
ATMOSFERAS MELANCÓLICAS E NOSTÁLGICAS: NUVENS E BRUMAS DE SAUDADE EM “TABU”, DE MIGUEL GOMES

MELANCHOLIC AND NOSTALGIC ATMOSPHERES: CLOUDS AND MISTS OF LONGING IN “TABU”, BY MIGUEL GOMES

Renato Souto Maior
UNICAMP

Resumo: Este artigo pretende investigar o longa-metragem de ficção *Tabu* (2012), do realizador português Miguel Gomes. O objetivo aqui proposto não é o de análise fílmica, em seu estado mais convencional, mas sim uma abordagem cultural da obra, a partir de conceitos e teorias que abarquem pensamentos sobre temas que envolvam questões a respeito da memória, nostalgia e melancolia. Há o intuito também de pensar sobre como esses elementos tecem uma paisagem emotiva calcada em um ideal romantizado e fabuloso dessas memórias coloniais. Refletimos, ainda, sobre a flexibilidade do caráter nostálgico e melancólico das coisas, e como esta “viagem” por temporalidades diversas produz uma sorte de universo paralelo, inventado, sendo ele habitado por signos e símbolos que remetem a um tal sentimento da saudade.

Palavras-chave: Melancolia; Nostalgia; Saudade; Viagem.

Abstract: This article seeks to investigate the feature film *Tabu* (2012), directed by the Portuguese filmmaker Miguel Gomes. The aim is not to conduct a conventional film analysis, but rather to approach the work from a cultural perspective, drawing on concepts and theories that address issues related to memory, nostalgia, and melancholy. The discussion also considers how these elements construct an emotional landscape grounded in a romanticized and mythical ideal of colonial memories. Furthermore, we reflect on the flexible nature of nostalgia and melancholy, and on how this “journey” through multiple temporalities produces a kind of parallel, imagined universe—one populated by signs and symbols that evoke the affective dimension of *saudade*.

Keywords: Melancholia; Nostalgia; Longing; Saudade; Travel.

1 INTRODUÇÃO

Seja pelo aspecto viajante de seus filmes, ou pela abordagem artificial encontrada neles, outra característica fundamental percebida em todas essas histórias do cinema de Miguel Gomes é a presença humana em cada uma delas; e, em muitos momentos, o relato direto, em primeira pessoa, íntimo e honesto, seja no formato mais documental, por entrevistas, inclusive, ou ainda através de personagens ficcionais. Por meio de algumas das falas do cineasta, percebe-se, tanto em um tom atmosférico, mas igualmente anunciado ou verbalizado por orações e frases, uma sorte de sensação de não pertencimento, de deslocamento, de melancolia, em uma dimensão física, mas também emocionalmente nostálgica. É uma espécie de marca nacional, mesmo; sina lusitana, esta triste, persistente condição saudosa, da falta. Por meio de uma entrevista realizada com Miguel Gomes, na época do lançamento de *Tabu*, e em específico no trecho selecionado abaixo, algumas considerações e desdobramentos são tecidos por ele e podem ajudar, dar pistas, neste início de reflexão sobre, novamente (como em um ponto de retorno, um regresso constante; não estamos sempre de volta aos lugares, paisagens emotivas?), uma cartografia dos sentimentos, uma topografia das emoções, um mapa melancólico.

[...] o cinema tem essa grande qualidade de nos trazer memórias, memórias de coisas que existiram, que tem existido, como se olhando para gente morta, atores mortos, como se vendo filmes feitos no final do século 19 até hoje. Mas, ao mesmo tempo, o cinema nos fornece memórias falsas. Elas são memórias de ficção. Por exemplo, essa África que você vê em *Tabu*, essa África se torna mais verdadeira – essa falsa memória que o cinema nos forneceu – porque eu nunca estive na África antes (da realização do filme). Minha memória da África é *Tarzan*, é *Hatari!*, é *Out of Africa*. Isso é algo que compartilhamos, o cinema é capaz de fazer isso – é capaz de nos fornecer essas memórias de coisas reais e coisas que nunca existiram (Gomes, 2012, p. 1).

Ao elaborar sobre memória, e desdobrá-la em falsa ou não, ele articula e estabelece um jogo de referências e passado que parecem estar em constante movimentação. É curioso pensar sobre as obras citadas, todas hollywoodianas, e em como seu arcabouço estético e audiovisual relaciona esses títulos. Haveria, então, um certo distanciamento, proposital ou não, inconsciente ou lúcido, de Gomes, lusitano, com um conceito de cultura, território e história africanos. De fato, não existe um desejo

por verossimilhança na construção narrativa e imagética dessa África melancólica e nostálgica que ele acaba por criar em *Tabu*. É interessante refletir sobre o filme como essa projeção da projeção, citação da citação. Talvez para ele, cineasta jovem (na época de estreia da obra ainda ia completar 40 anos), o imaginário africano venha mesmo do cinema europeu, de Hollywood, e essas lembranças e memórias cinematográficas partam de uma idealização estadunidense da realidade, que depois vai ser assimilada e elaborada por ele, não por um viés direto com a história entre seu país e o continente africano, mas permeado por esse filtro outro. É como se Gomes enxergasse esse universo de maneira um pouco míope, etérea, rarefeita, e nesse estado lúdico colocasse essas sensações em prol da narrativa, por meio de signos.

