam as questões pós-coloniais. Assim como Pilar, em *Paraíso Perdido*, todos eles talvez *não consigam* evitar, como lembra Medeiros (2016), transparecer suas vivências (privilegiadas) em seus filmes. Vivências que se revelam nas escolhas dos personagens, nos interesses fílmicos, nas perspectivas desenvolvidas pela decupagem.

Nos três realizadores, entretanto, há sempre um lugar incômodo para o espectador. Não estamos no domínio da narrativa clássica do cinema americano. Miguel Gomes passeia na fronteira entre o documentário e a ficção, entre a realidade e a fantasia que é essencial ao fazer cinema e ao habitar no mundo; Denis tem a proximidade do corpo e do desejo como vetores para a construção de seus filmes, assumindo um lugar que é conscientemente intruso sobre o espaço e sobre o outro; e Pedro Costa, em sua trajetória fílmica entende que não pode apenas filmar aqueles que são marginais à sociedade, mas

que precisa oferecer, em sua própria linguagem, um dispositivo narrativo que os faça ter voz, presença, que os dignifique em sua condição de pobreza. Nenhum dos três realizadores, no entanto, faz parte daqueles que sempre foram silenciados. E em seus filmes há a consciência disso: essa voz marginalizada não deve ser entoada por eles, mas sim pelo próprio cinema africano, que desde o processo de descolonização nos anos 1950, vem desenvolvendo novas narrativas, (re)apropriando-se de suas vivências, de seus espaços, para contar as histórias com seus pontos de vista.

Assim como não há uma África única também não há um cinema africano único. No espaço, que como lembram Amaranta César e Lúcia Monteiro (2016), que mesmo independente ainda precisa lidar com as definições de território coloniais, cabem muitas individualidades. O termo pós-colonial, que caracteriza essa produção não advoga a superação absoluta da colonização, mas sim “[...] marca as rupturas com o colonialismo – presentes na filmografia ligada às independências –, por outro lado ela também sinaliza que há permanências e, nesse sentido, dependência de vestígios que subsistem de relações coloniais oficialmente extintas” (CÉSAR, 2016, p.20). Nessa articulação, entre uma renúncia do pensamento colonial e naquilo que persiste, como consequência inevitável desse processo, que os cinemas africanos se constituem.

Como parte dos vários cinemas novos que dão um novo fôlego ao contexto mundial a partir do Neo-Realismo Italiano, o cinema africano ainda permanece pouco conhecido e discutido. Como pontua o pesquisador Marcelo Ribeiro (2016) o regime nas colônias africanas proibia que qualquer filmagem fosse realizada pelos colonizados no território – as imagens precisavam se adequar à lógica dominante. O povo africano não podia produzir as imagens de si mesmo, mas apenas se colocar sempre como objeto das imagens dos dominadores. Os cinemas novos africanos, portanto, carregam desde o seu início não apenas um pensamento estético diferenciado, mas também a primeira possibilidade de narrar suas histórias com seus pontos de vista. Ultrapassando o lugar inovador estético europeu de um movimento como a Nouvelle Vague, o cinema que surgiu na África, como àquele que se desenvolvia nos países latino-americanos, se colocaram como uma linguagem política. Já havia revolução apenas por aquelas imagens existirem, pelo modelo de produção delas ser possível.

Num pequeno histórico sobre o cinema africano, desde o seu surgimento nos anos 1950 e 1960 até as produções contemporâneas, Marcelo Ribeiro (2016) identifica

algumas tendências que se colocam como preocupação nessas obras. Não se trata de características que vão sendo superadas através dos anos, e sim acabam se alimentando umas às outras, definindo as peculiaridades desse cinema. São elas: a inversão do olhar colonial, o retorno inventivo às origens e, por último, a tendência de deslocamento da cosmopoética da descolonização à cosmopoética do comum. Para Marcelo Ribeiro essas são maneiras que o cinema africano reivindica o seu direito de olhar, narrar e imaginar o mundo.

A produção inaugural de diretores como o senegalês Ousmane Sembene, o mauritano Med Hondo ou de Mamadou Sarr e Paulin Vieyra, no que ficou estabelecido como o primeiro filme africano, *África sob o Sena* (*Afrique sur Seine*, 1955) se aproxima mais da primeira tendência identificada por Ribeiro: a inversão do olhar colonial. Filmes em que se toma para si (na perspectiva do africano) a voz de falar sobre si mesmo e de se colocar contra o regime colonial, denunciando-o. São filmes combativos, que assumem a responsabilidade de, mesmo falando de situações locais em suas ficções ou documentários, garantir um alcance geral para a população colonizada.

Um característica que Amaranta César coloca como uma questão de autorepresentação é vital em filmes como *Africa sob o Sena*, onde estudantes africanos tomam o domínio da câmera e expressam sua visão sobre a França, ou em toda a produção de Sembene que, em *A Negra de...* (*La Noire de...*, 1966), assume um olhar crítico sobre os resultados do colonialismo, filmando os anseios de uma jovem negra do Senegal que vai à Paris trabalhar para um casal branco e rico que a confina em seu apartamento, numa situação de servidão e silenciamento que a leva ao suicídio. As imagens e os temas de Sembene são extremamente políticas – na estética pessimista e crua de suas imagens não há romantizações ou melodrama: há o desejo se fazer notado, de denunciar através do visível que sempre os ignorou ou os viu através de estereótipos.

Com efeito, o cinema africano nasce marcado pela necessidade de construção e de afirmação de autorrepresentações, o que significaria a reconquista e a descolonização das imagens da África, entendidas como essenciais para a consolidação das novas nações independentes. Nesse sentido, num primeiro momento, a reescritura da História colonial, bem como a superação da imagem de alteridade do Ocidente moderno, constituem-se como programas essenciais. E, embora o contexto político tenha se reconfigurado no continente, com a instituição de novas formas de dominação, dependência e resistência, bem como de novos flancos de disputas, não mais nacionais mas transnacionais, ainda é possível afirmar que a cinematografia africana continua fortemente marcada pelo desejo dos cineastas africanos de tomar parte na construção das imagens de si mesmos e de, assim, alterar a

decupagem dos tempos e espaços visíveis da África. (CÉSAR, 2015, 141-142)

A segunda tendência identificada por Ribeiro, o retorno inventivo às origens, é na verdade um complemento à primeira. Além de olhar pelo próprio ponto de vista, os africanos começam também a se voltar às suas histórias, ao seu passado apagado pelos colonizadores. Ser responsável pelo modo de contar uma história é também uma forma de poder que se estabelece na imagem. Ter o poder de imaginar, de inventar o passado faz parte do direito de narrar.

[...] o retorno às origens é, frequentemente, parte do processo de invenção dessas origens, isto é, de invenção das tradições dos Estados pós-coloniais e das sociedades que governam, inscrevendo o cinema em projetos políticos nacionais e transnacionais. É o que está em jogo tanto na retomada de referenciais mitológico-religiosos e histórico-culturais africanos – o reencontro com tradições como os griôs, a reencenação de narrativas tradicionais etc. – quanto na aspiração à construção de uma nova mitologia e de uma nova perspectiva sobre a história por meio do cinema – a tentativa de conferir um sentido político ao cinema como griô, a produção de filmes com objetivos ideológicos nacionalistas, racialistas, pan-africanistas e/ou revolucionários, a busca de formas cosmopolitas de imaginação do comum por meio do cinema etc. (RIBEIRO, 2016, p.38-40)

Os griôs são as figuras dos contadores de história africanos. Como coloca Ribeiro, alguns diretores africanos, ao imaginar seu passado e contá-lo cinematograficamente, se colocam como griôs do novo tempo. Apesar dessa aproximação, identificamos também formas diferentes dos diretores em apresentar essas histórias. Em algumas obras do próprio Sembene como *Ceddo* (1971), onde há o retorno ao passado, mas sempre num reflexo social do presente, de denúncia. Sembene recria um conflito religioso ocorrido entre o povo Ceddo, que tenta manter suas tradições em meio à dominação do Islamismo e do Cristianismo. Uma narrativa de sequestros, trocas comerciais e protagonismo feminino, ele, em sua característica crueza, consegue refletir as opressões religiosas que ainda eram presentes no Senegal.

