



**HAL**  
open science

# Tabu: de uma estória falsamente idílica ao indizível horror da História

Luis Sobreira

► **To cite this version:**

Luis Sobreira. Tabu: de uma estória falsamente idílica ao indizível horror da História. Catalonia, 2014, Avatars littéraires de la catastrophe, 15, pp.51-56. hal-03639236

**HAL Id: hal-03639236**

**<https://hal.science/hal-03639236>**

Submitted on 12 Apr 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***Tabu*: de uma estória falsamente idílica ao indizível horror da História**

**Luis SOBREIRA**  
CRIMIC

luis\_sobreira@hotmail.com

**Résumé :** «*Tabou*» (2012), du réalisateur portugais Miguel Gomes envoûte le spectateur par le caractère aventurier des personnages et par le désir fatal qui les unit dans le scénario exotique de l’Afrique des années 1960, mythifiée par la remémoration nostalgique de l’ancien colon. Dans cette analyse du film, nous essaierons toutefois de démontrer la façon dont, paradoxalement, à travers cette évocation romancée, le réalisateur finit en réalité par déconstruire et dénoncer de manière assez subtile et ingénieuse une certaine vision idyllique du passé colonial portugais.

**Mots-clés :** cinéma portugais, Afrique, mémoire, colonisation, déconstruction

*Tabu* (2012), terceira longa-metragem do realizador português Miguel Gomes, recebeu da crítica cinematográfica internacional vários prémios pela sua invulgar qualidade estética (assente num diálogo criativo, mais ou menos explícito, com certos clássicos da sétima arte e num jogo hábil com os códigos do cinema mudo ou a preto e branco). O argumento cativou igualmente o público, sensível ao carácter aventureiro das personagens e ao desejo fatal que as une num cenário exótico, mitificado pela rememoração nostálgica do antigo colono. No presente comentário ao filme, tentar-se-á todavia demonstrar o modo como, paradoxalmente, através dessa evocação romanceada, o realizador acaba afinal por desconstruir e denunciar de maneira bastante subtil e engenhosa uma certa visão idílica do passado colonial português. De facto, do fundo da beleza formal e da intensidade devastadora das paixões de *Tabu*, emerge, mal contida, uma história coletiva terrível e inconfessável que não passará despercebida ao espetador mais atento.

O filme inicia-se, pois, com o relato da experiência africana de um explorador português do último quartel do século XIX encarregado de fazer o reconhecimento dos territórios entre Angola e Moçambique. A narração é feita na 3.<sup>a</sup> pessoa (voz off) enquanto desfilam no ecrã as imagens a preto e branco da incursão da caravana na selva africana. O que nos vai sobretudo interpelar nesta sequência é o teor do discurso deste narrador heterodiegético. Com efeito, ao expor as motivações que levaram o intrépido explorador a aventurar-se naquelas regiões inóspitas, o narrador relativiza a importância dos imperativos de ordem política e religiosa. Mais do que o supremo interesse do rei português em ocupar aqueles territórios estratégicos do ponto de vista geográfico e económico e mais do que o alto desígnio de evangelizar as populações autóctones, o que dita a marcha do nosso explorador é o coração. Melhor dizendo, o desejo de se afastar do país onde viu morrer a querida e doce esposa. O explorador é-nos pois apresentado como uma espécie de alma penada: «melancólica criatura», «pobre homem, o infeliz», «triste figura [que] erra sem consolo». O desespero amoroso condu-lo, então, ao

suicídio: diante dos seus homens, entrega-se às águas turvas do rio onde será devorado por um crocodilo. Como se tal não bastasse, o termo da sua aventura em terras africanas adquire a partir desse momento uma dimensão fantástica de índole ultra-romântica. Com efeito, «houve nesse tempo e depois dele quem jurasse 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 pôde quebrar».

A imagem do colonizador afasta-se assim da do invasor e usurpador para se transformar na de um aventureiro inofensivo e sensível: primeiro, vítima de um destino adverso que suscita a compaixão ; por fim, autor de um gesto sacrificial que o eleva à condição de herói lendário de uma história de amor absoluto. Em suma, a efabulação sentimental e mítica toma conta da História com maiúscula, escamoteando assim a realidade brutal das campanhas de pacificação que marcaram os primeiros tempos do colonialismo português em África.