Como o do crocodilo, que acaba por corporificar a melancolia na trama, sendo literalmente descrito como uma criatura “triste e melancólica”. O animal surge em vários momentos da narrativa, e sua condição réptil, escorregadia, úmida e predadora acaba por caracterizá-lo como algo atmosférico, posicionado sempre à espreita daqueles a sua volta. Em consonância com esse clima enevoadado e taciturno, tem-se o granulado preto e branco da tecitura fotográfica das imagens. Outro símbolo incontornável presente aqui é o do explorador, constantemente amedrontado e ciente de sua posição de fragilidade. A elaboração nostálgica de um império prestes a acabar, em tempos de evidente decadência, surge nessa figura deslocada e incomodada com sua evidente finitude. São arquétipos de uma experiência “selvagem”, simbolicamente inseridos dentro da paisagem memorialística e saudosa dos personagens.

FIGURA 1 – O CURVADO E LETÁRGICO EXPLORADOR EM *TABU*



O filme é estruturado em duas partes: a primeira, intitulada “O Paraíso Perdido”, é ambientada em uma Lisboa contemporânea, e acompanha a personagem protagonista Aurora (Laura Soveral), uma idosa temperamental, a conviver com a sua empregada cabo-verdiana, Santa (Isabel Cardoso), e a vizinha Pilar (Teresa Madruga). Após a morte de Aurora, Pilar e Santa descobrem um segredo de seu passado: uma história de amor trágica e um crime envolvendo o amante de Aurora na altura, Gian Luca Ventura (Carloto Cotta) na África colonial, revelando o início do fim do império português. A segunda parte, “Paraíso”, funciona como uma sorte de retrospectiva, em um tom de fantasia da época colonial (o tal *Out of Africa* da imaginação de Gomes), em que Aurora (agora mais jovem, interpretada por Ana Moreira) tem um caso com Gian Luca Ventura. A trama se desenrola em uma fazenda no sopé do fictício Monte Tabu, onde Aurora, casada e grávida, vive uma relação apaixonada e perigosa com seu amante. Em meio ao romance, há o assassinato de Mario (Manuel Mesquita), um ex-membro de uma banda local e amigo de Gian Luca, que acaba por marcar o rompimento entre os dois apaixonados.

No desenvolvimento de algumas hipóteses aqui traçadas, é importante destacar a conceituação da ideia de nostalgia (Boym, 2001), e de como uma noção de saudade parece abarcar justamente sensações melancólicas e nostálgicas. O constante devaneio e desejo pelo retorno à casa, ao passado e a uma ideia utópica e imaginada de nação são recorrentes ao longo de todo o filme. Esses símbolos nacionais – aqui concentrados dentro do contexto de Portugal –, para colocar um exemplo da esfera musical, com a onipotência das canções de fado, são a base de uma valorização, enaltecimento e ode aos tempos gloriosos, enriquecidos e prósperos de outrora. É nesta chave que a melancolia pós-colonial (Gilroy, 2006) está completamente imbricada em cada *frame* de *Tabu*. Não apenas na esfera das imagens, mas também na narrativa em si, onde a divisão dramatúrgica em dois atos, como já citamos, intitulados “Paraíso Perdido” e “Paraíso” corrobora e coloca esse momento de encontro dos personagens protagonistas com esse lugar e território a compor uma espécie de cenário paradisíaco; Éden. E como na fábula religiosa, quando logo depois são expulsos e se encontram, assim, perdidos. Há essa espécie de presente amaldiçoado, ausente, como um momento no tempo sem esperança ou possibilidades futuras; enquanto o paraíso, esse sim, é dado em um ambiente passado, antigo, a partir da existência e exercício de lembranças, rastros

memorialísticos, enaltecidos e catapultados ao campo do utópico, até; e também do idealizado, intocado e maculado.

2 RÉPTEIS EXISTENCIAIS: UMA NOSTALGIA E MELANCOLIA DAS COISAS

“Sob a chuva e sol escaldante, uma melancólica criatura percorre há longos meses selvas e sertões. No coração do continente negro, nem feras, nem canibais, parecem atemorizar o intrépido explorador”, diz a primeira frase surgida no filme, a partir de uma narração em *off* registrada pela voz do próprio diretor. Nesse início, através de algo que se assemelharia a um prólogo, uma pequena narrativa a respeito do “intrépido explorador”, citado acima, dá o tom do que virá adiante. Essa pequena e prévia trama funciona quase como uma história isolada do resto, como se fosse um curta-metragem, que vai estabelecer uma ambientação e atmosfera para o resto da história. Ao som de uma peça de piano suave, a quase fábula é narrada ao falar do explorador e de uma maldição lhe colocada pelo fantasma de sua mulher; e ela antecipa em previsão fulminante a respeito do coração do sujeito, que não terá salvação. Não há como escapar do sentimento, e por mais que corras e lutes, teu destino o perseguirá. Sendo assim, ele acaba por aceitar a morte, pois já percebe que daquilo não conseguirá se libertar. É uma espécie de fábula a respeito desse homem colonizador em terras africanas, e de como sua presença no lugar, tida por ele como deslocada e sem propósito, vai, por fim, terminar de forma trágica, com o seu derradeiro suicídio. Essa característica melancólica, assim, é colocada, logo na primeira cena, como um traço marcador de uma atmosfera sensorial e nebulosa que vai perpassar toda a duração da obra. O caso de amor malsucedido entre a mulher fantasma e esse explorador também sinaliza e antecipa um desfecho não tão promissor para o casal Aurora e Ventura.