Em filmes como os do diretor Idrissa Ouedraogo, como *Yaaba – O Amor Silencioso* (Yaaba, 1988) ou *Questão de Honra* (Tiläi, 1990) há um interesse em apresentar uma história ou personagens como uma espécie de fábula, situada num tempo longínquo e indeterminado, com personagens arquetípicos, característicos das narrativas orais, das quais os griôs eram os intérpretes e ao mesmo tempo os cridores. Seja na história das crianças que se aproximam de uma anciã isolada pela comunidade e criam com ela uma relação familiar em *Yaaba*, ou no conto de retorno de um filho que retorna a sua aldeia e encontra seu pai casado com sua antiga noiva em *Tilai*, nos filmes de Ouedraogo há

uma afastamento da contemporaneidade das cidades e um retorno a um tempo antigo, para se reencontrar com as tradições. Isso se dá também no aprumo estético de seus filmes, de decupagem simples, planos fixos e uma linearidade das ações, características que para Lucia Nagib (2017) sinalizam tanto uma dificuldade de produção que o cinema africano como um todo possui, mas também o desejo de criar uma “janela para o mundo”, semelhante à defendida pelo crítico francês André Bazin.

Figura 48: *A Negra de...* e *Questão de Honra*.



Fonte: *Frames* de *A Negra de...* (1966) e *Questão de Honra* (1990)

A terceira tendência identificada por Ribeiro, a sensação de duplicidade em relação ao pertencimento ao território africano, é a predominante na obra do diretor mauritano Abderrahmane Sissako, e principalmente em *Bamako* (2006), filme que iremos nos deter com mais atenção.

No horizonte desse movimento, está em questão a duplicidade (frequentemente renegada ou dissimulada) de toda relação com a terra que se habita: por um lado, o pertencimento; por outro, a deriva. É da duplicidade ambivalente da relação de pertencimento e de deriva com a terra que decorre parte da contundência dos cinemas africanos, nos quais será sempre preciso reconhecer as marcas da diáspora. [...] um olhar sobre eles sugere que a reivindicação do direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo que constitui o gesto fundamental dos cinemas africanos não deve ser reduzida a uma política da identidade (cultural, nacional, de gênero etc.) nem a uma política da representação (a luta em torno dos estereótipos, a busca da imagem positiva etc). (RIBEIRO, 2016, p. 47)

Compartilhando uma vida de deslocamentos físicos ao redor do território africano e europeu, o cinema de Sissako acaba se aproximando ao de Claire Denis, oferecendo, no entanto, um olhar contrário, como pontua Denilson Lopes (2012): da África para a Europa. As situações que ele filma se interrogam sobre o pertencimento ao lar e acabam também soando muito autobiográficas. Em *Esperando a Felicidade* (Heremakono, 2002), presenciamos um jovem estudante que retorna da Europa à cidade e à casa de sua mãe, numa pequena cidade da Maurîtânia. O cotidiano é marcado por tentativas e e

frustações de conexão com aquele lugar, no qual ele nunca deixa de retornar e não consegue abandonar totalmente.

Em *Bamako*, no entanto, é possível notar que de alguma forma, todas essas questões colocadas por Marcelo Ribeiro conseguem confluir, criando um filme de potência única, que repensa as questões de autorrepresentação africana, da imaginação sobre o passado como também dos questionamentos sobre o pertencimento ao continente africano. Sissako realiza um filme que traz inovações em sua narrativa, em suas temporalidades e no dispositivo que o constrói cinematograficamente.

Figura 49: O julgamento no quintal em *Bamako*.



Fonte: *Frames de Bamako* (2006).

Bamako pensa sobre a África e seu cotidiano, sobre as políticas econômicas perversas do capitalismo que continuam mantendo o continente em situação de marginalidade, sobre como as representações feitas pelo cinema afetam o cotidiano e a construção das sociedades, mas também é um filme sobre como os africanos resistem, apenas por continuar existindo, vivendo suas vidas. Como Amaranta César (2016) afirma, não é apenas um filme que pensa, mas que também fala, que articula um lugar para que a fala seja possível e assim constitui um ato de transformação. Sissako consegue agrupar todas essas questões através de um dispositivo fílmico, que é aparentemente simples, mas que (e principalmente por isso) se mostra muito revelador.

O filme encena um julgamento fictício que opõe a população africana e as poderosas organizações do capitalismo - o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional - que tenta prosseguir com toda a burocracia jurídica necessária (advogados, testemunhas, juiz, controle sobre o público que o assiste), em meio ao quintal de uma casa que abriga várias famílias, que se dividem entre assistir ao que se desenrola e ao mesmo tempo continuando a viver o seu cotidiano particular - o lavar dos lençóis, o abotoar dos vestidos, as dificuldades amorosas, as doenças, as conversas. É no trânsito entre o que é

falado no tribunal e o movimento da vida daquelas pessoas, que de alguma forma também representam um continente inteiro, que *Bamako* revela as relações entre o capitalismo e o cotidiano, que ao mesmo tempo que é afetado pelas desigualdades, também consegue um modo de se reinventar e resistir.

Figura 50: As falas e o cotidiano em *Bamako*.



Fonte: *Frames de Bamako* (2006).

É ali, naquele chão de terra batida, que é o próprio pátio da casa do pai⁴⁸ do diretor, em Bamako, a capital do Mali, que os deslocamentos, tão comuns nos filmes de Sissako, tomam forma. Dessa vez a questão sobre o pertencimento à África ganha, como nota César (2016), níveis que combinam a reconexão com a terra original e uma extraterritorialidade espacial. O quintal é um lugar entre o que é particular e o que é internacional, que se projeta como uma realidade e uma invenção, uma utopia.

Ancorar este tribunal na vida ordinária de um clã africano é uma maneira não apenas de atribuir o peso do real aos discursos proferidos mas de destituir os limites políticos dos espaços. As falas e as histórias que atravessam a *cour* – nos dois sentidos do termo na língua oficial do julgamento e da diplomacia – curto-circuitam as fronteiras entre a vida íntima e a política, mas também entre a África e o Ocidente, entre o Norte e o Sul, tornado explícita e material a defesa da ideia segundo a qual o global e o local são inextrincáveis. (CÉSAR, 2016, p. 583)

No filme de Sissako a África finalmente fala por si mesma, tomando as rédeas de seu passado, presente e futuro. No embate retórico entre os advogados, o filme adquire

⁴⁸ Sissako afirma que este foi o local onde inaugurou a sua consciência política, devido às muitas discussões políticas que aconteciam ali.

uma avidez no ato da fala. Cada uma das testemunhas e dos advogados que se colocam à frente no tribunal faz daquela uma oportunidade de subversão ao silêncio, como define Amaranta César (2016), que sempre foi concedido e desejado aos africanos. As justificativas da defesa europeia, que tenta argumentar uma neutralidade e se isentar das responsabilidades pela condição africana atual são rebatidas em falas conscientes, que não esquecem a colonização, o racismo, as representações distorcidas e o interesse em que a África continue a ser explorada, através das privatizações e dívidas impossíveis de ser quitadas, impostas pelo neoliberalismo.

O senhor me diz que – diante dessa terrível realidade que o mundo inteiro viu consternado - que nós vivemos num mundo aberto? O mundo é certamente aberto para os brancos, mas não para os negros.

