



## Percorrendo Remediações: a nostalgia colonial em *Tabu* (Miguel Gomes, 2012)<sup>1</sup>

Going Through Remediations: colonial nostalgia in *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

Rebecca Rozas<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, proponho pensar as ativações de nostalgia colonial no filme *Tabu* (2012), do diretor português Miguel Gomes. Esta nostalgia é produzida, dentre outros fatores, pelo contraste criado entre um presente melancólico na Lisboa de 2011 (*Paraíso Perdido*, parte I) e um passado romantizado situado numa colônia portuguesa ficcional em África, às vésperas da Guerra Colonial (1961–1975) (*Paraíso*, parte II). De acordo com Gomes, *Tabu* não pretende ser uma crítica ao colonialismo português e à memória deste passado no presente. O diretor vincula o seu filme a uma reflexão metaficcional sobre “Eras Douradas” do cinema ocidental. Porém, devido ao olhar eurocêntrico que perpetua, meu objetivo é relacionar a nostalgia colonial em *Tabu* à remediação de dispositivos de mídia que praticam uma visualidade etnográfica, em especial, alguns filmes do cinema clássico hollywoodiano. Por fim, cabe perguntar o quanto *Tabu* questiona e o quanto naturaliza os regimes visuais praticados.

**Palavras-chave:** Nostalgia colonial; Memória do colonialismo português; Cinema português; Eurocentrismo.

**Abstract:** This article proposes to think about the activations of colonial nostalgia in the film *Tabu* (2012), by Portuguese director Miguel Gomes. This nostalgia is produced, among other factors, by the contrast created between a melancholic present in Lisbon in 2011 (*Paraíso Perdido*, part I) and a romanticized past situated in a fictional Portuguese colony in Africa on the eve of the Colonial War (1964–1975) (*Paraíso*, part II). According to Gomes, *Tabu* doesn't have the intention of criticizing Portuguese colonialism and the memory of the colonial past in the present. The director links his film to a

---

<sup>1</sup> As ideias reunidas neste artigo foram desenvolvidas na minha dissertação de Mestrado, intitulada “Mediações de Nostalgia Colonial em *Tabu* (Miguel Gomes, 2012)”. Ver: ROZAS (2022).

<sup>2</sup> Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. E-mail: [rebeccarozas@gmail.com](mailto:rebeccarozas@gmail.com). ORCID iD: 0009-0004-7742-7667.



metafictional reflection on the “Golden Ages” of occidental cinema. However, due to the Eurocentric gaze perpetuated, the aim here is to relate the colonial nostalgia in *Tabu* to the remediation of media devices that practice an ethnographic visuality, in particular, some classic Hollywood films. Finally, it is worth asking how much *Tabu* questions and how much it naturalizes the practiced visual regimes.

**Keywords:** Colonial nostalgia; Memory of Portuguese colonialism; Portuguese cinema; Eurocentrism.

*Tabu*, terceiro longa-metragem do diretor português Miguel Gomes, estreou em 2012 no 62º *Berlinale*. Sua visibilidade está, em parte, associada à atenção que ganhou nos circuitos de festivais de cinema internacionais e nos pareceres da crítica especializada, destacando-se pela sua estrutura metaficcional. O título<sup>3</sup> e a nomenclatura das suas duas partes referem-se ao filme *Tabu: A Story of the South Seas* (1931), realizado pelo alemão F. W. Murnau e codirigido por Robert Flaherty. Neste, a ordem é *Paraíso* e *Paraíso Perdido*; já no filme português, *Paraíso Perdido* e *Paraíso*, antecidos por um breve *Prólogo*. *Paraíso Perdido* retrata uma Lisboa melancólica em 2011. Quando *Paraíso* começa, voltamos para uma colônia africana ficcional em 1960, à beira da eclosão da Guerra Colonial (1961–1975). Assim, meu objetivo principal, neste artigo, é explorar a nostalgia colonial ativada em *Tabu* ao contrastar os tempos e espaços do presente (pós)colonial com os do Império.

Entendo a nostalgia colonial como um fenômeno multifacetado: sua retórica reconstrói o passado colonial como lugar de desejo, e não de violência e dominação racial. Para isto, é central a negação de reflexividade histórica. A constelação discursiva da nostalgia colonial engloba tanto as representações do passado colonial a partir dos sentimentos de perda, apego

---

<sup>3</sup> Inicialmente, Gomes tinha o intuito de chamá-lo *Aurora*, nome de uma personagem central do enredo e título de outro filme de Murnau (OLIVEIRA, 2012).



e idealização (ROSALDO, 1989), quanto narrativas reacionárias que anseiam por restaurar, num presente “disfuncional”, valores morais e visões de mundo regidos por uma epistemologia eurocêntrica – que naturaliza as hierarquias estabelecidas pela colonialidade do poder (QUIJANO, 2000).

Outra questão é relevante para a minha investigação: *Tabu* foi produzido no contexto da escalada da crise econômica da Zona Euro em Portugal (2007–2017)<sup>4</sup> e estreou durante o pior período da *Troika* (2011–2014) – uma série de políticas de austeridade impostas ao país pela Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Internacional (LOURTIE, 2011). Apesar de Gomes afastar a ideia de que *Paraíso Perdido* pretende refletir sobre os impactos da austeridade na deterioração da vida dos portugueses, *Tabu* tem sido apontado, conforme detalharei a seguir, como um filme que demanda que olhemos com maior sensibilidade para o fenômeno da nostalgia enquanto dispositivo de mediação do passado colonial português durante a crise. A circulação de nostalgia colonial, em Portugal, não se restringe à década de crise. Porém, é um fenômeno que ganhou maior visibilidade no período, relacionando-se, principalmente, às mediações das memórias dos “retornados” (PERALTA; JENSEN, 2017) – nome formal dado aos “colonos” portugueses que tiveram que abandonar os territórios coloniais pós-Descolonizações.

Segundo Gomes, *Tabu* não foi feito para ser uma crítica ao colonialismo português ou um comentário sobre os modos de recordação desse passado no presente (AUGUSTO, 2013). Em entrevista, o diretor afirmou que *Tabu* é um filme sobre “coisas extintas”: “pessoas mortas, sociedades perdidas, uma forma de cinema que não existe mais”<sup>5</sup> (LIM, 2012, n.p). Ao mesmo tempo, ele parece estar ciente de que a experiência colonial ocupa algum lugar em seu filme, por exemplo, nas suas indicações de que os

---

<sup>4</sup> Considero a duração de uma década de crise a partir da concepção de Mariana Liz (2018).

<sup>5</sup> Traduzido do original: “dead people, lost societies, a form of cinema that no longer exists”.



contrastes entre *Paraíso Perdido* e *Paraíso* enraízam-se em questões políticas vinculadas à Descolonização (AUGUSTO, 2013; HALL, 2012). Em suma, não se pode dizer que *Tabu* seja totalmente alheio à História recente de Portugal. Em *Paraíso Perdido* ela está intimamente relacionada à vida das personagens, e em *Paraíso* é o movimento subterrâneo que desencadeia a autodestruição de uma elite branca alienada à “maré anticolonial”<sup>6</sup>. Ainda assim, a experiência colonial, o violento processo de Descolonização e as reconfigurações (pós)coloniais da sociedade portuguesa são questões obliteradas pelo engajamento de *Tabu* com outra História: a do cinema ocidental.