“A melancolia é elusiva. Escorregando e deslizando entre campos amplamente díspares, é comum achar debates sobre a definição da melancolia em jornais psiquiátricos, assim como em jornais de literatura, arte, design e filosofia” (Bowring, 2016, p. 12). Esse elemento deslizando e escorregadio também vai dialogar com outra categoria e dimensão existentes em *Tabu*, e de alguma forma, em toda a obra de Gomes; o caráter nostálgico, sendo ele igualmente amplo e encontrado nas mais diversas áreas e instâncias; como a da psicologia, do universo artístico e cultural, como um todo.

Agrega ao aprofundamento da discussão trazer e constatar duas visões de mundo, não completamente distintas entre si, mas com suas especificidades, na abordagem de duas autoras sobre o tema.

Uma imagem cinematográfica de nostalgia é uma dupla exposição, ou uma sobreposição de duas imagens – de casa e de fora, de longe, do distante; de passado e presente; de sonho e de vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-la a uma única imagem, ela quebra o quadro ou queima a superfície (Boym, 2007, p. 7).

Ainda no campo da duplicidade, Svetlana Boym vai acabar por conceituar e categorizar dois tipos de leitura nostálgica das coisas e dos acontecimentos, bem diferentes um do outro. Haveria, assim, uma nostalgia restauradora, em busca de uma repetição engessada do passado, conservadora, que estaria associada aos movimentos de nacionalismo e fundamentalismo religiosos recentes, por exemplo, ansiosos por um retorno a um ideal perfeito de origem, quando exaltam um tempo e época anteriores, muitas vezes pelo viés da guerra, do controle, das ditaduras, em uma frequência desejosa de ordem, de enrijecimento, sempre em uma empáfia e certeza de carregarem a verdade absoluta e segurarem a continuidade e tradição dos costumes. Como existiria, também, um outro tipo de nostalgia, a reflexiva, sendo o oposto da restauradora, no sentido de não ser rígida, e não querer recriar o presente de acordo com o passado, ao imaginar temporalidades diversas (Boym, 2001). Essa demarcação entre as duas vertentes da nostalgia é importante pois evita generalizações a respeito da palavra. Em *Tabu*, a presença e atmosfera pertencentes ao filme dialogam, então, com a nostalgia reflexiva, e não a restauradora.

FIGURA 2 – A JOVEM AURORA: ENCENADA E ENQUADRADA COMO UM FRAGMENTO DE MEMÓRIA POR MEIO DA NOSTALGIA REFLEXIVA



Sendo assim, há uma sorte de desconforto nos personagens com o desenrolar dos acontecimentos em torno de suas rotinas e escolhas, onde o anseio por uma viagem e deambulações por outros tempos é o caminho possível, naquele instante. “O nostálgico prefere não mudar o presente para que ele fique igual ao passado, mas se perder nesse passado como em um sonho – no limite, nunca mais voltar” (Barbosa, 2013, p. 11).

A nostalgia restauradora não se pensa como nostalgia, mas como verdade e tradição. A nostalgia reflexiva habita nas ambivalências do anseio e pertencimento humanos e não se furta às contradições da modernidade. A nostalgia restauradora protege a verdade absoluta, enquanto a nostalgia reflexiva a põe em dúvida (Boym, 2007, p. 13).

No que diz respeito ao significado do termo, Boym destaca a origem grega da palavra, onde a primeira metade desta, *nostos*, quer dizer “retorno para casa” e a outra parte, *algos*, tem a ver com saudade (Boym, 2007). Já Linda Hutcheon diverge na segunda parte; o *algos* da palavra, para ela, significa dor (Hutcheon, 2000). Entre dor e saudade, o desejo de voltar para casa continua a fazer daqueles ansiosos por um retorno; seja este de qual ordem for, geográfica, amorosa, divina. A sensação de sofrimento e perda parece resistir, como um luto. Ambas as autoras vão fazer um panorama cronológico sobre as primeiras aparições do termo, tendo acontecido no século 17.

Foi cunhado em 1688 por um estudante suíço de 19 anos, Johannes Hofer, em sua dissertação médica como uma maneira sofisticada (ou talvez pedante) de falar sobre um tipo literalmente letal de homesickness, (doença por estar longe, saudade) severa de mercenários suíços longe de sua casa montanhosa (Hutcheon, 2000, p. 19).

Esse encantamento sonhador que a obra imprime, tanto por meio de sua trama e construção de personagens, mas igualmente na escolha fotográfica ao enquadrar e tratar suas imagens, a coloca dentro de um aspecto não-realista de abordagem. É uma ficcionalização desses acontecimentos factuais e históricos, onde não há um apeço ou apego por representatividades verossímeis e literais. Sendo assim, pertencentes a uma categoria de fabulação, ou de navegação possível por inúmeras temporalidades, que condiz ao filme um caráter nostálgico e melancólico por natureza. Há uma espécie de

perdição pelo tempo, de desencontro, que apenas sentimentos e vivências do campo da nostalgia e melancolia podem produzir.