Essa grande corrente de informação que nós recebemos deles mas que eles não recebem de nós anula a nossa tentativa de viver como realmente somos. Pois nós já somos violados até mesmo em nossa imaginação. E ainda na violação do imaginário, da pequena consciência que me resta e que eu posso chamar de "eu", eles vêm me dizer que o negro é preguiçoso. Ele não pode, de forma independente, se desenvolver. Mas esse negro que vocês estão esmagando até a morte por meio de um maquinário econômico e financeiro foi quem fez justamente os fundamentos de sua economia. E foi esse negro quem assegurou o seu desenvolvimento.

A dívida que é como uma pedra ao redor do pescoço da África, a dívida que é como o símbolo da submissão do escravo a seu mestre. A dívida sobre a qual as cifras falam por si sós. 220 bilhões de dólares em 2003. A dívida sobre a qual sabemos, pelas últimas estatísticas, Vossa Excelência, membros da corte, que se 4 dólares por cabeça de habitante fossem reembolsados 4 dólares restariam ainda a pagar. Por toda evidência, essa dívida colocou de joelhos e coloca de joelhos a África, pois rouba sua soberania financeira e sua independência econômica, pois desmantelou seus serviços públicos, ela obrigou a África a vender seus serviços públicos para servir aos interesses de predadores financeiros, ela destruiu e arrasou alguns de seus hospitais públicos, ela privatizou as escolas, pela fraqueza dos salários pagos aos funcionários públicos. Ela colocou a África de joelhos e a África se tornou assim o espelho sinistro disso que o mundo está se tornando, quer dizer, um mundo privatizado. E nesse mundo que se privatiza diante de nós o Banco Mundial, que deveria ser o banco da humanidade, se tornou o banco da desumanidade.

Um país que não tem sua comunicação, que não tem sua energia, que não tem seu transporte, dificilmente pode se chamar de país soberano. E são justamente esses domínios que as multinacionais querem retirar de nós. É isso... Por isso, é preciso que não deixemos isso acontecer. É difícil, mas eu sou mais otimista do que o inferno. Eu sei que vamos chegar lá. Basta nos organizarmos.

Mas o poder de *Bamako* não reside apenas nos discursos dos advogados e testemunhas: sem o contraponto com a vida que se dá ali, concomitante ao julgamento,

eles não teriam o mesmo efeito. Assim como os momentos em que a palavra é suprimida e é transcendida, como no canto de Zegue Bamba, um dos moradores que assiste ao julgamento. Ele se levanta, após sua palavra ter sido censurada num momento inoportuno do julgamento, porém, numa cena ápice do filme, ele entoia um canto que mesmo em uma língua não traduzida, para os espectadores tanto do filme quanto do julgamento, consegue ser compreendida como um canto de dor e, ao mesmo tempo, de força. Se Sissako questionou seu pertencimento ao continente, neste momento ele parece declarar que mesmo nas incompreensões há um modo de entender e sentir: de pertencer.

Bamako não nos apresenta um povo em falta, mas constrói as condições para que esse povo se constitua, tomando parte no debate global. Na sua confrontação com o poder hegemônico, os personagens inventam-se criativamente, para além dos limites de uma realidade representável, tirando proveito da força performativa do poder. Por isso, em função do seu dispositivo, é possível dizer que o próprio filme é resultado do processo de busca de uma alternativa – tanto para o cinema quanto para a África. (CÉSAR, 2015, p.156)

A escolha pela representação de um julgamento e das pessoas que o assistem, faz com que se crie um espelhamento, dentro do que vemos em *Bamako*, com a relação que existe entre o próprio filme e o espectador de cinema. Assim como os moradores que circulam em meio ao julgamento de *Bamako*, cada um que assiste ao filme, também possui seu modo particular de relação. É por atualizar esse trânsito e revelá-lo naqueles que olham, escutam ou ignoram o que se dá naquele espaço, que o filme de Sissako também consegue ser desafiador em sua estética e construção.

Concedendo uma importância à figura daquele que assiste, o filme, em sua construção imagética, se aproxima, de alguma forma, do modo como Miguel Gomes estrutura *Tabu*. Um segmento de *Bamako*, apesar de destoante do todo, é também fundamental para representar os trânsitos (imagéticos e sociais) que o filme realiza. Vemos um plano que enquadra alguns adultos e crianças assistindo à uma televisão num quarto escuro e em seguida, no contraplano, um jornal local sendo exibido, onde a apresentadora, com alguns problemas técnicos, anuncia um filme que dará continuidade à programação.

A imagem do estúdio do jornal dá lugar a um grande plano geral, que numa panorâmica, enquadra um homem ao lado de um cavalo na margem de um rio. Nesta mudança estética, inicia-se *Death in Timbuktu*, um filme de faroeste. Suas imagens, no

entanto, não são recuperadas de algum filme já existente. Assim como Miguel Gomes em *Tabu*, Sissako também se aproxima dos códigos estilísticos e narrativos do cinema clássico para estruturar um pequeno segmento, neste caso, o estilo dos filmes *spaghetti western* de Sergio Leone.

Figura 51: Cenas de *Death in Timbuktu*.



Fonte: Frames de *Bamako* (2006).

A gaita que toca na trilha sonora, os chapéus e as calças de couro e a narrativa que opõe um grupo de forasteiros que chegam a uma cidade e, sem motivos aparente, começam a atirar na população, são alguns códigos narrativos que instantaneamente nos remetem ao gênero americano. Mesmo à princípio destoante do filme, este segmento se associa fortemente àquilo que Sissako coloca como questão nas falas das testemunhas e dos advogados no julgamento: o cinema clássico americano, e o gênero faroeste, exerceram uma grande influência nas construções do discurso sobre o *outro*. Filmes como os de John Ford estabeleceram limites entre o que seria a civilização e a barbárie em suas narrativas. Sissako, ao revisitar essa estética, se mostra consciente desse processo e tenta entregar um olhar que é irônico e revisionista sobre as imagens do gênero.

[...] o curta dentro do filme cifra de forma condensada e contundente o que está em jogo em *Bamako*. A importância do faroeste na história do cinema em geral é notável, assim como, em particular, na formação de Sissako, que assistiu inúmeros *spaghetti western* de Sergio Leone e outros diretores. Se a memória de gênero do faroeste, inscrita ironicamente em *Death in Timbuktu*, aponta para a questão da fronteira entre civilização e barbárie ou, em termos mais amplos, entre um eu e um outro, a narrativa do curta dentro do filme insinua uma interrogação da condição pós-colonial na África. (RIBEIRO, 2016, p. 180)

No entanto, assim como em Miguel Gomes há um que de ironia que permeia todo o segmento. A imagem do filme congela para que os créditos sujam na tela, apresentando cada ator que aparece. Entre os cowboys forasteiros há brancos e negros, que falam (em inglês e francês) algumas linhas sem muito sentido, se comportando como caricaturas

dos próprios personagens do gênero – atirando para todos os lados, cuspidando no chão, fumando charutos ao olhar para o horizonte – e do outro lado, o ator americano Danny Glover, que está sempre sozinho e nunca fala, tenta atacá-los e defender a cidade. Não há, portanto, um retorno complexo ao gênero, mas sim o acesso a uma memória consciente de seus efeitos narrativos, que como Sissako também evidencia, ao intercalar as cenas do filme com as do público que se diverte em frente à televisão, ainda exerce uma grande influência. Em *Bamako*, assim como em *Tabu*, é possível nos reencontrar com a memória de vários gêneros e estéticas disseminadas pelo cinema clássico, através de um outro regime: imagens desviadas de seu destino original, que riem de si mesmas, que ridicularizam o seu próprio lugar de enunciação.

Para Amaranta César, *Bamako* é um filme potente não apenas porque dá voz à África, restaurando a sua capacidade de retomar as rédeas de sua representação. Mas também, porque Sissako propõe, através do dispositivo ficcional do julgamento que nunca se separa da realidade cotidiana da população, um lugar em que seja possível para o africano e para a África existirem e resistirem. Sissako realiza uma obra política, não apenas por abordar a temática social da condição africana, mas também – e principalmente – pela forma fílmica com que ele se utiliza para isso. É, portanto, a estrutura do julgamento e suas falas contundentes; atrelado ao cotidiano da população; e a possibilidade do encontro (e desencontro) dessas duas instâncias que *Bamako* se faz um filme esteticamente político.