Gomes disse nunca ter estado em África antes de filmar *Tabu*, negando ter relação biográfica com a questão colonial – apesar de sua mãe ter nascido em Angola (NEVES, 2012). Com este argumento, explica sua incapacidade de filmar o colonialismo como “experiência vivida”, mas apenas como “filme”, ou melhor, cinefilia. Nas palavras do diretor: “o filme está mais próximo da mitologia criada pelo colonialismo e pelo cinema. A África inventada por Hollywood, (...); que vai de Tarzan a algo como *Out Of Africa*, a filmes como *Mogambo* e *Hatari*<sup>7</sup>” (HALL, 2012). Contudo, *Tabu* recria sua África colonial como uma “falsa memória” mediada pelo cinema clássico hollywoodiano, não havendo o intuito de ser criada uma representação realista do passado. Este movimento produz a ironia metaficcional. O diretor afirma: “tentei com *Tabu* fazer cinema contemporâneo, não fingindo que estou em Hollywood nos anos 30” (HALL, 2012, n.p). Da tensão e a ironia e a nostalgia por um cinema que criou e disseminou globalmente imagens do Império, emerge um incômodo sobre a ausência de uma abordagem direta da questão do colonialismo – o que explica

---

<sup>6</sup> Expressão do historiador português Valentim Alexandre (2017).

<sup>7</sup> Traduzido do original: “the film is closer to the mythology created by colonialism and cinema. The Africa invented by Hollywood (...); that goes from *Tarzan* to something like *Out Of Africa*, to films like *Mogambo* and *Hatari*.”



definições de *Tabu* como “um filme sobre coisas desaparecidas” (MENDES, 2013, p. 8) ou “um filme com páginas em branco” (NAGIB, 2018, p. 223).

*Tabu* é bastante ambíguo sobre a questão colonial, havendo uma constelação de hipóteses consideravelmente diversas na literatura acadêmica que o abordou até hoje. Alguns defendem que, mesmo de maneiras complexas, *Tabu* denuncia o “olhar do colonizador” que pratica (FERREIRA, 2014; PEREIRA, 2016). Outros posicionamentos não assumem que *Tabu* é um filme preocupado em desnaturalizar sua representação do colonialismo, mas interessam-se em explorar como ele cria certa atmosfera da condição (pós-)colonial portuguesa a partir de estratégias intrínsecas ao meio cinematográfico (FAULKNER, 2015; NAGIB, 2020). Por outro lado, há análises que advertem que *Tabu*, ao negar a reflexividade histórica, estimula uma nostalgia colonial não problemática (KALTER; KREUDER; PETERS, 2015; DOMINGOS, 2022), o que se torna ainda mais controverso devido ao contexto de crise (MEDEIROS, 2016; LIZ, 2018).

Levando em consideração o posicionamento do diretor, escolho deixar de lado a afirmação de que *Tabu* tem a intenção de denunciar as “presenças coloniais” (STOLER, 2016, p. 4) no Portugal contemporâneo para permanecer no problema da nostalgia colonial que ele inevitavelmente ativa. Pretendo relacionar esta nostalgia à forma como o filme engaja-se com remediações de dispositivos que praticam uma visualidade etnográfica, em especial, alguns filmes do cinema clássico hollywoodiano. Por fim, cabe perguntar o quanto *Tabu* questiona e o quanto naturaliza os regimes visuais praticados.

Minha perspectiva teórico-metodológica pressupõe que a memória, em todos os níveis, é condicionada por representações prévias, suportadas nos mais diversos dispositivos tecnológicos de mídia. Astrid Erll (2009; 2011) investiga como estes dispositivos enquadram as dinâmicas da memória segundo seus objetivos específicos. A pesquisadora alemã aplica os conceitos remediação e hipermediação, elaborados por Bolter e Grusin

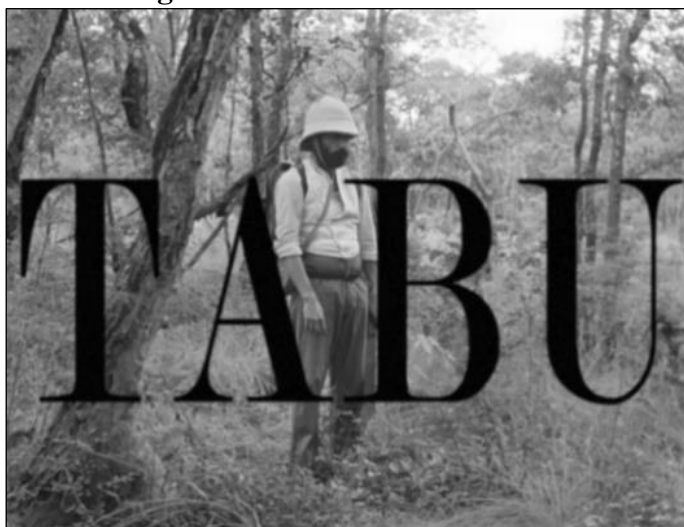


(1999), para pensar a transmedialidade do processo pelo qual memórias existem através do *continuum* temporal. A partir deles, demonstra como se dá a prática de incorporação de um meio por outro, ou o *refashioning* que ocorre dentro de um mesmo meio – enfoque mais próximo da minha tentativa de explorar a “sobrevivência” de imagens em *Tabu*. Em suma, a remediação contém em si uma lógica dupla. Carrega o desejo histórico de uma realidade não mediada e busca apagar os traços da mediação, almejando uma transparência para o “real”. Porém, a hipermediação sempre irá acompanhá-la. Este último processo faz emergir, na representação, o próprio meio, tornando evidente as múltiplas remediações em jogo.

## O Filme

### *Prólogo*

#### **Imagem 1 – Primeiro Plano de *Tabu***



**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

O *Prólogo* de *Tabu*, mudo, passa-se em uma colônia portuguesa em África na virada do século XIX para o século XX. Tem a narração, em *voiceover*, pelo próprio diretor, que não descreve o que está sendo visto, mas narra uma história: o suicídio de um explorador português (Telmo Churro). É



nítido que a narração, a trilha sonora (composta pelo piano delirante da versão de Joana Sá da música *Insensatez*) e a atuação são contemporâneas. Assim, o *Prólogo* não é um completo pastiche, mas inicia o trânsito entre tempos (históricos, cinematográficos) que o filme fará até o final.

O primeiro plano de *Tabu* (Imagem 1) dura poucos segundos. Porém, já nos remete a uma imagem hegemônica sobre arquétipos do colonizador: o aventureiro, o cientista. Segundo Gomes, o personagem do “intrépido explorador” foi vagamente inspirado na história de David Livingstone (MARTINS, 2012). Proponho que pensemos em como nosso imaginário, ao evocar a memória desta figura, é conduzido “naturalmente” à imagem deste homem branco europeu – talvez, inclusive, no preto e branco granulado que o *Prólogo* recria, por ser filmado em 16mm. Um dos processos que canonizou esta figura na nossa memória cultural<sup>8</sup> sobre os Impérios europeus foi a remediação de romances novecentistas que narraram aventuras, guerras e histórias de amor em território colonial pelo cinema mudo das indústrias norte-americana, francesa, inglesa e alemã, populares nas três primeiras décadas do século XX (SHOAT; STAM, 1994, p. 100).

---

<sup>8</sup> Entendo a “memória cultural” a partir das concepções de Yan e Aleida Assmann, que cunharam o conceito ao distinguirem dois registros contidos na “memória coletiva” de Maurice Halbwachs: a “memória comunicativa” e a “memória cultural”. A segunda seria o arcabouço conservado por meio de práticas culturais e instituições mnemônicas, encarregadas de perpetuarem pontos fixos do passado para a recordação segundo as necessidades do presente (ASSMANN; ASSMANN, 2008, p. 109).



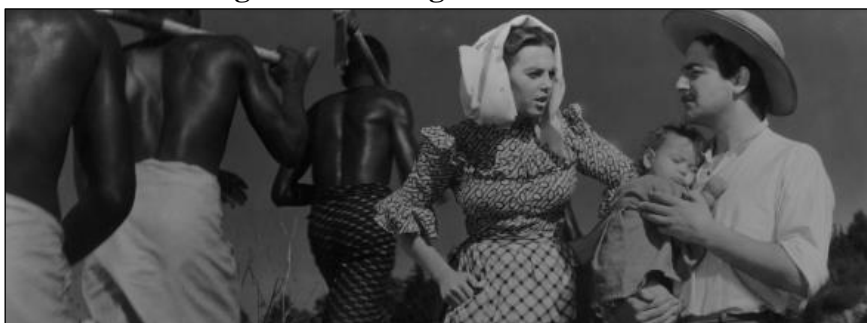


### Imagem 2 – Carregadores do “Intrépido Explorador”



Fonte: *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

### Imagem 3 – Carregadores de *Chaimite*



Fonte: *Print* de tela de *Chaimite* (Jorge Brum do Canto, 1953).

Ao remediar o cinema português produzido durante o Estado Novo<sup>9</sup>, documentários clichês situados em território colonial, e filmes etnográficos da primeira metade do século XX, sugiro que o *Prólogo* já aponta para o que devemos esperar do resto do filme: um jogo com as nossas “imagens de memória” do universo colonial enquadradas por uma visualidade etnográfica. Rony (1993, p. 18) explica a pertinência da categoria

---

<sup>9</sup> O Estado Novo português (1933 – 1974) foi um regime autoritário comandado por Antônio de Oliveira Salazar, sucedido em 1968 por Marcello Caetano. A Revolução dos Cravos, em 1974, pôs fim ao regime.





“etnográfico” para analisarmos o modo de produção de imagens que emergiu em meados do século XIX e que, de algum modo, estabelece uma divisão discursiva entre o espectador, posicionado como possuidor da História, e as pessoas objetificadas, vistas temporalmente e espacialmente distantes do Ocidente. Como no *print* retirado do filme português *Chaimite* (Imagem 3), no *Prólogo* de *Tabu* os personagens negros são representados como plano de fundo da *mise-en-scène* da selva (Imagem 2). Rony, ao estudar a construção dos nativos no cinema anterior à Segunda Guerra Mundial, afirma como a visualidade etnográfica vai das formas protocinemáticas de exposições coloniais e filmes de pesquisa produzidos entre as duas primeiras décadas do século XX – nomeadas pela autora de “cientificistas” ou “positivas” – até documentários e filmes de ficção considerados, hoje, obras de arte. Ao se debruçar sobre o cinema clássico hollywoodiano, Rony aponta que o diretor estadunidense Robert Flaherty fundou um dos paradigmas do cinema etnográfico: o romântico. Neste, há a reconstrução artificial da vida nativa estimulada por uma nostalgia pelo autêntico, exótico, por um homem “pré-civilizado”. Flaherty dirigiu filmes como *Nanook of the North* (1922) e *Moana* (1926). O primeiro é considerado o pioneiro do encontro entre o cinema e a Antropologia, precedido apenas por *Rituais e festas Bororo* (1916), que registrou indígenas no estado brasileiro do Mato Grosso a pedido do Marechal Rondon. *Nanook of the North* mostra as atividades diárias – e encenadas – de uma família *Iuit* do Quebec, e é considerado o auge da Era de Ouro do cinema etnográfico, marcada entre 1922 – data de sua estreia – e 1932, ano de *Tabu: A Story of the South Seas*.

O projeto colonialista de hierarquização social do mundo sob a categoria “raça” (QUIJANO, 2000, p. 368) está imbricado à construção da visualidade etnográfica. Este projeto dependeu, dentre outros fatores, da legitimação de uma epistemologia eurocêntrica (SHOHAT; STAM, 1994). O uso da imagem em movimento nas duas primeiras décadas do século XX potencializou a impressão de objetividade científica fornecida pela fotografia



aos primórdios das práticas institucionais europeias que reivindicaram o nome “Etnologia” e “Antropologia” (PINNEY, 2001, p. 14). Por conseguinte, também aprimorou os marcadores de inferioridade que atuam num nível corpóreo – que é o nível decisivo das relações de poder na modernidade, já que o corpo é o local em que a raça se inscreve (QUIJANO, 2000, p. 379).

#### **Imagem 4 – Enquadramento “Etnográfico”**



**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

O explorador obedece às ordens do Rei de Portugal, que decreta a expedição. Contudo, sua verdadeira motivação é se ver longe da terra onde sua esposa faleceu. Perseguido pelo fantasma da mulher, o homem decide se lançar em um rio cheio de crocodilos. Não vemos o ato de suicídio. Enquanto ele se prepara para a ação, seus “homens”, trabalhadores africanos, alinham-se para a câmera. A genealogia deste enquadramento distante e imóvel (Imagem 4) nos conduz às necessidades da pesquisa etnográfica do começo



do século XX: produzir imagens que aglutinassem os membros de um grupo étnico-racial sob compartimentalizações identitárias cria visões artificiais da vida nativa que permite “encapsular” processos de uma mesma “espécie” simultaneamente, no mesmo quadro, seguindo princípios botânicos e zoológicos.

**Imagem 5 – Dança/ritual dos Malo-Bomai**



**Fonte:** *Print* de tela de *Phases of the Malo-Bomai Dance* (Alfred Haddon, 1898).

**Imagem 6 – Ritual pela Morte do “Intrépido Explorador”**



**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).



**Imagem 7 – Close em Pés Negros em Dança Durante o Ritual**



**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

**Imagem 8 – Close em Pés Negros em Dança Retirado de *Zulu***



**Fonte:** *Print* de tela do filme *Zulu* (Cy Endfield, 1964).

Após o suicídio do explorador, vemos os nativos performando um ritual pela sua morte. O grupo começa a cantar e dançar ao som de tambores (Imagem 6), dando início a um transe contido. Depois, a câmera enfoca em seus pés, que se movem de forma sincopada (Imagem 7). Esta cena demonstra



a durabilidade da visualidade etnográfica que enquadra movimentos específicos praticados por pessoas não ocidentais (Imagem 5). Como exemplo, aponto a semelhança entre o *frame* de *Tabu* em relação a outro *close* em pés negros dançantes: o do filme britânico *Zulu* (1964) (Imagem 8), dirigido pelo roteirista norte-americano Cy Endfield. Contudo, o desejo ocidental por imagens “exóticas” de corpos não ocidentais em movimento é mais antigo. Rony o associa às práticas dos filmes etnográficos “cientificistas”. Como uma das origens deste modo de representação, ela indica as cronofotografias do antropólogo francês Felix Regnault (1993, p. 19), que circularam em exposições coloniais no começo do século XX. Ressalto a importância Alfred Haddon e Baldwin Spencer como praticantes iniciais do filme etnográfico para fins de pesquisa antropológica. A esta altura, o *Prólogo* já possui todos os principais tópicos da visualidade etnográfica definidos por Rony: “cenários pictóricos de dança; ritual cerimonial; tecnologias indígenas; enfoque no corpo como tipo ou espécime antropológico, enfatizando o movimento”<sup>10</sup> (RONY, 1993, p. 19).

O *Prólogo* de *Tabu* abre fendas no presente, das quais partirá rumo à sua reflexão metaficcional. Porém, como observa Santos (2019, p. 33), há uma tensão entre o “caráter etnográfico” das imagens e o “caráter fantástico” da narração em *voiceover*, da trilha sonora e do melodrama clichê, o que constrói a ironia. Na minha perspectiva, esta tensão acontece devido à hipermediação, que nos permite ter consciência da sedimentação de remediações na reconstrução do passado.

*Paraíso Perdido*

### Imagem 9 – *Lettering* de *Paraíso Perdido*

---

<sup>10</sup> Traduzido do original: “pictorial scenes of dance, ceremonial ritual, indigenous technologies, focus on the body as anthropological type or specimen, emphasizing movement”.





**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

Quando começa *Paraíso Perdido*, percebemos que o *Prólogo* está sendo assistido no cinema por Pilar, a protagonista desta primeira parte (Imagem 9). Pilar é uma mulher de meia idade, moradora de um bairro popular de Lisboa, católica, engajada com causas sociais (participa de uma ONG) e cinéfila.

Após sair do cinema, vemos Pilar dirigindo pela cidade. Entramos na vida “real”, ou a era do paraíso perdido: a Lisboa de 20 de dezembro de 2011, filmada em 35mm. O pulo temporal, reforçado pela troca de filme em preto e branco, me conduz a algumas perguntas: seria o universo do *Prólogo* o “paraíso”? Ou qualquer que seja o paraíso, estaria ele acessível, hoje, apenas através do cinema?