Nesse aspecto, percebe-se, novamente, uma proximidade do cinema de Miguel Gomes com a ideia de artifício, como em seus filmes mais musicais, mas também aqui, sendo igualmente a música importante na construção de uma atmosfera fílmica particular. André Bazin, ao falar do cineasta italiano Roberto Rossellini, e, consequentemente, do neorrealismo, decreta essa função social, digamos, imputada compulsoriamente ao cinema, e escolhe o melodrama, gênero que se relaciona e dialoga com *Tabu*, como exemplo antagônico ao caráter da representação que seria tida como ideal, ou seja, verossímil, no fazer cinematográfico.

Infelizmente, os demônios do melodrama, aos quais os cineastas italianos nunca podem resistir por completo, ganham aqui e ali a partida, introduzindo então uma necessidade dramática com efeitos rigorosamente previsíveis. Mas essa é uma outra história. O que conta é o movimento criador, a gênese bem particular das situações. A necessidade da narrativa é mais biológica do que dramática. Ela brota e cresce com a verossimilhança e a liberdade da vida (Bazin, 2018, p. 260).

Como na entrevista citada mais acima, no começo do texto, quando fala de suas influências e referências audiovisuais ao realizar seus filmes, Miguel Gomes deixa bastante evidente essa sua não preocupação com uma correspondência crível entre os acontecimentos narrados em suas histórias e uma recriação exata de eventos do passado. Nesse hipotético fosso entre real e ficcional, há uma certa localização dessa abordagem no espectro do *entre-lugar*; não há uma recusa ao real, e sim uma outra forma de enxergá-lo. Para Lúcia Nagib, em uma leitura bastante crítica e não muito entusiasta a respeito de *Tabu*, a abordagem do filme por este viés não-realista o associaria a algo anti-realista, mas que na verdade atinge um caráter “médio-realista”, que ficaria no meio do caminho, pois, para ela, Gomes usa tanta referência a outras obras que a sua fabulação a respeito desses eventos é sempre entrecortada, mediada e amparada pela presença constante dessas citações e incorporações diversas (Nagib, 2017). Essas menções e alusões a outras obras e artistas cristaliza uma noção cinéfila da parte de Gomes, ao trazer toda uma bagagem memorialística de sua trajetória como realizador, mas não apenas, pois ele também, como é sabido, foi crítico de cinema por muitos anos.

O melhor exemplo de como a cinefilia confere ao filme um realismo médio é a utilização da já obsoleta bitola de 35mm para a Parte I, ambientada no atual Portugal, e a arcaica 16mm para o prólogo e o flashback africano na Parte II, procedimento que afasta a visualidade do filme da virtualidade digital e o coloca de volta à materialidade háptica do meio. Na mesma linha, a defesa do uso em preto e branco tem sido uma peça de resistência dos cinéfilos, particularmente proeminente durante a nostalgia pós-moderna dos anos 1980 pelo filme noir de Hollywood (Nagib, 2017, p. 3).

Esse receio de Gomes em “mergulhar” totalmente em uma ou outra seara, o localizando em uma espécie de encruzilhada entre o real e o ficcional, parece, em algum nível, conciliar-se com os aspectos melancólicos e nostálgicos de sua realização artística, sendo esses termos representantes de uma inconformidade impronunciável, sentimentos os dois desconfortantes. Por meio de sua fotografia e montagem, *Tabu* acaba aludindo em algum grau a essa possibilidade sensorial de perceber as imagens.

FIGURA 3 – NÉVOAS E NEBLINAS CONSTANTES EM TABU DÃO ESPÉCIE DE MATERIALIDADE EM UMA ATMOSFERA MELANCÓLICA E NOSTÁLGICA DA TRAMA E DOS PERSONAGENS



Ao citar Laura Marks e seus estudos sobre uma tatilidade outra, a partir de uma epistemologia háptica, Sally Faulkner descreve uma cena em específico que contém toda essa materialidade pela presença latente do preto e branco.

Esta cena em especial, filmada em 35mm, desdobra-se em close-ups intensos da mão de Santa, do rosto agora mudo de Aurora nos momentos antes de sua morte e do rosto de Santa, com lágrimas nos olhos, e emprega poderosamente os recursos táteis do cinema para atrair nossa própria experiência incorporada do toque e aprofundar as maneiras como a cena nos toca emocionalmente (Faulkner, 2012, p. 359).

Devaneando diante da morte, Aurora insiste em relembrar e rememorar acontecimentos de seu passado. Nesta cena, em especial, a luminosidade bruxuleante direcionada ao seu rosto o revela, amargamente, repleto de uma expressividade assombrosa, delirante. A finitude que se avizinha acontece, na verdade, como um rito para que se possa adentrar a outra metade da história, que surge logo em seguida, quando vai mostrar a juventude romântica e apaixonada entre a personagem e seu amado de então, com nome sugestivo, chamado Ventura. A materialidade dos *frames* dessa sequência remete, também, ao cinema de Murnau, uma referência declarada de Gomes, com esse aspecto fotográfico impuro, instável, como forma de demonstrar, visualmente, essa atmosfera fantasmagórica e melancólica da saudade, da nostalgia.