As pessoas que cercam o julgamento – seja na plateia, nos arredores da casa, ou da própria cidade – se colocam como espectadoras. Porém, é possível perceber em *Bamako* que o lugar do espectador, assim como evidencia o filósofo Jacques Rancière (2010), não é apenas um lugar de sujeição, mas também de criação. Sua liberdade entre reagir (ou não) ao que é dito pelos advogados, ou a sua capacidade de atribuir outros sentidos àqueles que são esperados deles, os fazem adquirir uma autonomia em sua espectadorialidade. No filme, a força mais pulsante se coloca não no rito das falas orquestradas daquele grande evento jurídico, mas na forma como as pessoas que o assistem o vivenciam (seja pelo interesse, pela recusa, pela desconfiança ou pelo desejo de quebrar com as ordens ali estabelecidas, como o momento em que Zegue Bamba entoava o seu canto). Essa África que se coloca como espectadora não está apenas passiva ao poder dos discursos europeus: ela se mostra uma África emancipada, capaz de

atribuir novos significados a eles e de inventar os seus próprios discursos também, através de suas próprias interpretações.

Figura 52: O canto de Zegue Banma e os Espectadores.



Fonte: *Frames de Bamako* (2006).

Quanto à emancipação, essa começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos, noutros género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na performance refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. Desse modo, ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes activos do espectáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2010, p. 22-23)

Para Jacques Rancière na relação entre obra e espectador pode ser refletido um “mecanismo” que está presente em várias relações de nossa sociedade. Partindo de uma discussão sobre o espectador no teatro, o filósofo atinge uma abrangência geral do comportamento humano que, em oposições, busca estabelecer as formas de transmissão

de algum conhecimento ou ponto de vista. Rancière elege duas figuras para exemplificar sua teoria: o *mestre* e o *aprendiz*. Ele nos atenta para as barreiras que sempre foram estabelecidas entre aqueles que possuíam um determinado conhecimento e aqueles que não o possuíam. O *mestre*, o detentor desse conhecimento enxerga aquele que não o possui como alguém *ignorante*, e se vê como responsável por guiá-lo em direção ao saber.

Esta relação fundada a partir da oposição entre saber e ignorância, entre passividade e movimento, norteia diversas relações sociais, sejam elas entre professor ou aluno, entre médico e paciente ou então entre o artista e seu espectador. Desde o próprio discurso do processo de colonização – do qual a Europa se utilizou para dominar o povo africano, colocando-o como “ignorante” diante do “conhecimento” europeu; até à própria forma de enunciação das imagens no cinema – o modo como realizadores se alinham a determinadas estéticas (como o cinema clássico, por exemplo) buscando o controle da reação de seus espectadores. Rancière nos evidencia, no entanto, que atingimos uma espécie de falência nesse modo de percepção e que necessitamos compreender que essas oposições não são capazes de dar conta do real processo das relações. A emancipação pessoal e social só consegue ser percebida a partir do momento em que se compreende que aquele que foi tomado como *ignorante*, na verdade não o é – ele apenas percebe aquele conhecimento de uma forma distinta daquela ensinada pelo mestre.

A esta identidade da causa e do efeito, que está no centro da lógica embrutecedora, a emancipação se opõe a dissociação dos dois factores. É o sentido do paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe. Aprende algo como efeito de um ensino que o obriga a procurar e a verificar essa procura. Mas não aprende o saber do mestre. (RANCIÈRE, 2010, p.23)

É preciso então abolir essas intâncias do conhecimento e da ignorância (que se instalam em todas as relações, sejam elas educacionais, políticas, artísticas ou sociais) para dar espaço ao movimento natural de estar no mundo: todos somos capazes de aprender e de perceber o mundo de uma forma e este saber não precisa invalidar o conhecimento do outro que o percebe de maneira diferente. O pensamento de Rancière concede então uma equivalência para todas as inteligências, mesmo reconhecendo as suas diferenças. Nessa determinação entre o *meu saber* e o *saber do outro*, não há uma exclusão mútua que define aquilo que é saber e o que é ignorância: há o entendimento

de que essas diferenças se originam através de outros processos de relação com o mundo.

A emancipação intelectual é a verificação da igualdade das inteligências. Essa igualdade não significa um igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas a igualdade da inteligência relativamente a si mesma em todas as suas manifestações. [...] é sempre a mesma inteligência que se encontra em acção, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar. (RANCIÈRE, 2010, p. 18-19)

Aproximando essa teorização de Jacques Rancière para o terreno das imagens cinematográfica e analisando o suposto carácter ativo daquele que expressa sua visão de mundo (o realizador) e o suposto carácter passivo daquele que se coloca à frente destas imagens (o espectador), Rancière nos coloca um espelho que destitui essas duas posições pré-estabelecidas e nos faz perceber o que há de comum entre elas.

Por muito tempo se entendeu que haveria um lugar de distinção entre a imagem (ou a performance) e o espectador. Ao espectador caberia apenas o lugar da ignorância e da passividade. Podemos, a partir do que Rancière pensa sobre o espectador de teatro, aplicar sua teoria ao espectador de cinema ao longo da história. Tanto o cinema clássico, que em Griffith ou John Ford se apropria desse “mecanismo” para construir a sua linguagem do espetáculo e do melodrama; quanto o cinema moderno, de Godard ou Sembene, que procura despertar o espectador para o próprio mecanismo de envolvimento do espetáculo, através de suas narrativas fragmentadas ou na escolha de um carácter político e social mais evidente, adentram num regime de *desigualdade das inteligências*, como afirma Rancière (2010). Na lógica desses realizadores, não há muito espaço para que o espectador pense por si só, mas apenas que se adeque à uma inteligência (um ponto de vista) já estabelecido.

O que Rancière nos revela, no entanto, é a evidência de que em todos esses processos não há um controle total do realizador. Sempre coube também ao espectador, na verdade, a construção dessa compreensão. Ele também se coloca ativamente diante dos filmes, absorvendo (e rejeitando) o que lhe é apresentado, segundo os seus processos e vivências. Cada espectador, na verdade também age ao criar a sua própria percepção sobre aquilo que vê. Portanto, como afirma Rancière (2010), nesse ato de dismantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre os indivíduos e os membros de um grupo coletivo, o espectador adquire uma qualidade emancipadora.

Retornando então para as obras em análise, é possível identificar em *Tabu* e em *Bamako* uma afirmação sobre um lugar emancipado para o espectador. No filme de Miguel Gomes há uma articulação de várias temporalidade e estéticas que convocam o espectador ora a adentrar numa narrativa melodramática, ora a desconfiar de sua forma e perceber sua construção. Além de atrelar as imagens do passado, no segmento *Paraíso*, às memórias e desejos de seus personagens (Pilar, Santa e Gian Luca), que estão imersos em universos ficcionais, sejam elas o cinema, a literatura ou as próprias incongruências da memória. Em *Bamako*, essa qualidade de emancipação se evidencia pelo trânsito que Abderrahmane Sissako constrói entre um julgamento fictício e o cotidiano de uma população que representa o continente africano. Ao encontrar a devida importância naqueles que falam e nos que assistem o julgamento (mas também o recusam e vivem suas vidas para além dele), o filme consegue, nessa complementação, entender que entre o pessoal e o coletivo há diferenças, mas que não há um modo correto de se expressar como povo, há apenas evidência da potência que cada uma dessas expressões carrega ao se mostrar para o mundo.