### **Imagem 10 – Primeira Aparição de Santa**



**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

A trama começa quando Santa (Imagem 10), cuidadora cabo-verdiana de Aurora, recebe um telefonema da senhora e bate à porta de Pilar para pedir ajuda. Aurora precisa ser resgatada de um cassino onde, novamente, deixou todo o seu dinheiro, não tendo como voltar para casa. No primeiro plano em que a senhora aparece, sua figura está centralizada, enquanto o Cassino Estoril, ao fundo, gira em torno do seu eixo (Imagem 11). Aurora nos é apresentada como uma pessoa no limiar da senilidade. No final desta cena, diz: “Sou uma tola, porque a vida das pessoas não é como nos sonhos”.





### Imagem 11 – Aurora



**Fonte:** *Print de tela de Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

### Imagem 12 – Norma Desmond



**Fonte:** *Print de tela de Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).



Se o explorador do *Prólogo* sabia o que lhe causava sua condição – a morte de sua esposa –, a languidez do tempo presente tem, até o fim da Parte I, origens indeterminadas. Aurora conserva a áurea de Norma Desmond (Imagem 12), protagonista de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), filme clássico hollywoodiano (SANTOS, 2019, p. 51). Ambas as personagens habitam o passado e terminam em estado de insanidade. Descobriremos, em *Paraíso*, que Aurora pertence a um tempo que não existe mais. Já Norma perde seu estrelato com a superação do cinema mudo. A postura impassível de Santa, por outro lado, carrega o “não lugar” do imigrante africano na ex-metrópole, sua estigmatização segundo marcadores de inferioridade produzidos pela colonialidade do poder e seu enfrentamento da precarização laboral<sup>11</sup>. Em *Paraíso Perdido*, é como se Santa não tivesse direito a expressar sua subjetividade. Apesar da trama girar em torno da crescente indignação de Pilar com a indiferença de Santa em relação aos surtos de Aurora, Pilar não parece se importar com o racismo da senhora em relação à cuidadora. Pereira (2016, p. 320) aponta como a construção de Santa cresce à medida que contrasta com Pilar, o que pode ser apreendido já na diferença como a primeira nos é apresentada: de costas, realizando serviço doméstico (Imagem 10). Por último, vale notar que Pilar e seu amigo pintor, que a corteja, são os únicos que nunca estiveram em África. Pilar é, segundo Gomes, a personagem que quer lidar com o ar de “culpa disseminada” (HALL, 2012) da primeira parte – sendo boa cristã, cidadã, vizinha e amiga.

O ritmo da montagem cinematográfica desta parte é de um estado indeterminado entre dois tempos – e não deixa de ser, já que está entre o *Prólogo* e *Paraíso*. A sensação de espera é reforçada, ainda, por *Paraíso Perdido* se situar nos dias entre as festas de fim de ano, ao mesmo tempo que as personagens centrais parecem deslocadas das comemorações. Se há a

---

<sup>11</sup> Os imigrantes de Cabo Verde em Portugal, dentre os originários dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), são os que apresentam maior fragilidade no mercado de trabalho (PEREIRA, 2008, p. 48).



sensação de um subtexto não revelado, ela é fabricada por uma série de estratégias cinematográficas: (i) a desconexão narrativa, devido não só ao pulo do *Prólogo* para a Parte I, mas entre cenas que não articulam continuidade, a fim de naturalizar a passagem do tempo – assistimos a micronarrativas de um cotidiano monótono –; (ii) diálogos artificiais, às vezes produzidos pela atuação de “não atores”, como no caso de uma estudante polonesa que aparece muito brevemente para cancelar sua hospedagem na casa de Pilar –; (iii) planos estáticos, enfoque em paisagens e objetos –; (iv) um meio urbano cinza, chuvoso e casas predominantemente escuras. Tal composição produz uma sociedade portuguesa de ar inflexível, o que explica olhares, como mencionei na introdução, que enxergaram a verossimilhança entre a representação do tempo de *Paraíso Perdido* e a experiência compartilhada do tempo de crise econômica em que a produção do filme está situada.

É inerente ao cinema construir experiências de passagem do tempo para os espectadores. A montagem das vanguardas cinematográficas que se consolidaram ao longo dos anos 60 transformaram a representação do tempo, antes definida principalmente pelo cinema clássico hollywoodiano, que desde seus primórdios – no começo do século XX –, fundou um novo mecanismo de envolvimento narrativo entre o espectador e a imagem. Para Aumont (2011, p. 120), este mecanismo submete o tempo a um ritmo específico de montagem que constrói a ilusão de que a história está se “contando sozinha”, de forma neutra e transparente. A sensação de um tempo “estranhamento fraturado” (VÖLKER, 2015, p. 92), estimulada por *Paraíso Perdido*, contrastará com *Paraíso*, que remedeia o cinema clássico hollywoodiano.

A seguir, seguirei a hipótese de Faulkner (2015), para quem a memória de Pilar faz a mediação do que assistimos em *Paraíso*. Esta perspectiva pode ser enriquecida a partir da afirmação de Gomes sobre *Paraíso Perdido* ser um retrato de pessoas comuns que, intimamente,



compartilham de um “desejo de ficção”: “a segunda parte é como um presente que vem para satisfazer os personagens da primeira parte, satisfazer este desejo de ficção”<sup>12</sup> (PHELPS, 2012, s.p). Compreender este desejo da parte de Pilar é importante para entendermos como as diferenças entre a primeira e a segunda parte estão relacionadas ao seu imaginário cinéfilo. A busca de Pilar pelo extraordinário no cotidiano também explica seu fascínio por Aurora, que nos lembra uma estrela de cinema decadente. Gomes, inclusive, disse ter dirigido a performance de ambas as atrizes para evidenciar esta relação (KOTEK, 2012).

Aurora perde-se gradativamente na linha tênue entre delírio e realidade. Ao escrever uma carta para Pilar, acusa Santa de ser uma cúmplice do diabo que veio para amaldiçoá-la porque ela tem “sangue nas mãos”, e implora a ajuda da vizinha. Na última cena em que a vemos, está hospitalizada. Em um episódio de alucinação, crê estar de volta em África. Seu último desejo é que localizem um homem chamado Gianluca Ventura (Henrique Espírito Santo). Pilar e Santa o encontram, mas Aurora já havia falecido. Após o funeral, Gianluca e as duas mulheres reúnem-se na praça de alimentação de um *shopping*.

---

<sup>12</sup> Traduzido do original: “the second part is like a gift that is given to fulfill the characters of the first part, to fulfill this desire of fiction”.



### Imagem 13 – Decoração *Kitsch* do Shopping



**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

A decoração do *shopping* em que Gianluca começa a narrar sua história é de uma selva com brinquedos, plantas falsas e bichos de plástico (Imagem 13), anunciando a forma como *Paraíso* irá representar sua África portuguesa dos anos 60. Os elementos *kitsch* de *Tabu* criam a impressão de que todo o processo colonial e imperial foi reduzido a seus elementos mais “básicos e inócuos” (MEDEIROS, 2012, p. 207). Neste cenário, o homem quebra o silêncio, anunciando: “ela tinha uma fazenda em África”. Pilar se desculpa, intrigada, e ele continua sua fala: “Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Mendes (2013, p. 8) reconhece que esta frase é parecida com uma das frases que abrem as memórias de Karen Blixen (Meryl Streep) no filme *Out of Africa* (1985): “I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong Hills”.



## *Paraíso*

### **Imagem 14 – Lettering de *Paraíso***



**Fonte:** Print de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

Ano 1960, em uma colônia portuguesa sem nome e às vésperas da Guerra Colonial: *Paraíso* exhibe a vida de Aurora (agora Ana Moreira) com o marido (Ivo Müller), bem-sucedido empreendedor do cultivo de chá, e seus inúmeros empregados negros. Em toda a segunda parte os diálogos são emudecidos. As cenas são explicadas pela *voiceover* de Gianluca, que elabora a narrativa ao contá-la para Pilar e Santa. Vemos uma África colonial portuguesa semelhante a um sonho permeado de romance e aventura. No cenário de negros trabalhando na casa e na plantação de chá do marido de Aurora irá se desenrolar o triângulo amoroso entre os colonizadores. Aurora, que ainda não sabe estar grávida, envolve-se com o italiano recém-chegado Gianluca (agora Carloto Cotta).

Apesar de parecer um *flashback*, *Paraíso* pode ser interpretado como um produto imaginado por Pilar ao ouvir a narração de Gianluca.



Concordo com Faulkner (2015, p. 352), para quem a caracterização de Pilar enquanto cinéfila dita as “regras do jogo” com as quais assistiremos a *Paraíso*: a experiência colonial romantizada é como uma “memória protética” (HIRSCH, 1997) da protagonista da Parte I, mediada pelos filmes que ela assistiu (como o *Prólogo*, por exemplo). Em suma, o desejo de ficção de Pilar conduz as remediações do cinema clássico hollywoodiano na Parte II. Porém, o filme é autoconsciente a respeito desta operação, e ironiza o desejo nostálgico em si – de retorno (impossível) a outro tempo ou espaço. Assim, nos mostra que a nostalgia “é o romance de alguém com suas próprias fantasias de passado” (BOYM, 2001, p. 10). De acordo com Gomes:

O cinema pode conter o tempo todo, com maior ou menor distância, a ironia, e tem que investir nisso. Ir buscar esse tempo da crença, filmar como se estivesse no princípio do cinema, não hesitar em caracterizar Ana Moreira 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 (OLIVEIRA, 2012, s.p).

A artificialidade nas práticas de remediação de *Tabu* abre espaço para a análise da hipermediação. Muitas estratégias contribuem para a criação deste efeito. O uso do 35mm para a Lisboa atual e do 16mm para a África é, na opinião de Nagib, uma das principais estratégias que criam o “realismo do meio” – procedimentos técnicos que aproximam *Tabu* de uma materialidade tradicional da História do cinema. Outra estratégia está na supressão dos diálogos. Nagib aponta que silenciá-los é uma forma de “desviar a atenção do espectador da História do colonialismo para a realidade do meio”<sup>14</sup> (NAGIB, 2020, p. 32). O *Prólogo* e a segunda parte não são completamente mudos. Ouvem-se diversos elementos do som ambiente – insetos ou chuva –, assim como a música tocada pela banda de Mário e Gianluca ou pelos nativos. Owen

---

<sup>14</sup> Traduzido do original: “divert the viewer’s attention from the history of colonialism to the reality of the medium”.





(2016, p. 64) sugere que *Paraíso* pode ser entendido como um filme “silenciado”, tendo como possível inspiração *O Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro, 1940), filme português de propaganda da Agência Geral das Colônias do Estado Novo que, devido a um acidente, perdeu grande parte do seu som. Assim, a hipótese formulada por Erll (2008, p. 05) para *Ararat* (Atom Egoyan, 2002) – filme sobre o genocídio armênio construído em cima de remediações, todas se referindo (insuficientemente) ao evento histórico – pode ser transportada para o entendimento de *Tabu*, que também previne que o espectador seja totalmente submerso no passado mantendo-o na superfície da hipermediação, criando, portanto, a experiência do meio, em vez da experiência “não mediada” do passado.

**Imagem 15 – Plano Americano do Casal de *Mogambo***



**Fonte:** Print de tela de *Mogambo* (John Ford, 1953).



**Imagem 16 – Plano Americano do Casal de *Hatari!***



**Fonte:** *Print* de tela de *Hatari!* (Howard Hawks, 1962).

**Imagem 17 – Plano Americano de Gianluca e Aurora**



**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).



Um aspecto da remediação do cinema clássico hollywoodiano em *Tabu* que contribui para a ativação da nostalgia colonial é a construção do espaço colonizado como lugar disponível para a romantização do imaginário ocidental. Desde o princípio, o meio cinematográfico perpetuou o vínculo, reforçado pela visualidade etnográfica, entre o exotismo de corpos não ocidentais e o entretenimento – ver filmes como *The Dance of Fatima* (1896), que popularizou a artista síria de dança do ventre conhecida por performar na Exposição Mundial de Colombo (1893). O cinema clássico hollywoodiano, com suas convenções estéticas e seus esforços em atribuir valores morais aos filmes, foi um dispositivo norteador da construção de um imaginário imperial no século XX. Um dos *tropos* deste imaginário aglutina-se em torno da romantização/sexualização dos espaços coloniais e dos corpos não ocidentais segundo os binarismos das narrativas de domínio (SHOHAT; STAM, 1994, p. 137), o que podemos assistir em faroestes, em filmes de aventura em África (Imagens 15 e 16) e em filmes que tratam das projeções imperiais norte-americanas na região da Polinésia, como *Bird of Paradise* (1932) e o próprio *Tabu* de Murnau (1931).

O filme de Gomes resgata a ideia de que o espaço colonial desperta instintos perigosos e primitivos nos colonizadores. Observo esta narrativa não só ao longo da paixão autodestrutiva entre Gianluca e Aurora (Imagem 17), mas nas imagens de crocodilo presentes em todas as partes do filme e no seu principal pôster de divulgação. Símbolo para sedução e perigo no *Prólogo* e em *Paraíso*, em *Paraíso Perdido* o crocodilo vira só mais um elemento *kitsch* da temática “safari” que decora o *shopping*. Para Shohat e Stam (1994, p. 167), a linhagem de representações cinematográficas que se guiam pela lógica dos *tropos* imperiais de gênero vão ao encontro do desejo do espectador ocidental de transcender o universo moral da metrópole – suas identidades nacionais, de gênero e de sexualidade –, transformando-se em *voyeur* das fantasias encenadas – em *Tabu*, lugar ocupado por Pilar.