FIGURAS 4 E 5 – NESTA SEQUÊNCIA, AURORA VOLTA A FALAR DOS ANIMAIS SELVAGENS DE SEUS SONHOS. SÃO ASSOMBRAÇÕES RECORRENTES TRAZIDAS POR ELA, EM UMA ESPÉCIE DE PEDIDO DE AJUDA, DE SOCORRO



Uma outra aproximação cabível de ser feita a partir de *Tabu*, ainda nesse viés háptico, é a sua inclinação, a partir do cinema de gênero, em vários momentos e segmentos do filme, da estética e narrativa do melodrama; por meio de alguns tropos e símbolos desse tipo de produção. A teoria de Linda Williams (1991), como foi colocada, também, no capítulo anterior, quando trata da corporalidade e do seu excesso em alguns gêneros, em especial o horror e o melodrama, sendo esses sintetizados e potencializados por provocar reações com um apelo maior para o tátil, por meio de fluídos corporais, nesse caso, respectivamente, o sangue e a lágrima. Lacrimejantes e emocionadas são, como principais heroínas do melodrama, as mulheres; e aqui não é diferente, em uma trama onde seus rostos e olhos cheios d'água preenchem os *frames*, os quadros e as imagens por diversas ocasiões, em acontecimentos importantes e centrais da história.

Gêneros e ciclos cinematográficos são específicos para locais e até meios de transporte e, por sua vez, mudam a maneira como remapeamos esses locais. A estrada de ferro e a paisagem aberta geravam e moldavam o espaço exterior ocidental, definiam o domínio da ficção científica, o carro determinava o road movie e a casa delimitava a fronteira do melodrama - uma fronteira que não era facilmente ultrapassada (Bruno, 2002, p. 35).

Teríamos aqui uma espécie de filme de viagem melodramático, cujo espaço interno, da casa, é menos explorado, com as mulheres a transitarem por espacialidades externas, mas não menos aprisionadas, de certa maneira, em uma espécie de caos emocional que as persegue, perturba e faz sofrer. Nessa busca por outros sentidos possíveis, como o tato e o cheiro, responsáveis por uma relação direta com a memória, é interessante encontrar em *Tabu* essa sensorialidade, principalmente pela proposital fotografia granulada da segunda metade do filme. São imagens que estão constantemente remetendo a uma fabulação, um desejo, uma forma alternativa de narrar os fatos.

O espaço cinematográfico se move não apenas através do tempo e espaço ou desenvolvimento narrativo, mas através do espaço interno. O filme se move e, fundamentalmente, nos “move”, com sua capacidade de representar afetos e, por sua vez, afetar (Bruno, 2002, p. 23).

Esse movimento constante das emoções acaba colocando essa ideia do deslocamento em um paralelo interessante em relação ao trânsito traçado a partir de vivências como a da nostalgia e melancolia. São negociações ininterruptas que, ao lidar com temporalidades diversas, acabam por promover esse fluxo de sentimentos e sensações. Há uma estratégia melancólica e nostálgica em encarar essa linha temporal dividida, supostamente, entre passado e presente, tendo ainda em seu conjunto um prólogo aparentemente deslocado, em suspensão. “Os românticos buscavam ‘sinais memoriais’ e correspondências entre sua paisagem interior e a forma do mundo. Eles traçaram uma geografia afetiva da terra natal que muitas vezes espelhava a paisagem melancólica de suas próprias psiques” (Boym, 2001, p. 39).

Ambos os termos, tanto melancolia, quanto nostalgia, foram e são muito analisados por um viés da psicologia¹, a partir dessa identificação com uma certa patologização do indivíduo. Assim, teriam em comum esse passado caracterizável e rotulável no campo médico e biológico.

A melancolia, cuja definição conceitual é oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada, e dentre estas algumas sugerem afecções mais somáticas que psicógenas (Freud, 2014, p. 29).

Como a nostalgia, que parece oscilar entre conceitos e possibilidades, também a melancolia acaba por se manifestar nas mais diversas situações. “A melancolia está encoberta por uma nuvem de incertezas” (Peres, 2014, p. 61). Incerto, mas acometido por sofrimento, como o nostálgico, o melancólico está em constante insatisfação com algo; ou, como colocado mais acima, inseguro diante de um possível sentimento de perda. No campo da psicanálise, a partir do curto, mas não menos profundo, *Luto e Melancolia*, publicação de Sigmund Freud sobre o tema, essa associação da perda é estabelecida, na ordem mais objetiva, como que encarnada na figura de uma pessoa, a partir do enlutado em sofrimento por alguém especial, de sua valia e entorno, ou seja, na sua relação com a morte. Morre-se um pouco a cada dia e instante. “A consideração

¹ Ambas as autoras Svetlana Boym (2001) e Linda Hutcheon (2000), como também Jackie Bowring (2016) atestam esta prevalência dos estudos de nostalgia e melancolia pelo campo médico-psicológico. Junta-se a elas os escritos seminais de Sigmund Freud, com o seu emblemático texto *Luto e Melancolia* – referenciado nesta dissertação –, tecendo este panorama psicossocial dos termos.

conjunta de melancolia e luto parece justificada pelo quadro geral desses dois estados. As influências vitais que os ocasionam também coincidem, sempre que podemos discerni-las” (Freud, 2014, p. 29).