[...] trata-se de ligar o que se sabe com o que se ignora; trata-se de os sujeitos serem ao mesmo tempo *performers* que põem em jogo as suas competências e espectadores que observam o que estas competências podem produzir num contexto novo, junto de outros espectadores. Os artistas como investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da <<história>> e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores. (RANCIÈRE, 2010, p.35)

Em *Bamako* existe a construção de uma emancipação. O dispositivo proposto por Sissako dá voz e autonomia à África, ali representada pelas vidas dentro e fora do quintal, onde se realiza o julgamento. O realizador se comporta como o artista descrito por Rancière, pois a sua narrativa dá o espaço para que o espectador (tanto daquele julgamento em cena, como o espectador real que assiste ao filme) seja o agente de uma tradução e uma invente sua própria forma de reação. No caso de *Bamako*, essa afirmação de uma consciência de si mesmo, do próprio destino, da escolha particular de como viver em relação aos problemas econômicos e sociais que atingem o continente africano, faz com que se mostre ali, no filme de Sissako uma África que se coloca e entende sua situação pós-colonial. Sissako projeta uma África capaz de compor o próprio discurso sobre si mesma e de ir adiante com ele. *Bamako* é um filme pós-colonial.

A fala de Miguel Gomes, colocada logo no início deste tópico, nos motivou realizar este retorno, buscando alargar a compreensão de *Tabu* em relação ao modo que as questões pós-coloniais são tratadas no filme. A aproximação que o filme tem com a estética do melodrama – e a forma como deixa implícito em sua narrativa a questão do racismo e do colonialismo, é o alvo das críticas legítimas de pesquisadores como Lúcia Nagib (2017), Paulo de Medeiros (2016) e Nuno Domingos (2014). O questionamento que é título deste tópico então, parece não conseguir sanar a dúvida: é *Tabu* um filme pós-colonial? Sua aproximação diante do universo melodramático é conivente com o colonialismo? Sua ironia pode ser legitimada como uma posição estética e política?

Os questionamentos de Nagib, Medeiros e Domingos são legítimos e necessários: é preciso questionar a apresentação das imagens. Como Rancière também pontua, se mesmos conscientes do poder do espetáculo, continuamos a nos portar como os mestres que necessitam transmitir um conhecimento linear, sem reconhecer a possibilidade de criação, de construção que o espectador possui, estamos ainda no estágio que queremos combater – apenas diante da outra face da moeda, que parece diferente, mas que é feita do mesmo material.

A ironia e a crítica do sistema colonial em *Tabu*, algo tido como estabelecido em nossa visão inicial sobre o filme, foi colocada em crise, gerando uma possibilidade de reavaliar, repensar o que já se tinha como defindo. De fato, ao comparar *Tabu* com o cinema colonialista ou com os relatos dos exploradores europeus do século XIX, por exemplo, é possível reconhecer no filme as fissuras entre as temporalidades e entender o que Miguel Gomes defende como as diversas camadas do filme. A abordagem que ele escolhe talvez não assuma propriamente um lugar de resistência, de recusa absoluta aos estereótipos sobre a África, mas também não tem em suas imagens a intenção de estabelecê-los indiscriminadamente: eles estão presentes, porém são resgatados através de uma memória formativa, estrutural, do povo português, talvez impossível de ser expurgada completamente, e que não se apresenta sem criticidade. A força dessa memória se coloca como visível para o espectador, como uma forma de apreensão, de construção dessa imagem do passado, através do trânsito contínuo entre os personagens da Lisboa contemporânea (Pilar, Aurora, Santa e Gian Luca) e suas projeções do passado nas colônias portuguesas.

Para Miguel Gomes, *Tabu* é um filme que se coloca entre dois regimes – “um filme irônico e uma história de amor”; um filme que se coloca entre o documentário e a ficção, entre o colonialismo e o pós-colonial, entre o presente e o passado. Essa indefinição faz com que o espectador seja convocado a criar sua própria relação com o que lhe é apresentado. O olhar de Gomes sobre sua obra muito se assemelha ao que Jacques Rancière propõe sobre o espectador emancipado, sobre o poder de invenção do espectador:

Bem, esse mundo de canções italianas, no qual as pessoas estavam brincando de filmes – se comportando como atrizes de filmes – havia acabado. Elas foram expulsas de seu próprio paraíso. Isso não quer dizer o paraíso de todos. Isso significa o paraíso que pertencia a elas. Eu acho que quando Aurora morre, na primeira parte, há uma Portugal que desaparece, e eu não estou fazendo um julgamento sobre isso, eu apenas estou entregando isso a você, e você está livre para escolher se você se coloca mais próximo ao sentimento de Aurora ou ao sentimento dos criados.⁴⁹ (GOMES *Apud* CAMIA, 2012)

É preciso também que a experiência fílmica seja valorizada. Os estereótipos disseminados pelo cinema clássico, no contexto colonial, se adequaram à um discurso que visava a classificação das pessoas e dos espaços africanos numa estética melodramática que busca um envolvimento narrativo, através da decupagem que quer ser percebida como real. Porém, essa não se trata de uma fórmula infalível, pois o encontro de cada espectador com essas imagens é também único, e cada um pode assimilar o que é colocado na tela, como também pode questionar. Certamente, essa é uma linguagem poderosa, pois ainda se sobrepõe na maioria dos filmes produzidos na contemporaneidade - e, em certos momentos, ainda é atrelada a um discurso que, se não se pode afirmar como colonizador, é herdeiro de suas práticas. Mas limitá-la a um resultado único para quem o assiste é um tanto extremo. O espectador, como o percebe Miguel Gomes, Abderrahmane Sissako ou Jacques Rancière é livre para tirar daquela experiência as suas próprias conclusões. Ele precisa, no entanto, se sentir capaz de atingir isso. Se sentir autorizado, através das imagens, a questionar o que vê.

Concluir que *Bamako* é um filme pós-colonial parece mais fácil do que afirmar isso de *Tabu*. O filme de Abderrahmane Sissako é um filme do Mali, de um diretor negro nascido na Mauritânia, que enxerga o peso que o passado colonial exerce sobre a África

⁴⁹ Tradução de: “Well, this world of Italian songs, where people were playing films—like actresses playing in a film—was over. They were expelled from their own paradise. That doesn’t mean the paradise of everybody. That means their own paradise. I think that when Aurora dies, in the first part, that’s a certain Portugal that disappears and I’m not making a judgment about that, I’m just delivering it to you and you’re free to choose whether you’re close to Aurora’s feeling or the servants”.

contemporânea, mas que expressa através de suas imagens um desejo de emancipação. Não apenas uma emancipação política, como afirma Amaranta César (2016), mas de um modo de existir no mundo. Se o prefixo *pós* se relaciona não a uma superação, de algo que surge depois (*neo*), mas sim a uma constatação de um período que se coloca posterior, o pós-colonial está em *Bamako*: no filme e na cidade que Sissako filma, nas vidas das pessoas, nos discursos conscientes sobre o passado, nos cantos alegres e tristes que surgem no filme. A vida de todos aqueles personagens que não são atores, mas que performam e inventam, conscientes, fragmentos de seu cotidiano, exibem uma autonomia sobre si mesmos. As questões coloniais ainda não foram superadas, mas para eles é possível, entendendo (e não esquecendo) tudo o que se passou, prosseguir como um povo que também é capaz de se reinventar.