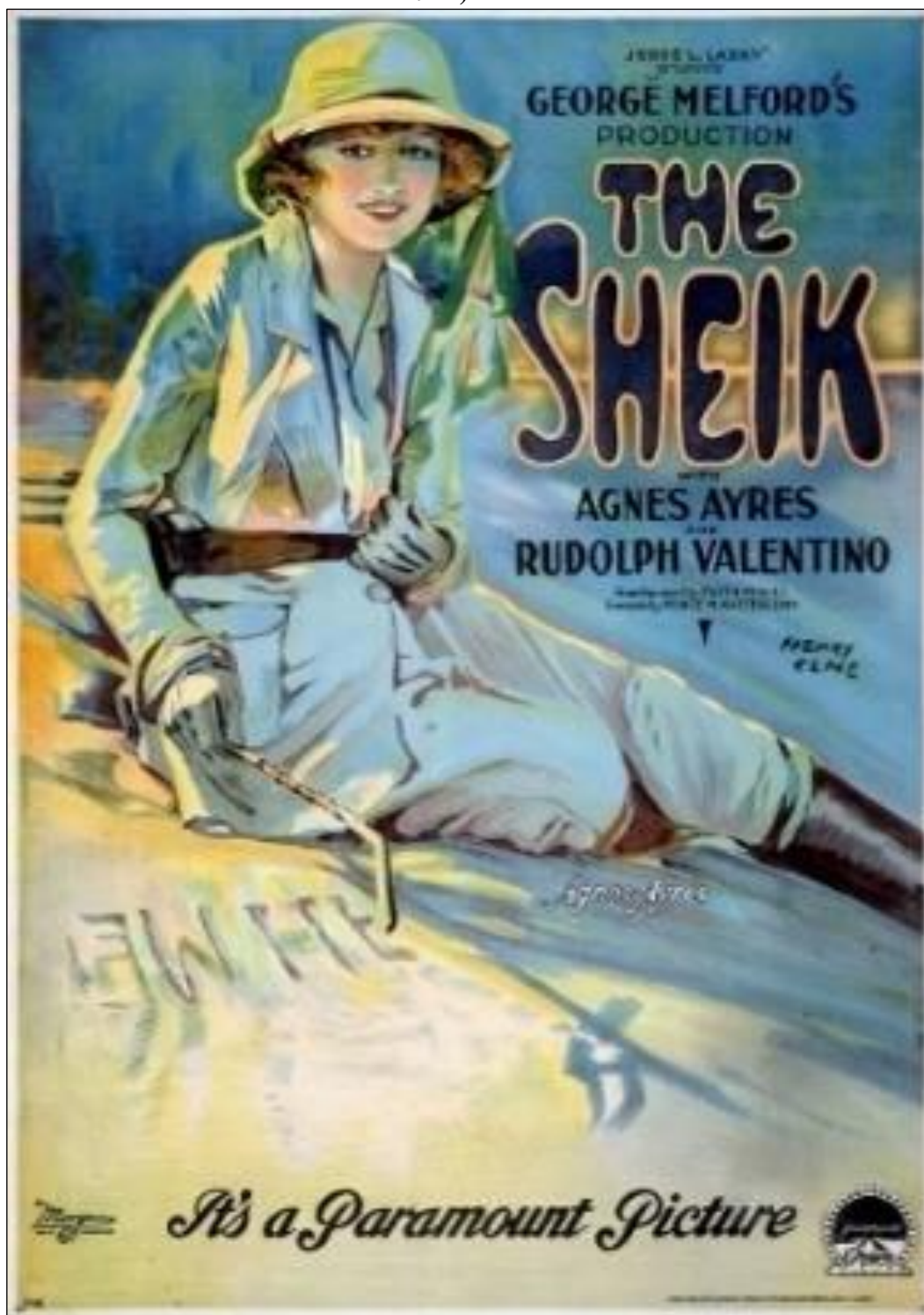


À primeira vista, o ímpeto de Gianluca assemelha-se às representações hegemônicas do aventureiro, conforme assistimos, por exemplo, nos personagens hollywoodianos Victor Marswell (Clark Gable) de *Mogambo* (Imagem 15) e Sean Mercer (John Wayne) de *Hatari!* (Imagem 16). As narrativas de domínio e conquista costumam girar em torno das práticas dessa figura. Não devemos ignorar que o empreendimento do aventureiro transformou efetivamente a realidade dos espaços coloniais. Como denuncia Césaire (1978, p. 15), desde o começo, ele foi uma das matrizes do colonialismo. Ao justificar sua escolha em partir para a colônia, Gianluca diz: “África, com suas promessas de exotismo e vida fácil, abria-me as portas de um novo mundo”. Porém, este clichê é tensionado no desenrolar de *Paraíso*. Gianluca logo se acomoda em um trabalho mediano e não esboça pretensões heroicas. Ao envolver-se profundamente com Aurora, seu personagem torna-se menos viril à medida que o romance cresce – e o tempo da juventude vai ficando para trás. Em *Paraíso Perdido*, vemos Gianluca como um senhor solitário, que vive num asilo para idosos e é apresentado pelo sobrinho como “meio biruta”.





Imagem 18 – Pôster de Divulgação de *The Sheik* (George Melford, 1921)



Fonte: Site Just Posters (2022).



Imagem 19 – Pôster de Divulgação de *The African Queen* (John Huston, 1952)



Fonte: Site Posteritati (2022).



**Imagem 20 – Meryl Streep em *Out of Africa***



**Fonte:** *Print de tela de *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1984).*

**Imagem 21 – Aurora Durante Cena de Caça**



**Fonte:** *Print de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).*





Já a jovem Aurora ilustra bem as descrições de Shohat e Stam acerca do papel ambíguo ocupado por personagens femininas ocidentais em filmes situados no espaço colonial, arquétipo canonizado por filmes como *The Sheik* (1921) (Imagem 18) e *The African Queen* (1952) (Imagem 19). Nestes, uma mulher ocidental pode estar subordinada ao homem branco e ainda exercer dominação sobre pessoas não ocidentais, a fim de manter a ordem vigente. Segundo os autores, as contradições entre hierarquias raciais e sexuais se acentuaram nos filmes de “nostalgia pelo Império” da década de 80, como *Out of Africa* (Imagem 20) e *A Passage to India* (1984). Neles, vemos protagonistas aventureiras num mundo de romance sem fronteiras – algo presumivelmente mais interessante para uma audiência feminista –, mas que continuam reproduzindo as convenções morais e estéticas colonialistas. As imagens que esses filmes evocam são facilmente reconhecidas em *Tabu*: “uma mulher branca viajante em um cenário de selva, com seu rosto velado por um voal pendurado em um capacete colonial, vestida com um terninho branco e carregando uma mala, esperando um avião à moda antiga ou cercada por corpos negros”<sup>15</sup> (SHOHAT; STAM, 1994, p. 166). A relação de Aurora com a caça, como num quebra-cabeça, é outro elemento adicionado à “África de estúdio de Hollywood” reconstruída em *Paraíso*. Proveniente de filmes sobre safaris ou explorações, a caça relaciona-se com representações que comparam o nativo ao animal, havendo um paralelo entre atirar no primeiro e caçar o segundo (SHOHAT; STAM, 1994, p. 167).

Em meados da segunda parte começam rumores de revoltas e massacres perpetrados por nativos em outros pontos da colônia, o que indica, pela primeira vez, que *Paraíso* está situado temporalmente às vésperas de eclosão do processo de Descolonização. Os brancos, incluindo Mário, o marido de Aurora e todos os outros homens, organizam-se em milícias e

---

<sup>15</sup> Traduzido do original: “a white woman traveler in a jungle environment, face veiled by gauze hanging from a colonial helmet, dressed in a white trouser suit and carrying a suitcase, waiting for an old-style airplane, or surrounded by dark bodies”.



fazem rondas de patrulhamento. Ao vermos as cenas em que estes homens treinam tiro ao alvo durante festas na piscina e churrascos ao som da *Mario's Band*, não cultivamos a impressão de que são pessoas politizadas, mas que apenas arrumaram outra forma de passar o tempo. Em *Tabu*, a sensação de ócio é uma representação central para a construção da identidade do colonizador português, que não tem consciência de seus privilégios. De fato, em diversos registros pessoais da vida nas colônias portuguesas em África no pós-Segunda Guerra e, em particular, durante a Guerra Colonial encontraremos, segundo Domingos (2017, p. 152), “imagens de experiências intensas numa África rural e maravilhosa, que parecia confirmar o exotismo plasmado em romances, filmes e publicações oficiais”.

Quando Gianluca conta para Mário (seu amigo da *Mario's Band*) que está envolvido com Aurora, o amigo abomina a relação. Após um tempo, o casal decide fugir de motocicleta. Mário, porém, consegue segui-los. Em meio à briga física com Gianluca, Aurora atira no amigo de seu amante, matando-o. No mesmo momento, entra em trabalho de parto e dá à luz ao bebê, auxiliada por nativos em uma aldeia da região. Em uma das últimas cenas de *Tabu*, o marido, chamado a mando de Gianluca, resgata a mulher. Uma música nativa alegre surge gradualmente ao fundo, enquanto vemos ele partir de carro com a moça, o bebê e o cadáver de Mário. Posicionada na traseira do veículo, a câmera distancia-se aos poucos e deixa a imagem de Gianluca no horizonte. Entram, em primeiro plano, dezenas de meninos negros que correm para segui-la (Imagem 22). A ambiguidade desta cena está entre a propagação do discurso de tutela sobre os africanos, fadados à “infância eterna das raças não aperfeiçoáveis”<sup>16</sup> (RENAN, 1891, p. 153 *apud* SHOHAT; STAM, 1994, p. 101), e a insinuação de esperança devido ao começo do fim da ocupação colonial.

---

<sup>16</sup> Traduzido do original: “everlasting infancy of the non-perfectable races”.



## Imagem 22 – Plano Sequência com Gianluca no Horizonte



**Fonte:** *Print* de tela de *Tabu* (Miguel Gomes, 2012).

Após este incidente, ouvimos um falso anúncio no rádio sobre a reivindicação do assassinato de Mário pelo Movimento de Libertação, que o considerou “membro das milícias colonialistas”. O evento torna-se o símbolo (fictício) do início da Guerra Colonial. Não há menção a datas ou eventos políticos; porém, concebo este desfecho como uma alusão aos massacres da UPA (União das Populações de Angola) no norte de Angola em março de 1961. A narração das últimas cartas trocadas entre Gianluca e Aurora acontece enquanto vemos o *travelling* final exibindo trabalhadores negros cultivando a imensa plantação de chá do marido.

Antes de ir para as considerações finais, gostaria de explorar a relação entre os dois “Tabus”, perspectiva pouco privilegiada na literatura que trata do filme de Gomes. Em primeiro lugar, o *Tabu* de Murnau é nostálgico de uma realidade que ainda não se “contaminou”, no começo do século XX, pela modernidade e pelo Imperialismo, e tenta recriar um tempo “pré-contato” colonial (principalmente em *Paraíso*, primeira parte com pretensões



documentais). Apesar de transparecerem autenticidade, os nativos/atores do filme encenam suas práticas culturais:

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”, a fim de fazer corresponder imaginário e realidade (REPUSSARD, 2016, p. 120).

*Tabu* (1931) faz parte do conjunto de filmes etnográficos “românticos” (RONY, 1993, p. 20), nos quais as “raças” colonizadas são simultaneamente representadas como “presentes” e “ausentes” – ou um modo taxidérmico de representação. A taxidermia, segundo Rony, condiz com o impulso essencialmente nostálgico do colecionador: fazer o “morto” parecer “vivo”.

Gomes revela que o *Tabu* de Murnau simboliza, para ele, a essência da arte cinematográfica: “O *Tabu* de Murnau, para mim, é como um símbolo do cinema. É um dos filmes mais bonitos que já foram feitos, e na minha mente torna-se representativo de todo o cinema”<sup>17</sup> (THRIFT, 2012, n.p). O movimento taxidérmico está presente no filme de Gomes quando ele tenta “tornar vivo” uma Era cinematográfica considerada mais pura e inocente, o que se torna praticamente inseparável da ativação da nostalgia colonial. De acordo com Medeiros (2016, p. 214), a visão de Gomes também é idealizada, porque o cinema de Murnau já era autorreflexivo e preocupado em mesclar ficção com documentário. Ao mesmo tempo, a partir da hipermediação, *Tabu* evidencia que sempre há algo de spectral no movimento taxidérmico, como

---

<sup>17</sup> Traduzido do original: “Murnau’s *Tabu*, for me, is like a symbol of cinema. It’s one of the most beautiful films ever made, and in my mind becomes representative of all cinema”.



se estivéssemos assistindo um mundo julgado desaparecido. As cenas dos nativos em *Paraíso* e no *Prólogo* são encenadas sem roteiro prévio por moradores da região moçambicana escolhida pela equipe. Depois, as imagens foram organizadas e editadas sob a narrativa de Gianluca, criando-se, assim, a representação do passado colonial. Mas a nostalgia por este passado é ironizada quando, por exemplo, o presente invade a cena na forma de um menino negro que veste uma camiseta do Obama. Segundo Boym, a nostalgia e a ironia podem se permear de múltiplas maneiras. Boym cria a categoria “nostalgia reflexiva” para explorar o caráter multifacetado que a nostalgia assume em algumas manifestações. A nostalgia reflexiva contém abertamente contradições, porque incorpora as ambivalências do sentimento nostálgico em si. Ela “é irônica, inconclusiva, fragmentária” (BOYM, 2001, p. 46), e não se apegua a “verdades absolutas”. Assim, por meio de certa “nostalgia reflexiva”, *Tabu* deixa em aberto se é nostálgico por Eras Douradas do cinema, pela juventude, por formas não mais possíveis de se viver a vida, e/ou por sociedades coloniais que foram varridas pelo tempo. Desta forma, também se afirma enquanto cinema contemporâneo.



## Considerações Finais

Há uma indagação, feita por Rony (1993, p. 04), que orienta minha escolha de percorrer as remediações de *Tabu* comparando-o com outras imagens que praticam uma visualidade etnográfica: é possível ver os nativos com novos olhos? Rony conclui que, na busca pelo exótico, não descoberto, será visto o que já era previamente esperado, sendo difícil a apreensão do novo. Segundo Gomes, sua memória sobre o colonialismo é construída pelos filmes que assistiu. Me perguntei, assim, que filmes poderiam ser estes, e como eles se inserem, hoje, numa memória cultural hegemônica ainda enquadrada pelo eurocentrismo. Dessa forma, vejo que os dispositivos remediados por *Tabu*, em particular o cinema clássico hollywoodiano, ainda moldam a atividade processual da memória individual (como no caso de Gomes e da personagem Pilar) e coletiva sobre os espaços coloniais, sobre a vida dos ex-colonizadores, sobre o comportamento e a cultura de povos colonizados e sobre sujeitos racializados.

Não há vilões absolutos em *Tabu*. A personagem Pilar, ativista e cinéfila, ilustra como audiências atuais ainda se encantam com as promessas de erotismo, ócio e liberdade retratadas pelas imagens do Império, e que este “desejo de ficção” não é necessariamente incompatível com ideais progressistas. A força da nostalgia colonial reside em confundir-se com uma áurea de inocência e autenticidade, associada a tempos que não voltam mais, omitindo as práticas de dominação dos agentes coloniais (ROSALDO, 1989, p. 107) – que são, justamente, os protagonistas dos romances. Em contrapartida, *Tabu* integra uma indústria cultural contemporânea que põe em circulação memórias das experiências coloniais para fins de consumo. Qual lugar ele ocupa enquanto um produto cultural que, durante a crise econômica, ativou a nostalgia por um passado colonial português romantizado e vazio de significado histórico? Considero que o filme de Gomes, apesar de conter certa



ironia metaficcional, não consegue nem desnaturalizar suas remediações, nem confrontar a nostalgia colonial que ativa, pois carece de ferramentas que só a exploração da História de violência e dominação racial do colonialismo português poderia oferecer.

## Referências

### Fontes

AUGUSTO, Heitor. *Entrevista: Miguel Gomes*. Revista Interlúdio, 04/06/2013. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5682>. Acesso em: 20 set. 2022.

HALL, Tom. *A Conversation with Miguel Gomes (Tabu)*. Hammer to Nail, 26/12/2012. Disponível em: <http://www.hamertonail.com/interviews/a-conversation-with-miguel-gomes-tabu/>. Acesso em: 18 jan. 2022.

*Just Posters* (2022). Disponível em: <https://justposters.com.au/The-Sheik-Rudolph-Valentino-Poster>. Acesso em: 20 set. 2022.

KOTEK, Elliot. “Miguel Gomes talks ‘Tabu’ at TIFF”. YouTube, 19/09/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OApKuDY6Dw8>. Acesso em: 20 set. 2022.

LIM, Dennis. *Past Is Present Yet Irretrievable*. New York Times, 21/12/2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/12/23/movies/tabu-newest-genre-breaker-from-miguel-gomes.html>. Acesso em: 20 set. 2022.

MARTINS, Rui. *Miguel Gomes fala sobre Tabu*. Expresso, 16/02/2012. Disponível em: [https://expresso.pt/dossies/postais/postal\\_festival\\_internacional\\_de\\_cinema](https://expresso.pt/dossies/postais/postal_festival_internacional_de_cinema)





[de\\_berlim/miguel-gomes-fala-sobre-tabu=f704744](#). Acesso em: 24 ago. 2021.

NEVES, Pedro Teixeira. *Tabu – Entrevista a Miguel Gomes*. Disponível em: <http://pedroteixeiraneves.wordpress.com/2012/04/02/tabu-entrevista-a-miguel-gomes/>. Acesso em 20 set. 2022.

OLIVEIRA, Luís. *Miguel Gomes: isto chama-se Aurora*. Público, 30/03/2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/miguel-gomes-isto-chamase-aurora-24258623>. Acesso em: 10 dez. de 2020.

PHELPS, David. *Anything Goes. Miguel Gomes (an interview)*. Notebook, 28/12/2012. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/anything-goes-miguel-gomes-an-interview>. Acesso em: 20 set. 2022.

Posteritati (2022). Disponível em: <https://posteritati.com/poster/865/the-african-queen-1951-belgian-poster>. Acesso em: 20 set. 2022.

THRIFT, Matthew. *Interview: Miguel Gomes on Tabu*. Cinephile, 17/08/2012. Disponível em: <http://www.cinephile-uk.com/2012/08/interview-miguel-gomes-on-tabu.html>. Acesso em: 10 dez. 2020.

## Bibliografia

ALEXANDRE, Valentim. *Contra o vento. Portugal, o Império e a maré anticolonial (1945 – 1960)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.

ASSMANN, Jan.; ASSMANN, Aleida. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NUNNING, Ansgar (eds.); YOUNG, Sarah (coll.). *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. 1ª Edição. Berlim e Nova Iorque: De Gruyter, 2008. p. 109 – 118.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. 1ª ed. Campinas: Papyrus, 2011.



BOLTER, Jay D.; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. 1ª ed. Cambridge: MIT Press, 1999.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. 1ª ed. Nova: Basic Books, 2001.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso Sobre o Colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978. 15.

DOMINGOS, Nuno. Historical Reflexivity and Artistic Reflexivity. The Colonial Society in the Film *Tabu* and the Naturalization of the Settlers' Gaze. In: PERALTA, Elsa (ed.). *The 'Retornados' from the Portuguese Colonies in Africa: Memory, Narrative, and History*. 1ª Edição. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2022.

DOMINGOS, Nuno. O Retorno em Perspectiva e Comparação. In: PERALTA, Elsa; GÓIS, Bruno; OLIVEIRA, Joana (orgs.). *Retornar – Traços de Memória do Fim do Império*. 1ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2017. p. 141 – 157.

ERLL, Astrid. Cultural Memory Studies: an introduction. In: ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar (eds.); YOUNG, Sara. (coll.). *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. 1ª Edição. Berlim: de Gruyter, 2008. p. 01 – 19.

ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. 1ª ed. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; Nova Iorque: Palgrave Macmillan (Memory Studies Series), 2011.

ERLL, Astrid; RIGNEY, Ann (eds). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. 1ª ed. Berlim e Nova Iorque: De Gruyter, 2009.

FAULKNER, Sally. Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes *Tabu* (2012). *Bulletin of Spanish Studies*, Liverpool, vol. XCII, n. 3, p. 352 – 361. 2015. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2015.1003758>.

Acesso em: 10 mai. 2023.

FERREIRA, Carolin O. The End of History Through the Disclosure of Fiction: indisciplinary in Miguel Gomes' *Tabu* (2012). *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Lisboa, vol. V, p. 18 – 46. 2014.

Disponível em: <https://cinema.fcsh.unl.pt/index.php/revista/article/view/76>.

Acesso em: 10 mai. 2023.



HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. 1ª ed. Nova Iorque: Harvard University Press, 1997.

KALTER, Christopher; KREUDER, Inga; PETERS, Ulrike. Nationalized Mourning, Nostalgic Irony: The Portuguese Decolonization in Film. *WerkstattGeschichte*, Alemanha, vol. 69, p. 55 – 70. 2015. Disponível em: [https://werkstattgeschichte.de/wp-content/uploads/2017/02/WG69\\_055-070\\_KALTER\\_IRONY.pdf](https://werkstattgeschichte.de/wp-content/uploads/2017/02/WG69_055-070_KALTER_IRONY.pdf). Acesso em: 10 mai. 2023.

LIZ, Mariana. After the Crisis: Europe and Nationhood in Twenty-First-Century Portuguese Cinema. In: HARVEY, James (ed.). *Nationalism in Contemporary Western European Cinema*. 1ª Edição. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.

LOURTIE, Pedro. Portugal no Contexto da Crise do Euro. *Relações Internacionais*, Lisboa, n. 32, p. 61 – 105. 2011. Disponível em: [https://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1645-91992011000400005](https://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-91992011000400005). Acesso em: 10 mai. 2023.

MEDEIROS, Paulo. Post-imperial Nostalgia and Miguel Gomes Tabu. *Interventions*, EUA, vol. 18, n. 2, p. 203 – 216. 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1369801X.2015.1106963?src=recsys>. Acesso em: 10 mai. 2023.

MENDES, João. Sobre Dois Filmes: Tabu de Miguel Gomes e Deste Lado da Ressurreição de Joaquim Sapinho. In: Sebentas. 1ª Edição. Lisboa: Editora da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2013. p. 05 – 44.

NAGIB, Lúcia. Colonialism as Fantastic Realism in Tabu. In: LIZ, Mariana (org.). *Portugal's Global Cinema: Industry, History, Culture*. 1ª Edição. Londres: Bloomsbury, 2018. p. 223 – 238.

NAGIB, Lucia. The Blind Spot of History: colonialism in Tabu. *Observatorio (OBS\*)*, Portugal. p. 27 – 38. 2020. Disponível em: <https://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/1812>. Acesso em: 10 mai. 2023.

OWEN, Hilary. Filming Ethnographic Portugal: Miguel Gomes and the last taboo. *Journal of Romance Studies*, Liverpool, vol. VI, n. 2, p. 58 – 75. 2016. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/journals/article/35298>. Acesso em 10 mai. 2023.



PERALTA, Elsa; JENSEN, Lars. From Austerity to Postcolonial Nostalgia: Crisis and National Identity in Portugal and Denmark. In: JONSSON, Stefan; WILLÉN, Julia (eds.). *Austere Histories in European Societies: Social Exclusion and the Contest of Colonial Memories*. 1ª Edição. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2017.

PEREIRA, Ana. Alteridade e Identidade em Tabu de Miguel Gomes. *Comunicação e Sociedade*, Universidade do Minho. vol. 29, p. 311 – 330. 2016. Disponível em: <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1654>. Acesso em: 10 mai. 2023.

PEREIRA, Sónia. Trabalhadores Imigrantes de Origem Africana: precariedade laboral e estratégias de mobilidade geográfica. *Migrações*, Lisboa, n. 2, p. 47 – 71. 2008. Disponível em: [https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/183863/migracoes2\\_completo.pdf/e9f06a42-7432-4b98-b310-74112d514491](https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/183863/migracoes2_completo.pdf/e9f06a42-7432-4b98-b310-74112d514491). Acesso em: 10 mai. 2023.

PINNEY, Christopher. *Photography and Anthropology*. 1ª ed. Londres: Reaktion Books, 2001.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of World Systems Research*, Colorado, vol. VI, n. 2, p. 342 – 386. 2000. Disponível em: <https://jwsr.pitt.edu/ojs/jwsr/article/view/228>. Acesso em: 10 mai. 2023.

REPUSSARD, Catherine. Mito e Colônias na República de Weimar: Tabu, uma história dos mares do Sul de Friedrich Wilhelm Murnau (1931). *Outros Tempos*, Maranhão, vol. 13, n. 22. p. 114 – 125. 2016. Disponível em: [https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/550](https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/550). Acesso em: 10 mai. 2023.

RONY, Fatimah T. *On Ethnographic Cinema: “race”, science and spectacle, 1895 – 1933*. 1993. Tese de Doutorado em Antropologia – Yale University, New Haven, 1993.

ROSALDO, Renato. Imperialist Nostalgia. *Representations*, California, n. 26. p. 107 – 122. 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i347292>. Acesso em 10 mai. 2023.

SANTOS, Daniel. *A Reapropriação do Cinema Clássico e do Imaginário Colonial em Tabu, de Miguel Gomes*. Dissertação de Mestrado em Comunicação – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.



SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. 1ª ed. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1994.

STOLER, Ann Laura. *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*. 1ª ed. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.