Em relação a melancolia, Agamben acaba por destrinchar suas particularidades por uma sucessão de acometimentos caracterizáveis dessa “moléstia”, como inveja, tristeza, avidez e malvadeza. Também ainda fala sobre os sintomas físicos propensos aos enfermos com a doença melancólica, tais como enegrecimento da pele, do sangue e da urina, prisão de ventre, enrijecimento do pulso, ardência do estômago, flatulência; e mais os sonhos macabros (estaria a personagem de Aurora, como trazido acima, acometida de tal enfermidade? O estado senil e de devaneios da personagem também harmonizam e fazem sentido junto a uma melancolia persistente de sua existência) a demência, a lepra, a epilepsia, e a mania suicida. E continua ao dizer que há uma propensão natural do melancólico ao recolhimento interior e ao conhecimento contemplativo (Agamben, 2012). A contemplação é uma sensação que acaba tendo muito a ver com essa espécie de tempo suspenso do ser melancólico; também do nostálgico. Há uma espécie de interrupção perante as demandas sociais e pessoais todas. “A melancolia recebeu, por aqueles que a estudam, e também pelos que a sofrem, várias denominações: sol negro, demônio do meio-dia, sombras sem fim, trevas, certeza infeliz, acédia, apatia, tédio etc.” (Peres, 2014, p. 69).

A melancolia é ao mesmo tempo complexa e contraditória. Para alguns, é uma emoção, para outros, uma doença mental, ou mesmo um humor, uma disposição, um afeto, um efeito. A extensa história da melancolia abrange tudo, desde curas para algo considerado uma doença, até pausas para sua beleza pungente (Bowring, 2016, p. 3).

O melancólico perde o interesse pelo mundo externo, o nostálgico pela recentidade, pelo presente do mundo em que vive. parecem formas de escapar, de reivindicar uma outra temporalidade, universo, mundo, existência.

3 SAUDADE DO QUE NÃO VIVEMOS: MELANCOLIA PÓS-COLONIAL

O caráter coletivo da nostalgia, então, seria mais proeminente, enquanto a melancolia ficaria estrita ao estado do individual. Mas, como já enfatizamos

demasiadamente, há uma área turva, cinzenta, quase como enevoadas, entre as duas entidades. Para complexificar um pouco, é interessante trazer o modo como Paul Gilroy vai estudar a melancolia, e a forma em que ele acaba a associando a um momento de situação pós-colonialista na Europa; sendo ele britânico, o seu olhar acaba voltado para as questões do Reino Unido, mas suas análises são cabíveis em qualquer parâmetro quando analisamos essas nações com histórico imperialista e colonizador, como é o caso de Portugal. O autor vai tecer suas observações por um viés, segundo ele próprio, não narcisista e nem freudiano, ou seja, fora do aspecto individualizante; mas sim uma aproximação a partir do sentimento de perda, de luto, em um âmbito coletivo, de um povo, que ao perder importância e relevância no espectro global tende a adentrar em uma espécie de “ressaca” melancólica e de crise identitária (Gilroy, 2006). “A memória longínqua de uma pátria eterna mas perdida e não sabemos se é passado ou futuro onde a perdemos” (Andersen, 1998, p. 31).

Nesse sentido, e tomando a interpretação em relação a melancolia a partir de Gilroy, pode-se pensar sobre o explorador melancólico em *Tabu*, não na esfera individual, mas sim coletiva. Ele, na verdade, representaria o legado colonizador português, na esteira de um então império em decadência. Dessa forma, diferentemente do que aponta Boym, quando fala sobre a nostalgia ser mais dada ao coletivo e menos ao individual, no filme de Gomes, em certo nível, o oposto se concretizaria; onde temos os personagens agindo em um estado nostálgico, e o país e a assombração da colonização atuando na esfera do coletivo, da nação, por meio da melancolia pós-colonial. E por mais que o horror da colonização não seja endereçado de forma literal e evidente ao longo da trama, a sua presença está lá, tanto na parte um, na contemporaneidade, como na parte dois, passada em África e no período colonial.

Em particular, o completo desrespeito à relação causa-efeito e ao realismo narrativo na forma como esses contos são contados remove deles qualquer aparência de veracidade. E, no entanto, esta fantasia falsa provoca uma sensação de mau presságio, de uma verdade sinistra à espreita no subsolo, cuja forma e conteúdo permanecem desconhecidos, mas cuja realidade histórica é inequívoca: a violência do colonialismo português na África (Nagib, 2017, p. 2).

A forma como Nagib coloca a questão do não-realismo e da escolha narrativa pela chave da fábula e fantasia parece dar a entender uma espécie de fuga completa de

Gomes em abordar esses temas. Talvez não haja uma debandada do diretor ao tentar encarar e enfrentar a história de violência de seu país, mas sim, como o próprio título do filme expõe, a instauração de um tabu entre ele e o tema; consequentemente, entre a herança colonial portuguesa e a nação. “Mas é acima de tudo nossa sina como seres de memória o que se faz sensível em *Tabu*: a mesma que, buscando obsessivamente a realidade de um passado inabordável, não tem como encontrar esse tempo senão materializando seus desejos de imaginação” (Da Silva, 2015, p. 35). A presença da memória é fundamental para se pensar o lugar da nostalgia e melancolia, justamente nessa travessia por meio de um imaginário, de um (in)consciente coletivo.