Quanto a *Bamako*, o filme não nos apresenta um “povo em falta” mas inventa as condições para que uma comunidade falante e pensante possa atravessar e reorganizar espaços que lhe foram negados. Através da invenção de um espaço fílmico utópico, Sissako constrói um lugar de confrontação com o poder hegemônico que oferece as condições para que os corpos desses personagens se invistam, criativamente, de autonomia política, para além de uma realidade representável. (CÉSAR, 2016, p. 587-588)

Tabu, de Miguel Gomes, assim como os filmes de Pedro Costa e Claire Denis, possui uma visão eurocêntrica sobre o tema. Não se pode negar este fato porque não se pode abolir as marcas que vivem em cada um deles, as marcas estruturais daqueles que foram privilegiados neste processo. Talvez o que se deva cobrar deles é o modo como o olhar do branco, do europeu se coloca em cada filme em relação ao processo colonial. A voz que ressoa dos negros e dos africanos, sua resistência e suas revoluções, seu modo de estar no mundo, devem se fazer presente por eles próprios. Aos brancos não cabe falar por eles: cabe a reflexão sobre o papel histórico, sobre o privilégio branco, sobre as responsabilidades e cuidados cotidianos que são necessários para que não se tome, novamente, o lugar do outro, o lugar daquele que, por ser considerado diferente, sempre foi destituído do poder de fala e de ação.

Toda a estrutura de *Tabu* - a escolha de seus personagens, o jogo indefinido entre as temporalidades, as aproximações e ironias com o melodrama, o desenho sonoro que fragmenta o que se apresenta na tela – para nós, consegue se diferenciar do modelo clássico hollywoodiano. A opressão branca que se faz visível sobre os negros, o fracasso do amor entre Aurora e Gian Luca, a presença austera e resistente de Santa, a ligação que Pilar possui com o imaginário de ficção e a religiosidade que propagaram o

colonialismo na África, as idealizações próprias da memória de juventude de Gian Luca: todos estes elementos, mesmo colocados em crise, nos parecem válidos ao reconhecer uma visão contrária ao regime colonialista em *Tabu*.

Porém, como demonstramos neste tópico, em toda a discussão sobre o espectador, defendida por Jacques Rancière, advogar esta visão como absoluta seria um modo de definir novamente uma fronteira intransponível entre uma ignorância e um saber. A crítica a *Tabu* é válida e pertinente, pois também contém verdades. O silêncio que persiste, entre os personagens negros retratados em situação servil de *Paraíso*, em detrimento à uma história de protagonismo branco em uma África tida como exótica, também é real no filme, e mesmo almejando um lugar irônico, se faz perceptível e precisa ser questionado. A ironia também pode evidenciar o privilégio branco: aqueles que sofrem as consequências diretas do colonialismo cotidianamente talvez não estejam interessados em ironias, mas sim numa superação absoluta dessa representação.

A resposta, então, talvez não esteja nas mãos de quem escreve este texto, mas na maneira como cada um se debruça sobre o filme. Cada forma de relação com a imagem, com o outro, com o mundo revela um pouco daquilo que nos formou até aquele determinado momento. Essa relação também nos movimenta e age sobre cada novo encontro com o mundo, num movimento incessante. “Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que ligam constantemente aquilo que vêm com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam” (RANCIÈRE, 2010, p. 28). Perceber-se como criador mesmo no lugar de espectador, e não apenas como um receptor inerte de um filme, de um discurso, de um governo, também nos incentiva a questionar. É preciso que estejamos atentos, como coloca Rancière (2010), para recusar as distâncias radicais, as distribuições dos papéis definidos pelas estruturas e as fronteiras entre os territórios. Essa emancipação própria, que precisa se estabelecer no respeito com a emancipação do outro, é fundamental para a construção de uma sociedade mais justa e responsável com sua história.

5. CONCLUSÃO

“Gian Luca, meu amor,

E 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. À semelhança deles, 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 juntos, a sua participação neles em nada é comparável à minha.

O senhor é insensato, e por isso não vê que passou os últimos meses ao lado de uma louca infeliz, que pode recordar com carinho os momentos onde todos só verão aterroradoras iniquidades.

Peço-lhe que reduza a cinzas esta triste carta, a última que lhe escreverei e à qual não me responderá. E peço-lhe que nunca revele em minha vida, os monumentais crimes que vivemos.

Aurora.”

São as imagens de vários criados negros que espanam objetos, alimentam os animais nos estábulos e colhem as folhas de chá nas plantações que surgem na tela quando a mesma voz envelhecida de Aurora se despede de Gian Luca, nessa última carta, carregada de vergonha. A relação proibida dos dois desde o começo já dá indícios de um fim trágico. Por mais que tentem combater, parece haver um destino que se impõe punindo-os, fazendo com que a separação seja inevitável. A criança que Aurora carrega no ventre nasce e, com ela, as mentiras desmoronam, assim como o poder coloniais. Num mundo que parece se reconstruir, revoltas eclodem pela colônia e são divulgadas pelo rádio. O fim de *Tabu* apresenta, então, a ruína do amor e a decadência da ordem colonial. O que resta aos brancos é a fuga.

Nessa expulsão do paraíso, Aurora é um pouco Eva e Gian Luca é um pouco Adão. Os dois violam as regras estabelecidas, comem do fruto proibido e tal como o pecado original dos textos bíblicos, terão que carregar uma marca de culpa para sempre. A profecia do cozinheiro de Aurora, que via para ela um fim solitário e triste, se confirma: na Lisboa cinza e melancólica, em seus últimos dias, ela se torna uma mulher solitária, abandonada pela filha, endividada e senil. Destino ou castigo, ela parece consciente, mesmo em seus delírios, de estar “pagando por seus crimes”.

Porém, se *Tabu* fala sobre a permanência de algo que atravessa os tempos, pela vergonha ou pela decadência, há algo a mais do que apenas a culpa moral que se perpetua na personagem. A maior vergonha, da qual tanto Aurora, como toda a Europa, não consegue escapar, são as dores do processo colonial. Enquanto se despede pelas

palavras da carta, não vemos nem Aurora e nem Gian Luca nas imagens, mas sim os negros que trabalham, ainda submetidos ao processo de opressão. Se os dois já se fazem ausências, o que permanece, à vista dos montes impassíveis dos quais fala Aurora, é a memória do mundo, que presencia todas as violências e abusos cometidos através da história. Por mais que peça para Gian Luca para se desfazer da carta, ela sabe que não poderá escapar dessa memória, que é eterna.

Por trás do falso *glamour* que, mesmo no abandono da velhice, ainda tenta exhibir ao usar os casacos de pele fartos e óculos escuros, ela bem sabe: existe sangue nas mãos. Esse sangue, no entanto, não é apenas de Mário, que ela atira antes de dar à luz a filha, mas também é o sangue colonial, derramado por Portugal desde o século XV e que até hoje não cessa de escorrer. Que se atualiza nesse cotidiano de Auroras que ofendem a cor negra de Santas, de Venturas e Vitalinas que vivem se deslocando à margem da sociedade, nos privilégios não reconhecidos por aqueles que são como Pilar. Em Aurora encontramos o o projeto colonialista português, que mesmo decadente, ainda se mantém vivo, encontrando novas formas de manifestar os preconceiros e os domínios do passado.

Figura 53: O último plano de *Tabu*.



Fonte: *Frame de Tabu* (2012).

No último plano do filme, Miguel Gomes retorna à figura do crocodilo. Desde o *Prólogo*, na fábula que conta a história do explorador devastado pela morte da esposa que se lança num lago e é devorado por um crocodilo, o animal sempre aparece para marcar algo que se perpetua, que permanece. Gomes, ao falar da escolha do animal, aponta para o seu aspecto envelhecido, pré-histórico, que provavelmente está no mundo há bastante tempo e já presenciou todas as vivências humanas⁵⁰. Figurando-se como uma espécie de testemunha dos amores que começam e terminam, dos impérios que se erguem e desmoronam, o crocodilo, porém, não possui a fala para comunicar o que vê.

Nessa última imagem, erguendo seus dentes para cima, o crocodilo parece gritar. O desenho sonoro do filme não nos deixa escutar o seu grunhido, porém mesmo que esse som chegasse aos nossos ouvidos, não o compreenderíamos totalmente. Estaria o animal tentando nos comunicar todas as desgraças que já presenciou ou estaria ele invocando, junto àqueles impassíveis montes que cercam a fazenda de Aurora, os castigos que irão se abater sobre ela e sobre todos nós, no presente pós-colonial?