Não será, não foi sem dúvida, esta a conclusão a que chegaram todos os espetadores. Alguns, muitos, ter-se-ão deixado comover pelo dramatismo exagerado e algo piegas desta paixão funesta. Todavia, se pensarmos bem, a entoação solene e enfática do discurso do narrador revela claramente o carácter literário, romanesco e por conseguinte artificial da narrativa. De igual modo, o desfecho fantástico desta não tem na verdade como objetivo criar um mito irresistível em torno do consagrado motivo do amor e da morte, mas sim levar o espetador a exercer o seu espírito crítico, pondo em causa a credibilidade do relato e desmistificando a ficção sentimental que tende a ocultar a história, essa sim verdadeiramente trágica, do colonialismo português.

Como teremos ocasião de ir demonstrando ao longo do nosso comentário, o tema da impostura histórica é efetivamente central neste filme, o que de resto é sugerido desde logo pelo título – tabu, o qual pressupõe a existência, sob a narrativa de primeiro plano, de uma verdade silenciada e recalçada, mas que ainda assim não é possível apagar por completo. Intimamente ligada a esta questão está também a da dissimulação que caracteriza grande parte das personagens. Um animal, omnipresente no filme, simboliza de maneira magistral esta duplicidade - o crocodilo. Lembremos que, devorado por um destes terríveis répteis, o nosso intrépido explorador acabará, como já dissemos, por tomar a forma do monstro. E se na realidade o realizador nos estiver simplesmente a alertar para o facto de aquele que julgávamos a presa, a vítima, ser afinal o próprio predador ? Por fim, o realizador surpreende-nos com o facto de esta sequência não passar de um filme dentro do filme. Em nosso entender, esta mise en abîme tem por objetivo afastar o espetador da comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano exterior a partir do qual poderá exercer um olhar crítico sobre o que lhe é contado e tomar plenamente consciência da mistificação e manipulação a que foi exposto.

Pode-se por conseguinte afirmar que esta primeira curta narrativa, anteposta ao filme propriamente dito, constitui um indicador importante dos termos em que se vai instituir e desenrolar o resto da história, sugerindo desde logo ao espetador a adoção de uma atitude de descrença relativamente à semântica do relato e à aparente virtude dos seus protagonistas.

A esse propósito, convém também acrescentar que não podemos interpretar a opção pelo formato a preto e branco como uma mera homenagem ao cinema clássico nem tão pouco reduzir o seu simbolismo à criação de uma atmosfera nostálgica, ligada à evocação de um suposto paraíso africano perdido. De facto, é igualmente lícito ver nas duas cores – preto e branco – uma representação metafórica do conflito surdo (talvez devesse dizer antes «mudo»), quase invisível, entre colonos e população autóctone. Mas também aqui o simbolismo preconceituoso das duas cores (o branco em geral associado à ideia de inocência e virtude; o preto conotado com as forças obscuras do mal e da ignorância) aparece como mais um apelo provocador à lucidez do espectador. O formato a preto e branco constitui por assim dizer um *trompe l'oeil*. Na verdade, o que a câmara capta é um «negativo», ou seja, uma imagem em que as cores e os valores do real aparecem invertidos. Concretamente, neste caso, o colonialismo que percebemos como uma realidade negra – como uma catástrofe – é branqueado na película sob a forma de idílio. Todavia, ao mesmo tempo que as histórias do filme idealizam ou escamoteiam a verdade histórica, estão também prenhes de indícios que denunciam essa distorção. Compete ao espectador detetá-los e decifrá-los a fim de revelar o verdadeiro reverso das imagens enganadoras.

Chegados aqui, há que precisar que o próprio espectador, ou pelo menos um certo tipo de espectador real, se encontra retratado no interior do filme através de Pilar, personagem que descobrimos no final da primeira sequência a assistir à projeção do documentário romanceado sobre o intrépido explorador novecentista. Mais tarde, Pilar descobrirá também pela boca de Gian Luca, ao mesmo tempo que o espectador real (e Santa), o relato da vida de D. Aurora em África.