Nesse sentido, podemos pensar nessa articulação insistente da nostalgia como a projeção do passado para frente, como um paradoxo espaço temporal que condensa passado e futuro, memória e desejo, nostalgia e utopia. Ou seja, a nostalgia se configura como uma temporalidade ambígua, como uma dimensão paralela da memória, como uma instância alternativa dos arquivos (Prysthon, 2013, p. 30).

Essa dinâmica da nostalgia como uma espécie de máquina do tempo, podendo transitar e viajar por diferentes épocas, sensações e emoções faz se impor, pelo viés poético da concepção da palavra, a indiscutível presença da música como um possível símbolo e artefato nostálgicos. Mais especificamente a canção, por conseguir reunir a esfera do relato, da letra, juntamente com alguma espécie de sonoridade. A extraordinária capacidade da música em fazer o ouvinte viajar com e por ela é uma força que pode ser usada tanto em um alcance nostálgico restaurador, ou seja, mais conservador, quanto o seu oposto, o reflexivo. “A explosão da nostalgia tanto reforçou como desafiou uma concepção emergente de um patriotismo e espírito nacionais” (Boym, 2001, p. 30, tradução nossa²). Assim, a figura do hino nacional, podendo muito facilmente escorregar e ser abraçado e adotado por um nacionalismo conservador e perigoso, é uma possibilidade fantasmagórica, aterrorizante.

A comoção pela música também pode alçar um estilo ou segmento sonoro em símbolos de um país, e nação. No caso português, a onipresença do fado e do seu caráter nostálgico, por meio das letras das canções, faz a palavra saudade adquirir esta espécie

² No original: “The outburst of nostalgia both enforced and challenged the emerging conception of patriotism and national spirit”.

de ícone lusitano. Boym, ao trazer em sua pesquisa palavras estrangeiras que orbitariam ao redor do conceito de nostalgia, diz: “portugueses e brasileiros têm a sua saudade, uma dor terna, alegre e erótica, não tão melodramática como a sua contraparte eslava, mas não menos profunda e assombrosa” (Boym, 2001, p. 40). Curioso pensar, assim, que juntamente com a nostalgia e a melancolia, a saudade também é um termo catalizador desse certo desconforto com o presente. “A saudade, considerada um misto de nostalgia e esperança, funcionaria como estímulo para a criação de uma outra Pátria, que ressuscitaria do obscurantismo e que restabeleceria a glória no país” (Lamas, 2003, p. 2). Como naquele poema de Casimiro de Abreu: “Oh! Que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!”. Casimiro de Abreu, em um ápice romântico muito desenvolvido no seu exílio em Portugal, aborda e assume uma nostalgia tão agressiva que chega a ser obsessiva. O seu distanciamento com a terra natal o coloca na condição de saudosista incurável. O paraíso é o passado, pois o presente está perdido, já não existe mais qualquer coisa como aquilo. Através do poema do jovem brasileiro afixado acima pode-se estabelecer uma tentativa de aproximação no que o poeta fala com a figura de Aurora, enclausurada na mente de Ventura. Ela não poderia ser mais idealizada, romantizada e produto de uma memória nostálgica do passado. A aurora da vida de ambos foi o paraíso na qual a segunda parte trata de se autointitular. A jovem Aurora está em uma espécie de exílio na África, e longe de sua origem. Não parece infeliz com isso, mas não deixa de ser uma estrangeira naquele lugar. Envoltas e vestidas em luz, elas representam um passado cordial, feliz e iluminado. O amanhecer, e a luz do sol, também podem figurar como analogia para falar da juventude e de como ela representa a melhor fase no ciclo da vida de uma pessoa. Toca, assim, a questão da valorização de um mundo desesperado por ser jovem e feliz, sempre.

Essa espécie de retorno do recalcado, de um *comeback* luso, servindo a pujança e riqueza de outros tempos, tem tudo a ver com o pessimismo melancólico do qual Agamben especificou mais acima. Os personagens de Tabu, principalmente os brancos e europeus, parecem todos carregar uma sorte de tristeza, de melancolia e de culpa, tanto no nível pessoal, quanto histórico.

O trauma multifacetado – econômico e cultural, bem como político e psicológico – envolvido na aceitação da perda do império seria, portanto, agravado por vários choques adicionais. Entre eles estão as dolorosas obrigações de trabalhar com os detalhes sombrios da história imperial e colonial e transformar a culpa paralisante em uma vergonha mais produtiva, que seria propícia à construção de uma nacionalidade multicultural que não é mais fóbica sobre a perspectiva de exposição ao estranho e ao outro, o estrangeiro (Gilroy, 2006, p. 99).

A dimensão traumática de uma perda pode disseminar uma série de comportamentos desviantes, que neguem a ausência do objeto ou “paraíso” perdidos. A expulsão desse idílico e romantizado lugar faz o nostálgico e melancólico ressignificarem a todo momento essa nova temporalidade possível. “O nostálgico nunca é um nativo, mas sim um ser deslocado que gravita entre o local e o universal” (Boym, 2001, p. 39). A melancolia dos personagens de *Tabu* parece gravitar em torno dessa ideia do perder, sendo esse sentimento manifestado por meio de uma pessoa, coisa, ou algo mais abstrato, como colocado abaixo, na sensação de não mais pertencimento, e de um mundo – ou país – que se esvai diante dos olhos e coração.