Após todo aquele relato do passado, Pilar, Santa e Gian Luca retomarão as suas vidas. Eles permanecem vivos em Lisboa, no presente. Gian Luca retornará ao asilo, Pilar continuará indo ao cinema e rezando para os santos antes de dormir e Santa persistirá consciente, existindo e resistindo, numa sociedade que deseja excluí-la. As estruturas coloniais também permanecerão vivas, apenas disfarçadas por outros modelos. Haverá ainda violência, racismo, preconceito. Haverá ainda amores e decepções. Haverá ainda resistências e revoluções. E junto a isso, haverá também crocodilos e montes, que serão testemunhas de tudo. Eles tentarão se comunicar conosco através de seus grunhidos, até um dia, em que talvez consigamos compreendê-los, e assim, entender o que nos levou a cometer tudo o que fizemos e fazemos.

⁵⁰ Fizemos uma livre tradução no texto acima do seguinte fragmento original: “[...] I like that crocodiles look so old. They appear, you know, to enter the world at the beginning of time, they are prehistorical. They are so old that they remember things that people have already forgotten.” [...] He's like a witness; we must have a witness. People that fall in love and separate. Empires that raise and fall, colonial empire. So maybe they've seen the motion of humans through time, like the story in the beginning of the film, the crocodile that eats the explorer and he continues to exist by its side with ghost wife. This continuity in time with the crocodile being witness of everything emotional” (GOMES *Apud* PHELPS, 2012)

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. **Inocência do Olhar e Artificialismo Social: Sobre F. W. Murnau**. In: Revista Contracampo n.66. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/focomurnau.htm>. Acesso em: 07 de fev. de 2019.

ANDRADE, Fábio. **Matéria em Movimento: Minha Terra, África (White Material), de Claire Denis (França, 2009)**. Revista Cinética. 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/whitematerial.htm>. Acesso em: 07 de fev. de 2019.

_____. **Com vista para dentro**. Revista Cinética. 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/com-vista-para-dentro/>. Acesso em: 07 de fev. de 2019.

AUGUSTO, Heitor. **Entrevista: Miguel Gomes**. Revista Interlúdio. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5682>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Trad: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRAGANÇA, Maurício de. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada**. In: ECO-PÓS- v.10, n.2, julho-dezembro 2007, pp. 29-47. 2007. Disponível em: <http://www.e-papers.com.br/ecopos/download/RECOV10N2A02.pdf>. Acesso em: 07 de fev. de 2019.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. Nova York: Columbia University Press, 1995.

CAMIA, Giovanni Marchini. **Miguel Gomes by Giovanni Marchini Camia**. Bomb Magazine: New York, 2011. Disponível em: <http://bombmagazine.org/article/6987/miguel-gomes>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

CATALÀ, Josep M. **Espejo Africano: El cine y la deriva de los continentes**. In: CASTEL, Antoni; SENDÍN, José Carlos (Org.). Imaginar África. Barcelona: Los libros de la catarata. 2010.

CÉSAR, Amaranta. **Cinema Africano, Utopia e Política: A tomada de palavra em Bamako, de Abderrahmane Sissako**. In: contemporanea | comunicação e cultura - v.11 – n.03. 2013.

_____. **Cinema africano e autorrepresentação: da reconfiguração do passado colonial para a reinvenção do presente global**. In: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise R.; LIRA, Ramayana. Cinema, Globalização e Transculturalidade. Palhoça: Editora Unisul, 2015.

CÉSAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos. **As africanidades e suas asperezas**. In: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 5, no. 2. 2016.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2010.

CUNHA, Paulo; LARANJEIRAS, Catarina. **Guiné-Bissau: Do cinema de Estado ao cinema fora do Estado**. In: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. –

Vol. 5, no. 2 (Jul./Dez 2016). 2016. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/14>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

DANEY, Serge. **A rampa: cahiers du cinéma, 1970-1982**. Trad: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DOMINGOS, Nuno. **O Tabu da História: Desejo de ficção e imagens do colonialismo**. Revista Afroscreen. 2014. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tabu-da-historia>. Acesso em: 07 de fev. de 2019.

FAULKNER, Sally. **Cinephilia and the unrepresentable in Miguel Gomes' Tabu (2012)**. In: Bulletin of Spanish Studies 92(3), Exeter, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2015.1003758>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **The End of History Through the Disclosure of Fiction: Indisciplinarity in Miguel Gomes's Tabu (2012)**. In: BRANCO, Patrícia Castelo; VIEGAS, Susana (Org.). Revista da Filosofia e da Imagem em Movimento, Cinema 5 (2014): Cinema Português e Filosofia. Lisboa, 2014. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34950173/5_Ferreira_cinema_and_philosophy.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1513023185&Signature=risc81Yj8Js1GLzTH95w%2BBI5Bo%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DThe_end_of_history_through_the_disclosure.pdf. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

FIREMAN, Chico. **Diretor português de "Tabu" diz que filme é dividido entre "ressaca" e "bebedeira"**. 2012. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/10/21/diretor-portugues-de-tabu-diz-que-filme-e-dividido-entre-ressaca-e-bebedeira.htm>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

FURTADO, Filipe. **A sombra dos abutres: Cavalo Dinheiro, de Pedro Costa (2014)**. Revista Cinética. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/cavalo-dinheiro-de-pedro-costa-portugal-2014/>. Acesso em: 07 de fev. de 2019.

HALL, Tom. **A Conversation with Miguel Gomes (TABU)**. 2012. Disponível em: <http://www.hammertonail.com/interviews/a-conversation-with-miguel-gomes-tabu/>. Acesso em: 07 de fev. de 2019.

HARTMANN, Sara. **Walter Benjamin e Paul Ricoeur: narração e experiência por vir**. In: Cadernos Benjaminianos, [S.l.], n. 9, p. 13-23, out. 2015. ISSN 2179-8478. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/8598/8495>. Acesso em: 21 jun. 2018.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco. 2012.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2011.

MEDEIROS, Paulo de. **Post-imperial nostalgia and Miguel Gomes' Tabu**. In: Interventions: International Journal of Postcolonial Studies 18(2). Warwick, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369801X.2015.1106963?journalCode=rij20>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem entre proveniência e destinação**. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

_____. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad: Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.

MUDIMBE, Valentin. **The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge**. London: James Currey, 1988.

MÜLLER ANTUNES, Francine; ROSA, Guilherme Carvalho da. **O formato de tela e o enquadramento em filmes do cinema contemporâneo latino-americano**. 2016. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-0512-1.pdf>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

NAGIB, Lúcia. **Yaaba, cinefilia e realismo sem fronteiras**. Revista África(s), 4 (7). pp. 61-70. ISSN 2446-7375. 2017. Disponível em: <http://centaur.reading.ac.uk/74746/>. Acesso em: 13 de fev. de 2019.

_____. **Colonialism as Fantastic Realism in Tabu**. In: LIZ, Mariana. Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture. Nova York/Londres: I.B.Tauris, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/35255738/Colonialism_as_Fantastic_Realism_in_Tabu. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

NASCIMENTO, Jonas Alexandre do. **Pode o subalterno filmar? : a poética política dos filmes La noire de... e Soleil ô**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2015

OLIVEIRA, Luís Miguel. **Miguel Gomes: Isto chama-se aurora**. 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/miguel-gomes-isto-chamase-aurora-24258623>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

OWEN, Hilary. **Filming ethnographic Portugal: Miguel Gomes and the last taboo**. In: Journal of Romance Studies Volume 16, Number 2, Summer 2016. Disponível em: <https://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/jrs.2016.160204>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

PEREIRA, Ana Cristina. **Alteridade e identidade em Tabu de Miguel Gomes**. In: Comunicação e Sociedade, vol. 29, 2016, pp. 311 –330. 2016.

PHELPS, David. **Anything Goes: Miguel Gomes (An Interview)**. 2012. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/anything-goes-miguel-gomes-an-interview>. Acesso em 21 de jun. de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Trad: José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro. 2010.

REINALDO, Gabriela. **O gesto narrativo**. LL Journal, Vol 3, N 02. São Paulo: Kallope, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3813>. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

REPUSSARD, Catherine. **Mito e colônias na República de Weimar: Tabu, uma história dos mares do Sul de Friedrich Wilhelm Murnau (1931)**. Revista Outros Tempos, vol. 13, n. 22. São Luís: Editora da UEMA, 2016.

RIBEIRO, Marcelo R. S. **Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos**.

In: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 5, no. 2. 2016.

SANTOS, Guilherme Pinto dos. **Ser tocado pela verdade sabendo que tudo é falso: A herança expressiva do cinema de João César Monteiro no cinema de Miguel Gomes.** Porto: Universidade do Porto, 2016. Disponível em: <https://sigarra.up.pt/feup/en/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=158784> Acesso em: 21 de jun. de 2018.

SHAKA, Femi Okiremuete. **Colonial And Post-colonial African Cinema - A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices.** University of Warwick, 1994.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. **O passado inabordável e a necessidade de imaginação: Tabu, de Miguel Gomes.** Revista Novos Olhares – vol.4 n.2: São Paulo, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Trad: Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinardo. **Documentário Moderno.** In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2010.

VALENTIN, Andreas. **George Huebner e Theodor Koch-Grünberg: Diálogos na Amazônia, 1905-1924.** In: 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, Porto Seguro, 2008. Disponível em: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2011/Andreas%20Valentin%20-%20ABA%202008%20GT%2011.pdf. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

VIEIRA, Marina Cavalcante. **Primitivismo Artístico e Zoológicos Humanos na Pintura e Cinema Expressionista: Dos Gabinetes de Curiosidades ao Gabinete do Dr. Caligari.** In: 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, v. 30. João Pessoa, 2016. Disponível em: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/30rba/admin/files/1466390768_ARQUIVO_Vieira30aRBAGT11PrimitivismoartisticoeZoologicosHumanosnapinturaecinemaexpressionista.pdf. Acesso em: 21 de jun. de 2018.

VÖLKER, Nik. **Memorizing equatorial crossings: Lusophone postcolonialities in Miguel Gomes' Tabu and Zézé Gamboa's O Grande Kilapy.** Universidade Católica Portuguesa: Lisboa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/19239>. Acesso em: 21 de jun de 2018.

XAVIER, Ismail. **Melodrama ou a sedução da moral negociada.** In: Novos Estudos CEBRAP, n. 57, p. 81-90, jul. 2000. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32422554/20080627_melodrama_ou_a_seducao.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1549585233&Signature=DUcGGb0nRV%2BZktH4TxR2piIbrI0%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMelodrama_ou_a_seducao_da_moral_negociada.pdf. Acesso em: 07 de fev. de 2019.

_____. **“Cinema: revelação e engano”.** In: _____. O Olhar e a Cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FILMES CITADOS E FILMOGRAFIA ADICIONAL

A Chegada de um Trem à Estação (L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1895), dos Irmãos Lumière.

A Costa dos Murmúrios (2004), de Margarida Cardoso.

A Forma da Água (The Shape of Water, 2017), de Guillermo del Toro.

A Invenção de Hugo Cabret (Hugo, 2012), de Martin Scorsese.

A Lista de Schindler (Schindler's List, 1993), de Steven Spielberg.

A Negra de... (La Noire de..., 1966), de Ousmane Sembene.

A Saída dos Operários da Fábrica Lumière (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, 1895), dos Irmãos Lumière.

A Sombra e a Escuridão (The Ghost and the Darkness, 1996), de Stephen Hopkins.

A Última Gargalhada (Der letzte Mann, 1924), de F. W. Murnau.

A Vida Sobre a Terra (La vie sur terre, 1998), de Abderrahmane Sissako.

As Estátuas Também Morrem (Les statues meurent aussi, 1953), de Alain Resnais e Chris Marker.

As Minas do Rei Salomão (King Solomon's Mines, 1932), de Robert Stevenson e Geoffrey Barkas.

Afrique sur Seine (1955), de Mamadou Sarr e Paulin Vieyra.

Aquele Querido Mês de Agosto (2008), de Miguel Gomes.

Aus dem Leben der Taulipang in Guayana (1905), de Theodor Koch-Grünberg.

Aurora (Sunrise, 1927), de F.W. Murnau.

Bamako (2006), de Abderrahmane Sissako.

Casa de Lava (1994), de Pedro Costa.

Catembe (1965), de Faria de Almeida.

Cavalo Dinheiro (2015), de Pedro Costa.

Ceddo (1977), de Ousmane Sembene

Chocolate (Chocolat, 1988), de Claire Denis.

Crepúsculo dos Deuses (Sunset Boulevard, 1950), de Billy Wilder.

Esperando a Felicidade (Heremakono, 2002), de Abderrahmane Sissako.

Entre Dois Amores (Out of Africa, 1985), de Sydney Pollack.

Eu, Um Negro (Moi, Um Noir, 1954), de Jean Rouch.

Hatari! (1962), de Howard Hawks.

Hotel Ruanda (Hotel Rwanda, 2004), de Terry George.

Jaguar (1967), de Jean Rouch.

Juventude em Marcha (2006), de Pedro Costa.

Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, 1955), de Nicholas Ray.

La La Land – Cantando Estações (La La Land, 2016), de Damien Chazelle.
M, O Vampiro de Dusseldorf (M, 1931), de Fritz Lang.
Minha Terra, África (White Material, 2007), de Claire Denis.
Mogambo (1954), de John Ford.
Muna Moto (1975), de Jean Pierre Dikongue-Pipa.
Nanook, o Esquimó (Nanook of the North, 1922), de Robert Flaherty.
Nha Fala (2002), de Flora Gomes.
Non, ou a Vã Glória de Mandar (1990), de Manoel de Oliveira.
Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922), de F. W. Murnau.
Notas Para Uma Oréstia Africana (Appunti per un'Orestiade Africana, 1970), de Pier Paolo Pasolini.
O Almoço do Bebê (Repas de Bébé, 1895), dos Irmãos Lumière.
O Artista (The Artist, 2011), de Michel Hazanavicius.
O Jardineiro Fiel (The Constant Gardener, 2005), de Fernando Meireles.
O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation, 1915), de D. W. Griffith.
O Regresso de um Aventureiro (Le retour d'un aventurier, 1966), de Moustapha Alassane.
O Segredo de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain, 2005), de Ang Lee.
O Vento (Finyé, 1982), de Souleymane Cissé.
Pouco a Pouco (Petit à Petit, 1970), de Jean Rouch.
Questão de Honra (Tiläi, 1990), de Idrissa Ouedraogo.
Reassemblage: From the Firelight to the Screen (1983), de Trinh T. Minh-ha.
Sembene! (2015), de Samba Gadjigo, Jason Silverman.
Tabu (Tabu: A Story of the South Seas, 1931), de F. W. Murnau.
Tabu (2012), de Miguel Gomes.
Tarzan, o Filho da Selva (Tarzan, the Ape Man, 1932), de W. S. Van Dyke.
Terra de Paixão (Red Dust, 1932), de Victor Fleming.
Timbuktu (2014), de Abderrahmane Sissako.
Titanic (1997), de James Cameron.
Touki Bouki (1973), de Djibril Diop Mambéty.
Tudo que o céu permite (All that Heaven Allows, 1955), de Douglas Sirk.
Uma Aventura na África (The African Queen, 1951), de John Huston.
Vazante (2017), de Daniela Thomas.
Viagem à Lua (Voyage dans la Lune, 1902), de George Méliès.
Yaaba – O Amor Silencioso (Yaaba, 1989), de Idrissa Ouedraogo.
Yvone Kane (2014), de Margarida Cardoso.