Vejamus então mais em pormenor quem é Pilar, suposto reflexo de muitos espectadores empíricos do filme. Pilar é uma mulher de alguma idade, solteira (mas cortejada por um amigo pintor, cuja boçalidade, anticlericalismo e talento abstrato não lhe inspiram grande apreço), bastante prestável (sempre disponível para ajudar os desvalidos, em particular a vizinha octogenária), filantropa (vemo-la trabalhar num relatório para a comissão de justiça e paz, ou ainda participar numa manifestação de denúncia de um genocídio – provavelmente do Ruanda) e profundamente devota (ofereceu-se designadamente para hospedar uma adolescente polaca que vem a Lisboa para participar num encontro internacional de jovens católicos; além de que reza frequentemente responsos a Santo António, a implorar-lhe proteção). Todos estes traços de carácter - em aparência positivos, ou pelo menos inócuos - acabam no entanto por se revelar, paradoxalmente, bastante dúbios. Assim, por exemplo, a compaixão que sente por D. Aurora leva-a a acreditar nas queixas que esta lhe faz acerca da empregada cabo-verdiana, acusada de realizar macumbas contra a patroa. Ao invés de desvalorizar as acusações da vizinha excêntrica e senil (veja-se o episódio da ida ao Casino do Estoril onde ela joga e perde todo o dinheiro do mês), Pilar acaba por suspeitar Santa de maltratar e roubar a idosa. Cúmulo da ironia, esta suspeita, completamente infundada, apodera-se do seu espírito em plena manifestação contra a ONU incapaz de pôr termo ao já referido genocídio. O realizador mostra-nos assim que ao mesmo tempo que Pilar defende virtualmente uma causa humanitária longínqua ouve também, sem se aperceber da contradição, o seu inconsciente sombrio, onde ainda subsiste latente o velho preconceito racista.

Verificamos também que a personagem denuncia o genocídio da atualidade mas curiosamente a sua sensibilidade romântica (não esconde uma preferência pelos filmes

de amor que fazem chorar) obstrói-lhe a capacidade de discernimento, impedindo-a de ver, por detrás da história do nosso intrépido explorador de finais do século XIX, a instalação do próprio sistema colonial português com tudo o que ele acarretou de enorme violência contra os povos locais.

As contradições da boa Pilar, afinal mais humana do que à primeira vista se poderia julgar, manifestam-se também a outros níveis. Por exemplo, na relação que mantém com o fiel pretendente, marcada por uma certa hipocrisia: por um lado, aceita a companhia e os presentes; por outro, recusa diplomaticamente os seus avanços e só expõe os quadros oferecidos na hora em que espera a visita do pintor.

Quanto a este, se virmos bem, não é assim tão obtuso como ela imagina. Na realidade, será ele que, aquando da excursão a um determinado túnel, ousará desmascarar o comentário histórico – totalmente fantasioso – do guia (indício da maior importância para a interpretação global do filme, visto que nos aponta a posição crítica que devemos tomar perante os eventos relatados). Será ele ainda a fazer com que Pilar tome consciência de que a « freirinha polaca » lhe mentiu descaradamente para a evitar e assim gozar em total liberdade a sua estada em Lisboa. E que dizer do facto de noutro momento ele se deixar dormir a meio de um filme romântico enquanto Pilar, absorvida pela história, se comove até às lágrimas ? Qual a atitude mais sensata?

Ao deplorar a certo passo a excessiva bondade e candura de Pilar – entenda-se a sua incapacidade de analisar criticamente situações, discursos e atitudes – o pintor alerta-a de modo implícito para as tentativas de manipulação de que poderá ser alvo mas também para as injustiças de que poderá ser cúmplice na sequência de eventuais erros de apreciação.

De tudo isto resulta pois que o ativismo militante de Pilar é na realidade superficial (emotivo, sem consciência política). Quanto à exemplaridade da sua conduta, ela estriba-se numa caridade católica não isenta, como referimos, de alguma hipocrisia e preconceito; caridade com a qual tenta acima de tudo mobilar a sua solidão ligeiramente orgulhosa e um tudo nada amarga. «Porque é que se mete tanto na vida dos outros?», pergunta-lhe, sagazmente, Santa que intuiu a tendência de Pilar a viver por procuração.

Pouco a pouco, Pilar vai todavia realizando progressos em termos de lucidez e de autocrítica. Assim se explica a crispação do rosto quando, de maneira assaz condescendente, lhe louvam a extraordinária bondade ou o mea culpa a que se entrega quando, noutros momentos, despertando subitamente de uma candura cega, pede perdão a Deus por ser tão tola (para utilizar a sua própria expressão).

Mas nesta fase dos eventos fílmicos o seu maior desengano (suscetível de se transformar em novo engano) está ainda por acontecer. Referimo-nos naturalmente à descoberta do terrível passado da sua vizinha do lado, D. Aurora, a mesma que lhe confessou um dia ter sangue nas mãos.

Dando cumprimento à última vontade da amiga entretanto hospitalizada, Pilar partirá em busca do antigo galã aventureiro Gian Luca (que ela encontrará abandonado num lar de terceira idade dos subúrbios de Lisboa ironicamente batizado «Sol Nascente») sem conseguir porém trazê-lo a tempo de rever pela última vez a amada de outrora. Ladeado por Pilar e Santa, Gian Luca, transformado em narrador homodiegético, começa então a

crónica dos anos que ambos passaram em África, do amor ilícito que os ligou e dos «monumentais crimes» que aí viveram.

A ação que na primeira parte se desenrolara numa Lisboa invernical, envelhecida e urbanisticamente caótica, sintomaticamente designada como «paraíso perdido», transfere-se agora para a África portuguesa dos anos 60, apresentada como o paraíso terrestre, a não confundir com o bíblico, pois o que nele se valoriza é apenas o exotismo e a vida fácil.

A este propósito, abra-se um pequeno parêntesis para notar que algumas facetas da capital portuguesa funcionam de facto como um falso arremedo desse paraíso africano. Lembremo-nos por exemplo de certas perspetivas do Parque das Nações ou certas imagens de centros comerciais onde abundam fauna e flora exóticas em geral artificiais, já para não falar do Casino do Estoril onde D. Aurora tenta reviver o fausto de outros tempos. Pense-se por último na arrogância e por vezes no desprezo com que trata a empregada cabo-verdiana – «Santa», a quem ela chama «monstro» e «serva do diabo», sem dúvida porque não suporta a inversão da relação de forças inicial (decrépita, a portuguesa está agora dependente da negra que medeia a sua relação com o mundo – inclusive com a filha emigrada no Canadá – e lhe gere mesmo o dinheiro) mas também porque a sua sombra omnipresente lhe lembra constantemente o peso que transporta na consciência.

Mas para voltar ao exotismo de Lisboa, se este soa a falso e se a vida de D. Aurora em Portugal se assemelha indiscutivelmente a um exílio forçado, tal não significa que África fosse de facto o paraíso, como pretende o relato de Gian Luca. A bem dizer, as entrelinhas do próprio relato permitem ao espetador atento desconstruir o mito. Uma das provas de que o éden só o é na aparência é o próprio fastio que ele causa: para matar o tédio, os brancos caçam ou dão festas e alguns há que resvalam para a loucura como o dono da casa da piscina, cujo hábito era desafiar a vida jogando à roleta russa.

Além disso, não nos podemos esquecer de que na base deste paraíso artificial está um sistema colonial explorador e opressivo. Sem dar a ver claramente os abusos e as atrocidades deste sistema, o relato de Gian Luca reflete, através do lugar subalterno, distanciado e passivo (sem direito à palavra) que os negros nele ocupam, uma atmosfera de total dominação branca. A cena em que Aurora, fria e intransigente, expulsa o cozinheiro, profeta ancião, descrito como uma das «posses» que herdara de seu pai, por ele lhe ter lido o futuro nas vísceras de um animal, ilustra de modo exemplar a rejeição humana e cultural do outro.

Entretanto, como pano de fundo aos amores adúlteros de Aurora e Gian Luca, temos notícia de vagos «rumores de revoltas e de massacres orquestrados por negros». Curiosamente sobre as motivações e os objetivos desta insurreição nada é dito. Sabemos apenas que os brancos se começaram a organizar em milícias, praticando exercícios de tiro ao alvo acompanhados de chá e biscoitos sob o olhar admirativo das esposas (a imagem dificilmente poderia ser mais irónica). Enquanto «os outros brincavam às guerras», os dois amantes, no clímax da paixão, põem-se em fuga; porém, o amigo de Gian Luca, Mário, trava-os. O homicídio deste último, perpetrado por Aurora mas que Gian Luca assumirá perante o marido traído chamado a recuperar a esposa parturiente supostamente raptada, adquirirá então uma dimensão que ultrapassa em muito a mera estória pessoal.

Com efeito, de acordo com Gian Luca, a morte de Mário acabará por se tornar num ato marcante para o começo da guerra colonial. Tal aconteceu porque os negros do movimento de libertação reivindicaram (mas porquê?) o assassinato do ocupante branco, membro das milícias colonialistas, o que provocou o desejo de vingança dos portugueses e por conseguinte a escalada da violência.

Ora o que é preciso ver é que, se esta versão iliba Gian Luca, ela salva sobretudo a honra do marido traído e nesse sentido torna-se suspeita aos olhos do espetador atento. Quem pode aliás garantir que o comunicado do movimento de libertação emanou efetivamente dos revoltosos?

Mas, acima de tudo, como é óbvio, mais do que vemos nesta pluralidade de versões um repto para tentarmos encontrar a verdade no interior das mesmas, o que convém sim é percebermos que elas são todas evidentemente ficcionais. De facto, é totalmente inverosímil fazer pesar sobre um fait-divers amoroso a responsabilidade do início da guerra colonial.

As duas histórias aparentemente antagónicas (a primeira sobre o início do colonialismo, a segunda sobre o seu fim. A primeira, uma narrativa de amor em que a fidelidade vai para além da morte; a segunda, de um adultério que semeia a destruição em torno de si) assentam afinal num mesmo princípio – o do excesso romântico que tende a alienar o espetador desviando a sua atenção do horror do passado colonial, tornado tabu ou objeto de mitificação, o mesmo é dizer de múltiplas mistificações.

Resta saber, repetimos, se Pilar (grande adepta de filmes sentimentais) e Santa (condicionada por uma alfabetização que lhe inculca os valores do próprio colonizador)<sup>1</sup>, saberão - e com elas o comum dos espetadores- analisar criticamente o relato de Gian Luca, iluminando as suas zonas de obscuridade e de silêncio. Ou se, pelo contrário, aceitarão de maneira passiva essa saga falaciosa: antes de mais, porque cria claramente uma personagem que carrega a culpa coletiva ou, por outras palavras, que expia uma certa má consciência histórica portuguesa (a qual se extinguirá aliás com a própria morte da heroína); em seguida, porque sobrepõe o infortúnio pessoal de Aurora à tragédia de fundo acabando por a atenuar ou, melhor ainda, sublimar. Por fim, o relato de Gian Luca revela-se tanto mais perverso quanto (parece) suscita(r) a compaixão dos ouvintes/espetadores (sobretudo ou) apenas no que toca ao destino de Aurora, e isto não obstante o seu carácter arrogante e o seu (suposto) ato criminoso. Para as vítimas esquecidas do conflito restará quando muito uma lágrima... de crocodilo<sup>2</sup>.

## Bibliografia

- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos. Império, guerra colonial e póscolonialismo*. Porto: Ed. Afrontamento, 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate e FERREIRA, Ana Paula (org.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

---

<sup>1</sup> Lembremo-nos de que a personagem aprende a ler através do romance de aventuras de Daniel Defoe.

<sup>2</sup> A última imagem do filme é precisamente a do animal em cujos olhos o espetador (ao mesmo tempo presa-íngenua e predador-cúmplice) pode observar o seu próprio reflexo.