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo (Freud, 2014, p. 29).

A melancolia de Aurora ou de Ventura acabam por se localizar, prioritariamente, no âmbito do pessoal, quando sentem falta daquilo que perderam enquanto amantes e jovens. Já a perda e distanciamento de um lugar de origem, país ou nação, elementos constituintes de uma certa formação identitária do indivíduo, vai acometer principalmente os nostálgicos e a saudade de casa sentida por eles.

4 CONCLUSÃO

A partir de vários artifícios, que perpassam a fisicalidade da fotografia preto e branco granulada de uma de suas partes, tanto quanto o tema da narrativa e agência

dos personagens, *Tabu* acaba por se configurar como uma espécie de registro melancólico de país, mas também de amores interrompidos e de memórias inventadas. Dentro desse aspecto nacional (Gilroy, 2006), parece que certas angústias do filme compartilhariam uma atmosfera coletiva a respeito de um certo saudosismo, por um viés da nostalgia reflexiva (Boym, 2001), capaz de produzir imagens bruxuleantes e oníricas de um evento concreto e real estabelecido há algum tempo. Não teria a ver, a princípio, com um escapismo desejado, mas sim um desejo genuíno em se pensar e criar imaginários que lidam com dor, memória e saudade.

Propomos, assim, que esta obra cinematográfica possui uma paisagem memorialística, em alguns momentos fantasmagórica, ao se constituir de tantos e variados sentimentos. Esse ambiente imaginado e essa coleção paisagística de espaços funcionam como assombrações melancólicas e nostálgicas. A tristeza e a saudade são localizadas geograficamente, também (Bowring, 2016). A dimensão emotiva e sensorial (Bruno, 2002) faz parte da jornada dos (anti)heróis ao longo do filme. Dessa forma, Miguel Gomes parece mesmo querer recriar o seu *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985) português. Memórias falsas, como diz ele, embaladas por um inconsciente coletivo repleto de recordações de um passado não tão distante. Lembranças carregadas por um crocodilo e um explorador, aterrorizados pela melancolia, saudade e nostalgia de um paraíso que nunca será completamente perdido, não em suas memórias.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias** – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética II**. Lisboa: Caminho, 1998.

BARBOSA, André Antônio. **Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Copola**. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BOWRING, Jackie. **Melancholy and the Landscape**. London; New York: Routledge, 2016.

- BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. London: Verso, 2002.
- DA SILVA, Maria Duccini Junqueira. O passado inabordável e a necessidade de imaginação: Tabu, de Miguel Gomes. **Revista Novos Olhares**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, 2015.
- FAULKNER, Sally. Cinephilia and the Unrepresentable in Miguel Gomes “Tabu (2012)”. **Bulletin of Spanish Studies**, v. 92, n. 3, pp. 341-36, 2015.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- GILROY, Paul. **Postcolonial Melancholia**. New York: Columbia University Press, 2006. 2012.
- GOMES, Miguel. The Pact: Miguel Gomes on Cinema and Tabu. **Filmmaker Magazine**: 26 dec. Entrevista concedida a Zachary Wigon. Disponível em: <http://filmmakermagazine.com/61331-the-pact-miguel-gomes-on-cinema-and-tabu/> . Acesso em: 28.jul.2001.
- HUTCHEON, Linda. Irony, nostalgia, and the postmodern. *In*: **Methods for the study of literature as cultural memory**. Brill, 2000. p. 189-207.
- LAMAS, Maria Paula. **Reflexões sobre a saudade**. Lisboa: Impressão José Fernandes, 2003.
- NAGIB, Lúcia. Colonialism as fantastic realism in Tabu. *In*: **Contemporary Portuguese Cinema: Globalizing the Nation**, 2017. Londres: I.B.Tauris, 2017.
- PERES, Urania Tourinho. **Luto e melancolia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- PRYSTHON, Ângela. Cinema, cidades e memória. **Cadernos de Estudos Culturais**, Pioneiros, v. 5, n. 10, p. 24-42, 2013.
- WILLIAMS, Linda. Film bodies: Gender, genre, and excess. **Film quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.

Sobre o autor

Renato Souto Maior

Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), na linha de Estéticas da Imagem e do Som, pela mesma instituição. É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes, da Universidade de Campinas (Unicamp). Tem pesquisado nos últimos anos a respeito de temas e conceitos que envolvem e abarcam áreas sobre melancolia, nostalgia, anacronismo,

paisagem e cinema de viagem. Seu trabalho atual lida com investigações em torno dos gêneros cinematográficos, como o musical e o melodrama, a partir do cinema brasileiro contemporâneo, dentro de uma abordagem do artifício e do excesso. Também trabalha com roteiro, tendo aprovado alguns projetos em editais de audiovisual e cultura nos últimos anos.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1701-9476>

Como citar esse artigo

MAIOR, R. S. Atmosferas melancólicas e nostálgicas: nuvens e brumas de saudade em “Tabu”, de Miguel Gomes.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 44-63, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional